

BIBLIOTECA DO LEITOR MODERNO
volume 58

GEORG LUKÁCS

ENSAIOS SOBRE
LITERATURA

Coordenação e prefácio de
LEANDRO KONDER

SBD-FFLCH-USP



208748

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
RIO DE JANEIRO

desenho de capa:

EUGÊNIO HIRSCH

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300110283

Direitos para a língua portuguesa reservados pela
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua 7 de Setembro, 97
RIO DE JANEIRO
que se reserva a propriedade literária destas traduções

1965

Impresso nos Estados Unidos do Brasil
Printed in the United States of Brazil

ÍNDICE

Sôbre Georg Lukács (prefácio de Leandro Konder)	1
1. Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels (tradução de Leandro Konder)	11
2. Narrar ou Descrever (tradução de Giseh Vianna Konder)	43
3. Balzac: Les Illusions Perdues (tradução de Luís Fernando Cardoso)	95
4. A Polêmica entre Balzac e Stendhal (tradução de Luís Gazzaneo)	115
5. O Humanismo de Shakespeare (tradução de Roberto Franco de Almeida)	138
6. Dostoievski (tradução de Élio Gáspari)	145
7. O Humanismo Clássico Alemão — Gothe e Schiller (tradução de Hilda Vieira de Castro Merquior)	163
8. Thomás Mann e a Tragédia da Arte Moderna (tradução de Carlos Néelson Coutinho)	178

Sôbre Georg Lukács

LEANDRO KONDER

QUEM É, exatamente, êsse Georg Lukács, cujo nome vem à baila sempre que fazemos comentários a respeito das vicissitudes da filosofia marxista no nosso século, ou sempre que discutimos o papel da ideologia na literatura?

A quase totalidade da crítica admite a excepcional importância de Lukács como pensador. E as suas concepções em matéria de arte e literatura constituem o que de mais ambicioso se realizou até hoje neste domínio em nome do marxismo: todos lhes reconhecem a significação, ainda quando as combatem. Mas em que é, precisamente, que o pensamento filosófico lukácsiano marca a sua presença no quadro evolutivo da filosofia contemporânea? E, em especial, qual é a sua efetiva contribuição para o enriquecimento da moderna crítica literária, da moderna teoria da literatura?

Sabemos, decerto, que Lukács é marxista. Mas a condição de marxista constitui, afinal, apenas um comêço de explicação. Marxistas foram, por exemplo, Lênin e Rosa Luxemburgo, cujas posições nem sempre coincidiram. Marxistas foram Stalin e Trótski, mas tiveram divergências profundas. Marxistas são os livros do russo Rosental e do italiano Antônio Gramsci, cujas interpretações filosóficas do marxismo estão

longe de pressupor teorias do conhecimento idênticas. Marxista é (ou pretende ser) a política cultural defendida por Kurella na Alemanha e, no entanto, seus princípios divergem dos da política cultural preconizada por um outro marxista, o austríaco Ernst Fischer. Marxista é o próprio Lukács, o que não impede que outros marxistas o considerem "revisionista" e outros, ainda, o considerem "dogmático".

Nos nossos dias, mais claramente do que nunca, percebemos que o marxismo não é um bloco monolítico, uniforme. Estamos prevenidos de que o marxismo é uma vasta e complexa concepção do mundo, muito mais cheia de sutilezas do que fazem supor os panfletos propagandísticos (pró e contra).

Assim, quando nos informam que Lukács é marxista, estamos no direito de indagar: que tipo particular de marxista é este filósofo? Como aplica êle os princípios e métodos do marxismo à apreciação dos fenômenos artísticos e literários?

Ainda se torna mais difícil a reconstituição daquilo que há de específico na posição lukácsiana dentro dos quadros do pensamento filosófico contemporâneo quando atentamos no fato de que esta posição sofreu diversas e significativas modificações ao longo da existência ativa do pensador. Mesmo depois da sua adesão ao marxismo, e no interior da perspectiva marxista, a sua posição apresenta substanciais mudanças.

Lukács nasceu na Hungria, em 13 de abril de 1885. Está na iminência de tornar-se octogenário, portanto. Descende de aristocratas judeus. Frequentou os meios universitários alemães, onde entrou em contato com Max Weber, Simmel, Manheim, Dilthey, Husserl, Heidegger e Jaspers, entre outros.

Ao publicar os seus primeiros livros, não era marxista. Fazendo abstração de dois estudos — um sobre a evolução do drama moderno e outro sobre questões metodológicas da história da literatura — que não tiveram maior repercussão imediata, a sua primeira obra importante foi *A Alma e as Formas*, de 1911, cuja perspectiva filosófica era fundamentalmente kantiana. A segunda obra importante, *A Teoria do Romance*, escrita sob o impacto da guerra de 1914-18, reflete uma decidida "abertura" para a história no pensamento de Lukács, mas a história é encarada através das categorias idealistas de Hegel. Só depois da guerra, depois da vitória da revolução bolchevista na

Rússia e depois da sua ligação com o movimento operário húngaro, é que Lukács se tornou, de fato, marxista.

"Kant, Hegel, Marx: através dos seus três livros, Lukács refaz, assim, por sua conta, o caminho da filosofia clássica alemã" (Lucien Goldmann).

O primeiro livro marxista de Lukács — *História e Consciência de Classe* (1923) — representa o balanço das experiências tidas pelo pensador no campo da atividade revolucionária, no curso da qual chegara a ser uma espécie de Ministro da Educação do efêmero governo Bela Kun. Lukács incide num êrro fundamental de perspectiva política: sob a influência das concepções de Rosa Luxemburgo, admite que esteja iminente uma revolução de caráter proletário em toda a Europa. Por outro lado, o conceito de dialética adotado por Lukács em *História e Consciência de Classe* implica em uma teoria do conhecimento segundo a qual a *unidade* entre sujeito e objeto, postulada pela gnosiologia marxista, tende a se transformar em uma *identidade* real do sujeito e do objeto do conhecimento, pressupondo, por conseguinte, uma tese hegeliana: a do conhecimento que caminha para uma *consciência absoluta* capaz de esgotar o real.

Foram-lhe acerbamente censurados os "desvios": o "luxe-burguês" na política e a persistência de um certo "hegelianismo" na filosofia. Lukács acabou fazendo autocritica, admitindo como precedentes as objeções.

Nos anos que se seguiram à publicação do livro "renegado", o pensador húngaro retomou o estudo dos problemas da literatura, que já abordara nas obras da fase pré-marxista. Estêve na União Soviética, discutindo com escritores soviéticos e defendendo os critérios marxistas contra as simplificações e o imediatismo político ensejados pelo stalinismo (desta época são os seus estudos sobre Balzac e o seu ensaio *Narrar ou Descrever*). Juntamente com Michail Lifschitz, Lukács desenvolveu paciente trabalho de reconstituição das idéias estéticas de Marx e Engels, à base de cuidadoso levantamento e interpretação de textos. Depois de concluído êste trabalho, Lifschitz publicou os textos extraídos às obras de Marx e Engels em uma coletânea, para a qual Lukács escreveu um prefácio, logo transformado em ensaio: *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*.

Finda a guerra de 1939-45, o autor do controverso *História e Consciência de Classe* voltou à Hungria. Participou dos

Encontros Internacionais de Genebra e orientou a sua intervenção no sentido de incentivar uma forma de compreensão capaz de ensejar fecundo diálogo entre a intelectualidade burguesa de formação democrática e os intelectuais marxistas, revolucionários: a ideologia do *citoyen*.

A ideologia do *citoyen* aparecia a Lukács, sob a euforia decorrente da vitória sobre o nazismo, como uma via de evolução "natural" da melhor tradição burguesa para a perspectiva revolucionária mais avançada. "Parecia-me que estivéssemos entrando num novo período, no qual viesse a se tornar possível, tal como ocorrera durante a guerra, uma aliança de todas as forças democráticas, socialistas e burguesas, contra a reação". O filósofo acreditava com demasiada precipitação em tempos amenos para a humanidade: a guerra fria se encarregou de lhe desautorizar a visão otimista. Ante a crítica dos seus companheiros e — sobretudo — ante a evidência dos fatos, Lukács voltou a fazer autocrítica.

As duas autocríticas lukácsianas — a de depois da primeira guerra e a que se seguiu à segunda guerra mundial — deram margem a especulações variadas. Ainda hoje, é comum vermos os dois episódios serem objeto de interpretações arbitrárias (e frequentemente contraditórias). Para certos "intérpretes", Lukács não passaria de um oportunista, de um militante maleável, sempre disposto a sacrificar as suas convicções pessoais e a aderir à "linha" adotada pela direção do seu partido, desde que a adesão ofereça vantagens práticas. Para outros (às vezes para os mesmos "intérpretes" que o apresentam como oportunista), Lukács passa por ser a vítima honesta e indefesa cujas "retratações" foram arrancadas à força, sob ameaças de morte.

Que dizer a isso? Antes de mais nada, cumpre-nos observar que Lukács tem sido duramente reprovado por suas posições e nem sempre tem concordado em reformulá-las. Por ocasião do aparecimento do seu livro *A Destruição da Razão* (1953), o Ministro da Cultura da Hungria — Josef Szigeti — e outros altos dirigentes partidários reprovaram-lhe uma pretensa tentativa de atribuir maior importância à contradição racionalismo *versus* irracionalismo do que à contradição materialismo *versus* idealismo no desenvolvimento da reflexão filosó-

fica. Lukács repeliu as críticas e se recusou a qualquer recuo, resistindo a todas as pressões.

Com isso, não está excluído, obviamente, o reconhecimento de que outras circunstâncias tenham possibilitado outras pressões às quais não fosse possível resistir. Como poderia o emigrado Lukács, suspeito de "revisionismo", publicar na União Soviética, às vésperas da guerra de 1939-45, uma análise *compreensiva* do jovem Hegel, enfrentando a propaganda oficial que fazia de Hegel uma "bête noire", um alemão conservador quase pré-nazista? Lukács guardou o livro e só o publicou depois da guerra.

Tanto as explicações que dão Lukács como oportunista como as que o figuram na condição de vítima indefesa são unilaterais e misturam uns poucos elementos de verdade a muitos elementos de mentira. Como considerar oportunista um intelectual que, nas condições de trabalho mais difíceis, soube remar com tenacidade contra a maré? Lukács poderá, acaso, ser considerado um oportunista por ter feito concessões táticas (recurso a eufemismos, citações protocolares de Stalin, etc.) em face da burocracia staliniana? Mas o silêncio e as concessões táticas não eram impostos pela situação?

As pressões não servem para explicar, por si mesmas, as autocríticas lukácsianas, porque, mesmo depois de modificadas as circunstâncias e cessado o constrangimento, Lukács se manteve nas posições que adotara em decorrência das autocríticas. As pressões podem nos ajudar a compreender — isso sim — alguns aspectos das concessões feitas pelo ensaísta no curso da sua luta por manter, ao mesmo tempo, a sua condição de militante revolucionário e a sua condição de intelectual independente.

Eis que Lukács aparece, então, ante os nossos olhos, como um intelectual cujas posições foram reformuladas não em função das pressões impostas mas em decorrência de seu convencimento pessoal da necessidade de reformulá-las (convencimento que perdurou quando as pressões já se haviam modificado); e, da mesma forma, nos aparece também como um revolucionário que, para salvaguardar simultaneamente as suas prerrogativas de militância partidária e crítica, foi levado a fazer concessões, sem que por isso se tenha revelado um oportunista.

A questão é complexa. A trajetória intelectual de Lukács após a sua adesão a uma perspectiva marxista não pode ser devidamente compreendida se Lukács é transformado num símbolo, se êle é transformado *a priori* em mártir indefeso da honestidade intelectual triturada pelo stalinismo, ou se êle é representado como cúmplice oportunista do stalinismo.

Não cabe, aqui, evidentemente, uma análise do stalinismo, um exame aprofundado das relações entre a atividade cultural de Lukács e o período stalinista. É possível encontrar, em um ou outro ponto da vasta obra marxista do pensador húngaro — se bem que não, a nosso ver, nas duas autocríticas, ou nas concessões táticas de linguagem — a presença limitadora de elementos que refletem aquilo que havia de circunstancial nas condições da “política de cerco”, nas condições da institucionalização do “comunismo de guerra”, sobre as quais germinou o stalinismo.

Na União Soviética cercada por um mundo capitalista hostil, e ante a iminência do esmagamento da revolução socialista, desenvolveu-se a tendência para uma sistematização rígida e “fechada” dos pontos de vista marxistas. Deu-se ao marxismo, para defendê-lo da insídia de inimigos muito poderosos, o caráter de uma “ortodoxia”. E, dada a centralização do comunismo mundial em torno da revolução soviética (gerada pela necessidade de protegê-la), a tendência atingiu, de um ou de outro modo, os escritores comunistas dos mais diversos países. Em tais circunstâncias, num período de aguçamento da luta de classes em escala internacional, é compreensível — embora, a rigor, não se possa dizer que tenha sido *inevitável* — que um crítico *doublé* de militante político (como é Lukács) fôsse levado a sacrificar inadvertidamente a riqueza de nuances da sua concepção, trocando-a, de boa fé, por um esquema sólido, apto a ser brandido como arma de efeito imediato contra um inimigo ameaçador.

Nas idéias trabalhadas por Lukács — como nas idéias de praticamente todos os teóricos marxistas militantes de entre 1930 e 1955 (à exceção, talvez, de Antônio Gramsci) — encontram-se aspectos fortemente “datados”, isto é, comprometidos com circunstâncias historicamente superadas. O que torna a obra lukácsiana tão significativa, do ponto de vista cultural, porém, é precisamente o fato de que ela *no essencial* não tenha

sido atingida pelos traços de comprometimento com as tendências limitativas da época em que foi elaborada.

Lukács é um dos raros autores do nosso tempo cuja obra é de conhecimento verdadeiramente *imprescindível* para um exame honesto dos problemas da cultura contemporânea, sejam quais forem as conclusões a que nos possa levar êste exame. Daí a necessidade de proporcionar ao público brasileiro culto um convívio com os seus textos, um acesso direto às suas idéias.

Lendo o ensaísta famoso é que poderemos formar as nossas convicções a respeito dos seus pontos-de-vista e a respeito das grandes questões a que se referem tais pontos-de-vista, evitando as ilusões que nos são impingidas pelas imagens romaneadas ou caricaturadas de Lukács que alguns dos seus “exegetas” fazem circular entre nós.

Através dos trabalhos selecionados para a presente coletânea (uma seleção submetida ao próprio Lukács e aprovada por êle), os leitores brasileiros entrarão em contato direto com um pensamento cujo vigor marxista não foi, no fundamental, afetado pelas “doenças infantis” do comunismo. Os fariseus poderão se entusiasmar na faina inglória de colhêr na fisionomia intelectual do mestre húngaro os sinais deixados pelas cataporas ideológicas e pelas deformações circunstanciais, mas só encontrarão irrelevantes marcas epidérmicas.

Acham-se reunidos, aqui, trabalhos publicados em diversos livros e escritos em diferentes épocas, ao longo de toda uma vida de dedicação ao estudo dos problemas literários (e, especialmente, dos problemas ideológico-literários). Por isso, colocamos no final de cada matéria a data em que ela foi elaborada. O ensaio que abre o volume, por exemplo, voltado para o combate ao esteticismo e ao sociologismo, denunciando a contrafação caricatural das concepções autenticamente marxistas pela estética do *marxismo vulgar*, foi escrito em 1945.

No ensaio seguinte, escrito em 1936, Lukács propõe um critério metodológico para caracterizar a atitude naturalista como oposta ao procedimento realista. O naturalismo — com o predomínio do método descritivo sobre o método narrativo — representa um afastamento em relação aos grandes mestres épicos do passado e abre caminho para o formalismo. O terceiro ensaio, por sua vez (escrito pouco antes), estuda a aplicação do método realista tal como ela foi feita por Balzac na

composição de *As Ilusões Perdidas*. E é ainda a Balzac que está dedicado o trabalho seguinte, o quarto ensaio selecionado para o presente livro: êle analisa os pontos de convergência e os pontos de divergência que se manifestam nas concepções dos dois maiores escritores da primeira metade do século XIX, Balzac e Stendhal.

O quinto ensaio é um pequeno trabalho recente, dedicado a Shakespeare. Uma das constantes na crítica lukácsiana, em geral, é a preocupação de, na incorporação à perspectiva revolucionária do presente, não deixar perder nada do que há de grande na cultura do passado. Em sua admiração pela grandeza de Shakespeare, Lukács alvitra resolutamente que a solução para alguns dos impasses com que se defronta a dramaturgia moderna pode ser encontrada através de uma consideração mais detida das linhas mestras indicadas pelo humanismo shakespeareano.

Segue-se um ensaio sobre Dostoievski, no qual se explica como o publicista reacionário acabou sendo superado pelo romancista criador. O sétimo trabalho, por outro lado, não é propriamente um ensaio: é um capítulo da *Breve História da Literatura Alemã*. Lukács dedicou-o a uma apreciação sintética do papel desempenhado pelo classicismo de Weimar (especialmente por Goethe e Schiller) no processo histórico da cultura alemã.

Por fim, no oitavo e último ensaio da presente coletânea — incluído nela por expressa sugestão do ensaísta — os leitores encontrarão uma análise aprofundada do romance *Doktor Faustus* de Thomas Mann, no qual Lukács vai encontrar uma apaixonada defesa da integridade humana contra a alienação e a dilaceração dos homens acarretadas pelo capitalismo.

São apenas oito trabalhos de um escritor que redigiu grande número de outros. Não podem dar uma idéia do conjunto da sua obra, evidentemente. Mas podem começar a promover um contato direto e amplo entre o público brasileiro e o pensador húngaro. Quem sabe se, depois do aparecimento desta coletânea, outros textos lukácsianos não virão logo a ser, com maior facilidade, divulgados entre nós?

Ensaio Sôbre Literatura

1

Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels

OS ESCRITOS de Marx e Engels em matéria de literatura têm uma forma bastante peculiar; convém, portanto, demonstrar desde logo ao leitor a necessidade de tal forma, a fim de que êle encontre a justa colocação para uma correta leitura e compreensão dêsses escritos. Deve-se, antes, dizer que Marx e Engels nunca escreveram um livro organizado ou mesmo um ensaio sôbre problemas literários no sentido estrito da palavra. É verdade que o Marx da fase da maturidade sempre acalentou o propósito de expor num alentado ensaio suas idéias sôbre Balzac, seu escritor preferido. Mas êste ficou, como tantos outros, no terreno das aspirações. O grande pensador foi tão absorvido até o dia da sua morte pelo trabalho na sua obra econômica fundamental que nem êste projeto nem o de um livro sôbre Hegel puderam ser realizados.

Por esta razão, os escritos estéticos de Marx e Engels são constituídos em parte de cartas e anotações de conversas e em parte de trechos extraídos de trabalhos dedicados a temas diversos, nos quais Marx e Engels afloraram os problemas capitais da literatura. Assim é óbvio que a escolha e ordem dos

textos de Marx e Engels sobre o assunto jamais são devidas aos dois autores. Os leitores alemães conhecem, por exemplo, a excelente edição da coletânea *Marx und Engels über Kunst und Literatur* (Verlag Bruno Henschel, Berlim): ela foi elaborada pelo prof. M. Lifschitz.

A constatação deste fato não implica, porém, de modo algum, em que os trechos recolhidos deixem de constituir uma unidade conceitual orgânica e sistemática: só devemos, antes, nos entender acerca do caráter desta sistematicidade, que resulta das concepções filosóficas de Marx e Engels. Naturalmente, não cabe expor aqui de modo amplo a teoria marxista e sua sistematização: limitamo-nos a chamar a atenção do leitor para dois pontos de vista decorrentes dela. O primeiro consiste em que o sistema marxista — em nítido contraste com a moderna filosofia burguesa — não se desliga jamais do processo unitário da história. Segundo Marx e Engels, só existe uma ciência unitária: a ciência da história, que concebe a evolução da natureza, da sociedade, do pensamento, etc., como um processo histórico único, procurando descobrir deste processo as leis gerais e as leis particulares (isto é, aquelas que são específicas de determinados períodos. Isso, contudo, não implica de modo algum — e este é o segundo ponto de vista — num relativismo histórico. A essência do método dialético, de fato, está exatamente em que para ele o absoluto e o relativo formam uma unidade indestrutível: a verdade absoluta possui seus próprios elementos relativos, ligados ao tempo, ao lugar e às circunstâncias. E, por outro lado, a verdade relativa, enquanto verdade real, enquanto reflexo aproximativamente fiel da realidade, reveste-se de uma validade absoluta.

Necessária consequência do ponto de vista acima referido é a rejeição pela concepção marxista da acentuada separação e do isolamento dos ramos particulares da ciência, tal como são comuns no mundo burguês. Nem a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, possuem uma história autônoma, imaneente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior. A evolução em todos esses campos é determinada pelo curso de toda a história da produção social, no seu conjunto: e só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado.

É claro que esta concepção de Marx e Engels, que contradiz francamente tantos preconceitos modernos, não comporta uma interpretação mecanicista, como a que costumam fazer numerosos pseudo-marxistas ou marxistas vulgares. No desenvolvimento das análises mais particularizadas que se seguirão, haveremos de voltar a esta questão. Basta-nos, por ora, salientar que Marx e Engels jamais negaram a relativa autonomia do desenvolvimento dos campos particulares da atividade humana (direito, ciência, arte, etc.); jamais ignoraram, por exemplo, o fato de que o pensamento filosófico, singularmente considerado, se liga a um outro pensamento filosófico que o precedeu e do qual ele é um desenvolvimento, uma correção, uma refutação, etc. Marx e Engels negam apenas que seja possível compreender o desenvolvimento da ciência ou da arte com base exclusivamente, ou precipuamente, nas suas conexões imanentes. Tais conexões imanentes existem, sem dúvida, na realidade objetiva, mas só como momentos da tessitura histórica, como momentos do conjunto do desenvolvimento histórico, no interior do qual, através do intrincado complexo das interações, o fato econômico (ou seja, o desenvolvimento das forças sociais produtivas) assume o papel principal.

Portanto, a existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário através do qual o homem faz seu mundo pela sua própria consciência. Do primeiro ponto de vista, a estética marxista e a história marxista da literatura e da arte fazem parte do materialismo histórico, ao passo que, do segundo ponto de vista, a estética marxista é uma aplicação do materialismo dialético (sendo, em ambos os casos, uma parte peculiar, especial, do conjunto, com determinadas leis específicas, determinados princípios exclusivos: os princípios estéticos).

Os princípios gerais da estética e da história marxista da literatura encontram-se, pois, na doutrina do materialismo histórico. Só a partir do materialismo histórico podem ser compreendidas a gênese da arte e da literatura, as leis do seu desenvol-

vimento, as suas transformações, as linhas de ascensão e queda no interior do processo do conjunto. Por isso, cumpre-nos examinar preliminarmente algumas questões gerais básicas do materialismo histórico. E não apenas tendo em vista a necessidade de fundamentar cientificamente o nosso empreendimento mas, também, porque exatamente neste campo devemos distinguir com clareza o autêntico marxismo (a verdadeira visão dialética do mundo) da sua vulgarização deformadora, que — no terreno em que nos colocamos — comprometeu da maneira mais perniciosa o marxismo aos olhos de um vasto círculo de pessoas.

É sabido que o materialismo histórico discerne na base econômica o princípio diretor, a lei determinante do desenvolvimento histórico. Do ponto de vista da sua conexão com o processo evolutivo do conjunto, as ideologias — e, entre elas, a literatura e a arte — aparecem unicamente como superestruturas, que só o determinam por via secundária. Desta constatação fundamental, o materialismo vulgar parte para a conclusão, mecânica e errônea, distorsiva e aberrante, de que entre base e superestrutura só existe um mero nexos causal, no qual o primeiro termo figura apenas como causa e o segundo aparece unicamente como efeito. Aos olhos do marxismo vulgar, a superestrutura é uma consequência mecânica, causal, do desenvolvimento das forças produtivas. O método dialético não admite semelhante relação. A dialética nega que possam existir em qualquer parte do mundo relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece mesmo nos dados mais elementares do real complexas interações de causas e de efeitos. E o materialismo histórico acentua com particular vigor o fato de que, num processo tão plurilateral e cheio de estratificações como é o processo da evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações. Únicamente u'a metodologia dêste tipo nos permite atingirmos — ainda que epidêrmicamente — a questão das ideologias. Quem quer que veja nas ideologias o produto mecânico e passivo do processo econômico que lhes serve de base nada compreenderá da essência e do desenvolvimento delas, e não estará representando o marxismo, mas uma imagem deformada e caricatural do marxismo.

Em uma das suas cartas, Engels se exprime a respeito do problema nos seguintes termos: "O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, etc., baseia-se no econômico. Mas todos reagem mutuamente uns sobre os outros e, também, sobre a base econômica. Não é exato que a situação econômica seja a *única causa ativa* e todo o resto não passe de efeito passivo. Em lugar disso, há uma ação recíproca sobre a base da necessidade econômica, a qual — *em última instância* — sempre acaba por preponderar".

Tal orientação metodológica marxista tem como consequência a atribuição à energia criadora e à atividade do sujeito de um papel extraordinariamente importante no desenvolvimento histórico. A idéia central do marxismo no que se refere à evolução histórica é a de que o homem se fez homem diferenciando-se do animal através do seu próprio trabalho. A função criadora do sujeito se manifesta, por conseguinte, no fato de que o homem se cria a si mesmo, se transforma êle mesmo em homem, por intermédio do seu trabalho, cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento, etc., são, certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais. Êste modo de conceber a evolução histórica está presente em tôda a visão marxista da sociedade e, também, na estética marxista. Marx diz, em uma passagem, que a música suscita no homem o senso musical; e essa concepção, igualmente, é uma parte da concepção geral do marxismo no que concerne a todo o desenvolvimento social.

Marx concretiza dêste modo a abordagem do problema: "Sòmente através do desenvolvimento objetivo da riqueza da essência humana, pode ser, primeiramente, em parte aperfeiçoada e em parte criada a riqueza da sensibilidade subjetiva humana. Isto é: um ouvido musical, um olho capaz de colhêr a beleza da forma; em suma, *sentidos* pela primeira vez capacitados para um desfrute humano, sentidos que se afirmam como faculdades essenciais *do homem*". Tal concepção assume grande importância não só para uma compreensão do papel histórico e socialmente ativo do sujeito, mas porque nos esclarece quanto ao modo pelo qual o marxismo enxerga os períodos da história da humanidade considerados em si mesmos, e como encara o desenvolvimento da civilização, os limites, a problemática e a perspectiva dêsse desenvolvimento. Marx conclui da se-

guinte maneira o raciocínio acima citado: “A educação dos cinco sentidos é trabalho de toda a história universal até os nossos dias. O *sentido* subordinado a exigências práticas animais é um sentido *limitado*. Para o homem faminto, não existe a forma humana do alimento e sim apenas a sua existência abstrata como alimento: o alimento pode se apresentar indiferentemente em qualquer forma, ainda que seja a mais grosseira, e não se conseguirá dizer em que ponto a sua atividade nutritiva se diferenciará da do *animal*. O homem angustiado por uma necessidade não tem senso algum, mesmo para o espetáculo mais belo: o mercador de pedras preciosas só vê o valor comercial delas, não vê a beleza e a natureza peculiar de cada pedra; ele não possui qualquer senso estético para o mineral *em si*. Portanto, a objetivação da essência humana, quer do ponto de vista teórico, quer do ponto de vista prático, é necessária tanto para tornar *humanos* os *sentidos* do homem como para criar um *sentido humano adequado* à inteira riqueza da essência humana e natural”.

A atividade espiritual do homem dispõe, pois, de uma certa e relativa autonomia para cada um dos seus campos; e isso diz respeito sobretudo à arte e à literatura. Cada campo, cada esfera de atividade se desenvolve espontaneamente — por trabalho do sujeito criador — vinculando-se de modo imediato às suas criações precedentes e desenvolvendo-as depois, ainda quando por meio de críticas e polêmicas. Já advertimos quanto ao fato de ser relativa esta autonomia e não comportar a mesma, em absoluto, a negação da prioridade da base econômica; disso, porém, não resulta, de modo algum, que a convicção subjetiva de que cada esfera da vida espiritual se desenvolva espontaneamente seja mera ilusão. A autonomia a que nos referimos é fundada objetivamente na essência mesma do desenvolvimento, na divisão social do trabalho.

Sobre esta questão, Engels escreve: “As pessoas que se ocupam dele (do desenvolvimento ideológico; GL) pertencem, por sua vez, a esferas particulares da divisão do trabalho, e têm a sensação de cultivar um campo autônomo. E, na medida em que elas constituem um grupo independente dentro do quadro da divisão social do trabalho, as produções delas (abrangendo os seus erros) exercem uma influência que reage sobre todo o desenvolvimento social, inclusive o econômico. Contudo, no fi-

nal, elas ficam sujeitas ao influxo predominante do desenvolvimento econômico”. E, no trecho que se segue, Engels elucida bem a sua concepção metodológica do primado do econômico: “A supremacia final do desenvolvimento econômico, ainda nestes campos, é para mim certa, mas ela se realiza dentro das condições prescritas pelas peculiaridades de cada campo. Na filosofia, por exemplo, se realiza pela ação de influências econômicas (que, por sua vez, costumam atuar através dos seus disfarces políticos) sobre o material filosófico subsistente, fornecido pelos predecessores. A economia não cria aqui nada de *novo*, e sim determina a forma da transformação e do aperfeiçoamento do conteúdo do pensamento preexistente; e, ainda assim, costuma fazê-lo de maneira indireta, pois são os reflexos políticos, jurídicos, morais, etc., que exercem a maior pressão direta sobre a filosofia”.

Tudo que Engels afirma aqui sobre a filosofia pode ser também amplamente aplicado aos princípios fundamentais da evolução da literatura. É claro que todo desenvolvimento, encaixado de modo concreto, tem o seu caráter particular, e o paralelismo entre dois desenvolvimentos jamais pode ser generalizado mecânicamente. É claro que, no quadro das leis que dizem respeito à sociedade inteira, o desenvolvimento de cada esfera assume o seu caráter particular, com suas leis próprias.

Se agora concretizarmos corretamente o princípio geral assim alcançado, chegamos a formular um dos princípios mais importantes da concepção marxista da história. No que concerne à história das ideologias, o materialismo histórico reconhece — ainda neste ponto, em franca oposição ao marxismo vulgar — que o desenvolvimento das ideologias não acompanha mecânicamente e nem segue “*pari passu*” o grau de desenvolvimento econômico da sociedade. Na história da humanidade sob o comunismo primitivo e sob a divisão da sociedade em classes, a respeito da qual escreveram Marx e Engels, não é de maneira alguma necessário que a cada florescimento econômico e social corresponda infalivelmente um florescimento da literatura e da arte, da filosofia, etc.: não é absolutamente necessário que uma sociedade mais evoluída socialmente possua uma literatura, uma arte, uma filosofia infalivelmente mais evoluída do que as de uma sociedade com nível inferior de progresso.

Marx e Engels insistem, em muitas ocasiões, sobre a desigualdade de desenvolvimento no campo da história das ideologias. Engels, por exemplo, ilustra as considerações citadas há pouco recordando como a filosofia francesa do século XVIII e a filosofia alemã do século XIX nasceram em países completa ou relativamente atrasados, o que mostra que, no campo da filosofia, a função de guia pode ser exercida pela cultura de um país que, no campo econômico, mantém-se em grande atraso quando comparado com outros países circunstantes. Estas verificações foram formuladas assim por Engels: "Daí decorre o fato de que países economicamente atrasados possam, em filosofia, desempenhar o papel de *primeiro violino*: a França o fez no século XVIII com relação à Inglaterra, em cuja filosofia os franceses inicialmente se basearam; mais tarde, a Alemanha o fez com relação às outras duas".

Marx formula este pensamento — referindo-se principalmente à literatura — de maneira, se possível, ainda mais clara e mais concisa. Ele afirma: "Em arte, nota-se que determinadas épocas de florescimento não apresentam relação alguma com o desenvolvimento geral da sociedade e também com a base material, isto é, com a ossatura (por assim dizer) da sua organização. Por exemplo: os gregos, comparados com os modernos. Ou, ainda: "Shakespeare. De certas formas de arte — a epopéia, por exemplo — reconhece-se francamente que não mais podem ser produzidas na sua forma clássica, isto é, naquela forma que imprimiu o seu selo a toda uma época do mundo, mal sobrevinda a produção artística como tal. Ou seja: reconhece-se que, no próprio âmbito da arte, algumas das suas criações notáveis só são possíveis num grau evoluído do desenvolvimento artístico. Se isso ocorre na relação entre as diversas formas artísticas, no âmbito da própria arte, internamente, já é menos estranho que o mesmo se dê na relação da arte como um todo e o desenvolvimento geral da sociedade".

Tal concepção do desenvolvimento histórico exclui, nos marxistas autênticos, toda esquematização e toda manipulação de dados à base de analogias ou paralelismo mecânicos. De que modo o princípio do desenvolvimento desigual se manifesta em um determinado campo e em um determinado período da história das ideologias é um problema histórico concreto, ao qual o marxismo só pode dar resposta à base de uma análise concreta

da situação concreta. E é por isso que Marx exclui desta maneira as considerações precedentes: "A dificuldade reside apenas na formulação geral dessas contradições. Basta que cada contradição venha a ser especificada e ela é logo resolvida".

Marx e Engels se opuseram, durante toda a vida deles, às vulgarizações esquemáticas de seus auto-intitulados discípulos, que pretendiam substituir o estudo concreto do processo histórico concreto por uma concepção da história apoiada em deduções e analogias meramente artificiosas, com a supressão das relações complexas e concretas da dialética por meras relações mecânicas. Um excelente exemplo da aplicação desse método pode ser encontrado na carta de Engels a Paul Ernst, na qual Engels toma decididamente posição contra a tentativa feita por Paul Ernst de definir o caráter "pequeno burguês" de Ibsen a partir de um conceito geral de "pequeno burguês", elaborado por Ernst à base da analogia com o tipo do espírito pequeno burguês alemão, ao invés de se reportar às peculiaridades concretas da situação histórica norueguesa.

As indagações históricas de Marx e Engels no campo da arte e da literatura estendem-se ao inteiro desenvolvimento da sociedade humana. Mas, não menos do que no caso das suas tentativas para individualizar no desenvolvimento geral da sociedade humana os traços do desenvolvimento econômico e social, o interesse principal deles, no campo da arte e da literatura, se voltou para a individualização dos traços essenciais do presente, da evolução moderna. E, se considerarmos nesta perspectiva (a perspectiva voltada para a evolução moderna) a concepção marxista da literatura, veremos ainda mais claramente a importância assumida pelo princípio da desigualdade de desenvolvimento na determinação das peculiaridades de qualquer período.

Sem dúvida, o sistema de produção capitalista representa o grau econômico mais elevado no quadro do processo evolutivo das sociedades divididas em classes. Mas também não há dúvida de que, para Marx, tal sistema de produção é essencialmente desfavorável ao desenvolvimento da literatura e da arte. Marx não é o primeiro e nem o único a dar conta do fato e a descrevê-lo. Somente com ele, porém, as causas efetivas do fenômeno aparecem na sua integridade real. Pois somente uma concepção compreensiva, dinâmica e dialética, pode proporcionar o qua-

dro exato dessa situação. Naturalmente, êste não é o lugar para abordarmos, nem mesmo de modo sumário, tal questão.

A propósito da questão aflorada, entretanto, o leitor poderá ter ocasião de constatar de maneira particularmente clara a colocação da teoria e da história marxista da literatura como parte de um todo complexo, que é o materialismo histórico. Marx não determina o sentido fundamentalmente hostil à arte do sistema capitalista de produção a partir de pontos de vista estéticos. Assim, se quisermos medir as assertivas de Marx sobre o assunto à base de critérios quantitativos e estatísticos — o que não é lícito, certamente, para quem queira alcançar uma justa compreensão do problema — chegaremos à conclusão de que a questão da qual falamos mal chegou a interessá-lo. Quem, porém, tenha estudado a fundo e de maneira apropriada *O Capital* e outros escritos de Marx terá a oportunidade de notar que algumas das suas indicações, consideradas no quadro de conjunto de todo o sistema, oferecem uma penetração na essência do problema bem mais aprofundado do que a dos escritos dos anticapitalistas românticos, que por toda a vida se ocuparam de estética.

De fato, a economia marxista reconduz as categorias do ser econômico (o ser que constitui o fundamento da vida social) às manifestações das formas reais de tal ser, isto é, às formas que manifestam relações inter-humanas e, através das relações inter-humanas, que manifestam a relação entre sociedade e natureza. Mas, ao mesmo tempo, Marx demonstra que, no capitalismo, todas essas categorias aparecem necessariamente numa forma reificada; e que, com essa forma reificada, ocultam a sua verdadeira essência, quer dizer, a sua essência de relação entre homens. Nessa subversão das categorias fundamentais do ser humano reside a fetichização inevitável que ocorre na sociedade capitalista. Na consciência humana o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade êle é: aparece alterado na sua própria estrutura, deformado nas suas efetivas conexões. Torna-se necessário um trabalho mental de tipo completamente particular para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra no interior das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço, etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens a verdadeira essência delas, de relações sociais, relações entre homens.

Ora, a *humanitas* — ou seja, o estudo apaixonado da natureza humana do homem — faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autêntica; daí que toda boa arte e toda boa literatura sejam humanistas, não só ao estudarem apaixonadamente o homem e a verdadeira essência da sua natureza humana, mas, também, por defenderem apaixonadamente a integridade humana do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Como todas essas tendências, e naturalmente antes de todas a opressão e a exploração do homem pelo homem, assumem a mais desumana das suas formas na sociedade capitalista — exatamente por seu caráter reificado e objetivação aparente —, todo verdadeiro artista e todo verdadeiro escritor é um adversário instintivo de qualquer alteração do princípio do humanismo, independentemente do grau (maior ou menor) em que seja alcançada a consciência disso nos espíritos criadores individualmente considerados.

Repetimos que é obviamente impossível discutir aqui amplamente o problema. Analisando alguns trechos de Goethe e de Shakespeare, Marx põe em evidência esta ação anti-humana do dinheiro, que altera e deforma a essência do homem: “Shakespeare mostra bem, sobretudo, duas propriedades do dinheiro: 1) êle é a divindade visível, a transformação de todas as qualidades humanas e naturais no contrário delas, a inversão universal das coisas, aquêle que concilia os inconciliáveis; 2) êle é a alcoviteira universal, o rufião que corrompe os homens e os povos. A inversão e a transmutação de todas as qualidades humanas e naturais, a conciliação dos inconciliáveis — o poder divino — do dinheiro, tudo isso provém da sua essência de ser genérico dos homens alienados, que se expropriam e se perdem nêle, dinheiro. O dinheiro é o poder alienado da humanidade. Aquilo que eu não posso fazer como *homem*, isto é, aquilo que eu não consigo com as minhas forças essenciais individuais, eu o consigo pelo *dinheiro*. O dinheiro transforma, pois, essas forças essenciais em algo que elas não são, quer dizer, no contrário delas”.

Mas com isso não se exaurem os temas principais ora abordados. A hostilidade da ordem de produção capitalista à arte se manifesta igualmente na divisão capitalista do trabalho. Um maior desenvolvimento na compreensão dêste aspecto do tema nos remeteria, ainda uma vez, ao estudo da economia como

uma totalidade. Do ponto de vista do nosso problema, vamos nos contentar em fixar aqui um só princípio, que será, novamente, o princípio do *humanismo*, o princípio que a luta emancipadora do proletariado herdou dos grandes movimentos democráticos e revolucionários precedentes (herança elevada a um plano qualitativamente superior): a reivindicação de um desenvolvimento harmônico e integral para o homem. A hostilidade à arte e à cultura, própria do sistema capitalista, comporta, ao contrário, o fracionamento da totalidade concreta em especializações abstratas.

Mesmo os anticapitalistas românticos reconhecem que é esse, realmente, o estado de coisas. Com a diferença, porém, de verem nele apenas a expressão de uma fatalidade, uma calamidade, pelo que procuraram — ao menos sentimentalmente, idealmente — refugiar-se em sociedades mais primitivas, assumindo, deste modo, uma posição que devia inevitavelmente naufragar e assumir características reacionárias. Marx e Engels jamais negaram o caráter progressista do sistema capitalista de produção, mas, ao mesmo tempo, desmascararam-lhe desapidadamente os aspectos desumanos. Eles compreenderam claramente, e claramente o exprimiram, que somente trilhando tal estrada a humanidade poderia alcançar as condições materiais básicas para a sua libertação real e definitiva, no socialismo. Mas a compreensão do caráter econômica, social e historicamente necessária da ordem social capitalista e a fundamentada repulsa a qualquer “retôrno” a épocas superadas não embotam a crítica da civilização capitalista por Marx e Engels; antes a aguçam. Quando se voltam para o passado, essa atitude não comporta a evasão romântica para tempos idos; ela nos lembra o início daquela luta libertária que emancipou a humanidade de um período de exploração e opressão ainda mais surdo e mais desesperado: o período feudal.

Por isso, quando Engels fala do Renascimento, suas considerações se referem a essa luta de emancipação, às conquistas iniciais da luta dos trabalhadores em busca da libertação; e quando ele contrapõe a divisão capitalista do trabalho aos processos vigorantes naquele tempo, não o faz tanto para exaltar estes últimos, e sim, principalmente, para mostrar o caminho que conduz a humanidade à libertação vindoura (o caminho de ação libertária das próprias classes trabalhadoras). Falando do

Renascimento, Engels pode afirmar: “Foi a maior revolução progressista que a humanidade conheceu até aquele tempo; uma época que necessitou de gigantes e engendrou gigantes. Gigantes pela força do pensamento, pelas paixões e pelo caráter, pela universalidade e pela doutrina. Os homens que fundaram a moderna denominação burguesa foram tudo, pelo menos burgueses limitados. Os heróis daquele tempo, na realidade, ainda não haviam sido esmagados pela divisão do trabalho, cujos efeitos mutiladores, que tornam o homem unilateral, sentimos tão freqüentemente nos seus sucessores. O que particularmente os distingue é que todos viviam e atuavam nos movimentos do seu tempo, na luta prática, tomando posição ativa e participando das contendas, quer com a palavra escrita e falada, quer com a espada, e às vezes com ambas. Daí aquela inteireza e força de caráter, que faz com que tenham sido homens completos. Os eruditos de biblioteca representam exceções: gente de segunda ou terceira ordem, ou filisteus prudentes que não querem queimar os dedos”.

Marx e Engels exigiam dos escritores do seu tempo, por conseguinte, que eles, através da caracterização dos seus personagens, tomassem apaixonadamente posição contra os efeitos perniciosos e envilecedores da divisão capitalista do trabalho e colhessem o homem na sua essência e na sua totalidade. E exatamente porque percebiam na maior parte dos seus contemporâneos a falta dessa aspiração à integralidade e à essência, a deficiência no anseio pela totalidade, consideravam-nos epígonos sem importância.

Na sua crítica a *Sickingen*, tragédia de autoria de Lassalle, Engels escreve: “Com toda a razão, ela se opõe à *péssima* individualização hoje muito em voga, e que se reduz a sofisticação de pedantes, além de constituir a característica essencial de uma literatura de epígonos, que se perde no nada”. Mas na mesma carta Engels indica também a fonte onde o poeta moderno pode buscar esta força, esta amplitude de horizontes, esta totalidade. Na sua crítica ao drama de Lassalle, ele não se limita a lhe reprovar o ter superestimado politicamente o movimento aristocrático de Sickingen (que era substancialmente reacionário e não tinha, desde o início, qualquer possibilidade de êxito), e o ter subestimado ao mesmo tempo as grandes revoluções camponesas da época: indica, também, de que modo uma vasta e

rica representação da vida do povo teria podido conferir ao drama características mais realistas e cheias de vida.

As observações feitas até aqui mostram como a base econômica da ordem capitalista de produção repercute na literatura independentemente da subjetividade dos escritores. Marx e Engels, porém, estão bem longe de descuidar — por um único momento que fôsse — dêste último aspecto (o aspecto subjetivo). Voltaremos a abordar mais a fundo esta questão; por ora, limitamo-nos a uma breve indicação: é exatamente a identificação do escritor burguês com a sua classe, com os preconceitos da sociedade burguesa, que o acovarda, que o faz dar as costas aos problemas essenciais. No curso das lutas ideológicas e literárias realizadas nos anos que se seguiram imediatamente a 1840, o jovem Marx desenvolveu uma crítica aprofundada ao romance de Eugène Sue *Os Mistérios de Paris*, muito lido naquele tempo e bastante popular na Alemanha. Aqui, limitamo-nos a lembrar que aquilo que Marx mais fustiga em Sue é precisamente o fato dêle se adaptar e se assimilar à superfície da sociedade capitalista, deformanda e falseando a realidade por motivo de oportunismo. Naturalmente, hoje, ninguém mais lê Sue. Mas a cada década surgem, em consonância com os eventuais humores da burguesia, escritores que se põem “em moda”, e para os quais — com as variantes do caso — essa crítica conserva a sua validade.

Estamos vendo que a nossa análise, fixando-se inicialmente na gênese e no desenvolvimento da literatura, passou quase que insensivelmente a tratar de problemas de estética, no sentido estrito do termo. E, com isso, chegamos ao segundo complexo de problemas da concepção marxista da arte. Marx considerou extremamente importante a indagação acêrca das premissas históricas e sociais da gênese e do desenvolvimento da literatura, mas jamais sustentou que as questões a ela concernentes ficassem, assim, sequer aproximativamente exauridas. “A dificuldade não está em compreender que a arte e a epopéia gregas se achem ligadas a determinadas formas de desenvolvimento social. A dificuldade está em que ainda hoje elas nos proporcionem um gozo estético e valham, em certos aspectos, como norma e modelo inigualável”.

A resposta de Marx à questão que êle mesmo coloca para si é, ainda uma vez, de caráter histórico-conteudístico. Êle en-

foca as relações existentes entre o mundo grego, como infância normal da humanidade, e a vida espiritual dos homens nascidos bem mais tarde. A questão não o leva ao problema da origem da sociedade, entretanto: leva-o à formulação dos princípios fundamentais da estética (não de maneira formalista, entende-se, mas em uma ampla perspectiva dialética). A solução fornecida por Marx, com efeito, suscita dois grandes complexos de problemas relativos à essência estética de toda obra de arte de toda e qualquer época: que significação possui o mundo assim representado, do ponto de vista da evolução da humanidade? E de que modo o artista representa um dos seus estágios, no quadro geral dessa evolução?

O caminho que leva à questão da forma artística deve partir daqui. E tal questão, naturalmente, só pode ser colocada e resolvida numa íntima conexão com os princípios gerais do materialismo dialético. Uma tese fundamental do materialismo dialético sustenta que qualquer tomada de consciência do mundo exterior não é outra coisa senão o *reflexo* da realidade, que existe independentemente da consciência, nas idéias, representações, sensações, etc., dos homens. É claro que o materialismo dialético, que na formulação geral dêste princípio concorda com todos os tipos de materialismo e se opõe a todas as variantes do idealismo, é decididamente diferente do materialismo mecanicista. Quando Lênin criticava o velho materialismo, a propósito, êle insistia precisamente neste motivo fundamental, que é o de que o velho materialismo não estava em condições de conceber dialeticamente a teoria do *reflexo*.

A obra de criação artística, por conseguinte, enquanto constitui uma forma de reflexo do mundo exterior na consciência humana, está inserida na teoria geral do conhecimento professada pelo materialismo dialético. É certo que a obra de criação artística, dadas as suas peculiaridades, constitui uma parte singular, com características próprias, da teoria materialista dialética do conhecimento, na qual vigoram normas absolutamente diversas das de outros campos abrangidos pela referida teoria. Nas considerações que se seguem, procuraremos falar a respeito de algumas dessas peculiaridades do reflexo literário e artístico, sem pretender, obviamente, nem de longe, traçar um quadro exaustivo (ou mesmo esboçado) do conjunto delas e de seus problemas.

A teoria do reflexo não é absolutamente nova em estética. A imagem consubstanciada na palavra *reflexo*, como metáfora que exprime a essência da criação artística, tornou-se famosa graças a Shakespeare, que, na cena dos comediantes em *Hamlet*, indica essa concepção da arte como constituindo a base da sua teoria e prática literárias. Porém a idéia em si é muito mais antiga: ela já constituía um problema central na estética de Aristóteles; e, desde então, excetuadas as épocas de decadência, predomina em quase tôdas as grandes estéticas. É claro que uma exposição histórica da evolução das concepções estéticas não cabe nesta *Introdução*. Basta-nos, contudo, recordar de passagem o fato de que muitas estéticas idealistas (como, por exemplo, a de Platão) baseiam-se, a seu modo, nesta teoria. Mais importante, ainda, é a constatação de que quase todos os grandes escritores da literatura mundial escreveram instintivamente (com maior ou menor grau de consciência) segundo tal teoria, e que os esforços dêles para esclarecerem a si mesmos os princípios básicos de suas próprias criações resolveram-se no sentido dessa teoria. A meta de quase todos os grandes escritores foi a reprodução artística da realidade: a fidelidade ao real, o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade, tem sido para todo grande escritor (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi) o verdadeiro critério da grandeza literária.

Que a estética marxista, a propósito dessas questões fundamentais, não encampe as reivindicações de uma "inovação radical", é coisa que só surpreende àqueles que, sem motivo sério e sem verdadeiro conhecimento de causa, vinculam a *concepção do mundo* do proletariado a qualquer "novidade absoluta" ou a um "vanguardismo" artístico, acreditando que a emancipação do proletariado comporte no campo da cultura uma completa renúncia ao passado. Os clássicos e fundadores do marxismo jamais adotaram tal ponto de vista. No entender dêles, a concepção do mundo do proletariado, a sua luta de emancipação e a futura civilização a ser criada por essa luta devem herdar todo o conjunto de valores reais elaborados pela evolução plurimilenar da humanidade.

Lênin constata, numa passagem de um dos seus trabalhos, que uma das razões da superioridade do marxismo em comparação com as ideologias burguesas consiste exatamente nesta

capacidade do marxismo de incorporar criticamente tôda a herança da cultura progressista e de assimilar orgânicamente tudo que é grande no passado. O marxismo supera êstes seus predecessores apenas (se bem que êste "apenas" signifique muitíssimo, quer metodologicamente, quer no que concerne ao conteúdo) no tornar conscientes as aspirações dêles, eliminando os desvios idealistas e mecanicistas dessas aspirações, reconduzindo-as às suas verdadeiras causas e proporcionando-lhes a inserção apropriada dentro do sistema de leis da evolução social. No campo da estética, no campo da teoria e da história da literatura, podemos concluir, resumidamente, que o marxismo eleva à esfera da clareza conceitual aquêles princípios fundamentais da atividade criadora que vivem há milênios nos sistemas dos melhores pensadores e nas obras dos mais notáveis escritores e artistas.

Se agora pretendemos esclarecer algum dos aspectos mais importantes dessa situação, deparamo-nos com a questão: o que é essa realidade que a criação artística deve refletir com fidelidade? Aqui, importa acima de tudo o caráter negativo da resposta: essa realidade não é somente a superfície imediatamente percebida do mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos. Ao mesmo tempo que coloca o realismo no centro da teoria da arte, a estética marxista se preocupa com o mais firme combate a qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência prêsã à reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior. Ainda neste ponto, a estética marxista nada afirma de radicalmente nôvo; limita-se a desenvolver ao seu mais alto nível de consciência e clareza aquilo que sempre se encontrou no centro da teoria e da prática dos grandes artistas do passado.

Enquanto combate o naturalismo, entretanto, a estética do marxismo combate, com não menos firmeza, um outro falso extremo: aquela concepção segundo a qual, partindo da idéia de que a mera cópia da realidade deve ser rejeitada e da idéia de que as formas artísticas são independentes dessa realidade superficial, chega a atribuir, no âmbito da teoria e da prática da arte, uma independência absoluta das formas artísticas; chega a considerar a perfeição formal como um fim em si mesma e, por conseguinte, a prescindir da realidade na busca de tal perfeição, figurando ser completamente independente do real e possuir o

direito de modificá-lo e estilizá-lo arbitrariamente. É uma luta na qual o marxismo continua e desenvolve as concepções que os mestres da literatura mundial sempre tiveram em relação à essência da verdadeira arte: concepções segundo as quais à arte cabe representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jôgo (vazio, em última instância) com as formas abstratas.

Essa maneira de conceber a essência da arte nos põe em contato com um problema central da teoria do conhecimento do materialismo dialético: o problema das relações entre fenômeno e essência. O pensamento burguês e, em consequência, a estética burguesa nunca puderam atingir o nó desse problema. Toda teoria e toda prática naturalista são levadas a unir de maneira mecânica e antidialética fenômeno e essência, formando uma turva mistura, na qual a essência é necessariamente sacrificada e, em muitos casos, chega a desaparecer completamente. Já a filosofia idealista da arte e a sua prática de estilização, ao contrário, captam claramente a antítese entre fenômeno e essência, mas, por força da carência de dialética ou por força da inconseqüência da dialética idealista, detêm-se exclusivamente na antítese que existe entre os dois termos, sem reconhecer a unidade dialética dos opostos que subsiste no interior dessa antítese. (Essa problemática pode ser claramente percebida em Schiller, tanto nos seus ensaios estéticos — extraordinariamente interessantes e profundos — como na sua prática poética). A literatura e a teoria literária dos períodos de decadência costumam unificar as duas tendências errôneas: substituem a verdadeira busca da essência por um jôgo de analogias superficiais que, tal como as concepções da essência pelos clássicos do idealismo, prescindem do real. Tais construções analógicas se compõem de particulares naturalistas, impressionistas, etc., e êstes particulares inorgânicos se articulam em uma pseudo-unidade, sob a égide de uma *concepção do mundo* mistificada.

A autêntica dialética da essência e do fenômeno se baseia no fato de que essência e fenômeno são momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana. No entanto — e êste é um importante axioma do conhecimento dialético — a realidade apresenta diversos graus: existe a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e ten-

dências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que se transformando com a mudança das circunstâncias. Tal dialética atravessa toda a realidade, de modo que, numa relação desse tipo, relativizam-se aparência e realidade: aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas. E assim até o infinito.

A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva. Quer dizer: ela, a verdadeira arte, aprofunda-se sempre na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a capa dos fenômenos; mas não representa êstes momentos essenciais de maneira abstrata, fazendo abstração dos fenômenos e contrapondo-se àqueles, e sim apreende exatamente aquêlo processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, fixando, também, aquêlo aspecto do mesmo processo segundo o qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. Por outro lado, êstes momentos singulares não só contêm nêles mesmos um movimento dialético, que os leva a se superarem continuamente, mas se acham em relação uns aos outros numa permanente ação e reação mútua, constituindo momentos de um processo que se reproduz sem interrupção. A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento.

Desde que a concepção dialética apreende, de tal modo, numa unidade universal móvel, o particular e o singular,¹ é claro que essa concepção deve se manifestar de maneira peculiar nas formas fenomênicas específicas da arte. Porque, ao contrário da ciência, que resolve êste movimento nos seus elementos abstratos e se esforça por identificar conceitualmente as normas que regulam a interação entre os elementos, a arte conduz à

¹ Em uma obra publicada doze anos depois deste ensaio (*Prolegômenos a uma Estética Marxista*, 1957), o autor viria a apresentar a sua concepção em forma um pouco diferente, colocando a particularidade no centro da estética marxista e asseverando que, na arte, "tanto a singularidade como a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade". (Nota do tradutor).

intuição pela sensibilidade dêsse movimento como movimento mesmo, na sua unidade viva. Uma das mais importantes categorias desta síntese artística é a do *tipo*. E não foi por acaso que Marx e Engels se reportaram a êste conceito quando quiseram definir o verdadeiro realismo. Escreve Engels: "Realismo significa, a meu ver, além da fidelidade ao particular, fiel reprodução de caracteres típicos em circunstâncias típicas". Mas Engels afirma igualmente que não é lícito, absolutamente, contrapor a tipicidade ao caráter *único* do fenômeno, fazendo dela uma generalização abstrata dêste: "... cada um é um tipo, mas, ao mesmo tempo, também é um indivíduo singular determinado, um "êste", como se exprime o velho Hegel. E assim deve ser".

Portanto, o tipo não é, para Marx e Engels, o tipo abstrato da tragédia clássica, nem o personagem que resulta da generalização idealizante de Schiller, e muito menos aquela *média* que pretenderam estabelecer a literatura e a teoria literária de Zola e seus sucessores. O tipo vem caracterizado pelo fato de que nêle convergem, na sua contraditória unidade, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida. Vem caracterizado pelo fato de que nêle tôdas as contradições — as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época — se articulam em uma unidade viva. A representação da média, ao contrário, implica em que tais contradições, que formam sempre o reflexo dos grandes problemas de uma época, apareçam necessariamente diluídas e enfraquecidas no ânimo e nas experiências de relações inter-humanas de um homem medíocre, sacrificados assim os seus traços essenciais. Na representação do tipo, na criação artística típica, fundem-se o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social. É na representação típica, pois, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada.

A essas observações de caráter geral, devemos acrescentar uma outra: Marx e Engels viam em Shakespeare e em Balzac (em face, digamos, de Schiller, de um lado, e de Zola, de outro) a tendência artística realista que melhor correspondia à estética dêles. A preferência por êstes grandes escritores indica, por si mesma, que a concepção marxista do realismo nada tem a ver

com a cópia fotográfica da vida cotidiana. A estética marxista se limita a augurar que a essência individualizada pelo escritor não venha representada de maneira abstrata e sim como essência orgânicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela amadurece. Não é absolutamente necessário, a nosso ver, que o fenômeno artisticamente fixado seja atingido como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. O que quer dizer: até mesmo o mais extravagante jôgo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo.

Não é de modo algum por acaso que precisamente algumas novelas fantásticas de Balzac e de E. T. A. Hoffman se contassem entre aquelas criações artísticas pelas quais Marx tinha particular aprêço. Naturalmente, há fantasia e fantasia. E há fantástico e fantástico. Se, neste campo, quisermos procurar um critério de valorização e discriminação, deveremos voltar às teses fundamentais da dialética materialista e à teoria do *reflexo* da realidade.

A estética marxista, que nega o caráter realista do mundo representado através de particulares naturalistas (que escamoteiam as forças motrizes essenciais dos fenômenos), considera coisa perfeitamente normal que as novelas fantásticas de Hoffman e de Balzac representem momentos culminantes da literatura realista, porque nelas, precisamente em virtude da representação fantástica, as forças essenciais aos fenômenos são postas em especial relêvo.

A concepção marxista do realismo é a do realismo da essência artisticamente representada. Ela representa a aplicação dialética da teoria do *reflexo* ao campo da estética. E não é acidental que o conceito de *tipo* seja aquêle que com maior clareza evidencia tal peculiaridade da estética marxista. Por um lado, o tipo fornece uma solução para a dialética essência-fenômeno — solução específica da arte, que não se aproveita em qualquer outro campo — e, por outro lado, o tipo remete sempre àquele processo histórico-social do qual a melhor arte realista constitui o fiel reflexo. Essa determinação marxista do realismo prolonga a linha que grandes mestres do realismo, como Fielding, adotaram na sua prática artística; êstes mestres se intitulavam historiadores da vida burguesa, historiadores da vida

privada. Mas Marx, a propósito da relação entre a grande arte realista e a realidade histórica vai ainda além dos maiores realistas e aprecia os resultados obtidos por tal arte melhor do que eles. Em uma conversa com seu genro, o eminente escritor socialista Paul Lafargue, Marx se exprime nos seguintes termos acêrca da função de historiador-artista em Balzac: "Balzac não foi apenas o historiador da sociedade do seu tempo, mas igualmente o criador profético de figuras que, sob Louis Phillippe, achavam-se ainda em estado embrionário e que só alcançariam o seu completo desenvolvimento após a morte do autor, sob Napoleão III".

Tôdas essas exigências manifestam a resoluto e radical objetividade da estética marxista. Segundo tal concepção, o traço dominante dos grandes realistas é, pois, a tentativa apaixonada e espontânea de captar e reproduzir a realidade tal como ela é, objetivamente, na sua essência. A êsse respeito, são numerosos os equívocos correntes acêrca da estética marxista. Costuma-se repetir que ela subestima a ação do sujeito, que ela subestima a eficácia do fator artístico subjetivo na criação da obra de arte. Costuma-se confundir Marx com aqueles vulgarizadores que permanecem teòricamente presos às tradições naturalistas e apresentam como marxista o falso e mecânico *objetivismo* dessas tradições. Tivemos, contudo, ocasião de constatar que um dos problemas centrais da concepção marxista é a dialética do fenômeno e da essência, a descoberta e enunciação da essência no contexto das contraditórias manifestações fenomênicas. Ora, se não cremos que o sujeito artístico "crie" *ex nihilo* algo de radicalmente nôvo, se reconhecemos que êle descobre uma essência que existe independentemente dêle (e não é acessível a todos e permanece por muito tempo oculta até para o maior dos artistas), nem por isso a atividade do sujeito cessa ou vem diminuída em seja lá o que fôr. Portanto, se a estética marxista identifica o maior valor da atividade criadora do sujeito artístico no fato dêle assumir nas suas obras o processo social universal e torná-lo sensível, experimentalmente acessível, e se nessas obras se cristaliza a autoconsciência do sujeito, o despertar da consciência do desenvolvimento social, nada disso implica em uma subestimação da atividade do sujeito artístico, e sim, pelo contrário, temos uma legítima valorização desta atividade, mais elevada do que a de qualquer outro critério precedente.

Ainda aqui, como em tudo, o marxismo nada cria de "radicalmente nôvo". Já a estética de Platão, a sua doutrina do reflexo artístico das idéias, afluava essa questão. Mas também neste campo o marxismo recoloca sôbre seus próprios pés a verdade que os grandes idealistas tinham descoberto invertida. Por um lado, o marxismo não admite, como vimos, uma exclusiva contraposição entre fenômeno e essência, procurando a essência no fenômeno e o fenômeno na relação orgânica com a essência. Por outro lado, o captar esteticamente a essência, a idéia, não constitui para o marxismo um ato simples e definitivo e sim um processo; um processo que é movimento, aproximação gradual da realidade essencial (mesmo porque a realidade mais profunda e essencial é sempre apenas uma porção daquela totalidade do real que integra até mesmo o fenômeno superficial).

Por isso, se o marxismo realça a objetividade mais radical do conhecimento e da representação estética, acentua também, ao mesmo tempo, o papel indispensável do sujeito criador, já que êste processo, esta aproximação gradual da essência oculta, é uma estrada que se abre sômente para os maiores e mais perseverantes gênios da criação artística. A objetividade da ciência marxista chega ao ponto de não reconhecer nem mesmo à abstração — à abstração verdadeiramente sensata — a propriedade de mero produto da consciência humana, e demonstra, ao contrário, especialmente para as formas primárias do processo social (isto é, as formas econômicas), de que modo a abstração se realiza e opera à base da própria realidade social e de seus objetos. Mas, para poder acompanhar o processo de abstração e entender a fantasia, trilhar o caminho dela, elucidar os seus desenvolvimentos, é preciso concentrar em figuras e situações típicas o tecido do processo global, do conjunto da evolução social. E, para isso, requer-se um gênio artístico da máxima grandeza.

Vemos, por conseguinte, que a objetividade da estética marxista não se acha absolutamente em contradição com o conhecimento do fator subjetivo na arte. Mas ainda devemos considerar esta idéia de outro ângulo diferente: às nossas considerações precisamos acrescentar que a objetividade marxista não significa *neutralidade* em face dos fenômenos sociais. Exa-

tamente porque — como justamente reconhece a estética marxista — o grande artista não representa coisas ou situações estéticas, e sim investiga a direção e o ritmo dos processos, cumpre-lhe, como artista, definir o caráter de tais processos. E, numa tomada de consciência deste gênero, já está implícita uma tomada de posição. A concepção segundo a qual o artista seria só um espectador passivo desses processos, situar-se-ia acima de todo e qualquer movimento social (a flaubertiana *impassibilité*) é, no melhor dos casos, uma ilusão, uma forma de auto-engano; mas quase sempre não passa de uma evasão, uma fuga ante os grandes problemas da vida e da arte. Não há grande artista em cuja representação da realidade não se exprimam, ao mesmo tempo, também as suas opiniões, desejos, aspirações apaixonadas e nostálgicas. Será essa constatação contraditória em relação à nossa assertiva de que a essência da estética marxista é a objetividade?

Entendemos que não. E, para poder destrinchar a questão, devemos lembrar ligeiramente o problema da chamada arte de tendência ou de tese, procurando esclarecer qual seja a interpretação marxista do problema e quais as relações dessa interpretação com a estética marxista. O que é a tese? Numa acepção superficial, é uma tendência política ou social do artista que ele quer demonstrar, defender e ilustrar com a sua própria obra de arte. É interessante e sintomático que Marx e Engels sempre se exprimissem com ironia a respeito de tais construções artificiosas, quando tratavam de uma arte dessa espécie. A ironia deles se torna especialmente áspera quando verificam que o escritor, para demonstrar a verdade de qualquer proposição ou justificação, violenta a realidade objetiva, deformando-a. (Vejam-se, em particular, as observações críticas de Marx sobre Sue). Mesmo quando se trata de um grande escritor, Marx protesta contra a tendência para utilizar toda a obra ou mesmo um só personagem como expressão direta e imediata das opiniões do autor, o que priva o personagem da autêntica possibilidade de viver até o fundo suas próprias faculdades vitais segundo as leis íntimas e orgânicas da dialética de seu próprio ser. É isso que Marx desaprova na tragédia de Lassalle: “Terias podido fazer com que em grau maior as idéias mais modernas falassem de mais pura forma, ao passo que, na realidade, além da idéia de liberdade religiosa, a idéia central (da obra) ficou sendo a da

unidade burguesa. Deverias, por conseguinte, ter *shakespearianizado* mais, e o erro mais grave que te indico é o de teres *schillerianizado*, isto é, o de teres transformado os indivíduos em meros porta-vozes do espírito do tempo”.

No entanto, semelhante rejeição da literatura de tendência não significa de maneira alguma que a verdadeira literatura não implique em uma tendência. Observe-se que a realidade objetiva, em si mesma, não é uma caótica mistura de movimentos sem direção e sim um processo evolutivo que possui internamente tendência mais ou menos acentuada e que — sobretudo — possui uma tendência fundamental própria dele. O desconhecimento desse fato, desse dado, e uma tomada de posição falsa em face da sua existência ocasionam sempre grandes prejuízos a qualquer criação artística. (Veja-se a crítica de Marx à tragédia de Lassalle).

Com a observação precedente, já se define a “participação” do artista nas diversas tendências que encerra o processo social e em particular nas tendências fundamentais deste processo. Na linha da observação feita, Engels exprime do seguinte modo o seu ponto de vista sobre a *tendência* na arte: “Não sou, de maneira alguma, um adversário da poesia de tendência como tal. O pai da tragédia, Ésquilo, e o pai da comédia, Aristófanes, foram ambos decididamente poetas de tendência. Dante e Cervantes não o foram menos. E o maior mérito de *Kabale und Liebe* de Schiller é o de ser o primeiro drama político alemão *de tese*. Os russos e noruegueses modernos, que escrevem excelentes romances, são romancistas de tendência. Mas considero que a tese deva brotar da situação e da ação, sem que a ela se faça referência de maneira explícita, e o poeta não está obrigado a pôr nas mãos do leitor já pronta a solução histórica para os conflitos históricos por ele descritos”.

Aqui, Engels explica claramente de que modo a tese se concilia com a arte e ajuda o artista na produção das maiores criações, desde que amadureça organicamente da essência artística da obra, da representação artística, quer dizer (conforme nossas considerações anteriores), da realidade mesma, da qual a arte constitui o *reflexo dialético*. Ora, quais são as tendências fundamentais em função das quais os criadores de obras literárias que almejam ser artistas devem assumir posição? São os grandes problemas do progresso do gênero humano. Nenhum grande

escritor pode se permitir permanecer indiferente em face dêles, nenhum grande escritor pode deixar de tomar apaixonadamente posição diante dêles, se quer criar autênticos tipos, se quer atingir um profundo realismo. Sem tal tomada de posição, um escritor jamais poderá distinguir aquilo que é essencial daquilo que não o é. Do ponto de vista da totalidade do desenvolvimento social a possibilidade de realizar uma distinção justa a respeito é vedada àquele que não se entusiasma pelo progresso, que não detesta a reação, que não ama o bem e não repele o mal.

Neste ponto, porém, vemo-nos aparentemente a braços com uma profunda contradição. Da argumentação precedente, parece resultar que todo escritor da sociedade dividida em classes deve possuir, para ser grande, uma concepção do mundo — uma concepção filosófica, sociológica e política — progressista. Parece resultar que, em suma (para dar a essa aparente contradição uma formulação clara), todo grande escritor deve ser política e socialmente de esquerda. No entanto, não poucos entre os grandes realistas da história da literatura — e exatamente os autores preferidos por Marx e Engels — demonstram o contrário: nem Shakespeare, nem Goethe, nem Walter Scott ou Balzac tiveram uma posição política de esquerda.

Marx e Engels não só não procuraram evitar essa questão como a submeteram, de fato, a uma análise sutil e profunda. Numa famosa carta a Miss Margaret Harkness, Engels aborda largamente o problema, isto é, o fato de que Balzac, portador de sentimentos politicamente realistas e legitimistas, admirador da aristocracia em declínio, exprima, nas suas obras, em última instância, exatamente a concepção oposta. “Balzac era legitimista em política, é certo; a sua grande obra é uma constante elegia sobre a inevitável decadência da *boa sociedade*; tôdas as suas simpatias se voltam para a classe condenada a perecer. Não obstante, a sua sátira nunca é tão cáustica e a sua ironia nunca é tão amarga como quando êle põe em cena aquêles homens e mulheres com os quais mais profundamente simpatiza: os aristocratas”. E, em nítido contraste com isso, êle apresenta os seus adversários políticos, os republicanos revoltosos, como os únicos verdadeiros heróis da época. As conseqüências últimas dessa contradição vêm sintetizadas por Engels da seguinte forma: “Que Balzac tenha sido, assim, constrangido a agir contra as

suas próprias simpatias de classe e contra os seus preconceitos políticos, que êle tenha *enxergado* a necessidade da superação dos seus diletos nobres e que os tenha descrito como homens que não mereciam melhor sorte — que Balzac tenha *enxergado* os homens do futuro sòmente lá onde, naquele tempo, era possível achá-los — tudo isso eu considero que constitua um dos maiores triunfos do realismo e um dos traços mais grandiosos do velho Balzac”.

Terá ocorrido, talvez, um milagre? Ter-se-á revelado aqui uma não sei qual genialidade artística “irracional”, misteriosa, que não pode ser apreciada conceitualmente e que rompeu as cadeias das concepções políticas que a adulteravam? Nada disso. Aquilo que a análise de Engels sôbre o tema demonstra é, substancialmente, um fato simples e claro, cuja verdadeira significação, contudo, só foi pela primeira vez efetivamente descoberta e analisada por êle e por Marx. Trata-se, antes de mais nada, daquela honestidade estética incorruptível, isenta de qualquer vaidade, própria dos escritores e artistas verdadeiramente grandes. Para êstes, a realidade, tal como ela é e tal como ela se manifesta na sua essência, após pesquisas cansativas e aprofundadas, está acima de todos os seus desejos pessoais mais caros e mais íntimos. A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções e ilusões por amor das quais êle se engendrara na fantasia do escritor, êste o deixa desenvolver-se livremente até as últimas conseqüências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade. Tal é a honestidade que podemos localizar e estudar em Cervantes, em Balzac, em Tolstoi.

Mas também esta honestidade tem o seu conteúdo concreto. Para percebê-lo, basta confrontar o legitimismo de Balzac com o de um escritor como Bourget, por exemplo. Bourget está efetivamente em guerra contra o progresso, quer mesmo impor à França republicana o jugo da velha reação; êle se serve das contradições e do caráter problemático da vida moderna para apresentar como remédio a ideologia superada dos velhos tempos. O verdadeiro conteúdo do legitimismo balzaqueano, ao contrário, é a defesa da integridade do homem durante a ascensão capitalista iniciada em França na época da Restauração.

Balzac não percebe apenas a força irresistível desse processo; percebe igualmente que a irresistibilidade dele deriva dos momentos progressistas de que ele se compõe. Percebe que essa evolução, a despeito de todos os seus traços adulterados e adulterantes, alcança no desenvolvimento da humanidade uma etapa mais elevada do que a feudal ou semifeudal, esta sendo destruída, por vezes de forma horrenda, na passagem para aquela. Porém, ao mesmo tempo, Balzac verifica que este mesmo processo traz consigo uma dilaceração, uma deformação do homem, e ele repele tal coisa em nome da salvaguarda da integridade humana. Dessa contradição (insolúvel para Balzac como pensador), deriva a sua posição "consciente" em face das questões sociais e políticas. Quando ele estuda e representa o mundo com os meios da verdadeira objetividade realista, contudo, não só reflete a verdadeira essência do progresso com fidelidade, através da criação dos seus personagens, mas mergulha fundo dentro de si mesmo e chega às autênticas raízes do seu amor e do seu ódio. Como pensador, Balzac é fruto do ambiente de Bonald e De Maistre; como criador, ele possui uma visão mais aguda e mais penetrante do que os pensadores políticos da direita. Através das suas relações com a *integridade do homem*, sua consciência discerne as contradições da ordem econômica capitalista, a problemática da civilização capitalista; e a imagem do mundo fornecida por Balzac criador aproxima-se extraordinariamente do quadro crítico da sociedade capitalista em formação elaborado por seu grande contemporâneo, o socialista Fourier.

Em sua acepção marxista, o triunfo do realismo significa um completo rompimento com aquela concepção vulgar da literatura e da arte que deduz mecânicamente o valor da obra literária a partir das concepções políticas do escritor, da sua pseudopsicologia de classe. O método marxista aqui indicado se presta magnificamente para esclarecer fenômenos literários, mesmo os mais complexos. Mas só quando se sabe utilizá-lo concretamente, com genuíno espírito historicista e com discernimento estético e social. Quem se iludir pensando que vai encontrar nêle um esquema aplicável a todo e qualquer fenômeno literário mostrará que adota uma interpretação dos clássicos do marxismo tão falsa quanto a dos marxistas vulgares de velho estilo. Para que não reste equívoco algum a respeito,

permitimo-nos frisar, ainda uma vez: o triunfo do realismo não significa, segundo Engels, que a ideologia abertamente proclamada pelo escritor seja indiferente para o marxismo, como não significa que toda criação de todo escritor represente um triunfo do realismo pelo simples fato de se afastar um tanto da ideologia abertamente proclamada. Só se realiza a vitória do realismo quando artistas efetivamente grandes estabelecem uma relação profunda e séria, ainda que não conscientemente reconhecida, com uma corrente progressista da evolução humana. Do ponto de vista marxista, é tão inadmissível colocar no pedestal dos clássicos escritores ineptos ou medíocres por obra de suas convicções políticas, como querer reabilitar, com base na formulação de Engels, escritores de maior ou menor habilidade mas completa ou parcialmente reacionários.

Não foi por acaso que falamos, a respeito de Balzac, da salvaguarda da integridade do homem. Na maior parte dos grandes realistas é este o motivo que leva à reprodução do mundo real, se bem que — é óbvio — com características e tons bastante diversos conforme as épocas e os indivíduos. *Grandeza artística, realismo autêntico e humanismo são sempre indissolúvelmente conexos*. E o princípio unificador é precisamente aquele de que falamos: a preocupação com a integridade do homem. Tal humanismo é um dos princípios fundamentais mais essenciais da estética marxista. Devemos reafirmar, aqui, que foram Marx e Engels os primeiros a colocar o princípio da *humanitas* no centro mesmo da concepção estética. Ainda a este propósito, como no mais, Marx e Engels foram os continuadores da obra dos maiores representantes do pensamento filosófico e estético e o desenvolveram, elevando-o a um nível qualitativamente mais alto. Por outro lado, como não são os iniciadores do humanismo e representam o coroamento de uma longa evolução, a posição de Marx e Engels no que se refere ao humanismo é, sem dúvida, a dos seus defensores mais conseqüentes.

E, se tal é a posição deles, o é — contrariamente aos preconceitos burgueses habituais — exatamente com base na concepção materialista do mundo pelo marxismo. Numerosos pensadores idealistas já sustentaram parcialmente princípios humanistas análogos aos de Marx e Engels; numerosos pensadores idealistas lutaram em nome do humanismo contra tendências

políticas, sociais e morais combatidas também por Marx e Engels. Mas só a concepção materialista da história está em condições de reconhecer que a verdadeira e mais profunda lesão ao princípio do humanismo, a dilaceração e mutilação da integridade humana, é apenas a conseqüência inevitável da estrutura econômica, material, da sociedade. A divisão do trabalho nas sociedades divididas em classes, a cisão entre cidade e campo, a divisão entre trabalho físico e trabalho espiritual, a exploração e a opressão do homem pelo homem, a parcelarização do trabalho nas condições anti-humanas da ordem capitalista de produção, todos estes processos são processos econômicos, materiais.

Sobre os efeitos culturais e artísticos de todos esses fenômenos, já escreveram (em tom ora elegíaco ora irônico) mesmo pensadores idealistas, revelando grande profundidade e agudeza de visão; porém só a concepção materialista da história de Marx e Engels estava em condições de alcançar as raízes da questão. E o fato de que eles lhe penetrassem nas raízes possibilitou-lhes a superação da crítica meramente irônica em face das manifestações anti-humanas do desenvolvimento e da existência das sociedades divididas em classes, a superação dos lamentos elegíacos e da evocação nostálgica de tempos passados pretensamente idílicos. Eles souberam demonstrar cientificamente de onde provém e por onde é dirigido o processo geral, bem como de que modo será possível salvaguardar realmente a integridade humana, a integridade do homem real. Demonstraram de que modo se devem modificar as bases materiais de que resultam necessariamente a mutilação e corrupção do humano. De que modo a humanidade adquire consciência e de que modo o proletariado, portador social e político avançado desta consciência, pode criar bases materiais que facilitam o aperfeiçoamento social, político, moral, espiritual e artístico, impulsionando a humanidade a um nível jamais alcançado no passado.

A questão acima referida se situa no centro do pensamento de Marx. E uma vez ele contrapôs a situação do homem na sociedade capitalista à situação do homem na sociedade socialista: "No lugar de *todos* os sentidos físicos e espirituais, colocou-se, portanto, pura e simplesmente, a alienação de todos estes sentidos, substituídos pelo sentido do *possuir*. A esta absoluta pobreza precisou ser reduzido o ser humano para que

êle pudesse engendrar de dentro de si mesmo a sua riqueza íntima... Assim, a supressão da propriedade privada representa a completa *emancipação* de todos os sentidos, de todas as faculdades humanas. E representa essa emancipação exatamente pelo fato de que tais sentidos e faculdades se tornem *humanos* tanto subjetiva como objetivamente".

Assim se acha o humanismo socialista inserido no centro da estética marxista, da concepção materialista da história. Em oposição aos preconceitos burgueses (que se apoiam na concepção tósca e antidialética própria do marxismo vulgar), é preciso frisar bem que esta concepção penetra nas raízes mais profundamente entranhadas no terreno, mas nem por isso nega a beleza das flôres. Ao contrário, é exata e unicamente a concepção materialista da história, a estética marxista, que fornece os instrumentos para uma justa compreensão deste processo na sua unidade, na sua orgânica conexão entre raízes e flôres.

Por outro lado, aquela afirmação de princípio da concepção materialista da história segundo a qual a verdadeira e definitiva emancipação da humanidade em relação às conseqüências distorcíveis da sociedade dividida em classes só se pode realizar através do socialismo não comporta, absolutamente, uma contraposição rígida, antidialética, esquemática; não comporta o repúdio sumário da cultura das diversas sociedades divididas em classes e nem a indiferença em face das diversas realizações dessas sociedades, bem como em face da ação cultural e artística das mesmas (como ocorre freqüentemente nos vulgarizadores superficiais do marxismo). Sem dúvida, a verdadeira história da humanidade começará com o socialismo. Mas a pré-história que conduz ao socialismo constitui um elemento essencial da formação do próprio socialismo. E os marcos desse caminho não podem deixar indiferentes aqueles que o trilham, os defensores do humanismo socialista e da estética marxista.

O humanismo socialista torna possível à estética marxista a unificação do conhecimento histórico e do conhecimento artístico, a contínua convergência na direção de um ponto focal do juízo histórico e do juízo estético. Desse modo, a estética marxista resolve precisamente aquele problema que mais atormentara os seus maiores predecessores, aquele problema crucial

que desafiava os grandes e era passado por alto pelos anões: o da unidade entre o valor estético permanente da obra de arte e o processo histórico do qual a obra de arte — exatamente na sua perfeição, no seu valor estético — não pode ser separada.

(1945)

tradução de LEANDRO KONDER.

2

Narrar ou Descrever?

Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo

“Ser radical significa tomar as coisas pela raiz. Mas para o homem a raiz é o homem mesmo”.

KARL MARX

ENTREMOS, desde logo, *in medias res*. Em dois famosos romances modernos, *Naná* de Zola e *Ana Karenina* de Tolstoi, encontra-se a descrição de uma corrida de cavalos. Como se desincumbem do empreendimento os dois escritores?

A descrição da corrida é um esplêndido exemplo do virtuosismo literário de Zola. Tudo que pode acontecer numa corrida, em geral, vem descrito com exatidão, com plasticidade e sensibilidade. A descrição de Zola é uma pequena monografia sobre a moderna corrida de trote, que vem acompanhada em tôdas as suas fases, desde a preparação dos cavalos até a passagem pela linha de chegada, com a mesma insistência. A tribuna dos espectadores aparece com tôda a pompa e todo o colorido de uma exibição de moda parisiense sob o Segundo Império. Também o que acontece na pista vem representado com exatidão em todos os aspectos: a corrida termina por uma grande surpêsa

e Zola não se limita a descrever esta supresa, mas desmascara também a complicada trama que a causou.

No entanto, esta descrição, com todo o seu virtuosismo, não passa de uma digressão dentro do conjunto do romance. Os acontecimentos da corrida são apenas debilmente ligados ao entrecho e poderiam facilmente ser suprimidos, de vez que o ponto de conexão consiste apenas no fato de que um dos muitos amantes passageiros de Naná se arruinou em consequência do desfecho da trama.

Uma outra conexão entre a corrida e o tema central é ainda mais débil, tanto assim que não se pode sequer dizer que seja um elemento do entrecho, embora — por isso mesmo — seja ainda mais sintomática para o estudo do método de composição utilizado por Zola: o cavalo vencedor, que ocasiona a surpresa, chama-se também Naná. E Zola não deixa de sublinhar claramente esta coincidência tênue e casual; a vitória do homônimo da mundana Naná é um símbolo do triunfo desta no mundo e no *demi-monde* parisiense.

A corrida de cavalos de *Ana Karenina* é o ponto crucial de um grande drama. A queda de Wronski representa uma reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e, depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar a sua gravidez a Wronski. A emoção suscitada pela queda de Wronski provoca a conversa decisiva de Ana com Karenin, seu marido. Todas as relações entre os principais personagens do romance entram numa fase decididamente nova, após a corrida. Esta, por conseguinte, não é um “quadro” e sim uma série de cenas altamente dramáticas, que assinala uma profunda mudança no conjunto do entrecho.

As finalidades completamente diversas a que atendem as cenas dos dois romances se refletem em toda a exposição. Em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador; em Tolstoi, é narrada do ponto de vista do participante.

O relato da corrida de Wronski constitui o verdadeiro objetivo visado por Tolstoi, que sublinha a importância de nenhum modo episódica ou casual do evento na vida do seu ambicioso oficial. Este se prejudicou na sua carreira militar em virtude de uma série de circunstâncias e, em primeiro lugar, em virtude da sua ligação com Ana. A vitória na corrida, diante de toda a Corte e da sociedade aristocrática, está entre

as poucas possibilidades de satisfazer a sua ambição que lhe restam abertas. Todos preparativos e todas as fases da corrida, portanto, são momentos de uma ação importante e vêm contados em dramática sucessão. A queda de Wronski é o vértice de toda esta fase dramática da sua vida e com ela interrompe a narração da corrida, sendo apenas acenado, de passagem, em uma única frase, o fato de que o seu rival o ultrapassa.

Com isso, entretanto, está longe de ser exaurida a análise da concentração épica desta cena. Tolstoi não descreve uma “coisa”: narra acontecimentos humanos. E esta é a razão de que o andamento dos fatos venha narrado duas vezes, de maneira genuinamente épica, ao invés de ser descrito por imagens. Na primeira narração em que Wronski, que participava da corrida, era a figura central, era preciso expor, com precisão e competência, tudo aquilo que era essencial na preparação da corrida e no seu próprio transcurso. Na segunda, porém, as figuras principais passam a ser Ana e Karenin.

A excepcional arte épica de Tolstoi se manifesta no fato de que ele não faça com que ao primeiro que siga imediatamente o segundo relato da corrida, mas comece a narrar todo o dia precedente de Karenin e a evolução de suas relações com Ana, para fazer do relato da corrida, afinal, o ápice do novo dia. A corrida torna-se, assim, um drama psicológico: Ana só acompanha Wronski com os olhos e nada vê da corrida propriamente dita e nem dos outros. Karenin observa exclusivamente Ana e suas reações ante o que se passa com Wronski. A tensão desta cena, quase sem palavras, prepara a explosão de Ana, quando, ao voltar para casa, confessa a Karenin suas relações com Wronski.

O leitor ou o escritor formado na escola dos “modernos” poderia objetar, neste ponto: admitindo que estejamos diante de dois métodos diferentes de representação artística, não será o próprio fato de vincular a corrida a importantes vivências inter-humanas dos personagens principais que tornará a corrida um elemento acidental, uma mera ocasião para que ecloda a catástrofe do drama? E, ao contrário, não será o caráter completo, acabado e monográfico, da descrição de Zola aquilo que dá o exato quadro de um fenômeno social?

Eis-nos agora em face de um problema: o que é que se pode chamar de acidental na representação artística? Sem ele-

mentos acidentais, tudo é abstrato e morto. Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade.

E será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou não será, antes, a relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos — nos quais se realiza o destino dêles, e através dos quais êles atuam e se debatem?

• Já a ligação entre a ambição de Wronski e a sua participação na corrida manifesta uma necessidade artística bem diversa da que poderia ser oferecida pela descrição “completa” de Zola. O assistir ou participar de uma corrida de cavalos pode ser, objetivamente, apenas um episódio. Tolstoi relacionou o mais intimamente possível tal episódio com um drama de importância vital. De certo modo, a corrida é somente uma ocasião para fazer eclodir o conflito; porém esta ocasião, estando ligada à ambição social de Wronski — que é um importante componente da tragédia em desenvolvimento — nada tem de casual.

A literatura acumula exemplos nos quais aparece de forma ainda mais clara o contraste entre os dois métodos, no que concerne à necessidade ou casualidade da representação de seus objetos.

Vejamos a descrição do teatro que se encontra neste mesmo romance de Zola e comparemo-la às das *Ilusões Perdidas* de Balzac. Exteriormente, há semelhanças. A estréia com que se inicia o romance de Zola decide a carreira de Naná. Em Balzac, a estréia determina uma profunda mudança na carreira de Lucien de Rubempré, sua passagem de poeta desconhecido a jornalista inescrupuloso e coroado de êxito.

Também o recinto do teatro é descrito por Zola de maneira cuidadosa e completa. Primeiro, visto da platéia: tudo que acontece nas cadeiras, nos corredores, no palco, o aspecto assumido pela cena, tôdas as coisas descritas com impressionante habilidade literária. Depois, a obsessão zoliana pelo caráter completo e monográfico passa adiante e um outro capítulo do seu romance está dedicado à descrição do teatro visto do palco; com não menor vigor, são descritos as mudanças de cenário, os vestuários, etc. e o que se passa durante as representações e os intervalos. Por fim, para completar o quadro, um terceiro

capítulo contém a proficiente e zelosa descrição de um ensaio geral.

Este caráter completo de inventário não existe em Balzac. O teatro e a representação, para êle, constituem somente o ambiente em que se desenvolvem íntimos dramas humanos: a ascensão de Lucien, o prosseguimento da carreira artística de Coralie, o aparecimento da paixão entre Lucien e Coralie, bem como dos futuros conflitos de Lucien com seus velhos amigos do círculo de D'Arthèz e com seu atual protetor, Lousteau. Também do início da sua vingança contra Madame de Bargeton, etc.

Mas o que é que vem representado em tôdas estas lutas, em todos êstes conflitos direta ou indiretamente conexos ao teatro? A sorte do teatro no capitalismo: a universal e complexa dependência do teatro em relação ao capital e em relação ao jornalismo dependente do capital; as relações entre o teatro e a literatura, entre o jornalismo e a literatura; o caráter capitalista da relação entre a vida das atrizes e a prostituição aberta ou disfarçada.

Tais problemas sociais também são aflorados por Zola. Mas são descritos apenas como fatos sociais, como resultados, como *caput mortuum* da situação. O diretor do teatro, em Zola, repete incessantemente: “Não diga teatro, diga bordel”. Balzac, entretanto, representa o modo pelo qual o teatro se prostitui no capitalismo. O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas.

Este é um caso extremo, é claro. Os objetos do mundo que circunda os homens não são sempre e necessariamente tão ligados às experiências humanas como neste caso. Podem ser instrumentos da atividade e do destino dos homens e podem ser — como aqui se passa com Balzac — pontos cruciais das experiências vividas pelos homens em suas relações sociais decisivas. Mas podem ser, também, meros cenários da atividade e do destino dêles.

Persistirá o contraste por nós indicado mesmo onde se trata somente, na realidade, da representação de um cenário?

No capítulo introdutório do seu romance *Old Mortality*, Walter Scott descreve uma exibição militar, associada a festejos populares, organizada na Escócia depois da restauração dos Stuart e da tentativa de renovar as instituições feudais. A promoção tem por objetivo passar em revista os fiéis e provocar os descontentes, a fim de que se desmascarem. Na obra de Scott, ela se realiza na véspera da insurreição dos puritanos oprimidos. A grande arte épica de Scott fixa neste cenário todos os contrastes que estão prestes a explodir numa luta sangrenta. A comemoração militar revela, em cenas grotescas, o envelhecimento sem esperança das relações feudais e a surda resistência da população contra a tentativa de renová-las. A competição de tiro ao alvo que se segue à revista das tropas mostra a contradição instalada no seio de ambos os partidos adversários: só os elementos moderados de um e do outro tomam parte no divertimento popular. Na hospedaria, assistimos à brutalidade da soldadesca do rei e, ao mesmo tempo, ali se revela em toda a sua tétrica grandeza a figura de Burley, que depois virá a ser um dos cabeças da revolta puritana. Em suma: Walter Scott, contando o que se passou nesta celebração militar e descrevendo o cenário em que ela se realizou, desenvolve todas as tendências e todos os personagens principais de um grande drama histórico, colocando-se, de golpe, bem no meio da ação.

A descrição agrícola e premiação dos agricultores em *Madame Bovary* é uma das mais celebradas obras-primas da arte descritiva do moderno realismo. Flaubert descreve, aqui, efetivamente, só o "cenário", uma vez que toda a exposição não passa de uma ocasião para enquadrar a cena decisiva do amor entre Rodolfo e Ema Bovary. O cenário é casual, um verdadeiro cenário, no sentido literal da palavra. E esta casualidade vem claramente sublinhada pelo próprio Flaubert.

Unindo e contrapondo os discursos oficiais a fragmentos do colóquio amoroso, Flaubert institui um paralelo irônico entre a banalidade pública e a banalidade privada da vida pequeno-burguesa. E tal contraste irônico é desenvolvido com extrema coerência e grande arte.

Fica, todavia, não resolvido o contraste pelo qual este cenário casual, este pretexto casual para a descrição de uma cena de amor, se torna, ao mesmo tempo, no mundo de *Madame Bovary*, um acontecimento importante, cuja minuciosa descri-

ção é exigida pelos fins almejados por Flaubert, isto é, pela completa representação do ambiente. A ironia do contraste não esgota o significado da descrição. O "cenário" possui uma significação autônoma, enquanto elemento destinado a completar o ambiente. Aqui, porém, os personagens são unicamente espectadores — e por isso se tornam, para o leitor, elementos constitutivos, homogêneos e equiavalentes, dos acontecimentos descritos por Flaubert, relevantes apenas do ponto de vista da reconstituição do ambiente. Tornam-se manchas coloridas dentro de um quadro, que só ultrapassam os limites estáticos da moldura na medida em que se eleva a irônico símbolo da essência do filisteísmo. Tal quadro assume uma importância que não dimina do íntimo valor humano dos acontecimentos narrados e não tem relação praticamente alguma com os acontecimentos, sendo a relação obtida, ao invés disso, por meio da estilização formal.

O conteúdo simbólico é realizado em Flaubert através da ironia e possui um notável nível artístico, alcançado com meios — pelo menos em parte — genuinamente artísticos. Mas, quando, como ocorre em Zola, o símbolo deve adquirir por si mesmo uma monumentalidade social, quando tem a função de imprimir a um episódio que em si é insignificante o selo de um grande significado social, então se abandona o campo da verdadeira arte. A metáfora aparece inchada de realidade. Um traço acidental, uma semelhança de superfície, um estado de ânimo, um encontro casual passam a constituir a expressão imediata de vastas relações sociais. Em qualquer romance de Zola se pode encontrar grande quantidade de exemplos disso. Lembremo-nos apenas do paralelo entre Naná e a môsca dourada, paralelo com que se pretendia simbolizar o fatal influxo daquela sobre a Paris de antes de 1870. Zola mesmo é quem declara expressamente a sua intenção: "Na minha obra, impera a hipertrofia do particular realista. Do trampolim da observação precisa, parte-se para se alcançar as estrélas. A um único mover de asas, a verdade se eleva a símbolo".

Em Walter Scott, Balzac ou Tolstoi, vínhamos de conhecer acontecimentos que eram importantes por si mesmos, mas eram também importantes para as relações inter-humanas dos personagens que os protagonizavam e importantes para a significação social do variado desenvolvimento assumido pela vida hu-

mana de tais personagens. Constituíamos o público de certos acontecimentos nos quais os personagens do romance tomavam parte ativa. *Vivíamos* êsses acontecimentos.

Em Flaubert e em Zola, os mesmos personagens são espectadores mais ou menos interessados nos acontecimentos — e com isso os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Êsses quadros, nós os *observamos*.

II

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprêgo de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo.

Esta constatação é necessária a fim de colocarmos concretamente o nosso problema. Tal como ocorre nos demais campos da vida, na literatura não nos deparamos com “fenômenos puros”. Engels recorda que o “puro” feudalismo só existiu na constituição do efêmero reino de Jerusalém. No entanto, é evidente que o feudalismo constitui uma realidade histórica e pode, logicamente, ser objeto de uma indagação. Ora, é certo que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever. E também seria pouco lícito afirmar que os grandes representantes do realismo posterior a 1848, Flaubert e Zola, tenham renunciado de todo a narrar. O que nos importa são os princípios da estrutura da composição e não o fantasma de um “narrar” ou “descrever” que constituam um “fenômeno puro”. O que nos importa é saber como e por que a descrição — que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) — chegou a se tornar o princípio fundamental da composição. Pois, dêste modo, o caráter e a função da descrição na composição épica chegaram a sofrer uma mudança radical.

Já Balzac sublinhava, na sua crítica à *Cartuxa de Parma* de Stendhal, a importância da descrição como meio de composição essencialmente moderno. O romance do Século XVIII (Le Sage, Voltaire, etc.) mal conhecia a descrição, que nêle exercia uma função mínima, mais do que secundária. A situa-

ção muda somente com o romantismo. Balzac salienta que a tendência literária representada por êle (e da qual êle considera Walter Scott o fundador) assinala maior importância à descrição. Mas, quando Balzac, acentuando o contraste com a aridez dos Séculos XVII e XVIII, se declara seguidor de um método moderno, êle alinha toda uma série de momentos estilísticos que considera característicos de tal orientação. A descrição é, então, no pensamento de Balzac, um momento entre outros; ao lado dela, vem particularmente sublinhada a nova importância assumida pelo elemento dramático.

O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos Séculos XVII e XVIII. O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo, podiam (por exemplo, em Le Sage) ser muito sumariamente indicados e, no entanto, a despeito dessa simplicidade, podiam constituir uma clara e completa caracterização social. A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos.

Balzac vê claramente que êste método não lhe pode mais bastar. Rastignac, por exemplo, é um aventureiro de tipo completamente diversos do de Gil Blas. A descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac. Da mesma forma, a casa de Grandet, o apartamento de Gobsek, etc., precisam ser descritos em seus pormenores para que êstes completem a representação dos tipos diversos de usuário, social e individualmente, que eram êles.

Ainda que prescindamos do fato de que a reconstituição do ambiente não se detenha, em Balzac, na pura descrição, e venha quase sempre traduzida em ações (basta evocarmos o velho Grandet, consertando a escada apodrecida), verificamos que a descrição, nêle, não é jamais senão uma ampla base para o novo, decisivo elemento: o elemento dramático. Os personagens de Balzac, tão extraordinariamente multifórmes e complexos, não se poderiam mover com efeitos dramáticos tão convincentes se os fundamentos vitais dos seus caracteres não fôs-

sem tão largamente expostos. Em Flaubert e em Zola a descrição tem uma função absolutamente diversa.

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi representam a sociedade burguesa que se está consolidando através de graves crises; representam as complexas leis que presidem à formação dela, os múltiplos e tortuosos caminhos que coduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo. Eles mesmos viveram êsse processo de formação em suas crises, participaram ativamente dêle, se bem que em formas diversas. Goethe, Stendhal e Tolstoi tomaram parte em guerras que serviram de parteiras a tais transformações. Balzac participou das especulações febris do nascente capitalismo francês e foi vítima delas. Tolstoi acompanhou as etapas mais importantes dêsse revolucionamento na qualidade de proprietário de terras ou colaborando em várias organizações sociais (recenseamento, comissão contra a carestia, etc). A êste respeito, êles são, também na sua conduta de vida, os continuadores dos escritores, artistas e sábios do Renascimento e do Iluminismo: são homens que participam ativamente e de vários modos das grandes lutas sociais da época e que se tornam escritores através das experiências de uma vida rica e multiforme. Não são ainda "especialistas", no sentido da divisão capitalista do trabalho.

Flaubert e Zola iniciaram suas atividades depois da batalha de junho, numa sociedade burguesa já cristalizada e constituída. Não participaram mais ativamente da vida desta sociedade; não queriam participar mesmo. Nessa recusa se manifesta a tragédia de uma importante geração de artistas da época de transição, já que a recusa é devida, sobretudo, a uma atitude de oposição, isto é, exprime o ódio, o horror e o desprezo que êles têm pelo regime político e social do seu tempo. Os homens que aceitaram a evolução social desta época tornaram-se estêreis e mentirosos apologistas do capitalismo. Flaubert e Zola são demasiadamente grandes e sinceros para seguir êste caminho. Por isso, como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa.

Com isso, entretanto, tornaram-se ao mesmo tempo escritores profissionais, escritores no sentido da divisão capitalista do trabalho. Êste é o momento em que o livro se transformou completamente em mercadoria e o escritor em vendedor da re-

ferida mercadoria, a não ser quando, por acaso, o escritor dispunha de uma renda. Em Balzac, encontrávamos ainda a tétrica grandeza da acumulação primitiva no campo da cultura. Goethe ou Tolstoi podem ainda, no que se refere ao fenômeno de que estamos falando, assumir a atitude senhorial dos que não vivem somente da literatura. Flaubert é um asceta voluntário e Zola, constrangido pela necessidade material, é já um escritor profissional no sentido da divisão capitalista do trabalho.

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. Mas o reconhecimento do caráter necessário da formação dos estilos artísticos não implica, de modo algum, que êsses estilos tenham todos o mesmo valor e estejam todos num mesmo plano. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim.

• A alternativa *participar ou observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar ou descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios dêstes dois períodos.

Para distinguir nitidamente entre os dois métodos, podemos contrapor um testemunho de Goethe a um de Zola, ambos referentes às relações entre observação e criação artística. Diz Goethe: "Jamais contemplei a natureza com objetivos poéticos. Os desenhos de paisagens, primeiro — e a minha atividade como naturalista, depois — me têm levado a observar contínua e minuciosamente os objetos naturais e, pouco a pouco, aprendi a conhecer bem a natureza, mesmo em seus mínimos detalhes, de modo que, se — como poeta — tenho necessidade de alguma coisa, disponho dela ao alcance da mão, e não me é fácil pecar contra a verdade".

Também Zola se exprime muito claramente sobre o modo como se aproxima de um objeto para atender à suas finalidades como escritor: "Um romancista naturalista quer escrever um romance sobre o mundo do teatro. Êle parte dessa idéia geral *sem dispor de um único fato, sequer de uma figura*. Sua primeira preocupação será a de tomar apontamentos sobre tudo

que possa vir a saber acêrca dêste mundo que pretende descrever. Conheceu determinado ator, assistiu a determinada representação, etc. Depois, falará com os que dispuserem de maiores informações a respeito do assunto, colecionará frases, anedotas, flagrantes. Mas isso não basta. Lerá, também, os documentos escritos. *Por fim*, visitará os lugares indicados, e passará *um dia qualquer* em um teatro para conhecê-lo em seus pormenores. Permanecerá algumas noites no camarim de uma atriz e procurará identificar-se o mais possível com o ambiente. E, quando a documentação estiver completa, o seu romance se fará por si mesmo. O romancista deve se limitar a ordenar os fatos de modo lógico. . . *O interêsse não se concentra mais na originalidade da trama; assim, quanto mais esta é banal e genérica, tanto mais típica se torna*" (os grifos são meus, GL).

Estamos diante de dois estilos radicalmente diversos, de duas maneiras diversas de encarar a realidade.

III

Compreender a necessidade social de um dado estilo é algo bem diferente de fornecer uma avaliação estética dos efeitos artísticos dêste estilo. Em estética não prevalece o princípio de que "tudo compreender é tudo perdoar". Só o sociologismo vulgar, que se circunscreve à procura do chamado "equivalente social" dos escritores individualmente considerados e estilos singulares, crê que os problemas fiquem resolvidos e eliminados com a indicação da gênese dêles. Êste método (cuja explicação não cabe aqui) significa na prática uma tentativa de reduzir todo o desenvolvimento artístico da humanidade ao nível da burguesia decadente: Homero, Shakespeare aparecem como "produtos" equivalentes a Joyce e John dos Passos. A tarefa da crítica literária fica adstrita à descoberta do "equivalente social" de Homero ou Joyce. Marx colocou o problema de modo bem diverso. Depois de ter analisado a gênese da epopéia homérica, êle acrescentou: "A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis".

¶ Tal indicação de Marx, naturalmente, se refere também a casos em que a estética precisa pronunciar uma apreciação negativa. Nos dois casos, a valoração estética não pode ser mecânicamente separada da dedução histórica. Que os poemas homéricos sejam mais verdadeiramente poemas *épicos* e não o sejam tanto os de Camões, Milton e Voltaire, é uma questão ao mesmo tempo histórico-social e estética. Não existe uma "maestria" separada e independente de condições históricas, sociais e pessoais que sejam adversas a uma rica, vívida e ampla reprodução da realidade objetiva. A inclemência social dos pressupostos e condições exteriores da criação artística exerce necessariamente uma ação deformadora sôbre as próprias formas essenciais da representação. Isso vale também para o caso de que estamos tratando.

Flaubert escreveu uma autocrítica extremamente instrutiva, referente ao seu romance *A Educação Sentimental*, na qual se lê: "Êle (o romance) é excessivamente verdadeiro e, do ponto de vista estético, padece de um êrro de perspectiva. O plano era bem pensado, mas terminou por desaparecer. Tôda obra de arte deve ter um vértice, um cume; deve formar uma pirâmide, ou um facho de luz que caia sôbre um ponto da esfera. Na vida não há nada disso. A arte, contudo, não é a natureza. Não importa: acredito que ninguém foi mais longe em matéria de sinceridade".

Esta confissão, como tôdas as declarações de Flaubert, dá testemunho de um absoluto respeito pela verdade. Flaubert caracteriza com exatidão a composição do seu romance e está certo em sublinhar a necessidade artística dos pontos culminantes. Mas terá razão ao dizer que no seu romance há "excessiva verdade"? Será exato que os "pontos culminantes" existem apenas na arte?

Não é exato, naturalmente. Essa confissão flaubertiana, tão integralmente sincera, não nos interessa sômente como autocrítica relativa ao seu romance, mas sobretudo porque ela nos revela a sua errônea concepção da realidade, da essência objetiva da sociedade, da relação entre arte e natureza. Sua concepção, segundo a qual os "pontos culminantes" existem apenas na arte e vêm, portanto, criados pelo artista (que pode decidir criá-los ou não, a seu bel prazer), é um puro e simples preconceito subjetivo. Trata-se de uma concepção que é um precon-

ceito resultante de uma observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa, das formas de vida características da sociedade burguesa, uma observação que faz abstração das forças motrizes do desenvolvimento social e da ação que estas continuamente exercem, inclusive sobre a superfície da vida. Considerada desse modo abstrato, a vida aparece como um rio que corre sempre de maneira igual, como uma lisa e monótona superfície sem articulações. Embora, de tanto em tanto, essa monotonia seja interrompida por brutais catástrofes "improvisadas".

Na realidade — e, naturalmente, também na realidade capitalista — as catástrofes "improvisadas" são preparadas por um longo processo. Elas não se acham em rígido contraste com o pacífico andamento da superfície, e são a conseqüência de uma evolução complexa e desigual. É esta evolução que articula objetivamente a superfície aparentemente lisa daquela esfera a que se refere Flaubert. De fato, o artista deve iluminar os pontos essenciais de tais articulações, mas Flaubert incorre num preconceito quando crê que elas — as articulações — não existem independentemente do artista.

As articulações nascem por obra das leis que determinam o desenvolvimento histórico da sociedade, em decorrência da ação das forças motrizes do desenvolvimento social. Na realidade objetiva, desaparece o falso, subjetivo e abstrato contraste entre o "normal" e o "anormal". Marx enxerga mesmo na crise econômica o fenômeno "mais normal" da economia capitalista: "A autonomia que assume — um em relação ao outro — momentos estritamente conexos e complementares, a crise a destrói violentamente. Por isso, a crise revela a unidade dos momentos que estavam reciprocamente isolados".

Já a ciência burguesa da metade do Século XIX, investida de uma função apologetica, enxerga a realidade de maneira bastante diversa. A crise lhe aparece em forma de "catástrofe", interrompendo "subitamente" o andamento "normal" da economia. Do mesmo modo, toda revolução lhe aparece como algo catastrófico e anormal.

Nas suas opiniões subjetivas e nos seus propósitos como escritores, Flaubert e Zola não são de modo algum defensores do capitalismo. Mas são filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constante-

mente o influxo das idéias do tempo. Isso é válido principalmente para Zola, cuja obra se ressentiu decisivamente dos preconceitos da sociologia burguesa. Essa é a razão pela qual em Zola a vida se desenvolve quase sem saltos e articulações, podendo-se mesmo considerá-la, da sua perspectiva, socialmente normal: todos os atos dos homens aparecem como produtos normais do meio social. Há, porém, outras forças em ação, bastante diversas e heterogêneas, como a hereditariedade, que atua sobre os pensamentos e os sentimentos dos homens, como necessidade fatalista, provocando catástrofes que interrompem o fluxo normal da vida. Basta pensar na embriaguez hereditária de Etienne Lantier, em *Germinal*, que provoca várias explosões e catástrofes bruscas que não têm relação orgânica alguma com o caráter de Etienne; Zola não quer mesmo estabelecer tal relação. O mesmo acontece em *L'Argent*, com a catástrofe provocada pelo filho de Saccard. Em toda parte, a ação normal e homogênea do ambiente fica contraposta, sem nexos algum, às bruscas catástrofes determinadas pelo fator hereditário.

É evidente que não nos defrontamos, aqui, com um reflexo exato e profundo da realidade objetiva, e sim com uma banal deformação das suas leis, devida ao influxo de preconceitos apologeticos exercido sobre a concepção do mundo adotada pelos escritores desse período. O verdadeiro conhecimento das forças motrizes do processo social e o reflexo exato, profundo e sem preconceitos da ação deste processo sobre a vida humana, assumem a forma de um movimento: um movimento que representa e esclarece a unidade orgânica que liga a normalidade à exceção.

A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais. Em que coisa, entretanto, e de que modo, torna-se visível tal verdade? É claro, não somente para a ciência e para a política fundada sobre bases científicas, mas também para o conhecimento prático do homem na sua vida cotidiana, que essa verdade da vida só se pode manifestar na *praxis*, no conjunto dos atos e ações do homem. As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade. Só a *praxis* humana pode exprimir con-

cretamente a essência do homem. O que é força? O que é bom? Perguntas como estas obtêm respostas unicamente na *praxis*.

É através da *praxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da *praxis*. A poesia primitiva — quer se trate de fábulas, baladas ou lendas, quer se trate de formas espontâneas, saídas mais tarde dos relatos anedóticos — parte sempre do fato fundamental da importância da *praxis*; ela sempre representou o sucesso ou o fracasso das intenções humanas na prova da experiência e disso decorreu a sua profunda significação. Ainda hoje, a despeito dos seus pressupostos freqüentemente fantásticos, ingênuos e inaceitáveis para o homem moderno, essa poesia continua viva, por colocar no centro da representação exatamente este fato fundamental da vida humana.

∨ O interesse que tem a reunião de várias ações numa concatenação orgânica também é devido fundamentalmente ao fato de que, nas mais diversas e variegadas aventuras, se expõe continuamente o mesmo trabalho típico de um caráter humano. Tanto em Ulisses como em Gil Blas, essa é a razão humana e poética do imperecível viço alcançado por uma sucessão de aventuras. E o fator decisivo é naturalmente o homem, o revelar-se dos traços essenciais da vida humana: o que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flanders ou D. Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos, e como os traços que tornam interessantes e significativas as suas personalidades se desenvolvem sempre mais ampla e profundamente na ação.

Se não revelam traços humanos essenciais, se não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo. É necessário não esquecer que, na realidade, toda ação — ainda que não revele traços humanos típicos e essenciais — contém sempre nela o esquema abstrato (conquanto deformado e apagado) da *praxis* humana como um todo. Eis por que

exposições esquemáticas de ações de aventuras nas quais aparecem apenas sombras humanas podem, não obstante, suscitar — de modo transitório — certo interesse: é o caso dos romances de cavalaria ou, em nossos dias, dos romances policiais. A eficácia destes romances põe a nu uma das raízes mais profundas do interesse do homem pela literatura, que é o interesse pela riqueza e variedade de cores, variabilidade e multiplicidade de aspectos da experiência humana. Se a literatura artística de uma época não consegue encontrar a conexão existente entre a *praxis* e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas do tempo, o interesse do público se refugia em sucedâneos abstratos e esquemáticos da literatura.

Este é precisamente o caso da literatura da segunda metade do Século XIX. A literatura baseada na observação e descrição elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre a *praxis* e a vida interior. Talvez nunca tenha havido uma época na qual, como ocorre na nossa, ao lado da grande literatura oficial, pululasse tanta literatura de aventuras vazia e simplista. E não nos iludamos pensando que tal literatura seja lida somente por “gente inculta” e que as *élites* se atenham à grande literatura moderna: comumente, dá-se o contrário. No mais das vezes, os modernos clássicos são lidos em parte por senso do dever e, em parte, pelo interesse no que concerne ao conteúdo que reflete (se bem que de modo enfraquecido e atenuado) os problemas do tempo. Para distração, entretanto, para diversão, devoram-se os romances policiais.

Quando trabalhava em *Madame Bovary*, Flaubert lamentou em várias ocasiões que do seu livro estivesse ausente o elemento divertimento. Lamentos semelhantes acham-se em muitos dos escritores modernos notáveis: eles constataam que os grandes romances do passado uniam a representação de seres humanos ricos de significado às tensões e divertimentos, ao passo que na arte moderna entram em cena a monotonia e o aborrecimento. Esta situação paradoxal não é de modo algum o efeito de uma falta de dotes literários nos escritores da nossa época, que produziu um número considerável de escritores dotados de incomum talento. A monotonia e o tédio decorrem dos padrões da criação artística e da concepção do mundo adotada pelos escritores.

Zola condena como “antinatural” o emprêgo de elementos excepcionais por Stendhal e Balzac. Ele diz, por exemplo, sobre o modo como é tratado o amor em *O Vermelho e o Negro*, o seguinte: “Assim, se abandona a verdade cotidiana, a verdade contra a qual nos chocamos, e o psicólogo Stendhal passa ao terreno do extraordinário, tal como o narrador Alexandre Dumas. Do ponto de vista da exatidão, da veracidade, Julien me causa tanta surpresa quanto d’Artagnan”.

No seu ensaio sobre a atividade literária dos Goncourt, Paul Bourget formula muito claramente o novo princípio de composição: “O drama é ação, como indica a etimologia, e a ação não é mais uma boa expressão dos costumes. O que é significativo em um homem não é aquilo que ele faz em um momento de crise aguda e apaixonada, e sim os seus hábitos cotidianos, os quais não denotam uma crise, mas um estado”.

Aqui, e somente aqui, é que se torna inteiramente compreensível a acima citada autocrítica flaubertiana quanto ao seu método de composição. Flaubert confunde a vida em geral com a vida cotidiana do burguês médio. Este preconceito possui, sem dúvida, suas próprias raízes sociais, porém não deixa por isso de ser um preconceito, não deixa de deformar subjetivamente o reflexo literário da realidade, impedindo-o de ser tão amplo e tão justo como poderia. Flaubert luta durante toda a sua vida para romper o círculo mágico dos preconceitos assumidos da necessidade social. Mas ele não luta contra os preconceitos mesmos e, como os considera como fatos objetivos aos quais nada se pode opor, a sua luta é trágica e vã. Ele a empreende incessantemente e do modo mais apaixonado contra o tédio, a baixeza e a repugnância dos temas burgueses com que se ocupa a sua atenção de escritor. A cada vez que trabalha em um romance burguês, jura que não voltará mais a se ocupar de matéria tão vil. Todavia, só encontra saída na fuga em um exotismo de fantasia; o caminho que leva à descoberta da verdadeira íntima poesia da vida lhe é barrado pelos seus preconceitos.

A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopéia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los. A epopéia — e, naturalmente, também a arte

do romance — consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *praxis* social. O homem quer ver na epopéia a clara imagem da sua *praxis* social. A arte do poeta épico reside precisamente na justa distribuição dos pesos, na acentuação apropriada do essencial. A sua ação é tanto mais geral e empolgante quanto mais este elemento essencial — o homem e a sua *praxis* social — aparece, não na forma de um rebuscado produto artificial virtuosístico, mas como algo que nasceu e cresceu naturalmente, quer dizer, como algo que não é inventado e sim, apenas, descoberto.

Por isso o romancista e dramaturgo alemão Otto Ludwig (cuja obra, de resto, é bastante problemática), em seus estudos sobre Walter Scott e Dickens, chega a esta justíssima conclusão: “. . . os personagens parecem ser a coisa principal e o movimento dos acontecimentos serve apenas para introduzir os personagens como tais em um jogo naturalmente atraente; não ocorre, pois, que eles estejam em cena apenas para ajudar a manter o movimento. O fato é que o autor torna interessante aquilo que precisa ser tornado, enquanto o que é interessante por si mesmo fica entregue às suas próprias forças. . . Os personagens constituem sempre o principal. E, na realidade, um acontecimento — por maravilhoso que seja — não nos interessará a longa prazo tanto como os homens aos quais nos afeiçoamos com a convivência”.

A extensão da descrição, sua passagem a método dominante da composição épica, é fenômeno que ocorre num período em que se perde, por motivos sociais, a sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica. A descrição é um sucedâneo literário destinado a encobrir a carência de significação épica.

Ainda aqui, entretanto, como se dá sempre na gênese de novas formas ideológicas, prevalece o princípio da ação e reação. O domínio da descrição não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico. A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo. Uma vez constituído este método, e

aplicado por escritores notáveis (a seu modo, coerentes), êle repercute, de ricochête, sôbre o reflexo literário da realidade. O nível poético da vida social decai — e a literatura sublinha e aumenta esta decadência.

IV

A narração distingue e ordena. A descrição nivela tôdas as coisas.

Goethe exige da poesia épica que ela trate todos os acontecimentos como definitivamente já transcorridos, em opposição à contemporaneidade da ação dramática. Com isso, Goethe define de maneira justa a diferença entre o estilo épico e o estilo dramático. O drama se situa *a priori* em um nível de abstração bastante mais elevado do que a epopéia. O drama tem sempre o seu centro em um conflito, e tudo que não se refira direta ou indiretamente a êste conflito aparece como absolutamente deslocado, supérfluo e fastidioso. A riqueza de um dramaturgo como Shakespeare deriva de uma rica e diversificada concepção do próprio conflito. Mas, na tendência para a exclusão de todos os particulares que não se refiram ao conflito, a verdade é que não há diferença substancial alguma entre Shakespeare e os gregos.

A localização da ação épica no passado, pedida por Goethe, comporta a seleção do que é essencial neste copioso oceano que é a vida e a representação do essencial de maneira a suscitar a ilusão de que a vida tôda esteja representada na sua extensão integral. O critério que decide se um pormenor é ou não é pertinente, é ou não é essencial, precisa ser, por conseguinte, mais "largo" na épica do que no drama; tal critério precisa reconhecer como essenciais também conexões tortuosas indiretas. Dentro desta concepção mais ampla e extensa do essencial, todavia, a seleção deve ser tão rigorosa quanto a do drama: aquilo que não concerne à substância é um estôrvo, um obstáculo não menos grave aqui do que o é no drama.

Sòmente no final é que a tortuosidade dos caminhos da vida se simplifica. Só a *praxis* humana pode indicar quais tenham sido, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas. Só o contato com a *praxis*, só a complexa concatenação das paixões e das variadas

ações dos homens pode mostrar quais tenham sido as coisas, as instituições, etc., que influíram de modo determinante sôbre os destinos humanos, mostrando quando e como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão de conjunto quando se chega ao final. É a própria vida que tem realizado a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente. O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz retrospectivamente, adotando a perspectiva alcançada no final dêles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma. O observador que, por fôrça das coisas, é, ao contrário, contemporâneo da ação, precisa perder-se no intrincado dos particulares, e tais particulares aparecem como equivalentes, pois a vida não os hierarquizou através da *praxis*. O caráter "passado" da epopéia, portanto, é um meio de composição fundamental, prescrito pela própria realidade ao trabalho de articulação e ordenamento da matéria.

É verdade que o leitor, ao ler, desconhece o final. Aos seus olhos, na leitura, oferece-se uma quantidade de pormenores e particularidades cuja significação e importância nem sempre êle pode avaliar, desde logo. São elementos que lhe suscitam pressentimentos que o curso ulterior da narração poderá confirmar ou dissipar. Mas o leitor é guiado pelo autor através da variedade e multiplicidade de aspectos do entrecho, e o autor, na sua onisciência, conhece o significado especial de cada particularidade, por menor que seja, sua ligação à solução definitiva, sua conexão com o desenvolvimento conclusivo dos caracteres, e só lhe interessam as particularidades que podem servir para a realização da trama e para o desdobramento da ação no sentido de suas conclusões finais. A onisciência do autor dá segurança ao leitor e permite que êste se instale familiarmente no mundo da poesia. Mesmo não sabendo antecipadamente o que acontecerá, o leitor pode pressentir com suficiente acuidade o caminho para o qual tendem os acontecimentos em decorrência da lógica interna e da necessidade interior existente no desenvolvimento dos personagens. De fato, o leitor não sabe tudo a respeito da ação, seu andamento, a respeito da evolução a ser

sofrida pelos personagens; em geral, contudo, sabe mais do que os próprios personagens.

No curso da narração, e na medida em que os seus momentos essenciais vão sendo revelados, é verdade que as particularidades assumem uma nova luz. Quando Tolstoi, por exemplo, na novela *Depois do Baile*, fala do pai da mulher amada pelo protagonista principal da história e atribui ao velho um comovente espírito de abnegação pela filha, o leitor sente o fascínio da narração sem captar-lhe tôda a significação. Só depois da narração do castigo militar, em que o mesmo pai amoroso aparece investido das funções de carrasco impiedoso, é que a tensão se desvenda completamente. A grandeza da arte épica de Tolstoi consiste precisamente no fato de que êle sabe manter a unidade na tensão e não faz com que o velho oficial apareça desde logo como um mero "produto" bestial do tzarismo, mostrando, ao contrário, de que modo o tzarismo "bestializou" um homem bom, abnegado, capaz de altruísmo em sua vida privada, de que modo êste homem chegou a se fazer o executor passivo (e até zeloso) de ações bestiais. Torna-se claro que todos os matizes e tôdas as nuances do baile só podiam ser selecionadas e descritas a partir do ponto de vista alcançado com a cena da punição. O observador "contemporâneo", que não narrasse o baile retrospectivamente, a partir daquele ponto de vista alcançado por um evento ulterior, teria visto e descrito necessariamente particularidades bem diversas, mais superficiais e menos essenciais.

O costume de se afastar dos acontecimentos, que permite exprimir uma seleção dos elementos essenciais já operada pela *praxis* humana, pode ser encontrado nos autênticos narradores até mesmo nos casos em que êles adotam a forma da narração na primeira pessoa, isto é, quando fazem supor que o narrador seja um personagem da própria obra. Êste é exatamente o caso da novela tolstoiana ora recordada. Se tomarmos, inclusive, o caso de um romance narrado em forma de diário — como o *Werther* de Goethe — poderemos, ainda, observar que os episódios singulares são colhidos no passado e enfocados de uma certa (conquanto pequena) distância, a qual propicia a necessária seleção dos elementos essenciais na influência dos acontecimentos e dos seres humanos sôbre o próprio Werther.

Só assim as figuras do romance adquirem contornos claros e definidos, sem todavia perderem a capacidade de se transformar. Só assim a transformação dos personagens se realiza sempre de maneira a fazê-los alcançar um enriquecimento humano, de modo a fazer com que seus contornos encerrem uma vida mais intensa. A preocupação central da leitura de um romance é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito ou do fracasso dêles.

É por isso que na grande arte épica o fim até pode ser antecipado desde o princípio. Basta pensar nos exórdios dos poemas homéricos que resumem com brevidade o conteúdo e a conclusão da narração.

Como se explica, então, que a tensão continue a reinar? A tensão não consiste, sem dúvida, na curiosidade estética de ver como o poeta se desincumbirá da tarefa prefixada. Consiste, isso sim, naquela curiosidade bem humana de saber que iniciativas deverá tomar Ulisses e que obstáculos deverá ainda superar para chegar a uma meta que já conhecemos. Também na novela de Tolstoi há pouco referida, o leitor sabe com antecedência que o amor do narrador não o levará ao casamento. A tensão não reside, pois, no desejo de saber o que acontecerá afinal com êste amor, e sim no desejo de saber como chegou a se formar aquêle espírito de irônica e madura superioridade, que já se fêz notar como característico do personagem que narra os acontecimentos. A tensão própria da obra de arte verdadeiramente épica concerne sempre — por conseguinte — a destinos humanos.

A descrição torna presentes tôdas as coisas. Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê, e a "presença" espacial confere aos homens e às coisas também uma "presença" temporal. Tal presença, contudo, é uma presença equivocada, não é a presença imediata da ação, que é própria do drama. A grande narrativa moderna chegou ao ponto de tecer o elemento dramático na forma do romance precisamente através da transformação de todos os acontecimentos em acontecimentos do passado. A presença ocasionada pela descrição do observador, ao contrário, é o próprio antípoda do elemento dramático. Descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou

estados de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas mortas.

Desta forma a representação degenera em esboços e se perde o princípio natural da seleção épica. Um dado estado de ânimo é, em si mesmo — se não está ligado às ações essenciais de um homem —, tão importante ou irrelevante como qualquer outro. E essa equivalência ainda é mais nítida quando se trata de objetos. Em uma narração é lógico que se fale apenas daqueles aspectos de uma coisa que são importantes para as funções que a coisa assume no ato humano concreto em que figura. Todas as coisas apresentam em si mesmas uma infinidade de qualidades. Se o escritor que se limita a descrever aquilo que vai observando tem a ambição de reproduzir de modo completo a presença objetiva da coisa, dois caminhos lhe estão ao alcance: 1) ou renuncia de todo a qualquer princípio seletivo e se dedica ao trabalho de Sísifo de exprimir em palavras um número infinito de qualidades; 2) ou, então, dá preferência aos aspectos mais espontaneamente adaptados à descrição, porém mais superficiais da coisa.

• De qualquer modo, o fato de se perder a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica na perda de significação artística das coisas. As coisas só podem adquirir um significado quando, nessas condições, vêm ligadas a uma idéia abstrata que o autor considera essencial à sua própria visão do mundo. Com isso, não se pode dizer que a coisa assuma uma verdadeira significação poética, ainda que se imagine estar a conferir-lhe tal significação, pois o que ocorre é que a coisa se terá transformado em símbolo.

Dáí decorre claramente que os problemas estéticos do naturalismo devam, por necessidade, gerar os métodos formalistas.

Mas a perda da significação íntima das coisas, e por conseguinte do ordenamento e da seleção épica, não se limita ao nivelamento indiferenciado e nem à transformação do reflexo da vida em natureza morta. A representação e caracterização dos homens e objetos de acôrdo com a experiência sensível imediata é uma operação que possui a sua própria lógica e um modo seu, específico, de distribuir os acentos e realces. Ela consegue mesmo alguma coisa de pior que o mero nivelamento, isto é, consegue uma ordenação hierárquica às avessas. Tal conse-

qüência está implícita no método descritivo, pois para provocá-la basta o fato de descrever com a mesma insistência os elementos importantes e os elementos inessenciais, que permite uma inversão de sentido e a passagem do segundo ao primeiro plano. Em muitos escritores, essa característica vem unida a uma forma apagada, que dilui toda significação humana.

Em um ensaio cheio de feroz ironia, Friedrich Hebbel analisa um representante típico dessa descrição por esboços: Adalbert Stifter, que se tornou, graças à publicidade feita por Nietzsche, um clássico da reação alemã. Hebbel mostra como em Stifter se diluem e desaparecem os grandes problemas da humanidade, com as particularidades “amorosamente” delineadas sepultando o essencial: “Assim como a folhagem parece muito mais imponente se o pintor descuida da árvore, assim como a árvore aparece mais quando se suprime o bosque, aqui explode um regozijo geral: artistas cujas fôrças mal chegam para captar a vida miúda da natureza, e que evitam por instinto metas mais ambiciosas, passam a ser louvados e exaltados, são postos até acima de outros que não descrevem a dança dos mosquitos unicamente pelo fato de que ela não seja visível ao lado da dança dos planetas. Agora, começa a florescer por toda parte o incidental e o acessório: a lama das botas que Napoleão usava no momento da sua derrota é descrita com o mesmo tremebundo escrúpulo com que se descreve o conflito abatido sobre o vulto do herói. . . Em suma, é a vírgula que vestiu casaca e, do alto do seu complacente orgulho, concede um sorriso à proposição — sem a qual, entretanto, ela (vírgula) não existiria”.

Hebbel discerne aqui, agudamente, o outro perigo fundamental que é imanente à descrição: o perigo de que as particularidades se tornem autônomas. Com a perda da verdadeira arte de contar, as particularidades deixam de ser portadoras de momentos concretos da ação, os pormenores adquirem um significado que não depende mais da ação ou do destino dos homens que agem. Com isso, perde-se toda e qualquer ligação artística com o conjunto da composição. A falsa contemporaneidade, que é própria da descrição se manifesta, assim, na desintegração da composição em momentos desligados e autônomos. Nietzsche, que observava com olho arguto os sintomas da decadência na arte e na vida, põe a nu este processo, mostrando-lhe as conseqüências estilísticas até em uma única frase. Diz

êle: "A palavra torna-se soberana e salta fora da frase; a frase sai dos seus limites e obscurece o sentido da página, a página adquire vida às expensas do conjunto — e o conjunto não é mais um conjunto. Esta imagem, entretanto, vale apenas para os estilos decadentes. A vivacidade, a vibração e a exuberância da vida se refugiam em estruturas menores, ao passo que o resto fica pobre de vida. O conjunto já não é mais vivo, é um conjunto composto, artificial, um artefato".

A autonomia dos pormenores tem efeitos bastante diversos, se bem que igualmente deletérios, sobre a representação da vivência dos acontecimentos pelos homens. Os escritores se esforçam por descrever do modo mais completo, mais plástico e mais pitoresco possível, as particularidades da vida, logrando excepcional perfeição artística no seu trabalho. Mas a descrição das coisas nada mais tem a ver com os acontecimentos da evolução dos personagens. E não só as coisas são descritas independentemente das experiências humanas, assumindo um significado autônomo que não lhes caberia no conjunto do romance, como também o modo pelo qual são descritas conduz a uma espera completamente diversa daquela das ações dos personagens. Quanto mais os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medíocres, atribuindo-lhes somente idéias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana superficial, de modo que o contraste se torna cada vez mais estridente. No diálogo, o que se encontra é a prosa chã e árida do dia a dia da vida burguesa; na descrição, é o virtuosismo de uma arte refinada, de laboratório, deste modo os homens representados não podem mesmo ter relação alguma com os objetos descritos.

E, quando se institui uma relação à base da descrição, o negócio ainda se torna mais grave. O autor, então, estará descrevendo do ponto de vista da psicologia dos seus personagens. Mesmo prescindindo completamente do fato de que é impossível desenvolver tal representação de modo conseqüente (a não ser na forma de um romance escrito na primeira pessoa e marcado por um subjetivismo extremo), êsse tipo de relação destrói qualquer possibilidade de se obter uma composição artística. O ponto de observação do autor se desloca continuamente de um lugar para outro e esta variação permanente de perspectiva gera um festival de fogos fátuos. O autor perde a clarivi-

dência e a onisciência que distinguem o antigo narrador. O autor se põe intencionalmente no nível dos seus personagens. Passa a saber da situação destes apenas aquilo que eles mesmos vão sabendo a cada passo. A falsa contemporaneidade do método descritivo transforma o romance em um rutilante caos caleidoscópico.

É assim que desaparecem, no estilo descritivo, tôdas as conexões épicas. Sobre coisas inanimadas, fetichizadas, perpassa o hálito sem vida de um fugaz estado de ânimo. A conexão épica não consiste na mera sucessão dos diversos momentos: não basta para que se crie tal conexão que os quadros descritos se disponham em uma série temporal. Na verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornada sensível por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração precisa mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual êstes acontecimentos derivam uns dos outros. Somente pela intuição deste encadeamento e desta derivação, o leitor pode reviver a verdadeira sucessão temporal, a dinâmica história deles. Pense-se na dupla narração da corrida de cavalos por Tolstoi em *Ana Karenina* e na arte com que o mesmo Tolstoi conta em *Ressurreição* os antecedentes da ligação entre Nechliudov e Maslova, em fragmentos destacados e sucessivos, a cada vez que o esclarecimento de alguma coisa do passado implique de maneira imediata em um avanço real na ação.

A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela o fundamento da composição épica: o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas. Já vimos como Zola representa o modo pelo qual um escritor deve tratar um tema. O verdadeiro centro dos seus romances é um complexo de coisas: o dinheiro, a mina, etc. Tal método de composição tem como efeito o tornar os diversos e determinados aspectos objetivos do complexo de coisas em partes individualizadas dentro do romance. Vimos como em *Naná* o teatro vem descrito: em um capítulo, visto da plateia; em outro, visto dos bastidores. A vida dos homens, o destino dos protagonistas constituem apenas um tênue fio, neces-

sário para ligar êstes quadros, objetivamente acabados em si mesmos.

A essa falsa objetividade corresponde uma subjetividade igualmente falsa. Do ponto de vista da conexão épica, não há por que erigir em princípio básico da composição a simples sucessão dos acontecimentos de uma vida, não há por que construir o romance com base em uma subjetividade isolada, liricamente concebida, a de um personagem entregue apenas a si mesmo. A sucessão de impressões subjetivas é tão pouco suficiente para fornecer a conexão épica como a sucessão de complexos de coisas fetichizadas (ainda que se tente transformar tais coisas em símbolos).

Em ambos os casos, teremos sempre quadros que se colocam uns ao lado dos outros, mas que se mantêm isolados, do pontos de vista artístico, tal como os quadros de um museu. Quando os homens não se acham em relações mútuas, contraditórias, uns com os outros, quando os homens não são submetidos à prova da efetiva ação, tudo na composição épica fica abandonado ao arbítrio e ao acaso. Nenhuma psicologia, por mais refinada que seja, e nenhuma sociologia, por mais pretensões de pseudociência que apresente, podem instituir dentro dêsse caos uma autêntica conexão épica.

O nivelamento determinado pelo método descritivo faz com que nos romances tudo assuma um caráter episódico. Muitos escritores modernos olham com superior desprezo para os métodos antiquados e complicados com os quais os velhos romancistas desenvolviam os seus enredos e instituíam entre os seus personagens ligações intrincadas e contraditórias, das quais resultava a composição épica. Sinclair Lewis compara, a propósito, o método de composição de Dickens e o de Dos Passos: "O método clássico, oh sim, era armado de maneira um bocado cansativa! Por uma malfadada coincidência, o senhor Jones tinha de viajar exatamente na mesma diligência que o senhor Smith, e isso para que chegasse a ocorrer alguma coisa de doloroso ou de divertido. Em *Manhattan Transfer*, os personagens nunca se encontram ou, quando o fazem, o encontro acontece do modo mais natural do mundo".

O "modo mais natural do mundo" é, aqui, precisamente aquêlo pelo o qual os homens não estabelecem relações entre êles, ou só estabelecem relações do tipo fugaz superficial, que

aparecem de improviso e de improviso desaparecem. O destino pessoal dos homens perde o interêsse, por não chegarmos a conhecê-los realmente; os homens não participam ativamente da ação, apenas passeiam, agitados por pensamentos diversos, sobre o fundo objetivo das descrições que constituem o romance.

Isso tudo é, sem dúvida, muito "natural". Porém a questão é a de se saber o que é que resulta disso para a arte da narração, considerada em suas finalidades. Dos Passos possui um talento incomum e Sinclair Lewis é um escritor notável. Por isso mesmo, assume grande interêsse a afirmação de Lewis a propósito dos personagens de Dickens e dos personagens de Dos Passos: "É certo que Dos Passos jamais criou e jamais conseguirá criar personagens duradouros como Pickwick, Oliver, Micawber, Nancy, David e sua tia, Nicholas, Smike e pelo menos uns outros quarenta".

Esta é uma confissão preciosa, que revela extraordinária sinceridade. E, se Sinclair Lewis tem razão (e, com tôda a certeza, êle a tem), qual é afinal o valor artístico do "modo mais natural do mundo" de ligar os personagens?

V

E a vida profunda das coisas? A poesia das coisas? A verdade poética dessas descrições? Objeções semelhantes a estas podem impressionar os admiradores do método naturalista.

Para responder a elas, ainda uma vez nos reportaremos aos problemas fundamentais da arte épica. O que é que torna poéticas as coisas na poesia épica? Será exato que é a descrição tècnica perfeita, desenvolvida com o máximo virtuosismo, de todos os pormenores do teatro, do mercado, da bolsa e de outros ambientes, que fornece a poesia peculiar às coisas? Permitam-nos que duvidemos. O palco e a orquestra, os camarins e os bastidores são, em si mesmos, objetos inanimados, sem interêsse e sem poesia. Continuam a sê-lo ainda quando se enchem de sêres humanos e só com os acontecimentos nos quais se realizam as experiências da evolução dêstes homens é que êles adquirem a capacidade de provocar em nós emoções poéticas. O teatro e a bolsa de valores são pontos nodais no cruzamento das mais diversas aspirações humanas: são cenários, campos de batalha nos quais se manifestam as contraditórias relações mútuas que vinculam os destinos humanos uns aos outros. Só na

medida em que fornecem a indispensável mediação concreta para a manifestação de relações inter-humanas concretas é que o teatro e a bôlsa adquirem valor poético, tornam-se poéticos. De fato, não existe na literatura uma "poesia das coisas" independente dos acontecimentos e experiências da vida humana.

Isso, contudo, não basta. É mais do que duvidoso que a tão propalada "plenitude" da descrição, a verdade dos pormenores, seja capaz de dar ao menos uma idéia geral eficaz do objeto descrito. Qualquer coisa que tenha uma função efetiva na ação de um homem (e desde que tal ação nos desperte um interesse poético) só se torna poeticamente significativa por força do seu nexos com a ação narrada de modo apropriado. Basta lembrar o efeito altamente poético dos utensílios salvados do naufrágio em *Robinson Crusoe*.

• O contrário se infere de qualquer das descrições de Zola. Tomemos, por exemplo, um quadro de *Naná*, fixando o que se passa nos bastidores: "Um telão estava sendo baixado. Preparava-se o cenário do terceiro ato, a caverna do Etna. Alguns homens colocavam mastros nos encaixes, outros iam buscar grossas cordas para amarrá-las nos mastros. Ao fundo, para produzir a chama que deveria brotar da forja de Vulcano, um técnico colocava um lampadário provido de globos vermelhos e acendia-os. Era uma confusão, uma aparência de atropêlo, na qual, entretanto, os menores movimentos estavam calculados. E, no meio da barafunda, o ponto, para desentorpecer as pernas, passeava a passos curtos".

A que pode servir semelhante descrição? Quem não conhece o teatro não poderá, com base nela formar uma idéia exata da cena. E àquele que conhece a técnica de encenação teatral ela não diz nada de novo. Do ponto de vista poético, a descrição é absolutamente supérflua.

A aspiração à máxima "verdade" objetiva implica em uma tendência bastante perigosa para o romance. Não é preciso entender de cavalos para reviver o drama da corrida de Wronski. As descrições dos naturalistas, entretanto, aspiram, na terminologia deles, a uma sempre maior *precisão* técnica, com a utilização da linguagem técnica apropriada ao campo de que se trata. Assim, a oficina ou o *atelier* são descritos, o mais possível, com o vocabulário do operário metalúrgico e do pintor. Daí resulta uma literatura para o especialista, ou uma literatura para

aquêles que se agradam dessa cansativa aquisição literária de conhecimentos técnicos, dêsse enxêto na literatura de expressões provenientes de um jargão especializado.

Os Goncourt exprimiram tal tendência da maneira mais precisa e paradoxal quando escreveram: "*Ai daqueles produtos artísticos cuja beleza só existe para os artistas...* Esta é uma das maiores besteiras que já chegaram a ser ditas. Quem a disse foi d'Alembert". Combatendo a profunda verdade enunciada pelo grande iluminista, eis que os corifeus do naturalismo aderem irrestritamente à teoria da arte pela arte.

As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas. Trata-se de um cânone fundamental da poesia, já claramente reconhecido por Lessing: "Considero que Homero nada pinta que não sejam ações em desenvolvimento, e todos os corpos, tôdas as coisas singulares que êle pinta só são fixadas pela participação que têm nessas ações". Lessing prova tal assertiva de modo convincente, aduzindo um exemplo homérico tão significativo que julgamos conveniente transcrever todo o trecho do seu *Laocoon*.

Trata-se da representação do cetro de Agamênon e do cetro de Aquiles: "...se devemos ter uma imagem mais precisa dêste cetro, então, o que é que faz Homero? Pinta, acaso, além das incrustações de ouro, a madeira, as partes esculpidas? Fã-lo-ia, se a descrição devesse servir para fins heráldicos, para que um dia no futuro um outro cetro pudesse ser feito à base do mesmo modêlo (aí está a crítica antecipada da "precisão" preconizada pelos Goncourt e por Zola — G.L.). No entanto, estou seguro de que muitos poetas modernos teriam feito tal descrição heráldica, na ingênuo convicção de terem pintado o cetro de modo a permitir que um pintor pudesse imitar tal pintura. Que importa, porém, a Homero o não equivaler a um pintor, o ficar abaixo dêste na pintura? Ao invés de uma reprodução da imagem do cetro, Homero nos conta a história dêle. Primeiro, foi trabalhado por Vulcano; depois, brilhou nas mãos de Júpiter, veio a simbolizar a dignidade funcional de Mercúrio, veio a ser o bastão de comando do guerreiro Pelope, veio a ser o bordão pastoral do pacífico Atreu. (...) Também quando Aquiles jura pelo seu cetro que se vingará do desprezo com

que fôra tratado por Agamênon, Homero nos conta a história dêste outro cetro. Nós o vemos verdejar no monte, ser separado do tronco, desfolhado, polido, adaptado e pôsto ao serviço dos juizes do povo como sinal da dignidade divina do cargo. (...) A Homero não importava tanto dar uma descrição dos dois cetros de diferentes matérias e diversas aparências quanto dar uma imagem sensível da diversidade de poderes que tais cetros simbolizavam. Um era trabalho de Vulcano, o outro fôra talhado por mão desconhecida nas montanhas; um era antiga propriedade de uma casa nobre, o outro estava destinado à primeira mão que o empunhasse; um brandido por mão sobreposta a muitas ilhas e dominando tôda Argos, o outro levado por um grego entre muitos, um grego obrigado à observância das leis como todos os outros. "Essa era, na realidade, a distância entre Agamênon e Aquiles, uma distância que o próprio Aquiles, com tôda a sua cega ira, não podia deixar de reconhecer".

Temos aí uma exposição precisa daquilo que na poesia épica torna as coisas verdadeiramente vivas e poéticas. E, se pensamos nos exemplos anteriormente tirados às obras de Walter Scott, Balzac, Tolstoi, devemos constatar que êstes autores escreveram, *mutatis mutandis*, com base no mesmo princípio de Homero que Lessing analisou. (E dizemos *mutatis mutandis* porque já indicamos que a maior complexidade das relações sociais implica na aplicação de novos meios para a nova poesia).

Bem diversas tornam-se as coisas onde predomina o método descritivo e onde a poesia se compromete em uma vã competição, com as artes figurativas. Aplicado à representação do homem, o método descritivo só pode transformar o homem em natureza morta.

Só a pintura pròpriamente dita, a autêntica pintura, possui os meios para fazer com que as modalidades corporais do homem se tornem expressões imediatas das qualidades mais profundas do seu caráter. E não é certamente por acaso que, na mesma época em que as tendências pictório-descritivas do naturalismo rebaixam os homens na literatura ao nível de elementos de natureza morta, a pintura venha perdendo a capacidade de alcançar esta mesma intensa expressão sensível que lhe é própria. Os retratos de Cézanne, comparados à plenitude psicológica dos retratos de Tiziano ou de Rembrandt, são puras naturezas mortas, exatamente como ocorre com os personagens

dos Goncourt ou de Zola quando confrontados com os de Balzac e Tolstoi.

A essência corpórea do homem também só adquire vitalidade poética na relação com outros homens, na influência que exerce sobre êles. Lessing compreendeu de maneira igualmente correta êste fato e analisou-o com exatidão quando falou do modo pelo qual Homero representa a beleza de Helena. É mais um ponto onde podemos ver como os clássicos do realismo satisfazem plenamente às exigências da genuína epopéia. Tolstoi caracteriza a beleza de Ana Karenina exclusivamente pelo influxo que ela exerce na ação e através das tragédias que ela precipita na vida dos outros personagens e na vida da própria Ana.

A descrição não proporciona, pois, a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, elementos de naturezas mortas. As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e vêm descritas nesta compartimentalidade, ao invés de se realizarem nos acontecimentos e de manifestarem assim a unidade viva da personalidade nas diversas posições por ela assumidas, bem como nas suas ações contraditórias. A falsa vastidão dos horizontes do mundo externo corresponde, no método descritivo, um estreitamento esquemático nas caracterizações humanas. O homem aparece como um "produto" acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies. A profunda verdade social do entrecruzamento no homem de determinantes sociais com qualidades psico-físicas acaba sempre por se perder. Taine e Zola admiram a representação das paixões eróticas no Hulot balzaqueano, mas só enxergam nela a descrição médico-patológica de uma *monomania*. Não levam absolutamente em conta a relação — fixada com profundidade — entre o erotismo de Hulot e o seu *curriculum* de general napoleônico, embora Balzac tenha pôsto em relêvo tal relação quando contrapôs o erotismo de Hulot ao de Crével, típico representante da monarquia de julho.

A descrição baseada na observação *ad hoc* é forçosamente superficial. Entre os escritores naturalistas, Zola é, por certo, aquêle que trabalhou com maior escrúpulo e procurou estudar os seus temas com a maior seriedade. No entanto, muitas das experiências vividas pelos seus personagens são falsas ou superficiais precisamente nos seus pontos essenciais. Limitemo-nos

a um exemplo, indicado por Lafargue: Zola explica a embriaguez do mineiro Coupeau pela falta de trabalho, ao passo que Lafargue mostra que este hábito de embriagar-se de algumas categorias de trabalhadores franceses, entre as quais se acha a dos mineiros, tem a sua origem não só no desemprego e sim no fato de que tais trabalhadores tenham trabalho em períodos irregulares e devam aguardar durante os intervalos em botequins. Lafargue mostra igualmente que Zola fixa superficialmente em *L'Argent* o contraste entre Gundermann e Saccard, entre o judaísmo e o cristianismo; a luta que Zola procura reproduzir (sem o conseguir completamente) é, na realidade, a do capitalismo do velho com o capitalismo do novo estilo, o dos bancos de depósito.

• O método descritivo é inumano. Que ele se manifeste na transformação do homem em natureza morta, como se viu, é só um sintoma artístico de tal inumanidade. A inumanidade se revela plenamente nos intentos ideológico-estéticos dos principais representantes dessa orientação. A filha de Zola, assim, reproduz, na biografia de seu pai, a seguinte declaração deste a respeito de *Germinal*: "Aceito a definição de Lamaitre — *uma epopéia pessimista do animal que há no homem* — com a condição de ser definido com exatidão o conceito de *animal*". "Na vossa opinião (escrevia Zola ao seu crítico) é o cérebro que faz o homem, ao passo que eu acredito que os outros órgãos também desempenham nisso uma função essencial".

Sabemos que a insistência zoliana no que se refere ao elemento animalesco constitui um protesto contra a bestialidade do capitalismo, cujas leis ele não chega a compreender. Na sua obra, contudo, este protesto irracional leva a uma fixação do elemento inumano, à atribuição de um caráter permanente ao animalesco.

O método da observação e descrição surge com o intento de tornar científica a literatura, transformando-a numa ciência natural aplicada, em uma sociologia. Porém os momentos sociais registrados pela observação e representados pela descrição são tão pobres, débeis e esquemáticos, que podem sempre, com rapidez e com facilidade, fazer com que se descambe para o extremo oposto ao do objetivismo: um subjetivismo integral. Este subjetivismo é o da hereditariedade, que as diversas

tendências naturalistas e formalistas do período imperialista do capitalismo vêm utilizando em apanágio dos fundadores do naturalismo.

VI

• Toda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo. Tomemos um exemplo simplíssimo. No centro da maior parte dos seus romances (como ocorre em *Waverley*, *Old Mortality*, etc.), Walter Scott coloca um personagem medíocre, que não tem uma posição definida em face das grandes lutas políticas descritas pelo autor. Que consegue ele com isso? O herói indeciso se acha entre os dois campos constituídos: em *Waverley*, entre o governo inglês e a revolta escocesa a favor dos Stuart; em *Old Mortality*, entre a revolução puritana e os partidários da restauração dos Stuart. De tal maneira que os chefes das facções adversárias podem entrar alternativamente em contato com o protagonista e com as vicissitudes da vida deste, sendo então representados não só em seu aspecto histórico e social mas também em seu aspecto humano. Se Walter Scott tivesse colocado no centro da narração um de seus personagens socialmente mais importantes, ter-lhe-ia sido impossível instituir entre ele e o seu antagonista relações humanas apropriadas para a criação de um entrecabo. O romance teria ficado mera descrição de um acontecimento histórico importante e não teria abordado um profundo drama humano capaz de nos proporcionar um conhecimento mais íntimo dos participantes típicos de um grande conflito histórico, representados no pleno desenvolvimento das suas qualidades humanas.

Neste método de composição se revela a habilidade de narrador de Walter Scott. E esta habilidade não nasce de considerações puramente artísticas, de vez que o próprio Walter Scott assumiu no que concerne à história inglesa uma posição "intermediária", de compromisso entre os dois partidos extremos. Era hostil ao radicalismo puritano, quer nos seus reflexos plebeus, quer na reação catolicizante dos Stuart. A essência artística da sua composição reflete, pois, a sua posição histórico-política, a expressão de sua concepção do mundo. O herói que

oscila entre os dois partidos não representa apenas o recurso de composição que possibilita uma representação viva e humana de ambos os partidos: êle exprime, ao mesmo tempo as concepções do próprio Walter Scott. O valor poético e humano de Scott se revela, contudo, no fato de que êle, a despeito de sua predileção político-ideológica pelo herói, vê claramente e representa com vigor a superior estatura humana dos mais resolutos expoentes dos partidos adversários quando comparados com o seu indeciso filho dileto.

Escolhemos êste exemplo pela sua simplicidade, pelo fato de que em Walter Scott a conexão entre a concepção do mundo e o método de composição é bastante linear e direta, enquanto que nos outros grandes realistas é mais comumente indireta e complexa. O caráter "intermediário" do herói, tão conveniente para o romance, é um princípio formal de composição que se pode exteriorizar na prática literária das mais variadas maneiras. Não se pode dizer que êsse caráter "intermediário" deva se manifestar sempre na forma de certa mediocridade humana: êle pode muito bem brotar da situação social e resultar de determinadas condições humanas particulares. Trata-se apenas de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em tórno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições. Por exemplo, a situação social de Rastignac, nobre arruinado, faz dêle um mediador entre o mundo da pensão Vauquier e o da aristocracia; e a indecisão íntima de Lucien de Rubempré faz dêste a mediação entre o mundo dos jornalistas e arrivistas aristocráticos e o mundo do cenáculo de D'Arthèz, com sua aspiração à verdadeira arte.

O escritor precisa ter uma concepção do mundo inteira e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários. As concepções do mundo próprias dos grandes escritores são variadíssimas e ainda mais variados são os modos pelos quais êles se manifestam no plano da composição épica. Na verdade, quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva.

Mas não há composição sem concepção do mundo. Flaubert sentiu profundamente esta necessidade. Não foi por acaso que êle citou em muitas ocasiões o dito de Buffon: "Escrever bem significa ao mesmo tempo sentir bem, pensar bem e exprimir bem". Em Flaubert, contudo, essa relação já aparece invertida. Êle escreve a George Sand: "Esforço-me para pensar bem a fim de escrever bem; porém o meu escopo — confesso-o — é o de escrever bem". Flaubert não conquistou na vida, por conseguinte, uma concepção do mundo para vir a exprimi-la posteriormente na sua obra: ao contrário, lutou para conquistar uma concepção do mundo ao perceber, como homem honesto e grande artista, que sem ela não poderia desenvolver o seu trabalho e fazer surgir uma grande literatura.

Tal caminho inverso é ingrato, pode não conduzir a resultado algum. Flaubert reconhece com uma sinceridade comovente o seu fracasso, na mesma carta a George Sand: "Falta-me um concepção inteira e universal da vida. Você tem mil vêzes razão, mas onde encontrarei os meios para que as coisas mudem? É o que lhe pergunto. Com a metafísica, você não conseguirá desfazer a obscuridade, nem a minha nem a de ninguém. Palavras como religião e catolicismo, de um lado, e progresso, fraternidade e democracia, de outro, não correspondem mais às exigências espirituais do presente. O nôvo dogma da igualdade pregado pelo radicalismo já foi experimentalmente refutado pela fisiologia e pela história. Não vejo, hoje, possibilidade de continuar a respeitar os princípios antigos. Procuo, pois, uma idéia, da qual depende todo o resto, mas não a posso encontrar".

A confissão de Flaubert é um testemunho de rara sinceridade acêrca da crise ideológica geral dos intelectuais burgueses após 1848. Objetivamente, tal crise existe em todos os seus contemporâneos. Em Zola, ela se exprime na forma de um positivismo agnóstico: êle diz que só pode conhecer e descrever o "como" dos acontecimentos mas não o "porquê" dêles. Nos Goncourt ela se manifesta numa posição de ceticismo e indiferença superficial face às questões ideológicas. É uma crise que se torna mais aguda com o passar do tempo. A progressiva transformação do agnosticismo em misticismo, durante o período imperialista, não é uma solução para a crise

ideológica, como imaginam muitos escritores do nosso tempo. ela denota o agravamento da referida crise.

A concepção do mundo própria do escritor não é, no fundo, outra coisa que não a síntese elevada a certo grau de abstração da soma das suas experiências concretas. Para o escritor é importante possuir uma concepção do mundo porque, como nota Flaubert, ela lhe dá a possibilidade de enquadrar os contrastes da vida em uma rica e ordenada série de conexões; fundamento do sentir bem e do pensar bem, tal concepção aparece igualmente como fundamento do escrever bem. Quando o escritor se afasta das lutas da vida e das diversas experiências ligadas a estas lutas, ele torna abstratas tôdas as questões ideológicas. Quer a percepção abstrata se manifeste numa pseudocientificidade ou em um misticismo, quer se manifeste em uma apatia em face de grandes problemas vitais, ela priva as questões ideológicas da fecundidade artística que tiveram na literatura do passado.

Sem uma concepção do mundo não se pode narrar bem, isto é, não se pode alcançar uma composição épica ordenada, variada e completa. A observação e a descrição constituem um sucedâneo destinado a suprir a falta no cérebro do escritor da compreensão organizada dos móveis essenciais da vida.

• Como podem surgir, à base da observação e da descrição, composições épicas? Como podem se apresentar tais composições? O objetivismo falso e o subjetivismo falso dos escritores modernos levam a composição épica ao esquematismo e à monotonia. No objetivismo de Zola o princípio de composição é dado pela unidade objetiva de um determinado campo que é escolhido como tema; a base da composição é proporcionada pelo fato de que todos os principais momentos objetivos da realidade descrita sejam apresentados a cada vez de um ângulo diverso. O resultado é uma série de imagens estáticas de naturezas mortas, que só materialmente se ligam entre elas: dispõem-se, segundo a lógica interna de cada uma, umas ao lado das outras, e não umas depois das outras, e muito menos umas derivadas das outras. Aquilo a que se dá o nome de ação não passa de um tênue fio que alinha as imagens estáticas e institui uma sucessão temporal fictícia entre elas, uma sucessão ineficaz e acidental. As possibilidades de variação oferecidas por êsse método de composição são muito deficientes. Daí que os es-

critores precisam desenvolver um esforço no sentido de fazer com que seja esquecida a inata monotonia, recorrendo à novidade do ambiente representado e à originalidade das descrições.

Não são muito maiores as possibilidades de variação oferecidas pelos romances que se inspiram na posição subjetivista. O esquema de tais composições é o reflexo imediato da experiência fundamental dos escritores modernos: a desilusão. Descrevem-se psicologicamente esperanças subjetivas e acaba-se por mostrar como essas esperanças, através de várias etapas, vão se esboroar de encontro à rudeza e à brutalidade da vida capitalista. Uma sucessão temporal é dada aqui, sem dúvida, pelo próprio tema. Mas esta sucessão é eternamente a mesma. E a oposição existente entre sujeito e mundo externo é de tal modo rígida e dura que não enseja qualquer dinâmica de relações mútuas. O grau máximo alcançado pelo subjetivismo no romance moderno (Joyce, Dos Passos) coroa uma evolução que leva, de fato, a transformar tôda a vida íntima do homem numa fixidez estática e material. E, dêste modo, o subjetivismo extremo se aproxima, paradoxalmente, da materialidade inerte do objetivismo.

O método descritivo acarreta a monotonia compositiva, enquanto a arte da narração não só permite como estimula uma infinita variedade de formas de composição. E êste processo não será talvez inevitável? É um processo que destrói a velha composição épica, substituindo-lhe os princípios por métodos de uma outra forma de composição que é esteticamente inferior à antiga; mas essa nova forma de composição não é, precisamente, a imagem adequada do capitalismo "feito e acabado"? É verdade que a nova forma geral de composição é inumana e transforma o homem em acessório das coisas, em ser imóvel, elemento estático de uma natureza morta; mas não é exatamente esta a transformação operada no homem real pelo capitalismo real?

O raciocínio é sugestivo, mas nem por isso deixa de incorrer num equívoco básico. Antes de mais nada, convém lembrar que na sociedade burguesa vive também o proletariado. E Marx acentua enérgicamente a diferença entre a reação da burguesia e a reação do proletariado em face da inumanidade do capitalismo: "A classe dos proprietários e o proletariado representam a mesma auto-alienação humana. Mas a primeira classe se

sente à vontade nesta alienação, por saber que a mesma é uma *força que se exerce a seu favor* e lhe proporciona a *aparência* de uma existência humana, ao passo que a segunda classe, ao contrário, se sente anulada pela alienação e discerne em tal alienação a sua própria impotência, bem como a realidade de uma existência inumana". E Marx mostra, a seguir, o significado da *revolta* do proletariado contra a inumanidade da alienação.

Quando se quer dar expressão literária a essa revolta, é natural que se queira desembaraçar-se do maneirismo descritivo e das suas naturezas mortas: a necessidade do entrecho e do método narrativo se impõem espontaneamente. E aqui podemos lembrar como exemplo não só a obra-prima de Gorki — *A Mãe* — como também romances do tipo de *Pelle, o conquistador*, de Martin Andersen Nexø, que revelam êsse rompimento com o moderno maneirismo descritivo. (Tais casos se explicam, obviamente, pelo fato de que os escritores citados não tenham vivido em isolamento e sim em contato com a luta da classe operária). A revolta descrita por Marx contra a alienação do homem no capitalismo existe, então, somente nos operários? Certamente que não. A submissão de todos os trabalhadores (inclusive os trabalhadores intelectuais) às formas econômicas do capitalismo se desenvolve na realidade em forma de luta e suscita na generalidade deles os mais diversos tipos de revolta. Uma parte nada insignificante da burguesia só chega mesmo a ser "educada" na desumanização burguesa depois de um processo gradual, marcado por lutas encarniçadas. A literatura burguesa moderna testemunha, neste ponto, contra ela mesma. A sintomática predileção que ela demonstra por certos temas (a desilusão, o desencanto) indica a presença de uma revolta. Todo romance do tipo baseado no método descritivo e inspirado na desilusão é a história do fracasso dessa revolta. A revolta aparece, assim, concebida de modo superficial e plasmada sem verdadeira energia.

O caráter "acabado" do capitalismo não significa naturalmente que tudo esteja em forma definitiva e acabada e que a luta e desenvolvimento tenham cessado, ainda que nos fixemos na vida de um só indivíduo. Tal caráter significa apenas que o sistema capitalista se reproduz sempre como tal e a cada vez em um nível mais elevado de inumanidade "acabada". O sistema se reproduz ininterruptamente, mas êste processo de reprodução

é, na realidade, uma série de lutas encarniçadas que se realizam também no âmbito da vida de um indivíduo dado, o qual sofre um processo de transformação em acessório desumanizado do sistema capitalista, mas não é acessório de nascença.

Êste é exatamente o ponto fraco (cujos efeitos são capitais para a ideologia e para a literatura) dos escritores que seguem o método descritivo: eles registram sem combater os resultados "acabados", as formas constituídas da realidade capitalista, fixando-lhe somente os efeitos mas não o caráter histórico-conflitivo, a luta de forças opostas. Mesmo quando aparentemente descrevem um processo, como nos romances da desilusão, a vitória final da inumanidade capitalista está estabelecida por antecipação. Em outras palavras: não se narra como um homem chega a se adaptar gradualmente, no curso do romance, ao capitalismo "acabado", de vez que o personagem revela desde o início traços que só deveriam aparecer nêle como resultado de todo o processo. Por isso, o sentimento vem diluído, enfraquecido e abstratamente subjetivizado no curso do romance.

• Não nos vemos em face de um homem vivo que compreendamos e amemos como tal e que no curso do romance vá sendo espiritualmente deformado pelo capitalismo; vemo-nos, isso sim, em face de um morto que passeia no palco das imagens, as quais são descritas com consciência cada vez mais clara do seu ser morto. O fatalismo dos escritores e a capitulação deles — ainda quando a contragosto — em face da inumanidade no capitalismo determinam a ausência de efetiva evolução nestes "romances evolutivos".

Seria portanto um erro supor que o método descritivo reflete adequadamente o capitalismo em tôda a sua inumanidade. Dá-se mesmo o contrário: tais escritores atenuam involuntariamente a inumanidade do capitalismo. Já que o triste destino destes homens que existem no romance sem uma rica vida íntima e sem uma viva humanidade em contínuo desenvolvimento é fixado de acordo com o método descritivo, torna-se bem menos revoltante o fato de que o capitalismo os transforme dia a dia e hora a hora, na realidade, em "cadáveres vivos", migalhas de homens vivos, cujas infinitas possibilidades humanas ficam inaproveitadas.

Recordemos os romances de Máximo Gorki que descrevem a vida da burguesia e comparemo-los com as obras dos mo-

dermos realistas: o contraste logo se tornará claro. Veremos que o realismo moderno, baseado na observação e na descrição, tendo perdido a capacidade de representar a efetiva dinâmica do processo vital, reflete inapropriadamente a realidade capitalista, atenuando-a e reduzindo-lhe as proporções. A humilhação e a mutilação do homem realizadas pelo capitalismo são mais trágicas, e a bestialidade capitalista é mais cruel e mais estúpida do que podem fazer supor as imagens proporcionadas pelos melhores romancistas dêsse gênero.

Estaríamos, decerto, realizando uma simplificação ilícita se afirmássemos que toda a literatura moderna capitulou sem luta à fetichização e à desumanização da vida operadas pelo capitalismo "acabado". Já nos referimos ao fato de que todo o naturalismo francês posterior a 1848 representa, em suas intenções subjetivas, um modo de protestar contra êste processo; e mesmo nas posteriores correntes literárias do capitalismo em franco declínio é possível observar como as diversas tendências literárias são, através dos seus melhores expoentes, intimamente ligadas a tais vozes de protesto. Os mais notáveis representantes das diversas orientações formalistas têm estado quase sempre convencidos de que combatem, no plano literário, a mesquinhez da vida capitalista. Se atentarmos, por exemplo, no simbolismo do velho Ibsen, discerniremos claramente a revolta contra a monotonia da vida cotidiana burguesa. Mas essa revolta não produz qualquer grande resultado artístico a não ser quando penetra a fundo nas raízes humanas da mesquinhez da vida capitalista, a não ser quando capacita o artista para viver, compreender e descrever a real luta do homem para conferir um sentido à vida.

Eis a razão da importância tão grande que assume, na literatura e na teoria literária, a revolta humanista dos melhores intelectuais do mundo capitalista. Dada a extraordinária variedade de correntes e personalidades representativas dêste humanismo, uma análise dêle e da revolta por êle inspirada, ainda que limitada às suas expressões principais, nos levaria para fora dos limites do presente ensaio. Lembraremos apenas que, já na revolta francamente humanista de Romain Rolland e na dissolução satírica do isolamento egoísta característica de certas obras de André Gide, podemos encontrar, vez por outra, sérios esforços no sentido de uma superação das tradições da literatura

burguesa posterior a 1848. E o reforçamento do humanismo ensejado pela vitória do socialismo na União Soviética, a sua consolidação na intensificação da luta contra a bestialidade fascista, última forma da inumanidade capitalista, acarretou uma elevação também na teoria literária das expressões de tais tendências. Entre os ensaios aparecidos nos últimos anos (como, por exemplo, os de Bloch), alguns dão início a uma substancial revisão crítica da arte da segunda metade do século XIX e da arte do século XX.

Naturalmente, esta batalha crítica não alcançou ainda uma conclusão, não chegou em todos os campos a alcançar uma clareza básica de princípios. Mas a simples existência dessa luta, dessa tentativa para uma liquidação da época de decadência, constitui um sinal dos tempos, cuja importância não pode ser subestimada.

VII

Na própria União Soviética, tal batalha está bem longe de alcançar a sua conclusão. Por um lado, o notável crescimento da economia socialista, a rápida extensão da democracia proletária, a emergência de personalidades marcantes de origem popular e o desenvolvimento do humanismo proletário na *praxis* do povo trabalhador e seus dirigentes, são todos fatos que exercem poderosa influência revolucionária na consciência dos melhores intelectuais do mundo capitalista. Por outro lado, vemos que a literatura soviética ainda não superou de todo os resíduos das tradições da burguesia decadente e tem o seu desenvolvimento estorvado por tais resíduos.

Pode-se dizer que alguns escritores ainda não se empenharam com decisão suficiente em trilhar os caminhos que conduzem à superação da decadência. A discussão sobre o naturalismo e o formalismo organizada pela União dos Escritores revela-o com nitidez. Apesar da clareza dos artigos publicados pelo *Pravda*, a discussão apenas aflorou as questões de princípio relativas ao naturalismo e ao formalismo. O fato de que Olesa tenha achado Joyce mais interessante do que Gorki do ponto de vista formal indica claramente que o problema da forma ainda permanece pouco claro para alguns escritores e que eles, presos a tradições burguesas ou bogdanovistas, continuam confundindo a forma com a técnica. Da relação entre as questões

formais e o aprofundamento ideológico (liquidação dos resíduos burgueses na concepção geral do mundo) não se chegou praticamente a falar e, quando se falou, foi em forma vulgar que só contribuía para confundir os problemas: referimo-nos, aqui, ao fato de que um crítico tenha enxergado no naturalismo e no formalismo posições diretamente hostis ao poder soviético.

Podemos, pois, formular legitimamente a pergunta: a crítica feita por nós ao método da observação e descrição na literatura burguesa posterior a 1848 se aplica também à literatura soviética? Para alguns escritores, deveremos responder em sentido afirmativo. Basta pensar na composição da maior parte dos nossos romances soviéticos: êles concernem o mais das vezes a um ambiente material calcado no modelo naturalista do romance-documentário à Zola (e o *embelezamento* com as "conquistas" mais modernas da "técnica mais recente" não altera êste fato). Êles não colocam em primeiro plano experiências vividas pelos homens, relações inter-humanas ilustradas na mediação das coisas: proporcionam-nos, isso sim, a monografia de um *kolkós*, de uma fábrica, etc. Os homens constituem comumente apenas um "acessório", um material ilustrativo que integra a situação de fato.

Não se trata — fique entendido — de uma ação exclusiva das tradições naturalistas. Já tivemos ocasião de indicar que o naturalismo leva necessariamente ao fortalecimento de tendências formalistas e se transforma em simbolismo. Podemos acrescentar que as tendências formalistas que se opõem ao naturalismo assumem, do ponto de vista ideológico, a mesma posição naturalista superficial em face dos problemas mais importantes da vida humana. A relação entre o homem e a sociedade, entre o individual e o coletivo, é tão deformada e fetichizada no expressionismo e no futurismo como no naturalismo. A corrente pseudo-realista da *neue Sachlichkeit* constitui talvez, com sua tentativa de renovação da literatura-documentário, um empobrecimento ainda mais daninho do velho naturalismo, de vez que o maior domínio das coisas sobre os homens reveste as novas tendências formalistas e pseudo-realistas de formas se possível ainda mais áridas e desumanas.

Há alguns anos, por exemplo, foi publicada uma declaração de princípios que, pela sua sinceridade, pode nos dar uma preciosa confirmação disso. Seu teor era o seguinte: "O jornal me

ensinou a entrevista como método de trabalho. O estudo dos "romances de Koveyer Ampa" reforçou o meu interesse pela biografia das coisas. Por algum tempo, me pareceu que uma coisa cuja peregrinação através das mãos humanas acompanhamos *pode contar muito mais acêrca de uma época do que um romance psicológico*" (grifado por mim, G.L.).

Naturalmente, esta teoria da "biografia das coisas" não costuma ser tão abertamente proclamada e nem costuma se exprimir de modo tão grosseiramente fetichizado como no caso em tela. Trata-se, porém, da formulação extremada de uma tendência que é geral, pois a unidade de composição de alguns romances russos é obtida, efetivamente, pela biografia de um complexo material de coisas, no qual os homens servem apenas de material ilustrativo.

Daí a monotonia da composição de tais romances. Mal começamos a lê-los e já sabemos como vão terminar: existem sabotadores em uma fábrica, sucedem-se confusões terríveis, mas no fim a célula do partido ou a GPU descubrem o ninho de sabotadores e a produção volta a florescer; ou, então, o *kolkós* não está funcionando bem por causa da sabotagem dos *kulaks*, mas o operário enviado para fazer uma inspeção consegue eliminar o estôrvo e se processa um surto de progresso no *kolkós*.

Todos êstes eram certamente temas característicos de uma determinada etapa do desenvolvimento social e não há nada a objetar quanto ao fato de que tenham sido tratados por numerosos escritores. Mas é indício de um baixo nível de cultura literária o fato de que tantos escritores confundam uma formulação social mais ou menos justa do tema com a invenção de um trecho de romance. O genuíno trabalho de criação literária, o trabalho de invenção e composição, precisaria ter começado no ponto em que tais escritores se detiveram, nas obras que deram por acabadas. Essa confusão do tema com o trecho, ou, dizendo melhor, essa substituição do trecho pela completa descrição objetiva de tôdas as coisas que entram no tema, é uma parte essencial da herança do naturalismo.

A importância do trecho não consiste, em primeiro lugar, no fato de que êle seja variado e rico em côres e surpresas. Tais qualidades, próprias para um bom trecho, são importantes porque só elas possibilitam o tornar plásticamente vivos

os traços humanos — individuais e típicos — de um personagem, ao passo que a monotonia inerente à exposição puramente descritiva do tema não proporciona um modo de representar individualidades concretas. A multiformidade e a infinita riqueza da vida se perdem quando renunciamos a representar o intrincado labirinto de caminhos que os indivíduos, consciente ou inconscientemente, querendo ou não, vão percorrendo, e no qual realizam o universal. O tema, na sua crueza, só pode indicar de maneira abstrata a direção socialmente necessária, mas não pode apresentar o caminho como o resultado do entrecruzamento de um número infinito de fatos acidentais. Nos romances soviéticos a necessidade social dessa temática é clara e linearmente sentida; o que deveria constituir uma razão a mais para que os escritores não se detivessem na mera formulação do tema, mas o utilizassem na invenção de entrecchos individuais. A falta de tais entrecchos não se deve tanto à deficiência de talento quanto ao fato de que os escritores, enganados por falsas teorias e por tradições nocivas, ignorem a necessidade deles.

A composição de alguns dos romances soviéticos não é menos esquemática do que a composição dos romances naturalistas da escola zoliana: apenas o é em sentido inverso. Nos romances naturalistas, revelava-se a nulidade de um ambiente capitalista, mostrando-se, por exemplo, quanta ignomínia se encerra no esplendor da bolsa de valores ou dos consócios bancários. Em alguns escritores soviéticos os sinais aparecem invertidos: os representantes da idéia justa são inicialmente vilipendiados ou ignorados, mas no final conseguem vencer. O caminho seguido em ambos os casos é igualmente abstrato e esquemático: a idéia histórica e socialmente justa não chega a ter uma expressão literária convincente.

Dada a falta de um entreccho individual, os homens aparecem como pálidos fantasmas, pois os homens só adquirem fisionomia verdadeiramente humana quando nós os acompanhamos nas suas ações, as quais não podem ser substituídas nem por uma minuciosa descrição psicológica da sua vida íntima, nem por uma prolixa descrição “sociológica” de situações gerais. É este último tipo de descrição que procuram fazer tais romancistas. Em suas obras os homens correm, excitados, de um lado para outro, e discutem animadamente a propósito de coisas cuja importância para eles mesmos e para as suas vivên-

cias pessoais o leitor não consegue enxergar. Objetivamente, é claro que são coisas da maior importância; mas a importância objetiva só pode adquirir vida literária, só pode convencer e comover o leitor desde que a relação entre as coisas, os problemas e o personagem sejam representadas em forma individual (isto é, através da ação, dos acontecimentos do entreccho). Quando isso não ocorre, os homens tendem a se tornar figuras episódicas, inseridas em quadros estáticos: aparecem e desaparecem sem despertar um interesse mais profundo.

Ainda aqui, o leitor “moderno” poderá perguntar: e na realidade não acontece exatamente assim? Há homens que são chamados para ocupar certos postos e depois são afastados, há delegações que chegam e partem, realizam-se sessões, etc., as relações humanas descritas nos romances de que falamos passam por corresponder, então, à nossa realidade. Ilia Ehreburg defende a dissolução da forma épica com argumentos quase iguais aos dos modernos formalistas ocidentais, sugerindo que a velha forma clássica não corresponde mais ao “dinamismo” da vida atual. E é sintomático que o mesmo “dinamismo” da vida não diferencie, para o formalismo da concepção e da argumentação, a dinâmica da decadência capitalista e a dinâmica da construção do socialismo (com o aparecimento do novo homem).

“Os clássicos — declarou Ehreburg no congresso de escritores realizado recentemente em Moscou — descreviam formas de vida e personagens consolidados. Nós descrevemos a vida no seu movimento. Por isso, a aplicação da forma clássica a um romance da nossa época reflete da parte do autor o recurso a conexões falsas e, sobretudo, a falsas soluções. A difusão das correspondências, dos rascunhos, o grande interesse dos artistas pelos homens vivos, o uso das anotações estenográficas, das entrevistas, dos registros e dos diários, tudo isso não é devido ao acaso”. Essa é, ponto por ponto, a descrição do estilo de Dos Passos feita por Sinclair Lewis, e já a analisamos.

De fato, a superfície da vida aparece realmente assim, e nunca apareceu de outro modo, mas os escritores burgueses que não vão além da superfície jamais conseguirão que seus personagens, reduzidos a figuras episódicas, despertem verdadeiro interesse. Tome-se um simples episódio, tirado à obra de um grande escritor, como a morte de André Bolkonski em *Guerra e Paz* de Tolstoi: o ferido é operado no mesmo quarto em que

se está amputando uma perna a Anatole Kuraghin; depois é transportado para Moscou e hospedado, por coincidência, exatamente em casa de Rostov. A realidade é assim? Sim, ela pode ser feita dessa maneira, desde que o grande escritor se utilize dos casos e acasos da vida para exprimir necessidades humanas dos seus personagens.

Para consegui-lo, o grande escritor deve observar a vida com uma compreensão que não se limite à descrição da superfície exterior dela e nem se limite à colocação em relêvo, feita abstratamente, dos fenômenos sociais (ainda que tal colocação seja justa): cumpre-lhe captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície, construindo um entrecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada. A decadência ideológica da burguesia sufoca as possibilidades de satisfação dessa exigência. A nossa situação literária sob o socialismo, contudo, apresenta uma curiosa contradição: a vida coloca enérgicamente êsses problemas para nós e uma parte da literatura continua a se prender, com insistência digna de melhor causa, aos métodos superficiais da literatura da burguesia decadente. Apenas uma parte, certamente, para felicidade nossa, e não tôda, de vez que os escritores russos mais notáveis já sentiram a necessidade de conferir maior profundidade à representação da nova vida e procuram cada vez mais criar entrecchos individuais (o que se pode observar com facilidade na obra de Fadeiev).

Não se trata de uma questão literária em sentido estrito.

- A arte episódica não tem mesmo, de modo algum, condições para representar o nôvo homem. Precisamos compreender e intuir com exatidão de onde sai e como se desenvolve êle, como chega a se tornar aquilo que é. A descrição do passado, por um lado, e a descrição do nôvo homem como algo já feito, por outro lado, formam um contraste, mas permanecem literariamente uma trivialidade, e uma trivialidade que não pode ser suprimida com o revestimento de formas fantásticas e com a apresentação que faz dela o resultado misterioso de premissas mal conhecidas. Assim, a figura do "vermelho" em *A Central Hidro-elétrica* de Saginjan desperta, na sua primeira aparição, um vivíssimo interêsse; porém, como Saginjan não conta como o "vermelho" pôde tornar-se aquilo que se tornou, êle não dá margem a que as interessantes qualidades do personagem se

expliquem através de um entrecho individual e o interêsse diminui. Não basta transformar a trivialidade incolor em uma trivialidade cintilante e sarapintada.

Muitos escritores sentem a necessidade de tornar conhecida a vida íntima dos seus personagens: e isso, sem dúvida, já constitui um avanço. No entanto, é preciso não esquecer que esta vida íntima só pode, também, se tornar significativa, quando ligada ao entrecho de um romance, como premissa, etapa ou consequência de uma ação individual. Em si mesma, a descrição estática da vida íntima é tão natureza morta como a descrição das coisas. Gladkov, por exemplo, transcreve em seu romance *Energia* o longo diário de um personagem. Mas tal personagem não desempenha, nem antes nem depois, qualquer papel importante na ação. No que concerne à ação, portanto, o conhecimento do diário não é indispensável para o leitor: o diário fica sendo um mero "documento", uma simples descrição de estados de ânimo, e não contribui em nada para elevar o personagem que o redige acima do nível episódico.

- O método descritivo sacrifica tôdas as tensões dêsses romances. A dialética do desenvolvimento social implica nêles, ôbviamente, que a conclusão seja sabida pelo leitor desde o início. Do ponto de vista da autêntica arte narrativa, como já vimos, isso não constituiria obstáculo algum a uma tensão eficaz e não impossibilitaria a obra de assumir um caráter genuinamente épico; mas só com a condição de que a conclusão sabida desde o início fôsse pouco a pouco se precisando no curso de uma série de interessantes vicissitudes humanas, ora parecendo aproximar-se, ora afastando-se novamente.

- No método descritivo essa tensão não existe. De um ponto de vista genêricamente social (isto é, literariamente abstrato), a conclusão é preestabelecida: não existem, porém, linhas vivas de direção que conduzam a trama ao resultado já conhecido. Nas diversas etapas, os homens se mostram em geral desorientados em face dos acontecimentos, enquanto a solução aparece "improvisadamente". As contradições inerentes ao método descritivo se manifestam de modo evidente, sobretudo quando a descrição é feita, como ocorre comumente, do ponto de vista do personagem que está agindo; porque, então temos a imagem de uma situação de um complexo de coisas e de homens vistos por um observador confuso que não é capaz de distinguir

o que é essencial. Como ocorre no caso inverso — em que os objetos são descritos “objetivamente”, isto é, do ponto de vista do tema geral — as descrições não têm qualquer relação íntima com as figuras e reduzem-nas a um nível episódico.

Em lugar do nôvo homem aparecer já como dominador das coisas, como pretendem tais romances, êle aparece como acessório delas, como elemento de uma natureza morta, à qual são atribuídas dimensões monumentais. E é aqui que o método descritivo mostra estar em contradição com o evento histórico fundamental da nossa época: em todos êsses livros se quer afirmar que o homem tenha se tornado o dominador das coisas e se quer descrevê-lo efetivamente nessa condição; mas do ponto de vista estético a ambição não se realiza, porque só na representação *concreta* podem se exprimir as vitórias do homem sôbre o mundo externo. Se o conflito entre a necessidade e a liberdade é narrado segundo as verdadeiras normas épicas, o esforço humano aparece em tôda a sua grandeza e até mesmo os personagens que sucumbem adquirem elevada estatura humana. Os heróis de Balzac fracassam, no mais das vêzes, no encontro dêles com a vida: os heróis do romance gorkiano *A Mãe* são espancados e acabam na prisão: nêles, entretanto, se manifesta uma imensa força humana. São personagens como a *Mãe*, que se mostram capazes de dominar a vida, os personagens aptos a exprimir o domínio dos homens sôbre as coisas; ao passo que os personagens fixados através de descrições estáticas estabelecem, no plano artístico, a preponderância das coisas sôbre os homens.

Já dissemos que o naturalismo e o formalismo suavizaram a realidade capitalista, atenuando-lhe o horror e fazendo-a aparecer como mais banal do que ela efetivamente é. Por outro lado, os resíduos do naturalismo e do formalismo, os métodos baseados na observação e na descrição, são elementos que empequenecem e empobrecem a maior revolução da história da humanidade.

Da mesma forma que os escritores burgueses que utilizam tais métodos, os escritores russos que se servem dêles também sentem instintivamente que suas descrições carecem de íntima significação humana. E, da mesma forma que aquêles, na tentativa de suprir com meios artificiais a pobreza interior dos

homens e dos acontecimentos assim descritos, recorrem aos símbolos. E é o que vêm fazendo certos escritores proletários.

Aqui, podemos acrescentar diversos exemplos de falsa profundidade, de trivialidade retórica, o que é ainda mais triste por se apresentar em escritores que poderiam perfeitamente, por seus dotes, conferir significação íntima às suas narrações. Em face da grandeza da experiência soviética, o símbolo aparece precisamente como um sucedâneo infeliz para a íntima poesia humana e, por isso, cumpre criticá-lo aqui de maneira ainda mais rigorosa do que em qualquer outro lugar. Pensemos, por exemplo, nos inocentes bagos de uva que na *Árvore Movente* de Ilienkov são transformados em símbolos do sangue; pensemos na personificação do riacho da montanha por Saginjan; pensemos, sobretudo, nas últimas linhas do nôvo romance de Gladkov: “Os fios cantavam sôbre os postes em voz longínqua como o acorde final de um oratório incompleto. Nos caminhos, entre as rochas, vozes de homens e mulheres chamavam e respondiam. Talvez fôssem trabalhadores do desvio: — *Leva o trem para os trilhos lá de cima... — Já entendi, os lá de cima... os trilhos que levam para o consêrto...* Sim, pensava Miron, de olhos postos no céu azul da aurora. Sim, os novos trilhos... A vida entra sempre em novos trilhos”.

É compreensível e chega mesmo a ser trágico que um Zola ou um Ibsen, desesperados pela íntima nulidade do cotidiano capitalista que deviam descrever, recorressem à ajuda dos símbolos. Mas para escritores cuja matéria é a riquíssima realidade do socialismo não há escusa admissível.

Todos os meios de composição de que vínhamos falando são resíduos do capitalismo; e os resíduos presentes na consciência indicam sempre a existência de resíduos no próprio ser. Já no congresso dos *konsomol*, o modo de viver de numerosos escritores soviéticos foi severamente criticado. Para nós, no presente momento, basta formular a indagação de se saber se a persistência da mera observação e do tipo meramente “observador” não terá, por acaso, raízes profundas na própria vida do escritor. Não se trata sômente da persistência daquele tipo de individualismo que se exprime em formas anarcóides e conduz ao isolamento pessoal. Também o documento que se observa *ad hoc*, a atitude de repórter assumida pelo escritor em face das questões épicas, a descrição dos personagens em estilo de

mandado de prisão, como é feita pelos seguidores de Zola, são fenômenos que podem ser catalogados sob a rubrica de persistência do individualismo. Tais fenômenos mostram que certos escritores russos não atingem a fonte da experiência vivida com base na qual podem ser produzidas as grandes criações artísticas; mostram que eles recolhem e ordenam observações com o fito de expô-las à maneira jornalística ou de exibi-las adornadas com ouro lírico-simbólico.

Não são poucos, sem dúvida, os escritores que adotam métodos de composição bem diversos desses. E, se examinarmos o fundamento da experiência cujo conteúdo encontramos em suas obras, veremos que a própria posição desses escritores em face da vida é basicamente diversa da dos outros. Veja-se, por exemplo, a arte e a vida de Cholokov.

Chegaremos, assim, à conclusão de que também na União Soviética o dilema *participar ou observar* (narrar ou descrever?) é uma questão ligada à posição do escritor em face da vida. Só que aquilo que para Flaubert era uma situação trágica é, na União Soviética, um simples equívoco, um resíduo não superado do capitalismo.

Um resíduo que ainda não foi superado, mas que pode sê-lo e, certamente, o será.

(1936)

tradução de GISEH VIANNA KONDER

3

Balzac: *Les Illusions Perdues*

BALZAC escreveu esse romance quando estava no auge de sua maturidade como escritor. Criou nessa obra aquele novo tipo de romance que exerceu decisiva influência na evolução literária de todo o século XIX: o romance da vida, necessariamente criado pelo homem da sociedade burguesa, desaba miseravelmente ao chocar-se com a brutal prepotência da vida capitalista.

Naturalmente, a primeira manifestação do naufrágio das ilusões, no terreno do romance moderno, não ocorreu em Balzac. O primeiro grande romance, *Dom Quixote*, é também um romance das "ilusões perdidas". Mas em Cervantes, a sociedade burguesa, em vias de formação, destrói as últimas ilusões feudais, enquanto em Balzac, ao contrário, são exatamente a concepção do homem, a concepção da sociedade e da arte, etc., surgidas da evolução burguesa, isto é, os mais altos produtos ideológicos da evolução revolucionária burguesa, que se reduzem a meras ilusões, ao se defrontarem com a realidade da economia capitalista.

O romance do século XVIII também destruiu algumas ilusões. Mas estas nada mais eram que reminiscências do feudalismo nos sentimentos e no pensamento; ou então eram idéias

sem fundamento, de baixo nível e mal alicerçadas nas bases da realidade, que foram vencidas por uma concepção que, embora partindo dos mesmos princípios, se revelava mais compreensiva, mais chegada à realidade.

Nesse romance de Balzac ressoa pela primeira vez a trágica casquinada zombeteira em face do principal produto ideológico da própria evolução burguesa; nêle vemos, pela primeira vez de modo completo, como a economia, o capitalismo, leva os ideais burgueses a uma trágica dissolução. Só a insuperável obra-prima de Diderot, *Le neveu de Rameau*, pode ser considerada um precursor ideológico desse romance.

Balzac não foi o único a enfrentar, na época, um assunto desse gênero. Foi precedido por *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal, e pela *Confession d'un enfant du siècle*, de Musset. O argumento estava no ar: e não em virtude de um modismo literário, mas porque era produto da evolução social da França, do país-tipo da evolução política da burguesia. A revolução francesa e o período heróico de Napoleão haviam despertado, estimulado e mobilizado toda a energia adormecida da classe burguesa. Aquêlo período heróico tornaria possível à fina-flor da classe burguesa realizar diretamente o seu ideal heróico e sistematizar de acôrdo com êsse ideal a sua vida e a sua morte. A queda de Napoleão, a Restauração e também a revolução de julho assinalam o fim do período heróico; os ideais tornam-se inúteis frivolidades e elementos decorativos da vida real; a senda capitalista, aberta pela Revolução e por Napoleão, ampliou-se a ponto de transformar-se numa cômoda estrada mestra acessível a todos. Os heróicos pioneiros tiveram de afastar-se, ceder o lugar aos exploradores — de inferiores qualidades humanas — da evolução: aos especuladores.

“A sociedade burguesa, na sua crua realidade, havia criado os seus intérpretes genuínos e os seus porta-vozes nas figuras dos Say, dos Cousin, dos Royer-Collard, dos Benjamin Constant e dos Guizot; seus verdadeiros generalíssimos sentavam-se atrás das escrivatinhas e a cabeça obesa de Luiz XVII era a sua inspiração política” (Marx).

A ênfatização dos ideais, produto necessário do precedente período (necessariamente heróico), torna-se socialmente supérflua; os seus defensores, a jovem geração crescida nas tradições do período heróico, ficaram deslocados.

O inevitável estiolamento, o completo exaurimento das energias criadas pela Revolução e pela época de Napoleão é o tema comum dos romances da desilusão daquele período, e a sua acusação comum volta-se contra a vulgar podridão da Restauração e da monarquia de julho. Balzac, se bem que monarquista e legitimista, vê e sente com cruel perspicácia êsse caráter da época da Restauração. Nesse romance, diz: “Ninguém condena, por outro lado, a escravidão em que a Restauração lança a jovem geração. Os moços, não sabendo como despender sua energia, canalizaram-na não só para o jornalismo, as conjuras políticas e a arte, como também para extravagantes dissipações... Se trabalhavam, pretendiam em troca podêres e prazeres; os artistas desejavam riquezas; os eternos desocupados buscavam emoções violentas — de um modo ou de outro, exigiam uma posição que a política não queria conceder-lhes.”

Era a tragédia de toda uma geração. Seu reconhecimento e sua expressão não se encontram apenas nas obras de Balzac, mas também nas de seus contemporâneos maiores e menores.

Na produção literária francesa da época, porém, as *Ilusões Perdidas* ocupam um lugar insubstituível, único. Balzac, de fato, não pára aí, não se satisfaz com reconhecer e exprimir essa trágica ou tragicômica situação social. Seu olhar penetra camadas mais profundas, êle enfrenta problemas mais profundos. Percebe que o fim do período heróico da evolução burguesa na França é, ao mesmo tempo, o início da ascensão do capitalismo francês. Em quase todos os seus romances Balzac retrata essa ascensão do capitalismo, a transformação do artesanato primitivo no capitalismo moderno, mostra como o vertiginoso aumento do capital monetário dessangra a cidade e o campo, como os tradicionais modelos e idéias sociais batem em retirada ante a marcha triunfal do capitalismo. No quadro desse processo, as *Ilusões Perdidas* são um poema tragicômico que trata da “capitalização do espírito”. O romance mostra como a literatura (e com ela toda a ideologia) reduz-se a simples mercadoria, objeto de troca, e ilustrando a ocorrência da capitalização do espírito em todos os terrenos, insere a tragédia geral da geração pós-napoleônica num quadro social traçado com maior profundidade do que o fizera o maior contemporâneo de Balzac, que é Stendhal.

Balzac retrata êsse processo de transformação da literatura em objeto de troca em tôda sua complexidade: do papel às convicções, às idéias, aos sentimentos dos escritores, tudo se transforma em mercadoria. E não se limita a definir genêricamente as conseqüências ideológicas do predomínio do capitalismo, mas revela em cada campo (jornais, teatro, editôres) o processo concreto e os fatores determinantes da capitalização. "O que é a glória?" pergunta o editor Dauriat. "Artigos em jornais a doze mil francos e jantares de três mil francos..." E comenta seus princípios da seguinte maneira:

"Nem me passa pela cabeça arriscar dois mil francos num livro para ganhar apenas outro tanto. Especulo com a literatura, publicando quarenta obras de uma vez, dez mil exemplares de cada... Meu poder e os artigos que faço publicar nos jornais proporcionam-me negócios de trezentos mil francos, em vez daqueles míseros dois mil. O manuscrito que compro por cem mil francos sai mais barato que o de um autor desconhecido, pelo qual desembolso apenas seiscentos francos".

E, como os editôres, assim pensam os escritores: "— Acredita realmente no que escreve? — pergunta sarcásticamente Vernou. — Mas se não passamos de comerciantes de palavras que tratam dos seus negócios... Os artigos que o público hoje lê e amanhã esquece, têm para mim um só sentido: me são pagos".

Por outro lado, os jornalistas e os escritores são explorados, seu talento se transformou numa mercadoria qualquer. São explorados, mas explorados substituídos: gostariam de tornar-se também exploradores, ou, pelo menos, controlar os explorados. Antes de Lucien de Rubempré tornar-se jornalista, seu colega e mentor Lousteau lhe dá os seguintes conselhos: "O segredo do êxito, meu rapaz, não está no trabalho, mas na exploração do trabalho dos outros. Os proprietários dos jornais são os empregadores das obras e nós somos os pedreiros. Quanto mais medfocre se fôr, mais facilmente se atinge a meta, porque, caso necessário, se está disposto a engolir sapos, a ceder tudo, a adular as paixões dos pequenos sultões literários. Hoje você ainda tem escrúpulos, porque tem uma consciência, mas amanhã a sua consciência se curvará diante daqueles que lhe arrebatarem o sucesso, daqueles que com uma só palavra lhe poderiam dar a vida, mas que a não pronunciam, porque, acredite-me, o escri-

tor da moda é mais soberbo e inflexível em relação à nova geração que a própria voragem dos editôres. Enquanto o editor só vê o prejuízo, o autor em voga teme o rival: o editor repele o principiante, o autor o aniquila.

Essa amplitude do assunto (a capitalização de todos os elementos da literatura, da fabricação do papel ao sentimento lírico) determina também aqui, como sempre em Balzac, as formas da construção artística. A amizade entre David Séchard e Lucien de Rubempré, as ilusões desfeitas de seu comum entusiasmo juvenil, o contraste entre seus caracteres: são êsses os elementos que constituem, em linhas gerais, as cenas da ação. A genialidade de Balzac se manifesta já nesse primeiro esquema fundamental da composição. Cria personagens, nos quais, de um lado, a tensão implícita no argumento se exprime sob a forma de paixões humanas, de aspirações individuais: David Séchard é um inventor que descobre a maneira de produzir papel a custo inferior, mas é logrado pelos capitalistas; Lucien leva ao mercado do capitalismo parisiense o lirismo mais puro e delicado. Por outro lado, na oposição entre os dois caracteres manifesta-se com humana plasticidade o mais extremo contraste entre as diversas maneiras pelas quais as pessoas, individualmente, podem reagir contra a monstruosidade do capitalismo. David Séchard é um estóico puritano, enquanto Lucien personifica a exacerbada avidez de prazeres, o refinado epicurismo da geração pós-revolucionária.

A construção em Balzac nunca é pedante, nunca se apresenta com a árida "erudição" de seus sucessores. Os problemas materiais são sempre postos à luz em indivisível fusão com as conseqüências das paixões individuais de seus heróis. E por detrás dessa construção, que aparentemente se assenta apenas em fatos individuais, oculta-se um conhecimento mais profundo das relações sociais, uma apreciação mais exata das tendências da evolução social que a da pedante "erudição" dos realistas posteriores. Balzac compõe êsse seu romance de modo a colocar como centro da ação o destino de Lucien e, juntamente com êle, a transformação da literatura em mercadoria, enquanto a capitalização da construção material da literatura, o aproveitamento capitalista do progresso técnico, constitui um episódio que serve de acorde final. Êsse modo de compor, que aparentemente subverte o nexó lógico e objetivo entre a base material e a

superestrutura, é o máximo grau de destreza, não só do ponto de vista artístico, mas também do da crítica social. Do ponto de vista artístico, porque a rica variedade que marca a vida de Lucien no decorrer de sua luta pela glória nos oferece um conjunto muito mais colorido e dinâmico que a mesquinha e abjeta luta dos capitalistas de província para levar a cabo o lôgo contra David Séchard. Do ponto de vista da crítica social, por sua vez, porque do destino de Lucien ressalta, em tôda a sua complexidade, o problema da *destruição da cultura* ocasionada pelo capitalismo. O resignado Séchard percebe com muita precisão que, no fundo, o que importa é o aproveitamento material da invenção, enquanto o fato de haver êle sido enganado nada mais é que sua desdita "pessoal". O colapso de Lucien, pelo contrário, evidencia a ignominiosa substituição da literatura.

O contraste entre os dois personagens exprime ôtimamente as duas tendências principais da reação diante da transformação da ideologia em mercadoria. A linha de Séchard é a da "resignação". Na literatura burguesa do século XIX a resignação tem um papel saliente. O velho Goethe é o primeiro a ferir a corda da resignação como tom do nôvo período da evolução burguesa. Nos seus utopísticos romances didáticos, Balzac, na maioria das vezes, segue as pegadas de Goethe: sômente pessoas que renunciaram, ou que tiveram de renunciar, à sua felicidade pessoal perseguem, na sociedade burguesa, objetivos sociais não egoístas. A resignação de Séchard tem, naturalmente, outro caráter. Êle desiste da luta, renuncia à realização de seus propósitos e deseja viver tranqüilo e retirado para a sua felicidade pessoal. Quem quer permanecer puro deve afastar-se das intrigas do capitalismo: nesse sentido — não irônico e menos ainda voltaireano — Séchard se põe a "cultivar seu próprio jardim".

Lucien, ao contrário, mergulha na vida parisiense e deseja conquistar, a qualquer custo, o direito e o poder da "poesia pura". Com essa sua luta êle se torna um daqueles jovens da geração pós-napoleônica que, na Restauração, estando já espiritualmente contaminados, se arruinam, ou, adaptando-se à imundície da época carente de heroísmo, fazem carreira. Os companheiros de Lucien (na literatura) são Julien Sorel, Rastignac, de Marsay, Blondet e muitos outros. Mas Lucien ocupa entre êles um lugar totalmente independente. Balzac plasma com extraordinária finura e audácia o nôvo tipo caracteristicamente

burguês do poeta: o tipo do poeta que é a harpa cônica dos vários ventos e das várias tempestades da sociedade, um emaranhado de nervos, efêmero, desorientado, hipersensível. É um tipo de poeta, êsse, que naquele período aparece apenas esporadicamente, mas que será extraordinariamente característico do desenvolvimento posterior (de Verlaine a Rilke) da poesia burguesa. Esse tipo está em nítida contradição com o que Balzac reclama da literatura. O que Balzac deseja, êle o apresenta nesse romance quase como um auto-retrato, no personagem d'Arthèz.

Mas um caráter como o de Lucien não tem por si só apenas a extraordinária veracidade do tipo, como ainda oferece a melhor base para pôr a nu, sob todos os aspectos, as antinomias que acompanham a capitalização da literatura. A contradição íntima entre o talento poético e a fraqueza humana de Lucien o reduz a um joguete nas mãos de tôdas aquelas tendências poéticas e literárias que estão a serviço do capitalismo. E essa mistura de fraqueza e de ambição, a mescla da aspiração à pureza e a uma vida proba e honesta com uma ambição desmedida e desorientada, e com uma refinada e hipersensível avidez de prazeres: é isso que torna possível quer a brilhante carreira de Lucien, quer a sua rápida substituição e, enfim, sua vergonhosa debacle. Balzac não tempera seus heróis com salsas morais; êle nos apresenta uma dialética objetiva da sua ascensão e do seu colapso, ressaltando um e outro na totalidade de seu caráter, nas relações recíprocas entre essa totalidade e a totalidade das circunstâncias objetivas, e não no terreno de uma avaliação isolada das suas "boas" ou "más" qualidades.

Rastignac, que procede do alto, não é absolutamente mais imoral que Lucien, mas em Rastignac atua uma "outra" mistura de talento e imoralidade e, por conseguinte, êle se torna um sábio aproveitador daquela mesma realidade contra a qual Lucien, não obstante o seu imoral maquiavelismo, sofre, interiormente e exteriormente, catastrófico naufrágio. O mordaz aforismo de Balzac, formado na novela *Melmoth*, segundo o qual os homens ou são caixeiros ou ladrões, isto é, ou tolos honestos ou velhacos, demonstra-se válido numa infinidade de variações nesse poema tragicômico da capitalização do espírito.

O verdadeiro princípio que, em última análise, determina a unidade do romance é o processo da evolução social. A verda-

deira ação do romance consiste na ascensão e no triunfo do capitalismo. A principal verdade expressa no fracasso individual de Lucien é que, no capitalismo evoluído, tal fracasso é o destino típico do poeta puro, do poeta de real talento. Mas nem nesse aspecto a composição de Balzac tem um caráter abstratamente objetivo. Esse não é um romance em torno de um "argumento", não é o romance de um "setor" da sociedade, como os romances dos escritores que o sucederam. Balzac, com a concatenação mais apurada da ação, abrange todos os fenômenos da capitalização da literatura, movimentando em cena "apenas" êsses fenômenos do capitalismo. Mas o momento "social geral", em Balzac, nunca é pôsto diretamente em primeiro plano. Os personagens de Balzac nunca são simples "peões" que simbolizam certos ângulos da crise social que êle pretende enfocar. Todo o complexo dos componentes sociais exprime-se na trama das paixões pessoais e dos acontecimentos contingentes de modo desigual, complicado, confuso e não desprovido de contradições. Cada uma das pessoas e das situações são sempre determinadas pelo complexo das forças sociais decisivas, mas nunca de modo simples e direto. Por isso, êsse romance, tão profundamente "universal", continua sendo também, contudo, o romance de apenas um personagem particular. Lucien de Rubempré age "aparentemente" com independência, lutando contra aquelas forças interiores e exteriores que se antepõem à sua ascensão e que "aparentemente" são consequência de circuntâncias ou paixões pessoais contingentes, mas que, de formas sempre distintas, brotam consequentemente do solo daquela mesma existência social que determina inclusive as aspirações de Lucien.

Essa unidade multiforme é a peculiaridade da grandeza poética de Balzac. E, ao mesmo tempo, é a prova poética de quanto as suas perspectivas sobre o movimento social são justas e de ampla concepção. Balzac, à diferença de tantos outros grandes romancistas, não tem "mecanismos" (veja-se a torre nos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister*). Cada engrenagem do "mecanismo" da ação balzaquiana é um personagem, uma figura humana completa e ativa, com os seus interesses específicos, com as suas paixões, suas tragédias e comédias. Um só elemento de todo o complexo vital e mental de um determinado personagem do romance põe êsse personagem em ligação com

o complexo da ação do romance, mas tão-somente em consequência das suas próprias aspirações vitais. A conexão se desenvolve, de fato, organicamente, a partir dos interesses e das paixões do personagem e por isso é viva e necessária. Mas a inteireza e a riqueza de vida derivam daquela ampla necessidade íntima que preserva a conexão de qualquer caráter mecânico e de qualquer função deliberadamente subordinada ao entrecho. Concebidos dêste modo, os personagens balzaquianos "evadem-se" dos limites do entrecho. Ainda que os enredos de Balzac sejam vastos e amplos, nêles age uma tão grande massa de personagens — e exatamente de personagens que vivem uma vida tão complexa — que num só enredo apenas alguns dêsses personagens podem realizar-se plenamente.

Essa aparente deficiência da construção, da qual, na realidade, emana a exuberante vitalidade dos romances balzaquianos, leva Balzac necessariamente à forma "cíclica". As figuras típicas e de relêvo que, num determinado romance, podem revelar apenas episódicamente alguns aspectos de seu caráter, evadem-se daquele romance, exigindo para si próprias uma nova exibição, cujos argumento e ação lhes permitam ser o centro e realizar totalmente suas qualidades e possibilidades intrínsecas. (Nesse romance permanecem em planos secundários as seguintes figuras, que reencontraremos em pleno desenvolvimento em outros romances: Blondet, Rastignac, Nathan, Michel Chrestien, etc.). Dêsse modo, a conexão cíclica nasce em Balzac das exigências do desenho dos caracteres e justamente por isso não é nunca àridamente pedante, como na maioria das obras cíclicas de outros escritores também importantes. Como em Balzac cada uma das partes do ciclo não é determinada por elementos externos, não se trata, portanto, de uma disposição puramente cronológica ou puramente baseada nos argumentos.

O "universal" é, pois, em Balzac sempre concreto, real, vivo. Em primeiro lugar, isso se deve ao fato de Balzac conceber, em seus personagens, o momento "típico" de modo muito profundo. Tanto que, enquanto nêle o momento "individual" absolutamente não empalidece, mas, pelo contrário, acentua-se e faz-se mais concreto, por outro lado a conexão do personagem, como indivíduo, com o ambiente social que o circunda, e do qual é o produto, no qual e contra o qual age, é muito complicada, porém clara e límpida.

É sempre um caráter completo, plásticamente modelado, que age numa realidade social concreta e complexa, e é sempre o “conjunto” da evolução social que se relaciona com o “conjunto” do caráter. A genialidade da fantasia de Balzac revela-se precisamente em que ele escolhe e movimenta seus personagens de maneira que no centro da ação figura sempre aquêles cujas qualidades são mais capazes de aclarar o aspecto mais essencial do processo social, do modo mais completo e em cristalina conexão com o conjunto do próprio processo. Cada uma das partes do ciclo adquire, portanto, vida e independência próprias, como acontecimentos particulares dos destinos mais individuais. Mas êsse “individual” resulta sempre no socialmente “típico”, o movimento socialmente “universal”, que só a análise posterior pode distinguir dos fatos individuais. Na própria obra êles se fundem indissolúvelmente, como o fogo com o calor que irradia. Assim é, nesse romance, a fusão entre o caráter de Lucien e a capitalização da literatura.

Êsse método de construir pressupõe uma fundamentação extraordinariamente ampla da caracterização e do desenvolvimento da ação. A amplitude é necessária inclusive para tirar da casualidade do entrelaçamento de pessoas e fatos (casualidade da qual Balzac, como de resto qualquer outro épico verdadeiramente grande, faz uso com ilimitada liberdade), o caráter casual, isto é, para tornar a casualidade sempre necessária. Sômente a pujante riqueza das conexões cria o espaço suficiente a fim de que o acaso possa agir com propriedade sôbre a poesia e deixe de ser um mero acaso. “Em Paris só podem contar com o acaso aquêles que estão em contato com muitíssimas pessoas: quanto mais numerosas forem as tuas relações, maiores serão as tuas probabilidades de êxito; o acaso também se põe ao lado dos batalhões mais fortes”. O modo balzaquiano de destronar poeticamente o acaso é ainda do “velho estilo” e se distingue fundamentalmente do método dos poetas mais modernos. No prefácio escrito para *Manhattan Transfer* de Dos Passos, Sinclair Lewis critica o “velho modo” de conduzir a trama. Na maioria das vêzes êle fala de Dickens, mas a sua crítica atinge também Balzac. Escreve êle: “O método clássico, oh! sim, é um procedimento bem fatigante. Em seguida a um acaso infeliz, Mr. Jonas teria de pegar exatamente a mesma diligência de Mr. Smith, e só assim foi possível acontecer aquela coisa muito

penosa e muito interessante que aconteceu. Em *Manhattan Transfer*, absolutamente não se encontram, ou seu encontro se faz do modo mais natural do mundo”.

Êsse método moderno implica numa concepção adialética da casualidade e da circunstância (na maioria dos escritores, naturalmente, essa implicação se verifica inconscientemente). O acaso é contraposto ao nexo causal e acredita-se que o acaso deixe de ser acaso no momento em que suas causas “imediatas” sejam explicadas segundo as leis da causalidade. Mas com isso a motivação artística ganha pouco ou nada. Imaginemos num acontecimento trágico qualquer a intervenção de um fato, ainda que bem motivado do ponto de vista da casualidade. Isso não acarretaria senão um efeito grotesco e não há concatenação causal que possa dar a semelhante acaso um caráter de necessidade. Nem mesmo a melhor e mais escrupulosa descrição do solo que se possa imaginar, poderia explicar por que Aquiles, seguindo Heitor, quebra uma perna; nem o mais brilhante tratado médico conseguiria tornar plausível que Antônio, na véspera de seu grande discurso no forum, fôsse vítima de rouquidão. Por outro lado, na tragédia de Romeu e Julieta, nem os acasos grosseiramente arranjados e motivados com dificuldade fazem o efeito de meras contingências.

Por quê?

Naturalmente porque a necessidade que elimina essa casualidade consiste nas complicações e tramas de todo um sistema de concatenações causais; porque só a necessidade de uma completa “linha evolutiva” cria a “necessidade poética”. O amor de Romeu e Julieta *deve* terminar trágicamente, e apenas essa “necessidade privará de seu caráter contingente cada uma das etapas, cada uma das “ocasiões” do desenrolar da ação. Se depois cada uma das ocasiões — consideradas isoladamente — é motivada, e até que ponto é motivada, é uma questão secundária. Uma ocasião não é mais favorável que outra e o poeta tem o direito de escolher dentre elas, tôdas do mesmo modo puramente casuais, a mais poética. E Balzac também usa essa liberdade com a maior prodigalidade, de maneira igual ao próprio Shakespeare. Em Balzac a necessidade poética nasce do fato de que êle concebe e desenvolve, da forma mais ampla e profunda, aquela linha evolutiva, da qual o argumento tratado é a encarnação concreta. Com a profunda e ampla concepção de

seus tipos, com a profundidade e a amplidão de sua visão social, com a requintada e múltipla conexão dos seus personagens com a base social e com o ambiente das suas ações, Balzac cria aquêle vasto campo, dentro do qual centenas e centenas de acasos se podem cruzar e o seu efeito de conjunto dará sempre a impressão de uma profunda necessariedade.

A real necessidade nesse romance é, portanto, que Lucien deva arruinar-se em Paris. Cada passo, cada momento do ascenso ou do descenso da linha de sua vida, fazem manifestar-se sempre mais profundos os fatores sociais e psicológicos desse processo necessário. De acôrdo com o plano do romance balzaquiano, "todos" os acasos levam a essa meta, e todos os fatores "particulares" que contribuem para essa necessidade são por si mesmos casuais. A mais profunda necessidade social, em Balzac, constitui-se sempre por meio da "ação", por meio do intenso encadeamento dos acontecimentos, que na maioria das vêzes se concentram no rumo da catástrofe. As vastas e minuciosas descrições que Balzac faz de uma cidade ou da decoração de uma casa ou de um restaurante, e que às vêzes assumem proporções de verdadeiras dissertações, nunca são meras descrições. Com elas, Balzac cria o ambiente indispensável ao desenvolvimento da "catástrofe". A catástrofe é quase sempre "imprevisita", mas o imprevisto que aqui se vislumbra é apenas aparente. Realmente, em meio à catástrofe, assumem extraordinário relêvo alguns indícios que já havíamos percebido quando, porém, êles ainda tinham muito menos importância. É muito característico que, nesse romance, dois fatos decisivos aconteçam no intervalo de poucos dias, ou antes, na verdade, de poucas horas. Alguns dias são suficientes para que Lucien de Rubempré e Louise de Bargeton vejam, um no outro, que são provincianos e, por isso, se voltem as costas. A "catástrofe" ocorre numa noite no teatro. Ainda mais "catastrófica" é a carreira jornalística de Lucien. Numa infeliz tarde êle lê seus poemas ao jornalista Lousteau e êste o leva ao editor, à direção do jornal, ao teatro. Lucien escreve sua primeira crítica teatral; e, no dia seguinte, acorda jornalista célebre. A verdade de tais "catástrofes" é uma verdade de conteúdo social: encerra-se na verdade daquelas categorias sociais que, em última análise, provocam inevitavelmente aquelas catástrofes. E a forma "catastrófica" põe a nu

a força concentrada das componentes essenciais, excluindo inúteis superposições de pormenores não essenciais.

O outro aspecto do problema literário do "acaso" é a questão do "essencial" e do "não-essencial". No sentido literário são casuais tôdas as qualidades de um personagem, são meros traços acidentais tudo aquilo em que a conexão decisiva se exprima de modo não poético, isto é, não através da ação. Por isso o amplo alicerce dos romances de Balzac não contrasta com o dinamismo das suas ações, com os saltos precipitados de uma catástrofe a outra. Pelo contrário, as ações balzaquianas pressupõem êsse amplo embasamento, porque o seu enrêdo e a sua tensão, que revelam sempre novos traços de cada personagem, nunca apresentam novidades radicais, mas manifestam sob a forma de ações o que implicitamente já se continha na ampla base. Por isso — no aspecto poético — nos personagens de Balzac não se encontram traços casuais. Êles, de fato, não têm nenhuma qualidade, mesmo exterior, que em algum ponto da ação não adquira importância decisiva. Justamente por isso as descrições de Balzac não compõem nunca um "ambiente" no sentido da posterior sociologia positivista e suas minuciosas descrições de interiores nunca dão a impressão de elementos puramente acidentais.

Vejamos apenas a importância de que se revestem na primeira "catástrofe" parisiense os quatro trajes de Lucien. Dois êle trouxe de Angoulême e até o melhor demonstrou-se, desde o primeiro passeio em Paris, um traje bizarro. Sua primeira roupa feita em Paris é uma couraça defeituosa e esburacada naquela primeira batalha que deve travar com a sociedade parisiense, no palco da marquesa d'Espard. Quando a segunda roupa parisiense fica pronta, já é muito tarde para aquêle período da ação; enquanto no período ascético do poeta ela vai terminar no fundo do armário, de onde, depois, por ocasião da fase jornalística, é exumada por pouco tempo. E semelhante papel ativamente dramático, cheio de conexões íntimas e essenciais, é reservado a todos os demais objetos que Balzac "descreve".

Balzac põe as suas ações sôbre uma base mais ampla que qualquer autor anterior ou posterior, mas nêle tudo aflui para a ação. O efeito complexo do conjunto tão complexamente determinado, corresponde perfeitamente à estrutura da realidade objetiva, que nós — com o nosso modo de pensar muito abs-

trato, sempre muito rígido e linear, muito unilateral — não estamos nunca em condições de exprimir e conceber adequadamente em tôda a sua riqueza. A complexidade balzaquiana aproxima-se muito mais dessa realidade do que qualquer outro modo de representação. Mas, quanto mais próximo chega o método balzaquiano da realidade objetiva, tanto mais se afasta da “descrição direta” miúda, cotidiana, habitual, da realidade objetiva. O método balzaquiano extingue os limites restritos, usuais, mesquinhos, da descrição direta e, perturbando com isso a comodidade da maneira comum de ver as coisas, é por muitos considerado “exagerado” e “embaraçante”. É exatamente a grandeza do realismo balzaquiano que se opõe o mais resolutamente ao modo de pensar e de viver de uma época que renuncia cada vez mais ao reconhecimento da realidade objetiva e não concebe a nossa participação na realidade senão sob a forma de sensações imediatas, ou das experiências exageradas às proporções de um mito.

Balzac, não só com a amplitude, mas também com a densidade, com a complexidade da sua maneira de exprimir a realidade, supera o plano do imediatismo. Nem no seu modo de exprimir-se ele permanece nos limites da realidade média. D'Arthèz (Balzac) diz nesse romance: “E o que é arte? Nada mais que a natureza concentrada”. Mas essa concentração não tem caráter formal. Pelo contrário, é a máxima intensificação contedística da essência social e humana de qualquer situação. Balzac é um dos escritores mais espirituosos do mundo. O seu espírito, porém, não se limita a achados engenhosos, mas se manifesta no modo surpreendente e eficaz em que, na sua narração, o “essencial” entra em cena com tôda a extrema tensão da própria contraditoriedade. Lucien, no princípio de sua carreira, tem que escrever um artigo contra o romance de Nathan, a quem tem em elevada conta. Alguns dias depois, num segundo artigo, tem êle de polemizar com o próprio artigo precedente. Diante de tal situação, Lucien, jornalista principiante, fica perplexo. Primeiro Lousteau e depois Blondet o orientam. Em ambos os casos Balzac oferece brilhantes dissertações, esplendidamente motivadas do ponto de vista histórico, literário e estético. Lucien fica aturdido com as palavras de Lousteau. “Mas o que tu dizes agora — exclama — é justo e razoável”. “Serias capaz, sem isso, de censurar tão duramente o livro de Nathan?”

pergunta-lhe Lousteau. Mesmo depois de Balzac muitos escritores descreveram a falta de princípios do jornalismo, mostraram como nascem os artigos contra as convicções de seu autor, mas só Balzac esmiúça o assunto tão a fundo, até as mais profundas raízes do sofisma jornalístico, porque apresenta seus principais argumentos *pró* e *contra* de modo fascinante e jocoso, independente de quaisquer convicções, e segindo apenas as exigências do ambiente impregnado de corrupção; porque mostra artisticamente os esplêndidos dotes dos escritores corrompidos pelo capitalismo e faz ver, ao mesmo tempo, como êstes conseguem transformar numa indústria rendosa e num simples virtuosismo aquêles mesmos sofismas, isto é, aquela capacidade de defender em qualquer problema o *pró* e o *contra*, de modo atraente e persuasivo, de acôrdo com as diferentes exigências do momento.

Com representação de tal sorte elevada, o mercado intelectual ilustrado por Balzac apresenta-se como profunda tragicomédia do espírito da classe burguesa. Enquanto os escritores realistas posteriores descrevem a já ocorrida capitalização do espírito buguês, Balzac ilustra a acumulação original em tôda a lúgubre pompa de sua sordidez. No romance de Balzac ainda não é óbvio e comumente sabido que o espírito se tenha tornado mercadoria e ainda se fêz sentir o fastio das mercadorias mecânicamente produzidas. A transformação do espírito em mercadoria verifica-se diante de nossos olhos, como um fato nôvo, pleno de tensão dramática. Lousteau e Blondet já eram aquilo em que Lucien se transforma no decorrer do romance: escritores obrigados a conformar-se com o fato de sua arte e suas convicções reduzirem-se a mercadorias. E são a fina-flor da intelectualidade pós-revolucionária, êsses homens que fazem objeto de tráfico a melhor parte de seus sentimentos e seus pensamentos, a belíssima segunda floração daqueles pensamentos e sentimentos que a espiritualidade burguesa havia produzido do Renascimento em diante. E essa segunda floração é autêntica, não epigônica. O espírito das figuras balzaquianas é ágil, mas sólidamente alicerçado: êle está distante de tôda estreiteza provinciana. E justamente porque, nesse romance, a flor esplêndida do espírito é também, ao mesmo tempo, a flor palustre da corrupção, da autoprostuição, a tragicomédia que se desenrola di-

ante de nós é de tal profundidade que não encontramos paralelo na história da literatura burguesa.

É, portanto, pela profundidade de seu realismo que Balzac está tão distante de uma reprodução fotográfica da realidade média. De fato, mesmo sem nenhum acessório romântico, a concentração do conteúdo oferece a todo o quadro um caráter lúgubre e horrendamente fantástico. Nas suas obras mais importantes e melhor realizadas, Balzac apenas nesse sentido sofre a influência do romantismo, sem contudo tornar-se um romântico. O elemento fantástico em Balzac deriva apenas do fato de ele meditar profundamente nas leis da realidade social, alçando-se acima dos limites da vida do dia a dia, e mesmo acima da própria realizabilidade. Pode servir de exemplo a novela *Melmoth*, na qual Balzac faz da salvação da alma uma ação na Bôlsa, cuja cotação, em seguida à oferta excessiva, começa a cair vertiginosamente.

A figura de Vautrin é uma concentração do elemento fantástico balzaquiano. Evidentemente não é por mero acaso que esse "Cromwell de prisão" figura exatamente naqueles romances em que vemos como a jovem geração pós-revolucionária se afasta do ideal para ajustar-se à realidade. Vautrin está presente na pequena pensão em que Rastignac passa o período de sua crise ideológica e aparece também no fim das *Ilusões Perdidas*, quando Lucien, desesperado, à beira da ruína material e espiritual, quer acabar com a vida. Vautrin aparece do mesmo modo imprevisível e misterioso que Mefistófeles no *Fausto* de Goethe, ou Lúcifer no *Caím* de Byron. E a função de Vautrin na *Comédia Humana* de Balzac é idêntica à de Mefistófeles ou de Lúcifer nos mistérios de Goethe e Byron. Mas as mudanças no tempo não só privaram o diabo, espírito da negação, da sua grandeza sôbre-humana, reduzindo-o a ser terreno, como também modificaram a "tentação" e os métodos da tentação. Aos olhos de Goethe — se bem que a sua velhice se tenha prolongado até a época pós-revolucionária e ele tenha tratado de modo mais profundo os maiores problemas daquela época —, aos olhos de Goethe, a grande transformação no mundo do Renascimento em diante tem o valor positivo e Mefistófeles não é senão "uma parte daquela força que quer sempre o Mal, mas faz sempre o Bem". Para Balzac esse Bem não vive agora a não ser nos sonhos da fantasia. O raciocínio mefistofélico de Vau-

trin nada mais é que a formulação brutal e cínica disso que nesse mundo todos fazem, todos devem fazer, se não quiserem perecer.

"— O senhor não tem nada — diz Vautrin a Lucien. — Está na situação dos Médicis, de Richelieu, de Napoleão, no início de suas carreiras, homens que conquistaram seu futuro ao preço da ingratidão, da traição e das mais acerbadas autocontradições. Quem tudo quer, tudo deve ousar. Reflitamos um pouco: quando o senhor se senta à mesa de jôgo, lhe vem acaso à mente discutir as regras do jôgo? As regras são aquilo que são e o senhor as aceita".

Não é apenas o conteúdo dessa concepção social que é profundamente cínico. Conteúdos desse gênero foram expressos antes mesmo de Balzac. O essencial na tentação de Vautrin é que essa filosofia, comum a toda pessoa sensata, é a enuncia nua e crua, sem revesti-la de ilusões e sem ornamentos ideológicos. A "tentação" oculta-se na circunstância de a filosofia de Vautrin ser idêntica à das figuras mais santas e puras do mundo balzaquiano.

Eis um exemplo: naquela famosa carta que a "santa" madame de Mortsauf escreve a Félix de Vandenesse, ela diz o seguinte a respeito da sociedade: "Para mim, a existência da sociedade não é uma coisa vaga. Tão logo o senhor, em vez de viver fora dela, a aceite, deve imediatamente julgar ótimos seus princípios fundamentais. Por assim dizer, amanhã o senhor deverá *ajustar-se* a ela". Isso é expresso de maneira suave e poética. Mas o sentido cru de tais palavras é idêntico ao que Vautrin diz a Lucien. Até Rastignac constata maravilhado que a cínica filosofia de Vautrin tem conteúdo idêntico à dos aforismos fascinantes e geniais da viscondessa de Beauséant. Essa profunda conformidade no julgamento da essência da realidade capitalista, essa comunhão entre a nata da inteligência aristocrática e o galeote fugido, supre a falta dos atributos teatralmente místicos no seu comportamento mefistofélico. Não é por acaso que, na gíria da galé e dos alcagüetes da polícia, Vautrin é chamado de "engana-a-morte". Vautrin está realmente no Gólgota da gloriosa e plurissecular evolução das ilusões com o escárneo da amarga filosofia balzaquiana: os homens ou são tolos, ou velhacos.

Mas esse quadro sombrio não significa, porém, pessimismo, no sentido posteriormente emprestado a essa palavra. Os grandes poetas e pensadores desse período de desenvolvimento

da classe burguesa repelem com ardorosa crítica qualquer apologia do progresso capitalista, rechaçam qualquer mito evolucionista de um progresso gradual e inconstante. A profundidade e a complexidade do seu pensamento levam-nos a uma posição contraditória: reconhecendo crítica e orgulhosamente as contradições da evolução capitalista, e acolhendo-as no terreno poético e ideológico, eles não podem, contudo, evitar as ilusões infundadas. No nosso romance, a encarnação poética dessas ilusões é o grupo de d'Arthèz, como em *Le Neveu de Rameau* é o próprio Diderot, que funciona como interlocutor. Em todos esses casos, à ignominiosa realidade contrapõe-se poeticamente outra realidade melhor. A debilidade de semelhante argumentação poética já foi salientada incisivamente por Hegel numa análise da obra-prima de Diderot: "A realidade universal do comportamento subvertido contrapõe-se à totalidade do mundo real, e nela todo exemplo constitui apenas algo completamente individualizado, uma *species*; e a existência do bom e do nobre como um episódio particular, seja falso ou real, é o pior que se pode dizer". Hegel vê claramente, já no caso de Diderot, que o verdadeiro tom da evolução histórica universal se revela no que é negativo, perverso, subvertido, e não numa isolada representação do bem. Segundo Hegel, a consciência subvertida percebe as conexões, ou pelo menos o caráter contraditório das conexões, enquanto que o ilusório Bem limita-se a um episódio particular avulso e isolado do conjunto. "O conteúdo, portanto, do conceito que o espírito tem de si próprio e sobre si próprio é o avesso de todos os conceitos e de toda a realidade, um engano geral de si mesmo e dos outros; e, por isso, a desfaçatez que enuncia esse engano é a maior verdade".

Mas, naturalmente, não obstante as suas ilusões, seria injusto considerar o Diderot do *Neveu de Rameau* ou o d'Arthèz-Balzac desse romance como o pólo oposto ao mundo negativo poeticamente expresso. Na verdade, a contradição fundamental é que Balzac, apesar de todas as suas ilusões, escreveu as suas *Ilusões Perdidas*. A consciência de Diderot e de Balzac compreende, portanto, quer o momento positivo, quer o negativo, do mundo por eles apresentado; quer as ilusões, quer o naufrágio das ilusões no mundo capitalista. Como a criação poética representa o mundo capitalista, aqueles poetas se elevam não só acima das ilusões que alguns de seus personagens

proclamam em seu nome, mas também acima do sofisticado cinismo dos autênticos representantes do capitalismo por eles descrito. Essa afirmação representa o supremo grau de sabedoria atingível por um pensador ou poeta burguês, enquanto a evolução social não lhe permita abandonar o campo da classe burguesa. Naturalmente, mesmo em tal afirmação continua ainda inextirpado o germe das ilusões idealistas. Hegel, no fim de sua análise sobre Diderot, resume a situação afirmando que o claro reconhecimento das contradições significa que o espírito realmente já as superou: "A crise da consciência, que se conhece e se exprime, é a zombaria da consciência tanto sobre a existência como sobre a caótica confusão do Todo e sobre si mesma; e, ao mesmo tempo, a ressonância dessa confusão, que ainda se ouve a si própria". Trata-se de uma clara e típica ilusão idealista considerar que a perfeita compreensão de qualquer coisa equivale à sua real superação. E, por conseguinte, a superação puramente ideal das contradições ainda não superadas se apresentará sempre, na realidade, como uma ilusão. Mas essa ilusão, que encerra conteúdos que se tornaram banais na sua concreta expressão e sistematização, conteúdos quase sempre mais ou menos reacionários, é necessária socialmente, enquanto fundamenta a afirmação, socialmente necessária e progressista, da "totalidade" do desenvolvimento social, encobrindo sem consideração todas as atrocidades e a baixaza da presente fase desse desenvolvimento. Além do mais ela revela a fé justa e progressista de que o desenvolvimento da humanidade na sua totalidade não pode absolutamente ser destituído de sentido, e que os heróicos esforços do progresso humano do Renascimento ao iluminismo e à revolução francesa não podem desembocar na vitória definitiva de Nucingen & Cia. O fato de Balzac, como Engels salientou com justeza, haver escrito "com paixão e sem véus" exatamente os inimigos dessa sociedade, os heróis republicanos do convento de Saint-Merry, é a prova mais esmagadora do fecundo germe abrigado nessa sua fé na possibilidade do desenvolvimento da humanidade, apesar do pessimismo do seu mundo artístico e de todas as inevitáveis ilusões próprias das condições históricas em que se encontrava.

Tais ilusões, porém, ainda que por motivos falsos, reclamam a continuação da grande luta pela liberdade do gênero humano. Em Balzac a busca da verdade, busca desesperada, ansiosa de penetrar até às raízes, é um trágico mas significativo está-

gio do humanismo. No crepúsculo daquela época de transição, em que o sol do humanismo revolucionário da burguesia já se havia pôsto e o alvor do nascente nôvo humanismo democrático e proletário ainda não era visível, essa forma de crítica do capitalismo era o caminho mais seguro para conservar a grande herança burguês-humanística e salvá-la em sua melhor parte para o futuro da humanidade.

Com as *Ilusões Perdidas* Balzac criou um nôvo tipo de romance da desilusão, mas sua obra supera em larga escala as formas que êsse tipo de romance assumiu no século XIX. A diferença que assegura a tôda a obra de Balzac e também a êsse romance um lugar único na literatura mundial é uma diferença de natureza histórica. Balzac mostra-nos o processo de formação do capitalismo no terreno do espírito, enquanto os seus sucessores, mesmo os maiores, como Flaubert, encontram-se como que diante de um fato consumado: todos os valôres humanos já estão incluídos na relação capitalista de mercadoria para mercadoria. Em Balzac vemos a movimentada tragédia das origens, nos seus seguidores o fato morto por execução, um luto lírico e irônico pelo fato consumado. Balzac pinta a última batalha em grande estilo contra a degradação capitalista do homem, seus sucessores descrevem o mundo capitalista já degradado. O romantismo que Balzac superou e que nêle representa apenas um momento — eliminado e superado — da sua visão geral do mundo, nos sucessores de Balzac não está completamente extinto, se bem que, através do lirismo e da ironia, infiltre-se no realismo e, sobrepujando-o, cubra as grandes fôrças motrizes da evolução: isso nos oferece sòmente emoções ou impressões elegíacas ou irônicas, e não mais o objetivo dinamismo dos fatos. A combativa participação na grande luta pela liberdade humana degrada-se até tornar-se um canto fúnebre sôbre a escravidão capitalista: o furor da luta contra a depravação abandona o pôsto a uma ironia impotente e altiva que ataca pelos flancos. Assim, Balzac não só criou o tipo do romance do desengano, como também esgotou-lhe as mais altas possibilidades. Seus sucessores que “desenvolveram” êsse gênero literário, mesmo quando eram realmente grandes poetas, representaram um rebaixamento do nível artístico atingido por Balzac; mas, do ponto de vista social e histórico, êsse rebaixamento era inevitável.

(1935)

tradução de LUIZ FERNANDO CARDOSO

4

A Polêmica Entre Balzac e Stendhal

EM 25 DE SETEMBRO de 1840, Balzac, no apogeu da sua fama, publica um artigo entusiástico e extraordinariamente profundo sôbre a *Cartuxa de Parma* de Stendhal, autor ainda desconhecido naquela época. Em fins de outubro, Stendhal responde à crítica numa longa carta. Precisa os pontos a propósito dos quais aceita a crítica de Balzac e aquêles em relação aos quais defende contra Balzac o seu método de criação. O encontro dos dois maiores escritores da primeira metade do século XIX no campo da história literária é extremamente significativo, embora — como veremos a seguir — a carta de Stendhal seja um tanto reservada; êle não manifesta abertamente as suas objeções, como faz Balzac em relação à sua obra. Não obstante isto, vemos claramente que os dois grandes escritores estão substancialmente de acôrdo ao julgar os problemas centrais do grande realismo e, ao mesmo tempo, também no que se refere àqueles caminhos divergentes através dos quais um e outro procuraram o grande realismo.

A crítica de Balzac é um modelo de análise concreta das grandes obras-primas. Em tôda a literatura crítica, são poucos

os casos em que as belezas mais essenciais de uma obra de arte são reveladas e tratadas com aprofundamento tão afetuoso, com tanta sensibilidade amorosa e congenial. É um modelo de crítica feita por um grande artista e pensador, que conhece o seu ofício. A importância desta crítica de forma alguma estará diminuída pelo fato de assinalarmos, no curso das nossas considerações, que, não obstante a maravilhosa agudeza com que Balzac procura compreender as intenções de Stendhal e explicá-las ao leitor, ele permanece ainda cego diante daquelas que são mais profundas, querendo impor a Stendhal o seu próprio método de criação.

Mas semelhantes limitações não são as limitações pessoais de Balzac. As observações de grandes artistas sobre as suas obras e as obras de outros são muito instrutivas exatamente porque na própria natureza dessas observações está implícita esta unilateralidade necessária e fecunda. Só esclarecendo o modo de ver característico e típico que as informa, e não reduzindo-as a um simples princípio abstrato, é que poderemos realmente extrair um ensinamento das suas críticas. Isto porque a unilateralidade de um artista da estatura de Balzac — como já dissemos — é ditada pela necessidade e é fecunda; exatamente na sua unilateralidade está radicada a sua capacidade de revelar-nos a vida na sua totalidade.

A urgência de esclarecer a posição de ambos, a sua e a do único escritor contemporâneo da mesma grandeza, leva Balzac, desde o início da sua crítica, a definir com mais precisão do que outras vezes, o seu lugar na história da literatura, na evolução do estilo do romance. De fato, no prefácio da *Comédia Humana*, Balzac determina em síntese o seu lugar apenas em relação a Walter Scott, destacando unicamente os pontos em que ele prossegue a obra de Scott e que têm nela os seus pressupostos. Nesta crítica, ao contrário, ele procede a uma análise profunda das correntes de estilo representadas pelos romances do seu tempo. Para o leitor inteligente, a profundidade concreta dessa análise estilística não está comprometida pelo fato de que a terminologia de Balzac é geralmente imprecisa e, além do mais, às vezes, poderia dar lugar a mal-entendidos.

Poder-se-ia resumir o conteúdo essencial da análise dizendo antes de tudo que Balzac distingue três grandes correntes estilísticas do romance. Destas correntes, a primeira é a "literatura dos ideais", termo com o qual identifica, *a grosso modo*, a

literatura do Iluminismo francês. Na sua opinião, os maiores representantes dessa corrente são, entre os antigos, Voltaire e Le Sage, entre os novos, Stendhal e Mérimée. Em segundo lugar, vem a "literatura das imagens". Os representantes desta corrente são principalmente os românticos, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo e outros. A terceira corrente — e nesta ele também se inclui — tende para a síntese das duas correntes precedentes. Balzac dá a esta corrente a denominação — evidentemente imprópria — de "ecletismo literário" (a fonte desta expressão pouco afortunada deve estar provavelmente na estima exagerada que ele nutria pelos filósofos do seu tempo, do tipo de Royer-Collard). Seguidores desta corrente, segundo Balzac, são Walter Scott, Madame de Staël, Cooper e George Sand. Desta lista de nomes pode-se deduzir como Balzac se sentia isolado na sua época. As suas declarações sobre os escritores acima mencionados, por exemplo a sua crítica extraordinariamente interessante sobre Cooper, publicada na *Revue Parisienne*, mostram que a sua concordância com eles, nas questões mais profundas dos métodos de criação, não era muito ampla. Agora porém, querendo defender o seu método de criação como uma grande corrente histórica, diante do único escritor da mesma grandeza, ele se vê constrangido a recorrer aos seus predecessores e aos escritores contemporâneos da mesma tendência.

Para definir mais precisamente a sua orientação, Balzac contrapõe-na sobretudo à "literatura idealista". Isto é compreensível, pois assim fica delineada a sua contradição com Stendhal. Ele diz: "Não creio que seja possível ilustrar a sociedade moderna com os rígidos métodos da literatura dos séculos XVII e XVIII. Considero inevitável a aplicação na literatura moderna dos elementos dramáticos da imagem, da pintura, da descrição, do diálogo. Confessemos-lo sinceramente, a estrutura de *Gil-Blas* é fatigante: há alguma coisa de estéril no acumular acontecimentos e pensamentos".

Identificando no romance de Stendhal a obra-prima da "literatura idealista", ele nota e ao mesmo tempo sublinha que esta obra fez algumas concessões às outras duas escolas. Veremos a seguir como Balzac, com a sua excepcional sensibilidade, compreende que Stendhal, ao contrário, não faz concessão nenhuma nem ao romantismo nem à orientação representada por ele, Balzac. De outro lado, veremos também que nos últimos problemas da composição, naqueles que quase se con-

fundem com os problemas da concepção do mundo, êle critica Stendhal justamente porque êste não faz concessões.

Trata-se do problema central da concepção do mundo e do estilo de todo o século XIX: definir a essência do romantismo. Não existe grande escritor que tenha podido se esquivar dêste processo de clarificação; falo dos escritores que surgiram depois da revolução francesa. A clarificação já começa no período "weimariano" de Goethe e Schiller e alcança seu ápice na crítica de Heine ao romantismo. O seu processo foi obstaculizado categoricamente pela circunstância de que o romantismo não é de fato uma orientação puramente literária. Na concepção romântica do mundo exprime-se uma rebelião espontânea e profunda contra a rápida evolução do sistema de produção capitalista, naturalmente através de formas muito contraditórias. Os românticos mais avançados transformam-se freqüentemente em reacionários feudais e ultramontanos. Mas no fundo do movimento existe sempre a rebelião espontânea contra o capitalismo. Para os grandes escritores da época, que mesmo não podendo superar os horizontes burgueses esforçavam-se para alcançar uma imagem ampla e real do mundo, esta situação implicava num singular dilema. Não podiam ser românticos no sentido típico da palavra, porque em tal caso não teriam podido alcançar, nem seguir o tempo no seu progresso. Mas não podiam também descurar impunemente da crítica romântica do capitalismo, da civilização capitalista, porque se arriscavam a tornarem-se cegos glorificadores da sociedade burguesa, apologistas do capitalismo. Deviam por conseguinte preparar-se para superar o romantismo — no sentido da dialética hegeliana — ou seja, combatê-lo e, ao mesmo tempo, conservá-lo e elevá-lo a um nível mais alto (tratava-se naquela época de uma tendência geral que não pressupunha — como não o pressupunha a obra de Balzac — o conhecimento da filosofia de Hegel). Devemos acrescentar ainda que nenhum dos grandes escritores da época chegou a esta síntese sem reservas e contradições. Nêles, as maiores qualidades de escritor derivaram das contradições, objetivamente insolúveis mas enfrentadas corajosamente, da posição social e espiritual que sustentavam. Podemos também incluir Balzac entre aqueles escritores que se apropriam do romantismo, mesmo tendo em vista, da forma mais ampla e consciente, a sua superação. Contrariamente, a atitude de Stendhal diante do romantismo é abso-

lutamente negativa. Na sua concepção do mundo, êle é um grande seguidor plenamente consciente da filosofia do Iluminismo. Êste contraste entre os dois escritores é mais facilmente observado nos seus respectivos métodos de criação. Stendhal, por exemplo, não aconselha a um escritor principiante a leitura de autores modernos. Para escrever bem em francês, sugere-lhes consultar obras anteriores a 1700; em seguida, para que se apropriem da faculdade de pensar de maneira justa, êle recomenda estudarem o livro de Helvetius, *De l'esprit*, e Bentham. Ao contrário, é universalmente conhecida a grande estima que Balzac demonstra nas suas críticas pelos maiores escritores românticos, Chénier e Chateaubriand. Veremos que êste é o contraste que se oculta no fundo da decisiva polémica entre os dois.

Tivemos de destacar êsse contraste inicialmente, porque somente conhecendo-o é que poderemos avaliar a extraordinária importância da crítica de Balzac. De fato, o *pathos*, a riqueza de pensamento, o desinterêsse perfeito com que êle luta para obter o reconhecimento do seu único, verdadeiro rival, são admiráveis, e não só do lado humano. (A história da literatura burguesa conhece bem poucos exemplos de reconhecimentos objetivos de tal natureza). A crítica, o entusiasmo de Balzac são dignos de admiração inclusive porque êle procura compreender o valor clássico de uma obra que contrasta decididamente com as suas mais profundas aspirações pessoais. Balzac louva repetidamente com o maior entusiasmo a construção do romance de Stendhal, ágil, linear e limitada às coisas mais essenciais. Justamente, êle define esta construção dramática e ressalta como o estilo de Stendhal, acolhendo o elemento dramático, aproxima-se do seu. E, à base dêste pensamento, elogia Stendhal exatamente porque êste se abstém de enriquecer o seu romance com *hors-d'oeuvre* e entre-atos. "Não, são os personagens que agem, julgam, sentem; e o drama avança sem se deter... São as idéias que fazem do poeta um poeta dramático. Êle não se afasta do seu caminho, nem mesmo para colhêr uma pequena flor; tudo se desenvolve a uma velocidade ditirâmbica". E até o fim Balzac exalta a linearidade, a falta de digressões, a esbelteza da construção stendhaliana. Êste elogio revela a existência de certas tendências comuns aos dois grandes escritores. Para um observador superficial, exatamente neste campo é que existiria o maior contraste de estilo entre a esbelteza "iluminista"

de Stendhal e o modo de escrever de Balzac, românticamente colorido e quase incontrolavelmente rico e complexo. Todavia, este contraste implica também na profunda afinidade entre eles: Balzac, nas suas melhores obras, jamais se inclina para colhêr uma flor à margem da estrada; também êle produz o essencial, e somente o essencial. A diferença e o contraste residem, porém, naquilo que Stendhal e Balzac consideram como essencial. Ao contrário de Stendhal, o essencial apresenta-se muito mais confuso, muito mais escondido, muito menos condensado em alguns grandes momentos de Balzac.

Este apaixonado esforço em direção ao essencial, o desprezo por todo o realismo mesquinho, constituem a ponte que une os dois artistas, não importando a dimensão do contraste entre eles na concepção do mundo e nos métodos de trabalho. Por isso, Balzac, no curso do exame analítico do romance stendhaliano, é obrigado a falar dos mais profundos problemas da forma, de problemas que ainda agora são da máxima atualidade. Como artista, Balzac vê claramente o nexo indivisível entre a feliz escolha do argumento e o sucesso da sua elaboração. Considera por conseguinte importante demonstrar largamente o profundo senso artístico revelado por Stendhal ao fazer o seu romance desenvolver na Itália, numa pequena corte italiana. E oportunamente assinala que, ao reproduzir o ambiente, Stendhal ultrapassa amplamente os limites do enredo constituído por mesquinhas intrigas da corte de um pequeno principado. No seu romance, êle apresenta a estrutura fundamental típica do despotismo moderno. Mostra-os os tipos constantes, que são necessariamente produzidos por esta sociedade, na mais característica de suas formas, nos pontos culminantes da sua realização. Êle escreveu o moderno *Príncipe* — diz Balzac, “aquêlê romance que Maquiavel escreveria se vivesse exilado na Itália do século XIX”. No melhor sentido da palavra, é um livro típico: “Revela, enfim, magnificamente, todos os sofrimentos que a *camarilha* de Luís XIII causou a Richelieu”.

Segundo Balzac, o romance de Stendhal adquire o seu grande e característico valor exatamente porque êle ambienta a ação em Parma, palco de interesses estreitos e de intrigas mesquinhas. De fato — continua Balzac — a representação de interesses tão grandes como aquêles que dominavam o gabinete de Luís XIV ou de Napoleão, teria necessariamente exigido tantas explicações objetivas e um desenvolvimento tão vasto,

que pesariam enormemente sobre a fluidez da ação. O Estado parmense, ao contrário, pode ser facilmente percorrido com o olhar, e a Parma de Stendhal explica ainda assim perfeitamente a estrutura intrínseca característica de toda corte absolutista. Com isto, Balzac revela um momento estrutural essencial do romance burguês do grande realismo. O escritor, “historiógrafo da vida privada” (Fielding), deve fazer que se entreveja a flutuação oculta da sociedade, as leis íntimas, as tendências iniciais, o incremento invisível e as perturbações revolucionárias do seu movimento. Mas os grandes acontecimentos históricos, as grandes figuras da história mundial, somente em raríssimos casos estão aptos a espelhar, em tipos bem delineados, o caráter da evolução social. Por exemplo, não é certamente por puro acaso que em toda a obra de Balzac, Napoleão apenas apareça raramente e sempre somente como figura episódica, embora os ideais napoleônicos, o conteúdo ideológico do império napoleônico, sejam os verdadeiros protagonistas de muitos romances balzaquianos. E Balzac considera um amador o escritor que escolhe como argumento o esplendor exterior, a grandeza dos acontecimentos históricos, em vez da riqueza íntima inserida na evolução característica dos elementos sociais. Numa crítica publicada na *Revue Parisienne*, na qual trata de Eugène Sue, Balzac contrapõe àqueles o exemplo de Walter Scott. Diz: “O romance não suporta, a não ser como acessório, a presença em cena de grandes personagens. Cromwell, Carlos II, Maria Stuart, Luís XI, Isabel, Ricardo Coração de Leão, são todos grandes personagens que o criador do gênero literário faz aparecer em cena somente por um instante, quando a ação dramática criada pelo narrador tende exatamente para o momento da sua entrada em cena, tal como ocorria com os homens e os próprios fatos da época. A riqueza das suas figuras secundárias já conquistou o leitor. Conseqüentemente, no momento em que o grande personagem histórico aparece, o leitor já viveu junto com os heróis do romance. Scott jamais escolheu como objeto de sua poesia acontecimentos desmedidos, mas, ilustrando os costumes e o espírito de uma época e interpretando o ambiente social, êle explica com minúcias as suas causas sem penetrar na atmosfera rarefeita dos grandes acontecimentos políticos.

Em tal questão, Balzac considera Stendhal um aliado, um camarada de armas do mesmo valor. Considera-o um escritor que despreza tanto o realismo mesquinho, a reprodução minu-

ciosa dos estados de alma, como a monumentalidade histórica friamente exterior, e que, exatamente como êle, procura revelar através de um trabalho escrupuloso as verdadeiras causas dos eventos sociais, os traços mais característicos de todos os fenômenos sociais. Sôbre o terreno dêste trabalho analístico, se encontram e trocam saudações os dois maiores realistas do século passado; se encontram na defesa contra tôdas as tendências que procuram derrubar o realismo desta altura essencial.

No romance de Stendhal, Balzac admira principalmente como êle cria uma série inteira de figuras extraordinárias. Os objetivos finais dos dois realistas coincidem também neste terreno: ambos consideram sua tarefa principal fixar os grandes tipos da evolução social, mas o típico para êles tem muito maior significação do que para o realismo que se seguiu, o que veio depois de 48. Consideram como heróis típicos aquêles homens extraordinários, que em todos os momentos decisivos da vida refletem um grau determinado ou um determinado caminho do desenvolvimento histórico, uma determinada camada ou uma determinada tendência social. Aos olhos de Balzac, o delinquente típico é Vautrin, e não um pequeno-burguês qualquer que, por ter-se casualmente embriagado, mate uma ou mais pessoas, como mais tarde o naturalismo fará para resolver o problema da tipicidade. E Balzac admira em Stendhal precisamente a energia com a qual êle soube plasmar em tais figuras típicas os dois duques de Parma, o conde Mosca, o ministro, a duquesa San Severino, o revolucionário Ferrante Palla. Particularmente interessante e profundamente característico pela objetividade de Balzac — em virtude da qual êle descuida dos próprios interesses e sômente examina os problemas da evolução do grande realismo — é o entusiasmo sincero que êle nutre pela figura de Ferrante Palla. Assinala que também êle, no passado, com a figura de Michel Chrestien, procurara criar algo semelhante ao que Stendhal agora realizara; mas logo acrescenta com grande ênfase que na representação das duas figuras Stendhal superou-o amplamente.

Todavia, quanto mais profundamente Balzac penetra nos problemas da construção do romance stendhaliano, tanto mais evidente devem resultar as diferenças entre os dois autores no seu modo de compor. Vejamos com que entusiasmo justificado Balzac segue, passo a passo, a descrição da Côrte de Parma, seja no seu conteúdo como na sua forma: é exatamente êste

entusiasmo que o leva à maior e mais importante objeção no que diz respeito ao romance de Stendhal. Êle diz: no fundo, é esta parte que constitui o livro. Os precedentes, ou seja a história da juventude de Fabrício del Dongo, o contraste entre a família aristocrática austrófila e Fabrício, fanático por Napoleão, bem como a sua irmã maior, a futura duquesa de San Severino, a descrição da Côrte milanese de Eugênio Beauharnais e as outras coisas, na sua opinião não têm nada que ver com o romance. Da mesma forma — afirma Balzac — não tem nada que ver com o romance tôda a construção stendhaliana da conclusão: o período que sucede ao retorno de Mosca e da duquesa San Severino, a história do amor de Fabrício e Clélia, e por fim a ida de Fabrício para um convento.

Aqui, Balzac quer impor a Stendhal o seu modo de construir. A maior parte dos romances balzaquianos tem uma trama muito mais restrita, mas o tom fundamental é muito mais definido do que nos romances de Stendhal e naqueles do século XVIII. Muito raramente Balzac se afasta dêste tipo de composição. Na maioria das vêzes descreve catástrofes, condensa-as num determinado ponto do tempo e do espaço, ou então apresenta-nos séries inteiras de catástrofes. E, a tôda a composição, acrescenta o fascínio de um tom severamente compacto; incluindo na forma do romance alguns elementos do drama shakespereano e da novela clássica, Balzac só procura contrabalançar artisticamente o incoercível amorfismo da vida burguesa moderna. Como consequência necessária de tal construção, os seus romances pululam de heróis apenas esboçados ou deixados pela metade. O princípio balzaquiano da construção cíclica — que não tem nada que ver com as formas posteriores dos romances cíclicos, por exemplo, com aquelas de Zola — deriva da idéia artística de que tôdas estas figuras não perfeitamente realizadas e construídas, constituirão depois o centro de outras obras, nas quais a atmosfera e o ritmo de vida permitirão atribuir-lhes uma posição central. Recordemos: Vautrin, Rastignac, Nucingen, Maxim de Truilles e outros, figuram em *Pai Goriot* como personagens dramáticos cuja realização integral constituirá o argumento de outros romances. O mundo de Balzac é na realidade semelhante ao mundo de Hegel: um círculo constituído de círculos.

Os princípios de composição de Stendhal são diametralmente opostos. Como Balzac, êle também procura dar uma certa

visão do conjunto, mas condensa os traços característicos de cada época nas biografias de personagens de um determinado tipo (em *O Vermelho e o Negro* revive a Restauração, na *Cartuxa de Parma* o absolutismo dos pequenos Estados italianos, em *Lucien Leuwen* a monarquia de julho). Para realizar esta forma biográfica, Stendhal inspira-se nos seus predecessores. Com êle, porém, ela adquire um sentido muito diferente e estritamente particular. Durante todo o tempo de sua atividade, criou sòmente heróis que apesar da acentuada individualidade que tinham, apesar da descrição e da definição precisas da posição social de cada um e da vida que levavam, no mais profundo de sua essência estão intimamente ligados à época de Stendhal, em relação à qual revelam muitos traços de afinidade (Julien Sorel, Fabrício del Dongo e Lucien Leuwen). No destino desses heróis reflete-se a mesquinhez, a abjeção torpe de toda a época: de uma época onde não há mais lugar para os grandes e puros descendentes dos heróicos períodos da burguesia, da revolução e da era napoleônica. Sòmente saindo da vida estes stendhalianos podem salvar sua integridade espiritual da imundície da época. Stendhal dá claramente à execução de Julien Sorel o caráter de suicídio. Também Fabrício e Lucien abandonam a vida dessa forma, embora de modo menos dramático e patético.

Balzac, ao aconselhar a condensação do romance e a sua limitação às lutas da còrte de Parma, revelou não ter se apercebido em nada desses momentos, importantíssimos do ponto de vista da concepção do mundo. Tudo aquilo que do ângulo visual do próprio modo de compor êle considerava supérfluo, era altamente importante para Stendhal. Assim, em primeiro lugar, o início: a época napoleônica, com a còrte pomposa e brilhante do vice-rei Eugênio Beauharnais, que teve uma influência decisiva sòbre a formação espiritual de Fabrício, e a sua antítese, a abjeção do absolutismo austríaco, a família aristocrática italiana dos Del Dongo, degenerada ao ponto de se tornar espia a serviço do malquisto inimigo austríaco. Tudo isto é absolutamente necessário para Stendhal. E os mesmos motivos acima mencionados explicam também o fim, os últimos episódios da história de Fabrício.

Balzac, fiel ao seu princípio de composição, propõe que Fabrício seja o herói de um romance separado, intitulado: *Fabrício, ou o italiano do século XIX*. “Mas, se fizermos desse jovem o protagonista do drama — diz Balzac — o autor deve

fazê-lo portador de uma grande idéia, investi-lo de um sentimento que lhe assegure uma superioridade diante das grandes figuras que vivem em torno dêle. E isto é o que falta no romance”. Balzac não vê que, de acòrdo com a concepção do mundo e o modo de compor de Stendhal, sobram a Fabrício aquelas qualidades que podem torná-lo o herói principal do romance. O tipo desejado por Balzac, o do italiano do século XIX, é muito melhor e mais caracteristicamente representado por Mosca e Ferrante Palla. No romance de Stendhal, Fabrício é a figura central porque — embora no seu modo de viver sempre se conforme com a realidade — ainda assim representa a personificação do homem que, em última análise, repele a acomodação e os compromissos. E a expressão desse conceito é o objetivo poético mais importante de Stendhal. (Refiro-me apenas de passagem ao mal-entendido quase cômico de Balzac, que pretende ver uma motivação religiosa, católica, no ingresso de Fabrício num convento. Semelhante possibilidade, que se apresenta como inteiramente natural a Balzac — pensemos sòmente na conversão da heroína à George Sand, Mademoiselle de la Touche, em *Beatriz* — está completamente excluída do mundo que Stendhal criou).

Sendo assim, pode-se mais facilmente compreender como a crítica de Balzac suscitasse em Stendhal sentimentos bastante contraditórios. O artista incompreendido, que só esperava reconhecimento e compreensão num futuro longínquo, estava — é natural — profundamente comovido com o apaixonado entusiasmo que o maior escritor vivo manifestava pela sua obra. Nem lhe passou desapercibido que Balzac era o único que reconhecia e compreendia as suas mais profundas intenções e que, com o seu brilhante exame analítico, chamou para elas também a atenção do público. Lisonjeava-o particularmente a parte da análise balzaquiana que ressaltava a escolha do argumento, a colocação da ação numa pequena còrte italiana. Todavia, não obstante o profundo e sincero júbilo que a crítica suscitou nêle, Stendhal manifesta sua opinião contrária, embora da forma mais cortês e diplomática. Protesta particularmente contra as observações de Balzac que se referem ao estilo.

De fato, Balzac no fim do seu estudo critica duramente o estilo de Stendhal. Também reconhece, como é natural, as grandes virtudes de escritor de Stendhal, notadamente a sua capacidade de caracterizar os seus personagens com poucas pince-

ladas, ressaltando o essencial. "Poucas palavras também são suficientes para Beyle, que forma as figuras através das ações e dos diálogos; não cansa o leitor com descrições prolixas, mas aponta diretamente para o drama e para isto basta-lhe apenas uma palavra, uma observação". Por conseguinte, neste campo Balzac considera Stendhal à sua altura, enquanto que exatamente na questão do modo de caracterizar o personagem critica impiedosamente aqueles que, segundo êle, pertencem à sua corrente. Critica muitas vezes os diálogos de Walter Scott: nas colunas da *Revue Parisienne* também protesta contra o maneirismo de Cooper, que caracteriza os seus personagens com algumas frases estereotipadas. Reconhece que, de quando em quando, Scott também incorre no mesmo êrro, "mas o grande escocês jamais abusou dêste meio, que revela esterilidade, aridez espiritual. O gênio encontra palavras para cada situação; palavras que desvendam o caráter das figuras. E não é gênio aquêle que não coloca nos lábios dos seus personagens frases que se podem aplicar a tudo". (Esta observação de Balzac ainda hoje tem a sua atualidade, porque a partir do naturalismo, desde o tempo da atividade de Wagner e outros, a caracterização dos personagens através de formas de dizer que se repetem à guisa de *leit-motiv*, ainda não saiu de moda. Com razão, Balzac destaca que com tal procedimento o escritor apenas procura esconder a falta de talento, a incapacidade de pintar as figuras em movimento e na sua evolução).

Mas, não obstante a admiração que manifesta pela grande capacidade de Stendhal de caracterizar concisa e profundamente os personagens, utilizando somente os seus monólogos e os diálogos, Balzac não se mostra satisfeito com o estilo do autor. Reprova tôda uma série de descuidos de estilo, inclusive até de gramática. Mas a sua crítica não se detém nesse ponto. Convida Stendhal a refazer inteiramente o seu romance do ponto de vista do estilo. Ao exprimir êste desejo, recorda que Chateaubriand e de Maistre freqüentemente retocavam as suas obras. Enfim, conclui manifestando a esperança de que o romance de Stendhal, em virtude do retoque aconselhado, "ficará enriquecido daquelas incomparáveis belezas com as quais Chateaubriand e de Maistre ornaram os seus livros favoritos".

Contra êste ideal estilístico de Balzac se insurgem em Stendhal todos os seus instintos e as suas convicções de escritor. Reconhece indubitavelmente o descuido do estilo. Muitíssimas

páginas do romance foram enviadas diretamente ao editor na sua primeira versão. "Direi como os jovens: não farei outra vez". Mas, a sua concordância na questão do estilo limita-se quase que unicamente a êste ponto. Stendhal despreza enêrgicamente os modelos estilísticos citados por Balzac, e escreve: "Jamais, nem em 1802... consegui ler mais de vinte páginas de Chateaubriand... Acho o senhor de Maistre insuportável. O motivo por que escrevo mal consiste provàvelmente no meu excessivo amor pela lógica". E, em defesa do seu estilo, acrescenta a seguinte observação: "Se Madame Sand traduzisse para o francês a *Cartuxa*, certamente teria êxito. Mas, para dizer tudo o que está contido nos dois volumes, ela teria necessidade de três volumes, quem sabe de quatro. Ponderai sôbre esta argumentação". E define o estilo de Chateaubriand e companhia com estas palavras: "1) Muitíssimas coisinhas bastante agradáveis, que entretanto seria supérfluo contar... 2) Muitíssimas pequenas mentiras, que é agradável ouvir".

Como vemos, a crítica à qual Stendhal submete o estilo romântico é extraordinariamente mordaz: porém não diz nem a metade do que êle tinha vontade de dizer contra Balzac estilista e crítico do estilo. Colhendo a ocasião, entre as observações polêmicas, Stendhal não deixa de aludir à grande estima que nutre por algumas obras de Balzac (*O lírio do vale* e *Pai Goriot*). Com isto, está claro, não pretende apenas elogiar. Mas, ao mesmo tempo, naturalmente, não confessa o desprezo que tem pelos elementos românticos do estilo de Balzac, igual ao que nutre pelo estilo dos românticos propriamente ditos. Diz, num lugar, a propósito de Balzac: "não duvido que êle escreva os seus romances duas vezes. A primeira vez, escreve-os de forma inteligente; na segunda vez, entretanto, reveste-os de um belo estilo neologista, *patiments de l'âme, il neige dans son coeur* e de outras belas coisas". Mas, na carta silencia sôbre o profundo desprezo que nutre por si próprio, pelas concessões que faz ao estilo neologista. Certa ocasião, escreve a respeito de Fabrício: passeava, "ouvindo o silêncio". À margem do próprio original pede desculpas ao leitor de 1880 com a seguinte observação: "Para sermos lidos em 1838 era necessário algo semelhante a isto: ouvir o silêncio". Stendhal, por conseguinte, não esconde as suas antipatias, apenas não manifesta as suas opiniões de forma tão decidida e não extrai tôdas as conclusões que no íntimo do seu coração desejaria fazer".

À crítica negativa se incorpora também uma confissão positiva. “Às vezes penso durante muitos quartos de hora sobre se devo colocar o adjetivo antes ou depois do substantivo”. A êste ideal de estilo correspondem precisamente os seus modelos positivos. “As *Memórias* do marechal Gouvion-Saint-Cyr são o meu Homero. Montesquieu e o *Diálogo dos Mortos* de Fenelón — creio — são coisas bem escritas... Frequentemente leio Ariosto, e o seu modo de narrar agrada-me. Procuo sempre dar o melhor de mim para dizer o que sinto no coração, sincera e claramente. Conheço uma única regra: ser claro. Se não falo com clareza, todo o meu mundo desaba”. E, partindo desse ponto de vista, êle condena os mais ilustres escritores franceses, Voltaire, Racine e outros, porque nos seus dramas, por amor da rima, enchem seus versos com palavras vazias. Êstes versos — explica Stendhal — ocupam os lugares que de direito competiriam a fatos, quicá pequenos, mas verdadeiros.

É evidente que, na questão do estilo, Balzac e Stendhal representam duas tendências diametralmente opostas. Balzac, criticando o estilista Stendhal, declara: “As suas longas proposições são mal compostas, as curtas são redondas. Êle frequentemente escreve à maneira de Diderot, que não era um escritor”. (Aqui a sua violenta tomada de posição contra o estilo de Stendhal leva-o até a êste exagerado paradoxo; nas suas outras críticas Balzac é muito mais justo na avaliação de Diderot). Em todo caso, inclusive neste paradoxo, manifesta-se a sua real convicção. Stendhal responde: “No que se refere à beleza, à redondeza, ao ritmo das proporções (como no epílogo de *Jacques, o fatalista*) eu costumo considerar estas coisas um defeito”.

Nestes problemas, delinea-se o contraste de estilo entre duas grandes correntes literárias. No curso do desenvolvimento ulterior do realismo francês, os princípios stendhalianos cada vez mais perderão terreno. Flaubert, a maior figura do realismo posterior a 1848, é um admirador ainda mais fanático do que o próprio Balzac da beleza do estilo de Chateaubriand; para Flaubert, a grandeza literária de Stendhal não tem mais nenhum sentido. Os Goncourt contam, no seu *Journal*, que Flaubert era tomado por verdadeiros acessos de furor tôdas as vezes em que vinha à baila o nome do “senhor Beyle” como escritor. E não há necessidade de uma análise mais particularizada para demonstrar que o estilo dos mais eminentes escrito-

res do realismo francês posterior — Zola, Daudet e os Goncourt — deriva igualmente dos ideais românticos; e que êstes escritores evidentemente não renegaram, como Stendhal, os neologismos românticos. É verdade que Zola, indubitavelmente, considera a admiração do seu mestre Flaubert por Chateaubriand como uma extravagância. Mas isto não altera em nada o fato de que, inclusive o seu estilo, é determinado pela longa assimilação de uma grande herança romântica: a de Victor Hugo.

O contraste de estilo entre Balzac e Stendhal consiste substancialmente numa divergência de concepções do mundo. Vejamos mais uma vez a posição dos grandes realistas daquela época em relação aos problemas do romantismo: superar o romantismo, transformando-o, ao mesmo tempo, simplesmente num dos momentos do grande realismo, significa muito mais do que uma simples questão de estilo. O romantismo, no sentido mais amplo da palavra, não é somente uma corrente literária e artística. Melhor dizendo, é uma tomada de posição em relação à evolução pós-revolucionária da sociedade burguesa. As forças capitalistas, libertadas pela Revolução e pelo império napoleônico, ganham terreno cada vez mais amplamente e o seu desenvolvimento determina a criação de um proletariado que desperta decididamente para a autoconsciência. A época da atividade de Balzac e Stendhal estende-se até o período dos primeiros grandes movimentos operários (sublevação de Lion). Êste é também o período do nascimento da concepção socialista do mundo. É, antes de tudo, o período da crítica socialista da sociedade burguesa, o período da atividade dos grandes utopistas, Saint-Simon e Fourier. É a época em que, paralelamente à crítica socialista utópica do capitalismo, também a crítica romântica desse regime atinge o seu ápice teórico (Sismondi). É, igualmente, o período de florescimento da teoria socialista feudal, religiosa (Lamennais). E é, finalmente, a época que revela na história dos precedentes da sociedade burguesa uma constante luta de classes (Thierry, Guizot, etc.).

A contradição mais profunda entre Balzac e Stendhal consistia no fato de que a concepção do mundo de Balzac podia ser um ponto de confluência atingido por tôdas essas correntes, que exerciam assim alguma influência sobre êle, enquanto a concepção do mundo de Stendhal era substancialmente um desenvolvimento coerente e interessante da visão da civilização pre-

cedente. A visão do mundo de Stendhal é muito mais clara e progressista do que a de Balzac. O catolicismo romântico, místico, influi sobre Balzac tanto como o socialismo feudal, e ele em vão procurava coordenar essas duas orientações com um monarquismo político construído sobre modelos ingleses, ou com a concepção poética da dialética evolutiva espontânea de Geoffroy de Saint-Hilaire.

A esta divergência de concepções do mundo corresponde o fato de que os últimos romances de Balzac estejam dominados por um profundo pessimismo social, por um estado de alma francamente apocalíptico diante da civilização; enquanto Stendhal, que vê a sua época com cores extraordinariamente sombrias e a crítica com agudeza e profundo desprezo, prevê otimisticamente a concretização das suas esperanças num período da civilização burguesa que se iniciaria por volta de 1880. As esperanças de Stendhal não eram somente sonhos, sonhos de um poeta que a sua época não apreciou devidamente; elas se baseavam sobre uma determinada concepção da evolução da sociedade burguesa — naturalmente uma concepção ilusória. Segundo Stendhal, a época que precedeu à Revolução tinha ainda um determinado conceito da civilização: não lhe faltava uma camada social que soubesse apreciar os produtos da cultura. Ao invés disso, depois da Revolução, a nobreza, vivendo no eterno temor de um novo 1793, perdera toda faculdade de raciocínio, enquanto que a gentalha dos novos ricos, presunçosos e *parvenus*, é indiferente, apática. Stendhal prevê um novo florescimento da civilização somente por volta de 1880. Espera que até lá a situação da sociedade burguesa lhe permitirá acolher a civilização, e precisamente no espírito do Iluminismo, como uma continuação do Iluminismo.

É uma interessante consequência da dialética particular da história, do desenvolvimento desigual das ideologias, que Balzac com a sua visão do mundo muito mais indefinida, a miúdo francamente reacionária, reflita com mais perfeição e profundidade do que o seu grande rival, mais progressista e mais claro do que ele, o período que vai de 1789 a 1848. Balzac julga o capitalismo com os olhos da Direita, da parte feudal, romântica. O seu ódio profundo contra o nascente sistema capitalista mundial vem daí, mas gera tipos imortais dessa sociedade, tais como Nucingen e Crével. Basta confrontar estas figuras com Leuwen, único tipo de capitalista que Stendhal descreveu, para perce-

bermos imediatamente que Stendhal nessa questão é muito menos profundo e compreensivo. O próprio personagem, com a sua cultura e habilidade em transações financeiras, não passa de uma afortunadíssima transposição das características do Iluminismo, anteriores à Revolução, à monarquia de julho. O velho Leuwen é, como indivíduo, uma figura extremamente refinada e viva, mas como capitalista é uma exceção. Logo, como tipo, é muitíssimo inferior a Nucingen.

Nota-se esse mesmo contraste entre os dois escritores na descrição dos tipos principais da época da Restauração. Stendhal odeia a Restauração, considera-a como a época das abjeções mesquinhas, herdeira indigna dos heróicos períodos da Revolução e de Napoleão. Balzac pessoalmente é fiel à Restauração. Estigmatiza, é verdade, a política aristocrática, mas somente do ponto de vista daquela política que os nobres oportunamente deveriam seguir para evitar a revolução de julho. São estas as atitudes políticas dos dois escritores. Mas o mundo que cada um deles revive com a sua pena, fala uma linguagem bastante diferente. Balzac, o artista, pressente que a Restauração é o cenário aparente da crescente capitalização da França; a produção capitalista já arrastou consigo irresistivelmente a nobreza. Por isso retrata-nos todos os tipos grotescos, trágicos, cômicos e tragicômicos, frutos da evolução do capitalismo. Ele demonstra que a ação desmoralizadora desse processo deve arrastar irresistivelmente toda a sociedade. A fidelidade de Balzac à monarquia apresenta-nos os devotos e honestos defensores de *l'ancien régime* como Don Quixotes de província, de mentalidade estreita, que se arrastam penosamente atrás da sua época. (Veja-se a figura do velho d'Esgrignons na *Loja de Antiguidades*, ou do velho du Guénic, em *Beatriz*). Os aristocratas no poder, ajustados à época, sorriem diante dessas respeitáveis e estreitas atitudes antiquadas. Só lhes interessa servirem-se dos seus privilégios nobiliárquicos para tirar individualmente o maior proveito da evolução capitalista. O monarquista Balzac retrata os seus diletos nobres como uma massa de arrivistas mais ou menos hábeis, de cabeças ócas e de aristocráticas prostitutas.

Stendhal, no seu romance sobre a Restauração, *O Vermelho e o Negro*, manifesta um ódio aceso contra essa época. Balzac nem ao menos criou um personagem tão positivo da juventude romântica, como a Matilde de la Mole de *O Vermelho e o Negro*. Matilde de la Mole é a verdadeira e sincera represen-

tante do sentimento monarquista, uma entusiasta dos ideais românticos e monárquicos, que despreza a própria classe social porque esta não tem aquela fé apaixonada e submissa que ferve na sua alma. Ela estima mais do que aos seus o plebeu Julien Sorel, jacobino fervoroso e admirador de Napoleão. Uma vez — num modo extraordinariamente característico para Stendhal — ela motiva o seu entusiasmo pelos ideais romântico-monárquicos dessa forma: “A época da guerra da Liga é o período mais heróico da França — disse-lhe um dia (a Julien Sorel), com os olhos brilhantes de paixão e quase em êxtase. — Naquele tempo, cada um combatia pelo que havia escolhido. Combatia para tornar vitorioso o seu partido e não para colhêr medalhas e condecorações, como no tempo do vosso imperador. Reconheci que, então, a vaidade e a mesquinhez não contavam muito. Eu amo o período quinhentista”. Matilde de la Mole opõe, pois, ao fanático Julien, admirador entusiasta da heróica era napoleônica, um outro período, na sua opinião ainda mais heróico. O amor de Julien e Matilde é apresentado a nós de novo com a maior realidade que se possa imaginar. Não obstante isso, Matilde, como figura central da jovem aristocracia da Restauração, como tipo, não é nem de longe tão profunda e real como a Diana de Maufrigneuse de Balzac.

Retornamos, assim, ao problema central da crítica de Balzac: o modo de formar o caráter dos heróis. E, com isso, retornamos também aos princípios decisivos de composição dos dois romancistas. Tanto Balzac como Stendhal colocam no centro das suas obras os gênios mais capazes da nova geração, em cujos pensamentos e sentimentos a borrasca do período heróico deixou marcas profundas e que num primeiro momento não encontram o seu lugar no mesquinho mundo da Restauração.

A expressão “num primeiro momento”, refere-se verdadeiramente a Balzac. Ele, de fato, descreve com exatidão aquelas catástrofes, aquelas crises materiais, espirituais e morais, em cujo curso os jovens ainda acabam por se encontrar na sociedade francesa que caminha para a capitalização e ganham, ou pelo menos tentam ganhar, o seu lugar (Rastignac, Lucien de Rubempré, etc.). Balzac sabe exatamente ao preço de quais crises espirituais é possível enquadrar-se na sociedade da Restauração. Não é por acaso que, pelo menos duas vezes, a figura de Vautrin surge, forjada em proporções quase sobre-humanas, para induzir, como um Mefistófeles, os heróis que se debatem

numa crise profunda, a adotar o caminho da “realidade”, ou seja, da abjeção capitalista: o caminho do arrivismo nu e cru. E também não é por acaso que nas duas vezes êle consegue realizar seu intento. Balzac ilustra, de fato, aquêle período em que o capitalismo, tendo finalmente atingido um poder ilimitado, leva a degradação desses homens, a sua abjeção humana e moral, a sua degeneração até ao mais profundo das suas almas, do seu ser.

A concepção de Stendhal é inteiramente diversa. Naturalmente, como grande realista, também êle vê todos os fenômenos mais importantes da vida da sua época, tudo aquilo que Balzac vê. É certo que não é por acaso e nem por influência de Balzac que o conde Mosca, nos seus conselhos a Fabrício, sobre a função da moral na sociedade, diz as mesmas coisas que Vautrin disse a Lucien de Rubempré: “Na sociedade, a vida assemelha-se ao jogo do *whist*. Quem quiser jogar não deve perguntar se as regras do jogo são justas, se têm alguma razão moral ou outras”. Stendhal vê tudo isso com muita clareza, às vezes inclusive com maior desprezo e cinismo (no sentido “ricardiano” da palavra) do que Balzac. E, como grande realista que é, deixa que o seu herói participe do jogo da corrupção e do arrivismo, banhe-se na sujidade do capitalismo crescente, aprenda escrupulosamente, às vezes, inclusive engenhosamente, as regras do jogo, de acordo com o espírito de Mosca ou de Vautrin. Mas é interessante observar que nenhum dos seus heróis principais se emporcalha e se corrompe, apesar de todos participarem do “jogo”. Um ardor puro e nobre, a procura da verdade sem mercantilismo, mantém pura a alma desses homens imersos na sujidade, fazendo com que êles, no fim da sua carreira (mas ainda na flor da juventude), se livrem da sujeira: é verdade porém que, como resultado disso, êles deixam de participar da vida da sociedade, encontrando um caminho para afastar-se dela.

É este o elemento mais profundamente romântico na concepção do mundo de Stendhal, iluminista, ateu e perseguidor tenaz do romantismo. Sem dúvida, entendemos neste caso o romantismo no sentido mais amplo e menos escolástico do termo: na concepção do mundo de Stendhal, o elemento romântico é um momento anulado e ao mesmo tempo conservado, no sentido em que falamos acima. No fundo, este romantismo surge do fato que Stendhal não consegue aceitar o crepúsculo do pe-

ríodo heróico da burguesia, o desaparecimento dos “colossos antediluvianos” (assim são, segundo Marx, as figuras do período heróico, vistas do estreito ângulo visual da Restauração). Stendhal pretenderia intensificar tôdas as tendências remanescentes do heroísmo, até o ponto de torná-las uma realidade soberba para opor, de forma satírica ou elegíaca, à miséria e à tristeza da sua época: mas êle vai buscar estas tendências somente ou sobretudo na sua alma heróica, avêssa a qualquer compromisso.

Assim se forma a concepção stendhaliana: e forma-se uma inteira galeria de heróis que representam uma exageração romântica e idealista dos fatos e das tendências da sociedade. Por isso, êsses heróis não podem alcançar aquêle grau de tipicidade social que marca de forma inimitável a *Comédia Humana*. Seria errôneo, porém, querer negar, em virtude da presença dêsse elemento romântico, a grande tipicidade histórica dos personagens de Stendhal. A nostalgia da idade heróica caracteriza todo o romantismo francês. O culto romântico das paixões, o entusiasmo romântico pelo Renascimento provêm exatamente dessa nostalgia, da procura desesperada dos luminosos exemplos de grandes paixões, da luta contra o desprezível presente. Stendhal é o único que dá uma representação verdadeiramente acabada desta nostalgia romântica: exatamente êle, que permanece sempre e imutavelmente fiel ao realismo. Stendhal realiza tudo aquilo que Victor Hugo procurou alcançar em muitos dos seus romances e dramas, sem todavia conseguir concretizá-lo, a não ser de forma abstrata, quase na forma de um esqueleto revestido com o manto de púrpura da retórica. Stendhal, ao contrário, cria em carne e sangue, cria a exuberante história de personagens vivos e concretos, cujo caráter adquire um valor típico, porque — embora a sua natureza constitua exceções extremamente individuais — êles personificam a profunda nostalgia dos melhores filhos da classe burguesa. Neste ponto, Stendhal distingue-se de todos os românticos pelo fato de ter plena consciência do caráter excessivo e excepcional dos seus personagens, caráter que êle interpreta com insuperável realismo, envolvendo os seus heróis numa atmosfera de solidão. Há entre êle e os outros românticos um limite nítido, inclusive pelo fato de que, com um realismo igualmente estupendo, êle descreve a falência inevitável dos seus personagens em contraste com a sua época, a sua der-

rota fatal na luta contra o presente, o seu afastamento inevitável, ou melhor, o seu desaparecimento da vida.

Estas figuras têm uma tipicidade histórica tão acentuada que as concepções do destino análogas àquelas que elas representam são encontradas entre os mais diversos poetas, independentes entre êles e perfeitamente estranhos, da Europa pós-revolucionária. Encontramo-las inclusive em Schiller. Basta pensar em Max Piccolomini, de *Wallenstein*, quando corre cavalgando a morte. Também Hipérion e Empédocles, de Hölderlin, abandonam o mundo real. Igual é a sorte de alguns heróis de Byron. Não é, por conseguinte, uma caça aos paradoxos da história da literatura, mas para reconstruir no pensamento da própria dialética da evolução das classes, que colocamos Stendhal, o grande realista, ao lado de escritores como Schiller e Hölderlin. Por maiores que sejam as diferenças entre os seus respectivos métodos de criação (determinadas pelas diferenças entre a evolução social francesa e a alemã), a afinidade das suas concepções fundamentais é igualmente profunda. O tom da elegia schilleriana: “Esta é a sorte do belo sôbre a terra”, ressoa também naquela música com a qual Stendhal acompanha Julien Sorel ao pátibulo e Fabrício del Dongo ao convento. Enfim, é necessário dizer que nem em Schiller estas vozes são tôdas vozes puramente românticas. A afinidade dos conceitos de herói e de destino em todos êsses poetas provêm da afinidade das idéias que êles manifestam em relação à evolução das classes a que pertencem, isto é, de um humanismo que vê o presente de modo cada vez mais sombrio. E provêm, também, do fato de que, perseverando nas grandes idéias do período ascendente da burguesia, êles acreditam que virá, que deverá vir de qualquer forma, o tempo em que aquêles ideais se concretizarão (cfr. as esperanças de Stendhal em relação a 1880).

Stendhal difere de Schiller e de Hölderlin exatamente porque o seu descontentamento diante da sua época não se exprime de forma lírica, elegíaca (como ocorre com Hölderlin), nem se esgota num julgamento filosóficamente abstrato (como no caso de Schiller), mas leva o autor a uma grandiosa e profunda e cruelmente satírica representação da sua época. De fato, a França de Stendhal viveu efetivamente a Revolução e os tempos de Napoleão: na França, fôrças revolucionárias se insurgiram contra a Restauração, enquanto na

Alemanha econômica e socialmente ainda não evoluída, ainda não atingida pela revolução burguesa, Schiller e Hölderlin só podiam abandonar-se aos sonhos no que se refere à evolução posterior, sem conhecer efetivamente as forças operantes. Dessa forma, explica-se o realismo satírico de Stendhal, assim como, de outro lado, o lirismo elegíaco dos alemães. Os heróis de Stendhal adquirem uma enorme riqueza interior e uma profundidade maravilhosa, perseverando, malgrado todo pessimismo diante da época em que vivem, nos ideais do humanismo. A idéia de Stendhal a respeito da sociedade burguesa de 1880 não passa de uma ilusão, a qual, porém, sendo historicamente justificada e de caráter essencialmente progressista, pôde tornar-se a raiz da sua fecunda produção poética. Não devemos esquecer também que Stendhal foi um contemporâneo das sublevações de Blanqui. Este heróico revolucionário, inclusive, objetivava apenas o ressurgimento da ditadura plebeu-jacobina. A triste degeneração do jacobinismo burguês, a modificação que transformou os melhores revolucionários de burgueses em proletários, ocorreu numa época que Stendhal não viu. Quando ele tomou posição em favor dos movimentos operários dos seus dias — pensemos em Lucien Leuwen — e condenou a monarquia de julho pela sangrenta repressão contra a classe operária, as suas convicções eram democrático-revolucionárias. Mas ele não viu, não pôde ver, a importância do proletariado como força transformadora da sociedade, nem as perspectivas do socialismo, ou as perspectivas do novo tipo de democracia.

No que se refere às ilusões de Balzac e à visão que tinha da evolução social, já constatamos que elas são de outra natureza. Por isso, ele não contrapõe à sua época os “colossos antediluvianos” da época heróica, definitivamente ultrapassada. Ao contrário, pinta as figuras do seu tempo. Porém é verdade que depois confere a elas dimensões que, na realidade da produção capitalista, não valem mais para o indivíduo, mas sim para o complexo das forças sociais. Graças a esta mentalidade de Balzac, é ele entre os dois o realista mais profundo: malgrado a recepção mais ampla dos elementos românticos da concepção do mundo e do estilo, é ele em última análise o menos romântico.

Diante da evolução burguesa no período de 1789 a 1848, Balzac e Stendhal personificam os dois pontos extremos mais significativos das posições possíveis. Tanto um como o outro criam todo um mundo de figuras, uma imagem-reprodução pro-

funda e móvel de toda a evolução social, segundo o ponto de vista que cada um representa. Eles se encontram precisamente nessa profundidade: no desprezo pelos truques mesquinhos do realismo naturalista, no desprezo por qualquer “engrandecimento” puramente retórico do homem e do destino. Em ambos, o realismo e a superação do plano médio cotidiano significam a mesma coisa, pois para eles o realismo equivale à essência da realidade que se situa sob a superfície. Mas os dois escritores têm idéias inteiramente divergentes a respeito dessa essência. Eles representam diante daquele período da evolução da humanidade, duas atitudes diametralmente opostas mas historicamente justificadas. Por isso, no que se refere a todos os problemas literários, com exceção de um — aquele geral da essência do realismo — eles tiveram de trilhar caminhos diferentes.

A profunda compreensão com que, apesar de tudo, Balzac dá prova diante de Stendhal, significa algo mais do que uma crítica literária aprofundada e inteligente. O encontro dos dois grandes realistas é um dos maiores acontecimentos da história da literatura. Podemos compará-lo ao encontro de Goethe e Schiller, mesmo se não foi seguido de uma colaboração tão produtiva.

(1935)

tradução de Luiz Gazzaneo

O Humanismo de Shakespeare

A ARTE CÊNICA transforma os destinos em imagens. Mas as imagens da cena, tais como as vimos no passado e tais como ainda hoje as vemos, quase não traduzem os destinos que Shakespeare expressava.

Que é, então, a arte cênica? Alguns pensam que seja a transformação de uma estrutura verbal nua em imagística visual, por um brilhante *metteur en scène*. Na realidade, êsses destinos existem *no texto* de Shakespeare. Na maior parte do tempo, as imagens da cena são ou réplicas patéticas ou uma destruição arbitrária e uma falsificação do que já estava expresso nas palavras.

As palavras do diálogo traduzem as tensões das relações entre os homens e a sociedade (quadro e instrumento de seu destino), e a tensão as transforma em imagens. A arte cênica da tragédia grega não pode ser criada por meio de imitações de salas de mármore. Tal arte está, ao mesmo tempo, no esforço que o cidadão grego faz para alcançar a individualidade e evadir-se de sua vida de cidadão da *polis*, bem como na sua incapacidade interior de ultrapassar os limites da vida na *polis*.

Disto decorre a arte cênica em questão, a paisagem espiritual da tragédia grega. Ainda fechada na obra de Ésquilo,

onde a vingança trágica é reconduzida ao quadro da *polis* pela ordem divina, ela atinge seu ponto máximo de tensão no teatro de Sófocles, no qual a passagem da moral da *polis* à ética individual leva a um equilíbrio trágico único entre a ação e a *psyché*, entre a personalidade e a sociedade. Daí resulta uma mescla de fechamento em si mesma e de complexidade interna da arte dramática, que nunca mais é encontrada, a não ser em Shakespeare.

No drama burguês contemporâneo, a arte cênica segue uma direção exatamente oposta. A sociedade teve o seu poder prático enormemente aumentado; ela perdeu as características claramente definidas que possuía na *polis* e na Idade Média; ela se manifesta como um ambiente exterior, como uma força estranha e inelutável que se choca com a humanidade. A interioridade do homem é, simultaneamente, ligada a êsse ambiente exterior e nêle se movimenta; o homem busca, pelo menos, libertar-se da alienação que se origina nesse fato.

Desta forma, a imagem da cena torna-se aqui, pela primeira vez, uma entidade independente. Ela ganha uma existência separada do diálogo, se bem que o diálogo em si não possa existir senão no quadro dêsse ambiente exterior. Esta arte cênica é profundamente enraizada na vida social da época burguesa; como, há mais de um século, dizia Friedrich Hebbel, ela expressa “as espantosas limitações de uma existência monótona”.

Êste mesmo tema da distorção e da alienação da personalidade humana no ambiente social burguês — e da luta cômica, trágica ou tragicômica contra êle conduzida — é o conteúdo do drama burguês, de Hebbel e Ostróvski a Tchêhov e a O'Neill. Assim, é perfeitamente lógico que os adeptos dêsse teatro específico criem um *espetáculo de ambiente exterior*, que nunca deixa de existir como tal, mesmo quando subjetivamente êle é purificado e transformado em um *espetáculo de atmosfera*.

Entre êsses dois extremos, a arte cênica de Shakespeare é o grande *tertium quid*. Ela consegue preservar as formas exteriores populares da Idade Média, transformando-as, ao mesmo tempo, no veículo artístico das grandes novas tragédias surgidas na Renascença: as do conflito entre a individualidade e o sentimento social.

O lugar único que Shakespeare ocupa entre os seus contemporâneos baseia-se, por um lado, em sua recusa de enfra-

quecer a vida popular das suas cenas em favor de uma forma qualquer de "classicismo"; e, por outro, na maneira pela qual ele conseguiu sublinhar, em um clima trágico e tenso, a harmonia fundamental da interdependência ética entre o individual e o social.

Nesta concepção do ser humano, a Renascença seguia dois princípios. Pela primeira vez na história, ela colocava como valor supremo a realização humana sobre a terra. Ao mesmo tempo, ela criava as atitudes particulares do homem em relação ao mundo, à natureza e à sociedade, atitudes que deveriam posteriormente tornar-se as bases de uma diferença de tratamento na divisão do trabalho.

Exemplo disso foi a separação entre a ética e a ação política em Maquiavel; o mesmo ocorreu com respeito à concepção galileiana da natureza, entendida a natureza como um livro escrito no alfabeto da geometria. E contudo, apesar disso, a Renascença — como Engels bem o compreendeu — estava muito distante da divisão do trabalho tal como hoje a conhecemos.

O que é característico em Shakespeare é a maneira pela qual nele se marca essa distância. Nunca, nem antes nem depois dele, soube-se traduzir tão bem a integridade e a indivisibilidade do homem, isto é, a absoluta primazia do que se passa no interior do homem sobre todas as suas realizações objetivas.

Shakespeare conhecia Maquiavel, e com ele muito aprendeu: talvez não estivesse de acordo com ele, mas, em todos os seus principais personagens, a ação política e o destino social são absorvidos pela substância moral de sua individualidade, manifestando-se como seu modo ou atributo.

Tudo isso supõe uma *Weltanschauung* profunda e vasta, que se exprime e se manifesta simultaneamente pelo veículo de uma tradição popular intacta. A arte cênica de Shakespeare — em sua acepção técnica — é algo que ele partilha com seus contemporâneos. Para a maior parte destes, trata-se apenas de um meio teatral convencional de dar vida a suas histórias e a seus personagens; no caso de Shakespeare, entretanto, o resultado é uma unidade indivisível entre o interior e o exterior.

Para demonstrarmos o acima exposto em termos concretos, seria necessário um volumoso livro. Pode-se dizer, de maneira muito geral, que a arte cênica shakespeariana consiste nisto: uma questão de contorno e clima em uma seqüência de cenas

em rápida mutação. Para Shakespeare, o contorno de um destino humano jamais é u'a mera linha geral (embora o seja também): ele é constituído por uma série de ralâmpagos e explosões que parecem desaparecer irrevogavelmente em sua instantaneidade, e é dotado de uma progressão dramática — uma evolução de aspectos numerosos e contrastados — que atinge finalmente uma unidade nova e de grande peso.

Isso tem repercussões cênicas e estilísticas importantes nas cenas individuais, freqüentemente breves, das quais se compõe a tragédia. Antes de tudo, cada uma dessas cenas possui uma individualidade em si, separada e indestrutível; são entidades completas em si mesmas: sua atmosfera, o sabor particular de seu diálogo, as internas flutuações dos movimentos psicológicos, tudo isso impede que as englobemos num rótulo único.

Compare-se, por outro lado, com o *background* uniforme da tragédia grega e com o que poderíamos chamar de unidade preconcebida do humor que domina todas as peças burguesas. Malgrado essas numerosas diferenças, *O Pato Selvagem*, *A Cejeira* e a peça de O' Neill *A Moon for the Misbegotten* assemelham-se a este respeito.

A unidade dramática que se encontra nas cenas de Shakespeare é, entretanto, qualquer coisa de dedutível, qualquer coisa que se constrói a partir da interação de individualidades únicas e independentes. Ela nasce do contraste entre o breve e o longo, entre o humor e a ação; tais são as forças estéticas que, a partir desta multiplicidade, criam a unidade final.

Ao mesmo tempo, a coerência interna de cada cena é igualmente dinâmica; ela se constrói a partir do diálogo e tão somente do diálogo. Mesmo cataclismos naturais, como a tempestade do *Rei Lear* — à qual não falta o menor detalhe, nem o *forte* nem o *decrecendo* — não são ligados aos personagens, a destinos estritamente humanos. Em nenhum momento, ocorre serem tratados como simples estados de espírito subjetivos — e é aí que intervém a objetividade radical, quase brutal, de Shakespeare.

A arte cênica deste tipo é fundada na relação do homem com o mundo (e, em última instância, com a sociedade); na maneira pela qual, em uma tragédia, pode subsistir a unidade da sobrevivência e da perdição, da realização e do fracasso do

homem. Em Shakespeare, o explodir da tensão é mais emocionante e violento do que em qualquer outro, antes ou depois dêle; ao mesmo tempo, esta explosão é acompanhada de uma alegre fé interior na indestrutibilidade, ainda que trágica, da essência humana.

Sua arte foi muitas vezes comparada à de Mozart ou de Rafael, de Bach ou de Michelângelo, de Beethoven ou de Rembrandt. Tais comparações são justas, até certo ponto, porém tôdas passam ao largo da sua característica essencial. Pois encontramos em Shakespeare uma unidade indivisível de terror e alegria, de majestade e de elegância, de complexidade e de nitidez.

Por princípio, esta unidade não é — já o dissemos — artística: ela tem sua fonte na visão artística do poeta; a natureza puramente terrestre da realização humana expulsa necessariamente do mundo exterior mesmo a mais tênue teodicéia, permitindo à humanidade conceder um sentido à sua vida, por mais trágico que seja. Ainda que Lessing tivesse se limitado a estabelecer este parentesco fundamental entre Sófocles e Shakespeare, isto teria sido suficiente para fazer dêle um grande crítico.

Como se sabe, a reputação de Shakespeare como autor dramático não se estabeleceu senão relativamente tarde. Foi na época burguesa que, pela primeira vez, o tornou um escritor de renome mundial. Diante dela, Shakespeare aparece como uma idade de ouro, perdida, de realização humana, opondo-se a um mundo onde o homem é obrigado a combater a cada instante, se não quiser perder inteiramente sua substância: uma idade de ouro perdida que, ao mesmo tempo, é um objetivo utópico e longínquo, brilhando no futuro.

O mundo burguês não resiste a êsse duplo fascínio: multiplica os esforços para fazer surgir na obscuridade do presente êste futuro impreciso. Seus esforços são quase sempre baldados. O *Goetz von Berlichingen* de Goethe é no fundo menos um renascimento de Shakespeare do que uma antecipação dos romances de Walter Scott.

E quase tôdas as tentativas que foram feitas em seguida, por mais diferentes que tenham sido, fracassaram, porque o mundo de Shakespeare, mantido em movimento pelo diálogo, transformara-se num ambiente socio-histórico que, mesmo possuindo seus méritos literários e dramáticos, era desprovido dêste

objetivo literário e humano tão almejado (E é óbvio que temos em mente apenas as tentativas importantes e não nos dispomos a levar em conta as numerosas imitações acadêmicas).

Em certos casos excepcionais, o esforço é coroado por um incontestável êxito. Por exemplo, na criação dos personagens da *Boris Godunov* de Puchkin e na arte cênica de *A Morte de Danton* de Büchner. Um e outro conseguiram reproduzir mais do que um simples ambiente de seu mundo histórico. Em certas cenas e em certos personagens, Puchkin se aproxima da atmosfera do destino shakespeareano. E Büchner retoma alguma coisa do ritmo shakespeareano em sua concepção e organização de cenas da vida popular; ao intercalar cenas da vida da plebe de Paris nos principais debates ideológicos de seu protagonista, sem referência explícita, êle dá a resposta social exata às questões colocadas pelos debates.

Seguramente, não é uma coincidência que Puchkin e Büchner tenham sido ambos revolucionários. Também não é por acaso que, em nossa época, a única tentativa autêntica de produzir algo como a arte cênica shakespeareana tenha sido a de Brecht, que era igualmente um revolucionário.

É certo que o teatro de ambiente tem tido os seus adversários. Mas a oposição dêstes tem sido quase sempre abstrata e sem maiores conseqüências artísticas. Quando não se leva em conta que o teatro de ambiente deriva da alienação social do homem e quando não se está disposto, ao mesmo tempo, para admitir que essa alienação existe, chega-se a reduzir as diversas formas de arte abstrata a experiências puramente formais, que quase não possui significação para o futuro do drama e da arte cênica. (Inversamente, tôda luta autêntica contra a alienação — por mais desesperada que seja — deve necessariamente levar a um drama válido, ainda que de gênero burguês).

Os períodos inicial e intermediário de Brecht são profundamente influenciados, do ponto de vista cênico, por um espírito de oposição abstrata. Não foi senão quando a luta contra o nazismo forçou Brecht a reconhecer que o problema central da criação dramática estava na preservação da substância da humanidade contra as ameaças internas e externas, que a disparidade entre o indivíduo e o background começou a desaparecer da obra brechtiana; e só então os personagens cuja busca do bem ou do mal era realmente significativa nessa obra come-

çaram a exprimir suas existências e destinos interiores puramente no diálogo.

Daí resultaram cenas-chave que são qualitativamente diversas das do melhor drama burguês, como, por exemplo, a do duelo entre as duas mães no *Círculo de Giz Caucasiano* e, sobretudo, a cena onde a filha muda de *Mãe Coragem* dá o alarme tocando tambor.

No que concerne ao estilo, Brecht deve sobretudo a influência que atualmente exerce no mundo inteiro ao seu período intermediário abstrato, ainda que numerosos elementos dêste período se encontrem na sua última fase. Mas o simples fato de ter sido tomado êste nôvo caminho — encerrado, infelizmente, pela morte de Brecht — mostra bem que Shakespeare conserva uma atualidade viva, que constitui o mais eficaz antídoto literário da alienação e que pode hoje transformar-se em uma contribuição efetiva e verdadeiramente revolucionária para a renovação do drama e para a abolição do *teatro de ambiente*.

(1964)

tradução de ROBERTO FRANCO DE ALMEIDA

6

Dostoievski

NÃO É UM FATO extraordinário o de que um tipo humano surja pela primeira vez na literatura de um país atrasado para depois penetrar — com todo o seu complexo de problemas — na literatura de todo o mundo culto. O historicismo dos séculos XIX e XX habituou-nos a valorizar a arte e a literatura de tóda a superfície terrestre e de tódas as épocas: desde as esculturas dos negros até as gravuras chinesas, desde o *Kalevala* até Rabindranath Tagore.

Mas o problema de figuras como Werther e Raskolnikov não está ligado a êsse assunto. Seus atributos não estão ligados a nenhum traço de exotismo. Num país pouco evoluído, onde os inconvenientes e os conflitos não puderam atingir um desenvolvimento completo na civilização da época, “improvisadamente” surgem obras de arte que revelam com sua maior intensidade os problemas atuais àquela época, descobrindo com poder criador mesmo os mais vertiginosos abismos que revelam um conjunto, até então incompleto, e nunca mais atingido, dos problemas morais e ideais daquela época.

A palavra “problema” vai frisada e completada com a observação de que se trata, nesses casos, de problemas poéticos e de criação, e não de problemas do pensamento. Daí a verda-

deira missão da poesia sempre foi, e o é ainda, a de levantar novos problemas sob a forma de novos tipos e de novos destinos humanos. As soluções tiradas das obras poéticas em si podem ser, sob esse ponto de vista, às vezes até de natureza casual, além de poder confundir o verdadeiro problema poético. A propósito do seu *Werther*, o próprio Goethe reconheceu este fato quando, anos depois, numa poesia, *Werther*, dizia ao leitor: "Sê homem e não me sigas".

Com plena segurança, Ibsen reconhece o papel do escritor diante da colocação dos problemas, rejeitando de princípio o dever de uma solução. Tchekhov esclarece definitivamente a questão, separando totalmente a colocação justa da justa solução de um problema. Só a primeira diz respeito aos deveres do artista. *Ana Karenina* e *Onieguin* não resolvem nenhum problema, entretanto, constituem obras perfeitas e plenamente satisfatórias, porque encaminham de uma maneira justa todos os problemas.

Essa distinção tem uma importância particular, para uma avaliação de Dostoievski. De fato, muitas de suas soluções políticas e sociais são falsas; não têm nenhuma relação com os problemas atuais, com os esforços dos homens melhores de hoje; elas tiveram o seu tempo. Ademais, tinham um caráter reacionário no momento em que foram enunciadas.

Apesar disso, Dostoievski é um escritor de grandeza mundial porque soube levantar, numa forma poeticamente decisiva, os problemas de uma época crítica para sua pátria, aliás para todo o mundo. Ele criou personagens em cujos destinos, em cujas vidas íntimas, em cujas relações e conflitos recíprocos, no choque e na atração entre homens e idéias, os grandes problemas da época revelam-se em toda sua profundidade, de uma maneira mais rápida, mais vertiginosa, e mais geral do que acontece na mediocridade da vida quotidiana.

Essa forma de preceder à evolução intelectual e moral do mundo culto assegurou o fantástico e duradouro destino das obras de Dostoievski. Com a evolução dos tempos essas obras ganharam em atualidade e vitalidade.

2

Raskolnikov é o Rastignac da segunda metade do século XIX. Sob esse aspecto, Dostoievski, que traduziu *Eugénie*

Grandet, certamente liga-se em sua consciência a seu grande predecessor. Mas é exatamente a maneira como ele se liga que demonstra sua originalidade: ele idealiza a mudança dos tempos, dos homens, da psicologia, da moral humana e das concepções do mundo.

Emerson, já tinha entrevisto o segrêdo daquele imenso e generalizado influxo que Napoleão tinha exercido sobre toda a vida intelectual da Europa, quando todos aqueles sobre quem ele reinou eram pequenos "napoleões". Com isso Emerson reconheceu perfeitamente um dos aspectos do influxo: Napoleão encarnava em si as virtudes e os defeitos de um grande número de homens da sua época, ou melhor, também em parte de épocas que sucederam. Balzac e Stendhal, revirando a questão, oferecem a integração necessária; esse Napoleão é o símbolo do bastonete de marechal, daquele bastonete de marechal que se diz que cada pessoa de talento leva na mochila desde a Revolução Francesa. Esse Napoleão é o símbolo das possibilidades ilimitadas que a inteligência tem na sociedade democrática e, ao mesmo tempo, a verdadeira medida do caráter democrático da sociedade; que revelaria essa medida pelo seu comportamento diante da pergunta: até que ponto nesta determinada sociedade é possível uma carreira napoleônica? A própria orientação da pergunta leva necessariamente à crítica pessimista que Balzac e Stendhal impõem à sociedade de sua época: de fato, eles reconhecem e afirmam que a época heróica da sociedade burguesa já declinou até mesmo no que toca às possibilidades de ascensão individual.

Essa época heróica pertencia a um passado ainda mais afastado, quando Dostoievski iniciou sua atividade. A sociedade burguesa da Europa ocidental já se havia consolidado. Os sonhos napoleônicos chocavam-se com barreiras internas e externas bastante diferentes e bem mais rígidas que aquelas de Balzac e Stendhal. De fato, é verdade que a Rússia de Dostoievski é o mundo da nova estratificação social e é por isso que os sonhos napoleônicos da juventude russa são mais enérgicos e apaixonados que os de seus contemporâneos europeus — mas o processo da reestratificação social, em si, choca-se contra barreiras por enquanto insuperáveis, contra o esqueleto historicamente morto, mas praticamente ainda sólido, da antiga sociedade.

Nesse período a Rússia torna-se quase a contemporânea da Europa posterior ao 1848, desiludida dos ideais já agora problemáticos do século XVII e dos sonhos de uma transformação da sociedade burguesa. Aqui, entretanto, essa relação de contemporaneidade forma-se num período pré-revolucionário, no qual o *ancien régime* russo ainda não tem limites em seu poder, e o Oitenta e Nove russo ainda se esconde num futuro longínquo.

Aos olhos de Rastignac, Napoleão já não surgia como o herdeiro efetivo da Revolução Francesa, mas como um *professeur d'énergie*, um mestre de energia. Da figura de Napoleão emana um fascínio e ela constitui-se em um modelo, nem tanto pelos fins, onde sua ação é direta, mas acima de tudo pelos seus métodos, pela sua maneira de agir, pela sua técnica de superar os obstáculos. Mas apesar da distância psicológica e moral bem como a sublimação da figura ideal, para os Rastignacs, ficam bem claros e socialmente concretos os próprios objetivos terrenos.

No caso de Raskolnikov, a situação muda de um modo ainda mais decidido. O problema concreto para ele é quase exclusivamente o problema psicológico-moral: a capacidade de Napoleão para ir em direção a grandes objetivos, passando sobre corpos humanos — capacidade que é comum, por exemplo, a Napoleão e a Maomé.

Dêse ponto de vista psicológico, a ação em si torna-se ainda mais contingente, constituindo mais um ponto de partida e não um fim efetivo ou meio concreto. E eis que no centro movimenta-se de maneira decisiva a dialética psicológica e moral pró e contra a ação; a grande prova de fogo é: existiria em Raskolnikov a capacidade de transformar-se em Napoleão? Então a ação concreta transforma-se numa experiência cujo ponto de referência é a participação completa do experimentador, uma experiência cujo "ponto contingente" e "objeto" contingente é a vida de uma outra pessoa.

No romance de Balzac há alguns breves diálogos entre Rastignac e seu amigo Bianchon. Eles levantam o seguinte problema moral. Se, apertando um botão, uma pessoa pudesse matar um desconhecido mandarim chinês, ganhando com isso um milhão, teria o direito de pressionar o botão? Essas conversações, em Balzac, são apenas episódios particulares isolados,

espirituosas ilustrações morais e intelectuais do problema principal do romance.

Em Dostoievski, esse é exatamente o problema essencial; com grande e consciente sentido artístico, ele o coloca no centro. Conscientemente, ele dispensa a parte prática e real da ação. Assim, por exemplo, Raskolnikov não chega a saber quanto roubou da velha usurária; ele comete homicídio totalmente premeditado, entretanto esquece-se de fechar a porta, etc. . . . Todas essas particularidades só servem para pôr em relêvo, numa artística evidência, aquele problema central que aqui é o único essencial: Raskolnikov será capaz de suportar psicologicamente o fato de haver ultrapassado os limites morais? E, acima de tudo, quais os motivos que atuam sobre ele, pró e contra a ação, quais as forças morais que vêm ao campo, quais as inibições psíquicas que influem sobre sua decisão antes e depois da ação, e que recursos psíquicos pode usar no interesse de sua decisão e, mais tarde, na sua perseverança?

A experiência psicológica feita sobre si mesmo adquire assim um movimento próprio; a experiência continua até mesmo quando, do ponto de vista prático, já não tem mais sentido. No dia imediato ao assassinio, Raskolnikov volta novamente à casa da velha usurária, para ouvir novamente o barulho da campanha que tanto o impressionara e transtornara durante a ação, para sentir-lhe novamente o efeito psicológico. Quanto mais essa experiência tem um caráter experimental, tanto menos consegue dar respostas concretas a perguntas concretas.

Esse problema central de Raskolnikov assume uma importância literária universal, precisamente devido aos laços que o unem e às diferenças que o separam de seu grande precedente literário. Como, de fato, não teria sido possível a Werther nascer e exercer a sua influência sem Richardson e Rousseau, da mesma maneira aconteceria com Raskolnikov sem Balzac. Mas a colocação do problema central, destinado a exercer uma ação intensa, em Raskolnikov é bem mais original, clamorosa, agitada e abre novas perspectivas além das de Werther.

A experiência realizada sobre nós mesmos, o total e perfeito esclarecimento de uma ação, nem tanto pela ação em si, mas pelo seu conteúdo ou pelas suas conseqüências, a fim de conhe-

cer através e durante a ação nós mesmos, de uma maneira definitiva e até às mais obscuras profundidades, é um dos principais problemas do mundo culto nos séculos XIX e XX.

Goethe já tinha alimentado fortes dúvidas quanto à doutrina do “conhece-te a ti mesmo”, do autoconhecimento adquirido através da auto-análise. Mas para ele a ação ainda era um caminho natural para o autoconhecimento. Ele tinha um sistema próprio, naturalmente formulado de modo errado, mas sempre sólido em torno do ideal que gera as ações necessárias através do esforço realizado para atingi-las: essas ações adquirem significado devido ao seu conteúdo, e de sua conexão com o ideal secundário. Enquanto o homem atua sobre a sociedade, chega ao conhecimento de si mesmo.

Se êsses ideais mudam, realizados ou exatamente por não terem se realizado, perdem sua importância e relativizam-se. No lugar dos ideais perdidos, surgem outros, novos. Faust e Wilhelm Meister (e sobretudo o próprio Goethe) têm os seus problemas particulares; mas, em si mesmos, não se tornam problemáticos.

Nem os grandes egoístas de Balzac. Considerando-se de maneira objetiva, trata-se naturalmente de uma interiorização, uma subjetivização notavelmente problemática dos ideais do indivíduo no caso em que — como sempre acontece a Balzac — o egoísmo e a ambição desenfreada do indivíduo crescem até transformarem-se no problema central. Mas essa problemática objetiva, em Balzac raramente atinge o desenvolvimento da personalidade. O individualismo, nesse caso, já constitui um complexo trágico — ou cômico — dos problemas; entretanto, o indivíduo em si ainda não se tornou problemático.

Só quando êsse individualismo interiorizou-se completamente, quando nem os objetivos sociais existentes nem o peso natural das ambições individuais servem como ponto de apoio, somente nesse caso pode estabelecer-se o problema das experiências de Dostoievski. Isso fica rapidamente resumido pelo herói de *Os Demônios*, Stavroguin, que antes de suicidar-se escreve na carta de adeus a Daria Schiatova:

“Experimentei a minha força em todos os campos. Procurava conhecer-me. Um dia vós mo aconselhastes... Mas sobre o que devo aplicar essa força, eis o que nunca compreendi, e muito menos o entendo agora. Exatamente como antes, posso

querer praticar uma boa ação, e posso sentir prazer nesse desejo, mas ao mesmo tempo desejo o mal, e da mesma maneira sinto um prazer nisso. Os meus desejos são muito fracos e não conseguem dirigir-me. Pode-se atravessar um rio sobre uma trave, mas nunca sobre uma farpa”.

Naturalmente o caso de Stavroguin é individual e muito diferente daquele de Raskolnikov, difere sobretudo daquela experiência onde, no esforço de conhecermo-nos e de viver o nosso eu, dirigimo-nos ao espírito de outras pessoas, é o caso do herói das *Memórias da Casa dos Mortos*, que vive quase exclusivamente de experiências dêsse tipo, conversando humanamente com Lisa — a prostituta — apenas para sentir através de suas emoções, o poder do próprio eu; ou da Nastácia Filipovna de *O Idiota*, que joga os cem mil rublos de Ragojin no fogo, para sentir e gozar até o fundo a mesquinhez de Gania Ivolguin.

Além das grandes diferenças, nestes casos existem muitos traços em comum. Em primeiro lugar, tôdas são ações de pessoas solitárias: pessoas que na maneira de sentirem a vida, o seu ambiente e a si mesmos, reduzem-se completamente aos seus próprios recursos, passando a viver introvertidamente com tal intensidade que o pensamento alheio transforma-se numa “terra incógnita”. Para êles, o “outro” existe apenas como uma potência estranha e ameaçadora que ou os subjuga, ou é por êles subjogado. Quando o jovem Dolgorouki expõe suas idéias, no romance *O Adolescente*, sobre a maneira de tornar-se um Rothschild e descreve suas experiências — psiquicamente afins às de Raskolnikov — por êle tentadas para realizar “a sua idéia”, reconhece a essência dessas idéias na solidão e no poder. De fato o isolamento e a solidão das pessoas reduzem as relações entre elas a uma luta pela dominação. A experiência não é nada mais que uma manifestação espiritual sublimada, a realização psíquica das lutas pelo poder.

E eis que depois do isolamento, em seguimento àquela maneira de dobrar-se sobre si mesmo, o eu perde suas raízes. Ou surge uma anarquia semelhante à de Stavroguin, o equilíbrio desorientado dos instintos, ou uma monomania como a de Raskolnikov, em torno de uma “idéia”: um sentimento único, um único objetivo ideal adquire o domínio total da alma. Eu, você e todos os outros desvanecem-se, transformam-se em sombras e existem somente em função daquela idéia fixa.

Essa monomania aparece de uma maneira inferior no caso de Piotr Vertchovenski (*Os Demônios*), que vê tôdas as pessoas como quer vê-las. De uma maneira mais complexa reaparece em personagens femininos prejudicados pela vida, como Ekaterina Ivanovna (*Os Irmãos Karamazov*), que ama a própria virtude, como Nastácia Filipovna (*O Idiota*), que só ama a humilhação e pensa encontrar apoio e satisfação apenas nesse sentimento. O grau mais elevado dessa estrutura mental encontra-se nos personagens que vivem pelas idéias, como Raskolnikov ou Ivã Karamazov. Ao lado dessa impressionante deformação do tipo em si, surge a idéia do “vale-tudo” e suas conseqüências morais em Smerdiakov (*Os Irmãos Karamazov*).

Mas até mesmo no seu mais alto grau, essa subjetividade levada ao extremo caiu exatamente no oposto mais evidente: a rígida monotonia da “idéia” decompõe-se até perder todo seu conteúdo. O jovem Dolgorouki ilustra com grande poder descritivo as conseqüências psíquicas decorrentes do pleno domínio exercido sobre êle pela monomania de *tornar-se um Rothschild*:

“Se existe algo concreto e forte que nos preocupe constante e profundamente, com isso quase nos separamos de todo o mundo exterior: vivemos em nós mesmos, como num eremitério, e os acontecimentos externos correm ao nosso lado, quase sem tocar a nossa íntima essência. Com isso, ou desaparecem completamente as impressões, ou as percebemos de uma maneira falsa e, em nenhum caso, da maneira como isso deveria acontecer em condições psíquicas normais. Eu tenho a minha idéia e tudo o mais é secundário — assim eu poderia exprimir com palavras êste fato — logo, na minha consciência, eu passo por cima de tudo o mais. A ‘idéia’ foi o meu confôrto na vergonha e na humilhação; mas as minhas próprias infâmias também se entrincheiraram nela. De certo ponto de vista, ela me facilitou tudo, mas, ao mesmo tempo, envolveu numa névoa tudo o que me cerca”.

Por isso, nessas pessoas não existe nenhuma correspondência entre a ação e o espírito. E, acima de tudo, êlas têm plena consciência dessa falta de correspondência, experimentando assim um terror selvagem de tornarem-se ridículas. Quanto mais exagerado é o individualismo interiorizado, quanto mais o eu apoia-se sobre si mesmo de uma maneira concreta, tanto mais forte êle se volta *contra* o mundo exterior, levantando uma

muralha chinesa diante da realidade objetiva, e tanto mais desarraigado de si mesmo vai tornar-se. O eu dobrado sobre si mesmo não encontra mais nenhuma base psíquica existente para apoiar-se; tudo aquilo que provisoriamente pudesse parecer-se com tal, antes ou depois, aparece somente como uma camada sutil; tudo que durante algum tempo parecia poder fixar uma direção conduz exatamente ao oposto. O ideal completamente sublimado vai tornar-se afinal uma fada morgana, ilusória e distante.

Portanto, a experiência que visa encontrar um ponto firme em nós mesmos, para no fim saber quem nós somos, é uma tentativa desesperada: uma tentativa desesperada de demolir a muralha chinesa que construímos entre Eu e Você, entre o eu e o mundo externo. É uma tentativa desesperada e sempre inútil. Durante a experiência, exprime-se, na mais pura das suas formas, a tragicidade — ou a tragicomicidade — do homem solitário.

4

Um personagem secundário de Dostoiévski ilustra muito bem a atmosfera desses romances, afirmando sobre os homens em geral: “Todos, como se nos encontrássemos numa estação ferroviária”. Essas poucas palavras exprimem algo extraordinariamente importante.

Em primeiro lugar, para essas pessoas toda situação tem caráter transitório. Estamos parados numa estação esperando a saída do trem. Naturalmente a estação não é a nossa casa, assim como o trem é apenas a passagem de um ponto para outro. Essa imagem exprime apenas de uma forma genérica o sentido da própria vida dos personagens de Dostoiévski. Nas suas *Memórias da Casa dos Mortos*, escritas no cárcere, êle observa que até mesmo os condenados a 20 anos consideram a permanência na prisão como um estado transitório. Na sua carta endereçada ao crítico Stratchov, êle compara o seu romance *O Jogador* às suas memórias de prisioneiro: com isso desejaria lograr o mesmo efeito. A vida do jogador (um fato simbólico para Dostoiévski e para o seu mundo) não é uma vida própria e verdadeira, é apenas a preparação para aquela vida que deveria ter lugar no futuro. Os personagens não vivem no presente, mas numa espera ansiosa da grande mudança decisiva. Contudo, quando ela aparece — insólitamente, depois de uma experiência

— a estrutura de suas vidas psíquicas continua essencialmente inalterada. Em contato com a realidade, o sonho desvanece-se e da mudança longamente esperada surge um novo sonho. O trem partiu de uma estação e nós esperamos a seguinte: mas qualquer estação será sempre um estado de transição.

O próprio Dostoievski está plenamente convencido de que a representação precisa de um mundo semelhante contrapõe radicalmente o ponto de vista artístico da arte do passado e o de sua época. Em *O Adolescente* ele também exprime essa sua convicção, quando numa carta complementar faz a crítica das anotações de seu herói. Ele vê claramente que num mundo daqueles não pode reinar a beleza de Ana Karenina. Mas, lutando para justificar a sua maneira de escrever, não levanta em nenhum momento uma questão puramente estética. Ao contrário, chega a acreditar que a beleza dos romances de Tolstoi (que Dostoievski não enumera, mas aos quais faz claras alusões) pertença verdadeiramente ao passado, e que eles sejam essencialmente romances históricos. E ressalta essa crítica social que se esconde atrás da crítica estética, dizendo que a família cujos eventos foram registrados pelo jovem Dolgorouki não é “a” família, mas apenas a família “contingente”. Segundo a opinião do autor da carta, atrás do contraste entre a beleza e o novo realismo, oculta-se a tensão inerente à tensão existente na estrutura da sociedade.

De fato, aqui a família não é nada mais que uma célula da sociedade. O caráter contingente e anormal da família revela-se, por um lado, na vida psíquica de cada personagem — os homens que valem alguma coisa em nossa época, diz um personagem do romance, são, quase que sem exceção, psiquicamente doentes. Por outro lado, toda a confusão desregrada da família não passa de uma manifestação mais evidente da transformação profunda de toda a sociedade.

Percebendo e exprimindo tudo isso sob uma forma literária, Dostoievski surge como o primeiro e o maior escritor da moderna metrópole capitalista. A vida das metrópoles já tinha surgido, naturalmente, na literatura, antes dele. *Moll Flanders* de Defoe, escrito no século XVII, é uma obra-prima de poesia sobre as grandes cidades. Em Dickens reencontraremos a expressão poética da solidão particular ligada à vida das metrópoles. Por isso Dostoievski admira, ama e louva entusiasticamente

Dickens. Balzac, no quadro que pinta de Paris, projeta os círculos dantescos do novo inferno contemporâneo.

Tudo isto é verdade; além de podermos enumerar muitos outros exemplos. Dostoievski foi o primeiro que, com uma arte ainda insuperada, fixou os sintomas da deformação psíquica que necessariamente surge no campo social da vida na grande cidade moderna. Petersburgo na época de Dostoievski não era ainda uma metrópole moderna, no sentido em que o eram Londres e Nova Iorque, mas o gênio de Dostoievski manifesta-se precisamente no acontecimento que ele reconhece e exprime ainda em seu primeiro germe, a dinâmica das mudanças sociais, morais e psicológicas que estão se aproximando.

Acrescente-se a isso que Dostoievski não se limita à descrição ou à análise, ou, empregando-se um termo agnóstico, hoje na moda, à *morfologia*. Com a descrição e com a análise, ele oferece, ao mesmo tempo, a gênese, a dialética e as perspectivas.

A grande questão da gênese tem uma importância decisiva. Para Dostoievski, a estrutura psíquica e a existência particular dos seus personagens nascem da particularidade da miséria nas grandes metrópoles. Observemos os primeiros contos e os grandes romances da maturidade artística de Dostoievski: *Memórias da Casa dos Mortos*, *Humilhados e Ofendidos*, *Crime e Castigo*. Nessas obras o autor apresenta todos os problemas até agora examinados sob o aspecto de suas conseqüências psíquicas; a estrutura psíquica das figuras dostoievskianas e a deformação de seus ideais morais nascem da miséria como fato social na sociedade contemporânea. A humilhação e a ofensa saídas da miséria nas grandes cidades são as bases daquele individualismo mórbido, daquele desejo macabro de conquistar o poder no ambiente em que vive.

De uma maneira geral, Dostoievski não experimenta nenhum prazer ao descrever a realidade externa, não é um paisagista como — cada um segundo as leis do seu próprio caráter — Tolstoi e Turgueniev. Exatamente porque descobre na miséria da metrópole, com a clarividência do gênio, a unidade inseparável da vida íntima e do mundo circundante, da sociedade e da formação psíquica, ele cria — particularmente em Raskolnikov — inigualáveis imagens da vida na metrópole moderna: o quarto mobiliado semelhante a um caixão para o herói, o sufocante e

estreito casebre onde funciona a polícia, o mercado de feno como centro do bairro pobre, a rua e as pontes na noite.

Mas Dostoievski não é um especialista num determinado tipo de ambiente. A sua obra estende-se a toda a sociedade, começando na camada mais baixa, até as mais elevadas, desde Petersburgo até as pequenas cidades da província. Mas — e essa sua maneira artística de ver perfeitamente clara a gênese social aqui revelada — o primeiro fenômeno, o fenômeno base, o *Urphänomen*, continua sendo sempre a miséria de Petersburgo. É essa a experiência que Dostoievski generaliza poeticamente, projetando-a a toda uma sociedade. Como nas tragédias desenvolvidas nas pequenas cidades (em *Os Demônios* e em *Os Irmãos Karamazov*) os personagens decisivos são aqueles que como Stavroguin e Ivã vivem em Petersburgo, assim o que vem de baixo, a miséria, continua sendo a essência de toda a sociedade.

Balzac já tinha percebido e exprimido o profundo paralelismo psíquico entre o “alto” e o “baixo”, reconhecendo ao mesmo tempo de maneira clara que as formas de expressão do mundo inferior têm grandes vantagens em relação aos estratos superiores.

Mas em Dostoievski trata-se de alguma coisa além dos problemas de expressão artística. A miséria de Petersburgo — e particularmente a miséria dos jovens intelectuais — é a mais pura forma clássica de manifestação de seu “fenômeno-base”, do fato de que os indivíduos singulares se vejam separados do grande fluxo de vida do povo. Como expusemos acima, Dostoievski vê nesse fato a última e decisiva causa social de qualquer deformação psíquica e moral. Todas as deformações também podem ser observadas nas camadas superiores. Mas nessas classes são notadas primeiramente apenas em suas conseqüências psíquicas, enquanto nas camadas inferiores apresenta-se com maior evidência o progresso genético psíquico-social. No “alto” distingue-se a conexão histórica, a conexão daquela estrutura particular com o passado: Gorki reconhece com argúcia em Ivã Karamazov o nobre que odeia a ação. Em “baixo”, ao contrário, predomina o ambiente da revolta, e isso indica o futuro.

O isolamento do indivíduo tornado solitário da vida do povo é um tema de importância decisiva na literatura durante a segunda metade do século XIX. Aceito ou rejeitado, lírica-

mente idealizado ou satiricamente caricaturado, o tipo que o representa domina toda a literatura ocidental daquele período. E também nos maiores escritores, num Flaubert ou num Ibsen, adquirem maior relevo as conseqüências psíquicas e morais ao invés do seu fundamento social. Somente na Rússia, nas obras de Tolstoi e Dostoievski, esse problema revela toda a sua profundidade e amplitude. Tolstoi contrapõe seus heróis, que na perda de contato com o povo perderam também a objetividade e o critério moral de seus problemas e sua solidez psíquica, à massa de camponeses aparentemente imóveis, mas na realidade em profunda transformação, massa cujo lento e contraditório ingresso na atividade social tornou-se um importantíssimo fator na renovação democrática da Rússia.

Dostoievski observa o processo de fracionamento da antiga Rússia e seu ressurgimento sobretudo no ambiente de miséria da metrópole, entre os “humilhados e ofendidos” de Petersburgo. O desligamento involuntário deles da antiga vida do povo, que só mais tarde tornou-se ideologia, intenção e ação; a sua — temporária — incapacidade de unir-se ao movimento popular ainda em luta buscando um objetivo e uma diretiva: eis o que significa para Dostoievski o “fenômeno-base”.

Somente baseados nessa maneira de entender poderemos contemplar sob um prisma exato a separação entre camadas superiores e o povo nas obras de Dostoievski. Esse fato, sob um aspecto diferente, tem uma afinidade substancial com os quadros que Tolstoi oferece da inércia, da vida ociosa, da conseqüente solidão da alma, trágica ou grotesca, tragicômica e deformadora. Pense-se em Svidrigailov, em Stavroguin, em Versilov, ou em Lisa Kotchlatchova, em Aglaia Epanchin, em Nastácia Filipovna: para Dostoievski, a razão de suas desesperadas solidões é sempre a vida ociosa que levam, ou, no melhor dos casos, ativa, mas desprovida de sentido.

5

Esse caráter plebeu é o que distingue claramente Dostoievski das tendências paralelas na literatura ocidental: das várias correntes do psicologismo literário, que em parte surgiram contemporaneamente à sua atividade e em parte chegaram a certo grau de desenvolvimento debaixo de sua influência.

No Ocidente, êsse giro literário, preparado na França por Edmond de Goncourt, amadurecido por Bouget, Huysmans e outros, consiste antes de tudo num afastamento da direção plebéia, de resto pouco vigorosa, do naturalismo. Goncourt vê exatamente nesse giro a conquista das classes sociais superiores, em referência ao naturalismo, que tratou preferencialmente das classes inferiores. Nos representantes do psicologismo literário — até Proust — o caráter aristocrático-mundano apresenta sempre maior relêvo.

O culto da vida interior aparece então como um privilégio das classes superiores, em contraste com os selvagens conflitos materiais das classes inferiores, conflitos que o naturalismo tentou exprimir com a ajuda da hereditariedade e do ambiente. Com isso aquêle culto assume um duplo aspecto; por um lado, êle encontra satisfação em si mesmo, projetando sua vã imagem até nos casos que terminam em trágicos destinos individuais. Por outro lado, êle assume um caráter conservador, pois à inconsistência psíquica e moral dos solitários das grandes cidades — ilustrada acima — a maior parte dos escritores ocidentais só sabe contrapor as velhas tendências, sobretudo a autoridade da Igreja Católica, como força capaz de dar tranqüilidade às almas errantes e perdidas.

As soluções publicistas de Dostoievski, até mesmo em seus romances, têm um ponto de contato com essas tendências da literatura mundial, pois êle também se dirige à Igreja Ortodoxa. Mas a exatidão e a profundidade de sua problemática poética superam em grande escala êsse horizonte restrito e o contrapõem de maneira concreta aos fenômenos ocidentais paralelos.

O mundo de Dostoievski é, acima de tudo, desprovido de qualquer traço, por mais leve que seja, do comprazimento mundano e cético, da vã autoprojeção e do jôgo egoístico com a nossa solidão e com o nosso desespêro. “Nós brincamos continuamente, e quem o percebe é inteligente”, diz Schnitzler, exprimindo com isso a mais profunda antítese que possamos imaginar entre o seu mundo e aquêle das figuras de Dostoievski. Porque o desespêro dessas últimas não é o complemento de uma vida que, sem êle, tornar-se-ia ociosa e aborrecida; é um desespêro no sentido mais estrito e literal da palavra: uma desesperada tentativa de abrir e derrubar as portas fechadas, uma

inútil e desesperada luta pelo sentido perdido — ou em vias de perder-se — da vida.

Esse desespêro, sendo autêntico, também o é o princípio da falta de medida: e êsse também constitui um contraste com as formas cinzeladas, céticas e mundanas da maioria dos escritores ocidentais. Dostoievski destrói qualquer forma, bela ou não, genuína ou falsa, porque um homem desesperado não pode mais considerar essas formas como expressões finais daquele conteúdo psíquico final que está buscando. Cada barreira imposta pelas convenções sociais às comunicações entre as pessoas é infringida para abrir o caminho a uma sociedade que, levada ao extremo, beira a falta de pudor. E o terror da solidão humana arrasta tudo com uma irresistível força poética, precisamente porque nem mesmo essas destruições são capazes de eliminá-lo.

Além disso, Dostoievski publicista gostaria de falar de maneira tranqüilizante e conservadora, mas o conteúdo humano, o tempo e o ritmo de suas palavras rebelam-se, criando uma oposição entre êle e suas próprias intenções políticas e sociais.

A luta entre essas tendências conduz o espírito de Dostoievski a vários e diferentes resultados. Frequentemente, o publicista político derrota em Dostoievski o escritor; êle suprime e modifica, segundo suas convicções políticas, o dinamismo natural de seus personagens, como se, guiado por sua visão, e não por sua vontade, conservasse independência total quanto aos objetivos conscientes do autor. O áspero juízo de Gorki sobre as obras de Dostoievski é correto nesse caso: o autor caluniou seus próprios personagens.

Mas frequentemente dá-se o contrário. Os personagens tornam-se independentes do autor, vivem até o fundo a própria vida, até à extrema conseqüência de sua íntima essência, e a dialética de sua evolução vital e de sua ideológica diverge totalmente das finalidades publicísticas de Dostoievski. A colocação poeticamente exata do problema prepondera sobre as intenções políticas e sobre as soluções sociais propostas pelo autor.

Sômente assim surge tôda a profundidade e tôda a verdade das questões levantadas por Dostoievski. Elas representam uma revolta contra a deformação psíquica e moral produzida pela evolução moderna. Os personagens de Dostoievski percorrem com dignidade a estrada socialmente necessária da autoflagelação. A maneira como se desintegram e como se destroem cons-

titui o mais ardente protesto até então pronunciado contra a ordem social da época.

As experiências dos personagens de Dostoievski assumem, sob êsse prisma, um nôvo aspecto; constituem uma tentativa desesperada de superar as barreiras antinaturais que amesquinham o espírito, triturando e destruindo a vida. Dostoievski, como gênio criador, não conhece nem pode conhecer a superação: ao passo que Dostoievski como publicista e pensador acena para um caminho falso. Mas, exatamente, o fato de que o problema da superação das barreiras se coloque em todos os casos onde se apresenta um autêntico motor da alma indica o futuro, e mostra a fôrça, que não pode ser detida, da humanidade, daquela humanidade que não quer e não pode cimentar-se com meias soluções ou com soluções falsas.

Tôda figura verdadeira de Dostoievski supera aquelas barreiras correndo o risco de ver-se destruída. Quando Raskolnikov e Sônia são recíproca e fatalmente atraídos, manifesta-se apenas aparentemente a atração dos pólos opostos. Atrás dos caracteres opostos, encerra-se uma profunda afinidade. Raskolnikov diz com tôda a razão a Sônia que ela, com sua ilimitada disposição para o sacrifício e com sua bondade desinteressada, que a tinham levado ao ponto de prostituir-se para manter a família, tinha passado dos limites, não diferentemente dêle, que havia assassinado a velha usurária. Só, acrescenta Dostoievski poeta, que a superação das etapas no caso de Sônia ocorre de um modo mais autêntico, mais humano, mais imediato e mais plebeu do que com Raskolnikov.

Está aqui a verdadeira fonte da luz, e não onde pensa vê-la Dostoievski. A obscuridade é a solidão da vida moderna. Observa um dos personagens do Dostoievski: "Diz-se que um homem saciado não pode compreender um faminto, mas eu percebo, Vânia, que nem um faminto pode compreender outro". Nessa escuridão não pode existir nem um raio de luz. O que para Dostoievski parece ser um raio de luz, não é nada mais que um fogo-fátuo.

Os caminhos que Dostoievski propõe aos personagens são intransitáveis. Como gênio criador, êle mesmo sugere problemas profundos. Prega a fé, mas, na verdade, como criador de personagens humanos, também não crê que os homens de sua época possam ter a fé que êle deseja. Exatamente os seus per-

sonagens ateus apresentam a mais verdadeira profundidade de idéias, o mais verdadeiro fervor de pesquisa.

Predica o espírito de sacrifício cristão. Mas a sua primeira grande figura positiva, o príncipe Michkin, de *O Idiota*, é uma figura fundamentalmente não-universal, patológica: de fato, também no amor e sobretudo pela sua doença é que êle se mostra incapaz daquele egoísmo que deveria ser derrotado interiormente. O grande problema da superação do egoísmo — para o qual a figura do príncipe Michkin representa a solução visível — não pode ser colocado na obra nem como um problema, devido a essas bases patológicas. Basta notar, apenas de passagem, que a ilimitada compaixão do príncipe Michkin produz pelo menos tantas tragédias quanto o melancólico *pathos* individualista de Raskolnikov.

E quando, chegando ao fim de sua carreira, Dostoievski quer criar um personagem positivo e são, em Aliosha Karamazov, êle sempre o faz mover-se entre os excessos mais extremos. No romance, assim como foi publicado, Aliosha aparece exatamente como a antítese cheia de saúde, do príncipe Michkin, como o tipo do santo para Dostoievski. Mas êsse romance, precisamente do ponto de vista do protagonista, não constitui nada mais que o princípio, a história de sua juventude. Porém conhecem-se alguns momentos da continuação projetada por Dostoievski. Numa carta endereçada ao poeta Maikov êle escreve: "No curso de sua vida, o herói torna-se ora crente, ora ateu, ora fanático, ora sectário, e por último novamente ateu". Essa carta confirma plenamente as lembranças à primeira vista surpreendentes que Suvorin conservou de uma conversação mantida com Dostoievski: "O seu herói em determinado momento cometerá um crime político e será justificado; êle tem sede de verdade e, procurando-a, torna-se da maneira mais natural um revolucionário". Se, e até que ponto Dostoievski teria realizado êsse avanço do personagem de Aliosha, não o podemos saber. Mas é extraordinariamente característico que o dinamismo íntimo de seu herói predileto tenha sido obrigado a conduzir a caminhos semelhantes.

Assim, o mundo criado por Dostoievski confunde caõticamente os ideais políticos do próprio autor. Mas êsse mesmo caos é a verdadeira grandeza de Dostoievski, o seu possante protesto contra tudo aquilo que é falso e negativo na sociedade

burguesa moderna. Não é por nada que nos seus romances volte muitas vezes a lembrança do quadro de Claude Lorraine, no Museu de Dresde: *Ací e Galatéia*. Os seus heróis definem êsse quadro como "idade áurea", e o descrevem como o símbolo mais poderoso de suas aspirações mais profundas.

A idade áurea é o genuíno e harmonioso contato entre as pessoas genuínas e harmoniosas. Os personagens de Dostoievski sabem que isso, em seu tempo, não passa de um sonho: mas êles não podem nem querem separar-se dêsse sonho. Êsse sonho é o verdadeiro núcleo, o verdadeiro conteúdo áureo das utopias de Dostoievski: uma situação do mundo na qual os homens possam se conhecer e se amar, no qual cultura e civilização não sejam obstáculos à evolução íntima do homem.

A instintiva, selvagem e cega revolta dos personagens surge sempre na direção daquela idade áurea e — qualquer que seja o conteúdo da experiência psíquica dêles — dirige-se sempre para aquela idade áurea. É essa a revolta que é poeticamente grande, historicamente progressista em Dostoievski; e dela raia efetivamente uma luz nas trevas de Petersburgo, uma nova luz que ilumina os caminhos do futuro da humanidade.

(1943)

tradução de Élio Gáspari

7

O Humanismo Clássico Alemão *Goethe e Schiller*

ATÉ OS NOSSOS dias, os períodos clássicos da literatura, da arte e da filosofia foram, a maioria das vezes, breves. Uma harmonia estética, que não pode nunca basear-se numa falsificação da realidade ou numa evasão diante de suas contradições, requer condições sociais raramente duráveis. Ora, é precisamente a união da beleza e da mais rigorosa verdade que constitui a essência do classicismo autêntico, em oposição a suas formas decadentes e acadêmicas. As contradições sociais são em geral muito agudas, ou, ao contrário, muito pouco desenvolvidas, para dar às relações entre os homens linhas ao mesmo tempo claras, expressivas e belas: é por isso que até hoje a síntese de uma beleza específica e de uma verdade artística sem reservas só se pôde realizar nas situações históricas curtas e excepcionais. As oportunidades favoráveis ao advento dessas épocas — ao nascimento de um Rafael, de um Mozart ou de um Puchkin — são limitadas e sempre breves; e na Alemanha mais do que em qualquer outro lugar, em virtude das

circunstâncias que nós descrevemos em outro lugar. Goethe é perfeitamente consciente dos fundamentos da arte clássica alemã, e até duvida, em pleno período clássico, de sua possibilidade. Em 1795, quando se perguntava por que não podia haver na Alemanha verdadeiros escritores clássicos no sentido próprio do termo, ele escreve: "Aquêle que acredita ser seu dever ligar as palavras de que se utiliza para falar ou para escrever a conceitos precisos só empregará muito raramente expressões como: *autor clássico, obra clássica*. Quando e onde aparece um autor clássico nacional? Quando êle encontra na história de seu país acontecimentos importantes e suas consequências fundidos numa feliz harmonia, rica de significações; quando êle não procura em vão a grandeza no espírito de seus compatriotas, a profundidade nos seus sentimentos, força e consequência nos seus atos; quando, animado êle próprio do espírito nacional, se sente capaz de simpatizar, por seu próprio gênio, tanto com o passado quanto com o presente; quando encontra sua nação num elevado grau de cultura, apta a facilitar sua própria formação: quando encontra diante de si um grande número de materiais reunidos, tentativas perfeitas ou imperfeitas de seus predecessores, e quando o encontro de um tal concurso de circunstâncias interiores e exteriores lhe evita um longo e penoso aprendizado, e êle pode conceber, ordenar e realizar, num espírito unitário, uma grande obra, nos melhores anos de sua vida".

Goethe, da mesma maneira que Schiller, está consciente, desde o início, do caráter histórico e socialmente problemático de suas tendências clássicas. A enorme importância de seus escritos teóricos que analisam a essência dêste período (ao lado dos escritos estéticos de Schiller, mencionemos a *Correspondência* de ambos e a obra de Goethe *O Colecionador e os Seus*) reside em que êles explicam de uma parte a necessidade histórica e objetiva do caráter problemático de seus próprios esforços e, de outra parte, deduzem precisamente desta base contraditória as leis formais específicas da arte moderna, a saber, de um classicismo contemporâneo.

A tomada de consciência dêsse caráter problemático constituiu para o historiador da literatura européia um acontecimento de importância capital. Sem dúvida, houve depois do fim do século XVIII diversas tentativas para determinar, em relação

à Antigüidade, a essência e os caracteres específicos da literatura moderna. Mas êsses ensaios têm o mais das vezes um caráter empírico, e é esta a razão por que êles não conseguem destacar nem a grandeza nem os problemas específicos da arte moderna, cuja teoria só foi realmente fundada sobre o plano histórico e estético com o classicismo alemão.

Mas todo fundamento teórico não é para Goethe e Schiller senão um trabalho preparatório para a prática literária. Na literatura mundial, a importância do classicismo alemão consiste em que êle constitui a passagem do realismo da *Aufklärung* ao grande realismo da primeira metade do século XIX. E, se pôde constituir tal passagem, é porque êle continuou, no plano espiritual e literário, as tradições da *Aufklärung* (sòmente em Balzac se encontra um ruptura consciente com essas tradições), se bem que no centro da atividade criadora de Goethe e de Schiller encontram-se agora os novos problemas da nova situação mundial criada pela Revolução francesa, e o pensamento dêles esteja dirigido, teórica e praticamente, para a aplicação modificada das leis estéticas eternas, legadas pela Antigüidade a êsse nôvo estilo.

Êste esboço do problema estético já mostra que o classicismo alemão não poderia ser mais do que um breve intermédio construído sobre um fundamento pouco sólido. Tomado ao pé da letra, êle abrange apenas cerca de dez anos (1794-1805) da vida dos dois escritores de gênio. Podemos naturalmente estender êsses limites, admitindo os períodos de *Ifigênia* e de *Tasso* na vida de Goethe, assim como as poesias clássicas de Schiller, como um prólogo, e o período de *Winckelmann* e de *Pandora* de Goethe, como epílogo. Mas, mesmo neste caso, o período clássico propriamente dito termina na batalha de Iena. Sente-se quase como um símbolo o fato de que mais ou menos nesta data Goethe acabe a primeira parte do *Fausto*, e Hegel, a *Fenomenologia do Espírito*.

Isto não foi um acaso. Os fundamentos sociais e psicológicos do classicismo alemão foram o resultado da Revolução francesa e da nova situação mundial por ela criada. Ora, esta situação só favoreceu o desenvolvimento do classicismo no lapso de tempo em que os escritores alemães puderam observá-la como espectadores não engajados. Da mesma forma, o surgimento do grande realismo da primeira metade do século XIX data sòmente

do instante em que os escritores podem lançar um olhar histórico retrospectivo ao período revolucionário já terminado (Walter Scott, Balzac, Stendhal). Desde que a nova situação mundial exigiu do povo alemão decisões concretas — como foi o caso depois de 1806 — essa atitude clássica contemplativa dos escritores alemães foi revogada. Ainda que muito poucos movimentos verdadeiramente populares tenham nascido na Alemanha, no decorrer da luta antinapoleônica, e se bem que o destino do povo alemão tenha ficado objeto da vontade das potências estrangeiras e de seus próprios déspotas, nem por isso esse povo deixou de se encontrar, pela primeira vez depois do século XVI, numa encruzilhada, diante de uma alternativa real.

Esta situação política e social radicalmente modificada ocasionou naturalmente novos problemas literários (que nós analisaremos no capítulo seguinte). Conquanto Goethe não se tenha deixado desviar de seu caminho, e tenha continuado, mesmo então, quase isolado, uma grande potência literária, o sinal do tempo não foi mais determinado por seus esforços, que conservaram sua direção clássica, e sim pelo romantismo. Entretanto, essa mudança radical da atmosfera literária agiu também sobre a criação de Goethe, de sorte que o estilo especificamente weimariano que liga *Reineke Fuchs*, *Wilhelm Meister* e *Hermann und Dorothea* a *Wallenstein* dá lugar a um outro, que utiliza de uma maneira mais ampla as “vantagens bárbaras” dos tempos modernos.

Desde as discussões dessa época, tornou-se um lugar comum constatar que o classicismo alemão fechou-se à vida real, isolando-se numa atitude aristocrática, estetizante e estilizada. Os lugares comuns contêm sempre uma parte de verdade. A atitude fundamental dos clássicos alemães é, sem dúvida, estética e contemplativa. Mas, por um lado, este esteticismo é o resultado de uma tragédia profunda e tipicamente alemã, nascida da miséria do país. Já sublinhamos que no fim da *Aufklärung* encontramos o fracasso de Goethe em Weimar e os esforços políticos de Georg Forster em Mayence. Pode-se acrescentar que desde os *Bandidos* até *Don Carlos*, Schiller viveu — interiormente — uma tragédia análoga. Sua juventude foi dominada pela tentativa de exprimir no drama os problemas morais da atitude revolucionária. O dilema trágico que domina suas peças de juventude: *Brutus* ou *Catilina*, foi, enquanto problema

concreto, moral e político, um problema prático da própria revolução. Mas, na tentativa de realizar esta expressão dramática, Schiller se chocou com os limites internos e externos da realidade social alemã, e compreendeu as razões que determinaram o fracasso de sua tentativa de expressão revolucionária.

A atitude estética é então, de saída, em Goethe e Schiller, uma resignação. Nenhum dos dois nasceu para ser exclusivamente poeta. Foi a miséria alemã que impôs, a um e a outro, a vida de puro escritor. Mas precisamente por isso, essa resignação ao domínio estético não é nem esteticismo nem fraqueza. É um esforço tendente a realizar, numa situação tornada trágica, o máximo possível para a compreensão da época, e, através desta última, a preparar a libertação futura do povo.

Na realidade histórica imediata, a Alemanha é contemporânea da Revolução francesa. Mas seu grau de desenvolvimento econômico e social, o nível da consciência das massas impedem a flama dessa revolução de atear na Alemanha o incêndio da libertação, e de fazer assim, dos alemães, um povo, uma nação. Sôzinhos, a vanguarda, os cumes da literatura e da filosofia alemã eram, num sentido mais profundo, interiormente contemporâneos da grande reviravolta (e, assim mesmo, a seu respeito é preciso fazer as reservas que esboçamos). Dessa situação resultou o isolamento social e intelectual daquela vanguarda, isolamento ainda mais agudo que durante o período precedente: o destino do tipo Georg Forster.

Uma fidelidade real às idéias da grande Revolução só podia engendrar variante dessa tragédia. O exemplo maior e mais pungente é a vida de sofrimentos e o fim de Hölderlin, cuja imagem continua a viver inteiramente deformada na história da literatura alemã. Desconhecido de seus contemporâneos, êle continuou incompreendido e deturpado pelas gerações seguintes. Hettner já o desentendera, quando viu nêle um eco tardio do *Sturm und Drang*. Mas a deformação radical começa com Haym, ao qual êle parece um “ramo lateral do romantismo”; depois, a anexação dêste revolucionário, tardio e solitário que foi Hölderlin pelo romantismo reacionário só fêz continuar até o dia em que, baseando-se em tôdas essas informações, os próprios nazistas o reclamaram para si.

Por outro lado, nesta atmosfera rarefeita, os progressos e as limitações da evolução alemã se revelam com mais acuidade

do que na época da *Aufklärung*. Transpondo para o plano das idéias os problemas sociais e políticos reais — mesmo apresentando um caráter moral — os poetas e os pensadores alemães deformavam-nos e os deslocavam já na época preparatória da revolução.

Quando a preparação ideológica foi substituída pela ação, tornou-se patente que mesmo os mais avançados dentre os intelectuais alemães não poderiam seguir a marcha da revolução. Em face dos grandes acontecimentos políticos, êles se revelaram insuficientes. Sem dúvida, houve no comêço entre êles uma simpatia entusiasta. Mas essa simpatia era bastante abstrata, estranha à realidade, desprovida de raízes sociais e políticas, para poder seguir a marcha da revolução, sobretudo depois dela se ter tornado plebéia. A reação dos Klopstock, Herder, Schiller, etc., diante da execução de Luís XVI é característica. As comédias estúpidas de Goethe contra o jacobinismo são símbolos dessa impotência política autenticamente alemã.

Mas seria simplificar demais o problema ater-se a isso, e julgar, por exemplo, a atitude de Goethe contra a Revolução francesa pelas perspectivas de *O Cidadão General*. Não. Ao lado das antigas limitações, que se exprimem agora com uma acuidade ainda mais intensa, a vantagem de pensar os problemas até as suas últimas conseqüências e de exprimi-los no plano literário igualmente se afirma. Entretanto, êsse pensamento não tem mais por objeto os acontecimentos políticos da época revolucionária, mas o conteúdo social da transformação. Tal distinção, com tôdas as conseqüências filosóficas, já contém, naturalmente, uma boa parte da miséria alemã. Mas contém também um sentimento justificado: a visão da Alemanha como um país pré-revolucionário, que está ainda longe da revolução real, para o qual os problemas sociais imediatos da grande Revolução são os de seu próprio futuro, mais ou menos longínquo, e para que convém preparar lentamente o povo e as camadas cultivadas.

Os temas do período clássico, vistos desta perspectiva, ganham um aspecto nôvo e inesperado. Não nos esqueçamos de que o período de maturidade de Wilhelm Meister, o fim de suas tribulações, está ligado aos empreendimentos de Lotário e seu grupo, empreendimentos êstes baseados explicitamente na liquidação — pacífica, é verdade — das sobrevivências feudais na agricultura. (Mencionemos de passagem que o próprio Lotário

combateu na América, ao lado de Washington, contra os opressores ingleses). *A Filha Natural* foi concebida como primeira peça de uma trilogia que devia representar os acontecimentos que prepararam a revolução: a corrupção e a dissolução moral das elites. E alguns anos antes, Goethe havia tratado o mesmo tema de enérgica sátira *Reinecke Fuchs*, que se torna, em verdade, a sátira da nascente sociedade burguesa.

A obra histórica de Schiller sôbre a revolta dos Países-Baixos (como anteriormente *Egmont* e *Don Carlos*) e seu *Guilherme Tell* são imagens do futuro alemão tomadas do passado de povos estrangeiros; imagens de uma revolução que Goethe e Schiller aprovam e acham necessária. (É inútil dizer que, na maneira de abordar êste tema, os traços filisteus do classicismo alemão se exprimem de um modo particularmente claro e evidente). *Wallenstein* e a *Donzela de Orléans* têm por enredo a luta dos povos pela unidade nacional, por sua existência como nação.

Resumindo, podemos dizer que o classicismo alemão trata quase que exclusivamente dos grandes problemas políticos e sociais da época. Como exceções “estéticas”, podem-se citar, no máximo, o fragmento de *Achilleis*, de Goethe, e *A Noiva de Messine*, de Schiller; esta última peça constitui de resto antes uma tentativa fracassada, é verdade — de dar forma literária aos traços mais gerais da tragédia própria a tôda essa época.

Tôdas as obras dêste período têm naturalmente um caráter objetivo levado ao extremo, e são construídas conscientemente e com a maior energia numa esfera puramente estética. Mas, por isto mesmo, seus temas e seu conteúdo possuem uma ação particularmente pura e poderosa.

Essa posição simplesmente estética, tanto na criação como na teoria literária, engendra uma certa oposição, entre Goethe e Schiller, de um lado, e os principais representantes da *Aufklärung*, de outro. Na grandiosa “intencionalidade” de um Diderot ou de um Rousseau, há sem dúvida alguma coisa que ultrapassa os clássicos alemães, não sômente pelo patético social, mas também pela pujança do realismo. Mas é precisamente aqui que as condições alemães constituíam um perigo para a literatura. Era necessária a cultura política, filosófica e estética de um Lessing para reunir a objetividade realista com o patético da intencionalidade das luzes. O velho Goethe disse um dia que Lessing

possuía uma cultura ao lado da qual todos os escritores contemporâneos eram bárbaros. Já no jovem Schiller, e mais ainda no *Sturm und Drang*, o primado da intenção leva a imagens deformadas da realidade, a imagens que, apesar da veracidade do detalhe relista, permanecem falsas no conjunto; nos escritores de menos importância, isso conduz a uma imprecisão pretensiosa, ou a uma literatura de tese, estreita.

Era preciso, portanto, "a educação estética" de Goethe e de Schiller para chegar à solução realista dos problemas do grande período de transição. Tanto mais que seu imperativo estético, seu conceito da forma nunca foi formal, e se baseava, ao contrário, numa profunda assimilação espiritual do conteúdo. No centro da estética do período clássico, acha-se a exigência de uma "determinação absoluta" do objeto. A literatura clássica da Alemanha se encontrava diante de uma matéria contraditória; no plano ideológico, tinha diante de si os grandes problemas de uma época considerável; no plano da realidade imediata, a mesquinhez da vida alemã. Goethe e Schiller estavam conscientes dessa dupla condição de suas criações; estavam igualmente conscientes do fato de ser essa hostilidade da matéria, no plano imediato, um problema especificamente alemão, mas que nas raízes mais longínquas e profundas estava ligado à essência da vida moderna burguesa em geral.

Esta a razão por que os esforços de Goethe e Schiller não têm, no campo estilístico, nenhum caráter local alemão. A solução artística das dificuldades especificamente alemãs da matéria prepara a primeira estapa do grande realismo do século XIX. Já dissemos: em consequência da Revolução francesa, o ideal das luzes, o "reino da razão" se revela como "reino da burguesia": o caminho do progresso e da humanidade que a *Aufklärung* via como uma linha reta, se revela um labirinto de contradições; a luta contra o absolutismo feudal se transforma em luta espiritual da inteligência progressista para chegar à análise dela própria, à compreensão das origens da sociedade burguesa e as linhas de sua evolução. A atitude estética e contemplativa do grande realismo da primeira metade do século XIX, é, ao mesmo tempo, um recuo em relação ao entusiasmo combativo das luzes (que só renascerá mais tarde, associado às conquistas desse período, no realismo russo) e uma penetração aprofundada dos fenômenos sociais da nova época, da psicologia

do nôvo homem, do caráter histórico, tornado consciente, da realidade social.

A mudança da situação mundial obriga a recolocar em questão os problemas da forma literária. Mas por ocasião de semelhantes "tournants", semelhantes enriquecimentos do conteúdo social, nasce sempre para a arte o perigo de uma dissolução das formas. A realização estética específica de Goethe e Schiller é justamente a de ter assimilado a riqueza do nôvo conteúdo, a de ter exprimido seu movimento, conservando, não obstante, a pureza clássica das formas, e assegurando mesmo o seu progresso.

A teoria da literatura moderna desenvolvida por Goethe e por Schiller apoiou-se na compreensão deste duplo fenômeno: a riqueza e o perigo estético da nova vida. Ela exige o combate à hostilidade da matéria em nome da salvação da beleza. É por isso que se encontra no centro de suas teorias literárias a exigência de clareza a propósito das relações e da distinção entre os gêneros literários. A teoria dos gêneros nunca é nêles formalista. Origina-se da exigência, formulada por Schiller, da "determinação absoluta do objeto". Encontrar o gênero adequado a uma matéria significa descobrir e liberar a alma mesma desta matéria. Correspondendo à situação geral da literatura moderna, trata-se, antes de mais nada, para Goethe e Schiller, de chegar a uma separação precisa dos princípios do épico e do dramático. Neste ponto eles continuam, de um lado, a tradição de Lessing, mas, de outro, abrem igualmente novos horizontes. Em Lessing, a teoria dos gêneros era sobretudo uma tentativa de destacar os novos elementos da luta literária do montão das tradições feudais e absolutistas, e das consequências da fraqueza da emancipação burguesa em suas origens.

A consciência da separação dos gêneros constitui um grau mais elevado da contemplação estética do nôvo período. A maneira com que Goethe e Schiller apresentam o problema estético implica um dilema. Ou bem se pode deduzir do estudo da Antiguidade o sistema de leis estéticas que ajudarão o artista a exprimir o caráter específico da vida moderna (e, neste sentido, a teoria dos gêneros tem por fim a descoberta e a criação das formas e das leis formais correspondentes ao período burguês moderno), ou então deve-se chegar por este conhecimento a um sistema de leis gerais e eternas, permitindo, desde

o presente, a criação de uma arte clássica, apesar do caráter problemático e antiartístico da vida contemporânea. Trata-se, pois, de superar, com a ajuda de uma renovação criadora das formas antigas, o caráter problemático do conteúdo social da época burguesa atual. Deparamo-nos, evidentemente, com as duas tendências na criação literária do período de Weimar. *Wilhelm Meister* encarna a primeira, *Hermann und Dorothea*, a segunda. É preciso, entretanto, constatar que Goethe e Schiller — Schiller sobretudo — têm tendência para ver na segunda dessas duas vias aquela que é a pròpriamente artística. Reside aí um traço específico e essencial do classicismo de Weimar; de um lado, um certo limite, que impede a assimilação e a expressão literária integral da nova realidade; de outro, uma luta incansável para encontrar e fazer reviver, neste mundo nôvo, a beleza antiga. Esta luta pela beleza persiste em Goethe, mesmo quando êle adota a primeira via. É o que determina sua posição em relação ao grande realismo que o precede e o sucede. Do ponto de vista da totalidade extensiva ou da fôrça do realismo que penetra tôdas as profundidades, *Wilhelm Meister* não se pode comparar nem com Le Sage ou Defoe, nem com Balzac ou Stendhal. Mas, ao lado da graça que apresenta a riqueza flexível de sua composição e de seus caracteres, Le Sage parece sêco, Balzac confuso e sobrecarregado.

Para os leitores de hoje, as tendências que unem as aspirações de Goethe e Schiller às de *Aufklärung* aparecem claramente; seus contemporâneos sentiram, naturalmente, sua oposição como mais marcada e mais importante. Eis a razão da ruptura aberta entre Goethe e Herder, que além do mais, foi precedida por longos estremecimentos. Recusando-se, com sua ideologia das luzes, a admitir na arte qualquer supremacia de princípios estéticos sôbre a moral, Herder convenceu Goethe, entre outros, a não publicar as *Elegias Romanas* e os *Epigramas Venezianos*. E logo que, na colaboração de Goethe e Schiller, a nova atitude exprimiu-se livremente, Herder não escondeu sua decepção: “Goethe pensa aqui de outra maneira: a verdade das cenas é tudo para êle, sem que se preocupe sequer timidamente com o pequeno ponto da balança que indica o bem, o nobre, a graça moral”. Mais tarde, chamará as baladas de Goethe: *O Deus e a Bailadeira* e *A Noiva de Corinto*, apologias de Príapo.

Aqui, a prioridade da ética se transforma numa mesquinaria, devido às condições estreitas da Alemanha. Tanto mais que Herder não se limita à crítica de obras isoladas de Goethe e Schiller e levanta, ao mesmo tempo, o problema do antigo e do nôvo na literatura alemã; mas — e nisso igualmente se sente a tragédia alemã — com um retôrno marcado a etapas desde longo tempo ultrapassadas de *Aufklärung*. Teria sido possível opor às tendências estéticas de Goethe e de Schiller a grande cultura de combate de Lessing; retornando a Gleim e a outros escritores da mesma envergadura, o grande pioneiro da compreensão das contradições históricas termina como um apologista pequeno burguês de miseráveis idílios, ultrapassados há muito tempo.

O problema é análogo, e talvez ainda mais complicado, quando se trata do caráter aristocrático da cultura estética em Goethe e em Schiller. Desde o artigo de Schiller sôbre Bürger e até a hostilidade de Jean Paul contra o classicismo de Weimar, ressuscita uma oposição que continuará a representar um papel importante na evolução ulterior da literatura alemã. Sem dúvida, a forma rigorosa do classicismo weimariano significa, de algum modo, um desvio da tendência a uma grande popularidade ainda vivaz na juventude de Goethe e Schiller, quando mesmo a Antigüidade, mesmo Homero e Píndaro, pareciam querer se perder num folclore universal, na generalidade da poesia popular.

Mas êste desvio da popularidade imediata se limita em Goethe e Schiller à forma, e jamais êles abordaram um assunto estranho ao povo. O *Tell*, a *Donzela de Orléans* e o *Acampamento de Wallenstein* mostram a que ponto Schiller se esforçava para dar a suas tragédias o fundamento de vastos movimentos populares. Esta tendência mostra-se melhor ainda em Goethe, cuja galeria de mulheres plebéias começa na juventude e continua no período clássico: vai de Margarida e de Clara até Dorotéia e Philina. E nesta linha a superioridade humana e moral — a superioridade humanista, precisamente — destas figuras populares sôbre as que pertencem a camadas superiores da sociedade se exprime mais e mais nitidamente.

Não é preciso dizer que, com tudo isso, a oposição não fica suprimida, nem o problema resolvido. Bürger, Voss e Jean Paul são, sem dúvida, escritores mais plebeus que Goethe e Schiller. O problema essencial para o desenvolvimento da grande literatura consiste, entretanto, em saber a partir de que método

pode-se atingir uma compreensão mais profunda do conjunto da vida, a partir de que ponto esta compreensão se torna mais vasta e mais verdadeira.

A figura de Jean Paul forma o contraste mais pronunciado com o classicismo de Weimar. Além do mais, ele exprimiu nitidamente sua maneira de pensar no prefácio de *Quintus Fixlein*:

“Nunca pude encontrar senão três caminhos para tornar-me mais feliz (não feliz, “tout court”). O primeiro consiste em se elevar tão alto, além das nuvens da vida, que se possa olhar de longe, a seus pés, o mundo exterior, com seus covis de lobos, seus ossuários e seus pára-raios, como um minúsculo jardim onde brincam crianças; o segundo é o de se deixar cair diretamente neste jardim e de se aninhar tão confortavelmente num sulco que, quando se olhe para fora dêsse ninho quente de cotovia, não se vejam nem covis de lobos, nem ossuários, nem pára-raios, mas tão somente espigas, cada uma das quais seja para o pássaro em seu ninho um abrigo contra sol e chuva. O terceiro enfim — que eu considero o mais difícil e o mais sábio — é alterar os dois outros”.

O ponto de partida afetivo de Jean Paul é sem dúvida mais plebeu que o do classicismo de Weimar. Mas não o conduz a desvelar com paixão as grandes contradições da vida moderna, como fazem Dickens e os romances russos, mas somente a reconciliar-se, num espírito pequeno-burguês, com a miserável realidade alemã. Para justificar o “segundo caminho”, Jean Paul põe o problema no plano retórico: “Que caminho posso indicar a esse exército escrevinhador dos empregados do Estado, encarregados do trigo, secretários departamentais e a todos os caranguejos amontoados uns sobre os outros na cesta da chancelaria de Estado, que se cobriu para saciá-los de algumas urtigas, que caminho para a felicidade daqui de baixo posso indicar-lhes a todos”? No plano político, Jean Paul foi sem dúvida mais radical que Goethe e Schiller. Mas, nas miseráveis condições alemãs, o esteticismo aristocrático de Goethe e de Schiller era objetivamente mais radical e se dirigia com mais energia na direção do futuro que o humor plebeu de Jean Paul.

Esta limitação não está ligada à pessoa de Jean Paul. Klinger é, sob todos os pontos de vista, diferente dele. Porém quando, no final de seu *Fausto*, o diabo acusa este último de ter-

se preocupado unicamente com as camadas superiores e de ter desprezado o povo, obtém-se o seguinte contraste entre as virtudes do povo e os vícios das camadas superiores: “Se você tivesse batido lá... teria encontrado... o homem que na sua reserva silenciosa, na sua resignação generosa, faz prova, ignorado, de uma fortaleza de alma e de uma virtude mais altas que vossos heróis célebres no campo sangrento ou no gabinete cheio de mentiras”. Aqui também fica claro que, se as massas populares não estão em efervescência revolucionária, o espírito plebeu torna-se mais reacionário do que a compreensão estética e contemplativa do movimento dialético da totalidade social.

Nos dois casos, resulta de uma atitude política e social semelhante, embora acompanhada de um acento afetivo diferente, a mesma recusa unilateral do “grand monde”, como o chama Goethe num esboço do *Fausto*, e uma apologia não menos unilateral do “petit monde”. Naturalmente, há nessa apologia uma boa parte de tradição da *Aufklärung*. Mas na antiga *Anfklärung* ela continha não somente um apelo revolucionário às forças populares sãs (na Alemanha, o mais fortemente em *Cabala e Amor*), mas também uma oposição entre o homem novo nascente e a antiga sociedade degenerada. A mudança de situação resultante da vitória da Revolução francesa consiste justamente em que este homem novo ultrapassa o plano puramente polêmico e deve tornar-se senhor — bastante problemático — da nova realidade. O “grand monde” torna-se assim seu verdadeiro campo de ação. Essa mudança na literatura só em Balzac encontra uma expressão autêntica e verdadeiramente adequada. Mas o classicismo de Weimar constitui um prelúdio bastante importante dessa evolução. Enquanto que o espírito plebeu de Bürger, Klinger, Jean Paul, etc., leva — apesar das suas boas e mesmo sublimes intenções — a uma idealização lírica patética ou humorística da miséria pequeno-burguesa e filistina. Contudo, nessa evolução, o humanismo clássico alemão é mais do que um simples prólogo do grande realismo do século XIX. Com sua “produção incomensurável” o *Fausto* — esta “Íliada do mundo moderno” (Puchkin) — Goethe cria um dos cumes mais originais da literatura mundial. Sem dúvida não é um acaso, se bem que o plano de *Fausto* tenha sido concebido na juventude de Goethe, que o conjunto da obra só se tenha concretizado durante este período; pois somente agora ele ultrapassa os limites do

“petit monde”, da tragédia de Margarida, para entrar no “grand monde”, o do domínio da vida pelo novo homem.

Por isso, a concepção originária do *Fausto* está profundamente modificada, alargada e aprofundada. Ela conserva seu caráter trágico, mas, para Goethe, a natureza trágica está mudada. Ele mantém a tragédia como princípio do indivíduo isolado, de cada etapa isolada na ação universal do *Fausto*; a obra é uma série de tragédias. Mesmo a última etapa, a da verdadeira ação, a reconciliação de Fausto com a realidade enquanto matéria, objeto e produto de sua ação, permanece trágica.

Mas neste último período culminante da visão goethiana do mundo o trágico não constitui mais o princípio último. Em consequência, Goethe se encontra de acordo com a *Aufklärung*: na perspectiva do futuro de uma obra como a *Educação do gênero humano* de Lessing, não há lugar algum para a tragédia (pense-se no fragmento do *Fausto de Lessing*). Para a *Aufklärung*, a tragédia não é o princípio fundamental da vida, mas somente um elemento educativo. Em Goethe, a relação entre a afirmação e a negação da tragédia torna-se mais íntima e mais dialética; a evolução da espécie, da humanidade inteira, constitui um progresso que nada pode entrar, mas a espécie só existe para os indivíduos que a constituem, e os esforços destes indivíduos permanecem sempre e por toda parte trágicos. A evolução, em si não-trágica, da humanidade constitui-se então de uma série ininterrupta de tragédias individuais. As contradições insolúveis da vida humana, da sociedade, dos períodos históricos não podem ser superadas senão pelo conjunto da história humana.

O plano do *Fausto* se anuncia, é certo, desde o período de Weimar; será preciso, entretanto, a experiência de várias dezenas de anos para realizá-lo. Eis porque, por seu conteúdo como por sua forma, o *Fausto* supera o classicismo weimariano, se bem que a última esperança e realização do herói: “Viver num solo livre com um povo livre” esteja inteiramente de acordo com o humanismo clássico. Pela concepção de conjunto deste poema universal, Goethe se aproxima bastante do realismo da época seguinte; mas é somente pela concepção de conjunto, pois do ponto de vista do estilo e do aspecto anterior, não se saberia conceber contraste mais pronunciado do que entre este último

produto do “Período artístico” e o realismo crítico e social francês e inglês.

Nas últimas obras de Goethe, o humanismo clássico sofre uma transformação importante, que lhe permite aproximar-se do realismo e mostra, ao mesmo tempo, a atenção e a perspicácia com as quais Goethe seguia as transformações da estrutura social. O humanismo clássico procurava o conhecimento e a expressão literária do homem para defender e favorecer seu desenvolvimento universal, sua dignidade e sua integridade. Quando Goethe menciona em *Poesia e Verdade* a influência de Hamann sobre a evolução de sua própria juventude, ele a resume assim: “Tudo o que o homem empreende, seja produzido pela ação, palavra ou de outra forma, deve nascer da reunião de todas as suas forças; tudo que é isolado deve ser rejeitado”. Na sua juventude, Goethe criou “indivíduos” (*Selbsthelfer*) trágicos conduzindo a luta por este princípio da integridade do homem contra a miséria alemã feudal e absolutista. Na época da colaboração com Schiller, já se tratava de salvaguardar esta integridade no seio da divisão moderna e capitalista do trabalho. A solução dos *Anos de Aprendizado* era utópica. Os *Anos de Viagem* e a segunda parte do *Fausto* já reconheciam a vitória da divisão capitalista do trabalho. Mas a luta do humanismo pela integridade do homem somente mudou de forma, não de finalidade. Esta a razão por que as palavras de Hegel sobre as obras de juventude de Schiller permanecem válidas para o conjunto da obra de Goethe: “O interesse e a necessidade de uma tal totalidade individual real e de uma autonomia viva não nos deixarão jamais, não poderão nos deixar, por mais favoráveis e racionais que nos pareçam a natureza e o desenvolvimento das circunstâncias da vida civil e política no seu apogeu. Neste sentido, podemos admirar o espírito poético e jovem de Schiller e de Goethe na tentativa de reconquistar a autonomia perdida dos personagens no interior das circunstâncias oferecidas pela nova época”.

(1945)

tradução de Hilda Vieira de Castro Merquior

8

Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna

O ROMANCE do Doutor Faustus, de Thomas Mann, juntamente com o ciclo dos romances de José,¹ constitui a grandiosa obra da velhice dêste escritor. É uma monumental recapitulação e sistematização de todos os temas das suas obras juvenis. Aqui, todavia, os estudos, as fantasias e as sonatas transformam-se em sinfonias. Mas esta decidida modificação de forma, como sempre acontece em artistas verdadeiramente significativos, nunca é uma questão puramente formal. Ao contrário: as questões formais, as complicações e as sínteses sinfônicas, surgem da ampliação, da generalização e do aprofundamento do conteúdo poético dos motivos originários. A sua lógica interna, a tendência para a universalidade das figuras representadas, das suas relações e dos seus destinos,

¹ LUKÁCS se refere a *José e seus Irmãos*, ciclo composto de: 1) *As Histórias de Jacob*, Berlim 1933; 2) *O Jovem José*, Berlim 1934; 3) *José no Egito*, Viena 1936; 4) *José, o Provedor*, Estocolmo 1943. Há edição brasileira. (N. do T.)

impôs o posterior enriquecimento formal das ações e reações recíprocas configuradas.

Os primeiros tempos de Thomas Mann indicam quão pouco esta sua evolução pode ser compreendida de um ponto de vista formal. Ele principia, na realidade, com um volumoso romance universalista, com *Os Buddenbrook*. Em sentido restrito, já estão aflorados neste romance todos os motivos posteriores da sua crítica à sociedade capitalista. Entretanto, comparado ainda mesmo a contos posteriores, êste primeiro romance é muito menos denso e muito menos rico.

É necessário observar a evolução de Thomas Mann, que atingiu seu nível máximo no ciclo de José e no *Faustus*, nesta direção. Trata-se de uma obra da velhice, com caráter inteiramente particular. Esta sua peculiaridade é determinada pela época na qual ela nasceu, pela cultura e pela civilização do período imperialista e pela sua variante especificamente alemã.

A linha geral de evolução de Thomas Mann apresenta um interessante paralelismo, ao mesmo tempo que uma oposição, com a de Goethe. Trata-se de observar como dois poetas de gênio universal, aos quais foi dado viver transformações que alteraram completamente o aspecto do mundo, foram-se abrindo para a verdadeira universalidade, trabalhando com os problemas que surgiam daquelas situações. Um tal processo de desenvolvimento, mesmo em poetas de dimensão universal, está bem longe de ser comum; verifica-se em casos extremamente raros. A crise de 1848 não fêz senão obscurecer a última produção de Balzac; a mesma crise, ao contrário, — mediante um obscurecimento análogo — aprofundou a atividade posterior de Dickens, reforçando-a em sua crítica à sociedade, sem provocar, todavia, as conseqüências observadas em Balzac. O aguçamento contínuo dos contrastes sociais da realidade na qual Tolstoi se inspirava, não conduziu, em verdade, a uma problematização da sua monumentalidade épica originária e vigorosa (como no *Martin Salander*, de Gottfried Keller); ao contrário, êle nem sequer conduziu a uma coincidência e a uma culminação de universalidade os temas espirituais e artísticos abordados por Tolstoi em sua juventude.

Êste é, entretanto, o momento característico tanto em Goethe como em Thomas Mann. E é necessário inferir que, se um tal tipo de evolução — que raramente ocorre — manifesta-

se em dois grandes escritores, precisamente nisto se revela um problema para uma compreensão mais profunda de ambos.

Ocorreria uma deturpação do problema, certamente, se tentássemos concretizar os termos dêste paralelo geral e abstrato de uma forma imediata, nesta sua abstratividade. De fato, a base artística, espiritual e moral de uma tal semelhança no processo evolutivo é apenas uma componente do paralelismo e não a “estrutura” apriorística da personalidade espiritual e criativa de Goethe e de Mann. Esta “estrutura” foi exposta a transformações bruscas, numerosas e múltiplas, até a sua expansão na universalidade da velhice; e a causa dêstes abalos foram, essencialmente, os grandes eventos da época. Embora tenhamos sempre valorizado, como fator decisivo, a êste propósito, a personalidade espiritual, moral e artística de Goethe e de Mann — personalidade inata e conquistada através de tôda uma auto-educação (e esperamos que os nossos estudos tenham até lançado as bases desta valorização) — mesmo assim ela permanece apenas como *uma* componente da ação recíproca com os grandes eventos históricos que transformaram o homem. Esta ação recíproca determina as divergências no interior do paralelismo ou, se uma tal formulação aproxima-se ainda mais da realidade, define — no interior da oposição — a convergência de determinações decisivas.

O próprio Goethe escreveu, em uma carta ao conde Reinbard, que — no período da sua maturidade — êle lutou ininterruptamente com os problemas da Revolução francesa. Acredito que esta confiança deve ser entendida em um sentido ainda mais geral do que aquêle que parece ter na carta. A impetuosa juventude de Goethe desenvolve-se na atmosfera do período preparatório da Revolução francesa. O advento desta, bem como os seus resultados, determinam no poeta — na plenitude da idade viril — as utópicas esperanças de uma renovação da sociedade e, no interior dela, do homem. A evolução pós-revolucionária do capitalismo continental, em contraste com a derrocada do último “período heróico” da burguesia (o regime napoleônico), é o fundamento humano e social da sua velhice. A base e o aspecto dêste período da vida de Goethe, é verdade, são constituídos por uma atitude resignada do poeta em face da realidade de então, mas revela-se, mesmo no interior dêles, uma perspectiva otimista do futuro.

A esta evolução da atitude fundamental — histórica e espiritual — de Goethe, corresponde, no seu estilo, um crescimento da abstração. As obras da velhice tornam-se cada vez mais saturadas de pensamento (ou melhor: cada vez mais sobrecarregadas de pensamento), e a estrutura artística que sustenta esta plenitude espiritual torna-se cada vez mais artificiosa, a tensão entre crítica e esperança utópica, entre resignação em face do presente e otimismo em face do destino futuro da humanidade, cresce sem cessar, tornando-se cada vez mais difícil o seu enquadramento na representação formal e artística. Por isso, fala-se — muito errôneamente — de uma diminuição da força criativa no Goethe da velhice.

O processo evolutivo de Thomas Mann é paralelo em outros pontos, mas completamente oposto na sua essência, ao de Goethe. Os seus primórdios são condicionados pela atmosfera sufocante do “intimismo à sombra do poder”,² que é a da Alemanha imperialista. A grande experiência da sua maturidade é a evolução em face da crise do mundo e da concepção do mundo da sua juventude, o rompimento com as opiniões políticas dêste período. A sua velhice é ocupada por uma ininterrupta batalha publicística contra o fascismo. Enquanto os tipos da obra goethiana são, portanto, sem exceção, submetidos cada vez mais fortemente a uma estilização artística que tende para a abstração, e isto por causa precisamente da aprofundada historicidade da sua concepção, o mesmo desenvolvimento em Thomas Mann, num período inteiramente diverso, isto é, numa época na qual as guerras imperialistas e o fascismo tomaram o lugar daquilo que em Goethe era ocupado pela Revolução francesa e por Napoleão, tem conseqüências inteiramente opostas: o enriquecimento das concretas determinações poéticas e, sobretudo, dos atributos histórico-sociais dos personagens criados.

É claro que são as modificações históricas no destino do homem na sociedade burguesa que condicionam o caminho criativo dêstes dois maiores escritores burgueses alemães. A utópica esperança de uma renovação e de uma libertação do homem, socialmente moral e economicamente fundada, confere evidência poética à cena que se passa no céu, narrada no *Faust* de Goethe. A vacilação e a derrocada de todos êstes fundamentos determi-

² A expressão é de Thomas MANN e foi originariamente empregada num ensaio sobre Richard WAGNER. (N. do T.)

nam a atmosfera trágica no *Faustus* de Mann. Este paralelismo, que do ponto de vista artístico se manifesta como antítese, condiciona a relação particular dos dois escritores com as correntes literárias contemporâneas. Tanto em Goethe como em Thomas Mann, é característico o fato de que, por um lado, eles não se fecham simplesmente em face das novas tendências, mas, por outro, mantêm em relação a elas uma atitude bastante crítica. Ambos se voltam para a totalidade das relações humanas, para o progresso da humanidade, que ambos consideram contraditório nas suas manifestações. Desta atitude fundamental nasce nos dois poetas uma sutil predisposição para discernir onde e até que ponto, dentro das inovações artísticas, influem as modificações reais ocorridas nos homens, em suas relações mútuas e mútuas determinações. Eles possuem, ao mesmo tempo, uma atitude crítica em face de tôdas aquelas tendências nas quais a nova arte canoniza artificialmente correntes superficiais, algumas vêzes mesmo reacionárias, da realidade histórico-social. A relação de Goethe com o romantismo expressa claramente esta atitude. E Thomas Mann, que demonstra uma grande sensibilidade receptiva para muitíssimas tendências modernas, declara-se ao mesmo tempo adversário dos “movimentos inimigos do espírito e do intelecto”; e percebe com clareza “que à moda ‘irracional’ está ligado o sacrifício e a estúpida liquidação de conquistas e princípios que não apenas fazem do europeu um europeu, mas simplesmente do homem um homem”. Das conseqüências estilísticas desta atitude, falaremos detalhadamente mais adiante.

Se, neste paralelo entre Goethe e Mann, concedemos tão grande pêso ao caráter antitético dos problemas de estilo, historicamente condicionados, coloca-se para nós o problema de como justificar o paralelo. Ele não se fundamenta apenas no papel decisivo que Goethe desempenhou na evolução de Thomas Mann: as suas raízes são mais profundas. No empenho de Thomas Mann para elevar a um nível universal os problemas que o preocuparam desde os primórdios, a universalidade goetheana do *Wilhelm Meister* e do *Faust* assume um papel decisivo.

Também êste fato não pode ser compreendido de um ponto de vista formal. Os romances de José (mesmo tomando o conceito de forma no sentido mais amplo) *formalmente* nada têm em comum com os romances de Wilhelm Meister. Menos ainda

o romance do *Faustus* com a tragédia de Goethe, não obstante a consciente alusão no título, e não obstante as íntimas e indissolúveis relações no problema tratado e nos temas. Trata-se, antes, de um íntimo paralelismo de evoluções que, pelas supracitadas diferenças histórico-sociais, aparece — do ponto de vista formal — necessariamente como antíteses.

Mas em que consiste, então, êste paralelismo? No caso do ciclo de José, consiste no fato de que os problemas que na juventude de ambos os poetas foram suscitados em têrmos subjetivos e líricos, como motivos singulares (e, em relação à evolução conceitual de então, como mais ou menos “atemporais”, isto é, de u’a maneira supra-histórica, quer psicológica, quer moralmente, e por conseguinte numa forma fechada), aparecem agora em sua concreticidade histórica, na sua generalização social e, por isto em um modo mais sinfônico, mais polifônico. Na realidade, também aqui as diferenças são muito importantes: Werther, nas suas declarações e no seu modo de agir, é socialmente muito mais consciente do que Tônio Kroeger. Mas, não obstante isto, pode-se claramente perceber as linhas paralelas que, de uma parte, levam de Werther a Wilhelm Meister e, de outra, de Tônio Kroeger ao ciclo de José.

Slochower, ao que me consta, foi o primeiro a perceber que a figura de José é um prolongamento de Tônio Kroeger. Não dispomos aqui do espaço necessário para uma análise particularizada disso. Basta assinalar que a figura de José assume o problema psíquico e moral de Tônio Kroeger (e dos seus irmãos, no mundo de Thomas Mann), embora sem relação direta com uma existência artística. Ou, para dizê-lo melhor: o contraste entre arte e vida, que ocupa ainda completamente a problemática de Tônio Kroeger, aparece aqui, por uma parte, como uma determinada e particular atitude em face da vida, da qual, em determinadas condições subjetivas e objetivas, pode nascer a arte; e, de outra parte, esta atitude, se tomada em sentido humano lato e colocada sôbre um terreno social, mostra-se como um problema central da sociedade burguesa. A mesma evolução é também visível em Goethe, se se compara Wilhelm Meister com Werther, ou com Tasso, êste “Werther concentrado”, ou ainda com o Wilhelm Meister da “missão teatral”. Também na evolução dos personagens verificam-se paralelismos semelhantes;

sem exageros, pode-se chamar o Aschenbach de *A Morte em Veneza* um Tônio Kroeger "concentrado", etc.

Mas precisamente estes paralelismos, que podem multiplicar-se com tanta facilidade, indicam ao mesmo tempo o contraste. E, em particular, precisamente no problema decisivo: o das relações entre arte e vida. Para Goethe, a arte é um caminho para a conquista da realidade e, portanto, um meio para a formação da harmonia universal do homem. Ora, dado que esta questão surge em Goethe trazida pelos grandes problemas do seu período, pela preparação e pelas consequências da Revolução francesa, pela evolução do capitalismo, e também porque a sua tendência fundamental contém uma conformação e uma transformação do humanismo nessas condições históricas, disto derivam situações singulares e complexas na relação de arte e vida.

Aqui, podemos apenas enumerá-las brevemente. Importa, sobretudo, a "maestria" humana e moral, em contraste com a unilateralidade burocrático-capitalista, com a confusão e o dilettantismo. Goethe expressa tudo isso em sua famosa carta juvenil a Herder, sob a impressão da leitura de Píndaro, nestes termos: "Se tu corajosamente estás sobre o carro e quatro cavalos saltam selvagem e desordenadamente sob as tuas rédeas, guia a força dêles, bate no flanco daquele que se desvia e na garupa daquele que salta, e puxa e incita e bate, freia e novamente incita, até que as dezesseis ferraduras marchem para a chegada em um único ritmo — isso é que é a maestria". Apenas deste ponto de vista é compreensível a aspiração de Werther àquela atividade social que Napoleão desaprovava, é compreensível a relação Tasso-Antônio, a evolução de Wilhelm Meister, o perigo do entristecimento e da *secura* na unilateralidade artística. Mas Goethe viveu também o incipiente isolamento da arte na sociedade burguesa. Ele dirigiu uma dupla luta contra esta tendência, da qual ele sentiu, cada vez distintamente, a objetiva irresistibilidade: por um lado, era necessário, nestas condições, que a arte fôsse salva *enquanto arte*, que a pureza da arte fôsse preservada em face das forças antiestéticas da época; e que, por outro lado e simultaneamente, em face do isolamento que estava por vir, fôsse defendida e salva a *sociabilidade* da arte. Disto decorre a aspiração constante e sempre mais intensa de Goethe a um "grande mundo" que não existia na sua Alemanha. E aqui

desembocam as utopias dos dois romances sobre Wilhelm Meister.

Com o advento de Thomas Mann, este último processo já está concluído, o isolamento do artista moderno, da arte moderna, é já um fato realizado inteiramente na sociedade capitalista. E particularmente na Alemanha, onde os eventos de 1848 e de 1871 restringiram extremamente mesmo aquele espaço limitado, no qual tem lugar as reações recíprocas e vivazes entre arte moderna e vida social, e que na França, por exemplo, ainda existia. Disto deriva que o jovem Thomas Mann não possa entrever, a este propósito, nem uma via de saída; o "mundo" está excluído da atmosfera de sua arte. A primeira guerra mundial suscita a desesperada tentativa de Thomas Mann de encontrar um apoio para a tradição alemã de comunidade e de fundar filosoficamente e justificar o contraste entre a Alemanha e o Ocidente democrático. Que se pense nas contraposições entre *civilidade* e civilização, entre poeta e literato, existentes nos escritos de guerra do Thomas Mann de então. Mas a dialética da sua criação manifesta-se sempre. Sobretudo na descoberta da contraditória condição humana sob o prussianismo, que faz de *A Morte em Veneza* uma crítica antecipada dos escritos de guerra. A isto se junta a justificada crítica à *civilidade* burguesa democrática do Ocidente. Apenas a totalidade dessas contradições — desenvolvidas mais tarde — esclarece o perigo geral de comprometimentos que os costumes civis do homem correm no período imperialista. Analisamos, em outra parte, nas suas particularidades, esta evolução de Thomas Mann³. Aqui, cabe apenas indicar com brevidade os novos temas surgidos em sua obra de ficção. A composição de sua obra juvenil também é determinada pela contraposição entre morte e vida; mas tal contraposição, antes da crise provocada pela guerra, é unívoca: a vida, então, só pode aparecer como horizonte, como objeto de uma aspiração nostálgica sem esperança. O conteúdo real daquelas obras de juventude é a vitória interior e exterior da morte.

A crise ideológica provoca uma concretização dos problemas. Sobretudo a concretização do princípio da morte com a enfermidade, decomposição e abismo, bem como simpatia para com tal enfermidade ou decomposição. A vida (o mundo) é

³ No ensaio "Em busca do Burguês", publicado no livro THOMAS MANN, Berlim 1948. (N. do T.)

inatingível do ponto de vista do indivíduo isolado da sociedade burguesa. Também o jovem Thomas Mann vê a unidade entre saúde e vida na comunidade, mas esta unidade não atinge nêle qualquer forma concreta; polariza-se, de um lado, em Hans Nansen, e, de outro, em Kloterjahn. Nas obras juvenis igualmente aparecem traços polêmico-caricaturais nos defensores da morte (*Tristão, Palhaço*), mas agora esta tendência evolui para a auto-ironia (*Professor Cornélius*), torna-se fantástico filisteísmo burguês em *A Montanha Mágica*, e atinge o seu ponto mais elevado na hipnose — fascista — do encantador e do encantado (*Mário e o Bruxo*).

Não pretendemos aqui analisar esta evolução. Com estas breves observações, pretendeu-se apenas indicar de que modo o romance de formação e de educação surge como orgânico ponto de chegada da evolução de Thomas Mann. O caminho de José é aquêle que vai do isolamento à comunidade humano-social. Mas Thomas Mann tinha, já muito tempo antes, — e certamente não por acaso — falando de Goethe, definido com estas palavras o conceito de educação: “a ponte e a passagem do mundo da humanidade interior pessoal ao mundo do social”. É o caminho na direção da atividade social, que parte de uma pura autocontemplação; autocontemplação que, no jovem José como nos heróis juvenis de Thomas Mann, atinge até o narcisismo. Apenas desta maneira, a decomposição, a doença e a morte são superadas pela saúde e pela vida.

O cenário do romance de educação (*Erziehungsroman*) de José é o Egito da lenda bíblica. Dêsse modo, Thomas Mann se liberta da representação social imediata do presente. Isto é altamente importante para o romance, — porque — como já o dissemos alhures — o poeta Thomas Mann é decididamente antiutópico, em nítido contraste com a conclusão utópica dos *Lehrjahre* (*Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*) e com tôda a concepção dos *Wanderjahre* (*Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister*). Mas a escolha histórica dos temas (bem como a utopia) exprime, nos verdadeiros poetas, também as proporções das autênticas e essenciais determinações objetivas do presente. O Egito é a terra da morte. Com ligeira e sensível ironia, cheia de cautela, Thomas Mann representa vivamente a crise social e intelectual do Egito como fundo e motivo determinante da formação de José. Neste país da morte, vemos, por

um lado, uma decadência doentia e afastada da vida, diversamente acentuada em Petrepé e no jovem faraó; vemos bondade, intelecto, humanidade, justiça, mas sempre nas mais diversas formas de impotência. Por outro lado, manifesta-se a decomposição nas suas formas menos falseadas: no fanatismo obscurantista cortesão maquiavélico do primeiro sacerdote Bechneke; como desencadeamento das paixões bárbaras que se escondem sob a polida superfície dêste reino da morte, na espôsa de Petrepé. O destino de Eni é, na verdade, interpretado de um ponto de vista puramente pessoal, comovente, mas êle é simultaneamente a imagem individual e humana do surgimento do fascismo. Os dois extremos aparecem em têrmos grotescos na contrastante união dos anos.

Neste mundo se completa a educação de José. Naturalmente, ela começa já na sua família, na Palestina. A representação de Mann fixa, também, em ambos os casos, a problemática da época presente. Ela oscila entre o “era uma vez”, o “nunca-sempre” da lenda, na fina ironia do autor, e a referência profundamente humana ao presente. De fato, se assim não fôsse, por que a lenda teria sido contada tão particularizadamente? Além disso, Thomas Mann coloca enêrgicamente em primeiro plano a personalidade e o estilo do narrador, embora o faça com ironia e com muita cautela. Nesta referência consiste precisamente a íntima identidade de Tônio Kroeger e de José, ainda, que, no caso dêste, ela se dê na moldura de uma maior historicidade, muito mais consciente e mais profundamente humana. O ponto de partida é constituído pela inteligente e satisfeita auto-reclusão do herói num mundo de sonhos, na presunção de que os outros o amam mais do que a si mesmos. Isto provoca o choque, o primeiro “abismo” do romance. No abismo, nasce em José uma modificação decisiva, sem que, entretanto, êle tenha perdido a fé na própria irresistibilidade. Daí surge a sua culpa no conflito com a paixão de Eni: é o segundo abismo. Seu completo aniquilamento só é evitado em ambos os casos pela magnanimidade de outrem, de Rubem e de Petrepé. Nesta problemática — na qual, vista do exterior, não aparecem referências alusivas ao presente — é que Thomas Mann vai descobrir um traço profundo da psicologia, da *hybris* alemã: esta fé na própria íntima irresistibilidade, que é precisamente um

dos importantes temas espirituais e morais do esfacelamento alemão.

A educação de José é exatamente a superação dessa atitude. Decisiva, nela, não é a atividade em si, a atividade voltada para o exterior. Uma atividade deste gênero existia já na casa de Petepre, sem que se tivesse podido evitar a repetição da queda condenável, sem que tivesse sido superada a originária estrutura de seu tipo, onde o sonho — a representação do mundo — termina por ser mais irresistível do que a própria realidade objetiva.

Precisamente após a segunda queda, em estreita relação com a revolução religiosa do jovem faraó, ocorre em José uma íntima e essencial transformação; ao que, naturalmente, está ligado o fato de que a primeira queda estivera em estreita relação com a reação religiosa e social. Somente então, José torna-se o guia para a vida daquele reino da morte: de hábil administrador de uma casa, ele se torna o guia, o condutor revolucionário e ditatorial de todo um povo. Aqui, onde a referência a algo de alemão parece ser inteiramente inexistente, é que o romance é mais do que nunca profundamente alemão. Mann define em várias ocasiões Schiller como um tipo francês, em oposição ao alemão Goethe. Como sempre acontece em Thomas Mann, ainda quando ele se equivoca, está sempre presente na sua consciência um problema real e essencial. Por identificar, para a época atual, democracia e política, Thomas Mann é de opinião que a verdadeira política deve ser exclusivamente sobre o terreno da democracia. Ora, de uma parte, acontece que ele inicialmente formulara este conceito em termos negativos, apoliticamente (aliás, antipoliticamente: e daí nascem as suas errôneas idéias sobre um Goethe apolítico); e acontece, por outro lado, que a formulação mesma, na sua abstrata generalidade, contém traços exagerados e excessivos. Não obstante, aqui se expressa um ponto de vista objetivamente importante e até decisivo para a ulterior obra de ficção de Thomas Mann, no que concerne ao modo de julgar o presente. E é analisando o romance *Faustus*, precisamente, que nós poderemos observar o seu pleno significado.

Goethe não é apolítico, se bem tenha ele um modo tipicamente alemão de entender a política, uma política que não conhece o conceito ativo da "elaboração por baixo". Esta ten-

dência se manifesta nele, de início, iluministicamente; depois, no sentido de uma valorização decisiva e unívoca dos fatores de evolução de uma valorização decisiva e unívoca dos fatos de evolução técnico-econômicos. "Não tenho dúvidas", dizia Goethe a Eckerman, "de que a Alemanha se unificará. Existem as nossas boas estradas provinciais, e as futuras ferrovias farão o resto". Daí a sua tomada de posição em favor dos canais de Suez, do Panamá e do Danúbio-Reno; daí tantos momentos significativos do final do *Faust*.

Schiller acredita, como quase todos os democratas burgueses alemães, que não é possível encontrar em território alemão um modelo, uma concreta encarnação democrática e precipuamente revolucionária. Assim, nasce em Schiller a típica encarnação poética do estado de deformação da vida alemã: a prefiguração exemplar da revolução *pelo alto*; e não é um acaso que a grande cena entre Posa e Felipe, na qual esta atitude encontra a sua mais intensa concretização poética, tenha um irresistível efeito na cultura alemã. Não se pense apenas no *Sickingen* de Lassalle, mas também no *Henrique IV* daquele escritor "francês", radical do ponto de vista político, que se chama Heinrich Mann.

Não é pois um acaso, nem tampouco um desvio de Thomas Mann em relação à coerência do seu espírito alemão, se nós o encontramos aqui seguindo o exemplo do *Don Carlos*. Isto, naturalmente, não significa um aproximar-se do diagnóstico schilleriano da realidade alemã. Ainda mais que o século e meio transcorrido entre Schiller e Thomas Mann criou, na nova situação, uma diferença qualitativa: o que em Schiller era o simples reflexo do atraso alemão, da imaturidade objetiva e subjetiva da Alemanha para uma transformação democrática, possui hoje um acento inteiramente novo, o da incredulidade e desconfiança na atividade das massas, nas possibilidades criadoras que provêm "de baixo".

A evolução de Thomas Mann não chega apenas até a democracia; ele reconhece inclusive a inevitabilidade do socialismo. Não obstante, esta possibilidade não tem lugar em sua obra de ficção. Isto pode também ser observado, naturalmente, pelo exame de sua evolução pessoal. As raízes são, todavia, mais profundas: a grande força do realismo de Mann reside, como já observei, no fato de que ele elabora na própria representa-

ção apenas aquilo que está realmente presente na realidade alemã, e não somente como probabilidade ou exigência; e tudo isso é o representa até em suas raízes, mas sem qualquer antecipação poética do futuro. Esta é a grande força realista de Mann.

Ela comporta porém, ao mesmo tempo, uma certa limitação do seu horizonte histórico e social. Em primeiro lugar porque, ainda que todos os movimentos “de baixo para cima” na Alemanha tenham até agora fracassado, nem por isso a questão do seu futuro está — sequer longiquamente — decidida. Em segundo lugar, estes movimentos fracassados — com todas as causas do seu fracasso — integraram-se orgânicamente na fisionomia do povo alemão. Em Mann, estão visíveis algumas causas psicológico-sociais e muitas conseqüências desta situação; falta, entretanto, na sua representação poética, o fenômeno mesmo. Por este motivo, o “baixo” tem a sua obra num papel mais exíguo que na realidade mesma. E isso torna a sua democracia, o seu socialismo e a sua luta contra a reação contemporânea, abstratos e até vacilantes, ou antes, privados de uma direção definida.

Poder-se-ia objetar que todos estes motivos fazem fora da esfera do tema de José. Ao que caberia objetar, sobretudo, que o tema não é jamais fortuito — notadamente em um escritor de produção tão profundamente orgânica, como é Thomas Mann. É quase impossível, naturalmente, reconstruir retrospectivamente a visão interior originária na obra de um poeta significativo. Todavia, parece que o reino da morte, a figura de José e a sua evolução e alguns outros personagens do ciclo, pertencem a esta fonte originária da obra. Mas a ela pertence também a revolução “pelo alto”, cujos traços mais genéricos estão contidos na lenda, e que, na atmosfera deste mito, possui uma óbvia evidência exclusiva.

Tudo o que é aqui exposto, portanto, é — conscientemente — uma crítica do *exterior*. Mas este “exterior”, este destacamento, pertence à essência da narração do mito por parte do próprio Thomas Mann. Porque um narrar tão particularizado, com a sua profunda penetração e domínio do momento histórico-mítico, com a constante superação deste aprofundamento, exige de imediato este destacamento como sentido da narração, como referência ao hoje. O narrador vive sempre

no presente e Mann sublinha ininterruptamente, de fato, esta referência, com a sua ironia plena de reservas. Na verdade, a alusão ao presente nunca é direta, mas alegórica e simbólica. O reino da morte “significa” tão pouco a Alemanha quanto, em seu tempo, Cipolla “representa” Mussolini. Mas o todo, na sua concreta plenitude, está repleto de referências — de um modo complexo e sempre com aquela reserva — ao concreto “todo” do nosso tempo. Todas as vezes que o sentido da narração deixa de ser um *tua res agitur* do presente, não existe nenhuma verdadeira evidência épica do narrar.

Também é assim no caso da *revolução pelo alto*. Também aqui vemos uma importante afinidade com a evolução de Goethe, mas — ao mesmo tempo — divergências ainda mais importantes com ela. A dialética da educação conduz ambos os escritores do “pequeno mundo” da vida puramente pessoal ao “grande mundo”, à vida social. Para os dois — pelas razões já citadas — o “grande mundo”, é um mundo “do alto”. Este “do alto” significa seguramente um trabalho *para* todos, mas jamais um agir orgânico, uma ação *através* das massas, e por isto em nenhum caso uma ação recíproca *com* as massas e em nenhum caso uma íntima relação com elas. José, o “guia”, depois da vitória de sua revolução *pelo alto*, permanece socialmente tão isolado das massas quanto o marquês de Posa no seu trágico fracasso. Embora a educação de José esteja repleta de conteúdos sociais, ela é apenas psicologicamente uma educação para a sociabilidade. Dêste modo, então, enquanto sobre este caminho surge para Goethe pelo menos a imagem utópica e fantasiada de um “grande mundo” real, como de fato no final do *Faust*, com a utópica perspectiva de um povo livre, em Thomas Mann este “grande mundo” *se dissolve*. E neste ponto torna-se decisiva, precisamente no seu núcleo verdadeiro, a tese thomasmanniana de que a política é igual a democracia. E isto porque, segundo esta tese, um “grande mundo” real só pode ser democrático. Não importa, portanto, que a revolução *pelo alto* na lenda de José seja justificada de uma maneira puramente estética, à base da própria lenda, como a única possível; é esta estruturação do tema que tem importantes conseqüências. A modificação de José, a sua educação, é a socialização da sua psicologia, da sua moral, da sua atitude. A atividade e os efeitos que nascem desta educação são esplêndida-

mente figurados. Mas, objetivamente, não surge na obra nenhuma representação de um "grande mundo" real, como ocorreria ainda no *Wilhelm Meister* e no *Faust*, onde a supracitada perspectiva final reflete-se sobre toda a obra. Em Mann, é somente o seu "pequeno mundo" que recebe novas — extraordinariamente importantes — determinações psicológicas e morais.

2

Esta relação do "pequeno mundo" com o "grande" é a questão central do romance do *Faustus*. Aquêlê que, a propósito da lenda de José, colocasse em dúvida a falta do "grande mundo" que nós indicamos, porque para o José da lenda e para o faraó da lenda a sua atividade social significa um "grande mundo" que *lhes era contemporâneo*, poderia apoiar-se no fato de que a inversão por nós realizada só se verifica através da referência ao presente. Mas isto é, também artisticamente, inevitável. E, em verdade, pelo fato notável de que, a tal propósito, a possibilidade de um "grande mundo" no presente desempenha para o processo de criação um papel decisivo. Num papel como aquêlê desempenhado pelo marquês de Posa, a revolução *pelo alto*, no *Sckingen* de Lassalle — também artisticamente — é muito mais anacrônica do que no próprio Schiller.

Ora, para o *Faustus* de Thomas Mann, é preciso observar e estabelecer claramente que a Alemanha, de 1848 em diante, não suscitou nenhum "grande mundo" democrático, autóctone, de modo que a falta dêste mundo possui uma autenticidade histórica e, por conseguinte, artística. Por outra parte, todavia, estão ausentes dêste mundo tôdas as tentativas que foram empreendidas pela classe operária — na verdade, em vão — para a criação na Alemanha de um "grande mundo" democrático. Thomas Mann representa, pois, a realidade alemã até 1945, mas apenas nos seus resultados, e não no processo do seu desenvolvimento global: representa um epílogo da evolução cultural e da evolução político-social aberrante da Alemanha. Êste epílogo é, entretanto, também um prólogo na medida em que um acêrto de contas com o passado, tão radical como o que se apresenta neste romance, contém já, imanes e necessários, pela própria veemência da autocrítica, uma utopia que o *Faust* de Goethe desenvolvesse a partir do "grande mundo" a pers-

pectiva de um povo livre. Entretanto, ela tem como base real uma realidade histórica, a saber, a de que toda a literatura e a filosofia clássica alemã, de Lessing a Heine, foram uma preparação ideológica para a revolução democrática de 1848. Enquanto o romance do *Faustus* de Thomas Mann representa a conclusão, o epílogo de todo o desenvolvimento posterior a 1848.

Por estas razões o nôvo Fausto é um Fausto fechado no próprio quarto, no próprio estúdio. E, na verdade, sem possuir um desejo sério, isto é, ativo; sem uma aspiração para daí sair que se traduza em ação. Todos os problemas do conjunto faustiano são, portanto, amontoados neste estúdio, porque aqui a ligação da pesquisa da verdade e da vida com a *praxis* social é já, desde o princípio, impossível. Nasce assim um Fausto cujo ambiente é exclusivamente o "pequeno mundo" formado pelo seu estúdio, e que está em relação recíproca com aquela vida que deve e pode bater na porta do seu estúdio.

Em suma: um Fausto numa atmosfera tipo Raabe. É claro que isto não deve ser compreendido em sentido literal estreito, nem mesmo no sentido em que se pôde falar, e com razão, de uma atmosfera tipo Storm, no Tônio Kroeger. Trata-se, antes, do traço fundamental da realidade representada: com Raabe, a literatura alemã, premida por condições histórico-sociais, destaca-se com resignada deliberação do "grande mundo". No próprio Raabe nós vemos, em parte, esta reviravolta forçada: aquêles personagens periféricos que combateram um dia nas guerras de libertação, no movimento das corporações juvenis, sob Bolívar etc. e que, nestas lutas, tentaram em vão abrir uma brecha para o "grande mundo"; e, em parte, na grande massa dos seus personagens, vemos a desfiguração da humanidade dêles, em decorrência da nem sequer empreendida tentativa de libertação na Alemanha de então. O humorismo de Raabe indica, com uma resignação simultaneamente trágica e cômoda, as distorções e os desvios que necessariamente surgem em todos os homens, em todos os alemães, como decorrência da restrição social do seu mundo: uma carga de interioridade espiritual e sentimental, que depois, com frequência, se transforma em tédio, fastio e desolação, ou em filisteísmo grotesco e banal.

Êste é o sentido da atmosfera tipo Raabe. O mundo do *Faustus* de Thomas Mann se diferencia da atmosfera tipo Raabe

não apenas pelo seu nível artístico incomparavelmente mais elevado, como também porque nêle inexistia qualquer séria — ainda que fôsse inútil — tentativa de penetrar na vida. Pense-se no episódio de Marie Godeau, tão finamente narrado, no qual Thomas Mann põe em relêvo, de modo extraordinariamente plástico, êste mais íntimo desejo de falência. A atmosfera de “intimismo à sombra do poder” da época guilhermina, no curso do desenvolvimento social do imperialismo alemão, após a derrota da Alemanha na primeira guerra mundial, transforma-se, de maneira cada vez mais ameaçadora, na ária sufocante da barbárie que está surgindo. Esta “interioridade defendida pelo poder” transforma-se, cada vez mais decididamente, em uma preparação espiritual e em um apoio cultural — talvez de boa fé, freqüentemente com íntima frivolidade — do poderio nascente de uma reação inumana, anti-humana. Mas mesmo êste tornar-se mais social, esta “politização” do espírito alemão — na medida em que se possa ainda chamar de espírito um tal anti-humanismo, cada vez mais consciente — desenvolve-se em uma atmosfera tipo Raabe, embora bastante modificada: em um “pequeno mundo” ao qual não se opõe nenhum “grande”, e que fraciona todos os conteúdos e as determinações do “grande mundo” no próprio filisteísmo exoterizante e reacionário, que de misantropo se faz cada vez mais bárbaro.

Neste “pequeno mundo” desenvolve-se a tragédia do Faustus de Thomas Mann. E, com todos os seus traços acentuadamente tragicômicos, ela pode ser considerada uma verdadeira tragédia apenas pelo fato de que o estúdio do nôvo Faustus está nitidamente isolado dêste mundo que o circunda. Ao menos, psicológica e moralmente. Enquanto a intelectualidade, com a qual êle mantém contactos, marcha — com o grotesco passo da dança macabra de um esnobismo profundamente reacionário — de encontro à barbárie fascista, a vida subjetiva do Faustus maniano, de Adrian Leverkühn, nada mais é do que ascetismo, desprezo pelo mundo; um “ser esquivo do mundo” — é a sua atitude típica em face da humanidade da sua época. O tragicômico (ou melhor, o momento objetivamente trágico e grotesco do seu destino) consiste, por um lado, no fato de que os conteúdos nos quais êste soberbo “estar completamente fundado em si mesmo” desemboca, formando-se, são profundamente aparentados com as tendências esnobístico-reacionárias do seu tempo

— se bem que, naturalmente, apenas nos resultados. Por outro lado, e isto em estreita relação com o que foi exposto acima, o tragicômico consiste no fato de que precisamente êste “ser esquivo do mundo”, êste afastamento da ação, do fazer e desfazer dos nomens que o circundam e lhe são contemporâneos, que se aproxima do monacal, abre a porta para o ingresso do demoníaco na sua obra e na sua vida.

Desta maneira, o estúdio tem para o nôvo Fausto uma significação inteiramente diversa da que tinha para o antigo. O estúdio, no início do antigo *Faust*, com as suas inúteis (mágicas) tentativas de abertura, conduz — e esta é precisamente a abertura — ao “grande mundo”, à tradução do pensamento na *praxis* social. O estúdio do nôvo Fausto, ao contrário, visto do exterior, parece bem mais hermêticamente fechado ao externo mundo social; porém, na realidade, êle é um laboratório de feitiçarias, no qual tôdas as tendências perniciosas da época são refinadas até sua expressão mais concentrada. Que esta expressão provoque no mundo exterior apenas surpresas desagradáveis e repugnâncias, por causa da sua extrema coerência no afastamento de compromissos e do seu rigor trágicamente conseqüente até as últimas instâncias, em nada isso altera esta estrutura unitária: o mundo intelectual, o conteúdo, a forma, a problemática da obra de Adrian Leverkühn é a *summa*, a enciclopédia daquilo que o espírito da sua época é capaz de produzir, seja de bom, seja de mau. No “pequeno mundo” dêste estúdio está contida a quintessência do “mundo” que a espiritualidade alemã possui na sua “interioridade à sombra do poder”, na sua compreensão de si, socialmente determinada, na sua *derrelicção*, para expressarmos-nos em termos existencialistas, como o tema exige. Êste estúdio é o sucedâneo do “grande mundo” da intelectualidade alemã do período imperialista. Eis, então, o moderno Fausto em uma atmosfera tipo Raabe, transcrita em clave imperialista.

Dado, entretanto, o fato de que esta estrutura do pensamento e da produção artística seja um fenômeno internacional de todo o período imperialista, que na Alemanha aparece apenas em mais pura forma — e, por isso mesmo, mais distorcida, mais problemática, mais demoníaca — Adrian Leverkühn só é um tipo especificamente alemão na sua maneira particular de manifestar-se. O seu caráter de universalidade vai bem além dos

confins geográficos e espirituais da Alemanha. Assim como já Nietzsche, Spengler, Freud e Heidegger foram figuras internacionais a despeito de todos os seus traços locais alemães (e aliás justamente quando observados como figuras internacionais aparecem como as personalidades mais importantes, mais indicativas de tudo que existe de fatal no pensamento do período imperialista), assim também acontece com a música de Adrian Leverkühn, descrita por Thomas Mann.

A inexistência objetiva do “grande mundo” constitui uma característica geral da cultura das classes dominantes no imperialismo. A economia, a política e a cultura do imperialismo, mesmo que se desenvolvam no clima de uma democracia burguesa, possuem tendências fundamentais profundamente democráticas e antidemocráticas. A democracia conquistada nas grandes revoluções do passado transforma-se — como decorrência do poderio, que cresce constantemente e constantemente se torna mais reacionário, do capital monopolista e da oligarquia financeira — transforma-se, digo, cada vez mais decisivamente em uma caricatura de si mesma. As suas formas exteriores (sempre mais vazias), as suas ideologias da “liberdade” (cada vez mais hipócritas) continuam a subsistir, mas em um contraste cada vez mais intenso com a realidade social, provocando, por isso, resistências cada vez mais abertas entre os intelectuais conscientes.

Esta resistência, na verdade, apenas em raros casos, por ora, se dirige contra a real substância social da nova condição em que se encontra a democracia no período do imperialismo. A mais freqüente das suas formas é a oposição à democracia em geral, considerada esta como manifestação da decadência da sociedade; ou, ainda, a descoberta da problematidade de uma democracia, também aqui considerada a democracia genérica. Esta condição ideológica e social confere à versão alemã, mesmo nos seus aspectos conceituais ou artísticos, um caráter de generalidade internacional: o “grande mundo” da vida pública democrática, que vai se esvaindo, aparece na sua corrompida versão alemã ao mesmo tempo como espantalho e como isca; e, de qualquer modo, como o símbolo, ainda que grotescamente distorcido, do destino político-social das perspectivas culturais da democracia burguesa.

Não é aqui o local adequado para uma análise mais profunda desta complicada ação recíproca entre o antidemocratismo alemão e o internacional; e, portanto, não é aqui o local para colocar em termos concretos os traços comuns e os discordantes, respectivamente, na ausência e na desaparecimento do “grande mundo”. Deveremos nos limitar a breves referências. Em suma: a relação (de feição genuinamente alemã) entre o estúdio do nôvo Fausto e a impossibilidade objetiva e subjetiva de sair dêle para o “grande mundo” determinam a diferença decisiva entre o Mefistófeles de Goethe e a encarnação do diabo no romance de Thomas Mann.

De fato, o tentador aparece neste romance em dupla vestimenta. Não obstante a espiritualização que o princípio demoníaco tem em Goethe com relação à Reforma, não é possível separar de tal princípio a oferta sedutora dos reinos dêste mundo e dos seus esplendores. (Expus, em estudos específicos, como é complicada a relação entre Faust e Mefistófeles)⁴. Uma questão desta natureza, em Thomas Mann, apresenta-se apenas como aparição de uma profundamente terrena e irônica caricatura do diabo. O empresário Saul Fitelberg, um capitalista que especula com música de vanguarda, cuja mercadoria é o “escandaloso com honra e com boas esperanças, aquêle escândalo que amanhã será o melhor pago, tornar-se-á uma grande moda, será arte”,⁵ oferece esta sua mercadoria a Adrian Leverkühn. “Entretanto, *figurez-vous*, eu venho para roubá-la, para induzi-la a um ato passageiro de infidelidade, para conduzi-la através dos céus sôbre o meu manto e fazê-la ver os reinos dêste mundo e os seus esplendores a seus pés...” E recebe uma clara recusa, cheia de escárnio. Subjetivamente, Adrian Leverkühn não pretende ter nenhum contacto com a real base social, de cujos influxos sociais, em última instância, mesmo que na forma de uma oposição cheia de desprezo, de uma paródia patético-irônica, derivou a sua arte, e pelos quais (influxos) são condicionados o seu conteúdo e a sua forma. Adrian vive e atua na nobre ilu-

⁴ Nos “Ensaio sôbre o Faust”, de 1940, incluídos no livro *Goethe e seu Tempo*. (N. do T.)

⁵ Thomas MANN, *Doktor Faustus*, edição alemã de 1948. Tôdas as citações de Thomas MANN existentes neste ensaio, salvo expressa indicação em contrário, são extraídas dêste romance, do qual desconhecemos a existência de tradução portuguesa. (N. do T.)

são de ser independente do seu ambiente social, das correntes sociais de sua época, na ilusão de não lhes fazer nenhuma concessão, de não se inclinar em face deles.

E assim o é, pelo menos em primeiro exame. Se, porém, se considera o fato em si mesmo, dêle surge uma imagem inteiramente diversa, oposta. Adrian Leverkühn sabe, com absoluta precisão, qual seja a situação histórica da música (da arte e do espírito em geral) em sua época. Ele não apenas o sabe com exatidão, não apenas reflete em constante tensão sobre tudo isto, como todos os seus problemas estilísticos nascem desta tensão: a época atual é em tudo desfavorável à arte, à música — e como é possível, não obstante isto, nesta época, criar uma música de nível artístico verdadeiramente elevado, sem afastá-la do tempo, sem romper resoluta e ativamente com este tempo?

Já o jovem Adrian Leverkühn, por ocasião da escolha da sua profissão, quando passa da teologia à música, considera esta questão de modo extremamente problemático. Esta questão, na verdade, é levantada inicialmente como sua problemática pessoal. Ele fala da sua timidez, do seu “ser esquivo em relação ao mundo”, da sua frieza interior, do tédio que tão rapidamente o assalta em face dos problemas mais interessantes. Ele sabe que lhe falta aquela “robusta ingenuidade” que, como ele mesmo reconhece, pertence à essência da autêntica mentalidade artística.

Mas esta frieza não representa apenas uma peculiaridade psicológica de Adrian, representa igualmente a sua escala de valores: não obstante desejar ardentemente o calor, a cálida participação nas coisas, ele intimamente considera a atitude crítica fria, entediada, como a mais elevada, ou como aquela que é a mais adequada à essência do mundo; e é característico que, já na primeira juventude, ele fale irônicamente do “calor animal” da música normal. Todos estes são, ainda, traços gerais do artista moderno, tal como ele é caracterizado por Thomas Mann; e, sob este aspecto, Adrian é ainda apenas um irmão mais moço de Tônio Kroeger e de Gustav von Aschenbach.

O mais importante é que, já nesta escolha da profissão, surge o problema geral e simultaneamente específico da arte moderna, mesmo que inicialmente, em Adrian, surja como consciência de uma problemática pessoal. Ele fala, em uma longa e decisiva carta ao seu primeiro mestre, da sua própria “reprová-

vel” particularidade de sentir sempre o lado cômico nos momentos musicais mais importantes e comoventes: “Tenho talvez as lágrimas nos olhos, mas o estímulo do riso é mais forte. Tenho, talvez, sido sempre condenado a rir nos momentos mais misteriosamente impressionantes e, incitado por este exagerado senso do cômico, refugiei-me na teologia, esperando reprimir o prurido... mas terminei encontrando na teologia um mar de espantosa comicidade”.

Até aqui, ainda se trata apenas de uma posição pessoal de Adrian, de uma confirmação e de uma “concentração” da atitude de Tônio Kroeger e de Aschenbach; esta confirmação e esta “concentração”, porém, indicam já uma transformação em algo qualitativamente novo. Esta transformação manifesta-se no prosseguimento das suas considerações, quando Adrian começa a tratar dos problemas de criação que decorrem desta atitude: “por que quase tôdas as minhas coisas devem se expressar pela paródia?”.

A objetivação de tal atitude, visando canonizá-la como a única *hoje* adequadamente artística, é reforçada e sublinhada como social e artisticamente necessária, na resposta que o mestre de Adrian, um fanático da arte, dá ao seu aluno esta profissão de fé. Ele escreve: “A arte tinha necessidade de pessoas precisamente como ele... A frieza, a *inteligência rapidamente saturada*, o sentido do mau gosto, a facilidade de enfasiar-se, a tendência ao tédio e à náusea: tudo isso servia precisamente para fazer do seu gênio uma vocação. Por quê? Porque se referia apenas parcialmente à sua personalidade privada e era, ao contrário, por outro lado, de natureza supra-individual, expressão de um sentimento coletivo de exaustão histórica e da completa exploração dos meios artísticos, do tédio decorrente e da procura de novos caminhos”.

É impossível, neste local, representar a sucessiva manifestação destas determinações subjetivas e objetivas da arte moderna na evolução musical de Adrian Leverkühn. O que Thomas Mann obtém, ao configurar o processo de criação de Adrian Leverkühn, na representação da gênese, da estrutura e da influência das suas obras, atinge um nível elevadíssimo, único em toda a literatura universal. Até então, as tragédias da vida de artistas eram representadas quase que exclusivamente do ponto de vista da relação e do conflito entre o artista e a vida, entre

a arte e a realidade; e era assim mesmo, essencialmente, que procedia o jovem Thomas Mann. Aqui, entretanto, onde o problema central se desloca para a obra, a representação deve se estender também à gênese e à estrutura desta obra e deve conduzir a uma expressão artística e formal a insolúvel e trágica problemática da arte moderna com relação àquelas mesmas obras.

Balzac fôra o único, até então, a tentar algo de semelhante (em *Le chef d'oeuvre inconnu* e em *Gambara*). Estes eram, por certo, na totalidade da *Comédia Humana*, episódios novelísticos que antecipavam profeticamente vários temas da insolúvel problemática da arte moderna. Thomas Mann, porém, vai além de Balzac, e isso em um duplo aspecto. Balzac viu momentos determinados, e muito essenciais, da íntima problemática dos modernos meios de expressão artísticos e, com profunda penetração e grande vigor, representou a sua trágica falência em face da realidade por representar. Nêle, entretanto, esta representação não passava de uma genial antecipação de uma tendência que devia manifestar-se no futuro e, por isso, no conjunto da comédia humana, tal tendência só podia ter manifestação episódica. Nêle, por outro lado, êste conflito era puramente trágico-objetivo; o seu Frenhofer, do ponto de vista psicológico e moral, é ainda um artista à velha maneira não-problemática e sem íntimas turbações; o conflito insolúvel nasce apenas da objetiva contradição dialética entre os modernos meios de expressão e as necessidades estéticas do objeto sensivelmente representado.

Depois de Balzac vem a longa série de tragédias na vida de artistas, na qual a atitude humana e moral do artista moderno em face da vida torna-se problemática; as obras juvenis de Thomas Mann representam o ponto final dêste desenvolvimento. Ora, como indicamos acima, esta atitude artística moderna repercute agora na própria estrutura da obra. O grande resultado alcançado por Thomas Mann na criação dêste romance, na verdade, consiste no fato de que êle representa êste processo com uma tal riqueza, com uma tal profundidade, com uma tal evidência, que nêle se nos apresenta, plástica e claramente, todo o problemático processo de criação de Adrian Leverkühn, a objetiva problemática de suas obras. O conteúdo do inteiro grande romance consiste aliás, em sua maior parte, na representação da gênese e da essência destas obras. E Thomas Mann

não apenas consegue tornar viva para o leitor tôda uma série de composição de Adrian, na sua individualidade artística e espiritual, como, ao mesmo tempo, partindo da atitude artística do compositor, consegue representar o seu herói, que é apenas um compositor, apenas um artista, que fora de sua obra não possui quase nenhuma vida — como uma personalidade rica e animada.

Deve-se assinalar aqui, de passagem, que essa música de Adrian Leverkühn é, naturalmente, criação original de Thomas Mann, do mesmo modo que a visão do mundo do velho Faust era criação de Goethe. Assim como seria ridículo reclamar contra Goethe a prioridade de Bruno ou de Spinoza, da mesma forma se torna ridículo hoje que Arnold Schönberg pretenda a “propriedade espiritual” da música de Adrian Leverkühn. De fato, a originalidade da música configurada no romance do *Faustus* não é absolutamente a atonalidade em si, mas antes o caráter geral da música contemporânea como expressão concentrada da decadência moral e espiritual, como trágica dissolução ocasionada por essa decadência na alma de Adrian Leverkühn, como queda trágica do compositor por obra das insolúveis contradições que nascem quando estas tendências são levadas às suas últimas conclusões.

Do mundo espiritual criado por Thomas Mann, por outro lado, estão automaticamente excluídos compositor ou música que se adaptam prazerosamente ao pântano da decadência; nada está mais afastado dêles do que a coerência no ir até o fundo das tendências e de suas causas: por isso se recusam a ter relação com o êxito trágico da arte e da personalidade de Adrian Leverkühn e é compreensível que o façam. Porque a importância e o nível de uma obra como a de Adrian são determinados precisamente pelo seu êxito trágico; e, por isto, a figura de Adrian Leverkühn se eleva solitário; não obstante seja representativa do côro de tagarelas da decadência atual.

Demonstrei repetidas vêzes, em outros estudos,⁶ como na literatura moderna a “fisionomia intelectual” dos personagens vai cada vez mais desaparecendo, como os protagonistas das modernas obras literárias são conduzidos de uma maneira cada

⁶ Nos ensaios “A Fisionomia Intelectual dos Personagens Artísticos”, de 1936, e “Narrar ou Descrever”, incluído na presente coletânea. (N. do T.)

vez mais decidida a um baixo nível de vida espiritual interior. Thomas Mann é uma das poucas exceções que, nessa época de declínio, se opuseram à corrente da evolução burguesa da arte, à transformação da literatura e da arte em naturezas mortas representadas com artifício e refinamento. Neste caso êle, por certo em oposição consciente ao empobrecimento espiritual da literatura e da arte moderna, criou uma obra da qual se poderia dizer que a plasticidade, altamente diferenciada, dos personagens brotou diretamente do espírito. O significado desta obra única na literatura universal deve ser aqui, desde o princípio, levado em conta. Uma análise específica de tal realização demandaria um estudo particular.

Mas nós nos propusemos, neste local, uma outra tarefa. O que nos interessa é compreender êste romance como romance de uma época, como quintessência trágica da cultura burguesa do nosso tempo. Por êste fato, não podemos nos deter no exame dos detalhes, por importantes e grandiosos que sejam, mas devemos retornar ao problema fundamental. O que Thomas Mann nos fornece neste romance é a análise da problematidade de toda a arte moderna. Êle mostra como o momento puramente subjetivo, o afastamento de toda coletividade, o desprezo por toda comunidade, surge, por um lado, como consequência necessária do moderno individualismo burguês do período imperialista; e mostra como, também necessariamente, se anulam todos os vínculos — velhos e novos — com a sociedade na própria obra. (Por isto, a atitude parodiante de Adrian é um traço de sua honestidade intelectual). Por outro lado, Thomas Mann mostra como, desta mesma situação, nasce continuamente a aspiração à síntese, ao domínio do ser, à ordem e à organização, mas isto sem qualquer fundamento real na vida do povo, no mundo social; aquela mesma subjetividade que cria o esfacelamento, precisamente por isto, constitui uma outra tendência, indireta, à decomposição: e acaba se anulando a si mesma.

O amigo de juventude e biógrafo de Adrian chama-o, certa feita, “mestre-escola revolucionário à antiga”. E Adrian mesmo fala da liberdade que se anula por si mesma na vida e na arte moderna. Êle diz desta aspiração à síntese: “Ela poderia, porém, além disso, indicar qualquer coisa de necessário no tempo, uma promessa de remédio em uma época de convicções destruídas e de dissolução de todas as obrigações objetivas: no

sentido, em suma, de uma liberdade que começa a desfechar-se como golpe sobre o gênio e a revelar indícios de esterilidade”. A aspiração à síntese, fechada em si mesma, portanto, é a expressão subjetiva do círculo vicioso da arte atual e da atual cultura burguesa: por um lado, tal aspiração permanece extremamente subjetivista, fundada exclusivamente no sujeito (igual à liberdade em decomposição); por outro lado, ela contém em si o desejo de uma ordem a qualquer custo, a disposição para a submissão a uma ordem qualquer, mesmo que isto ponha fim ao arbítrio da liberdade, já que a liberdade se torna uma situação sem saída.

O professor que Adrian teve na juventude, a êste propósito, pronuncia uma conferência sobre um tipo original, um americano, bastante ignorante, membro de uma seita, que, para os objetivos práticos de sua seita, elaborara uma insípida nova “teoria ordenadora” da música, fundada precisamente sobre nada. O jovem Adrian, naturalmente, considera esta teoria muito ridícula. Mas, quando o seu amigo de infância satiriza o inventor da teoria, Adrian contesta: “Deixe-me com o original: a mim não desagrada. Pelo menos, tinha o sentido da ordem, e mesmo uma ordem vazia é sempre melhor do que nada”. Esta aspiração à ordem e à síntese, que nasce da moderna desagregação do individualismo, mas que permanece puramente subjetiva, chega assim a aflorar continuamente, do ponto de vista conceitual e ideológico, aquelas tendências que conduzem ao reforçamento da reação imperialista. Ou antes, diretamente: ao fascismo. Nisto se manifesta a imanente predisposição da arte moderna, como síntese formal, às ideologias reacionárias da época.

Dentro da música de Leverkühn, portanto, esconde-se a mais profunda desesperança de um verdadeiro artista na sociabilidade da arte; a mais profunda desesperança na sociedade burguesa do nosso tempo, nem mais nem menos. Todas as suas tentativas de abertura — que certamente permanecem artisticamente imanentes — só fazem aumentar esta contraditoriedade interior, esta autodissolução da arte como consequência do distanciamiento da vida (que ela, por princípio, se impõe). Estas tentativas conduzem objetivamente à morte da arte. O amigo é biógrafo do herói, que possui pela arte um abandono que é ainda mais humanístico à velha maneira, escreve, mesmo, em

um momento trágico: “Longe de mim a intenção de negar a seriedade da arte, mas ao se tornar sério, a gente repudia a arte e dela não é mais capaz”. Não se diga que êste é um modo de tomar posição “humano em geral”. Precisamente aqui é necessário tornar a referir o contraste das épocas em que respectivamente Goethe e Thomas Mann atuaram. Goethe diz ainda de tais crises e da função da arte nelas:

*Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.*

“E enquanto o homem, em seu tormento, se faz
[mudo,
a mim, um Deus concede o dizer como soffro”.

TORQUATO TASSO
ato V, cena V

Por isso, o amigo e o biógrafo de Adrian Leverkühn se refere, precisamente na descrição de uma das mais importantes composições, ao Apocalipse, à “vizinhança entre esteticismo e barbárie” e ao “esteticismo como precursor da barbárie”. E, por isso, êle diz desta obra: “Esta obra ameaçadora, com a sua impaciência por revelar musicalmente as coisas mais recônditas, a bête que existe no homem e, por outro lado, os seus movimentos mais sublimes, quantas vêzes foi acusada pela censura de sanguinário barbarismo e, de outra parte, de exangue intelectualismo! Eu disse “foi acusada”; de fato, a sua idéia, que é de certo modo a biografia da música desde o estágio pré-musical elementar e ritmo-mágico até a mais complicada perfeição, expõe a obra, não só nas partes, mas no conjunto, a esta censura”. Na ulterior análise desta obra êle estabelece, sem qualquer consciência, a relação em que se encontra a música de Leverkühn com as tendências mais profundas da desumanização da arte na época imperialista: “O côro é instrumentalizado, enquanto a orquestra é vocalizada, até o ponto — e com o objetivo — de fazer aparecer efetivamente desolado o limite entre homem e coisas”. Desta forma, êle vê o momento essencial desta obra na consciente subversão da função da harmonia e da dissonância: “Tôda a obra é dominada pelo paradoxo (se é que isso chega a ser um paradoxo) segundo o qual a dissonância exprime tudo o que a obra tem de sério, elevado, devoto, espiritual, enquanto a harmonia e a tonalidade são reservadas para o mundo infernal: neste caso, o mundo da vulgaridade e do lugar comum”.

E um acaso digno de registro — se de acaso se trata — que o autor destas linhas tenha concluído a leitura do romance manniano de Faustus precisamente no período em que foi publicada a resolução do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética sôbre a música moderna. O romance de Thomas Mann aparece, exatamente nas passagens que nêle caracterizam tão brilhantemente a música moderna, como uma amplíssima fundamentação artística e espiritual daquela resolução; uma fundamentação que abrange tôda a arte moderna, seus problemas de expressão (até mesmo nos pormenores técnicos) e sua base humana e social.

Tudo isto precisava ser ao menos ràpidamente colocado, para que se compreendesse em tôda a sua importância o contraste decisivo entre a essência e a função do demônio no *Faust* de Goethe e no *Faustus* de Thomas Mann. Não é, em nenhuma hipótese, um fato extrínseco que em Goethe o Mefistófeles pertença inteiramente à realidade objetiva, enquanto em Mann, como já em Dostoiévski, o demoníaco seja apenas uma projeção do mundo interior do herói. Isso deriva daquela situação descrita inicialmente, a saber, do fato de que a tragédia dêste Fausto manniano se desenvolva inteiramente no interior do seu estúdio. O velho Faust sai do estúdio para conquistar a realidade inteira: tanto o “pequeno” quanto o “grande mundo”. Por isto, o seu destino torna-se *destino da humanidade*, destino universal. As potências com as quais êle combate e que lutam pela posse da sua alma são fôrças objetivas da realidade objetiva, fôrças da sociedade humana; também Mefistófeles é um ser da própria natureza. A sua magia negra, o seu poder mágico, como mostrei alhures, é um poder só formalmente fantástico; mas, no que concerne ao conteúdo social, é um poder efetivo da objetiva realidade social, tal como o próprio Faust, tal como as suas ações e exatamente como os homens aos quais elas são dirigidas (homens que se tornam suas vítimas e dos quais êle mesmo se torna vítima).

Situação inteiramente diversa é a que ocorre quando as ações se desenvolvem apenas entre as quatro paredes do estúdio. Assim acontecia já em Ivã Karamazov. O parricídio tem em Dostoiévski uma realidade sobretudo psíquico-moral; é mais uma íntima experimentação consigo mesmo, uma escola interior de auto-exame, de autoconhecimento, do que um *factum brutum*

da realidade externa. (Esta é a situação já no verdadeiro assassinato cometido por Raskolnikov e, em particular, isto resulta evidente quando se compara a sua psicologia, a sua moral e o seu modo de agir com o do seu protótipo bastante vizinho, o Rastignac de Balzac). Existe portanto, aqui, uma certa afinidade necessária e orgânica com a concepção formal do estúdio do Faustus de Mann, tanto que, em vários pontos, chega-se mesmo à aparição sensível do demônio.

Do ponto de vista espiritual e artístico, todavia, esta afinidade é puramente exterior e não essencial; de uma "influência" não se pode sequer falar. A convergência se opera por tendências afins do período comum. Mas, também neste caso, as diferenças são mais importantes do que as semelhanças casuais. Em Dostoievski, o problema é colocado psicológica e moralmente. Por isto, a relação entre Ivã Karamazov e o seu demônio, não obstante a complicada oscilação entre realidade e visão, é a mais simples possível. Ivã diz justa e exaustivamente ao seu tentador e atormentador: "Tu és a encarnação de mim mesmo... dos meus pensamentos e dos meus sentimentos, mas certamente só daqueles mais asquerosos e mais estúpidos". "Alto" e "baixo", céu e inferno no mundo, como o quer a representação de Dostoievski, estão claramente separados um do outro. A estruturação real do mundo dostoievskiano mostra, por toda parte, complicações dialéticas que vão muito além deste dualismo moral-metafísico relativamente simples; porém a relação de Ivã Karamazov com o seu diabo é dominada por este dualismo: o diabo é a encarnação do subsolo psíquico-moral de Ivã.

Isto acontece também, naturalmente, em Adrian Leverkühn: como o seu diabo poderia ser um diabo de outra forma? Todavia, aqui, no mundo imperialista do *Faustus* de Thomas Mann, o subsolo tem um significado inteiramente diverso, muito mais complicado do que na tragédia dos Karamazov. Antes de tudo, para iniciar com o momento talvez mais importante: este demônio é apenas um princípio da libertação de energias psíquicas presentes: "Onde nada existe, mesmo o diabo perde todo o direito... Nós não criamos nada de novo; este é o mister de outras pessoas. Nós ajudamos apenas a fazer nascer, e libertamos. Nós mandamos ao diabo as claudicações e a timidez, os castos escrúpulos e as dubiedades. Com um pouquinho de hiperemia estimulante pulverizamos e afastamos o can-

saço, o pequeno cansaço como o grande, o cansaço privado e o da época". De tal modo, o demônio deste mundo faustiano é o "verdadeiro senhor do entusiasmo": e precisamente do entusiasmo pela doença, motivo pelo qual é inumano, anti-humano.

O demônio de Mann sabe muito bem falar de tudo o que existe na história, da situação da cultura no presente. Ele descreve a existência humana do artista de um modo que, em muitos pontos, recorda as confissões de Tônio Kroeger. "O artista é irmão do delinquente e do mentecapto... Não me venha falar de sãos e de doentes! A vida, desde que existe, jamais foi aprofundada sem o elemento mórbido". E, no mesmo sentido, diz a Adrian: "Um esfriamento total da tua vida e das tuas relações com os homens está na natureza das coisas; aliás, está já na tua natureza...". Também a este propósito as diferenças são, naturalmente, decisivas. Tônio Kroeger e Gustav Aschenbach vêm, por sua parte, neste seu destino de homens, alguma coisa de "universalmente" humano, de supra-histórico. O demônio do novo Fausto vê melhor. Ele escarnece de Adrian, precisamente evocando Goethe em seu favor: "Vê, tu não pensas nas decorrências, tu não pensas como historiador quando te lamentas que este e aquele tenham podido ter, *inteiramente*, alegrias e dores infinitas, sem que lhes fôsse imposta a clepsidra, sem que ao fim lhes fôsse apresentada a conta. Isso que nos tempos clássicos pôde existir sem nós, hoje apenas nós podemos oferecê-lo". E vai ainda mais longe no escárnio, acentuando não apenas o não-demoníaco em Goethe, mas lembrando mesmo o quanto de especificamente moderno existe nas ofertas do diabo: "Oferecemos do melhor, oferecemos o que é justo e verdadeiro, e não são mais roupas clássicas, meu caro, as que fazemos experimentar: é trabalho arcaico, são roupas primitivas, não usadas desde há muito tempo. Quem sabe atualmente, quem sabia nos tempos clássicos, que coisa era a inspiração, a genuína e antiga exaltação, a exaltação ainda não corrompida pela crítica, ou ainda não corrompida pela capenga inteligência, pelo mortal contróle do raciocínio; que coisa era o santo êxtase?". Ele o refuta com desprezo, como se o diabo fôsse o protetor da crítica, quando, ao contrário, o diabo é o defensor da desenfreada intuição irracionalista.

Por outro lado, completando esta contraposição, Tônio Kroeger e Aschenbach sonharam com a realização de suas res-

pectivas obras e levaram-na a cabo; sofreram por essa realização, sacrificaram suas vidas e suas existências humanas para isso. Se também as suas vidas foram dilaceradas pelos problemas que enfrentaram, o fato de levarem a cabo suas obras não chegou jamais a ser, para eles, um fato problemático. Inteiramente diversa é a situação para Adrian Leverkühn e para o seu diabo, que raciocina e filosofa em termos históricos e que bem sabe o que é específico do presente na situação atual. O diabo diz da arte moderna: "A produção não está ameaçada, talvez, de desaparecer? E tudo isto que de sério se coloca em papéis revela fadiga e desgosto". Dizendo isto, refuta como superficiais as razões exteriores, "sociológicas", desta situação; e é de opinião que as causas verdadeiras fazem bem mais profundamente: "Também o compor música tornou-se muito difícil. Quando a obra não mais está de acôrdo com a verdade, como se pode trabalhar?" Prossegue o seu raciocínio nestes termos: "O que não nego é uma certa satisfação que a situação da "obra" em geral me traz. Sou contrário às obras em geral. Como poderei não experimentar um certo prazer pelo incômodo que ora atormenta a *idéia* mesma da obra musical? . . . O movimento histórico do material musical se voltou contra a obra concluída. . . O colhêr a expressão na universalidade da conciliação entre o movimento do material e a obra acabada é o mais íntimo princípio da ficção musical. Ora, esta universalidade terminou. A pretensão de pensar que o universal está contido harmônicamente no particular desmente-se a si mesma. Terminaram as convenções de valores antecipados e obrigatórios, que garantiam a liberdade do jôgo".

E, na mesma passagem, êle chama as tendências de Adrian para a paródia de melancólico "nihilismo aristocrático". Vê-se, pois, como tudo aquilo que na problemática dos Tônio Kroeger e Gustav von Aschenbach constituía o único elemento sólido, aqui se transforma precisamente no centro da problemática.

Assim, o diabo é a expressão concentrada de todo o ser interior de Adrian Leverkühn e não apenas da parte pior do que nêle existe como acontecia em Ivã Karamazov. Na época imperialista avançada, o subsolo compreende de fato *tôda a vida interior* do artista moderno. Por certo, também Adrian Leverkühn se espanta em face da caricatura repugnante com que lhe aparece o demônio, sente-se aterrorizado diante dêle, tal

como Ivã Karamazov, mas dentro de tudo isso reside algo bastante diverso. Este nôvo demônio é a concentração caricatural da autodestruição imperialista, da decomposição do homem e da obra, da autoliquidação do espírito artístico, e isto, em verdade, acontecendo em um indivíduo que se dedica totalmente à arte, que sacrifica tôda a sua própria vida, tôda própria humanidade por amor da arte. Para quê? Para atingir nas suas obras melhor realizadas uma autodissolução da arte, da obra de arte.

Em tais condições, o diabo pode dizer, com razão, do inferno: "No fundo, êle é apenas a continuação da vida extravagante". E êle, ao mesmo tempo, sabe que: "A existência extravagante é a única que satisfaz a uma mente orgulhosa. A tua soberba não quererá, por certo, trocá-la jamais por uma existência morna". O inferno dêste Faustus está bem pouco no além; ao contrário, êle é simplesmente o mundo do homem atual (burguês), exatamente como êste mundo foi representado pelos notáveis críticos anteriores da autodissolução da burguesia atual, tais como Dostoievski, Strindberg ou Shaw. Apenas, aqui, a sua representação é, muito mais radicalmente do que naqueles, concentrada no mais elevado e melhor momento, e incide sôbre o aparentemente atemporal, sôbre aquilo que (na aparência) existe de mais violentamente contrário à época, de mais violentamente antiburguês.

É ocioso procurar um modelo vivo para o Faustus de Mann. Se existe algo na figura do protagonista que lembre, de longe, alguém, êsse alguém seria a figura ascética, afastada do mundo e ávida de vida, temerosa do mundo e dura como a de um ditador, de Nietzsche. (Também no destino algo o relembra e certamente não por acaso). Mais importante é observar que o personagem tem muito da quintessência decadente, pré-fascista, da *Weltranschauung* nietzscheana. Há muitos decênios, Stefan George escreveu uma poesia sôbre a tragédia de Nietzsche, tal como êle (George) a tinha compreendido. A solução, assim como George a entende, pode ser expressa da seguinte forma: "Deveria ter cantado, esta alma jovem". Dêste modo, George se subtrai à compreensão da verdadeira tragédia de Nietzsche. Inconscientemente, porém, êle criou aqui, em certo sentido, um movimento adaptado ao romance de Thomas Mann. Thomas Mann, de fato, mostra como se teria apresentado um tal *canto*

de Nietzsche, no mundo de hoje, como no mundo de hoje se apresentariam o seu conteúdo e a sua forma, o seu *pathos* e o seu espírito parodístico. Thomas Mann, mais crítico, porque realmente fiel ao humanismo, mostra a tragédia dos tipos como Nietzsche precisamente na concreta explicação do *canto* dêles.

O diabo de Thomas Mann é, dêste modo, o crítico histórico e filosófico de tóda a cultura burguesa do imperialismo. Também aqui existe uma profunda ligação interior entre Leverkühn e o seu demônio; também Leverkühn, no seu pensamento e na sua criação, é um crítico histórico e filosófico do seu tempo. Não é certamente um acaso que, após a falência definitiva da sua mais pura e tímida tentativa de um pequeno avizinhamento da vida, após a terrível morte do seu sobrinho, Leverkühn tenha um diálogo dêste gênero com o seu amigo: “Acho que *não deve existir*. — O que, Adrian, não deve existir? — O que é bom e nobre (respondeu-me), o que se diz humano, mesmo que seja bom e nobre; aquilo pelo qual os homens combateram, pelo qual assaltaram as bastilhas, aquilo que os vencedores anunciaram triunfantes, é isto que não deve existir, é isto que deve ser destruído, é isto que eu desejo destruir. — Desculpa-me, meu caro, não te compreendo muito bem. Que queres destruir? — A *Nona Sinfonia* (respondeu)”.

Esta passagem ilumina o ponto decisivo. Segundo a concepção de Adrian, que êle expôs antes, a vitória espiritual e cultural da nova música reside precisamente nisto. “Ela soube emancipar a música do território de uma especialização provinciana e mesquinha, colocando-a em contacto com o amplo mundo do espírito, com o movimento artístico-intelectual da época. . . Tudo isso decorre do último Beethoven e da sua polifonia. . .”. E, por isto, é importante que o amigo e biógrafo de Leverkühn assim escreva sôbre a última obra dêste, uma sinfonia sôbre o Fausto: “Não há dúvida de que ela foi escrita com o pensamento voltado para a *Nona* de Beethoven, como contraposição a esta, no mais melancólico sentido da palavra”. E porque tal sinfonia é o ponto criativo e espiritual mais elevado da produção de Leverkühn, é bastante importante que tudo o que existe de bom e de nobre na evolução da humanidade seja aqui retomado com profunda consciência e um alto nível artístico. Esta produção, portanto, é um *trunfo* do diabo.

Essa, porém, não é ainda a última palavra da obra, nem mesmo de Adrian Leverkühn. No último e trágico reconhecimento e na tardia autocrítica que êle pôde fazer imeditamente antes de cair no completo obscurecimento espiritual, Adrian celebra um processo crítico de ajuste de contas com o demônio, com o seu próprio dilaceramento demoníaco na produção e com o seu aristocrático niilismo: “Em verdade, diletos companheiros, se a arte é incerta e não avança um só passo, se tudo é demasiado difícil e as pobres criaturas de Deus não sabem como sair da sua miséria, a culpa é da nossa época. Mas se alguém, com o fito de sair da estagnação e atingir o triunfo, faz um pacto com o Diabo, então êsse alguém compromete sua alma e se condena a carregar sôbre seus próprios ombros tóda a culpa da época. É fácil dizer: *sêde sóbrios e vigiai*. Porém muitos são incapazes de conservar a serenidade e de vigiar. Em lugar de se preocuparem com aquilo que é necessário para melhorar a vida na terra, em lugar de buscarem a criação de uma ordem humana propícia a uma nova dignidade para a obra de arte, êstes infelizes perseguem o impossível e se entregam a uma infernal embriaguez. Dêste modo, perdem suas almas e apodrecem”.

Também em Mann, portanto, de modo mais grave e menos brilhante do que em Goethe, sem apoteose, antes com um espantoso auto-aniquilamento, oferece-se uma perspectiva diversa da do diabo e do demoníaco. A falta de apoteose não é aqui uma questão exterior, nem algo de formal. Expressa antes a fundamental diferença: o Faust goetheano superou *agindo*, isto é, *na criação*, o princípio demoníaco, enquanto o Faustus maniano superou tal princípio apenas pelo fato de que êle, na última tardia condenação de tóda a própria atividade, foi capaz de reconhecê-lo e desmascará-lo *criticamente*.

Com estas últimas palavras de Adrian Leverkühn, a sua tragédia de musicista transforma-se não apenas numa tragédia da música, de arte e da cultura do imperialismo — esta íntima referência específica já existia desde o início, conforme indicamos — mas, ao tempo, na tragédia da Alemanha, da humanidade que vive atualmente naquela forma de vida que é a burguesa.

Também este nexos só no final atinge o ponto culminante da evolução para a lucidez e para a consciência de si. Em si, ele não só está presente desde o início, mas determina mesmo toda a forma épica da obra. Apenas no fim é que do *em si* nasce o para si; o cume ideal é aqui, ao mesmo tempo, justificação espiritual e artística de toda a estrutura, de todos os princípios da composição.

Esta ligação da tragédia pessoal do artista com a da nação e a da humanidade se expressa em uma forma extremamente peculiar, que estudaremos um pouco mais de perto, porque é nesta sua peculiaridade espiritual que ganha expressão clara a proximidade exterior e o profundo afastamento interior, ou, em outros termos, a diversidade entre o estilo de Thomas Mann e o estilo narrativo *moderno*, particularmente do romance. Referimo-nos, é claro, ao problema da configuração do tempo e do seu curso, configuração na qual as diversas correntes inovadoras do romance têm celebrado, nos últimos tempos, verdadeiras orgias. Conquanto se possa decisivamente refutar os experimentos surgidos nesta época, tê-los como completamente vazios, puramente artificiosos, quase inventados em um laboratório, mesmo assim é claro que esta tendência (ou melhor: esta moda) não é apenas uma simples extravagância de literatos, mas a representação artística — mesmo que deformada, amaneirada, tornada mero jogo — da relação do indivíduo, de sua vida pessoal, com seu próprio ambiente social, mais precisamente com a época histórica, com a evolução histórica, da qual uma fração, um momento, é constituído por este *curriculum vitae* individual.

Compreende-se, desde logo, que este problema só pôde ser colocado artisticamente pela primeira vez depois que a literatura se tornou consciente da historicidade dos eventos épicamente representados; ou seja, tão somente após a inovação — que iniciou uma nova época no romance moderno — operada por Walter Scott. Na verdade, o romance — mesmo depois de então, e por um período bastante longo — manteve o modo narrativo tradicional, ainda que fundamentalmente modificado. E isto na medida em que a inovação operada por Scott acarretou consciência artística apenas da historicidade, isto é, do curso histórico. A vida individual recebeu, porém, precisamente na obra de Scott, realidade e concreticidade em seu mais elevado grau; ela não se tornara ainda problemática como *momento* da

história. Isso tinha como consequência que o escritor épico podia viver e representar o curso individual e o histórico como unidade indissolúvel: o *devenir* e a evolução individuais permanecem — em relação ao ser objetivo da realidade — como uma parte constitutiva orgânica do *devenir* e da evolução social e histórica. Não obstante todas as variantes estilísticas, históricas e individualmente determinadas, este modo de representação vigora ainda em *Guerra e Paz* e até no *Buddenbrook*.

A problematidade começa apenas quando a experiência da intrínseca vacuidade da vida individual se torna questão central da representação épica; ou seja, mais ou menos com *A Educação Sentimental*. É óbvio que, se tanto a vida individual como a social são consideradas como destituídas de sentido, — se a falência necessária, vergonha mesmo, dos melhores impulsos individuais é considerada como a própria essência da realidade — também a representação do tempo deve adquirir uma nova função. O tempo não aparece mais como o meio histórico natural e objetivo do movimento e da evolução dos homens, mas é desnaturado em uma potência exterior que é, em si, morta e portadora de morte: no curso do tempo se expressa a degradação da vida individual; este mesmo curso, agora tornado independente, aparece como uma inexorável máquina autônoma que rebaixa, nivela, aniquila todo desejo individual de evolução, todo traço peculiar. Em suma: aniquila a própria personalidade. E se, em autores individuais mais recentes, sobre uma base conceitual e intelectual similar, está presente uma atitude mais conciliadora e mais serena em face do problema tempo, este é apenas o sinal do fato de que o seu desespero, o seu pessimismo e o seu irracionalismo, adquiriram o caráter de jocosa frivolidade.

Apenas partindo desta deformação da experiência (que naturalmente — e não por acaso — se dá no terreno da realidade social do capitalismo tardio e particularmente do imperialismo) pode nascer e tornar-se consciente a radical cisão do curso do tempo individual (vivido) e do tempo objetivo (entendido como físico, histórico); conceitualmente, esta cisão é elaborada na filosofia moderna desde Bergson e Dilthey até Heidegger e Sartre; as diferenças entre suas concepções do tempo não têm para nós, aqui, qualquer interesse, de vez que tais diferenças se manifestam no interior da contraposição entre tempo objetivo e tempo subjetivo. Artisticamente, de um ponto de

vista literário, esta concepção do tempo domina tôdas as inovações formais alcançadas na narrativa épica do período imperialista e, em particular, da época que se seguiu à primeira guerra mundial.

É impossível, aqui, e nem é nossa tarefa, enumerar ou analisar as variantes desta nova posição a respeito do tempo. Trata-se apenas de observar os seus motivos comuns; e, entre êles, o mais importante é o da destruição da unidade e continuidade de desenvolvimento da totalidade épica. De fato, quando vem acentuada a oposição de tempo vivido e de tempo real, quando as discrepâncias de ritmo entre os dois tempos — discrepâncias segundo as quais, na experiência individual, os minutos se ampliam até a eternidade e os anos se reduzem a breves momentos — quando estas discrepâncias de ritmo se tornam princípios estruturais da composição (porque precisamente dêste modo se “demonstra” que o tempo objetivo é algo morto, a inferioridade, ou melhor, o não-ser), quando isso ocorre, o todo, como unidade e totalidade da obra, se fragmenta e se dispersa pela excessiva pressão dos momentos. Em casos extremos, o jôgo com os fragmentos da experiência do tempo subjetivo, considerado como o único verdadeiro, vai tão longe que êsse tempo subjetivo chega a se tornar o único fio que liga um ao outro, em uma pseudo-relação, os pedaços heterogêneos e arbitrários. Tôda proporção de importância da realidade objetiva é, de tal modo, brutalmente rejeitada. A rica e transbordante experiência subjetiva, que ainda em Flaubert fracassava no contacto com uma dura realidade, passa a criar em tais casos, por “própria” e “soberana” fôrça, um “universo” à sua medida, suscitado puramente do interior de si mesma; e mostra, precisamente neste seu extremo triunfo, sua impotência e nulidade. Os escritores de nosso tempo, aquêles que de certo modo podem ser considerados autênticos, são mais ou menos conscientes dêste estado de coisas. Todavia, porque estão completamente dominados por sentimentos (e, pois, por concepções do mundo) que surgiram no terreno do imperialismo, êles consideram a impotência e a nulidade dêste mundo subjetivo, que se pretende soberano, dêste tempo “real” — o único dado positivo possível — como o máximo de verdade vital, o máximo de substância universal que “còsmicamente” seja possível obter. Canonizam, assim, a deformação expressamente subjetiva da realidade, vêem

nela a expressão adequadã de uma deformação do mundo, que a seus olhos passa por ser o fundamento de tôda a realidade.

É verdadeiramente difícil, para um escritor do período imperialista, subtrair-se a estas influências, mesmo no caso em que êle percebe clara e desapaixonadamente o elemento destruidor da forma existente nas tendências acima referidas. Dizendo isto não pensamos, absolutamente, na chamada *irresistibilidade* dos meios de expressão ou das modas literárias. Os verdadeiros escritores podem se opor, vitoriosamente, a tudo isto. Trata-se, isso sim, do fato de que estas tendências brotaram da vida, ou antes, da matéria da vida dos poetas; quem desejar compreender o nosso tempo, de maneira justa, em sua peculiaridade histórica, não pode impunemente deixar de atentar nelas.

Não se trata, aqui, da peculiaridade objetiva da época, do seu real segrêdo histórico, mas sim de um reflexo deformado (nascido, é verdade, da necessidade social e histórica) da sua essência real. Não se trata, portanto, do fato de que a objetiva realidade social do nosso tempo (ou mesmo tôda a vida da humanidade, o inteiro ser “còsmico”) seja um inextrincável caos, um labirinto de deformações insolúveis, mas sim, necessariamente, do fato de que esta realidade, social, apareça assim a muitos e, sobretudo, do fato de que ela apareça assim aos intelectuais artisticamente sensíveis e, no entanto, alheios das objetivas fôrças motrizes da realidade social.

Em si, o período imperialista é o período das guerras e das revoluções mundiais. É natural, portanto, que as correntes objetivas que, econômica e culturalmente, na política interna e na política externa, preparam as guerras mundiais, enveredem — segundo o seu íntimo modo de ser — pelo caminho da transformação do mundo em um caos sanguinário, pelo caminho da desfiguração do humano no indivíduo singular, nas classes e nas nações. E a sua fôrça é considerável: duas guerras mundiais, doze anos de nacional-socialismo na Alemanha, etc., demonstraram claramente a fôrça dessas correntes. Todavia, por mais que esta fôrça seja grande — e ela hoje se encontra novamente em um período de reunificação, de reorganização, de propaganda, de expansão e de concentração — ela não é, de nenhum modo, fatalmente invencível. A existência, há mais de trinta anos, da União Soviética, o surgimento das democracias populares, a resistência crescente de quase todos os povos das

“metrópoles” e das colônias, fornecem a este respeito uma prova evidente. A despeito de todos os traços caoticamente deformados, que a nossa época apresenta quando considerada em seu caráter *imediat*o, é evidente que, nela, a corrente orientada para o futuro (tanto para os indivíduos como para os povos) possui um sentido, uma ordem, uma civilidade.

O reconhecimento dessa ordem, porém, somente está possibilitado àqueles que são capazes de enxergar e reconhecer a força das correntes orientadas para o futuro. Quem permanece prisioneiro das insolúveis contradições conceituais do século dezenove, ou quem faz concessões às pseudo-soluções reacionárias (elaboradas ininterruptamente pelo espontaneísmo burguês do período imperialista), ou, ainda, quem se entrega a estas pseudo-soluções de corpo e alma, deve ver logicamente no mundo um caos que deforma todos os valores efetivamente humanos. E é precisamente desta maneira que o mundo é visto pela chamada “vanguarda” da intelectualidade burguesa. Uma visão bastante singular. A ideologia oficial do aliciamento reacionário anunciou sob Hitler, e anuncia hoje, demagógicamente, uma *cruzada contra a barbárie ameaçadora*. Mas “a ordem” proclamada por tal ideologia só consegue aparecer como ordem e harmonia nos piores *best-sellers* da literatura, da arte e da filosofia, aqueles que se produzem em série. Basta que um artista, situado neste terreno ou em terreno similar, represente com autenticidade subjetiva ou tenda para expressar subjetiva e honestamente a sua imagem do mundo, e logo se nos apresenta c informe e deformante caos, o mundo concebido no dualismo do tempo objetivo como coisa morta e do tempo subjetivo como o único verdadeiro e vivo.

Chegamos, aqui, então, a um aspecto que não pode faltar completamente em qualquer composição que extraia o seu conteúdo do mundo burguês do período imperialista, sem que a sua falta prejudique a genuína natureza da própria obra, o seu caráter realmente compreensivo. Os verdadeiros grandes escritores da literatura se distinguem dos meramente talentosos (ainda quando excepcionalmente bem dotados) pelo fato de terem o coração do lado justo, pelo fato de, mesmo em toda sua sensibilidade aberta às novas impressões, saberem sempre muito bem o que é realidade e o que é simples aparência, o

que é essência objetiva do mundo e o que é reflexo deformado (embora necessário) desta essência objetiva.

Por isto, o moderno problema literário da configuração do tempo assume, na obra manniana e na concepção estrutural dela, um papel radicalmente diverso daquele que assume em seus contemporâneos. Observe-se *A Montanha Mágica*: o mundo de “lá-em-cima” (do sanatório) e o de “cá-em-baixo” (da comum realidade burguesa) possuem experiências bem diversas do tempo, medidas de tempo subjetivamente disparatadas. E não só os personagens deste romance, como o próprio Thomas Mann, analisam insistentemente os termos desta diferença. Porém Mann sabe, e por isto o leitor o sente a cada passo na lenta progressão épica, que a montanha mágica só é uma realidade estanque, só é um mundo isolado e autônomo, aparentemente dominado por um tempo particular, na imaginação subjetiva dos seus habitantes.

O autor mostra claramente que o isolamento artificial — e objetivo (determinado clinicamente) — deste mundo é já pura aparência, porque nêle tôdas as determinações sociais dos homens, as que determinam “lá-em-baixo” o seu destino, aparecem como substancialmente imutáveis e ativas. Aliás, se se pretende falar de uma modificação delas, esta modificação consistirá somente em uma maior acentuação, em u’a mais pura explicação das determinações sociais trazidas “lá-de-baixo”. As pessoas aqui têm, objetivamente, mais tempo: e os seus problemas que de outra maneira permaneceriam aquém do limiar da consciência podem atingir, portanto, uma formulação mais consciente (Castorp — Setembrini — Naphta). Por estas mesmas razões, podem ser ressaltados com mais evidência do que “lá-em-baixo” também os traços obtusos de seus filisteísmos (a atmosfera pesada e pantanosa da segunda parte). O problema singular do tempo é aqui, por isto, um momento inscindível do ser objetivo, do mesmo modo que “lá-em-baixo”, e do mesmo modo que nos romances “normais”. Thomas Mann faz das modernas descobertas da técnica de representação *um* dos meios de caracterização dos seus personagens. Ele concebe o momento subjetivo como subjetivo e, portanto, pode introduzi-lo orgânicamente na sua representação épica objetiva do mundo.

Isto é visível, mais claramente ainda, no romance do Faustus. Thomas Mann utiliza nêle, com um refinamento artístico extraordinário, o momento do duplo tempo. Por um lado, desenvolve-se diante de nós a vida de Adrian Leverkühn, da sua juventude no período anterior à primeira guerra mundial até 1941, até sua morte no obscurecimento da atividade psíquica. Por outro lado, o seu amigo de juventude e biógrafo, o professor Serenus Zeitblom, faz-nos sempre sentir, com crescente intensidade, quais as circunstâncias em que está sendo redigida a biografia do amigo e mestre agora morto. O período do fascismo, que Adrian Leverkühn não chegou a viver em estado de lucidez, a segunda guerra mundial imperialista com as vitórias iniciais repentinas do nazismo e os seus espantosos reveses, tudo isto circunscreve neste mundo — poder-se-ia dizer: coralmente — a tragédia do protagonista. O romance tem, portanto, duas medidas de tempo (aliás, dois cursos temporais) que influem sempre mutuamente um sobre o outro, em iluminação recíproca.

Com esta última observação, determina-se também a decisiva diferença que neste aspecto separa Thomas Mann dos escritores "vanguardistas" que lhe são contemporâneos. De fato, êste recíproco esclarecimento só é possível porque os dois cursos temporais (isto é: o do fato biográfico e o da gênese da biografia), que subjetivamente aparecem cindidos, são ambos objetivos, e esta objetividade lhes forma um curso unitário tanto na realidade como na sua representação. A sua cisão subjetiva, mediante a exposição não só da biografia mas também da sua gênese literária, serve apenas para expressar, de forma artística, momentos determinados de toda a condição objetiva, momentos que não poderiam ser sequer referidos de modo artisticamente orgânico em uma biografia linearmente narrada e que, portanto, teriam de ser representados através de comentários abstratos. A aparente vizinhança de Thomas Mann com a moderna "pluritemporalidade" serve, pois, para marcar fortemente, em Mann — por caminhos indiretos e complexos — a "tradicional" uniformidade realista do curso histórico e social.

4

Qual é, pois, o conteúdo espiritual e artístico desta unidade? Sem dúvida, a relação entre a obra de criação de Adrian

Leverkühn e a tragédia do povo alemão na época do imperialismo.

Esta relação é mediatizada artisticamente pela figura do biógrafo, Serenus Zeitblom. O próprio protagonista, Adrian Leverkühn, é em si uma figura muito áspera e fechada, muito emparedada dentro de si mesma, para que nela pudessem ser representados todos os vínculos e as relações com a época atual. No seu caráter imediato, o personagem é tão resolutamente carregado de repulsão por tudo quanto lhe é contemporâneo, acentua tão decisivamente o lado puramente artístico dos seus problemas e das suas soluções, que a sua simples biografia, sem a presença sensível da personalidade do biógrafo, seria tão mais completa em si quanto mais excluísse dela o "mundo"; mas por isso mesmo seria — como biografia mesmo — imperfeita, privada da necessária totalidade de relações e de determinações históricas concretas. Ora, a grande arte de Thomas Mann reside precisamente no fato de tornar êstes vínculos com o tempo e com o mundo (que, objetivamente, estão contidos na obra de Adrian Leverkühn, constituindo precisamente o seu conteúdo decisivo e, em última análise, determinando os seus problemas formais), de tornar, dizíamos, estas relações momentos *essenciais* da própria representação, colocando em primeiro plano a personalidade do biógrafo.

O recíproco esclarecimento dos dois cursos temporais, portanto, indica o quanto existe em Adrian Leverkühn de acôrdo inconsciente com a época, o quanto êle é atingido pelos conteúdos da época, justamente quando, em sua altivez, acredita não manter qualquer contacto com o mundo que o cerca. E as relações entre os dois cursos temporais não são iluminadas tanto pela análise e pela descrição de Serenus Zeitblom quanto, antes, pela própria existência de Zeitblom.

Êste Serenus é, em medida muito maior do que o seu amigo, o nôvo Faustus segregado no "pequeno mundo" do seu estúdio, um personagem daquela atmosfera tipo Raabe de que falávamos há pouco. Já o seu nome recorda algo do mundo de Raabe; e o tímido estudioso de filologia antiga, de notável acuidade, de vasto saber, humanista profundo (e profundamente à antiga) — e que ainda, além disso, nos seus movimentos de ócio, é um modesto virtuose da heptacorde viola d'amore — está mais próximo dêste mundo do que, precedentemente,

pôde estar jamais qualquer outro personagem de Mann. Acresce considerar, além disso, a relação em que êle se encontra com a época. E esta relação, nós deveremos em seguida procurar examiná-la em uma análise um pouco mais particularizada. Observe-se aqui, antecipadamente, apenas êste fato: que Serenus Zeitblom está em uma posição singularmente crítica, a despeito do seu exterior afastamento em relação ao mundo; e ao mesmo tempo, — isto também é digno de nota — êle é absolutamente incapaz de resistir (mesmo em um sentido espiritual) às correntes da época que conduziam ao fascismo. O que lembra muito a crítica interior e a incapacidade de resistência dos personagens de Raabe em face do advento da realidade do período de Bismarck. A figura de Zeitblom é justamente aquela que sublinha o traço provinciano, pequeno-burguês à antiga, desta tragédia moderníssima e universalmente humana; e que confere a ela, espontâneamente, um caráter tipicamente alemão, antigo-alemão, no melhor e no pior sentido do conceito, com os meios puramente artísticos da criação de uma atmosfera. O próprio fascismo e as suas reais formas imperialistas de manifestação, tão tipicamente neo-alemães, têm um papel decisivo no romance: chegam a determinar-lhe em alguns aspectos o conteúdo espiritual e moral; porém, o conjunto dos traços externos e superficiais da vida que nos é oferecido na representação artística imediata é o da velha Alemanha, a velha Alemanha que ou se identificava passivamente com a nova reação ou se revelava indefesa ante o seu assalto. Por outro lado, precisamente numa tal atmosfera nasce a possibilidade de representar sem esforço a mais alta intelectualidade da Alemanha imperialista, de modo a tornar plenamente sensível e claro, nela, aquêle movimento em dupla direção, tratado acima, a saber, aquela identificação passiva com a reação e aquela falta de defesa em face dela.

Serenus Zeitblom é uma "figura mediana". Sua função épica consiste em esclarecer esta tímida falta de combatividade para a resistência e em esclarecer o subsolo psicológico da melhor — pelo menos moralmente, pelo menos segundo a cultura e os interesses — intelectualidade burguesa alemã. Serenus Zeitblom é um humanista de velhíssimo estilo; êle é contrário, com uma espécie de horror moral, a todo recurso moderno a um "subsolo" psíquico, de qualquer tipo. A sua

relação com a música de seu amigo é caracterizada por uma entusiástica admiração que é, constantemente, acompanhada por uma profunda desconfiança. Este sentimento, êle não o abandona nem mesmo quando relata os mais interessantes colóquios, nos quais — particularmente entre as duas guerras mundiais — a ideologia do fascismo vai sendo irresponsavelmente preparada quase que como um jôgo em "alto nível espiritual". E é o mesmo sentimento que inspira a sua atitude em face do próprio regime de Hitler.

Thomas Mann escolhe uma "figura mediana", um tipo da velha Alemanha, mas não, absolutamente, um intelectual filisteu médio. O personagem Serenus, que em muitos traços exteriores provoca um efeito raabeamente trivial, reúne em si — com igual trivialidade — a credulidade cômicamente leal em face de qualquer manifestação oficial e a adaptação de linguagem, aliás de pensamento, a tudo o que é ordenado pelo Estado; mas acrescenta a isso um juízo bastante oportuno e inteligente dos contrastes intelectuais e sociais que dominaram o destino da Alemanha nestes decênios. Ê, por exemplo, bastante notável como êle registra uma nova etapa, aparentemente um sucesso, da guerra submarina de Hitler: "Êste nosso sucesso se deve a um nôvo torpedo de maravilhosa qualidade, que a técnica alemã conseguiu construir; não posso reprimir uma certa satisfação por êste nosso sempre nôvo espírito inventivo, pela nossa bravura nacional, que nenhuma adversidade consegue destruir e que está sempre e inteira à disposição do regime que nos conduziu a esta guerra e nos colocou efetivamente todo o continente aos pés, substituindo uma Alemanha européia (sonhada pelos intelectuais) pela realidade um tanto angustiante, que causa apreensão por sua falta de solidez e que, segundo parece, é insuportável para o mundo, que é a realidade de uma Europa alemã". Passagens dêste gênero são facilmente encontráveis em Serenus.

Por outra parte, ao mesmo tempo, êle revela uma inteligência das leis gerais do desenvolvimento social que vai bem além da média dos melhores intelectuais alemães. Ê o que já se pode ver na sua apreciação da situação da Alemanha durante a primeira guerra imperialista. Êle partilhou sentimentalmente de tôdas as ilusões de agosto de 1914, partilhou da aspiração de uma abertura "para uma forma superior da sua vida social".

Mas acrescentava, a respeito: "Consideradas as coisas do ponto de vista moral, se um povo não vê outro meio de atingir um estágio superior na sua vida social senão a luta sangrenta, o natural é que a luta não tome a forma de uma guerra no exterior, mas sim a da guerra civil".

Ainda mais nitidamente se expressa este sentimento na indignação que Serenus experimenta pelo fato de que Hitler e Mussolini, em Florença, assumissem o ar de defensores e protetores da civilização contra a ameaça do bolchevismo. Na verdade, Zeitblom experimenta "um natural horror pela revolução radical e pela ditadura das classes inferiores"; mas acrescenta: "Por quanto eu saiba, o bolchevismo jamais destruiu obras de arte; esta foi, antes, uma tarefa daqueles que afirmavam querer proteger do bolchevismo". E, entre estas observações, está o seu reconhecimento interessantíssimo e bastante superior à média da Alemanha de então: "Quando penso nisto, o meu conceito de demagogia sofre uma revisão e o domínio da classe inferior parece a mim, cidadão e burguês alemão, um estado ideal em confronto (o confronto agora se tornou possível) com o domínio da canalha".

Estas contradições projetam uma luz no fundo daquele caos intelectual que fermenta, recôndito, dentro da expressão escolhida, medida e cheia de humanismo, de Serenus Zeitblom, sem que jamais ele se oriente para uma direção clara e determinada. Ele vê, já por volta de 1918, que a época do humanismo burguês está no fim; e vê a relação que existe entre esta crise e o fascismo. "É verdade: certas camadas da democracia burguesa pareciam e parecem ainda hoje maduras para aquilo que eu chamei de domínio da canalha; pareciam e parecem dispostas a uma aliança com a canalha para conservar por ainda mais tempo os seus privilégios". Mas estas opiniões permanecem sem conseqüências precisas em Serenus, mesmo no que concerne à sua atitude intelectual.

O seu amigo Adrian, tão fechado sobre si mesmo, é menos propenso às ilusões em tais questões. E já o manifestava em 1914, quando observava com rudeza as aspirações para a "abertura": "Se eu as compreendesse, isto adiantaria bem pouco. Pelo menos presentemente, os eventos nus e crus terão por resultado reforçar nosso isolamento, nosso encarceramento completo, enquanto vós militares continuardes pretendendo voar

nos céus europeus". Isto é dito em um breve mas interessantíssimo diálogo com o amigo, no qual se discute sobre a dialética da liberdade. Adrian fala aqui, de acordo com toda a sua tendência artística, da esterilidade que a liberdade e as "convenções destruídas" trazem necessariamente com elas. Citamos já algumas observações referentes à arte, extraídas desta passagem. Ora Adrian, em seguida às objeções de Serenus, examina a dialética interior da liberdade, tal como ele a entende: "Mas a liberdade não é mais do que uma outra palavra para *subjetividade*; um belo dia, ela não mais se contenta com ser ela mesma, desespera-se da possibilidade de se criar a partir de si mesma, e busca tutela e segurança na *objetividade*. A liberdade tende sempre para a reviravolta dialética. Ela se reconhece, muito cedo, nos liames, manifesta-se na subordinação, em uma lei, em uma regra, em uma coação, um sistema: manifesta-se, mas nem por isso deixa de ser liberdade". Serenus nega esta reviravolta dialética: "Mas então não é mais liberdade real, do mesmo modo que a ditadura nascida da revolução não é liberdade". "Estás seguro disso?", retruca brevemente Adrian, afastando-se, enquanto continua o diálogo, porém passando da política para a indagação de problemas puramente musicais.

É, pois, extremamente limitado aquilo que podemos apreender sobre a posição de Adrian em face do que lhe é contemporâneo. Menos ainda conseguimos ver com que profundidade tais opiniões, que nos aparecem raramente, influem sobre a sua atitude geral: o processo de desenvolvimento da sua produção nos indica que, a propósito, tal influência terá sido muito limitada. Esta clausura em si mesmo de Adrian, esta sua impermeabilidade em face dos problemas da sociedade, esta posição de recusa consciente, este não querer tomar consciência da realidade exterior que o envolve, é uma das suas mais importantes características. E isto ainda se torna mais significativo pelo fato de que esta cortina — por obra da maestria artística de Thomas Mann — seja por vezes, aqui e ali, levantada. Como já indicamos e como já veremos, este modo de comportamento interior de Adrian Leverkühn em face da realidade histórica e social de seu tempo representa um papel decisivo na sua trágica queda.

E para atingirmos depois este esclarecimento, retornemos a Serenus. Disséramos que a característica decisiva de sua

relação com o mundo se manifestava como covarde incapacidade de resistência contra o assalto das ideologias reacionárias, que começara já antes de 1914 e que tivera um grande ímpeto e um “aprofundamento” conceitual entre 1918 e 1933, para atingir no nacional-socialismo a sua culminância universal, repugnante e plebéia. Esta covarde incapacidade de resistência no professor Zeitblom é típica, precisamente porque ele não é uma figura medíocre. A superioridade das suas opiniões sobre a opinião-média já foi brevemente assinalada acima; a superioridade do seu caráter moral sobre o caráter-médio revela-se no fato de que ele, quando Hitler tomou o poder, aposentou-se, pois não desejava participar da “obra educacional” da propaganda de Goebbels; também o completo afastamento em relação aos filhos que se haviam tornado nazistas mostra a intransigência da sua tomada de posição em face do regime de Hitler.

Mas, então, existe verdadeiramente nêle aquela fraqueza de que se falou? Certamente, e poderíamos dizer: precisamente por isto. Thoman Mann coloca não só Serenus como até o intimamente isolado Adrian Leverkühn em ambientes intelectuais. Isto começa quando Adrian é estudante de teologia em Halle e se impõe aos diversos círculos de vanguarda do ambiente monástico. Que coisa vemos nestes círculos? Sempre, e por toda a parte, os reflexos intelectuais e sentimentais de uma crise da democracia burguesa, saída das grandes revoluções dos séculos XVII e XVIII através daquela evolução conceitual que Serenus caracterizou como o fim do humanismo burguês.

Não é este o lugar para especificar e avaliar todas estas concepções. Basta que se mencione o fato de que Thomas Mann, com a mesma maestria com que nos possibilita reviver todas as tendências essenciais da música moderna, faz ressoar nestas discussões pelo menos os motivos principais da ideologia alemã pré-fascista, que preparava rapidamente o fascismo. E, por isto, é particularmente importante mencionar a atmosfera espiritual e moral dessas discussões. O grupo de estudantes está ainda sob a influência de certas convicções, se bem que confusas, subjetivamente sinceras mas filosoficamente idealistas. Por seu conteúdo, já estão presentes aqui todos os problemas da posterior ideologia reacionária: a presunçosa rejeição de concretas soluções econômicas para os problemas sociais,

encaradas tais soluções como “não profundas” e relativas apenas à superfície da existência humana; a igualmente altiva refutação de toda questão e de toda solução que seja razoável e racional; a tomada de posição que vê por princípio no “irracional” algo de mais elevado, de mais essencial do que aquilo que seria atingível através do intelecto e da razão; mas, sobretudo, já está presente a tendência para uma fetichização irracionalista e demagógica do “popular”, com todas as implicações de um chovinismo agressivo (então, muitas vezes, ainda inconsciente, e ainda na forma “puramente espiritual” de uma superioridade apriorística da essência alemã em face do Ocidente e do Oriente; ainda na forma de uma fé “puramente espiritual” na missão mundial, messiânica, do germanismo).

Adrian Leverkühn tem, na ocasião, algumas pequenas escaramuças contra tal ideologia. Serenus Zeitblom, ao qual elas são completamente estranhas (ou antes, a cujo humanismo, então ainda não abalado, elas deviam ser completamente adversas), revela-se um ouvinte interessado.

Isso se repete nos círculos “vanguardistas” do período que se seguiu ao primeiro fracasso da Alemanha imperialista. As tendências reacionárias avançam, agora, muito mais conscientes. Também a atmosfera geral é fundamentalmente modificada: domina, já, um esnobismo estético-moral, fátuo e irresponsável, que simpatiza com todas as modernas correntes reacionárias da “vanguarda”. Zeitblom está, na verdade, tomado de uma profunda desconfiança em face deste círculo e de seus intelectuais. No íntimo, ele está plenamente consciente das razões desta desconfiança. Quando se fala com desprezo da democracia e da razão, concebidas como uma herança do século XIX, quando se fala da glorificação da violência e da ditadura — e o círculo é dominado por um entusiástico acôrdo geral — eis como ele descreve os seus sentimentos: “Certamente, podiam ser ditas tais coisas, mas, tratando-se, afinal, da descrição de uma nova barbárie que despontava no horizonte, elas poderiam ser ditas, eu creio, com mais emoção e terror (e não com aquela serena satisfação que se podia esperar ainda que derivasse da consciência das coisas e não das coisas mesmas)”. Serenus define, justamente, a tendência fundamental daquele círculo como sendo uma “barbarização intencional”. Em uma carta de Adrian, deste período, o biógrafo sente — e isto é

extremamente importante — “a vizinhança entre esteticismo e barbárie e o esteticismo como precursor da barbárie”, como alguma coisa que o compositor “viveu em sua alma”.

Todavia, Serenus Zeitblom permanece, também nestas discussões, um ouvinte atento mas silencioso, que só quando se toca música apresenta uma contribuição aos companheiros, executando com a sua viola d’amore músicas de antigos compositores esquecidos. Analisando um dos filósofos de “vanguarda” que lhe é particularmente repugnante, êle observa que, objetivamente, muito se poderia objetar contra êle, contra aquela mistura de “vanguardismo” e reacionarismo. “Mas o homem de sentimentos delicados não está inclinado a provocar distúrbios; êle não deve irromper com objeções lógicas e históricas em uma ordem de pensamentos elaborados com fadiga, e mesmo na antiespiritualidade êle honra e respeita o espírito”. Apenas uma vez, Serenus tenta opor-se, em defesa da pesquisa e da expressão da verdade. Mas as suas observações não alcançam eco. E êle acrescenta, à guisa de autocrítica, que “o seu notório idealismo, até quanto a tolice... só era capaz de causar distúrbio àquilo que na tolice era nôvo”. Mais tarde, êle perceberia que, na sua atitude, de fato, ocultava-se um erro; “que foi um erro da nossa civilização: o de praticar com excessiva magnanimidade êste respeito, enquanto não encontrava na parte adversária senão insolência e resoluta intolerância”.

Assim, nasce em Serenus o dissídio moral e intelectual que se manifesta, do modo mais evidente, no seu comportamento em face do hitlerismo. Êste conflito interior também é manifestado de modo aberto e claro quando Zeitblom fala sôbre o fracasso da Alemanha: “Não, eu não queria tê-lo desejado, e não obstante fui obrigado a desejá-lo, e sei que o desejei e que ainda hoje o desejo; sei que o celebrarei quando êle ocorrer... A embriaguez enorme que se apoderou de nós, sempre desejosos de bebedeira, a embriaguez sob a qual — durante os anos enganadores da vida fácil — nós cometemos uma enorme quantidade de atos vergonhosos, essa embriaguez deve ser paga”. Mas êsse dissídio significa, mais do que um simples desconcerto psíquico. Êle contém, ao mesmo tempo, o vínculo interior de Zeitblom àquela “comunidade popular” da qual êle odiou e des-

prezou a orientação principal, e revela os liames interiores, a solidariedade espiritual para com as tendências ideológicas das quais êle pensava e sentia da maneira indicada acima. Êstes vínculos, êstes liames, não obstante tôda a justa crítica e tôdas as agudas reservas, são o fundamento humano e moral daquela covarde incapacidade de resistência ideológica da melhor intelectualidade alemã durante o processo de fascistização do mundo do pensamento e dos sentimentos.

De onde decorre, então, esta falta de defesa? De onde decorre a impotência dos melhores juízos das convicções e dos sentimentos morais mais honestos? Nós acreditamos que são necessários, à defesa, dois momentos, estreitamente ligados entre si, do ser e do pensamento social. Em primeiro lugar, um ponto de Arquimedes do qual se possa considerar *de fora* a corrente de fascistização; um ponto de Arquimedes do qual se possa, tôda a vez que seja necessário, *agir* contra esta corrente; esta possibilidade objetiva do agir transforma então palavras e pensamentos em ações que criam a resistência. Êste “ponto de fora”, Serenus não o pôde encontrar em lugar algum. O Settembrini de *A Montanha Mágica* estava ainda imune ao envenenamento ideológico de Naphta, ainda que os seus argumentos devessem resultar privados de fôrça em face da couraça dos sofismas do jesuíta hebreu. Mas, antes de tudo, Settembrini não era um alemão; além disso, para êle o humanismo burguês (do qual, aliás, aproveitava tôdas as conclusões compatíveis com o capitalismo) era algo de dogmáticamente inabalável. Daí a sua subjetiva e a sua objetiva incapacidade de ação. O alemão Zeitblom está muito acima destas ilusões do italiano. O que — de um ponto de vista puramente espiritual — significa talvez um progresso; mas praticamente, no curso histórico das idéias, resulta em uma debilidade ainda maior.

Ora, aqui o primeiro momento de impotência se prolonga no segundo: Serenus não pode opor nada de positivo àquele nôvo mundo de idéias, no qual êle reconhece claramente reações de barbárie; êle se sente, com as suas objeções objetivamente justas, um desmancha-prazeres privado de tato, que deveria calar-se e, efetivamente, se cala. Êste momento de tímida incapacidade de resistência, Thomas Mann já o havia representado em uma obra anterior, retratando-o naquele “senhor de Roma” que se opõe com honesta impotência à hipnose de

massa do mago Cipola. Ele, porém, não pode deixar de ser incapaz de resistência, assim comenta o autor de *Mário e o Bruxo* a debilidade da sua posição, porque o seu ponto de partida é a pura negatividade: ele não quer submeter-se à hipnose; mas o puro não-querer é vazio e negativo e, por isso, resulta, fácil e inadvertidamente, em uma adesão, em uma submissão. Os complicados pensamentos e os comentários, as reservas morais, as análises estéticas, etc. de Serenus Zeitblom, consideradas genéricamente, não são mais do que uma explicitação daquilo que estava implicitamente contido no silencioso opor-se em vão do "senhor de Roma".

Serenus não possui nenhum ponto de Arquimedes colocado fora daquela vida espiritual da Alemanha, que se precipita irresistivelmente na barbárie; não possui nenhum ideal positivo para poder opô-lo àquelas turvas aspirações reacionárias, ao fátuo jôgo intelectual de barbárie e reação, e menos ainda ao mundo manifestamente demoníaco do hitlerismo.

Mas, tudo isso é ainda apenas uma descrição da impotência. Onde decorre esta? Surge neste ponto — agora, somente pelo lado conteudístico-social — mais uma vez o problema do "pequeno mundo", e nos conduz aos fundamentos da evolução artística de Adrian Leverkühn, ao seu pacto com o diabo, à submissão de sua obra ao diabo. Após tudo aquilo que escrevemos até aqui, não é necessária nenhuma nova discussão para vermos que, no interior de todos os problemas de criação de Adrian Leverkühn, está a questão da liberdade e do compromisso, da subjetividade e da ordem. Adrian vê, tanto quanto Serenus, que a subjetividade e a liberdade estão em crise (já vimos, antes, os seus pontos de vista a êste respeito). Adrian, desde a sua primeira juventude, já era de opinião que "mesmo uma ordem vazia é sempre melhor do que nada".

Por esta razão, aquilo que ele busca, com tôdas as suas energias, desde o início, é a superação da liberdade e da subjetividade; por esta razão, porém, nesta sua busca de conexões essenciais, não lhe está ao alcance outra fonte senão a sua íntima subjetividade; e, como ocorre com todo artista que recebe de desenfreada exteriorização da sua íntima subjetividade o impulso para a criação, a sua superação do arbítrio subjetivo é só puramente formal; pela mesma razão, também a "ordem" e a "racionalidade" buscadas devem transformar-se,

nêle, em algo friamente construído, e ele deve desprezar o sentimento, o "calor animal" da música, e a sua arte ser dominada pelo momento-parodístico; por êste motivo, o seu culto da razão e da ordem se transforma, sempre de nôvo, em um perigoso obscurantismo. Serenus critica esta tendência de um modo bastante justo: "A racionalidade que tu invocas tem uma boa base de superstição, de fé em demônios vagos e inefáveis que se agitam no jôgo do acaso, no botar as cartas, na interpretação de presságios. Ao contrário do que tu dizes, o teu sistema me parece antes adaptado a transformar a razão humana em magia". (Daí decorre o pacto com o demônio, o demoníaco de sua arte: a tarefa insolúvel é, assim, em modo subjetivo e formal, mal e mal conduzida a uma solução). Em que relação se encontra, contudo, esta complicada problemática com o "pequeno mundo"? Adrian se expressou, a êsse propósito, de maneira bem mais clara do que o seu amigo crítico e humanista. Em uma conversa, diz êle: "Não será ridículo, talvez, pensar-se que a música tenha considerado a si mesma, por certo tempo, como um meio de redenção, enquanto ela mesma, como tôda arte, necessita de redenção, isto é, precisa redimir-se de um isolamento solene produzido pela emancipação cultural e pela elevação da cultura à condição de sucedâneo da religião, precisa redimir-se da companhia exclusiva de uma elite de pessoas cultas chamadas de "o público", uma elite que breve não mais existirá, que já não existe mais, de modo que muito cedo a arte estará completamente só, só para morrer, a não ser que ela encontre o caminho do 'povo' ou, para dizê-lo com palavras menos românticas, o caminho dos homens"? Nestas sábias observações, salta à vista o fato de estar a palavra povo colocada entre aspas. Do ponto de vista de Adrian, essa colocação do povo entre aspas é perfeitamente lógica, como é perfeitamente lógico e conseqüente que êle tenha preferido, à liberdade e à subjetividade, a ordem *em si* (mesmo a ordem vazia, diz êle, mesmo a "ordem" criminosa e reacionária, acrescenta a história alemã).

De fato, êste complexo de problemas que nasce da crise mundial da democracia burguesa, do seu reflexo ideológico, da crise do humanismo burguês, deve sofrer uma necessária deformação ante qualquer questão decisiva posta pela vida, pela vida social da Alemanha e da humanidade, quando se busca e

se encontra uma resposta meramente ideológica ou meramente artística para tal questão, uma resposta que ignora *a priori* a realidade da vida popular, as reais aspirações do povo. Esta deformação, esta redução dos problemas ao seu momento puramente formal e abstrato, é a componente espiritual e moral decisiva daquela covarde incapacidade de defesa em face da reação, de que falamos. Naturalmente, a “ordem” real criada pelo nacional-socialismo não é, em nenhuma hipótese, uma abstração: ela corresponde, de uma maneira bastante concreta e precisa, às exigências mais reacionárias do capital monopolista, e em todos os sentidos, inclusive em sua versão da superação de liberdade e subjetividade. Na realidade social, o que se deve opor a esta ordem — mesmo se ela ainda tem pequena força de choque, mesmo se está ainda bastante confusa na cabeça de muitos trabalhadores — é uma outra ordem, uma outra superação daquele conceito de liberdade presentemente envelhecido, da subjetividade e do arbítrio: trata-se da superação real da anarquia, da livre concorrência, da exploração capitalista etc.; em uma palavra: a classe operária e sua revolução.

A luta real da época, a verdadeira superação do humanismo burguês, o nascimento do novo humanismo, desenvolve-se precisamente sobre este campo de batalha. Não pretendemos, aqui, esclarecer por que nos decênios entre 1914 e 1945 a oposição popular à ordem reacionária sofreu tantas derrotas. Aqui importa, apenas, estabelecer que esta luta não está toda presente no tipo intelectual Adrian-Serenus; que eles, durante toda a sua vida, no seu pensamento e na sua obra, permanecem prisioneiros do “pequeno mundo” do seu estúdio; que as suas concepções e imagens do mundo conhecem o povo apenas como objeto de variadas demagogias, apenas entre aspas; que eles vivem a antítese entre liberdade e ordem, mesmo que profundamente, mesmo que artisticamente, apenas como abstrata oposição ideológico-estética; e que, por isto, a sua pesquisa puramente espiritual, puramente artística e puramente formal de uma “ordem em geral” se satisfaz, necessária e espontaneamente, com o conteúdo dos *resultados* daquelas grandes lutas sociais, de cuja realidade e de cuja real antiteticidade eles não têm efetiva noção. Por esta razão, eles — não obstante visões específicas justas, mas que permanecem na abstração da “es-

cala universalmente histórica” — não podem encontrar nenhum ponto de Arquimedes de resistência à onda da reação; por isto, eles não podem opor à ideologia reacionária nenhum contra-ideal positivo; por esta razão, ainda, Serenus torna-se espectador adverso, mas impotente, da “barbarização”, e Adrian Leverkühn, artisticamente honesto até à ascese, deve recolher em sua obra todos os motivos da desumanização bárbara que a época do fascismo produz; ou, antes, deve fundar sua obra sobre estes motivos, precisamente na sua essência decisiva do ponto de vista artístico.

Neste ponto, a tragicidade do “pequeno mundo”, bem como da arte e da cultura que dele provém, atinge o seu ápice. Para os melhores intelectuais, o fechar-se no “pequeno mundo” do próprio estúdio representou uma imposição. De fato; as primeiras manifestações objetivas da crise do humanismo burguês, a crise da democracia burguesa decorrente das grandes revoluções, consiste precisamente nisso, a saber: que os ideais, que de Rabelais a Robespierre foram os grandes fatos oficiais — ao mesmo tempo políticos e sociais, culturais e artísticos — da evolução progressiva da humanidade, perdem a sua relação com as grandes lutas da época, perdem a sua real influência positiva sobre elas, tornam-se entraves ao progresso e se transformam em arma ideológica da hipocrisia conservadora. Em face desta situação, a inteligência criadora da cultura refugiou-se no “pequeno mundo” dos estúdios. Tal fuga manifestou, em sua origem, a intenção de salvar a pureza daqueles ideais que estavam sendo cada vez mais enlameados nas lutas de novo tipo. Isto representava, de acordo com o que subjetivamente estava proposto, uma forma de oposição. Todavia, quanto mais fortemente o “pequeno mundo” se fechava em torno dos intelectuais e se tornava — nesta clausura cada vez mais hermética — a sua realidade vital exclusiva, tanto mais vivamente as correntes reacionárias do mundo capitalista agiam de modo subterrâneo sobre a colocação dos problemas e sua solução por parte desses intelectuais, tanto mais vivamente influíam sobre o conteúdo e a forma da atividade deles, que parecia por sua vez ter se tornado puramente interior. Essas influências subterrâneas não permaneceram inteiramente inconscientes. Em semelhante atmosfera, entretanto, tais influên-

cias tendiam para aparecer deformadas na atividade psíquica: o culto do inconsciente, o fetichismo da ancestralidade psicológica, a *mitificação* da vida interior, etc., são, em tôdas as suas diversas formas conceituais e artísticas, manifestações dessa auto-deformação do mundo interior.

Genéricamente falando, esta evolução tem caráter internacional. A Alemanha assume, porém, a êste respeito, um papel particular: desfruta de um privilégio trágico e grotesco. O grande humanismo dos séculos XVI, XVII e XVIII foi para a Alemanha de então, socialmente atrasada, uma ideologia pura, e nos melhores casos, uma preparação puramente espiritual para a revolução democrática, a qual no entanto jamais chegou a se realizar na Alemanha, jamais transformou a estrutura social alemã, como ocorrera na França e na Inglaterra. A Alemanha, portanto, penetrou no imperialismo, a intelectualidade alemã experimentou a constante reclusão forçada no "pequeno mundo" da pura interioridade, sem jamais ter vivido o humanismo burguês realmente como cultura e civilização de tôda a vida social. Como Marx, profeticamente, escrevera há mais de cem anos: "A Alemanha se encontrará, por isso, um belo dia, ao nível da decadência européia, sem jamais ter se encontrado anteriormente ao nível da emancipação européia".

Por isso, na Alemanha, tanto as tendências ideológicas orientadas para a dissolução interna do humanismo burguês como a impulsão — inicialmente subterrânea, em seguida consciente e rápida — para a reação decadente, agem de um modo idealmente mais puro e mais perfeito do que em qualquer outro país. As musas da reação moderna — os Schopenhauer, os Wagner, os Nietzsche e os Freud, todos alemães — são indiscutivelmente guias internacionais de expressão bem mais elevada do que os ideólogos reacionários de quaisquer outras nações. Eis por que a reação mundial, política e social, atingiu com Hitler na Alemanha a sua — até agora — mais completa forma, a sua forma "clássica". E é pela mesma razão que a tragédia de Adrian Leverkühn, tão tipicamente alemã — antes, na sua expressão particular, tão tipicamente raabiana — é a tragédia típica da arte e da espiritualidade burguesas modernas.

Certamente não é um acaso que esta tragédia tenha sido escrita pelo alemão Thomas Mann. De fato, não existe hoje outro escritor que como êle tenha sofrido tão profundamente

quer o espírito alemão quer o espírito burguês, e não existe outro escritor que como êle tenha lutado tão tenazmente com a problemática derivada desses dois momentos da realidade, tão estreitamente conexos entre si. É verdade que Thomas Mann — e isso se pode ver também neste romance — consegue quase tão pouco como os seus personagens traçar uma imagem concreta das forças reais que, na vida e na cultura, se opõem ao demoníaco; consegue quase tão pouco como os seus personagens traçar a imagem concreta do nôvo "grande mundo" que o povo vai construindo ao se libertar, através das suas lutas. Os *dramatis personae* espirituais de tôda a obra manniana são o humanismo burguês em dissolução e as forças reacionárias, demagógicas e mistificadoras, que utilizam essa dissolução em benefício do capitalismo monopolista. Por ter, entretanto, vivido e meditado esta tragédia mais dolorosa e mais profundamente do que qualquer outro dos seus contemporâneos burgueses, êle vê no horizonte aquilo que lhe é artisticamente necessário, como solução, para imprimir ao conflito trágico uma transformação definitiva e universal. Thomas Mann escrevera, há muitos anos: "Dizia eu, uma vez, que as coisas só andariam bem na Alemanha e esta só conseguiria se encontrar a si mesma quando Karl Marx lêsse Friedrich Holderlin. Havia me esquecido de acrescentar que um conhecimento unilateral também não poderia deixar de permanecer estéril". Êste juízo tem em Mann um significado inteiramente diverso do das ocasionais visões críticas de Adrian ou Serenus, que são abstratamente simpáticos ao nôvo mundo que está surgindo. Para o caso de Thomas Mann, êste juízo continua a ser — na verdade, em notável medida — a expressão de uma perspectiva da cultura burguesa do nosso tempo em processo de dissolução, dissolução que em si mesma não oferece possibilidade de se opor à barbárie. Embora, portanto, aquêle "grande mundo" que se prepara no povo (sem aspas) não possa receber em Thomas Mann qualquer conteúdo concreto, êle está, por outro lado, para êste autor, bastante presente em tôda a parte, e essa presença é suficiente para levar as trágicas determinações do mundo que se finda às suas exasperações derradeiras, e é suficiente para revelar o "pequeno mundo" do "puro espírito" como prisão demoníaca e mortífera, coisa que os que nêle vivem só conseguem perceber obscuramente e sem tomar consciência disso até o fim, sem conseguir mudar êste sentimento em força

capaz de transformar a vida. Nas maiores obras de Shakespeare — em *Hamlet*, no *Rei Lear* — entrevemos, no final, a luz de um novo mundo, que está surgindo daquela trágica obscuridade. E quem teria o direito de exigir de Shakespeare uma descrição social precisa deste novo mundo? Não será suficiente, talvez, que a visão deste mundo esteja capacitada para fornecer justas proporções artísticas e justo peso espiritual e social ao claro-escuro da própria tragédia?

Este é o sentido e esta é, precisamente, a função artística e espiritual da última confissão trágica de Adrian Leverkühn: "...e, em lugar de se preocuparem com aquilo que é necessário para melhorar a vida na terra, em lugar de buscarem a criação de uma ordem humana propícia a uma nova dignidade para a obra de arte, estes infelizes perseguem o impossível e se entregam a uma infernal embriaguez. Deste modo, perdem suas almas e apodrecem".

Reportamo-nos, ainda uma vez, a estas palavras, porque nelas se expressa claramente este momento novo: a transformação das reais bases econômicas e sociais da vida como premissa para a regeneração do espírito e da cultura, do pensamento e da arte. O trágico herói de Thomas Mann — que encontrou o caminho que conduz a Marx, pelo menos em suas últimas palavras inteligíveis — rompeu com a vacuidade demoniacamente trágica do seu próprio caminho (o caminho da cultura e da arte burguesas) e indicou um novo caminho, a via para um novo "grande mundo", no qual será novamente possível uma nova grande arte, ligada ao povo, não mais demoníaca. O fato de que o seu amigo e biógrafo, neste ponto, não o compreenda; o fato de que, na própria fidelidade a Adrian, Zeitblom entreveja uma fuga da realidade alemã; o fato de que a derrota do fascismo signifique para o biógrafo a refutação de toda a história alemã; tudo isso é apenas a necessária moldura realista para a perspectiva de Thomas Mann. As últimas palavras de Adrian Leverkühn constituem apenas a consequência natural da tragédia da Alemanha e da tragédia da arte burguesa na perspectiva do autor. É assim, objetivamente, mas não ainda como radical virada do espírito alemão na direção da nova luz, que se esboça uma ação de pulverização das espessas paredes daquele cárcere que é o seu "pequeno mundo".

A simples formulação — mesmo sendo tênueamente artística — da perspectiva que leva a uma nova situação do mundo (conquanto não ultrapasse os limites do estéril) já é bastante para afastar desta tragédia a sua desolação. Thomas Mann coloca na obra o ponto final para uma evolução de vários séculos. Mas, precisamente por isto, este epílogo é, ao mesmo tempo, um prólogo. O momento trágico permanece em toda a sua obscura tristeza; no entanto — observado do ponto de vista do desenvolvimento da humanidade — ele é tão pouco pessimista quanto as grandes tragédias de Shakespeare.

(1948)

tradução de Carlos Néelson Coutinho

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE: LETRAS	TOMBO: 208748
AQUISIÇÃO: DOAÇÃO /	
DATA: 22/05/01	PREÇO: R\$ 20,00