


Theodor W. Adorno

NOTAS DE  
LITERATURA I

*Organização da edição alemã*  
Rolf Tiedemann

*Tradução e apresentação*  
Jorge de Almeida

 Livraria  
Duas Cidades

editora ■ 34

Coleção Espírito Crítico

Conselho editorial:

Alfredo Bosi

Antonio Candido

Augusto Massi

Davi Arrigucci Jr.

Flora Süssekind

Gilda de Mello e Souza

Roberto Schwarz

## **Palestra sobre Lírica e sociedade**

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

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

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

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

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

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

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

Permitam-me que tome como ponto de partida a própria desconfiância dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

*In ein freundliches Städtchen tret ich ein,  
In den Strassen liegt roter Abendschein.  
Aus einem offenen Fenster eben,  
Über den reichsten Blumenflor  
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,  
Und eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,  
Dass die Blüten beben,  
Dass die Lüfte leben,  
Dass in höherem Rot die Rosen leuchten vor.*

*Lang hielt ich staunend, lustbeklommen.  
Wie ich hinaus vors Tor gekommen,  
Ich weiss es wahrlich selber nicht.  
Ach hier, wie liegt die Welt so licht!  
Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,  
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;  
Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht im Grund die Mühle!  
Ich bin wie wie trunken, irrgführt —  
O Muse, du hast mein Herz berührt  
Mit einem Liebeshauch!*

Entrei numa amável cidadezinha,  
 Nas ruas o rubor da tarde resplandecia.  
 De uma janela aberta, então,  
 Por entre flozeiras ricamente em flor  
 E botão, ouviam-se os sons de um dourado carrilhão,  
 E uma voz que parecia rouxinóis em coro,  
 Fazendo as flores tremerem,  
 Fazendo os ares reviverem,  
 Fazendo qual brasa brilharem as rosas em fogo.

Ali fiquei parado, extasiado de prazer.

E na verdade não consigo perceber

Como os portões da cidade eu transpus.

Ah, como aqui o mundo é pura luz!

O céu ondula em púrpuro torvelinho

E lá atrás desvanece a cidade em dourado fulgor;

Como murmura o riacho entre os alnos, como murmura

[ao fundo o moinho!

Estou ébrio, perdido em confusão —

Ó Musa, tocaste o meu coração

Com um sopro de amor!

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

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

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

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

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

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

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

*Im windes-weben*

*War meine frage*

*Nur träumerei.*

*Nur lächeln war*

*Was du gegeben.*

*Aus nasser nacht*

*Ein glanz entfacht —*

*Nun drängt der mai*

*Nun muss ich gar*

*Um dein aug und haar*

*Alle tage*

*In sehnen leben.*

No tecer do vento

Foi meu pedido

Só devancio.

Só um sorriso

Tua resposta.

A noite encharcada

Um brilho propaga —

Agora o mau trama

Agora devo ao fim

Por teus olhos e teu sim

Dias a fio

Viver em chama.

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

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

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

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

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