

TIGRES NO ESPELHO

e outros textos
da revista
The New Yorker

george
steiner



BIBLIOTECA AZUL

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [Le Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [Le Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [lelivros.love](#) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados [neste link](#).

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."



TIGRES NO ESPELHO
E OUTROS TEXTOS
DA REVISTA *The New Yorker*

George Steiner

TIGRES NO ESPELHO
E OUTROS TEXTOS
DA REVISTA THE NEW YORKER

Tradução:
Denise Bottmann



BIBLIOTECA AZUL

Copyright © by George Steiner

Introduction copyright © 2009 by Robert Boyers

Published by arrangement with George Steiner and his agent Georges Borchardt. All rights reserved. Except for brief passages quoted in a newspaper, magazine, radio, or television review, no parts of this book may be reproduced in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying and recording, or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

Texto fixado conforme as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (Decreto Legislativo nº 54, de 1995)

Editor responsável: Andressa Veronesi

Assistente editorial: Juliana de Araujo Rodrigues

Preparação: Tereza Cecília Ramos

Revisão: Cacilda Guerra

Índice remissivo: Luciano Marchiori

Capa: Estúdio Bogari

1ª edição, Editora Globo, 2012

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

Steiner, George

Tigres no espelho: e outros textos da revista

The New Yorker / George Steiner ; tradução Denise

Bottmann. -- São Paulo: Globo, 2012.

561kb; ePUB

Título original: At the New Yorker.

ISBN 978-85-250-5271-1

1. Artigos jornalísticos 2. Jornalismo 3. The New Yorker (revista) I. Título.
12-05948 CDD-070.442

Índices para catálogo sistemático:

1. Artigos jornalísticos 070.442

Direitos de edição em língua portuguesa
adquiridos por Editora Globo S. A.

Av. Jaguaré, 1485 – 05346-902 – São Paulo – SP

DEDICATÓRIA

Em memória de Mr. Shawn

SUMÁRIO

CAPA

FOLHA DE ROSTO

CRÉDITOS

UMA INTRODUÇÃO DE ROBERT BOYERS

I. HISTÓRIA E POLÍTICA

O sacerdote da traição (sobre Anthony Blunt)

Wien, Wien, Nur du Allein (sobre Webern e Viena)

De Profundis (sobre o gulag de Soljenítsin)

Espiões de Deus (sobre Graham Greene)

Da casa dos mortos (sobre Albert Speer)

De Mortuis (sobre Ariès e a Nova História francesa)

II. ESCRITORES E LITERATURA

Mil anos de solidão (sobre Salvatore Satta)

Matando o tempo (sobre 1984, de George Orwell)

Danúbio negro (sobre Karl Kraus e Thomas Bernhard)

B. B. (sobre Bertolt Brecht)

Uneasy Rider (sobre Robert M. Pirsig)

Ave rara (sobre Guy Davenport)

Cartas mortas (sobre John Barth)

Tigres no espelho (sobre Jorge Luis Borges)

Da nuance e da minúcia (sobre Samuel Beckett)

Sob os olhos do Oriente (sobre Alexander Soljenítsin e outros russos)

Homem gato (sobre Louis-Ferdinand Céline)

III. PENSADORES

O amigo de um amigo (sobre Walter Benjamin e Gershom Scholem)

Uma paixão laica (sobre Simone Weil)

O jardim perdido (sobre Claude Lévi-Strauss)

Curto prazo final (sobre E. M. Cioran)

Antigos olhos faiscantes (sobre Bertrand Russell)

Um conto de três cidades (sobre Elias Canetti)

La morte d'Arthur (sobre Arthur Koestler)

As línguas dos homens (sobre Noam Chomsky)

IV. ESTUDOS AO VIVO

A morte dos reis (sobre o xadrez)

Diga a palavra (sobre James Murray e o OED)

Uma vida sob exame (sobre Robert Hutchins e a Universidade de Chicago)

APÊNDICE: RELAÇÃO COMPLETA DOS ENSAIOS DE GEORGE STEINER PARA THE NEW YORKER

ÍNDICE REMISSIVO

I. HISTÓRIA E POLÍTICA

UMA INTRODUÇÃO DE ROBERT BOYERS

ENTRE 1967 E 1997, George Steiner escreveu mais de 130 artigos para *The New Yorker*. Eram, em sua maioria, resenhas ou ensaios em forma de resenha, muitos deles extensos demais para os padrões de uma revista semanal. Durante o período em que escreveu em *The New Yorker*, Steiner foi várias vezes considerado o sucessor ideal de Edmund Wilson, que, como ele, tinha escrito por várias décadas sobre um grande leque de assuntos e despertara o interesse por livros novos e antigos, por ideias complexas e temas pouco conhecidos, não só entre intelectuais literários, mas também para o que então se chamava “o leitor médio”.

Nos anos em que escreveu regularmente para a revista, Steiner também contribuiu para outras publicações e reuniu um pequeno número de suas resenhas em coletâneas variadas, como *Linguagem e silêncio*, *On difficulty* [Sobre a dificuldade] e *Extraterritorial*. Fato admirável, também escreveu vários livros acadêmicos importantes durante o período, entre eles obras do porte de *Depois de Babel* e *Antigones*. Embora tenha sido criticado algumas vezes por se mostrar superficial demais e tratar de assuntos fora de seu “campo” de literatura comparada, seus livros foram elogiados nos mais altos termos por escritores como Anthony Burgess e John Banville, e por estudiosos importantes de várias áreas, desde Bernard Knox e Terrence Des Pres a Donald Davie, de Stephen Greenblatt a Edward Said e John Bayley. Said o considerava um guia “exemplar” e devidamente entusiástico para grande parte do que havia de melhor na literatura e nas ideias contemporâneas, e Susan Sontag enalteceu sua generosidade e disposição em ser provocador, mesmo quando “sabia que ia ser atacado” por suas posições. Sontag observou em 1980: “Ele pensa que existem grandes obras de arte que são claramente superiores a todas as demais em suas várias formas, que existe uma coisa chamada profunda seriedade. E as obras criadas com profunda seriedade têm, a seu ver, um direito à nossa atenção e à nossa lealdade que supera qualitativa e quantitativamente qualquer outro direito reivindicado por qualquer outra forma de arte ou de entretenimento”. Embora existisse, em especial na academia americana, quem logo quisesse recorrer ao “adjetivo depreciativo ‘elitista’” para descrever essa posição, Sontag preferia de bom grado se associar ao compromisso de Steiner com a “seriedade”, e dezenas de milhares de leitores da *The New Yorker* se sentiam gratos pelo modelo de lucidez, de erudição e de independência intelectual encarnado por Steiner.

É sabidamente difícil sustentar que uma crítica escrita para uma revista semanal ou mensal pode ter uma vitalidade que resista ao tempo. Voltamos às coletâneas de artigos de Edmund Wilson, de

Lionel Trilling ou do colega de Steiner em *The New Yorker*, John Updike, e naturalmente encontramos, entre outras coisas, várias opiniões ou avaliações localizadas que podem nos parecer, e muitas vezes são, efêmeras. O que nos importa agora se o romance *G.*, de John Berger, parecia “uma interpretação original da leitura do *Don Giovanni*, de Mozart, por Kierkegaard em *Ou/Ou*”, como sugeria Steiner em 1973? Terá alguma importância notar, com Trilling, que certos escritores — sendo Hemingway um exemplo precípua — ficam “fátuos ou sentimentais” apenas quando escrevem na primeira pessoa?

O fato é que todas as percepções de valor são no fundo localizadas, ou se baseiam em leituras atentas de textos, de frases, de ideias formuladas com maior ou menor densidade. O conceito de autenticidade de Trilling é convincente porque brota de sua profunda imersão em obras específicas de Hegel, Diderot, Wilde e outros. A interpretação da violência que Wilson expõe em sua apresentação do bolchevismo está inteiramente relacionada com a cuidadosa atenção que ele dedica aos textos, discursos e episódios concernentes, muitos dos quais talvez nem nos pareçam de tanta envergadura. Ao escrever sobre o livro de Berger, *G.*, Steiner entende que o romance, como um “caso altamente literário — na verdade, precioso”, deve ser lido com um olhar atento a suas origens literárias “fáceis de reconhecer”. Afirmar que as observações de Steiner em tal tipo de leitura são “localizadas” é, na verdade, apenas dizer que ele queria cumprir o trabalho essencial do crítico agudamente sensível a um romance que considerava de fato dotado de algum valor.

Sem dúvida, não é de pequena importância que Steiner seja um leitor extraordinariamente culto, fluente em várias línguas, à vontade para discorrer sobre Platão, Heidegger e Simone Weil, tanto quanto sobre Fernando Pessoa e Alexander Soljenítsin. Quando saiu um de seus primeiros livros, *Tolstói ou Dostoiévski*, em 1959, vários estudiosos russos eminentes reconheceram que o domínio de Steiner sobre os textos e contextos pertinentes era impressionante e que, mesmo sem conhecer o idioma russo, ele formulou percepções imensamente originais, instigantes mesmo para especialistas em literatura eslava. O mesmo se deu também com o trabalho de Steiner em outras áreas, amiúde consideradas campo exclusivo de classicistas, filósofos ou linguistas. Assim, não admira que Steiner, em seus ensaios e resenhas, pareça um guia ideal para inúmeros assuntos, do *Risorgimento* na Itália à literatura do gulag, da história do xadrez à importância de George Orwell ou à linguagem da privacidade na literatura oitocentista.

Ao abordar a obra de alguma figura moderna canônica — Brecht, por exemplo, ou Céline, ou Thomas Mann —, raros são os aspectos que Steiner considera assentes ou indiscutíveis. Ele parte do pressuposto de que precisa apresentar argumentos e que, mesmo no caso de um escritor de extrema originalidade, o contexto é de enorme importância, talvez consideravelmente mais difícil de captar do que se costuma admitir. Steiner crê, por exemplo, que é preciso situar com exatidão o lugar de Brecht em relação a vários predecessores, entre eles Lessing e Schiller, e assim, situando-o dessa maneira,

Steiner nos lembra que, como eles, “Brecht se propõe a ser um tutor, um preceptor moral”, o que vai se tornando visível para nós conforme ele examina cuidadosamente as peças e os poemas. Também esclarecedora é a maneira como Steiner situa seu indivíduo dentro do quadro político, ético e religioso fundamental. Assim, os leitores da *The New Yorker* não se surpreenderiam em encontrar com frequência passagens que são de vividez e concisão espantosas, muito instrutivas em seu domínio de um terreno emocional e ideológico praticamente fora do alcance de qualquer outro crítico em atividade. Como escreve Steiner:

Brecht continuou a nutrir um ódio visceral pelo capitalismo burguês, anunciando sua ruína iminente com um entusiasmo mais anárquico do que nunca. Mas boa parte dessa aversão profética, tanto em sua psicologia quanto em seus meios de expressão, faz lembrar suas peraltices boêmias da juventude e uma espécie de moralismo luterano. Suas antenas aguçadas o avisavam do fedor da burocracia, das severas coerções pequeno-burguesas que prevaleciam na Mãe Rússia. Assim como Martin Heidegger estava desenvolvendo nessa época um “nacional-socialismo particular” interior (a expressão se encontra num arquivo da ss), da mesma forma Brecht estava expondo ao mundo e para si mesmo um comunismo analítico, satírico, estranho à ortodoxia stalinista e alheio às necessidades simplistas do proletariado e dos intelectuais de esquerda no Ocidente.

Entre os traços perceptíveis dessa passagem sobre Brecht destacam-se com maior evidência a amplitude e a profundidade da erudição, a clareza pedagógica, o movimento que percorre as ideias sem qualquer sinal de insistência ou ênfase mais pesada. É a crítica, sentimos nós, como “o discurso formal de um diletante”, como certa vez disse R. P. Blackmur, “diletante” designando uma pessoa interessada em muitas coisas, que fala mais por si do que por uma “escola” ou uma posição teórica a defender, e não se importa minimamente em se entregar ao entusiasmo ou à aversão. Mas nesta passagem sobre Brecht, como em centenas de outras que eu poderia ter escolhido, há também uma fluência e uma agilidade extraordinárias, uma capacidade de invocar sucintamente uma origem ou um nexos intelectual, porém sem nenhum traço de superficialidade ou demanda específica. Ao comentar as “peraltices boêmias” de Brecht, o talento para a sátira e a aversão visceral à ortodoxia, Steiner explica perfeitamente a natureza peculiar do comunismo de Brecht, tomando-o como uma expressão do recuo do indivíduo diante do “fedor da burocracia” e das “severas coerções pequeno-burguesas”. Na passagem de Steiner, entendemos de imediato por que, para Brecht, a Rússia stalinista não podia ser uma alternativa interessante às sociedades capitalistas que ele desprezava sistematicamente. E entendemos também por que Edward Said se disse “impressionado” com “a energia e, em seus melhores momentos, a concentração inesgotável do pensamento” de Steiner. Tais traços estão presentes por toda parte neste volume de críticas extraídas das páginas da *The New Yorker*.

É claro que é muito fácil caricaturar a independência e o arrojo de um escritor como Steiner. O empenho em distinguir entre o bom e o ótimo continua a lhe valer o epíteto de “elitista”, e seu interesse constante por obras-primas levou alguns críticos a defini-lo como “um museu de monumentos europeus”. Mas este volume desmente tais caracterizações. Steiner dedicou a vida não só a examinar os clássicos — Shakespeare, Homero, Sófocles, Tolstói, Dante e outros —, mas

também a estabelecer um contato dinâmico e sempre fértil com o novo e o difícil. Steiner, com o que Said chamou de “desdém *tory* pela especialização”, com seu contagioso “fascínio pela engenhosidade verbal” e sua capacidade de entrar “no âmago de um discurso, uma disciplina, uma língua, um autor, e então transmiti-lo aos não iniciados, sem perder a intimidade nem a aguda clareza de cada campo”, retomando, Steiner jamais transmitiu uma impressão de imobilidade ou monumentalidade distante nas várias centenas de obras que abordou. Muito pelo contrário. Tudo o que ele olha constantemente vibra de possibilidades, de perspectivas genuínas de se revelar fresco, palpitante, surpreendente ou purificador. O novo é tomado como um desafio a ser enfrentado, e quando sua encarnação numa determinada obra parece espúria, pretenciosa ou fácil, o instinto de Steiner não é apenas descartá-lo, mas também expor como não se deixar impressionar indevidamente pela mera aparência de novidade. A resistência de Steiner a manifestações particulares do novo (veja-se sua reação ao romance *Letters* [Cartas], de John Barth) torna tanto mais louvável seu entusiasmo diante de outros escritores e pensadores.

Afinal, Steiner foi o primeiro crítico na imprensa periódica americana a defender autores como Thomas Bernhard, Leonardo Sciascia e mesmo romancistas americanos selecionados, como Robert Pirsig, autor de *Zen e a arte da manutenção de motocicletas*. Os longos ensaios em forma de resenha que Steiner dedicou a Alexander Soljenítsin e outros autores russos foram fundamentais para facilitar e moldar a acolhida que tiveram nos EUA. Da mesma forma, os artigos de Steiner sobre Lévi-Strauss, Gershom Scholem e outros pensadores apresentaram esses autores a um amplo público leitor, antes mesmo que suas obras chegassem a ser lidas por um número expressivo de intelectuais americanos.

Steiner não reservou sua atenção apenas para obras-primas. Na verdade, era notável sua abertura e generosidade mesmo com obras inferiores, mostrando resistência obstinada apenas a livros sem maiores ambições ou claramente destinados a conquistar o gosto de certas parcelas do público leitor ou saciar o desejo de uma fácil consolação. A crítica de Steiner nada tem de “democrática”, se por “democrático” entendemos a disposição em ser caridoso com praticamente tudo, mas ele se dispunha a tratar o que lhe aparecia pela frente sem antepor uma teoria de valores ou uma hierarquia de princípios. Ao contrário de inúmeros resenhistas contemporâneos que, nos últimos anos, têm granjeado súbita reputação neste país, Steiner não lia para se desapontar, e jamais encarou a crítica como oportunidade para atacar atitudes fabulosamente presunçosas e pretenciosas.

Na introdução a uma coletânea de resenhas e ensaios de Lionel Trilling, Leon Wieseltier comentou recentemente que Trilling “não lia para se sentir arrebatado”, que era “afetado mais pela ‘imaginação moral’ do que pela imaginação” e, mesmo quando examinava obras de arte, era “um historiador da moral” avaliando “documentos para uma história moral de sua cultura”. Steiner também escreveu muitas vezes como “um historiador da moral”. Em antigos ensaios como “Palavras da noite” (do volume *Linguagem e silêncio*, de 1967), ele estudou os “idílios chatos” de pornógrafos

recentes para questionar o preço que pagamos pela liberdade de ler o que quisermos. “O perigo”, escreveu Steiner, “reside no desprezo fácil que o romancista erótico demonstra por seus leitores, por seus personagens e pela linguagem. Nossos sonhos são comercializados por atacado.” Em outros ensaios, Steiner estudou a relação entre arte e racismo (como no caso de Louis-Ferdinand Céline), a corrosão da privacidade, o estatuto moral agora conferido à loucura e à alienação. Na verdade, podemos dizer que o exercício da imaginação moral ocupa papel central na obra de Steiner.

E no entanto ninguém pensaria em dizer que Steiner “não lia para se sentir arrebatado”. Steiner é um mestre do arrebatamento. Quando percorre a “paisagem de angústia” de Thomas Bernhard, ele mostra sua subordinação compulsiva ao “propósito corrosivo” radical do romancista, à “vibração de terror”, à “pureza ebúrnea” e aos “cursos d’água velozes, mas amiúde poluídos” da prosa de Bernhard. Assim, Steiner calibra sua linguagem para registrar adequadamente o teor da obra que examina, em sua sedução e intensidade peculiares. Mesmo quando se irrita, como no caso de Bernhard, com a insistência repetitiva das obras menores do romancista, com o tom de “ódio e dor sem fim”, esse seu recuo se expressa claramente como o de um leitor que já se saciou com o que havia de bom, neste caso, uma arenga extravagante, estranhamente inebriante, mas perniciososa. Assim, como diz Steiner, o ódio que embebe grande parte da prosa de Bernhard se torna “uma serra monótona e sem fio zunindo e arranhando interminavelmente”. A própria imagem da “serra sem fio” transmite bem a absorção visceral de Steiner na textura efetiva da escrita de Bernhard, sua suscetibilidade ao “arrebatamento” e, assim, a um desagrado genuíno e sincero.

Da mesma forma, ouvimos na resistência de Steiner à “concisão lapidar” do escritor romeno-francês E. M. Cioran o desapontamento de um potencial amante que conhece os prazeres ardentes que se encontram nas exigências aforismáticas de André Gide, Oscar Wilde e outros. Pense-se em Racine ou Nietzsche, propõe Steiner, escritores cujos textos e pensamentos admiramos pela incansável precisão e concentração. Em francês, diz Steiner, existe o ideal associado a “*la litote*”, a lítotes, que em inglês tem “uma tradução claudicante” como “*understatement*”. Para descrever o tipo de assombro e perplexidade que sentimos diante de um epigrama nietzschiano ou de uma formulação implacavelmente imparafraseável de Gide ou Borges, melhor, sugere Steiner, pensar naquela “torrente de silêncio que dizem os pilotos existir no olho de um furacão”. Esse salto improvável em Steiner capta perfeitamente bem sua procura incansável de uma linguagem capaz de transmitir o entusiasmo que sente como leitor. E é isso que Steiner é, sempre foi: um escritor às vezes desordenado, temerário, nunca meramente dócil ou cauteloso.

Na maneira como procura epítetos e símiles expressivos, Steiner mostra sua sintonia com a voz e a linguagem na obra que está examinando, neste caso seu empolgação com o “fulgor de autoridade” alcançado por escritores inexoravelmente atraídos por uma “brevidade mordaz”, como Wilde, Laurence Sterne e La Rochefoucauld. Assim, seu desdém por Cioran está relacionado com o que ele

chama de “ultrassimplificação brutal” num escritor cuja obra, não fosse isso, teria uma atração recatada, sutil, com paradoxos e surpresas intrigantes que, em outra passagem, Steiner examina com intensidade quase amorosa. Numa época em que muitos outros críticos entoavam louvores a Cioran e enalteciam suas raivas e fúrias bruscamente convulsivas, suas afirmações da podridão universal, Steiner era quase o único a notar que não raro as lamentações tersas de Cioran eram “fáceis”, consistindo ora numa “pequena pirueta de ironia caçoando de si mesmo”, ora em prudentes bocadinhos de “macabro chique”. Citando Cioran, situando-o com precisão, Steiner escuta atentamente a batida de fundo do pensamento dele e conclui — não sem uma dose de devida relutância — que seus proliferantes hinos às trevas “deleitam o [próprio] escritor com o tenebroso incenso do oracular”. A própria ausência de dúvidas ou contradições num tal escritor, afirma Steiner, só pode sugerir que ele quer inspirar no leitor apenas “a anuência indiferente ou o eco complacente”.

Naturalmente, sempre se pôde contar com Steiner para diferenciações atentas e cuidadosas e, embora por muitos anos *The New Yorker* lhe tenha permitido escrever textos invulgarmente longos sobre inúmeros temas, não foi nessa revista que saíram seus melhores trabalhos. Aliás, não é de se admirar. Vejam-se os volumes de Edmund Wilson dedicados à crítica: os artigos que ele escreveu para *New Republic* e outras revistas não são perceptivelmente inferiores a suas resenhas em *The New Yorker*. Embora o resultado de uma comparação dessas fosse muito diferente se examinássemos os trabalhos de resenhistas de menor estatura — cujos artigos nunca parecem ir muito além de tarefas encomendadas, por mais habilidosos que sejam —, com críticos como Wilson e Steiner a amplitude de referências, o senso de uma missão pedagógica, a pura força da inteligência crítica se unem para nos fazer sentir, em praticamente todas as suas críticas, que há muita coisa em jogo, mesmo quando a incumbência em questão é ocasional. Com certeza nenhum outro semanário deu a Steiner o espaço para publicar um ensaio enorme como “O sacerdote da traição” — reflexão inesquecivelmente rigorosa e vívida sobre o historiador da arte britânico que se transformou em espião, Anthony Blunt, e que muitos leitores consideram o melhor ensaio de Steiner em *The New Yorker* —, mas ele publicou reflexões igualmente revigorantes em muitas outras revistas.

Steiner com frequência se referia a si mesmo como um “mensageiro”, isto é, alguém que traz a notícia, e em seus melhores momentos ilustra as virtudes daquilo que um colega em *The New Yorker* chamou de “erudição sem pedantismo”, sem falar em seu “encanto sóbrio”. Se não raro os escritos de Steiner podiam parecer — como disse C. P. Snow — dar “de frente contra o vento dominante”, também mostravam o cuidado explicativo do escritor que tem como missão básica educar e incentivar. Steiner como crítico sempre foi um professor, e as peças reunidas neste volume mostram como ele não tinha qualquer ambiguidade quanto a esse senso de missão.

“O maior privilégio que você pode ter”, disse ele numa entrevista especialmente ponderada e maliciosa, “é ajudar a levar o correio para um grande artista [ou ajudar a promover uma discussão

sobre ideias interessantes], e é isso o que faz um bom professor. [Os grandes artistas e pensadores] nos entregam as cartas e dizem: ‘Agora, rapazinho, vá’, e, se você for um bom rapazinho, sabe a quais caixas de correio irá levá-las, para que não se percam, não sejam desperdiçadas ou mal entendidas, e é uma tarefa muito estimulante, podem acreditar.” Sempre alerta à “distinção de Wittgenstein entre todas as trivialidades que você pode falar e todas as coisas essenciais que não pode”, Steiner se empenhou em nunca toldar essa distinção. É ao mesmo tempo um dos críticos mais honestos e menos complacentes, que se irrita apenas diante daqueles que, descuidados ou indiferentes, conspiram as coisas que importam.

Elias Canetti definiu o verdadeiro escritor como “o escravo de seu tempo”, que “mete o focinho úmido em tudo”, é “insaciável” e “não se intimida com nenhuma tarefa”. Canetti também defendia que o escritor devia “se colocar contra” a própria “lei” de sua época e fazer uma oposição “sonora” e insistente. Claro que existe o perigo de que o crítico ou o escritor adotem uma oposição programática. Essa exigência não é um incentivo à iconoclastia ou à afetação? Mas Steiner se engaja compulsivamente na arte e no pensamento de sua época e oferece a tudo o que examina a doação de toda a sua pessoa, com sua curiosidade insaciável, suas paixões, receios e simpatias. Ninguém que o leia com a necessária generosidade e capacidade de apreciação jamais irá considerá-lo um intelectual tradicionalista que se enterrou entre obras-primas e se blindou com uma armadura feita de verdades inquestionáveis, para melhor resistir aos terrores do novo. A hostilidade de Steiner a certos aspectos da cultura contemporânea e a determinadas obras ou ideias é mais do que compensada por sua avidez pelo genuinamente novo e desafiador. Não à toa, ele escolheu para uma crítica acirrada apenas os adversários mais audazes e bem armados, inclusive figuras como Noam Chomsky e Jacques Derrida, quando estavam no auge de sua influência. Quem ouviu dizer que Steiner é arrogante e impiedoso encontrará, ao ler os artigos reunidos neste volume, brio e altivez, sem dúvida, mas também uma imensa paciência e a alegria do escritor que sabe compartilhar seu entusiasmo. “Tento imaginar alguém dizendo a Shakespeare: ‘Relaxe!’”, disse Canetti. Sobre a obra de Steiner, podemos repetir o que Susan Sontag escreveu certa vez a propósito de Canetti: “Sua obra defende com eloquência a tensão, o empenho, a seriedade moral e amoral”.

O SACERDOTE DA TRAIÇÃO

NO VERÃO DE 1937, o crítico de arte da *The Spectator*, de Londres, de 29 anos de idade, foi a Paris ver *Guernica*, que acabava de entrar em exposição. Uma aclamação turbulenta cercava esse grande brado de humanidade ultrajada. A opinião do crítico, que foi publicada em 6 de agosto, foi severamente depreciativa. O quadro era “uma elucubração pessoal que não dá nenhum indício de que Picasso tenha entendido a importância política de *Guernica*”. Em sua coluna de 8 de outubro, o crítico Anthony Blunt comentou a série feroz das águas-fortes de Picasso sobre o “Sonho e mentira de Franco”. De novo a crítica foi negativa. Essas obras “não têm um alcance além do grupo restrito de estetas”. Picasso era cego à consideração suprema de que a Guerra Civil espanhola era “apenas uma parte trágica de um grande avanço” na luta contra o fascismo e pela libertação final do homem comum. O futuro pertence a um artista como William Coldstream, declarou o crítico da *The Spectator* em 25 de março de 1938. “Picasso pertence ao passado.”

O professor Anthony Blunt voltou ao estudo de *Guernica* numa série de palestras que deu em 1966. Desta vez, ele reconheceu a estatura da obra e a genialidade da composição. Apontou nela motivos derivados do *Massacre dos inocentes*, de Matteo di Giovanni; de Guido Reni; das pinturas alegóricas de Poussin, do qual ele se tornara a maior autoridade mundial. Num comentário surpreendente, Blunt mostrou que o terror apocalíptico de *Guernica* derivava de uma passagem do marmóreo *Júpiter e Tétis*, de Ingres. Se não havia na tela mais celebrada de Picasso praticamente nenhum toque de realização espontânea ou mais imediata, se todos os temas principais já estavam presentes na água-forte *Minotauromaquia* de 1935, era apenas uma questão de economia estética. Esta gravura havia dramatizado “o refreamento do mal e da violência pela verdade e inocência” exatamente como faria *Guernica*, mas em escala menor e mais jovial. A posição do artista em relação à Guerra Civil espanhola, ao contrário do que sugerira o jovem Blunt, não era de indiferença e recusa de tomar partido. E em 1945, alguns meses depois de ter ingressado no Partido Comunista Francês, Picasso havia declarado: “Não, a pintura não é para decorar apartamentos. É uma arma de guerra de ataque e defesa contra o inimigo”.

O crítico de arte da *The Spectator* não colocaria desta maneira. Sua estética, seu entendimento das relações entre arte e sociedade eram mais sutis. Os inimigos eram Matisse, cuja concepção não parecia mais “ser a do mundo real”, e Bonnard, que escolhera a experimentação e o equilíbrio de cores formais em detrimento dos “valores humanos”. A arte, como Blunt a entendia em suas crônicas de 1932 até o começo de 1939, tinha uma única tarefa essencial e rigorosa: sair da abstração. A solução

surrealista era espúria. Refletindo sobre Max Ernst, em sua coluna de 25 de junho de 1937, Blunt perguntou: “Temos de nos contentar com sonhos?”. Não, a resposta consistia num conceito que Blunt chamou de “honestidade”. O termo cobre um amplo leque de significados. Daumier é sem dúvida honesto em sua sátira às classes dirigentes, mas ainda mais honesto ao mostrar aos operários que “suas existências podiam ser tema de uma grande pintura”. Mas Ingres, o mais puro dos desenhistas e o mais burguês dos retratistas, não é menos honesto. Sua concentração técnica, o realismo delicado mas “decidido” de sua percepção eram, de fato, “revolucionários”. O contraste com Gainsborough é interessante. Aqui também havia um retratista imparcial dos privilegiados. Mas é precisamente a falta de brilho técnico que rouba aos estudos de Gainsborough a “condescendência”, a honestidade que se encontram em Ingres e em seus predecessores setecentistas — Fragonard, Watteau e Lancret. Em Rembrandt (7 de janeiro de 1938), Blunt via “uma honestidade tão evidente que nos atinge como uma qualidade moral”. A saída “honestá” da armadilha teórica e prática da abstração só poderia ser um retorno a alguma ordem do realismo, porém um retorno que não fizesse nenhuma concessão ao descaso técnico. O realismo de Matisse era meramente “vazio” e “vistoso”, como o das últimas telas de Manet.

Mas, enquanto Blunt vistoriava exposições e galerias, havia sinais de uma mudança positiva. Espreitavam, por assim dizer, no formalismo de Juan Gris; evidenciavam-se nas obras de vários artistas ingleses, notadamente Coldstream e Margaret Fitton, cuja *Ironing and Airing* foi a única tela digna de nota exposta na pavorosa mostra da Royal Academy na primavera de 1937. E, acima de tudo, havia o Novo Realismo dos mestres mexicanos Rivera e Orozco. Eram estes que atraíam o interesse crescente de Blunt. Aqui com certeza estava um corpo artístico capaz de lidar com as realidades da condição humana sem transigir na responsabilidade estética, e capaz também de afetar profundamente as emoções do homem comum. A experiência mexicana ocupa papel central no capítulo sobre “A arte no capitalismo e no socialismo” com que Anthony Blunt, crítico de arte e editor de publicações no Instituto Warburg, em Londres, colaborou num volume sobre *The Mind in Chains* [A mente acorrentada], organizado pelo poeta C. D. Lewis e publicado em 1937.

A natureza-morta praticada pelos mestres do final do impressionismo, de acordo com Blunt, encarna um impulso de fuga das graves questões da vida pessoal e social. Ela “levou às várias formas de arte esotérica e semiabstrata que têm florescido no século atual”. A arte é um fenômeno complexo e não pode ser julgada segundo simples determinantes sociais e psicológicos. Apesar disso, o marxismo “pelo menos oferece uma arma para a análise histórica das características de um estilo ou de uma obra de arte particular”. E sobretudo ele nos lembra que as próprias opiniões do crítico são “fatos” que podem ser explicados historicamente. Usando o instrumental do diagnóstico marxista, chegamos a uma visão clara do dilema modernista. O impressionismo marcou a separação entre o grande artista e o mundo proletário. Daumier e Courbet mantinham um contato artístico com as realidades dolorosas da condição social. Apesar de seus flertes com o radicalismo político, o

surrealismo *não* é uma arte revolucionária em termos sociais. Seu desdém intrínseco pelo espectador comum encontra por sua vez correspondência no reflexo do espectador comum de rejeitar a obra surrealista, e essas atitudes estão em forte contraste com as interações criativas entre pintor e público na arte gótica e no começo da Renascimento. O artista puramente abstrato e seu grupo de espectadores se alienaram “de todas as atividades sérias da vida”. A conclusão de Blunt é categórica: “No estado atual do capitalismo, a posição do artista é insustentável”. Mas estão surgindo outros modelos sociais do cadinho da revolução. “Uma cultura dos trabalhadores” está sendo construída na União Soviética. Essa construção não significa uma aniquilação do passado. Pelo contrário, segundo a exposição de Blunt da doutrina de Lênin, uma verdadeira cultura socialista “tomará tudo o que há de bom na cultura *burguesa* e adaptará a seus próprios fins”. No socialismo — e é evidente a discordância de Blunt com o famoso ensaio de Oscar Wilde sobre o mesmo assunto — o artista moderno, tal como seus antepassados medievais e renascentistas, terá condições de desenvolver sua personalidade com uma riqueza muito maior do que lhe é possível sob o domínio escapista e banalizante do capitalismo anárquico. “Ele ocupará um lugar claramente definido na organização da sociedade, como um trabalhador intelectual com função definida.” É possível que nós no Ocidente “*não gostemos* da pintura feita na União Soviética, mas daí não se segue que não seja o tipo correto de arte para os russos no presente momento”. E a pintura mexicana, em sua fase revolucionária e didática, está produzindo exatamente aqueles tipos de telas grandes e murais de impacto imediato que fazem uma falta tão desesperada em Londres, Paris e Nova York. Rivera e Orozco são mestres que, apesar de pertencerem à classe média e serem artistas em primeiro lugar, estão “ajudando o proletariado a produzir sua própria cultura”. Ao mesmo tempo, eles se beneficiam com o tipo de escrutínio e apoio público dos quais o artista no capitalismo avançado se afastou, mais ou menos intencionalmente. As lições soviéticas e mexicanas são claras. Blunt cita favoravelmente o comentário de Lênin a Clara Zetkin: “Nós, comunistas, não podemos ficar de braços cruzados e deixar que o caos avance para onde quiser. Devemos guiar este processo segundo um plano e moldar seus resultados”. A arte é uma questão séria demais para ficar entregue apenas aos artistas, e menos ainda a seus patronos abastados.

Durante 1938, essas firmes esperanças pareceram definharem. A opção apresentada ao artista se tornou ainda mais rigorosa. Segundo Blunt em seu artigo de 24 de junho em *The Spectator*, ou ele se disciplinava e retratava o mundo como era, pintando qualquer outra coisa como mera distração frívola, ou se suicidava. O exemplo mexicano estava sendo vergonhosamente deixado de lado. “No quarto de todo jovem intelectual de elite em Cambridge que pertencia ao Partido Comunista”, observou Blunt em setembro, “sempre se encontrava uma reprodução de um quadro de Van Gogh”, mas nada de Rivera, nada de Orozco. Evidentemente, a exortação individual e o jogo da sensibilidade espontânea não eram mais suficientes. A coluna de 8 de julho esboçava um gesto quase desesperado: “Embora o método de Hitler de arregimentar as artes seja de se deplorar sob todos os aspectos, não há

nada de intrinsecamente errado na organização das artes pelo Estado”. O regime mexicano havia mostrado o caminho, “e esperemos que logo possa ocorrer na Europa”. Era tarde.

O esforço de guerra recrutou os artistas e historiadores da arte britânicos para a propaganda, a reportagem gráfica (os famosos desenhos de Henry Moore dos abrigos antiaéreos) e vários projetos artísticos. Estes representavam a colaboração programática e militante entre artista e sociedade que Blunt defendera nos anos finais da década de 1930. Mas foi nessa altura — em 1939 ele se tornou docente de História da Arte na Universidade de Londres e vice-diretor do Instituto Courtauld, de grande renome — que os escritos de Anthony Blunt passaram a ser muito subjetivos. Seu primeiro artigo erudito tinha saído no *Journal of the Warburg Institute* de 1937-38, mas a grande massa de textos publicados era de caráter jornalístico. Depois de 1938, sua atividade jornalística se tornou esparsa e ocasional, e foi nas páginas do *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, que desde 1939 se tornara tremendamente elitista em termos culturais, e da *Burlington Magazine*, voltada para especialistas e conhecedores, que ele publicou a sequência ininterrupta de artigos acadêmicos que o converteram num dos mais destacados historiadores da arte da época. Esses artigos — sobre Poussin, William Blake, a pintura italiana e a arquitetura francesa dos séculos XVII e XVIII, as relações entre o barroco e a Antiguidade — constituem as bases e, em muitos aspectos, a forma preliminar dos mais de 25 livros, monografias e catálogos produzidos a partir de 1939 por sir Anthony Blunt (recebeu o título em 1956), titular da Cátedra Slade de Belas-Artes sucessivamente em Oxford e Cambridge, membro da Academia Britânica (1950), membro da Sociedade de Antiquaristas (1960) e, acima de tudo, supervisor dos Quadros da Rainha e conselheiro dos Quadros e Desenhos da Rainha (desde 1952 e 1972, respectivamente).

Nicolas Poussin (1594-1665) ocupava o centro dos conhecimentos e da sensibilidade de Blunt. Mais de trinta estudos de Poussin apareceram entre “A Poussin-Castiglione Problem”, de 1939-40, e o artigo “Poussin and Aesop”, em 1960. Apenas no ano de 1960 foram publicados cinco artigos importantes sobre o mestre classicista francês, e mais três no ano seguinte. Não é exagero dizer que Blunt está tão intimamente identificado com Poussin como outro grande historiador da arte, Charles de Tolnay, está com Michelangelo ou como Erwin Panofsky esteve, em certas fases de sua carreira, com Dürer. Foi por intermédio de Poussin que Blunt organizou e testou suas reações não só à arte e arquitetura clássica e neoclássica, mas também às composições espaciais de Cézanne, à arte religiosa de Rouault e aos grupos de figuras e à distribuição da luz em Seurat. Essa paixão de toda uma vida culminou num estudo em dois volumes de Poussin — incorporando as conferências A. W. Mellon que Blunt deu em Washington e um catálogo *raisonné* da produção do artista — que foi publicado pela Bollingen Foundation de Nova York em 1967.

A prosa crítico-acadêmica de Blunt é bastante fria. Parece rejeitar explicitamente o lirismo pessoal e dramatizado que marcava os escritos de arte de Pater, de Ruskin e do sucessor mais fascinante de

ambos, Adrian Stokes. Salvo raras exceções, o estilo de Blunt chega a evitar aqueles lampejos de impressionismo e retórica sinuosa que ornamentam os estudos de arte de Kenneth Clark. A simplicidade translúcida do estilo clássico francês, que Blunt analisava e estimava, passou para seu próprio estilo. Mesmo assim, há em suas reflexões sobre Poussin alguns indícios de sua visão central. A arte de Poussin é enobrecida por uma intenção deliberada. Ela encarna “uma visão cuidadosamente elaborada da ética, uma atitude coerente diante da religião e, no final da vida, uma concepção complexa, quase mística do universo”. Blunt vê em Poussin um mestre que contrariou o conceito platônico que subestimava as artes de representação como meras imitações da realidade. Uma passagem sobre Poussin mostra o máximo de eloquência que o professor Blunt se permite:

Sua busca de uma forma racional de arte era tão apaixonada que o levou em seus anos mais avançados a uma beleza que ultrapassava a razão; seu desejo de conter a emoção dentro de seus limites mais estritos fez com que a expressasse em sua forma mais concentrada; sua determinação em se apagar e procurar única e exclusivamente a forma que se adequasse com a maior perfeição ao tema o levou a criar pinturas que, embora impessoais, também são profundamente emocionais e, embora racionais em seus princípios, são quase místicas na impressão que transmitem.

Apenas o controle disciplinado, o rigoroso apagamento de si e o absoluto domínio técnico podem levar um artista, uma consciência humana, àquela imediaticidade da revelação (o místico) que é gerada pela razão, mas não está inteiramente contida nela. O sentimento intenso é protegido pela serenidade da forma. É com evidente aprovação que Blunt cita o testemunho do próprio Poussin: “Minha natureza me obriga a procurar e amar coisas que têm boa ordem, escapando à confusão, que é tão oposta e contrária a mim como o dia em relação ao mais profundo da noite”. Essa grande tradição de nobreza austera é essencial para o gênio francês, de Racine a Mallarmé, dos irmãos Le Nain a Braque. Pouquíssimos ingleses se sentem à vontade em sua formalidade. Blunt, que passou longos períodos da juventude na França, via na tradição francesa o clima essencial de sua sensibilidade. Veio a reconhecer em Poussin um estoico tardio, um moralista ao estilo de Sêneca, passional em sua própria racionalidade, mas cuidadosamente afastado dos assuntos públicos. Montaigne, observa Blunt, é a voz — e uma voz da quintessência francesa — desse distanciamento apaixonado. Embora tais qualidades se destaquem em Nicolas Poussin, também se encontram em outros mestres e áreas: no arquiteto francês Philibert de l’Orme (c. 1510-70), a quem Blunt dedicou uma monografia em 1958; no grande pintor Claude Lorrain (1600-82); no arquiteto e escultor Francesco Borromini (1599-1667), sobre o qual Blunt publicou um estudo incisivo e elegante em 1979. Na estética de Borromini, o estoicismo se une ao humanismo cristão para sustentar a ideia de que Deus é “suprema razão”. Tanto quanto Poussin em seus anos finais, Borromini concebe o homem como ser inevitavelmente fraco e infeliz, mas dotado da capacidade de refletir — de traduzir em forma disciplinada certos aspectos da ordem e energia cósmica. E essa reflexão infunde numa tela de Poussin, numa fachada de Borromini, num desenho de Jean Fouquet, a luz do mistério pensado pela razão.

Uma marca da distinção de Blunt e da sensibilidade de suas antenas é o fato de sua autoridade se estender a alguns artistas que, à primeira vista, parecem opostos ao ideal francês. Seus artigos sobre

William Blake remontam a 1938. O estudo *The Art of William Blake* saiu em 1959. Aqui também, o critério é a concordância entre visão e técnica de execução. Como em Poussin, embora expressa num código totalmente diferente, há nas pinturas de Blake uma “plena integridade do pensamento e do sentimento”. No caso de Blake, a análise era fundamentalmente política. Blake havia se virado contra o materialismo — contra a febre dinheirista da nova era industrial — e contra a hipocrisia de uma religião de Estado esclerosada. Era “um combatente das minorias”, correndo sérios riscos de isolamento e mera excentricidade. Seus talentos de artesão, a inteligência vital de sua compreensão da arte clássica e da sociedade moderna lhe permitiram produzir desenhos de caráter totalmente individual, e ainda assim com um significado de inequívoca universalidade. “Para aqueles que tentam escapar do domínio do materialismo”, diz o professor Blunt, Blake é de grande auxílio e conforto. E o radicalismo do protesto reside no controle compositivo. Tal “mistura extraordinária de rigor e fantasia” iria encantar Blunt em seu estudo da fachada de Borromini para o Collegio di Propaganda Fide em Roma.

Para seus colegas de profissão, Blunt não é apenas um historiador e crítico analítico da arte de grande estatura. É um dos principais catalogadores de nossa época. Para um leigo, é difícil entender e quem dirá resumir as disciplinas necessárias, a importância dos catálogos para o estudo e a interpretação das belas-artes como um todo. Da mesma forma como, ao fim e ao cabo, a força vital da fala e da escrita é determinada pela qualidade de nossos dicionários e gramáticas, o acesso às obras de grandes artistas e sua avaliação dependem da atribuição e datação exatas. Quem pintou esta tela? Quem fez este desenho? Qual é a relação desta gravura com a chapa original? Quando esta estátua foi esculpida ou fundida? A que ano devemos atribuir esta arcada ou aquele vestíbulo? Estou olhando uma obra individual ou o resultado de um trabalho coletivo na oficina com o mestre ou, talvez, segundo sua maquete mais ou menos completa? O catálogo *raisonné* — a listagem cronológica e a descrição precisa da produção de um artista de sua escola — é o instrumento básico de percepção ordenada para o historiador da arte e da cultura, para o crítico de arte e para o conhecedor. Os talentos e recursos exigidos do compilador, como de um gramático ou lexicógrafo mestre, são dos mais rigorosos e invulgares. O catalogador, em primeiro lugar, precisa ser plenamente versado na mecânica do meio que está classificando. Para identificar a mão de um gravurista, por exemplo, ele precisa ser capaz de reproduzir mentalmente, mas também com os próprios dedos, por assim dizer, as idiosincrasias do instrumento do gravurista. Precisa conhecer a metalurgia da época correspondente para poder julgar o estado da chapa. Ele deve ter familiaridade com a textura particular da tinta usada, a história exata do papel e suas marcas-d’água, as considerações estéticas e comerciais que determinaram o número de cópias feitas. Ao datar e atribuir pinturas, o classificador pode recorrer a técnicas de laboratório, à fotografia com raio X e infravermelho, para revelar as camadas sucessivas de tinta; à análise minuciosa da madeira, da tela e do metal, para estabelecer a cronologia e a história compositiva do objeto. Mas o domínio dessas minúcias intrincadas é apenas o passo preliminar. A

atribuição correta de uma pintura, de uma estátua, de um batistério a este ou aquele pintor, escultor ou arquiteto, a datação e colocação correta do objeto no conjunto da obra do artista resultam em última análise de uma aguda intuição racional. A memória, a retenção no olho do espírito de um amplo espectro de obras de arte que cercam, complementam, se comparam ou contrastam com a obra sob exame, é indispensável. Igualmente indispensável é a capacidade de imaginação histórica, o gesto de empatia precisa que permite ao romancista histórico, ao historiador, ao grande figurinista teatral imaginar o passado. A erudição pura e simples — isto é, uma colossal intimidade com a biografia do artista com seus hábitos profissionais, com a distribuição física e a sobrevivência de suas obras depois que saíram do ateliê e iniciaram sua jornada amiúde tortuosa até o museu moderno, a sala de leilões, o sótão empoeirado ou a coleção particular — é essencial. Mas isso não é o principal. O que mais importa são os “valores táteis” (expressão de Bernard Berenson), que exigem uma capacidade de aplicar inabalavelmente a consciência sensorial e estética ao objeto de arte, tanto no mais miúdo detalhe quanto em seu efeito geral. O catalogador mestre tem diapásão perfeito.

O catálogo com *The Drawings of Nicolas Poussin* de Blunt começou a aparecer em 1939. *The French Drawings in the Collection of H. M. the King at Windsor Castle* foi publicado em 1945. Nove anos depois vieram *The Drawings of G. B. Castiglione and Stefano della Bella in the Collection of H. M. the Queen at Windsor Castle*. O catálogo descritivo de Blunt sobre os desenhos venezianos dos séculos XVII e XVIII na coleção de Sua Majestade foi publicado em 1957. Três anos depois saiu o catálogo de desenhos romanos do mesmo período pertencentes à soberana. Anthony Blunt providenciou o catálogo para a grande exposição de Poussin em Paris em 1960, e sua listagem definitiva dos quadros do artista saiu seis anos depois. Em 1968, Blunt fez o levantamento da Coleção James A. de Rothschild em Waddesdon Manor. Em 1971, publicou suplementos às suas relações anteriores dos desenhos franceses e italianos. Além disso, em todas as suas monografias, como o belo estudo do *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture* (1975) e o livro sobre Borromini, a atribuição, a descrição exata e as datações desempenham papel fundamental. Blunt literalmente organizou salas inteiras da casa da arte ocidental, dando-lhes ordem inteligível. Como eu disse, apenas o especialista é capaz de avaliar plenamente o trabalho, a escrupulosidade, o grau de concentração e discernimento envolvidos nisso.

Vale a pena insistir na “escrupulosidade”. A questão da atribuição, da descrição e da datação exige absoluta integridade no nível técnico. A medição das margens tem de ser milimétrica; as sucessivas impressões do original em chapa de metal ou em bloco de madeira devem ser diferenciadas quase microscopicamente para se conseguir a numeração correta da sequência. Mas, neste campo, também há pressões de ordem moral e econômica. O preço de uma pintura, de um desenho ou uma gravura, o valor de uma escultura no mercado ensandecido de arte dependem diretamente da atribuição do especialista. As tentações são notórias. (Consta que, de vez em quando, Berenson se rendia a elas.) A

austeridade de Blunt estava acima de qualquer questionamento. Sua erudição, sua docência são exemplos de critérios extremos de severidade técnica e rigor moral e intelectual. Seus catálogos, suas críticas e estudos de história da arte, as decisões a que chegou quanto à identificação e avaliação de pinturas e desenhos em acervos públicos e particulares ilustram o lema adotado por Aby Warburg, fundador do instituto ao qual Blunt esteve intimamente associado: “Deus reside no detalhe”. Neste patamar de especialidade e erudição, a fraude e o desmascaramento seriam irreparáveis. Praticamente não se passava um único dia em que o professor sir Anthony Blunt, Cavaleiro Comendador da Ordem Real Vitoriana e conviva de honra da rainha, não deixasse isso claro a seus colegas e alunos.

E eles responderam generosamente. Os *Studies in Renaissance & Baroque Art Presented to Anthony Blunt on His 60th Birthday* (Phaidon, 1967) não são meros gestos rituais. Aqui alguns dos mais ilustres historiadores da arte e da arquitetura renderam tributo genuíno a um mestre na área e a um professor exemplar, publicando ensaios que refletiam os elevados critérios e a visão universalista do homenageado. Mas, mesmo além da honra prestada ao erudito e ao docente, há a homenagem à pessoa. O que os pares e associados do professor Blunt em todo o mundo acadêmico, no National Art Collections Fund, no National Trust (a entidade mais importante de preservação da herança histórica da Inglaterra), em museus e muito provavelmente no círculo da realeza desejavam expressar irrestritamente era o respeito pelas “qualidades intelectuais e integridade moral” de sir Anthony. Era evidente que caminhavam juntas.

Não sei exatamente quando Blunt foi recrutado para a espionagem soviética. Considera-se provável que ele veio a se interessar ativamente e se tornou simpatizante do comunismo quando fazia o curso de graduação no Trinity College, Cambridge, entre 1926 e 1929. Eleito *fellow* da faculdade em 1932, parece ter atuado principalmente como descobridor de talentos e guru para a KGB. Há indícios de que exerceu uma influência extraordinária num círculo de rapazes que incluía Kim Philby, Guy Burgess e Donald Maclean, que mais tarde fugiram para Moscou. Blunt foi soldado na França em 1939 e 1940, depois de uma tentativa, cujos detalhes continuam obscuros, de ingressar no serviço secreto militar. Em 1940, durante o caos e a crise desencadeada pelo avanço de Hitler no Ocidente, Anthony Blunt conseguiu seu intento. Agora era membro do setor MI5 do serviço secreto de guerra. Nenhum observador externo parece saber exatamente quais eram as funções de Blunt e a que escalão ele chegou. De início, parecia que teria monitorado as comunicações e atividades de várias embaixadas estrangeiras e governos no exílio em Londres. Passando as informações para seu controle soviético, ele teria ajudado os russos a planejar e aplicar suas políticas assassinas nos países recém-libertados da Europa Oriental em 1944 e 1945. O próprio Blunt declarou que suas atividades consistiam apenas em manter os russos a par das descobertas do MI5 sobre as redes de espionagem alemã e em transmitir informações de rotina ocasionais sobre o trabalho e as opiniões de seus colegas. Margaret Thatcher, em seu pronunciamento na Câmara dos Comuns na terceira semana de novembro de 1979 — o pronunciamento que revelou a traição de Blunt ao público em geral —, disse apenas o seguinte: “Não sabemos exatamente quais informações ele passou. Mas sabemos a quais informações ele teve acesso”.

O implícito era que estas últimas eram muito delicadas. Na aparência, o trabalho de Blunt no MI5 cessou ao final da guerra. Na realidade, claro, a comunidade da espionagem britânica, como seus equivalentes em todos os outros países, constitui uma espécie de clube vitalício, em que os “veteranos” e ex-ativistas continuam na lista. Em 1950, ao que parece, Blunt se ofereceu para ajudar no setor de segurança do Ministério de Relações Exteriores, que tentava rastrear um grave vazamento de informações confidenciais na Embaixada de Washington. Esse gesto gentil permitiu o acesso direto de Blunt ao dossiê Burgess-Maclean. Até hoje, são pouquíssimas as pessoas que conhecem o mecanismo exato que possibilitou que Burgess e Maclean soubessem que este último seria interrogado dali a 72 horas, dando tempo assim para que ambos se refugassem na União Soviética. É quase certo que Blunt ajudou na fuga. Não está claro se agiu como iniciador e organizador da operação, ou se simplesmente transmitiu os sinais de urgência. O que se sabe é que foi Anthony Blunt quem telefonou para Burgess em 25 de maio de 1951, pela manhã — uma sexta-feira —, avisando que a rede iria se fechar sobre Maclean na segunda-feira. Os serviços de segurança britânicos guardam o dia do descanso. Naquela mesma noite, Burgess e Maclean tomaram a balsa de Southampton para Saint-Malo. Foi Blunt, além disso, que revistou o apartamento de Burgess em Londres procurando provas que pudessem incriminar a ele e a Philby. Philby não cedeu sob o severo interrogatório. Segundo o pronunciamento de Mrs. Thatcher no Parlamento, Blunt havia admitido que ajudara Philby a fazer contato com o serviço secreto soviético “numa ocasião” entre 1951 e 1956 — o ano em que a rainha nomeou Blunt seu fiel cavaleiro. Mas há indícios sugerindo que Blunt serviu de mensageiro entre a KGB e o cada vez mais acuado agente. Como disse Philby mais tarde, em seu banco ensolarado num parque público em Moscou (em 1963, ele tinha uma espécie de permissão de desertar em segurança), tinha recebido “pela mais engenhosa das rotas” uma mensagem animadora de seus senhores e amigos do Kremlin. “Aquilo mudou todo o aspecto do caso. Eu não estava mais sozinho.”

Nem Blunt. Levados a agir devido à farsa Burgess-Maclean e à indignação das agências de espionagem e contraespionagem dos EUA, que haviam tentado inutilmente alertar os colegas britânicos sobre a presença de “toupeiras” nos escalões mais altos do serviço secreto, os interrogadores do MI5 viram Blunt onze vezes, a partir de 1951. Até onde se sabe, Blunt negou todas as suspeitas com uma gélida indiferença. As supostas revelações de Burgess eram coisas de um alcoólatra notório por suas traquinagens e invenções. Alguns interrogadores tinham certeza de que Blunt estava mentindo, mas não conseguiam ligar fatos e provas. Além disso, o prestígio de Blunt na vida pública, seu acesso à realeza e a imunidade quase total garantida por tal acesso aumentavam ano após ano. O período entre 1952 e 1964 foi uma época dourada para o guardião e supervisor da arte da Coroa. Mas o clima começava a mudar. A exposição e o julgamento em 1961 do espião soviético veterano George Blake, o retorno de Philby a Moscou e a avalanche de revelações subsequentes, o escândalo no fundo trivial, mas desalentador, do caso Profumo no verão de 1963 suscitaram um alarme e um sentimento de traição generalizados. Iniciou-se uma nova rodada de investigações. Desta vez, segundo a versão oficial, Blunt cedeu e fez um acordo com seus perseguidores. Confessaria a traição e cooperaria com o MI5, conforme o serviço julgasse adequado,

em troca de absoluta discrição e imunidade pessoal. O que havia de atraente nisso, claro, era a possibilidade de que a KGB, sem saber que Blunt tinha “virado” de lado, continuasse a utilizar seus serviços e o teor dos contatos fosse revelado à contraespionagem britânica. Essa barganha apetitosa deveria ficar em sigilo absoluto. Entre os pouquíssimos que ficaram a par estava sir Michael Adeane, secretário particular de Sua Majestade. Ao que parece, ele recebeu a notícia com a devida imperturbabilidade, tanto mais notável porque o guardião assistente dos Quadros da Rainha era um tal Oliver Miller, ex-integrante do serviço secreto. No desenrolar dos fatos, a KGB não mordeu a isca e a cooperação pessoal de Blunt com seus novos senhores foi praticamente nula. Aos olhos de seus controles tremendamente exasperados no MI5, parecia que ele os havia enganado mais uma vez. O brilho das honrarias públicas a sir Anthony piorava ainda mais as coisas. Boatos e insinuações, muito provavelmente plantados pela rede de espionagem enfurecida, começaram a circular na Fleet Street, nas salas dos catedráticos das faculdades de Oxford e Cambridge e por todo o sistema nervoso das fofocas institucionais. Dois jornalistas, Richard Deacon e Andrew Boyle, foram rápidos em seguir as pistas. Ameaças de processo por difamação obrigaram Deacon a recolher o livro que tinha escrito sobre o caso. Boyle, confiando nos fatos de que dispunha e muito provavelmente encorajado por certos segmentos poderosos, publicou seu livro (cuja edição americana recebeu o título de *The Fourth Man*) em 5 de novembro do ano passado. A escolha da data foi uma indireta: para os ingleses, o Dia de Guy Fawkes funciona como lembrete anual de uma conspiração mortal. Dez dias mais tarde, o primeiro-ministro se manifestou.

Estes são, resumidamente, os fatos tais como foram entregues por mr. Boyle e outros jornalistas a um público ávido, numa avalanche de matérias, pelo mais variado leque de autoridades e figuras outrora pertencentes ao serviço secreto, pelos acólitos de John le Carré (e, na verdade, pelo próprio Mestre) após as revelações de mrs. Thatcher no Parlamento. Uma olhada superficial nesse relato mostra que é tão cheio de lacunas, perguntas sem resposta e implausibilidades que se torna quase inútil. Mesmo concedendo que o recrutamento em 1940 era caótico, como seria possível que o MI5, exatamente na mesma época do pacto Hitler-Stálin, passasse por cima dos sentimentos políticos expostos por Blunt em suas críticas de arte em *The Spectator* e em seu ensaio de 1937? Quem escondeu ou retirou um dossiê que o general desertor soviético Walter Krivitski já havia entregado desde 1939 ao MI5 — dossiê este que praticamente identificava Blunt e sua ligação com Maclean (embora, provavelmente, de modo fragmentário e adulterado)? É inevitável a suposição de que havia uma proteção muito eficiente em escalões altíssimos. A vida dupla de Blunt tinha algum amuleto de proteção desde o começo. Pois como foi que deixaram (deixaram mesmo?) que Blunt, que realmente dividira um apartamento com Burgess, escapasse da rede durante o tumulto de 1951? Toda a história da confissão e garantia de imunidade em 1964 é implausível. Por que Blunt haveria de ceder justamente nessa época, e de que escalão e importância eram seus serviços para a KGB, a ponto de

seus interrogadores acharem que valeria a pena poupá-lo do desmascaramento público e de um processo por traição? Lorde Home, o primeiro-ministro na época, e seu sucessor Harold Wilson afirmaram que não sabiam de nada, embora, em virtude do cargo, ambos fossem os chefes dos serviços de segurança. E por que então não sabiam? E quem tomou a decisão, politicamente trivial, mas psicologicamente de extrema bizarria, de informar ou deixar de informar à Sua Majestade que seu conselheiro artístico recoberto de honrarias, convidado habitual do palácio, era um espião confesso da KGB? Não é claramente concebível que a confissão de Blunt em 1964 fosse ela mesma uma fraude tática, e que ele continuou a prestar serviços como informante da KGB ou, o que é mais provável, como um agente duplo clássico, “convertido” por ambos os lados, mas leal apenas a um deles? De que outra maneira explicaríamos o fato, de início revelado numa declaração um tanto oblíqua de Edward Heath, primeiro-ministro na época, de que o dossiê Blunt tinha sido reaberto em 1973, mas que três procuradores públicos sucessivos, nos seis anos subsequentes, não tinham encontrado nada que pudesse servir de prova ou indício para fundamentar um processo? As provas fornecidas por “toupeiras” e desertores realmente levam muito tempo para percorrer os canais dos serviços de inteligência. Mas será possível que a informação fornecida por Anatoli Dolnysin, alto agente da KGB que procurou abrigo nos EUA em 1962 e parece ter conhecido toda a operação Philby e a conexão de Blunt, tenha realmente sido ignorada pela contraespionagem britânica? Aqui também é muito palpável a impressão de que havia um anjo ou toda uma confraria de anjos da guarda em escalões muito elevados. Um filósofo catedrático de Oxford de irrepreensível argúcia, ele mesmo membro do círculo encantado da alta sociedade intelectual britânica, disse-me com toda franqueza que o caso Blunt, como foi apresentado ao mundo em geral, é em muitos aspectos uma invenção, arquitetada e revelada exatamente para criar uma cortina de fumaça atrás da qual outros personagens importantes do drama correriam a se esconder em segurança. Pontos essenciais são “na verdade o exato contrário do que você foi levado a acreditar”. Os futuros historiadores escavarão os fatos. Uma ou outra indicação espantosa vai aparecer em cartas, memórias pessoais, documentos ainda não publicados. O próprio Blunt terá sua ocasião e participação nos *royalties* (trocadilho predestinado, este).^[1] Mas é de se duvidar que algum dia aflore alguma verdade coerente. O que é certo é apenas isto: Anthony Blunt era um pequeno agente da KGB cuja traição por trinta anos ou mais trouxe, com quase toda certeza, graves danos a seu país e talvez tenha enviado outros homens — exilados poloneses e tchecos, colegas do serviço secreto — a uma morte abjeta. O resto é mexeriquice de mau gosto.

A espionagem e a traição, ao que nos é dado entender, são tão antigas quanto a prostituição. E, evidentemente, muitas vezes envolveram seres humanos de razoável inteligência e audácia e, em certos casos, de posição social elevada. Mas o recrutamento para este ofício nauseante de um homem de grande capacidade intelectual, cujas contribuições visíveis à vida do espírito são de extremo requinte e percepção e que, como estudioso e professor, fez da veracidade, da escrupulosa integridade a pedra de

toque de sua obra — isso, de fato, é raro. Em relação aos tempos modernos, não consigo pensar em nenhum verdadeiro paralelo. A tradição e a duplicidade do professor Blunt realmente colocam questões fundamentais sobre a natureza da obsessão intelectual acadêmica, sobre a coexistência da máxima verdade e da máxima falsidade numa mesma sensibilidade, sobre certos germes de desumanidade enxertados, por assim dizer, nas próprias raízes da excelência em nossa sociedade. Aí residem a importância e o fascínio do caso. Não tenho competência nem interesse em contribuir em nada para a enxurrada de especulações detetivescas de gabinete e fantasias de espionagens que se desencadearam com o caso Blunt. Mas gostaria de pensar por um momento sobre um homem que, de manhã, ensina a seus alunos que uma falsa atribuição de um desenho de Watteau ou uma transcrição incorreta de uma epígrafe trecentista constitui um pecado contra o espírito, e à tarde ou à noite transmite aos agentes da inteligência soviética informações confidenciais, talvez vitais, que lhe foram dadas em plena confiança por seus conterrâneos e colegas próximos. Quais são as origens de tal cisão? Como o espírito se mascara a si mesmo?

Os sentimentos marxistas expressos nas críticas de arte de Blunt e em sua contribuição a *The Mind in Chains* são banais. Constituem a rotina difusa de revolta de uma geração de classe média apanhada no triplo contexto da depressão econômica ocidental, da ascensão nazista e fascista e do que se acreditava serem os sucessos dinâmicos e libertários da Revolução Russa. Nada do que escreve Blunt mostra qualquer apreensão específica seja dos aspectos filosóficos do materialismo dialético marxista, seja da teoria econômica e do trabalho em que se funda esse materialismo. É uma conversa inofensiva de salão no estilo aceito dos anos 1930. Exceto, talvez, num único aspecto. Blunt chegara cedo à convicção de que a grande arte, à qual atribuía valor eminente na sociedade e na consciência humana, não sobreviveria ao regime fragmentado, anárquico, sempre sujeito a modas, do patronato privado e da trivialização dos meios de comunicação de massa. Para que a pintura, a escultura e a arquitetura pudessem reconquistar estatura clássica, teria de ser sob o controle de um estado esclarecido, educador e com senso de missão histórica. No entanto, se observamos com atenção o reiterado apelo de Blunt a uma autoridade central sobre as artes, a base do argumento não é muito marxista. O precedente ideal é muito anterior. Como tantos da “elite radical”, Blunt alimenta duas convicções possivelmente antitéticas. Considera a grande arte com uma significação inigualável para o homem, e gostaria que essa significação fosse acessível a toda a comunidade. A solução mais ou menos inevitável é a de Platão: “guardiães”, escolhidos por sua probidade e força intelectual, devem assegurar à arte sua qualidade positiva e enriquecedora da vida e devem organizar a apresentação dessa arte à sociedade como um todo. E essa qualidade e apresentação pública elevarão a sensibilidade coletiva a um plano superior. Blunt parece ter sentido que algo muito similar a este mecanismo de autoridade e difusão estava operando nas cidades-Estado autocráticas da Itália renascentista e, acima de tudo, no século de Luís XIV e seu sucessor imediato. O mecenato dos Médici ou de Versalhes era ao mesmo tempo centralista autoritário e progressista. Comandavam a produção de pinturas, estátuas e edifícios de mérito duradouro, mas faziam dessa produção um benefício e um incentivo político-social, com a

participação ativa de todo o corpo político. Dessa maneira, os artistas individuais estavam integrados na estrutura viva da sociedade. Por mais pessoal e singular que fosse a inspiração deles, a tela, o monumento, a *loggia* ou a fachada assim projetados e criados surgiram sob as pressões racionalizantes e humanizadoras da ocasião pública e da necessidade de comunicar aos grandes patronos e à cidade em geral. O negociante e o colecionador de arte, o magnata e o jornalista crítico, tal como proliferam sob o capitalismo, não conseguem alcançar essa integração. Pelo contrário, é o nexos monetário que fatalmente cindiu o mundo da arte entre o esotérico num dos extremos e o *kitsch* no outro. Blunt situa a crise em algum momento entre Ingres, que ainda trabalhava em condições essencialmente públicas e hierárquicas, e, digamos, Manet. O equivalente disponível dos Médici ou do *ancien régime* seria o comissariado leninista de belas-artes, o ministério revolucionário da cultura no México ou, muito próximo, como vimos, o departamento de propaganda e câmara oficial das artes no Terceiro Reich. Blunt tem perspicácia suficiente para saber que o preço pode ser muito alto, pelo menos durante um período de transição histórica. Mas de que outra maneira seria possível resgatar as artes, sem as quais o homem recairia na animalidade, da prostituição mercantilista? Pode ter sido por não ter encontrado nenhuma outra resposta a essa pergunta que Anthony Blunt passou do marxismo estudantil e de salão para as questões práticas da traição.

Um motivo relacionado e menos usual também pode ter contribuído, embora eu não possa documentar meu palpite a esse respeito. Há alguns indícios de que Blunt, quando começou a se dedicar seriamente ao estudo das artes, sentiu uma atração por Claude Lorrain pelo menos tão intensa quanto por Poussin. E Lorrain é possivelmente o mestre mais original e mais constante. Porém, por razões que envolviam as relações muito diversas desses dois pintores com seus patronos e o público, as obras de Poussin eram muito acessíveis aos estudantes, ao passo que, na época, grande parte de Lorrain estava em coleções particulares, muitas vezes de acesso fechado. Aqui tocamos num problema sobre o qual sou bastante ambivalente. A propriedade privada de grandes obras de arte, que ficam afastadas da vista das pessoas em geral, para nem mencionar os estudiosos e diletantes interessados, é algo curioso. O literal desaparecimento de um Turner ou de um Van Gogh em algum cofre de um banco do Oriente Médio ou da América Latina, para ficar guardado como caução e investimento, a sardônica decisão de um magnata armador grego de colocar um incomparável El Greco em seu iate, onde corre riscos constantes — estes são fenômenos que beiram o vandalismo. A grande arte deve ser posse particular, com tudo o que isso acarreta de riscos materiais, de ganância, de afastamento das correntes gerais do pensamento e da sensibilidade? A pergunta é especialmente premente nos casos em que a pintura, a estátua ou o motivo arquitetônico em questão se destinava originalmente à exibição pública — como é o caso evidente da maioria esmagadora das obras medievais, renascentistas, seiscentistas e setecentistas. Dizer que os colecionadores privados, sobretudo nos EUA, têm sido generosos ao permitir que estudiosos convidados deem uma olhada em seus tesouros (e nem sempre, na verdade) não é resposta. Às vezes sinto que a resposta deveria ser uma enfática negativa — que a

grande arte não é, não pode ser propriedade privada. Mas não tenho certeza. Minha hipótese é que Blunt estava certo, e que o jovem estudioso e conhecedor, impedido de ver certos quadros e desenhos de grande gênio porque estavam trancados em algum espaço privado, sentia espasmos de ódio e desprezo pelo capitalismo. Na União Soviética, sabia ele, a grande arte está em galerias públicas. Nenhum estudioso, nenhum homem, nenhuma mulher, querendo elevar a alma diante de um Rafael ou de um Matisse, precisa esperar de chapéu na mão à porta da mansão.

A segunda perspectiva principal para tentar compreender o fenômeno Blunt é a da homossexualidade. Hoje em dia há uma imensidade de escritos sobre a incidência do homossexualismo nos círculos da Universidade de Cambridge, onde os serviços secretos soviéticos recrutavam sua galáxia de agentes. Uma parcela das informações públicas é com toda probabilidade fidedigna; mas grande parte não passa de bisbilhotice lasciva. Uma das principais testemunhas do homoerotismo de Blunt, o falecido Goronwy Rees, foi uma fonte excelente, mas emocionalmente instável e nem sempre impecável. O que é inquestionável é o fato geral da natureza de intensa homossexualidade da elite entre a qual o jovem Blunt se desenvolveu no Trinity College e no King's College em Cambridge — e, mais especificamente, do grupo dos Apóstolos, a célebre sociedade semisecreta de almas estéticas e intelectuais que desempenhou um papel tão inconfundível na vida literária e filosófica inglesa, desde a época de Tennyson à de Strachey e Bertrand Russell. Nenhum campo da sociologia ou da história cultural, nem da teoria política ou da psicologia, sequer começou a abordar sistematicamente o vasto tema do papel desempenhado pela homossexualidade na cultura ocidental desde a segunda metade do século XIX. O tema é tão difuso e de tamanha complexidade metodológica e emocional que seria preciso surgir uma combinação de Maquiavel, Tocqueville e Freud para escrever o grande livro faltante. Praticamente não existe nenhum ramo da literatura, da música, das artes plásticas, da filosofia, do teatro, do cinema, da moda e todos os acessórios da vida urbana diária em que o homossexualismo não tenha participado de maneira fundamental, muitas vezes em posição dominante. Pode-se considerar que o judaísmo e o homossexualismo (mais marcadamente quando se sobrepõem, como num Proust ou num Wittgenstein) foram os dois principais geradores de toda a estrutura e características próprias da modernidade urbana no Ocidente. Por vias que C. P. Snow nem sequer sugeriu em seu arrazoado sobre “as duas culturas”, em termos gerais é a ausência notável de qualquer presença homossexual que se compare nas ciências exatas e aplicadas que tem ajudado a gerar o fosso cada vez maior entre a cultura geral e a cultura científica. Este é um vasto processo, mas ainda não muito bem entendido, dentro do qual o papel da homossexualidade na política e no mundo da espionagem e da traição é, por mais marcante que seja, apenas um de seus traços específicos. Aliás, no caso de Blunt e dos jovens Apóstolos de Cambridge e Bloomsbury, o homossexualismo pode ser um conceito restrito demais.

Até data muito recente, as ordens mais privilegiadas na sociedade inglesa eram educadas nas escolas e nas faculdades celibatárias de Oxford e Cambridge, que só passaram a admitir mulheres nos últimos sete ou oito anos. Essa formação era reforçada por um ideal explícito de amizade masculina, de uma intimidade e mútua confiança masculina mais radiante e duradoura do que os valores plebeus

do mundo exterior. *Enemies of Promise*, de Cyril Connolly, e o refinado *Friends Apart* [Amigos distantes], de Philip Toynbee, fornecem um quadro clássico dessa Arcádia adolescente, com suas sugestões de descontraídas tardes de verão e mortes heroicas em másculas guerras vindouras. Esse código masculino compreendia várias etapas de contato homossexual, que iam desde a paixão escolar mais platônica (termo ambíguo em si mesmo) até o envolvimento completo. Mas mesmo este último era, em muitos casos, somente uma fase transitória antes de se apagar a luz do verão, seguindo-se o ingresso responsável do homem no clima mais frio do matrimônio e da vida em família. Assim, o mais importante não é o homoerotismo, mas a noção de uma pequena constelação de homens, com as almas sintonizadas por partilhar o mesmo ensino e o mesmo cenário encantado dos claustros e jardins de Cambridge. A força da afinidade eletiva num grupo assim é dupla: existem os laços de afeição interior e existe uma rejeição, mais ou menos consciente, mais ou menos agressiva, dos costumes vulgares e dos valores filistinos dos “outros”, da multidão comum. A senha para todo esse conjunto de atitudes e crenças é uma declaração muito famosa de E. M. Forster, feita pela primeira vez no final dos anos 1930 e depois muito repetida: “Se eu tivesse de escolher entre trair meu país e trair meu amigo, espero que tivesse a coragem de trair meu país”. Demasiado superestimado como romancista — apenas *Uma passagem para a Índia* é absolutamente de primeira categoria —, foi Forster quem deu para sucessivas gerações de Cambridge o tom de afinação da consciência. Seu homossexualismo, a cuidadosa privacidade de sua conduta, seu lugar entre os Apóstolos fizeram dele uma espécie de tribunal de recursos em questões de escolha ética. Aliás, fica a curiosidade de até que ponto Forster saberia da verdade sobre Burgess, Philby, Maclean, Blunt e seus pretorianos. Mas não resta dúvida de que sua frase sobre a traição merece um exame detido. Pessoalmente, sinto até uma forte atração por sua avaliação implícita. O nacionalismo é o veneno da história moderna. Não existe nada mais bestialmente absurdo do que a disposição dos seres humanos de incinerar ou massacrar os semelhantes em nome da nação e sob o sortilégio pueril de uma bandeira. A cidadania é um acordo bilateral que está, que deveria sempre estar, sujeito a exame crítico e, se necessário, a renúncia. Nenhuma cidade do homem justifica uma grande injustiça, uma grande falsidade. A morte de Sócrates supera a sobrevivência de Atenas. Seguramente, nada dignifica mais a história francesa do que a disposição dos franceses de chegar à beira da ruína comunal, de enfraquecer drasticamente os vínculos de nacionalidade (como de fato fizeram) por causa do caso Dreyfus. Muito antes de Forster, o dr. Samuel Johnson havia definido o patriotismo como o último refúgio do patife. Tenho dúvidas se o animal humano conseguirá sobreviver se não aprender a dispensar fronteiras e passaportes, se não entender que somos todos mútuos hóspedes, como hóspedes somos nesta terra ferida e envenenada. A terra natal é a área de espaço comum — pode ser um quarto de hotel ou um banco no parque mais próximo — que a vigilância e a pilhagem dos regimes burocráticos modernos, seja no Ocidente ou no Leste, ainda permitem a cada indivíduo para que possa trabalhar. Árvores têm raízes; homens têm pernas com as quais podem ir embora depois que, na consciência, dizem não. Assim, há na frase de

Forster um humanismo ecumênico que merece defesa. Se Anthony Blunt tivesse renunciado a sua carreira engalanada e procurasse um árido refúgio em Moscou ou se suicidasse, em vez de delatar seus irmãos de Cambridge, seria condenado pelo traidor que é, mas iria reconhecer-se em seu caso um exemplo concreto do paradoxo de Forster e ver aí uma espécie de ponto culminante lógico de uma longa tradição de lealdade entre garotos. Blunt, claro, não fez nada tão elegante ou quixotesco. Ele traiu o país e os amigos com o mesmo prazer impassível.

Todavia, o motivo homossexual pode ter pesado de duas maneiras. Teria dado ao serviço secreto soviético um elemento para chantagear Blunt e seu círculo numa época em que as leis inglesas, mesmo em relação ao mútuo consentimento entre adultos, ainda eram draconianas. Mais importante, o *ethos* homoerótico pode ter levado homens como Blunt e Burgess a acreditar que a sociedade convencional ao redor, quaisquer que fossem os prêmios que ela pudesse conceder aos talentos deles, era essencialmente hostil e hipócrita. Estava, portanto, madura para sua justa derrubada, e a espionagem era um dos meios necessários para este bom fim. A ironia é que a União Soviética stalinista, como André Gide relatou com amarga desilusão, era muito mais opressora em relação à homossexualidade do que o Ocidente capitalista. Blunt, que no prefácio de 1940 à sua *Teoria artística na Itália 1450-1600* tinha agradecido a Guy Burgess por seu auxílio e incentivo em “pontos muito fundamentais” — a autoridade de Burgess na estética renascentista não é imediatamente evidente —, pôde se desenvolver dentro e fora do serviço secreto britânico. Na Rússia, eles organizam essas coisas de outra maneira.

Mas, embora fundamentais, nem o marxismo explícito de Blunt, nem seu compromisso com a confraria juvenil de elite nos conduzem ao núcleo do enigma, que é a duplicidade radical, a aparente esquizofrenia do professor e erudito de irrepreensível integridade e o impostor e traidor profissional. Quando nossa sociedade chega a se dar ao trabalho de refletir sobre a questão, ela e as convenções de mútuo reconhecimento com as quais organiza seus assuntos do cotidiano simplesmente tomam como dado o estatuto, a constituição moral do acadêmico, do erudito ou estudioso. Apenas nas velhas piadas sobre o pensador distraído, esquecido, desajeitado e incapaz de atender às necessidades mais simples e básicas da existência comum é que aflora um pouco da antiga suspeita e inquietação. O intelectual absoluto é, de fato, um ser bastante esquisito. Ele é movido por aquilo que Nietzsche formulou, a saber: que estar interessado em alguma coisa, estar totalmente absorvido por ela, é um impulso libidinal mais poderoso do que o amor ou o ódio, mais tenaz do que a fé ou a amizade — não raro, na verdade, mais imperioso do que a própria vida. Arquimedes não foge de seus assassinos; nem mesmo vira a cabeça para olhá-los, ao ouvi-los entrar no jardim enquanto está imerso na álgebra das seções cônicas. O ponto central dessa estranheza é o seguinte: a reputação convencional, o valor material ou financeiro, a atração sensorial, a utilidade do objeto não guardam absolutamente nenhuma relação com o interesse por ele. Um homem pode investir toda a sua vida no estudo de fragmentos cerâmicos sumérios, na tentativa vertiginosa de classificar os estercoreários de uma das

pontas da Nova Guiné, no estudo dos padrões de acasalamento dos tatus-bola, nabiografia de um único autor ou político, na síntese de uma única substância química, na gramática de uma língua morta. Urinóis coreanos do século IX, a questão do acento no grego antigo — prova disso é a celebração irônica, mas também rigorosa, de Browning em “A Grammarian’s Funeral” [Funeral de um gramático] — podem compactar os poderes mentais e nervosos de um indivíduo ao auge do furor em êxtase. Mefistófeles foi perdulário ao oferecer em tentação a Fausto os segredos do universo: a única *Orchis* faltando na coleção de sua estufa, a página arrancada do códice laurenciano de Ésquilo ou a demonstração ainda desconhecida do Último Teorema de Fermat teria bastado. O estudioso absoluto, o mandarim, é uma criatura acometida sem qualquer controle pela vazia “sacralidade do pequeno detalhe” (classificação de William Blake). Buscando o que almeja, está monomaniacamente desinteressado das possíveis aplicações práticas de suas descobertas, da honra ou boa fortuna que possam lhe trazer, se existe mais alguém no mundo que se interesse, que possa minimamente entender ou dar valor ao que ele persegue. Tal desinteresse é a dignidade de sua obsessão. Mas ela pode se estender a zonas mais problemáticas. O arquivista, o monógrafo, o antiquarista, o especialista devorado por chamuscas de encantamento esotérico podem ser indiferentes também aos apelos de justiça social, de afeição familiar, de consciência política e simples humanidade que lhes distraem a atenção. O mundo exterior é o impedimento amorfo, grosseiro, que o impossibilita de alcançar a pedra filosofal, ou pior, pode ser o inimigo, zombando, frustrando a irrestrita primazia de sua paixão. Para o estudioso supremo, o sono é um estorvo, um desperdício de tempo, e o corpo uma bagagem incômoda que o espírito tem de arrastar atrás de si. O lendário docente Alain ensinava a seus alunos franceses: “Lembrem-se, cavalheiros, que toda verdadeira ideia é uma rejeição do corpo humano”. Daí derivam não só as lendas que se reúnem em torno de Fausto, o conto do homem que sacrifica mulher, filhos, lar à criação da tulipa negra perfeita (velha estória recontada por Dumas) e todas as fábulas de terror sobre cabalistas e cientistas loucos, mas também os fatos sóbrios e reais sobre a vida obsessiva, de sacrifício e autodestruição dos abstraídos, desde que Tales de Mileto caiu no poço escuro enquanto tentava calcular a conjunção elíptica do Sol e da Lua. É, de fato, uma atividade assombrosa e assombrada.

E ainda, creio eu, quando o sortilégio é antiquarista. Mesmo no extremo mais radical da entrega autista, o cientista mira o futuro, com o que ele encerra de novo e promissor. O numismático trabalhando para identificar uma cunhagem arcaica, o musicólogo decifrando notações medievais, o filólogo com seu códice corrompido ou o historiador da arte tentando catalogar desenhos setecentistas barrocos ou rococós de menor importância não só entraram no labirinto e desceram ao mundo subterrâneo do esotérico, mas necessariamente inverteram o tempo. Para eles, a pulsação da mais vívida presença vibra vindo do passado. Aqui também temos um alheamento social e psicológico a que prestamos muito pouca atenção. Hoje, um aluno de nível secundário resolve equações inacessíveis a Newton ou a Gauss; um estudante de biologia poderia dar aulas a Darwin. Na área de humanas,

passa-se quase o exato contrário. A proposição de que não surgirá no Ocidente nenhum escritor que se equipare a William Shakespeare, e menos ainda que o ultrapasse, ou que não se repetirão na música os fenômenos da prodigiosa qualidade manifesta em Mozart e Schubert é logicamente indemonstrável. Mas traz um peso tremendo de credibilidade intuitiva. O humanista é um recordador. Ele caminha, como faz um grupo dos condenados no “Inferno” de Dante, com a cabeça virada para trás. Avança cambaleante e indiferente para o amanhã. O fragmento lírico grego do século VI, o cânone de Dufay, os desenhos de Stefano della Bella são os ímãs para seus passos — ou, como no mito imemorial da fatal retrospectiva, são sua Eurídice. Essa desorientação (muitos de nós experimentam uma leve náusea e aturdimento ao sair de um cinema para a luz do dia) pode gerar dois reflexos. O primeiro é uma intensa vontade de envolvimento — uma tentativa, às vezes desesperada, de se ligar à densidade fervilhante do “real”. O erudito sai de seu isolamento retrospectivo para tentar se agarrar à vida sexual, social ou política. Salvo raros casos — “Quanto à subsistência, deixamos isso a nossos criados”, observou um esteta francês —, a erudição obsessiva gera uma nostalgia pela ação. É “o gesto” que atrai Doutor Fausto para sair da prisão imposta por “a palavra”. Foi a chance inesperada de aplicar seus talentos misteriosamente arcanos — a análise de problemas enxadrísticos, a epigrafia, a teoria dos números, a teoria da gramática — que levou toda uma elite de acadêmicos britânicos a se dedicar a operações de codificação e decodificação durante a Segunda Guerra Mundial. Todos os que relembram os dias do “Ultra” e do “Enigma” em Bletchley Park sentem uma espécie de clima de férias. Por uma vez a paixão hermética e as necessidades nuas e cruas da época se encontraram.

O segundo reflexo, desconfio eu, está muito mais próximo do subconsciente. É de bizarra violência. A prática de dedicar as horas despertas ao cotejo de um manuscrito, à revisão das marcas-d’água em velhos desenhos, a disciplina de investir os sonhos na elucidação sempre vulnerável de problemas abstrusos, acessíveis apenas a uma meia dúzia de colegas rivais e à espreita, podem instilar um raro veneno no espírito. O *odium philologicum* é uma doença famosa. Eruditos irão se criticar mutuamente com uma malignidade desenfreada sobre o que, aos laicos, parecem ser detalhes muitas vezes ridículos. O grande Lorenzo Valla não foi o único humanista do Renascimento a correr perigo de vida após uma biliosa controvérsia textual. A filologia, a musicologia, a história da arte, por terem como eixo sutilezas minúsculas da percepção e do julgamento, mostram especial propensão a esses prazeres do mútuo ódio e incriminação. Como o foco constante desses eruditos é arquivístico e antiquarista, podem infectar seus adeptos com uma cepa estranha e inanimada de ódio. Num ensaio clássico sobre A. E. Housman (1938), Edmund Wilson propôs a sagaz sugestão de que a violência macabra em “A Shropshire Lad” [Um rapaz de Shropshire] devia ser entendida em conjunção com a selvageria do escárnio desenfreado do professor Housman em seus artigos e estudos eruditos sobre a filologia grega e latina. Ambos nascem do ceticismo enclausurado, compactado, do estudioso de Cambridge. Como o de T. E. Lawrence, uma variante de Oxford, esse ascetismo separa o escritor das

“grandes nascentes da vida” e pode nutrir uma necessidade patológica de crueldade. Hoje, Edmund Wilson poderia sentir-se livre para defender essa sua percepção invocando o tema dissimulado e compartilhado da homossexualidade acadêmica. Poetas como Pope e Browning captaram o sopro de sadismo na academia. Alguns dramaturgos e romancistas também. *O crime de Sylvestre Bonnard*, de Anatole France, aborda o tema com leveza; aparece com um terror sem rebuscos na peça de Ionesco *A lição*. Fantasiando sobre a ação “lá fora”, no mundo “real”, tecendo altos sonhos sobre a magnitude secreta, sobre a importância oculta dos trabalhos em que ele enterrou sua existência — trabalhos que a imensa maioria de seus semelhantes consideraria totalmente marginal e socialmente inútil, se sequer chegassem a conhecê-los —, o estudioso puro, o mestre dos catálogos, pode se inebriar de ódio. No nível comum, ele exorcizará sua bÍlis na maldade *ad hominem* resenhando um livro, despejando arsênico numa nota de rodapé. Dará vazão a seus ressentimentos nas suaves traições de uma ambígua carta de recomendação ou de avaliação e na picada de escorpião de um comitê para decidir a estabilidade de um colega. A violência se mantém formal. Não, imagina-se, no caso do professor Blunt.

Aqui a minuciosa e meticulosa exatidão do estudo erudito encontrou compensação ou contraposição paródica — pois existem sensibilidades fortes e ao mesmo tempo obscuramente mutiladas que exigem alguma espécie de subversão escarninha de si mesmas, para as quais é imperioso ridicularizarem algo que é central para seu próprio ser, como quando a língua fricciona e aumenta a dor de um dente — nas mentiras e corrupções da toupeira. Aqui a escrupulosidade ascética do pedagogo que formou gerações de discípulos no código impiedoso da verdade documental era contrabalançada pela prolongada perícia magistral na falsidade e na fraude. Acima de tudo, o professor Blunt foi capaz de traduzir em atividades clandestinas, em mentiras dissimuladas e, possivelmente, em resultados assassinos (os homens e mulheres marcados para a vingança soviética na Europa Oriental) aquelas fantasias de ação viril, aqueles desejos de violência que borbulham como gases miasmáticos das profundezas da erudição e do pensamento abstruso. O comentário de Blunt sobre o suicídio de Borromini em 1667 é a coisa mais próxima a um desmascaramento de si mesmo que conhecemos até agora:

Ter estado sob uma tensão tão violenta que o levou a este ato de violência — se não de loucura — e, ainda assim, ser imediatamente capaz de ditar um relato tão lúcido do evento revela uma combinação de intensa força emocional e desprendimento racional que estão entre as qualidades que se somam para fazer dele um arquiteto tão grandioso.

“Intensa força emocional”, embora narcisista, e “desprendimento racional”, tal como o estudioso deve cultivar na busca obsessiva de sua meta — esses aspectos parecem caracterizar o guardião dos tesouros artísticos da Coroa, tanto quanto o agente da KGB. A controlada dualidade é a mesma de um agente duplo em relação a si mesmo, de um traidor do outro que, em algum nível final de ironia ao

mesmo tempo juvenil e sofisticada, se alimenta da traição a si mesmo. Um dividendo psicológico para Blunt parece ser o seguinte: ele é a um só tempo testemunha e juiz de si; o único tribunal que reconhece como competente é o da própria duplicidade.

É a condescendência de Blunt, sua armadura intata de amor-próprio, que tem impressionado as pessoas que o procuraram desde seu desmascaramento público. Espíritos calejados no jornalismo recuaram diante dos sofismas impassíveis do homem, diante da ponta de satisfação consigo mesmo com que saboreou os sanduíches de truta defumada que lhe foram atenciosamente servidos por uma equipe de entrevistadores no santuário editorial do *Times* de Londres. Ele pintou seus longos anos a serviço da inteligência soviética como coisa marginal, quase amadorística em sua insignificância. Negou ter passado informações de qualquer importância efetiva. Seu envolvimento no caso escabroso Philby-Burgess-Maclean era apenas de amizade pessoal, de atitude decente que se tem entre almas afins. Sua apresentação na tevê na terceira semana de novembro passado foi um clássico. Ela mostrou o efeito sensacionalista não só de Blunt, mas também, e ainda mais inquietante, do próprio veículo de comunicação. Aqui estava, como disse mais tarde um jornal, “um homem com uma capacidade infinita para a duplicidade” executando um leve e suave *pas de deux* perante milhões de espectadores. As mãos elegantes traçavam arabescos sugerindo uma cumplicidade cordial com os entrevistadores e um amplo público que Blunt, com muita razão, deve ter julgado sequioso e lascivo. Os lábios se moviam com afetação, soltando frases na aparência hesitantes, porém finamente floreadas, numa voz em tom menor característica dos salões de Cambridge dos tempos de outrora. Mas os olhos do professor Blunt permaneceram o tempo inteiro gélidos e inexpressivos como vidro. Foi seu companheiro mais jovem que, pressionado pela imprensa e pela sordidez de tudo aquilo, caiu ou saltou da janela do apartamento de Blunt. Este, por sua vez, visto em Roma em meados de setembro, consta que estaria trabalhando em suas memórias e justificativas num refúgio ensolarado.

Essa pantomima não tem importância. O que os historiadores vão olhar é o espectro das reações que o desmascaramento público de Blunt provocou no *establishment* social e cultural inglês. Durante semanas, a página das cartas dos leitores no *Times* foi tomada por um coro de manifestações. O franco asco ou o anátema foram esparsos. O mandarinato intelectual e a “gente do alto” (expressão semidepreciativa do próprio *Times*) acorreram em apoio a Blunt. Suas justificativas seguiam três linhas principais, isoladamente ou em conjunto. Uma delas era que a pobre criatura já tinha sido castigada o suficiente com o desmascaramento no Parlamento e a perseguição de uma matilha de jornalistas vulgares. Já não havia confessado e recebido garantia de imunidade muitos anos antes? Deveria um personagem tão *distingué* ser julgado duas vezes pelo mesmo crime? A segunda modalidade de argumentação tinha mais conteúdo. A conversão de Blunt ao comunismo, alegaram algumas das vozes mais representativas nas letras, nas artes e no pensamento político da atualidade inglesa, tinha sido parte de um movimento muito difundido. Apoiar Moscou nos anos 1930, fugir da destruição do capitalismo decadente e da ameaça de Mussolini, Franco e Hitler, era, na época, fazer a

coisa certa, a coisa decente. Se fosse para atirar pedras em Anthony Blunt, quem, como disse Shakespeare, “escaparia ao açoite”? Por que um Auden partiria envolto em olor de santidade enquanto um Blunt era perseguido? Que a grande maioria dos intelectuais pró-soviéticos tinha repensado sua posição na época da aliança Hitler-Stálin e que praticamente nenhum deles traduziu suas simpatias em traição e espionagem eram pontos que até poderiam conceder, mas tratados com ligeireza. A terceira linha de defesa, apresentada, por exemplo, pelo historiador A. J. P. Taylor, era a seguinte: o desmascaramento de Blunt se baseou em provas pouco confiáveis, mais notadamente as revelações de um americano que tinha sido agente da CIA. Não se podia atribuir muita credibilidade ao material, e nenhum indivíduo deveria ir para o pelourinho a partir de elementos tão inconsistentes. Taylor tem razão quando aponta a fragilidade e o teor forjado do caso tal como foi oficialmente revelado. Apesar disso, não há dúvidas sobre a questão de fundo, que é a traição de Blunt. O sentimento pressionando em seu favor, além disso, não era basicamente judicial ou sequer racional. Nascia daquele *ethos* da amizade inabalável proclamado por E. M. Forster em seu emblemático aforismo. Mesmo quase vitimado pelos trotes, Tom Brown, na Arcádia infernal de seus dias de escola, não irá delatar nem mesmo o valentão da turma. Os cadetes navais de Henty, os subalternos de Kipling, a juventude dourada de 1914 seguem para suas variadas mortes cercados pela aura da lealdade masculina. Um cavalheiro não denuncia o amigo; não lhe vira as costas quando, por qualquer razão que seja, está em dificuldades. Quando lhe perguntaram o que faria se agora Blunt lhe aparecesse à porta, um acadêmico de Cambridge falou por muitos: “Eu lhe ofereceria uma bebida e diria, ‘Mau negócio. Azar, Anthony’. Penso que em Cambridge as amizades e lealdades pessoais contam muito, e com muita razão. E isso ainda vale. Certamente não aconteceu nada que diminuísse a amizade”. A linguagem coloquial estudantil da passagem — “mau negócio”, “azar” — e a fatuidade melosa da última frase exemplificam bem o tom dominante.

Tendo sido previamente avisado do pronunciamento que mrs. Thatcher iria fazer, o professor Blunt, que pertencia a dois clubes em Londres, renunciou ao menos prestigioso. Presume-se que continua a ser bem recebido no outro. Perdeu seu título de sir por decreto real — procedimento muito raro, que tinha sido adotado pela última vez, se não me engano, em relação a sir Roger Casement, quando tentou instigar distúrbios na Irlanda durante a Primeira Guerra Mundial. (Casement, claro, foi enforcado.) Sob extrema pressão, Blunt renunciou a seu cargo honorário no Trinity College, antes que o conselho da faculdade tivesse de enfrentar uma votação que certamente seria angustiosa. Não se ofereceu nem lhe pediram que renunciasse a seus títulos honorários, notadamente em Oxford. Quando a Academia Britânica se reuniu em 3 de julho passado, em meio a um considerável interesse público, foi tema da pauta se Blunt continuaria a ser membro, mas a augusta instituição logo passou para outro assunto. As letras “FBA” [*Fellow of the British Academy*] continuaram a acompanhar o sobrenome de Blunt. No dia seguinte ao da reunião, encontrei vários membros da Academia e lhes perguntei que atitude teriam adotado se Blunt tivesse sido agente dos

serviços secretos nazistas. Não recebi nenhuma resposta clara. Alguns admitiram que, de fato, estavam se guiando por um duplo critério mal definido, que a traição pró-nazista era de uma sordidez que a traição pró-soviética, especialmente se iniciada nos anos 1930, não possuía. Mesmo o mundo do gulag e dos perigos atuais não era capaz de apagar inteiramente a diferença quase estética. Outros achavam que se negariam a excluir Blunt da Academia, mesmo se tivesse espionado para Himmler. Quando perguntaram a mim, não consegui, por minha vez, dar uma resposta simples. Uma cadeira na Academia Britânica rende homenagem à erudição eminente. As realizações de Blunt como historiador da arte continuam grandiosas. Os “monumentos de imorredouro intelecto” — orgulhosa expressão de Yeats — podem ser negados por razões morais ou políticas? Eu também tomei os votos do sacerdócio. E, abrindo o *Times Literary Supplement* um ou dois dias depois — o *TLS* é a caixa de correio da intelectualidade britânica —, leio uma resenha de convincente autoridade de Anthony Blunt sobre uma recente obra a respeito da arquitetura neoclássica francesa. O editor deveria não ter encomendado a resenha? Blunt deveria ter sentido vergonha, necessidade de discrição, e não a ter escrito? Mais uma vez, não sei. Pressões devem ter aparecido. Blunt apresentou sua renúncia à Academia em 18 de agosto.

Aninhado na gaiola de seu cárcere em Pisa, Ezra Pound, cujas traições parecem amadorísticas e essencialmente histriônicas em comparação às de Blunt, escreveu um dos grandes lamentos sobre o homem em toda a literatura. E, apesar disso, o Canto LXXXI salta da lúcida abjeção para a luz da manhã, para a convicção de que existe na arte, no pensamento elevado, uma redenção para o que há de infernal em nossa condição:

Mas ter feito ao invés de não fazer
não é coisa vã
Ter, com modéstia, batido à porta
E que um Blunt abrisse
Ter colhido do ar uma tradição viva
ou de um belo velho olhar a chama indômita
Não é coisa vã.

Pound se refere, com quase toda certeza, a Wilfrid Scawen Blunt, o esteta, viajante e poeta lírico que morreu em 1922, e de quem o irmão mais velho de Anthony Blunt, conhecedor de arte e apaixonado por Paris, recebeu o nome. Mas não importa. Com este nome, Pound queria designar tudo o que há de radioso e verdadeiro em nosso amor e estudo da arte. Para todos os que acalentam esses versos como pedra de toque de nossas esperanças, e para todos os que irão lê-los nas gerações vindouras, o estrago está feito. Agora “Blunt” queima e deixa uma marca derrisória no tecido brilhante do poema. Ao fim e ao cabo, pode ser este o principal direito do professor Anthony Blunt à lembrança. Maldito seja.

WIEN, WIEN, NUR DU ALLEIN

HÁ UM GRANDE LIVRO AINDA POR SER ESCRITO. Ele mostraria que o século xx que vivemos no Ocidente é, em aspectos essenciais, um produto de exportação austro-húngaro. Levamos nossa vida interior dentro de uma paisagem, ou em conflito com uma paisagem, que foi mapeada por Freud e seus discípulos e dissidentes. Nossa filosofia e o papel central que atribuímos à linguagem no estudo do pensamento humano derivam de Wittgenstein e da escola vienense do positivismo lógico. O romance após Joyce, de modo geral, está dividido entre dois polos, a narração introspectiva e a experimentação lírica, definidos por Musil e Broch. Nossa música segue duas grandes correntes: de um lado, a de Bruckner, Mahler e Bartók; de outro lado, a de Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern. O papel de Paris foi vital, evidentemente, mas agora está cada vez mais claro que algumas raízes do modernismo estético, do art déco à Action Painting, podem se encontrar no Jugendstil vienense e no expressionismo austríaco. Os ideais funcionalistas antissépticos, tão destacados na arquitetura de hoje, foram anunciados na obra de Adolf Loos. A sátira político-social em Londres e Nova York, a piada pesada, a ideia de que a linguagem de nossos governantes é uma cortina de fumaça venenosa, tudo isso ecoa o gênio de Karl Kraus. Ernst Mach teve profunda influência na evolução do pensamento de Einstein. É impossível falar da lógica e da sociologia das ciências naturais sem fazer referência a Karl Popper. E onde situaremos os múltiplos efeitos de Schumpeter, Hayek, Von Neumann? A lista poderia continuar.

A conflagração de energias artísticas, científicas, sociais e filosóficas na Europa Central derivou de instabilidades fundamentais. Ela foi, como dizem os físicos, uma “implosão”, uma compactação de forças conflitantes num espaço que estava se contraindo violentamente. A decadência imperial e a emancipação étnica, o antissemitismo e o sucesso judaico, uma ordem familiar arcaica e uma sexualidade que permeava tudo — tais eram as antinomias percorridas por grandes clarões e arcos voltaicos de criatividade. Estes, por sua vez, precipitaram o clima de crise social, o estilo nervoso, o erotismo da sensibilidade geral que, até hoje, caracteriza a cidade ocidental, o ateliê das artes ocidentais, as convenções desregradas da vida intelectual ocidental. Entre os anos 1880 e 1914, entre 1919 e 1938, Viena, junto com Praga e Budapeste, viveu, exteriorizou e expressou de maneira febril e incisiva as crises mais gerais das ordens de valor europeias e depois americanas. Nessa implosão, o componente judeu — Freud, Mahler, Kafka, Schoenberg, Kraus e muitos outros — era praticamente dominante. Assim, há uma sinistra lógica e finalidade no fato de Hitler e boa parte da ideologia nazista terem nascido em solo austríaco. (Os historiadores rastrearam a palavra-chave *Judenrein*, “limpo de judeus”, até o regulamento de uma associação de ciclistas austríacos na virada do século.) Foi em

Viena que o jovem Hitler preparou seu incomparável veneno. Como diz a valsa, *Wien, Wien, nur du allein*. Viena foi a capital da era da ansiedade, o centro do gênio judaico, a cidade de onde percolaria o Holocausto. O livro que tenho em mente teria de ser bem longo.

Talvez essa ideia nos reconcilie com a escala do livro *Anton von Webern*, de Hans e Rosaleen Moldenhauer (Knopf, 1978). Algumas das mais belas obras de Webern — três estudos para violoncelo e piano, por exemplo — têm menos de um minuto. Mesmo suas peças completas tendem a uma concisão extrema. O próprio homem era franzino. Mas essa biografia passa de oitocentas páginas. Ela não se resume, claro, a uma mera apresentação da vida de Webern. Os Moldenhauer, que têm dedicado grande parte da vida à maior glória de Webern, montaram sua obra com uma biografia, uma exposição ligeiramente técnica de boa parte da música de Webern e um quadro da cultura onde ele viveu e criou. Webern nasceu em 1883 e teve uma morte trágica e absurda em setembro de 1945. Foram as décadas da implosão vienense. O leitor paciente — mesmo aquele cujos interesses não são basicamente musicais — encontrará materiais fascinantes, que levam a uma compreensão do espírito da época. O paradoxo é o seguinte: Webern é uma figura à parte, que encontrou sua realização num ideal quase esotérico de pureza musical e na solidão dos Alpes austríacos. Ao mesmo tempo, é um fenômeno profundamente representativo das condições psicológicas e sociais da arte moderna. Como declarou Boulez, existem peças de Webern, com apenas alguns compassos, que parecem cristalizar a modernidade. E no entanto não houve músico mais próximo de Bach.

Em relação ao ofício, Anton Webern — ele renunciou ao “von”, embora mantivesse o orgulho por sua linhagem levemente aristocrática — era de uma independência extrema. Apesar das dificuldades financeiras durante toda a vida, que o obrigaram a trabalhar como arranjador, professor e exímio regente em tempo parcial (o melhor desde Mahler, diziam muitos especialistas), Webern não fazia concessões. Nenhuma crítica, nenhuma ridicularização pública, nenhum escândalo — a apresentação de suas *Seis peças* em março de 1913 gerou um tumulto comparável ao que se desencadearia dois meses mais tarde, com a *Sagração da primavera* de Stravinski — foi capaz de abrandar a decisão de Webern de impor mesmo à mais minúscula unidade de tom, de diapasão, de ritmo, uma grande força emocional e inevitabilidade formal. Jamais existiu inteligência musical mais rigorosa. Mas, em termos pessoais e políticos, a história de Webern ilustra dolorosamente aquele mesmo anseio pela autoridade, por explicações simplistas, que levou a uma grandiloquência pietista ingênua num Bruckner e num Mahler, e que teria seu papel no desenvolvimento e na vitória do nazismo. Como ocorre com muitos montanhistas, também em Webern a solidão e a servidão, o ascetismo e o arrebatamento eram inextricavelmente entrelaçados.

O relacionamento de Webern com Arnold Schoenberg representa quase uma paródia do modelo freudiano da busca de uma figura paterna onipotente. “Creio que os discípulos de Jesus Cristo não

podiam ter sentimentos mais profundos por seu Senhor do que nós temos por você”, disse Webern ao Mestre. Schoenberg era o “anjo da guarda” sem o qual a existência de Webern não teria nenhuma finalidade. “*Realmente eu não conseguiria viver com a ideia de que você não sente amizade por mim*”, declarou Webern por ocasião de uma pequena desavença, acrescentando: “De fato mereço castigo!”. “Com ansiedade terrível, tenho pensado apenas em você”, escreveu Webern a seu deus no momento da crise política de 1933. Os precários recursos psicológicos e materiais de Webern estavam totalmente ao exigente serviço de Schoenberg. O caso é ainda mais interessante porque boa parte da música de Webern, mesmo refletindo os ensinamentos de Schoenberg e a adoção do sistema dodecafônico, tinha diferenças marcadas e, como hoje frisam músicos e musicólogos, chegou a assinalar um rompimento com os elementos conservadores da obra de Schoenberg. A psicanálise adleriana, à qual Webern havia recorrido com bons resultados numa fase de depressão aguda e bloqueio criativo, nada fez para diminuir sua fixação na autoridade.

As consequências políticas eram previsíveis. Se Webern superou o antissemitismo convencional e corrente em que fora criado (e que pode ter dado à sua veneração posterior por Schoenberg uma faceta de ultracompensação), seu chauvinismo nunca diminuiu. O regime de Hitler parecia encarnar um surpreendente renascimento do gênio germânico e centro-europeu. Certamente tal regime se alinharia com a arte do futuro. Bastaria apenas “tentar convencer o regime de Hitler quanto à correção do sistema dodecafônico”. Dois dias antes que os soldados nazistas marchassem sobre Viena, Webern informou a um amigo: “Estou totalmente imerso em meu trabalho e não posso, não posso ser incomodado”. A filha mais nova de Webern se alistou no equivalente feminino da Juventude Hitlerista. Logo depois, e sob a bandeira do Terceiro Reich, Webern deu a mão da filha em casamento a um SA de uniforme. Ele havia providenciado prontamente todas as provas exigidas sobre a pureza ariana da família Webern.

Webern manteve uma confiança inabalável no poder e na vitória teutônica durante muito tempo. Em junho de 1942, ele anotou: “Às vezes domina-me tal sentimento, tal esperança!”. No começo de 1943, um trivial gesto de cortesia que lhe fez um cônsul alemão na Suíça despertou em Webern arroubos de gratidão patriótica: “Jamais me acontecera antes que um representante de minha pátria tivesse me dado qualquer atenção! [...] Vejo isso como um bom presságio e uma recompensa por minha lealdade”. Um artigo de Goebbels em 1943, no outono após a derrota alemã em Stalingrado, fez Webern indagar numa carta: “Enfrentamos algo totalmente inesperado?”. Em fevereiro de 1945, os bombardeios dos Aliados sobre sua amada Viena atingiram o auge, e seu filho foi mortalmente ferido em combate. Mas quase até o último minuto Webern não acreditou que o espírito germânico, cujas realizações dominavam a história da música ocidental, cuja poesia lírica e metafísica idealista haviam dado ao ser de Webern seu cerne mágico, poderia sucumbir à barbárie e à ruína. Tal certeza, expressa em agosto de 1914 — “Tenho dentro de mim uma fé inabalável no espírito germânico, que realmente

criou quase sozinho a cultura da humanidade” —, continuava a lhe animar o coração e o intelecto. A fuga desesperada de Viena e o fim brusco de Webern representam a queda num abismo imprevisto.

Os Moldenhauer apresentam os elementos de prova com absoluta escrupulosidade. O desconforto deles é palpável. Perguntam a si mesmos e aos leitores se a presença judaica do exilado Schoenberg teria ido assombrá-lo no casamento da filha. Talvez a pergunta devesse ser outra: o que teria acontecido se os nazistas não tivessem rejeitado, e sim aceitado, os talentos e o prestígio do dr. Anton Webern? Como reagiria ele se sua música tivesse sido executada no Reich, em vez de ter sido banida como lixo decadente, fatalmente conspurcada por sua associação com Schoenberg e o erotismo degenerado de Berg? Webern procurou várias vezes romper o círculo de silêncio que as autoridades lhe haviam imposto. E de fato arriscou alguns gestos de solidariedade e apoio aos amigos judeus perseguidos, quando mesmo o mais ínfimo gesto dessa natureza exigia grande coragem. Mesmo assim, o fato é que o ostracismo salvou o caráter moral e a reputação posterior de Webern. Nas semanas anteriores à morte, ele estava sendo convocado para presidir à reconstrução da vida musical pulverizada de Viena. Mas o problema vai além da miopia de um indivíduo, de um mestre da grande arte distanciado do mundo. A dualidade quase esquizofrênica entre a faceta autoritária e a faceta radicalmente rebelde no caráter de Webern, entre a coerção inflexível e a absoluta inovação em sua música, é como um símbolo do autodilaceramento da cultura vienense. Nossa sensibilidade é herdeira direta dessa tensão criativa.

Além disso, se houve muita cegueira e muita dor na carreira de Webern, houve também uma consolidação firme e constante. Por volta de 1920, estavam terminando os anos de descaso. A famosa *Passacaglia* e os primeiros ciclos de canções começavam a ganhar fama. O primeiro concerto composto exclusivamente de peças de Webern ocorreu em abril de 1931. O quinquagésimo aniversário do compositor foi uma espécie de ocasião comemorativa: a BBC transmitiu um quarteto, a sinfonia foi transmitida pela rádio em Praga, o quarteto de saxofone foi tocado em Winterthur. Em Viena mesmo, que por tanto tempo havia se mostrado virulentamente hostil a ele, houve um pequeno festejo na casa de um patrono americano, com a apresentação de um quarteto de jovens (judeus poloneses, como notou Webern).

Webern nunca duvidou da justeza de suas doutrinas musicais nem da aceitação que acabariam tendo. Numa época em que suas peças eram tidas como cacofonias absurdas ou impossíveis de ser executadas, Webern assegurou com calma a um aluno: “Em algum momento do futuro até o carteiro vai assobiar minhas melodias!”. Em vista do estado atual de nossos serviços postais, dificilmente será este o caso. Mas o reconhecimento tem sido mundial. Entre 1962 e 1978, realizaram-se seis Festivais Internacionais de Webern. Stravinski veio a considerá-lo “o homem justo da música”, o tom de afinação pelo qual os compositores contemporâneos precisam testar sua integridade. É ao ouvido de Webern que grande parte da música de Stockhausen, de Boulez, de Elliott Carter, de George Crumb

parece se dirigir.

Webern não poderia saber dessas confirmações enquanto agonizava, atingido pelo tiro de um soldado das forças aliadas num obscuro episódio em que houve um disparo precipitado ou um engano de identidade num vilarejo dos Alpes austríacos. O episódio, que continua quase inacreditável em sua aura de puro acaso e desperdício, foi esclarecido pela pesquisa incansável de Hans Moldenhauer. Mas a aclamação póstuma de Webern foi exatamente como ele previra. “Nunca desanimei por um único momento.” Os céticos, os detratores, os filistinos “*sempre* me apareceram como ‘fantasmas’”. Assim, Webern aprovaria a devoção deste livro monumental. Reconheceria seu estilo levemente pedante e também sua franqueza como elementos típicos de Viena.

25 de junho de 1979

DE PROFUNDIS

AS EXIGÊNCIAS QUE FAZ ALEXANDER SOLJENÍTSIN a seus leitores clandestinos na União Soviética (quantos serão?) e a seu vasto público ocidental são ferozes e muito perspicazes. Ele conhece e desdenha a fácil solidariedade com que reage o público ocidental, o gosto levemente obsceno pelo sofrimento à distância. Mais do que sermos nós a ler Soljenítsin, é Soljenítsin quem nos lê. Como Tolstói em seus anos mais avançados, Soljenítsin é um perscrutador, um explorador das fraquezas humanas e um incômodo para o mundo.

Soljenítsin, anarquista teocrático, não sente grande apreço pela razão, sobretudo quando brota do “intelectual”, do homem que faz da imparcialidade seu ganha-pão mais ou menos mundano. Diante do desumano, muitas vezes a razão é um agente fraco, até risível. Também pode ser levemente presunçosa, e Soljenítsin troça impiedoso da “objetividade” fácil daqueles que argumentam, que tentam ser “razoáveis” sem ter sido expostos a um milímetro sequer do arquipélago da dor. O que tem a análise histórica a dizer diante dos sofrimentos de Soljenítsin e de seu grito a percorrer a história moderna? Cada tortura, cada indignidade imposta a um ser humano é irreduzivelmente singular e irredimível. A cada vez que um ser humano é açoitado, submetido à fome, roubado de sua dignidade, abre-se um buraco negro específico na estrutura da vida. Uma obscenidade adicional é despersonalizar a desumanidade, é recobrir o fato irreparável da agonia individual com categorias anônimas da análise estatística, da teoria histórica ou da construção de modelos sociológicos. Conscientemente ou não, qualquer um que ofereça um diagnóstico, por mais compassivo ou mesmo condenatório que seja, diminui, atenua a irremediável concretude da morte sob tortura deste homem ou daquela mulher, da morte à fome desta criança específica, facilitando o esquecimento. Soljenítsin tem a obsessão pela sacralidade do detalhe. Como acontece em Dante e Tolstói, os nomes próprios saem em cascatas de sua caneta. Ele sabe que, para rezarmos pelos mortos sob tortura, devemos decorar e dizer seus nomes, aos milhões, num infundável réquiem a nomeá-los sem cessar.

Mas a mente dos mortais é feita de tal maneira que não consegue reter com uma identidade precisa mais do que um pequeno número de presenças conhecidas. Pelo menos 20 milhões de homens, mulheres e crianças foram enviados à morte nos expurgos stalinistas. Se tivermos uma grande capacidade de percepção interna, conseguiremos visualizar, conseguiremos enumerar e, em certa medida, identificar cinquenta, talvez cem pessoas. Para além disso estende-se o cômodo limbo da abstração. Assim, se realmente quisermos entender, *precisamos* tentar analisar, classificar, expor esses

sonhos da razão que se chamam teorias.

É uma platitudo mais antiga do que Tucídides que os homens no exercício do poder político podem voltar e voltarão à bestialidade. Os milênios estão pontuados de massacres com uma monotonia chocante. O tratamento rotineiro dado aos escravos, aos dependentes familiares, aos loucos ou aos aleijados em épocas e sociedades que agora, retrospectivamente, consideramos de grande esplendor artístico, intelectual ou cívico é tão brutal que paralisa nossa imaginação. Os oásis de compaixão eram raros e esporádicos. (Daí a promessa cristã de um Paraíso em compensação.) Ninguém sabe realmente se a grama voltou a crescer por onde Gêngis Khan passou; não sobrou ninguém para verificar. Em vastas áreas da Europa Central durante a Guerra dos Trinta Anos, restaram apenas lobos se alimentando de ar.

Mas houve uma trégua, um relativo armistício com a história nas áreas mais afortunadas da Europa Ocidental e dos EUA durante boa parte do século XVIII, e depois novamente entre o final das guerras napoleônicas e 1914. A constante de selvageria ficou nas mãos de exércitos profissionais especializados e foi exportada para a fronteira ou para as colônias. Voltaire não era um utopista ingênuo quando previu o desaparecimento da tortura e da represália em massa na vida política. Os sinais eram auspiciosos. As táticas do general Sherman, ao estilo huno, pareciam mero atavismo isolado e um tanto embaraçoso.

São os massacres armênios de 1915-16 que se mostram problemáticos e, ao mesmo tempo, cruciais. Teriam sido, como dizem alguns, um nefasto epílogo de uma longa história de invasão e devastação “bárbara”, um retrocesso ao mundo de Átila? Ou, como afirmam outros, marcaram o início da era do holocausto e do genocídio? E quais são os vínculos técnicos e psicológicos, se é que existem, entre a matança deliberada de 1 milhão de armênios às mãos dos turcos e as hecatombes simultâneas no fronte ocidental? Qualquer que seja a resposta, o fato avassalador foi que o homem político, o homem nacionalista, equipado com armas sem precedentes na história, lembrou ou redescobriu a lógica da aniquilação.

É segundo esta lógica que temos conduzido nossos assuntos desde então. A lógica acarretou a insanidade do assassinato em massa de 1914 a 1918 (quase 750 mil pessoas apenas em Verdun), a erradicação de povos e alvos civis, o envenenamento programado do meio ambiente, a matança brutal de espécies animais, a liquidação nazista de judeus e ciganos. Hoje, essa mesma lógica gera a erradicação desapiedada das tribos indígenas em toda a Amazônia, a ubiquidade de um grau de terror e tortura no Uruguai e na Argentina que se equipara ao que sabemos sobre os matadores de Stálin e da Gestapo. Hoje, neste exato minuto, é uma lógica que subscreve a carnificina suicida no Camboja. O gulag não tem fronteiras físicas.

Isso não significa diminuir de maneira alguma a especificidade dos relatos de Soljenítsin sobre o Inferno. Mas cabe perguntar se e como o edifício soviético da servidão e da degradação é ou não é

uma parcela de uma catástrofe mais geral. O próprio Soljenítsin não se mostra claro a este respeito. Os dois primeiros volumes da crônica do gulag eram peremptórios ao ressaltar que se deviam estabelecer distinções entre as práticas nazistas e as stalinistas. Soljenítsin se concentrou mais no fato (incontestável) de que Stálin massacrrou muitos milhões a mais do que Hitler. (Em seu auge, como mostrou Robert Conquest em seus estudos clássicos a respeito, os campos soviéticos contavam com cerca de 8 milhões de prisioneiros.) Soljenítsin chegou a avançar a hipótese de que a Gestapo torturava para arrancar “fatos”, ao passo que a polícia secreta russa torturava para obter falsos testemunhos. Nenhuma dessas vulgaridades desfigura este terceiro volume, *O arquipélago Gulag três* (Harper & Row, 1978), mas Soljenítsin continua indeciso no momento de indicar onde e como o gulag se insere no tecido da história e da índole russas. Em alguns pontos, ele dá voz à crença de que a opressão do alto e a obediência da grande massa da população à autoridade bruta são características do espírito russo. Mas, em outros, insiste na natureza especificamente bolchevique do regime de terror, regime este iniciado por Lênin, levado a uma eficácia insana por Stálin e que ainda hoje persiste na loucura, em escala menos apocalíptica. Soljenítsin estabelece várias vezes um contraste sarcástico entre as diabruras relativamente benignas do aparato punitivo czarista (tal como exposto por Tchecov ou Dostoiévski) e a bestialidade rematada da solução soviética.

Se se perguntasse a Soljenítsin se o retorno do homem político moderno à tortura, ao encarceramento e ao assassinato de massa representa algum fenômeno geral, ou se cada caso é uma pavorosa singularidade, imagino que ele responderia algo assim: no momento em que a humanidade rejeitou o verdadeiro significado e a premência do exemplo de Cristo, no momento em que optou por ideais seculares e esperanças materiais, ela separou sua história e suas instituições políticas da compaixão, do imperativo da graça. Uma política ou uma burocracia social apartada da sanção teológica traz inevitavelmente dentro de si a mecânica do niilismo, da gratuidade autodestrutiva. O planeta gulag, a ubiquidade da tortura e do homicídio em nossa existência pública, é apenas a manifestação mais extrema, mais despudorada de uma desumanidade que perpassa tudo.

É esta leitura teológico-penitencial da condição humana que serve de base aos dogmas mais excêntricos, mas também mais profundos e sinceros, de Soljenítsin: seu horror ao liberalismo laico tal como provém da Revolução Francesa; a aversão aos judeus, nos quais vê não apenas os primeiros negadores de Cristo, mas também os libertários radicais cuja agitação culmina no marxismo e no socialismo utópico; o desprezo pelo “hedonismo degenerado” e pelo consumo desenfreado nas sociedades ocidentais; a indisfarçada nostalgia pela aura teocrática da Rússia ortodoxa, quase bizantina.

É um conjunto de teses que gera isolamento e desperta perplexidade. Tem contra si uma aliança, ao mesmo tempo risível e — para Soljenítsin — plenamente natural, entre a KGB, a sra. Jimmy Carter (veja-se sua tentativa de refutar o discurso de Soljenítsin na cerimônia de formatura de Harvard) e as

autoridades do fisco suíço tentando arrebanhar seu dízimo sobre os *royalties* de seu recente hóspede. Juntas, essas crenças de Soljenítsin compõem uma explicação “mística” da barbárie moderna. É uma explicação que, por sua própria natureza, é impossível de provar ou refutar. Mas existe alguma melhor?

Muitos têm tentado encontrar. A falecida Hannah Arendt se esforçou em localizar as raízes do totalitarismo moderno em determinados aspectos da evolução do Estado nacional abrangente e do tipo de coletivismo econômico e psicológico pós-Iluminismo. Outros veem nos campos de concentração e morte uma derradeira encenação, ao mesmo tempo lógica e paródica, dos processos industriais de padronização e linha de montagem. De minha parte, apresentei a “metáfora de trabalho” segundo a qual a eliminação da presença de Deus na vida cotidiana e na legitimidade do poder político gerou a necessidade de instituir na terra um sucedâneo da condenação (um Inferno aqui), que seriam os gulags nazistas, soviéticos, chilenos e cambojanos. Mas nenhuma dessas hipóteses é realmente explicativa. O que nos resta é o fato central: de uma maneira e numa escala inconcebível para o homem ocidental educado, desde, digamos, Erasmo até Woodrow Wilson, retomamos ou inventamos uma política da tortura e do massacre. Desse fato brota a única pergunta que importa: é possível deter o ciclo infernal?

Soljenítsin, que sobreviveu não só ao gulag, mas também ao pavilhão dos cancerosos, é movido por uma vontade ardente. Talvez mais do que qualquer outro desde Nietzsche e Tolstói, ele é senhor e servo da infinita resistência do espírito humano. A resposta dele seria: sim, é possível deter essa tremenda força; é possível rejeitar a banalidade do mal e dizer não aos que querem reduzir o indivíduo a um operário do matadouro. Ele diria — ou deveria dizer, à luz de suas próprias ideias — que os EUA poderiam deter o genocídio na Amazônia, o festival de sadismo na Argentina, as degradações no Chile, retirando desses regimes grotescos os investimentos, os interesses empresariais cuja generosidade lhes serve de apoio. Soljenítsin pode e deve proclamar que é possível interromper o automatismo da opressão, porque já o viu interrompido ou, pelo menos, reduzido a uma impotência temporária nas profundezas do próprio Inferno.

Este é o testemunho do último volume da trilogia, com seu fascinante registro das revoltas nos campos, das fugas, do desafio das vítimas em grupo ou individualmente. Soljenítsin narra os quarenta grandiosos dias e noites da revolta de maio e junho de 1954 no campo de Kengir. Conta a história — é uma narrativa clássica — de Georgi P. Tenno, o mestre das fugas. Nos comoventes capítulos finais, ele evoca sua ressurreição da casa dos mortos, seu regresso, ao mesmo tempo angustiado e jubiloso, à luz habitual de uma existência autorizada mais ou menos normal.

E no entanto esse colosso de homem, tão acentuadamente estranho à humanidade comum, não conclui o épico em tom consolador. Depois de nove anos escrevendo clandestinamente, Soljenítsin encerra sua trilogia com a terrível observação de que se passara um século desde a invenção do arame

farpado. E ele, que viu, viveu, narrou a mais alta resistência, a mais elevada esperança contra o Inferno, dá a entender que é essa invenção que continuará a determinar a história do homem moderno. No negro desse grandioso afresco, esse é o toque mais desesperado.

4 de setembro de 1978

ESPIÕES DE DEUS

DESDE O COMEÇO, foi um troço sujo. Os primeiros espiões de que temos notícia foram os que Josué infiltrou em Jericó. Encontraram um “lugar seguro”, como dizem no jargão atual da espionagem; era a casa da prostituta. O segundo relato mais antigo está no Livro x da *Ilíada*. É um episódio sórdido de infiltração e contrainfiltração na noite, terminando numa carnificina abafada. Não à toa os estudiosos consideram essa narrativa como um acréscimo posterior, um pequeno melodrama não de Homero. Mas o fascínio do gênero é perene. Entre as primeiras obras literárias maduras nos EUA está *O espião*. James Fenimore Cooper, neste romance, põe à luz um tema tipicamente moderno: o agente duplo pretenso ou efetivo. No contexto da Revolução Americana, em que os adversários falavam a mesma língua e muitas vezes tinham laços de parentesco, existia quase por definição uma ambivalência do agente secreto. O mesmo aconteceu durante a Guerra Civil, cujos espiões secretos e mensageiros clandestinos encarnavam em si mesmos e em suas atividades obscuras o dilaceramento da lealdade dividida.

O germe da duplicidade é o demônio que habita todo agente. Como poderia ser diferente? O ofício de quem espiona se baseia na intimidade com a parte que está sendo espionada. O agente precisa se fundir com a cidade inimiga. O decifrador se insinua com seu próprio ser nos meandros do coração do codificador. (As longas “Reflections on Espionage” [Reflexões sobre a espionagem], poema sutil e engenhoso de John Hollander, trazem uma alegoria dessa intimidade especular entre o montador e o desmontador das tramoias.) Apanhado na rede enigmática de seu próprio “disfarce”, exposto, desmascarado, muitas vezes a saída do agente secreto é aceitar a proposta de uma dupla traição. Então começa a trabalhar para o lado que o capturou, mantendo nas aparências sua lealdade inicial. “Foi convertido”, como dizem.

Mas novas piruetas podem se seguir. Um agente duplo, com efeito, pode ser exatamente isso: pode estar entregando materiais genuínos para as duas partes, e assim se torna uma das pontezinhas ou sinapses neuronais que mantêm o indispensável contato mesmo entre os inimigos nacionais mais encarniçados. Não raro os dois patrões, ou “controles”, sabem que estão sendo mutuamente traídos, mas que há alguma vantagem nisso. Ao agente é concedida a imunidade desprotegida da terra de ninguém. Outras vezes, apenas um dos patrões sabe que seu agente é um “convertido”. (Durante a Segunda Guerra Mundial, esse conhecimento permitia que os “espiões” aliados infiltrassem dados falsos nas principais artérias da rede de contrainformação alemã.) Mas existem muitos casos em que nenhuma das duas partes, neste mútuo engano, jamais pode saber com certeza onde reside a lealdade

ou a traição do agente. Um agente aparentemente duplo — estaria o jovem Stálin trabalhando igualmente para a czarista Okhrana e para os bolcheviques? Estaria passando mais coisas para um lado do que para o outro? Teria retornado a seus primeiros recrutadores, depois de tê-los traído para os segundos? — escava e penetra irreversivelmente o labirinto de seus próprios objetivos secretos. E, como pergunta Joseph Conrad em *O agente secreto*, o próprio espião lembrará a quem é leal?

Essa pergunta, que pode ser tomada como símbolo das incertezas da identidade humana, daquela capacidade de enganar a si mesmo e de exercer uma memória seletiva que faz com que os homens vacilem ou tropecem ao descer a espiral de sua interioridade, ganha nova resposta na espionagem e na literatura de espionagem do século xx. Mesmo o agente triplo, que vende seus dois empregadores a um terceiro interessado, mesmo o espia mais venal e camaleônico (espia, “olhar privadamente”, é a arte do *voyeur*), realmente tem uma causa última a que dá sua adesão. Na hora nauseante antes do alvorecer, enquanto aguarda a leve batida discreta do torturador à porta, ele é leal não às nações ou aos governos que o compram e o vendem, e sim à sua profissão, à fina teia urdida, incessantemente rompida, incessantemente reparada, que une numa mesma intimidade de desconfiança todos os agentes, todos os homens com minicâmeras em salas de arquivos às escuras, todos os calígrafos escrevendo com tinta invisível, qualquer que seja a bandeira sob a qual exercem seu ofício. Nenhum espião jamais quer sair do frio. Seu único lar é a tundra do ofício compartilhado. Seu único vínculo afetivo é o da estima profissional como há entre a caça e o caçador.

Nos sentimentos britânicos, esse terrível paradoxo adquiriu uma faceta obsessiva. A infiltração de Kim Philby nos mais altos escalões do serviço secreto britânico, a serviço da inteligência soviética, e as traições correlatas de Guy Burgess e Donald Maclean, cuja fuga para Moscou foi urdida por Philby, tornam-se cada vez mais intrigantes à medida que passa o tempo. Em parte isso se deve ao implacável descaramento do golpe, junto com a ineficiência da reação oficial. (Ou pior: terá havido uma conivência ou um acobertamento em escalões ainda mais altos?) O desastre Philby, sórdido, estabonado, de alto custo — o serviço secreto americano jamais voltou a se sentir à vontade para trabalhar em plena coordenação com seus “primos de primeiro grau” —, veio a simbolizar algumas falhas nevrálgicas de imaginação e técnica nos assuntos públicos britânicos.

Mas existem razões mais profundas para o mal-estar. Com sua instrução e a posição social da família, com suas maneiras e estilo de vida, Philby e seus subordinados encarnavam a casta superior cuja absoluta fidelidade, cuja devoção inquestionada ao serviço público fornecia a própria base para a confiança britânica no governo de uma elite diletante. Judas pertencera aos clubes certos. Pior: fizera parte do comitê da casa. O choque da revelação atingiu o âmago. E fez com que E. M. Forster apresentasse uma das mais surpreendentes proposições modernas: a de que um autêntico cavalheiro e humanista é aquele que prefere trair o país a trair um amigo (a inferência sendo que o amigo também é um “cavalheiro”, e que trair um rude plebeu não colocaria nenhum problema que se compare). O

drama de Philby confere uma densidade especial — embora, no caso mais recente, com uma exuberância um tanto sentimental — aos romances de espionagem de John le Carré. É este o tema da peça atual de Alan Bennett, *The Old Country* [O velho país], na qual sir Alec Guinness está primoroso no papel de Philby em seu retiro moscovita. E é, inevitavelmente, o pano de fundo do vigésimo romance de Graham Greene, *O fator humano* (Simon & Schuster, 1978), que, pelo que podemos entender, começou muitos anos atrás como uma reflexão sobre Philby.

Graham Greene é, faz muito tempo, um mestre da política da tristeza. Nisto é herdeiro de Conrad, a quem o novo romance vai buscar sua desolada epígrafe: “Só sei que quem cria um vínculo está perdido. O germe da corrupção lhe entrou na alma”. Maurice Castle (o nome aponta para Forster e também para Kafka) criou um vínculo. Ama sua esposa negra Sarah e o enteado negro Sam. O plano de fugirem da África do Sul, das leis raciais que impediriam o casamento e a vida juntos, era muito arriscado. Não conseguiriam sem a ajuda de Carson, obscuramente entregue à morte numa prisão sul-africana, e de seus associados contra o *apartheid*, inclusive comunistas. Essa dívida une ainda mais Castle a Sarah. Castle honra a dívida desonrando seu cargo e a confiança depositada nele. Faz-se agente duplo.

Castle ocupa um nicho vagamente elevado num dos velhos becos do serviço secreto britânico. Mantém sob melancólica vigilância as ex-colônias africanas. Detesta as políticas sul-africanas e passa para seus contatos soviéticos qualquer informação capaz de ajudar a inibir a difusão do *apartheid* e a repressão ainda maior à resistência dos liberais e esquerdistas dentro da África do Sul. Quando Sarah fala em “nosso povo”, Castle é tomado por uma súbita sensação de lar, mais próxima, mais vital para seu íntimo, para o coração que vem envelhecendo, do que sua identidade de inglês de nascimento ou do que a função oficial que desempenha. Descobre-se um vazamento no departamento de Castle. O serviço de contrainformação desconfia de uma “toupeira” — termo usado para designar um traidor no meio do serviço secreto, alguém entocado ali dentro trabalhando a mando de uma agência de espionagem estrangeira. A lógica da suspeita, de início informal, e que depois adquire uma coerência falaciosa, aponta para Davis, o assistente distraído e levemente descuidado de Castle. O coronel Daintry quer provas sólidas antes de prosseguir, mas dr. Percival, que cuida dos problemas de saúde na “firma” (a equipe de espionagem), é menos sentimental. Davis morre envenenado.

Enquanto isso, Castle recebe ordens de colaborar diretamente com o mesmo homem do serviço secreto sul-africano que antes perseguira a ele e Sarah. Tio Remus é o codinome de um desses planos antissubversivos, mutuamente vantajosos, em que a África do Sul e os EUA defendem seus interesses comuns contra os comunistas. Castle transmite um último dossiê com informações essenciais e, sabendo que os sapadores estão chegando perto, resolve detonar a situação. Está cansado da Inglaterra. No final do romance, a linha telefônica, por onde ouvira brevemente a voz de Sarah, fica muda. Temos a impressão de que vai demorar muito até que Castle volte a ver a esposa e Sam, e será

um período bem difícil. No limbo de seu apartamento em Moscou, ele está lendo *Robinson Crusoe*. Quanto tempo o naufrago ficou abandonado na solidão da lembrança? “Vinte e oito anos, dois meses e dezenove dias...” Mas Moscou é uma ilha ainda mais distante.

Ao longo de todo o romance, estamos no espaço restrito e limitado que Greene adotou em sua obra. O tom é de fim. Castle é estéril. Os espões e contraespões britânicos operam numa base de poder ou importância drasticamente reduzida. Os sonhos marxistas se transformaram em pesadelo ou se mumificaram num conjunto de atitudes e metáforas tão vazias, tão corrosivas quanto as do liberalismo ocidental clássico. (Aqui Greene é ainda mais desencantado do que Le Carré, que fez do “centro faltante” um elemento constante de suas tramas.) Qualquer élan que exista consiste ou na brutalidade deliberada do BOSS (a agência do serviço secreto sul-africano) ou na pressão indiferente da ingenuidade americana. Em Daintry, o elevado código do cavalheiro e servidor público inglês mirrou e virou ineficiência. (A única passagem mais farsante no livro mostra um Daintry atrapalhado e aturdido com o casamento de sua filha com alguém de posição inferior, por obra da esposa mandona da qual ele tinha se separado muito tempo antes.) Em dr. Percival, esse mesmo código degenerou numa imperturbável propensão homicida.

Dos clubes estiolados em St. James’s, das livrarias com sua coleção de edições eróticas, dos bairros residenciais regados a uísque, Greene cria imagens de toda uma sociedade cansada, arfando rumo a algum futuro levemente sórdido — visão esta que já se encontrava em *Brighton Rock*, em 1938. Um diálogo entre Castle e Davis, no começo da novela, contém o discreto sarcasmo da narrativa inteira:

- Qual foi a informação mais secreta que você já teve, Castle?
- Uma vez eu soube a data aproximada de uma invasão.
- Da Normandia?
- Não, não. Só dos Açores.

Esse “aproximada” é de mestre.

Mas, mesmo sendo uma obra enxuta e muito bem montada, não é uma das grandes coisas de Greene. O texto é cheio de autorreferências. Para dar corpo à caracterização e aos temas apenas indicados, o leitor precisa se lembrar de episódios muito similares, trechos de diálogos, o movimento das emoções em *Nosso homem em Havana* e *O cônsul honorário*. Como ocorre com frequência em Greene, o tratamento do amor conjugal, central para a traição de Castle, é precário. O diálogo entre Sarah e Castle é canhestro; a dolorosa intimidade entre ambos é sugerida, jamais realizada. São as vinhetas rápidas que se destacam: Bellamy (“Philby”) indo visitar Castle em Moscou.

O tema de longe mais interessante em *O fator humano* é a sugestão de Greene de que o catolicismo e a espionagem oferecem um instrumento de consolo e verdade que nem o protestantismo, nem o racionalismo secular (seu infeliz fruto) conseguem igualar. É preciso que se espreite a alma; é preciso

que haja ouvintes ocultos que possam punir e consolar. O agente que apresenta um relatório a seu controle e o católico ajoelhado diante do confessor estão no mesmo barco arriscado. Mas nessa travessia, com seu desnudamento do espírito, com sua aceitação da penitência, encontra-se a solidariedade. Greene utiliza esse paralelo. Uma vez Castle viu um padre de verdade, um servo do Senhor, trabalhando nos cortiços de Soweto, e sabe que o comunismo também tem uma face humana — que alguma verdade última na visão comunista sobreviveu a Praga e a Budapeste, tal como o catolicismo sobreviveu aos Bórgias. E na cena essencial do livro, uma cena composta para lembrar explicitamente a obra máxima de Greene, *O poder e a glória*, Castle, que não segue religião nenhuma, tenta surripiar o consolo do confessionário. Como Kierkegaard, Greene sabe que o mais solitário dos homens é aquele que não tem nenhum segredo — ou, mais precisamente, aquele que não tem ninguém a quem possa trair um segredo. Assim, há uma estranha afinidade em todas as traições e uma teologia ressoando na misteriosa advertência de Lear a Cordélia: sejamos “espíões de Deus” e cantemos como os passarinhos na gaiola.

Essa noção tem um fascínio sombrio, como aquelas fantasias de identidade clandestina que tantos de nós usam para amparar nossos devaneios. É o pobre Davis que deixa escapar a verdade: “Que profissão danada de idiota é a nossa” (onde “profissão” traz, como sempre em Greene, o atrativo de suas raízes etimológicas). Mas é exatamente essa percepção que Greene, Le Carré e a vasta tribo que enxameia em torno deles procuram evitar. Existem aparelhos capazes, dizem, de detetar o calor do exaustor de um tanque a 25 mil metros. O jornalismo investigativo e o espírito agora universal da fofoca inundam as bancas de jornal com informações ultraconfidenciais. Revistas populares trazem diagramas mostrando como montar bombas nucleares. Existe alguma coisa realmente nova ou decisiva no material que os espíões mascateiam para seus clientes? Josué precisava de quatro olhos disfarçados para lhe dizer que Jericó tinha muros e que seus moradores não receberiam bem uma invasão? Talvez toda a indústria da espionagem tenha se convertido numa brincadeira frívola, numa amarelinha mortífera numa casa de espelhos.

“Gostaria que todas as mentiras fossem desnecessárias”, confia Castle a Boris, seu controle soviético. “E gostaria que estivéssemos do mesmo lado.” Talvez estejamos, e talvez Greene nos sussurre que este, porém, é o lado dos perdedores. *Confiteor*.

8 de maio de 1978

DA CASA DOS MORTOS

ALBERT SPEER FOI O ARQUITETO e o ministro de armamentos e produção de guerra de Hitler. Duas características o diferenciam dos demais assassinos nazistas. Primeiro, havia nos sentimentos de Speer em relação a Hitler um núcleo de afeto desinteressado, de calor humano que ultrapassava a fascinação animal. Em 23 de abril de 1945, sendo Berlim um oceano de chamas, todas as possibilidades de escapar em segurança quase esgotadas, Speer voltou à capital para se despedir pessoalmente do Führer. A absoluta frieza na reação de Hitler o abalou. Segundo, Speer conservou dentro de si um pouco de sanidade e senso moral durante o circo absurdo do Reich, e depois durante quase vinte anos de prisão em Spandau. São esses dois elementos — o sortilégio que a pessoa de Hitler exerceu sobre ele e a decisão de emergir mantendo a saúde mental depois de duas décadas de sepultamento em vida — que dominam *Spandau: O diário secreto*, de Speer (tradução do alemão de Richard e Clara Winton, para a Macmillan).

Nos julgamentos de guerra em Nuremberg, Albert Speer reconheceu que tinha sido ele, em última análise, o responsável por usar os milhões e milhões de trabalhadores escravos no arsenal do Reich. Não estivera diretamente envolvido na mecânica bestial da deportação que trazia esses pobres seres humanos dos territórios ocupados, nem nos maus-tratos e no extermínio rotineiro que tantas vezes se seguiam. Mas o comando da produção e da mobilização industrial estivera a seu cargo, e nesta medida Speer admitiu — na verdade, pormenorizou longamente — sua culpa. A condenação a vinte anos de prisão pareceu brutal desde o início, e houve quem considerasse que ela refletia a insistência dos soviéticos. Logo após Nuremberg, circularam rumores de que as autoridades russas não tinham a menor vontade de ver um empresário tão brilhante no setor de armas e fornecimento de materiais passar são e salvo para as mãos ocidentais.

Speer deu entrada na prisão de Spandau em Berlim no dia 18 de julho de 1947; saiu de lá em 30 de setembro de 1966, à meia-noite em ponto. Somado o tempo que passou na cadeia de Nuremberg durante o julgamento, foram exatamente vinte anos. Speer cumpriu a segunda década da sentença com apenas outros dois homens — Baldur von Schirach, ex-líder da Juventude Hitlerista, e Rudolf Hess. Speer entrou no caixão ressonante de Spandau aos 42 anos, no auge de suas forças e após uma carreira meteórica. Foi solto aos 61 anos. Mas, durante o cativo, ele escreveu: mais de 20 mil páginas de notas no diário, cartas autorizadas e clandestinas, fragmentos autobiográficos. Escrevia em folhas de calendário, em tampas de caixas de papelão, em papel higiênico (o tradicional papiro do prisioneiro). E, clandestinamente, conseguiu remeter essa prodigiosa montanha de material para fora

dos muros de Spandau, apesar da vigilância atenta dos guardas americanos, russos, britânicos e franceses. Speer contrabandeou material suficiente para seu primeiro livro, *Por dentro do III Reich*, para este diário da prisão e, a se confirmarem algumas insinuações, para um possível estudo completo de Hitler. Como ele fez? A explicação de Speer é ao mesmo tempo arredia e curiosamente pormenorizada. Ele nos conta que precisava proteger a identidade das pessoas que o ajudaram. O canal principal foi um dos médicos assistentes da prisão, o qual, por ironia, tinha sido um dos deportados da máquina de guerra do Reich. Mas devia haver outras vias. É difícil evitar a impressão de que as autoridades, em particular as três potências ocidentais, deviam saber algo sobre o volumoso intercâmbio de Speer com o mundo externo e com o futuro. De fato, já em outubro de 1948 a esposa de um importante editor judeu em Nova York entrou em contato com uma pessoa da família de Speer, a respeito de suas memórias (se não a senhora, pelo menos Speer se sentiu enojado com a sutil indecência da proposta).

Hitler paira neste livro como uma bruma negra. Nos primeiros anos de cativo, Speer procurou relembrar e expor metodicamente a história de sua relação com o Führer. Há muitas vinhetas memoráveis. Vemos Hitler planejando transformar sua cidade natal de Linz num centro de arte mundial. Podemos observá-lo durante os anos de ascensão sonambúlica ao poder, entre as multidões enlouquecidas ansiando pelo furacão de sua passagem num carro aberto, ou na íntima companhia de seus capangas — discursando, zombando, pontificando e então caindo bruscamente no vórtice silencioso de suas visões. Há alguns instantâneos extraordinários de Hitler com uma disposição doméstica em Obersalzberg, trabalhando numa socialidade espontânea entre subordinados, ajudantes, simpatizantes cuja vida dependia do ânimo do líder. Speer registra os comentários de Hitler sobre literatura (o sujeito adorava Karl May, a versão germânica de Fenimore Cooper), sobre escultura, sobre o significado da história. Traz à memória os momentos de generosidade do Führer com seus primeiros apoios e associados, e fala da obsessão de Hitler pelo fogo, pelas chamas na lareira e pelas labaredas na cidade.

Speer sabe que Hitler está intimamente entrelaçado com as raízes de sua identidade. A 20 de novembro de 1952, escreve: “Seja qual for o rumo de minha vida no futuro, sempre que meu nome for mencionado, todos pensarão em Hitler. Nunca terei uma existência independente. E às vezes vejo-me aos setenta anos, os filhos adultos faz muito tempo, os netos crescendo, e aonde eu for vão me perguntar apenas sobre Hitler”. Três anos antes, Speer reflete sobre a lógica predestinada de seu encontro com o Mestre: “Eu via Hitler acima de tudo como o preservador do mundo do século XIX, contra aquele mundo metropolitano inquietante que eu temia que se estendesse no futuro de todos nós. Sob essa luz, posso ter realmente esperado por Hitler. Além disso — o que o justifica ainda mais —, ele me transmitiu uma força que me elevou muito acima dos limites de minhas potencialidades. Se assim é, não posso dizer que ele me afastou de mim: pelo contrário, foi através dele que encontrei

pela primeira vez um fortalecimento de minha identidade”.

No interminável túnel dos dias na prisão, Speer tenta chegar a um retrato nítido do homem que ergueu e esmagou sua vida. Se havia crueldade — embora de uma espécie estranhamente abstrata, indiferente —, megalomania, vulgaridade grosseria, autopiedade, uma falsidade para além do âmbito humano normal, havia também o exato contrário. Speer conhecia Hitler como “solícito páter-famílias, um superior generoso, amigável, dotado de autocontrole, orgulhoso, capaz de se entusiasmar com a beleza e a grandeza”. Este último ponto persegue Speer. As políticas de Hitler nas artes e na arquitetura podiam nascer de uma miopia brutal. Mas, em outros momentos, havia clarões de um verdadeiro discernimento, altos voos de criatividade e erudição. O carisma do homem era profundo, gélido, ao mesmo tempo magnético e paralisante. E assim era também sua perspicácia intelectual em relação à tática política, ao domínio retórico, à penetração psicológica dos atores cansados ou corruptos naquele teatro de sombras, que o encaravam no país ou no exterior. “Ele realmente vinha de outro mundo. [...] Todos os militares tinham aprendido a lidar com uma grande variedade de situações incomuns. Mas estavam totalmente despreparados para lidar com esse visionário.”

Não há nada de novo nisso. Outros testemunhos converteram em rotina a imagem do pesadelo. Mas, quando procura diagnosticar o antissemitismo de Hitler, Speer toca de fato em questões de primeira importância. Mal consegue lembrar uma única conversa que tenha tido com Hitler sobre o tema (no miasma nauseabundo das conversas de Hitler à mesa, dificilmente encontramos alguma alusão ao mundo dos campos de concentração). Mas, vasculhando mais detidamente os grandes destroços da memória, Speer chega à conclusão de que o ódio aos judeus era o eixo absoluto, o pivô inabalável do próprio ser de Hitler. A totalidade da política e dos planos de guerra de Hitler “era mera camuflagem deste verdadeiro fator motivador”. Refletindo sobre o testamento de Hitler, com sua visão apocalíptica da culpa dos judeus pela guerra e do extermínio do judaísmo europeu, Speer vem a entender que, para o Führer, este extermínio era mais importante do que a vitória ou a sobrevivência da nação alemã.

Os historiadores racionalistas discutem esse ponto. Têm se empenhado em encontrar um quadro econômico-estratégico “normal” para a carreira de Hitler. Speer está muito mais próximo da verdade. Não há muito como entender o fenômeno Hitler — seu feitiço venenoso e a enormidade da autodestruição — se não se concentrar rigorosamente o foco sobre o tema central do antissemitismo. De alguma maneira tenebrosa, Hitler via na união messiânica do povo judeu, em seu isolamento dos demais, na metáfora de serem “os eleitos”, um contrapeso inabalável que escarnecia de seus mais íntimos impulsos. Ao proclamar que o nazismo e o judaísmo não podiam coexistir, que um dos dois devia ser aniquilado num confronto final, estava afirmando uma verdade alucinada. Ao saber do julgamento de Eichmann e da quantidade sempre maior de provas do Holocausto, Speer anota que seu próprio desejo de sair da prisão lhe parece “quase absurdo”.

Mas o desejo persistiu, claro. Este é o ponto central de toda a literatura do cárcere: a esperança contra todas as esperanças de que mais de 7 mil dias inalteráveis vão se passar e será possível atribuir ao tempo algum sentido ou algum feitiço consolador num vácuo de vinte invernos. A asfixia de Speer apenas piorava com os surtos de boatos que se sucediam. John McCloy, o alto-comissário dos EUA para a Alemanha, estava fazendo pressão para a soltura ou a redução da pena; Adenauer estava solidário com ele; o Departamento de Relações Exteriores da Inglaterra tinha abordado os russos. Certamente a Guerra Fria levaria à evacuação de Spandau e a uma avaliação mais oportuna dos crimes de Speer. Por que as potências ocidentais deixariam o grande gênio dos armamentos alemães apodrecer na cadeia, quando elas mesmas estavam remilitarizando a Alemanha? Mas, uma a uma, as esperanças se revelavam falsas, e Speer veio a se resignar com a certeza de que teria de cumprir sua pena até a última e quase inimaginável meia-noite.

Ele manteve a sanidade por meios consagrados nos anais do sepultamento em vida. Diariamente fazia caminhadas vigorosas pelos terrenos de Spandau, mantendo uma contagem exata das distâncias percorridas. No final, ele tinha andado 31.936 quilômetros. Mas essa marcha forçada não se resumia a um exercício abstrato. Speer se imaginava andando pelo globo, saindo da Europa, passando pelo Oriente Médio, chegando à China e ao estreito de Bering, então descendo e atravessando o México. Enquanto andava, invocava com os olhos do espírito tudo o que sabia sobre as paisagens, a arquitetura, o clima dos lugares por onde estava passando imaginariamente. “Já estou bem adiantado na Índia”, diz uma anotação típica do diário, “e segundo a programação chegarei a Benares em cinco meses.” E havia também o jardim da prisão. Da primavera de 1959 em diante, Speer passou a dedicar cada vez mais tempo e energia ao trabalho de jardinagem. Cada arbusto, cada canteiro se converteu em objeto de persistente atenção e dedicação: “Spandau se tornou um sentido em si. Muito tempo atrás, tive de organizar minha sobrevivência aqui. Não é mais necessário. O jardim se apoderou totalmente de mim”.

Speer era um leitor incansável: história, filosofia, literatura e, algo um tanto sinistro, livros sobre acontecimentos nos quais ele mesmo tinha desempenhado papéis drásticos. Depois de lhe permitirem o acesso a revistas de arquitetura e engenharia, ele se esforçou em retomar suas habilidades e em manter alguma espécie de contato com o mundo em transformação lá fora. Speer fazia projetos residenciais, muito apreciados por seus carcereiros russos, perfis e contornos de monumentos agora em ruínas, e de vez em quando desenhava estranhas cenas alegóricas, de uma solidão gritante. Mais que tudo, ele escrevia, milhares e milhares de páginas. Foi esse fio sólido que lhe sustentou a razão.

Mesmo assim, era acometido de acessos de desespero e chegava à beira da loucura: no final do décimo ano, quando os almirantes Dönitz e Raeder foram libertados depois de cumprir a pena; em junho de 1961, quando o medo de ter perdido uma de suas cartas clandestinas se converteu em pânico descontrolado. Quando parecia iminente o colapso nervoso, Speer se entregava a uma “cura

pelo sono”, permitindo-se três semanas de soníferos que lhe garantiam noites bem dormidas e dias vagos e indistintos. Mas ele recorria principalmente à sua tremenda resistência. Depois de uma semana numa solitária, sentado imóvel durante onze horas diante das paredes nuas, Speer saiu “disposto como no primeiro dia”.

Os expedientes usados pelas autoridades aliadas — agindo, claro, em nome da humanidade ultrajada — nem sempre são de leitura edificante. Depois de onze anos de encarceramento, Speer pediu tela e tinta a óleo. Essa perigosa solicitação foi negada. Os prisioneiros nunca eram tratados pelo nome — apenas pelo número que traziam nas costas —, pois chamar um homem pelo nome é honrá-lo em sua humanidade. As visitas dos parentes eram curtas e esparsas. Deviam ocorrer na presença de observadores soviéticos, americanos, franceses e britânicos. Passaram-se dezesseis anos antes que Speer, graças a um bondoso descuido, pudesse ter um momento a sós com a esposa. Na ocasião, ele estava entorpecido demais até para lhe tocar a mão. Há vários estereótipos nacionais caracterizando os diversos carcereiros e encarregados da prisão (o controle de Spandau tem um rodízio mensal entre as quatro potências ocupantes). Os ingleses são meticolosos. Os franceses ostentam uma arrogância fácil. A inocência e a espontaneidade americana frequentemente têm uma ponta de brutalidade. Em todo “mês russo”, a dieta da prisão despenca verticalmente. Mas o pessoal soviético é avidamente letrado. Enquanto os colegas ocidentais folheiam histórias de detetives ou cabeceiam de sono em cima de palavras cruzadas, os russos em Spandau estudam química, física e matemática, ou leem Dickens, Jack London e Tolstói. Dependendo das oscilações da Guerra Fria, as relações entre os aliados no cárcere ficam tensas ou se distendem, e os prisioneiros são tratados de acordo com essas variações. Na crise dos mísseis em Cuba, a tensão dá aos prisioneiros um centro de gravidade. É o guarda russo que traz as notícias de paz.

São instantâneos como estes, risíveis e trágicos, que tornam suportáveis essas páginas claustrofóbicas. Speer tem olho treinado. Em Nuremberg, ele passa pelas celas de seus colegas à espera da forca: “Como prescrevem as regras, estão na maioria deitados de costas, as mãos por cima do lençol, a cabeça virada para o outro lado. Uma visão fantasmagórica, todos eles na imobilidade; é como se já estivessem no caixão”. No inverno de 1953, o prisioneiro número 3, Konstantin von Neurath, por algum tempo ministro das Relações Exteriores de Hitler, recebe uma poltrona (a saúde do velho estava se deteriorando). Speer reconhece a poltrona: era uma peça que ele tinha projetado para a Chancelaria de Berlim, em 1938. “O forro adamascado está em farrapos, o brilho desbotado, o verniz riscado, mas ainda gosto das proporções, sobretudo da curva das pernas de trás.” As orgulhosas monstruosidades que Speer tinha construído para o Reich, os pilares em vermelho vivo e os pórticos do triunfo em mármore, caíram no esquecimento. Restam duas coisas: a lembrança da impalpável “catedral de gelo” que Speer criou usando as faixas de luz de 130 holofotes durante uma reunião do partido em Nuremberg, e essa poltrona.

Conforme se aproxima a data da libertação, o espírito de Speer começa a lhe pregar peças sinistras. Deixa de ouvir rádio. Manda que a família interrompa toda a correspondência. Sonhos vívidos lhe dizem que nunca voltará ao lar, que a vida que não viveu nunca poderá se converter em algo bom. Faltam três dias: mais uma vez arranca as ervas daninhas do jardim, para que tudo fique em perfeita ordem. Ele sente, como todo prisioneiro de sentença longa, que o relacionamento com a prisão se tornou “semierótico”, que, de alguma maneira absurda, não quer mais sair do caixão do qual se assenhoreou. No último dia, aguardando sua soltura e a de Schirach, Speer acrescenta dez quilômetros à sua viagem pelo mundo. O clímax é um toque de terror e desolação humana que supera qualquer ficção. Estão descarregando grandes montes de carvão no pátio da prisão. Speer fica ao lado de Hess, olhando: “Então Hess disse: ‘Tanto carvão. E a partir de amanhã só para mim’”. Era 30 de setembro de 1966. O velho rufião alucinado, que não chegou a se envolver na pior das atrocidades nazistas pois tinha fugido para a Escócia, ainda está em Spandau, sozinho, guardado por quatro exércitos em miniatura e 38 mil metros cúbicos de espaço murado. As potências ocidentais insistem há tempos que seja libertado. A União Soviética não aceita, para não perder o único ponto militar que ocupa em Berlim Ocidental. Nossa aquiescência à chantagem russa em tal nível de desumanidade está além de qualquer comentário.

Mas dito isso, e reconhecida a força da narrativa e da sobrevivência de Speer, cumpre frisar mais um ponto. Em Spandau havia livros, música, cartas da família, atendimento médico. Em três de quatro meses, a comida era excelente. Havia água quente para o banho, um jardim para cuidar. Ninguém era açoitado, ninguém era mergulhado em excrementos, ninguém era queimado pedacinho por pedacinho até se converter em cinzas. Em suma, vinte anos em Spandau eram literalmente um paraíso em comparação a um único dia em Belsen, Majdanek, Auschwitz ou qualquer uma das centenas de antecâmaras do Inferno construídas pelo regime a que Albert Speer serviu com tanto garbo. A força, a dor deste livro consiste em termos de lembrá-lo a nós mesmos, se não a ele (que agora afirma saber disso). Mas lembrar não basta. Não é apenas em comparação a Belsen que Spandau parece uma estação de repouso: em comparação ao gulag, às prisões psiquiátricas soviéticas, aos cárceres do Chile e aos indizíveis campos de morte da Indonésia, Speer foi apenas um dos construtores — mesmo que, talvez, o mais severamente punido. A arquitetura da morte ainda prospera.

19 de abril de 1976

DE MORTUIS

NÃO SEI O QUE SE PASSA NO Instituto de Pesquisas Aplicadas em Frutas Tropicais e Subtropicais, nos arredores de Paris. Prefiro imaginar. Deve haver grandes especialistas vestidos de branco, equipados com toda a panóplia de títulos competitivos que, na França, são indispensáveis a qualquer categoria profissional, dos escritores aos pedicuros. Fantasmagóricos emissários da Papua, de Cipango e das florestas equatoriais da Amazônia circulam entre eles, oferecendo a exame sumarentos híbridos de goiaba com maracujá, de atemoia com nêspera, do perfumado cumaru com a olorosa lichia. Céuticos, mordiscam, cheiram, acariciam as amostras. As sementes de um raro abricó carnívoro, contrabandeadas dos planaltos da Nova Guiné, germinam no viveiro de vidro. Como o instituto fica em Maisons-Laffitte, de tempos em tempos vertem-se discretas libações provenientes de nobre safra de mesmo nome.

Como todos os institutos que se respeitam, o de Pesquisas Aplicadas em Frutas Tropicais e Subtropicais dispõe de um setor de informações, um catálogo, uma mesa de onde saem altaneiras e esclarecedoras respostas às perguntas que ali chovem, vindas do encarregado dos papagaios do Jardin Zoologique, daqueles, sempre numerosíssimos na França, em busca de alguma nova e requintada toxina para envenenar suas esposas, de criadores e solucionadores de palavras cruzadas. O diretor de informações é um tal monsieur Philippe Ariès. Homem muito trabalhador. Entre uma e outra resposta às indagações sobre as 9.671 variedades de bagas não comestíveis da submata ceilonesa, monsieur Ariès escreve enormes volumes sobre a vida e a morte, sobre o homem na esfera privada e a história na esfera pública. Sua *História social da criança e da família*, que saiu em inglês em 1962 como *Centuries of Childhood* [Séculos de infância], seu estudo preliminar da *História da morte no Ocidente*, traduzido em 1974 como *Western Attitudes Toward Death*, e *O homem diante da morte*, que acaba de ser publicado numa tradução escorreita de Helen Weaver como *The Hour of Our Death* [A hora da nossa morte], fizeram de Ariès uma das “figuras de proa” (*figures de proue*) na atual escola de história e historiografia francesa, de enorme influência.

A história tradicional, como disse um aluno inglês, trata de “mapas e nomes”. Essa perspectiva um tanto literalista é contestada já faz muito tempo por áreas específicas como a história econômica, a história das ideias, a teoria e análise das relações internacionais, além da tentativa de construir uma totalidade orgânica dos registros da tecnologia, da invenção científica, da vida cotidiana no campo e na cidade, e dos arquivos das instituições sociais e da vida familiar, tentativa esta que tem um brilhante representante aqui nos EUA em Daniel Boorstin. A escola francesa tem avançado radicalmente para a

interioridade. Procura trazer à luz da narrativa metódica — e, na verdade, da quantificação — as fontes e os fluxos da consciência humana, as mudanças de sensibilidade e dos costumes emocionais numa determinada sociedade, meio ou época. Não há nenhuma tradução plenamente adequada para a expressão “*histoire des mentalités*”, apontando simultaneamente para a historicidade no velho sentido e para a primazia da interioridade no novo sentido. O crescimento dessa escola francesa é, em si mesmo, um episódio fascinante de “história interna”. O positivismo, na versão oitocentista de Auguste Comte, pregava que a história era o instrumento analítico geral por meio do qual uma sociedade chega a uma imagem coerente de sua gênese e de suas características próprias. Comte, Hippolyte Taine, Marx tinham insistido vigorosamente que a sociologia, a investigação estatística dos costumes sociais e das tendências demográficas, devia ser parte integrante dos métodos do historiador. Em paralelo a esta corrente, havia a grande tradição da literatura social realista francesa, de Balzac e Flaubert a Zola e Proust, com o foco vividamente documental e investigativo da narrativa literária concentrando-se sobre as atitudes, as instituições, as tendências psicológicas da sociedade francesa, rural e urbana, aristocrática e burguesa mercantil. Essas duas tradições paralelas parecem se reunir na obra pioneira de historiadores de gênio como Marc Bloch, Fernand Braudel e Lucien Febvre. Sobretudo Febvre fez as perguntas principais. Ele queria saber como as pessoas do século XVI pensavam e sentiam a respeito do amor, como vivenciavam e lidavam com a tensão emocional dos conflitos religiosos, quais atitudes adotavam diante da doença e da morte. Ele defendia “histórias da alegria, da compaixão, da angústia pessoal” em grande escala. Indagava se o surgimento dos óculos e as melhorias na iluminação artificial teriam destruído a grande civilização dos odores, da concorrida especialidade do olfato, como havia predominado nas cidades fétidas da Idade Média e do século XV. Muito antes de McLuhan, Febvre indagava sobre as implicações sensoriais e ideológicas da passagem gradual do manuscrito para a página impressa.

Uma galáxia inteira de historiadores franceses — e ultimamente ingleses e americanos — tem seguido as pegadas de Febvre. Não só examinam a estrutura e o desenvolvimento das relações conjugais, por exemplo, no campo e na cidade durante os séculos XVII e XVIII; procuram também determinar — e este é o ponto central — de que maneira os homens e mulheres da época entendiam, simbolizavam e concordavam ou tentavam se rebelar contra o que pensavam ser (e isso em si é uma questão problemática) as “realidades” do casamento, do sexo, da gestação e criação dos filhos, da herança e transmissão dos direitos de propriedade. Por exemplo, historiadores como Georges Duby tentam reviver as modificações na consciência humana da distância, da comunidade, do alcance pessoal, que devem ter sido profundas, conforme as grandes florestas da Europa da Alta Idade Média se faziam menos densas, conforme as estradas voltavam a ser transitáveis depois da queda do domínio romano. Outros historiadores querem saber em que exatos aspectos, em que medida, as expectativas do Inferno como era pregado e pintado na doutrina eclesiástica e o desgaste muito lento, mas

constante, dessas expectativas afetaram ou não, de um lado, as modalidades da guerra e a tendência do casamento “incestuoso” na ordem da cavalaria e, de outro lado, a “mundanidade” nascente das classes mercantis.

A literatura e as artes, a história da transformação das palavras e da gramática, a materialidade da arquitetura pública e doméstica, a evolução dos livros de receitas e de cartilhas de escola, os registros do coletor de impostos e o glossário de expressões do escrivão público (com sua curiosa sobrevivência nas mensagens de felicitações ou condolências da Western Union), os sermões do padre da paróquia e as anotações clínicas do médico descrevendo para si e sua comunidade a natureza de uma determinada doença — tudo isso é material para o historiador das “mentalidades”. Quase por definição, nada que seja pensado, sentido, registrado, mas também nada que seja negligenciado por uma sociedade, é insignificante. Pois, se a percepção é uma condição histórica, a omissão também o é. Os homens e as mulheres antes de Freud não *viam* certos traços salientes de vida sexual nas crianças, neles mesmos, em seus sonhos? *Escolhiam* não os ver? Ou ainda não existia um vocabulário estabelecido para a definição e a enunciação desses traços? Faltam-nos histórias dos sonhos. Já se observou demoradamente que as crianças na arte medieval e renascentista eram adultos em miniatura, que a execução do artista não se estendia às qualidades intrínsecas da infância na aparência e nos movimentos da criança. Não havia praticamente nenhuma criança convincente na “universalidade” de Shakespeare. A criança é uma descoberta dos séculos XVIII e XIX, ela foi “inventada” pela sensibilidade libertária e romântica e pelas teorias rousseauístas da educação. Em sua *História social da criança e da família*, Ariès procurou rastrear e documentar a história desse acréscimo gradual e surpreendentemente tardio ao conjunto dos reconhecimentos públicos e pessoais essenciais. Então passou para a morte, para os modos mutáveis de consciência e interpretação emocional e intelectual que o homem ocidental veio a ter em relação à mortalidade como experiência individual e instituição coletiva.

A matéria-prima é imensa e variada: relatos verídicos e literários de doenças fatais e falecimentos; os contratos com a morte registrados nos testamentos; as crônicas das práticas e locais de sepultamento; as inúmeras mudanças, muitas vezes drásticas, na terminologia dos epitáfios e no estilo dos monumentos comemorativos; meditações filosóficas e litúrgicas sobre o sentido da morte; explorações ficcionais como *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói; diagnósticos médicos sobre as causas da morte; as mutáveis representações do “além”; os estudos da economia e da psicologia dos estados terminais e do passamento, tal como têm sido realizados por sociólogos e psicólogos sociais modernos (desde o trabalho pioneiro de Geoffrey Gorer na Inglaterra). De fato, a história das atitudes e gestos de uma sociedade perante a morte é, num sentido muito substancial, uma explanação central da própria sociedade.

É difícil resumir o argumento principal de Philippe Ariès neste presente volume. É difícil não só

porque, ao contrário de muitos de seus pares em campo francês, Ariès toma um vasto tema e uma vasta escala temporal (um milênio) para seu quadro. Mas também porque os fios principais de sua tese ficam toldados por uma pletora de detalhes fascinantes, e porque, com uma sinceridade reconfortante e ao mesmo tempo levemente exasperante, Ariès faz ressalvas constantes e até entra em contradição com os postulados gerais que acabara de apresentar. Num conjunto recente de entrevistas autobiográficas, Ariès relembra seus primeiros anos entre a juventude dourada da Action Française, de extrema direita. A sensação de uma aventura travessa permanece. Mas agora Ariès combina o determinismo teórico rigorista que caracteriza grande parte da antropologia e historiografia francesa moderna com o empirismo alerta, flexível e desordenado da linhagem anglo-americana.

Em algum momento do século XII, afirma Ariès, uma vivência arcaica da morte, de tipo essencialmente coletivo, cedeu lugar, pelo menos entre a elite, a um sentimento personalizado de extinção, ao conceito de que falecia um indivíduo específico, “biográfico”. Ao longo da Idade Média e do período inicial da modernidade, as instâncias sociais e também personalizadas do luto, do sepultamento, da representação visual e comemoração dos mortos estiveram atuantes numa complexa variedade de modelos e práticas institucionalizadas. Esses, por sua vez, dependiam da classe social, do local, da estrutura religiosa dominante (católica ou protestante). Dependiam também dos tipos variáveis de relações de propriedade. Segundo Ariès, o romantismo trouxe consigo uma imensa transformação. O papel social do luto não cessou por completo, mas foi aos poucos substituído pela expressão lícita de uma dor enfática, até histriônica. Agora exaltava-se a identidade única e sagrada do finado ente querido. Em sua negação ritualizada da morte (“Estás conosco agora, estarás conosco sempre”), em sua afirmação lírica da evocação e da recordação imorredoura, o *páthos* romântico pretendia trazer um apoio aos parentes desolados, um amparo à solidão da viúva e dos órfãos com uma convenção de transcendência, partilhada socialmente. A vida do finado continuava *in memoriam*. (Atesta-o o triunfo do tema em Shelley, em Tennyson.) Ariès sustenta que essa transformação romântica se infiltrou em tudo a tal ponto que, para nós, que viemos depois, ela parece representar uma constante intrínseca à natureza humana. Mas também nós estamos passando por profundas alterações no *status* da morte. Se a insistência romântica na presença duradoura dos mortos queridos realmente funciona, ao mesmo tempo existe uma corrente contrária de discrição. Os mortos são removidos do campo de visão. Em 1967, em Nova York, 75% das mortes ocorreram sob os véus do quarto de hospital. A ostentação de dor não é mais aceitável numa sociedade de higiene agnóstica, ou, melhor, ela é vista como resquício de hábitos antigos, próprios aos costumes “mediterrâneos” ou dos imigrantes; são os enterros da Máfia que conservam a tristeza espalhafatosa dos românticos. Ou, pelo menos, assim era até pouco tempo atrás, sobretudo nos EUA. Baseando-se em vários estudos recentes — em particular na obra de Elisabeth Kübler-Ross, *Sobre a morte e o morrer* (1969) —, Ariès conclui seu levantamento monumental retrocedendo de uma maneira desarmante. Ele aponta o retorno de estilos e cerimônias fúnebres mais “visíveis”, com maior dramatização psicológica. Isso correria em

sentido contrário à tendência do anonimato clínico, da brandura emocional na existência urbana do final do século xx. “*Timor mortis conturbat me*”, proclamou o salmista, e o poeta medieval: “O medo da morte retorce minhas entranhas”. Apenas isso não mudou.

Esse resumo geral não é capaz de transmitir a densidade e a força de sugestão do livro. Várias seções — sobre os cemitérios e os ossuários medievais, sobre os testamentos das famílias seiscentistas dispendendo sobre seus bens, sobre as capelas fúnebres e inscrições de lápides do barroco, sobre a poesia da morte nas irmãs Brontë, sobre os choques entre as técnicas dos agentes funerários tradicionais e o surgimento do sanitarismo moderno, sobre a história milenar de um único cemitério da França rural, sobre a crescente popularidade, digamos assim, da cremação e o significado espiritual-social dessa escolha — poderiam constituir uma monografia inteira por si sós. Philippe Ariès é atento às excentricidades, aos atavismos, ao jogo da fantasia e do terror no comportamento humano. Entrelaça poesia e estatística, sínteses judiciais e contos folclóricos, metafísica e propaganda de salas de necrotério. Onde mais encontraríamos contos góticos de horror sobre o sepultamento de seres vivos ligados a discussões contemporâneas sobre a neurofisiologia e ao desconforto público sobre a extensão de terrenos valiosos engolidos pela necrópole? *O homem diante da morte* é um banquete para a imaginação.

No encanto e fascínio de uma abordagem tão abrangente residem suas vulnerabilidades evidentes. Uma coisa é citar uma passagem comovente de um épico medieval ou invocar a inspirada anatomia da morte numa novela de Tolstói; outra coisa totalmente diferente é demonstrar que esses textos são representativos — que podemos inferir deles com legitimidade as atitudes de toda uma sociedade e de toda uma época. Uma coisa é exemplificar as mudanças na terminologia dos testamentos e dos epitáfios; outra totalmente diferente é chegar a uma leitura confiante das atitudes mentais que sustentam tais “codificações” ou delas deduzir transformações cronológicas da sensibilidade ocidental. Em toda obra de historiografia, o próprio quadro mental do historiador desempenha um papel inevitavelmente seletivo e ordenador. Nas “histórias da consciência”, o processo de refração é duplo, e a luz das provas distantes passa pelo menos duas vezes pelo prisma interpretativo. Além disso, algumas magnitudes parecem desafiar as intuições e a habilidade de reconstituição do *historien des mentalités*. De que maneira e em que medida os fatos da aniquilação em massa na guerra global e no genocídio totalitário e da possibilidade de destruição nuclear, que agora enfrentamos, afetaram a concepção ocidental da morte individual? Ariès deixa o tema praticamente de lado. Pode ser que volte a ele.

“Pensar a morte”, na famosa e inquietante expressão do filósofo Heidegger, é uma ação ao mesmo tempo terrivelmente pessoal e inteiramente comunal. Reunir elementos documentando a longa história e as condições que cercam tal ação é chegar a pequeníssima distância do próprio cerne de nosso ser. Esse livro é um momento de consciência fervorosa e, portanto, estranhamente revigorante.

II. ESCRITORES E LITERATURA

MIL ANOS DE SOLIDÃO

AO CALOR ESCALDANTE E PESADO, as rochas da Sardenha parecem a coluna vertebral de um sáurio antediluviano. Aos primeiros raios de luz, o ar cintila e se evapora do xisto opaco. Com o sol a pino, o ar é imóvel, mas cortante feito uma farpa. Mesmo o mar fica em silêncio. Em terra, a luz incide brutal nos súbitos vazios de sombra negra entre as casas tacanhas de venezianas fechadas. O calor se infiltra nas sombras. Numa das vértebras mais salientes daquela coluna dorsal ergue-se a vila de Nuoro. Ainda mais acima, no topo de uma estrada calcinada e sinuosa, fica Orgosolo, até hoje conhecida pelo impiedoso banditismo e pelos infindáveis meandros de suas rixas cruentas. Minha esposa e eu nunca tínhamos ido até aquele afamado sítio alcandorado. Quando saímos do carro alugado em Nuoro, ficamos acachapados de calor, na fornalha imóvel do meio-dia. E estávamos apenas em junho.

Há uma livraria em Nuoro. A maior parte do estoque é de ficção barata e de revistas vagamente berrantes. Mas no fundo há um canto melancólico de livros mais antigos, entre eles velhas edições de Grazia Deledda, cujas obras romantizadas e grandiloquentes sobre a vida sarda lhe valeram o Prêmio Nobel em 1926. Eu tinha vindo procurar um item mais raro. Em 18 de maio de 1979, num café de Nuoro, houve um *dibattito*, uma mesa-redonda debatendo um livro: *Il Giorno del Giudizio* [O dia do juízo], de Salvatore Satta. Leonardo Sole, Maria Giacobbe e o padre Giovanni Marchesi, S. J., apresentaram suas interpretações de diversos aspectos da obra. Da plateia, Natalino Piras expôs *una lettura altra*, “uma outra leitura”. Esses vários textos foram publicados numa brochura de 29 páginas para a biblioteca local, cujo nome homenageava outro membro da família Satta. Surpreso com minha solicitação, o dono da livraria desencavou, desempoeirou e me vendeu um exemplar que tinha toda a aparência de ser praticamente o último restante.

Enquanto esperávamos que o calor diminuísse pelo menos um pouco sua intensidade inclemente e mortal, minha esposa e eu fomos ver o café (no livro, chamado Tettamanzi), o Corso e o cemitério, em seu espigão retorcido de rocha alvejada. Paramos na piazza S. Satta, com seus grupos de pedras pré-históricas amontoadas. O hálito que sopra pela porta da fornalha do dia é de absoluto silêncio. Quando a tarde, em horas mais avançadas, desprende as sombras, elas se movem, escreveu Satta, “como um sonho naquela terra crestada”. A ida até lá é árida e calcinante. Nuoro é um local confinado. Mas realmente não existe outra maneira de visualizar por completo uma das obras-primas da solidão na literatura moderna, talvez em toda a literatura, a não ser visitando Nuoro e sentindo sua estrutura óssea. A tradução de Patrick Creagh, *The Day of Judgement*, ao meu ouvido e ao meu espírito, não capta inteiramente o gênio da prosa de Satta — sua ferocidade ebúrnea, o fogo lento que

arde dentro da pedra. Mais próximos são o latim de Tácito e o estilo de Hobbes. Mesmo assim, a disponibilidade de *Il Giorno del Giudizio* em inglês é motivo de gratidão e comemoração. Acrescentou-se um acorde fundamental ao registro de nossos reconhecimentos.

A semelhança com Tácito e Hobbes não é fortuita. Salvatore Satta (1902-75) passou a maior parte de sua vida lecionando direito e jurisprudência em Roma, e sua sensibilidade se formou na latinidade áspera e lapidar dos historiadores romanos e do direito romano. Seu *Commentario al Codice di Procedura Civile* é uma obra monumental e bibliografia obrigatória nos estudos jurídicos italianos. A obra *De Profundis*, com reminiscências lacônicas e aflitivas de experiências da guerra, que Satta publicou em 1948, está imbuída de latinidade e da dolorosa imagem tacitiana da loucura política humana. Satta parece ter carregado dentro de si durante cinquenta anos o material e a concepção de um livro sobre sua Nuoro natal e um epílogo sonambúlico e esclerosado a seus costumes antigos. Várias vezes deixou a obra de lado e prosseguiu na carreira acadêmica. *Il Giorno* foi publicado apenas em 1979. É póstumo não só porque foi lançado após a morte de Satta, mas também porque, sob muitos aspectos, é um livro dos mortos e para os mortos. Para um sardo, para um nuorense, há apenas um lugar capaz de receber essa preciosidade: o cemitério.

Il Giorno é um livro de difícil descrição. A voz estoica do cronista intervém e indaga a si mesma se deve invocar de volta, numa presença espectral, os episódios, os gestos, as *dramatis personae* de Nuoro antes e depois da Primeira Guerra Mundial — se não caberia aos mortos, como diz Cristo numa de suas prescrições mais enigmáticas e categóricas, a tarefa de enterrar os mortos. Satta zomba da vaidade do empreendimento, com suas pretensões de ressurreição. Ao mesmo tempo, reconhece a reivindicação ao direito de lembrança — o apelo gentil mas insistente dos finados à memória dos vivos. Tirando Walter Benjamin, nenhum rememorador transmite com maior pungência do que Salvatore Satta (note-se o augúrio de seu primeiro nome) o direito dos vencidos, dos ridículos e dos exteriormente insignificantes de ser lembrados com precisão. Nos climas setentrionais, permite-se que sua vinda seja anunciada no murmúrio das folhas uma vez por ano, na véspera de Todos os Santos. Em Nuoro, essa noite se estende pelo ano todo. Os finados estão perpetuamente ali, mendigando, suplicando as esmolas da memória. As respostas de Satta são intrigantes: “Estou escrevendo essas páginas que ninguém lerá, pois espero ter lucidez suficiente para destruí-las antes de morrer”. Para quem ele está escrevendo, então? Para os mortos, cuja audiência possui uma densidade palpável, que oferece a Satta uma companhia amistosa no tempo e na terra crestada que nenhum indivíduo numa *communitas* tradicional poderia ou tentaria buscar.

A composição do texto, episódico e ao mesmo tempo densamente cerrado, faz lembrar remotamente a de *Spoon River Anthology*, de Edgar Lee Masters: há momentos de viva sátira social, vozes pomposas ou tumultuadas, do tipo que ouvimos em *Under Milk Wood*, de Dylan Thomas. Mas nem Masters, nem Thomas têm a inteligência filosófica, a paciência dos sentimentos que permitem a

Satta criar uma forma quase impecável. Os pintores oferecem uma analogia melhor. Os efeitos alcançados em *Il Giorno* possuem a autoridade misteriosa que habita o ser das coisas num Chardin, a luminosidade opaca que nos vem dos corpos humanos em La Tour.

A casa e a família de don Sebastiano Sanna Carboni formam o eixo do “*romanzo antropologico*” de Satta (classificação dada por críticos italianos, mas correta apenas se a “antropologia” contiver uma exposição fundamental e filosófica da condição do homem nu). A família, ou clã, é grande: ouvimos falar em sete filhos. Mas entre don Sebastiano e a esposa donna Vincenza impera um silêncio cáustico, veemente. Os jantares em família causam vertigens ao dono da casa. Ele come sozinho, no aposento do andar de cima, onde pratica as artes sutis e tenazes da advocacia e da consultoria jurídica. Os estudos intermináveis dos filhos, a imemorial inércia nuorense que parece correr em suas artérias enfurecem don Sebastiano. Os filhos dos milionários na remota e fantasmagórica América não ganham a vida na adolescência entregando jornais? Donna Vincenza, aguilhoada para além do martírio pela gélida raiva do marido, pelas pressões do trabalho doméstico, do monótono enclausuramento e das frustrações carnis entorpecedoras como velhos sonhos repetidos sobre seu físico ressequido, protesta. Os americanos “têm todos os confortos”, diz ela. “Não são como nós.” A réplica do marido é uma das frases mais brutais da literatura — é, literalmente, uma sentença de morte: “*Tu stai al mondo soltanto perchè c’è posto*” (“Estás no mundo só porque há lugar”). A tradução de Creagh — “*You’re only in this world because there’s room for you*” — é mais ou menos exata, mas fica aquém. No italiano, há a conotação de um nicho obscuro, predestinado, onde as vidas insignificantes e prisioneiras são encaixadas sem escapatória. E é precisamente essa falta de escapatória que dá a tais vidas sua base contingente de extrema humilhação.

Em certo sentido, toda a obra se desenrola como uma espiral a partir deste veredicto apavorante. Em Nuoro, pode-se dizer que quase todos, homens, mulheres e animais, foram colocados nesse solo natal crestado exclusivamente porque havia alguma rápida menção a eles no Livro do Juízo Final das obras e dos dias. Maestro Fadda, com os traços dolorosos de um rei etrusco, está lá para dar aulas no quarto e no quinto ano da escola de Nuoro e para entreter os ociosos que passam seu tempo à toa no café. Chisheddu “era um daqueles restos naufragados que por alguma razão desconhecida vão dar às igrejas, e que por concessão de Deus ou do vigário podem participar na vida do espírito como maceiros ou sacristãos”. Fileddu, o retardado, é o bufão autorizado enquanto os ventos sopram como chamas abafadas vindas da África. Alguma dessas vidas narradas terá realidade? Tome-se Pietro Catte:

Non há a menor dúvida de que Pietro Catte em abstrato não tem realidade, como nenhum outro homem na face da terra. Mas resta o fato de que nasceu e morreu, como provam essas certidões irrefutáveis. E isso lhe dota de uma realidade de fato, porque o nascimento e a morte são os dois momentos em que o infinito se faz finito; e o infinito não pode existir a não ser através do finito. Pietro Catte tentou escapar à realidade enforcando-se naquela árvore em Biscollai, mas foi em vão, porque não se pode apagar o próprio nascimento. É por isso que eu digo que Pietro Catte, como todos os infelizes personagens desta história, é

importante e deveria interessar a todos: se ele não existe, nenhum de nós tampouco existe.

O imperativo não solicitado da existência é suportado, certamente no mundo antes de 1914, de maneira quase atemporal. Para os camponeses e os pastores das montanhas, não existe passado nem futuro, apenas a coerção do costume. As percepções e as alegrias carregam a paciência sem profundidade de uma ordem das coisas antes da escrita. Satta inova; é convincente em sua implícita análise das relações entre o mundo analfabeto e pré-alfabetizado e a atemporalidade:

Donna Vincenza era extremamente inteligente, mesmo que mal soubesse ler e escrever, e por isso transbordava de amor, sem saber. Ela amava a mobília humilde da casa, os bordados das fronhas, que costumava fazer com a mãe todos os dias [...]. Amava a *cortita* da casa, com figos e tomates estendidos em tábuas a secar entre os zumbidos cobiçosos das vespas e abelhas. E, mais que tudo, amava o jardim, aonde ia colher flores e frutas, embora cada vez menos conseguisse se firmar nas pernas inchadas. E tinha amado don Sebastiano, o homem que viera lhe pedir a mão e a levaria para morar em outra casa.

Mesmo para os muito bem letrados, como os meninos de don Sebastiano e os padres ou advogados, os textos não servem de impulso, como para nós. Livros velhos, digestos obsoletos, comentários roídos de traças conservam a autoridade num presente empoeirado. Os sinos, que desempenham um papel fascinante na arquitetura de *Il Giorno*, tocam a imutabilidade. O noivado de Ludovico e Celestina dura doze anos. Termina em separação. A castidade se modula e se transforma imperceptivelmente na plenitude e no consolo da perda.

Ainda assim, a narrativa pulsa fervilhante de ações: majestosas, cômicas, violentas. Há suicídio e há assassinato. As uvas da última colheita chegam ao pátio de don Sebastiano em outubro — uma das “ondas de lembranças rolando umas sobre as outras numa desordem absurda, como se a totalidade da existência se concentrasse num único instante”. Escancaram-se os portões “em austera expectativa” (expressão característica de Satta). Os bois se arrastam com dificuldade, como se fossem mesmo cegos. Esmagadas pelos cilindros da cuba cavernosa, as uvas desprendem um perfume forte e inebriante que penetra na casa às escuras:

Mas naquela massa multicolor há uma divindade oculta, pois não se passam muitas horas e aparece uma franja púrpura líquida por toda a beirada, e então a massa se levantará como se tomasse um fôlego gigantesco, e perderá sua inocência, e um som baixo e gorgolejante trairá o fogo que a consome [...]. Tudo se passa à noite, porque vida e morte são filhas da noite.

A alusão é precisa: aponta para a cosmogonia grega e mediterrânea. Os ritos da existência nuorense são pelo menos tão antigos quanto Homero. Mas, quando Satta conta como um artífice de pobreza declarada ergue barreiras contra a generosidade e a opulência natural do mundo, a entonação, as ironias são as dos satiristas romanos e dos modernos.

Outro capítulo de execução brilhante fala da chegada da iluminação elétrica a Nuoro, num entardecer gelado de outubro. A cidade toda se reuniu, desconfiada, com um vago ressentimento, até

torcendo pelo pior:

E de repente, como numa aurora boreal, as velas se acenderam e a luz inundou todas as ruas, todo o caminho de San Pietro a Sèuna, uma torrente de luz entre as casas, que continuavam imersas na escuridão. Ergueu-se um enorme brado sobre a cidade, que sentia de alguma maneira misteriosa que havia ingressado na história. Então, transidas de frio e com os olhos cansados de tanto fitar, as pessoas se dispersaram aos poucos, voltando para suas casas ou choupanas. A luz continuou acesa sem qualquer finalidade. Começara a soprar o vento norte, e as lâmpadas pendentes da própria sombra no Corso começaram a oscilar tristemente, luz e sombra, sombra e luz, enervando a noite. Isso não acontecia com os lampiões a óleo.

Segue-se uma passagem ainda mais contundente. Os lampiões de Nuoro, agora indesejados a despeito das saudades, são vendidos a Oliena, uma aldeia do outro lado do vale. Quando cai a noite, os nuorenses se viram para olhar Oliena acendendo “uma lâmpada após a outra, que até dava para contá-las”, escreve Satta. “E quem sabe se as crianças de lá também não corriam atrás do acendedor de lampiões, catando os fósforos queimados.” Apenas em “Os mortos” de Joyce o passar do tempo é tão pungente.

É difícil resistir à tentação de fazer citações — dos briosos capítulos sobre imbróglis eclesiásticos e mortes rancorosas e solitárias, de um capítulo sobre a retórica política e as eleições em Nuoro, das análises sobre as transformações trazidas pelos que voltaram das cidades e das frentes de batalha de 1914-18. Mas o texto merece ser saboreado como um todo, e nenhuma leitura inicial permite nem remotamente avaliar o riso ou a desolação da obra. Na maioria das vezes, os dois são inseparáveis. À beira da morte, restam ao padre Porcu forças apenas para uma última oração na casa de Deus. Mal consegue subir a ladeira do Corso. Olhares curiosos seguem sua saída espectral. Então no silêncio ressoa a voz do padre: “Senhor, vês como estou velho e doente. Leva-me para junto a Ti. Não posso mais rezar a Missa nem ficar de pé. Senhor, leva-me para junto de Ti. E para o bem da Igreja, leva também o arcebispo Floris. Assim tudo ficará em paz”. O contraponto do original é incapturável: “*Prendetevi anche l'arciprete. Così tutto sarà pace*”.

A melhor introdução a esta obra-prima é a do próprio Salvatore Satta:

Como numa daquelas procissões absurdas no *Paraíso* de Dante, mas sem coros nem candelabros, os homens do meu povoado se enfileiram num desfile interminável. Todos me chamam, todos querem depositar o peso de suas vidas em minhas mãos, tendo terminado sua história, que não é história. Palavras de súplica ou raiva sussurram no vento por entre as touceiras de tomilho. Uma coroa de ferro pende de uma cruz quebrada. E talvez, enquanto penso na vida deles, pois estou escrevendo a vida deles, pensem em mim como algum deus ridículo, que os convocou para o dia do juízo para libertá-los definitivamente de suas memórias.

Ao leitor esta libertação não parecerá fácil, e tampouco ele quer que o seja.

19 de outubro de 1987

MATANDO O TEMPO

SE O ROMANCE PUBLICADO PELA SECKER & WARBURG em Londres em 8 de junho de 1949, e pela Harcourt, Brace em Nova York em 13 de junho (e escolhido no Clube do Livro do mês de julho), tivesse se chamado *O último homem na Europa*, título ainda vivamente considerado pelo autor e pelo editor mesmo em fevereiro de 1949, este ano que se inicia em breve seria diferente. Seria diferente no que concerne ao jornalismo, à produção editorial, aos comentários políticos, aos pronunciamentos militantes e editoriais, aos colóquios acadêmicos e ao setor geral das letras. De maneira mais sutil, porém incisiva, poderia ser totalmente diferente no estado de espírito político e na sensibilidade social, nas formas de representação e expressão sintética que as gentes das letras usam para apresentar a imagem que têm de si mesmas, de suas comunidades e de suas chances de sobrevivência num planeta ideologicamente dividido e armado até os dentes.

Mas, como todos sabem, George Orwell e Fred Warburg, grande amigo e editor seu, escolheram outro título. (Orwell discute os dois títulos possíveis numa carta a Warburg, datada de 22 de outubro de 1948.) Tendo concluído o manuscrito em novembro desse mesmo ano, Orwell simplesmente inverteu os dois últimos algarismos. Devido a esse expediente mais ou menos adventício — se Orwell tivesse acabado de escrever em 1949, provavelmente estaríamos esperando por 1994 —, o ano que vem, mais do que 1984, será “1984”.

A atribuição do ano ao livro promete ocorrer em escala megalítica e repetitiva a ponto de enfastiar. O romance — “Não é um livro em que eu apostaria como sucesso de vendas”, escreveu Orwell ao editor em dezembro de 1948 — já saiu até agora em cerca de sessenta idiomas, com vendas estimadas na casa dos oito algarismos. Na Inglaterra, a rádio e a televisão começaram a tratar dele desde agosto passado. Um filme de setenta minutos, chamado *The Crystal Spirit* [O espírito de cristal], mostrará a vida isolada de Orwell, literalmente moribundo, na ilha de Jura, nas Hébridas Interiores, onde foi escrita uma boa parte de *1984*. Dois outros programas de tevê devem mostrar as relações entre a vida e as obras do romancista. Ao que consta, há um aceso debate sobre a questão da data de transmissão. As possibilidades mais discutidas são 21 de janeiro, data da morte de Orwell em 1950; 25 de junho, aniversário de seu nascimento, em 1903; e 4 de abril, a data fictícia em que o anti-herói do romance, Winston Smith, faz a primeira anotação em seu diário clandestino. A Secker & Warburg vai lançar uma edição de luxo com as obras completas de Orwell em dezessete volumes. A edição original em quatro volumes dos *Collected Essays, Journalism and Letters* [Ensaios escolhidos, jornalismo e cartas], lançada em 1968, será ampliada com mais quatro volumes, passando de 500 mil palavras ainda não

reunidas em coletânea. A Penguin deve lançar em todo o mundo uma nova edição redesenhada de 1984. Sir Peter Hall está pensando seriamente em montar uma produção teatral de *A revolução dos bichos*, publicado pela primeira vez em 1945, no National Theatre. O curso de verão sobre Orwell, a ser oferecido sob a égide do professor Bernard Crick, o biógrafo “mais autorizado” de Orwell (essa especificação absurda é necessária porque o próprio Orwell solicitou expressamente que não fizessem nenhuma biografia nem celebração fúnebre), é apenas um, embora sem dúvida o mais prestigioso, entre dezenas de outros seminários, palestras, mesas-redondas, conferências acadêmicas literárias, que se realizarão de norte a sul e de leste a oeste da terra que Orwell renomeou como Airstrip One.

Em 7 de junho deste ano, o *Wall Street Journal* declarou que chegara o momento de todos os homens de bem decidirem se 1984 seria como 1984. Nos EUA, a resposta parece ter sido ampla. A rádio e a televisão já anunciaram vários programas apresentando ou dramatizando Orwell e o romance. O Instituto de Estudos e Pesquisas do Futuro na Universidade de Akron pedirá a seus convidados que reflitam sobre a pergunta: “Depois de 1984, quais são os futuros para a liberdade pessoal, a autoridade política e a cultura cívica?”. Uma conferência na Universidade de Wisconsin tem com tema “Premonições e perspectivas de 1984: o mundo orwelliano chegou?”. A Smithsonian está comemorando 1984 com a análise de se os meios de comunicação de massa podem de fato exercer um controle sobre o pensamento. Dezenas e dezenas de universidades, institutos de ensino, programas de educação de adultos e cursos de nível secundário estão seguindo o exemplo. Mas mesmo esses projetos — que encontram páreo em listas semelhantes de praticamente todas as sociedades mais ou menos abertas no mundo — ficarão modestos se se concretizar um projeto de Tóquio que tem sido noticiado de várias formas: nada menos do que convocar *todos* os ganhadores vivos do Prêmio Nobel para se reunirem no Japão e exporem suas ideias sobre a veracidade e o grau de materialização do pesadelo de Orwell de 35 anos atrás.

Nenhum outro livro jamais foi tão divulgado, vendido e esmiuçado desta maneira. Numa comparação estatística, os centenários de Shakespeare são discretos. Mas também nenhum outro livro na história da humanidade procurou reservar e reservou antecipadamente para si um ano do calendário. Este, claro, é o grande ponto central. Nenhum outro artefato literário tem um título tão *seu* quanto 1984 de Orwell. *O último homem na Europa* teria se adequado com muito maior precisão à política que o livro sustenta: seu apelo de advertência em favor de uma Europa social-democrata, capaz de resistir tanto ao sistema totalitário do stalinismo quanto à desumanidade asseptizante de uma tecnocracia e de uma hipnose por meio da mídia, tal como Orwell julgava ser o rumo tomado pelos EUA. Ao optar por 1984, George Orwell executou um gesto de mestre. Após sua assinatura e sua reivindicação a um período de tempo. Nenhum outro escritor jamais fez isso. E nos registros da consciência, creio eu, existe apenas um único paralelo genuíno. Kafka sabia (e temos seu testemunho a este respeito) que tinha se apropriado de uma letra no alfabeto romano. Kafka sabia que “K” viria a representar por muito tempo a máscara de condenado que adotou em suas obras de ficção, que “K” apontaria inelutavelmente para ele mesmo. A litania da letra é escandida pelo poeta inglês Rodney

Pybus em seu poema “In Memoriam Milena”:

K e mais K e mais K
K de Kafka
K d’O *castelo*
K d’O *processo*
K a mnemônica do medo:
Oh Franz não consigo
escapar a essa letra K depois de K —

Mas, ainda que agora ocorra em dezenas de línguas (ao que sei, o adjetivo “kafkiano” existe até em japonês), a identificação de “K” com Kafka provavelmente não se estende além de uma minoria letrada. Numa escala muitíssimo além do enorme público leitor do romance em si, 1984 tem sido e continuará a ser inculcado no senso temporal do homem. Shakespeare não é dono do “S”; nenhum ciclo de doze meses é monopólio seu. A reserva antecipada de 1984 é uma coisa com a qual a teoria literária e a semântica não estão realmente preparadas para lidar.

Numa das inúmeras pesquisas de opinião pré-1984 que andam povoando a mídia, Len Murray, o sensatíssimo secretário-geral do Congresso Sindical britânico, colocou a questão da seguinte maneira: “Raramente pode-se riscar um ano antes do tempo com a eficácia de George Orwell em relação a 1984”. A sintaxe meio capenga é uma contraparte honesta da tremenda complexidade do tema. O que se faz com uma obra literária, com uma ficção, que “risca antes do tempo” um ano na vida dos homens? É claro que existiram outros anos maléficos e fatídicos na numerologia do apocalipse. Sabemos do grande pânico que tomou conta das comunidades da Europa Ocidental quando se aproximava o ano 1000; sabemos dos fiéis que agora estão indo se entocar no sul da Califórnia, na expectativa do juízo final em 2000. Astrólogos e teólogos viam 1666 como o ano da vinda final da ira divina, como profetizava o Livro da Revelação. Mas esses chamados históricos não provêm da tática adventícia usada para escolher o título de um livro moderno. Len Murray podia ter sido ainda mais enfático: *nunca* nenhum homem ou nenhuma canetada arrancou um ano fora do calendário da esperança. Se, no ano que vem, ocorrer uma catástrofe termonuclear, se a fome se alastrar além das áreas onde impera atualmente, serão incontáveis as pessoas que, desafiando a razão, vão achar que Orwell havia de alguma maneira previsto 1984, que havia em seu 1984 a presença não só de uma clarividência, mas também — ideia bem mais inquietante — de uma concretização que ocorreu simplesmente porque foi enunciada. E aqui também o caso de Kafka oferece um paralelo possível. O *processo*, *A metamorfose* e, acima de tudo, *Na colônia penal* anunciam uma previsão alucinatória da ordem nazista e dos campos de morte onde Milena e as três irmãs de Kafka iriam morrer. A profecia tem força de coerção? Existe na clarividência de exatidão tão assoberbante alguma semente de sua própria materialização?

O fenômeno 1984 coloca nada menos do que a questão dos direitos fundamentais da imaginação.

Desde Platão estende-se o debate sobre os limites aceitáveis da literatura. A representação esteticamente eficaz da sexualidade, do sadismo, do fanatismo político, da obsessão econômica induz o leitor, o espectador, a audiência a adotar uma conduta por imitação? Deste ponto de vista, a censura não é uma restrição da liberdade do homem social. Ela cria para o ser humano médio aquelas esferas de espontaneidade, de experiência pessoal, de ignorância terapêutica ou de indiferença dentro das quais a imensa maioria dos seres humanos deseja levar sua vida cotidiana. Terá o artista, terá o inventor literário ou filosófico de absolutos algum direito de viver por nós nossa vida interior? Precisamos, devemos confiar nossos sonhos ou pesadelos a seu controle de mestre? O próprio Orwell tinha uma preocupação nervosa, puritana, quanto aos efeitos da *pulp fiction* e das histórias de crimes mais ou menos sádicos sobre a sociedade e a imaginação em geral. Daí dois de seus ensaios mais penetrantes: “Boys’ Weeklies” [Semanários dos meninos] de 1939 e “Raffles and Miss Blandish” de 1944. Observando a ficção de James Hadley Chase, Orwell vê nela um filão sádico corrompedor. Tem os gestos e os valores do fascismo. Orwell leu atentamente. Em *He Won’t Need It Now* [Ele não vai precisar disso agora], de Chase, Orwell comenta que “o herói [...] aparece pisoteando o rosto de um homem, e depois, tendo-lhe esmagado a boca, afunda e gira o calcanhar em volta dela”. Em *1984*, essa exata imagem iria render, digamos assim, frutos aterradores. Mas e as próprias imagens de Orwell? A injeção de ferocidade, de vulgaridade, de tédio febril, ministrada à sociedade pela literatura barata e pela indústria da pornografia, é um fenômeno repugnante, mas também muito difuso, cujos efeitos concretos sobre o comportamento continuam a ser discutíveis. A reserva antecipada, a eliminação prévia de *1984* por *1984* é uma façanha muito mais específica e forçosa. A literatura tem a licença moral de retirar ao tempo futuro a conjugação da esperança?

Não existem indicações de que Orwell tenha respondido a essa pergunta. A metafísica e a grandiloquência não eram seu forte. Sua rude sensibilidade resistia a se elevar a qualquer altura, tanto quanto o pudim de um bar inglês numa noite de inverno. Além disso, quando Orwell escreveu *1984*, seu próprio tempo estava chegando ao fim. A tuberculose que, desde muito antes, vinha-lhe em surtos desencadeou toda a sua virulência cabal em 1947-48. O próprio Orwell sabia que estava à morte. (Morreu cerca de seis meses após a publicação do livro.) De fato, pode ser que a doença terminal seja a única constante na história íntima de *1984*. Apesar das cartas, dos textos auxiliares e dos testemunhos da época, muitos elementos sobre a gênese e as intenções da obra continuam obscuros.

Na carta de 22 de outubro de 1948 a Warburg, Orwell afirma que concebeu inicialmente o romance em 1943. Em 26 de dezembro, para a sinopse do editor, Orwell diz que o que *1984* “realmente pretende fazer é discutir as implicações de dividir o mundo em ‘zonas de influência’ (pensei nisso em 1944 em virtude da Conferência de Teerã), & além disso indicar pela paródia as implicações intelectuais do totalitarismo”. A pequena discrepância sobre a data da concepção inicial — 1943 numa declaração, 1944 na outra — é trivial. O que importa é que não temos nenhuma outra indicação para qualquer uma delas. George Orwell tem uma invejável reputação de honestidade, e não há nenhuma razão para supor que ele estivesse tentando enganar a si mesmo ou aos outros. É

plenamente plausível que a ideia para algum tipo de sátira utópica sobre um mundo ideologicamente dividido, num planeta perigosamente repartido entre superpotências, tenha vindo a Orwell nos anos finais da guerra na Europa e depois de alguma das reuniões de cúpula entre Churchill, Roosevelt e Stálin. Mas é de se notar que uma datação precoce era de grande interesse para Orwell. Pois *1984*, como ele escreveu e agora nós conhecemos, depende muito e intimamente de outro livro. E sobre esse ponto nevrálgico Orwell — para escolher os termos com cuidado — reserva seu testemunho.

A resenha de Orwell sobre o livro *Nós*, de Y. I. Zamiátin, saiu no dia 4 de janeiro de 1946 num semanário independente de esquerda, o *Tribune*. Orwell havia lido o texto russo numa tradução francesa. Qualificou-o como “uma das curiosidades literárias nesta época de queimar livros”. *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, e cuja influência sobre *1984* Orwell reconheceu várias vezes sem nenhuma dificuldade, “deve ter derivado parcialmente” de Zamiátin. Apesar das aparências, apesar do exílio voluntário de Zamiátin e da proibição completa de seu livro na União Soviética, *Nós*, segundo Orwell, não visa a nenhum país ou regime em particular. É uma sátira, é uma advertência sobre “os objetivos implícitos da civilização industrial”. Prova disso, afirma Orwell, é o fato de que Zamiátin, vindo para o Ocidente, “escreveu algumas sátiras mordazes sobre a vida inglesa”. Com efeito, Zamiátin tinha se visto em 1922 encarcerado no mesmo corredor da mesma prisão na qual a polícia czarista o colocara em 1906, mas *Nós* devia ser lido como “um estudo da Máquina, o gênio que, num gesto imprudente, o homem soltou da garrafa e não consegue guardá-lo de volta”. O resenhista aponta qualidades na fantasia de Zamiátin. Suas intuições políticas e a percepção do “culto ao Líder” realmente fazem do romance russo uma obra “superior à de Huxley”. Mas, “até onde consigo julgar, não é um livro de primeira categoria”. Escrevendo a Warburg em 30 de março de 1949, quando *1984* estava indo para o prelo, Orwell se mostrou favorável ao lançamento de uma tradução de *Nós* em inglês. Mas aqui também seu entusiasmo é claramente moderado. Não existe nenhuma indicação de que tivesse mudado de ideia sobre a estatura da obra.

Nós, de Zamiátin, publicado em 1924, fala da existência humana no “Estado Único”. Esse Estado, dirigido pelo “Benfeitor”, impõe controle total e absoluto sobre todos os aspectos da vida física e mental. A vigilância e a punição ficam a cargo da polícia política, os “Guardiães”. (O pastiche satírico de Zamiátin sobre a *República* de Platão é evidente.) Os súditos do Benfeitor moram em casas de vidro, nus para contagem e inspeção constante. A identificação de homens e mulheres é feita por números, não por nomes. Talões racionados lhes dão o direito de abaixar as persianas e gozar “a hora de sexo”. O enredo de *Nós* é a tentativa de uma rebelião de D-503, que, como era o próprio Zamiátin, é um engenheiro competente, mas ao mesmo tempo “uma pobre criatura convencional” (como diz Orwell na resenha). D-503 se apaixona e é levado a participar de uma conspiração. Apanhado pela polícia que tudo vê, ele trai a amada, I-330, e seus associados. Assiste à tortura de I-330, submetida a ar comprimido sob uma redoma de vidro. Ela não cede e precisa ser eliminada. D-503, pelo contrário, recebe tratamentos de raio X que o curam de um tumor chamado “a imaginação”. Ele sobrevive e

reconhece o zelo onipotente do Benfeitor.

Citei expressamente os elementos da ficção de Zamiátin que Orwell selecionou na resenha sobre o livro. O “Estado Único” se converte na “Oceania” de 1984; o “Benfeitor” é transposto para o “Grande Irmão”; os Guardiães equivalem à “Polícia do Pensamento” de Orwell; Winston Smith, na verdade, conserva um nome, mas é oficialmente conhecido e chamado como “6079 Smith W.”. A questão da sexualidade autêntica em oposição à sexualidade programada, de um ato de amor entre homem e mulher como fonte última da insurreição libertária, é o ponto central nas duas narrativas. As torturas físicas e psíquicas sob a redoma de vidro são retomadas de perto na Sala 101 de 1984. O efeito das moradias de vidro de Zamiátin é exatamente o mesmo alcançado pelas teletelas de Orwell. Como D-503, Winston Smith será curado do câncer da imaginação autônoma, do crescimento maligno das lembranças pessoais. Quanto ao desenvolvimento do enredo, a diferença é que a heroína de Zamiátin morre sem ceder, enquanto a Julia de Orwell se soma ao ex-amado na traição de si e dos outros.

Salvo uma única exceção — e, como veremos, é este o toque de gênio em 1984 —, todos os temas principais e a maioria das situações narrativas concretas no texto de Orwell derivam de Zamiátin. Sem *Nós*, 1984, tal como o conhecemos, simplesmente não existiria. Não sabemos qual pode ter sido o germe do projeto de Orwell em 1943 ou 1944. Mas sabemos que o efetivo delineamento e a execução de 1984 nasceram de uma leitura de Zamiátin no inverno de 1945-46. E é forçoso concluir que foi esta dependência absolutamente central de 1984 em relação a seu predecessor, em larga medida esquecido, que tornou tão displicentes, tão canhestros os veredictos que Orwell formulou em suas referências a Zamiátin.

Prontamente ocorrem outras fontes de sugestão. Entre elas estão *The Sleeper Awakes* [O adormecido acorda], de H. G. Wells, *O tacão de ferro* (livro de Jack London que marcou claramente grande parte da visão de Orwell) e, claro, *Admirável mundo novo*. Mais significativos do que qualquer um deles, porém, parecem ter sido os escritos de James Burnham. Orwell publicou o artigo “Second Thoughts on James Burnham” no periódico *Polemic* de maio de 1946. O conceito de “gerencialismo” de Burnham, que remonta a 1940, e sua concepção de um nivelamento apocalíptico das sociedades humanas sob a tecnocracia causaram grande impressão em Orwell. Ele considera suspeito o retrato de Stálin que Burnham pinta em “Lenin’s Heir” [Herdeiro de Lênin], de 1945; o fascínio de Burnham pelo grande potentado e comandante de guerra gerou “um gesto de homenagem e até de autodegradação”. Mas certos temas da descrição de Burnham realmente afloram no Grande Irmão. “Enquanto o homem comum tiver quem o ouça”, conclui Orwell, nem tudo está perdido e as profecias de Burnham podem se mostrar equivocadas. Aqui também vemos um tema que será desenvolvido em 1984. Em 29 de março de 1947, quando o trabalho no romance estava a todo vapor, Orwell publicou uma longa resenha sobre *The Struggle for the World* [A luta pelo mundo], de Burnham, em *The New Leader* de Nova York. Parece-lhe de uma estridência excessiva a ideia de

Burnham de que é iminente o massacre soviético contra o Ocidente. A imagem implícita do globo irremediavelmente dividido entre o capitalismo americano e o marxismo soviético é demasiado simplista. *Existe*, segundo Orwell, uma terceira via: o “socialismo democrático”. E é obrigação histórica da Europa, depois de duas guerras homicidas e basicamente intestinas, mostrar que o “socialismo democrático” pode funcionar. Talvez seja muito difícil criar uma federação de “Estados Socialistas Unidos da Europa”, diz Orwell, mas certamente não é inconcebível. Na verdade, pode conter a solução frágil e fugidia para a sobrevivência humana. O debate de Orwell com Burnham aponta inegavelmente para o eixo “eurocêntrico” em *1984*. Põe em nítido relevo o pleno significado do título do romance que acabou sendo descartado, *O último homem na Europa*. A tentativa malograda de Winston Smith de preservar a individualidade, de conhecer e lembrar o passado histórico, representa uma recusa essencialmente europeia tanto do totalitarismo stalinista quanto da cultura anti-histórica de massas do capitalismo americano. Com a derrota e a degradação de Julia e Winston Smith, extingue-se “o último homem na Europa”.

O artigo de Orwell sobre “The Prevention of Literature” [A prevenção da literatura] saiu em *Polemic* em janeiro de 1946. Aqui podemos ver mais uma vez as ideias — e os elementos que logo seriam usados em *1984* — amadurecendo, por assim dizer, com as sugestões de Zamiátin. “Ousar ficar sozinho’ é não só um perigo em termos práticos, mas também um crime em termos ideológicos.” Nenhuma ordem totalitária pode permitir o jogo anárquico do sentimento ou da invenção literária individual:

Uma sociedade totalitária que conseguiu se perpetuar provavelmente montaria um sistema de pensamento esquizofrênico, no qual as leis do senso comum funcionariam bem na vida cotidiana e em algumas ciências exatas, mas seriam desconsideradas pelo político, pelo historiador e pelo sociólogo. Já existem inúmeras pessoas que achariam escandaloso falsificar um manual científico, mas não veriam nada de errado em falsificar um fato histórico. É no ponto onde se cruzam a literatura e a política que o totalitarismo exerce sua máxima pressão sobre o intelectual.

Nessa ideia de uma esquizofrenia sistemática, imposta e controlada pelo Estado, vemos as origens do “Duplipensar”. Quando estava trabalhando no romance, Orwell veio a considerar o simples ato de escrever como uma das últimas possibilidades de resistência humana. Ele publicou suas reflexões sobre “Writers and Leviathan” [Os escritores e o Leviatã] em *Politics & Letters* do verão de 1948. Em função de seu socialismo pragmático, Orwell considerava que as lealdades de grupo são indispensáveis: “E no entanto são um veneno para a literatura, visto que a literatura é criação dos indivíduos”. É quando Winston Smith, homem fraco como é, começa a escrever um diário clandestino, colocando suas palavras pessoais na página, que o Grande Irmão fica sob ameaça. A verdadeira escrita, observa Orwell, “sempre será o produto do eu com maior sanidade, que se põe de lado, registra as coisas que são feitas e lhes reconhece a necessidade, mas se recusa a ser iludido quanto à verdadeira natureza delas”.

O tema das relações entre linguagem e política, entre a condição da fala e da escrita humana, de um

lado, e a do corpo político, de outro, tinha atingido o próprio cerne das preocupações de Orwell. Ele deixou isso muito claro no famoso ensaio sobre “Politics and the English Language” [A política e a língua inglesa], de 1946. A propaganda de guerra, de ambos os lados, deixara-o nauseado. Sentiu o que seria a erosão do estilo causada pelas mentiras bem maquiadas dos meios de comunicação de massa. A própria política, escreveu Orwell, “é um amontoado de mentiras, evasivas, loucura, ódio e esquizofrenia”. E justamente porque “todas as questões são questões políticas”, esse amontoado ameaça invadir e extinguir a vitalidade consciente e responsável de todo discurso humano. A decadência do inglês ainda podia ser remediada. Nunca use uma palavra comprida onde basta uma curta; use a voz ativa em vez da passiva, sempre que puder; nada de jargão quando o inglês corriqueiro servir; “quebre qualquer uma dessas regras antes de dizer algum franco barbarismo”. O final do ensaio tem a eloquência da exasperação:

A linguagem política [...] é concebida para que as mentiras soem verdadeiras e o assassinato respeitável, e para dar uma aparência de solidez ao puro vento. Não há como mudar tudo isso de uma vez só, mas pode-se ao menos mudar os próprios hábitos, e de vez em quando, se zombarem demais, até se pode jogar alguma expressão inútil e batida — *tacão da bota, calcanhar de Aquiles, viveiro de vícios, caldeirão de raças, pedra de toque, verdadeiro inferno* ou qualquer outra pelota de lixo verbal — na lata de lixo a que pertence.

Note-se de passagem que essa última expressão reproduz um celebrado “trotskismo”. Trótski e sua retórica já tinham avultado bastante em *A revolução dos bichos*; reapareceriam nos assuntos do Airstrip One.

A percepção das reciprocidades orgânicas entre linguagem e sociedade é tão velha quanto Platão. Foi reexaminada e aprofundada na teoria política e na teoria da história de Joseph de Maistre, a grande voz da reação e do pessimismo cultural entre o final do século XVIII e o começo do século XIX. Os escritos de Bernard Shaw muitas vezes constituem um exercício explícito para expurgar a ilusão e as frases feitas do discurso público e privado. Orwell acrescenta a essa tradição polêmica o especial interesse pela corrupção da linguagem nos livros infantis, nas artes populares, na literatura “ruim” e de entretenimento de massas (cf. o ensaio de 1942 sobre Kipling, analisando a fascinante rudeza da linguagem desse escritor). Mas entre essas críticas e o passo que Orwell dá em 1984 ainda há uma grande distância.

A atitude de Orwell em relação a Jonathan Swift era ambígua. “Em sentido político e moral sou contra ele, até onde o entendo. Mas, curiosamente, é um dos escritores que admiro com menos reservas, e *As viagens de Gulliver*, em particular, é um livro do qual parece impossível eu me cansar.” É um dos seis livros, diz Orwell, que ele preservaria se todos os demais tivessem de ser destruídos. O retrato de Swift latente em “Politics vs. Literature” (*Polemic*, setembro-outubro de 1946) parece quase um autorretrato: “Swift não tinha grande sensatez, mas de fato possuía uma intensidade tremenda no olhar, capaz de isolar uma verdade oculta e então ampliá-la e distorcê-la”. Orwell enxerga na Parte III das *Viagens de Gulliver* uma “previsão excepcionalmente clara do ‘Estado policial’ infestado de espões”. Informantes, acusadores, delatores, promotores, testemunhas perjuras proliferam no Reino

de Tribnia. A acusação e a contra-acusação compõem o mecanismo de funcionamento dos assuntos públicos. Swift, observa Orwell, antecipa o macabro automatismo dos Processos de Expurgo de Moscou. Filtrados por *Nós*, de Zamiátin, esses diversos elementos serão utilizados em *1984*. Mas é em outro pequeno trecho da Parte III que, creio eu, Orwell encontrou a sugestão principal. Na “Grande Academia de Lagado”, ferozmente satirizada por Swift, cientistas serviçais se dedicam a inventar novas formas de linguagem sistematicamente simplificadas. Estão criando, claro, a “Novilíngua”.

Ao adotar, desenvolver e sistematizar a sugestão de Swift, Orwell permite que *1984* reivindique grandeza. É aqui que Orwell rompe e ultrapassa o modelo fornecido por Zamiátin. O “Duplipensar”, o “Grande Irmão”, os “proles”, o “Ministério do Amor”, a própria “Novilíngua” ingressaram na linguagem. O “elemento”, designando uma pessoa que assim se torna uma “não pessoa”, adquiriu uma presença pavorosamente indispensável nos relatos atuais das burocracias do terror, seja na União Soviética, na Argentina, na Líbia ou na Indonésia. Em nível mais profundo, e mesmo sem levar em conta o fantasmagórico jogo de palavras com que Orwell se diverte, usando alguns termos da dialética de Hegel como aparecem na lógica marxista, as famosas inversões na Novilíngua — “Guerra é Paz”, “Liberdade é Escravidão”, “Ignorância é Poder” — tocam os pontos nevrálgicos de nossa política. O apêndice sobre “Os princípios da Novilíngua” guarda uma implacável autoridade que falta a grande parte da própria ficção. Era como se toda a carreira de Orwell como jornalista, analista político, romancista das ideias e crítico literário e linguístico fosse um prelúdio a esta tétrica afirmação:

Uma pessoa criada tendo a Novilíngua como sua única linguagem não saberia que *igual* tinha sido antes o significado secundário de “politicamente igual”, ou que *livre* significara outrora “intelectualmente livre”, da mesma forma como, por exemplo, alguém que nunca ouviu falar em xadrez ignora os significados secundários associados a *rainha* e a *torre*. Existiriam muitos crimes e erros que não estariam em seu alcance cometer, simplesmente porque não teriam nome e, portanto, seriam inimagináveis. E seria de se prever que, com o passar do tempo, as características próprias da Novilíngua se tornariam cada vez mais pronunciadas, o número de palavras diminuindo sem cessar, seus significados se fazendo cada vez mais rígidos, a chance de lhes dar um uso impróprio sempre se reduzindo.

Esse axioma econômico é talvez a única imprecisão no vaticínio de Orwell, baseado como era em Swift. A Novilíngua que de fato falamos é de inflação verbal: o assassinato é rotulado nos serviços de informação como “separação com extrema consequência”; os fatos recentes em El Salvador ou nas Filipinas são definidos como “percepções promissoras dos princípios dos direitos humanos”. Mas o método é igual. A representação lúcida, a heresia do pensamento se tornarão impossíveis devido à eliminação ou ao ofuscamento da linguagem em que poderiam ser concebidas e transmitidas. Uma das máximas de Orwell lança uma luz quase insuportável sobre grande parte do ensino primário e secundário nos EUA. Palavras complexas, polissílabos, termos difíceis de pronunciar são, *ipso facto*, tidos na Novilíngua como palavras ruins e indesejáveis. Sujeitas a mal-entendidos, a ambiguidades, não são apenas elitistas — abrem espaço para o inconformismo.

Há um virtuosismo sádico e autodestrutivo nos usos dados a toda essa invenção em *1984*. Aqui

também um dos juízos de Orwell sobre Swift é esclarecedor: “Da maneira mais estranha, prazer e asco vêm associados”. As amostras de transposição da Velhilíngua para a Novilíngua, a diluição estilística e a estenografia de mentiras praticadas por Winston Smith, quando apaga ou falsifica todos os textos do passado que possam de alguma maneira lançar dúvidas sobre a linha atual do partido, são muito convincentes. O “bom-pensante”, a “crimideia”, o “campilegre” e a “pensepol” ainda não entraram no vocabulário da língua, mas funcionam bem no livro. E basta abrirmos nossos jornais ou assistirmos à tevê para saber como é útil um termo como “falafácil”: “É uma daquelas palavras interessantes que têm dois sentidos contraditórios. Aplicada a um adversário, é um insulto; aplicada a alguém com quem você concorda, é um elogio”. Exemplo: na Polônia, a lei marcial é uma descarada tirania contra os direitos humanos fundamentais; na Turquia, é uma preparação necessária para o surgimento de instituições democráticas num futuro incerto. Igualmente interessantes e engenhosos são os contraexemplos de Orwell, as explorações da Novilíngua por inferência negativa. Chaucer, Shakespeare, Milton e Byron não podem ser expressos no vocabulário do Grande Irmão. Serão traduzidos, claro; a tradução irá transformá-los não só em algo diferente, mas “em algo contraditório com o que costumavam ser”. Na Novilíngua do intercuro sexual e da procriação autorizada, a própria frase “Eu te amo” será um “sexcrime” arcaico e intraduzível. (Vários manuais atuais sobre as alegrias do sexo ou sua psicologia social não estão distantes dessa especulação de Orwell.) Mesmo “eu sonho”, devido à sua aura de liberdade privada e clandestina, logo será uma frase intraduzível da Velhilíngua, a ser erradicada. A gente se pergunta se o autor de *1984* teria chegado a ouvir a bravata do Reichsorganisationsleiter Robert Ley, vociferada logo após a ascensão dos nazistas ao poder, em 1933: “Hoje, o único indivíduo na Alemanha que ainda tem uma vida privada é quem está dormindo”.

O tema da Novilíngua se desenvolve de maneira brilhante. Numa indireta à Enciclopédia Britânica, Orwell nos diz que a versão usada em *1984* encarnava a nona e a décima edição do Dicionário de Novilíngua. Mas é “à versão aperfeiçoada e definitiva, tal como vem na undécima edição”, que se refere o apêndice. Há ainda quantidades enormes de história, informações, *belles-lettres* a ser expurgadas e traduzidas. Mas em 2050 a grande tarefa estará concluída. E a essa feliz altura a linguagem, como era antes conhecida, não será mais necessária: “Na verdade, não *existirá* nenhum pensamento, como o entendemos hoje. Ortodoxia significa não pensar — não precisar pensar. Ortodoxia é inconsciência”. Ou analfabetismo; ou televisão 24 horas por dia. Ou designação de um teste termonuclear como Operação Luz do Sol.

Poucas outras coisas em *1984* têm essa mesma força. A questão das mulheres e do sexo, tratada nos textos de Orwell, é de um sentimentalismo enjoativo. Julia não é exceção. Os jacintos florescem exuberantes no solo; o tordo começa “a verter um caudal de melodias”; Julia arremessa suas roupas “com aquele mesmo magnífico gesto com o qual toda uma civilização parecia se aniquilar”; seu corpo cintila de alvura ao sol. O sexo recebe um tratamento indefinido — não na Novilíngua, mas em Orwell (“Você gosta de fazer isso? Não digo eu, simplesmente; digo a coisa em si”, “Adoro isso”). Um

sentimentalismo muito parecido, ao mesmo tempo genuíno e irônico consigo mesmo, tinge o gesto de revolta de Winston Smith ao descer para a “velha Londres”, para o mundo proibido da loja de antiguidades. Há o peso de papéis vitoriano com “um objeto estranho, rosado, cheio de curvas que evocava uma rosa ou uma anêmona do mar” no centro coberto de poeira. “Laranjas e limões, cantam os sinos de St. Clement; Você me deve três tostões, cantam os sinos de St. Martin’s.”^[2] Há “moças em flor, de lábios borrados de batom” e rapazes a persegui-las. A mescla de fascínio e repugnância que se apodera de Winston Smith, cuja sensibilidade há de nos parecer insípida e batida, é em muitos aspectos, e de maneira bastante incômoda, a do próprio Orwell.

Já antes de *1984* existiam inúmeros relatos de tortura em celas totalitárias, de aplicação metódica de dor e humilhação ao corpo humano. Depois de Auschwitz e do gulag vieram as bestialidades sistemáticas das guerras na Argélia e no Vietnã. Nosso estômago se empanturrou de horrores descritos com vividez e acabou se acostumando. Mesmo assim, a terceira parte da “Utopia” de Orwell (e é exatamente o termo que ele lhe dá) continua a ser quase intolerável. De modo geral, é como deveria ser. O que se espera é que imaginemos em nossa própria medula, por assim dizer, a pavorosa dor física infligida a Winston Smith. O que se espera é que sintamos ânsias de vômito ao que nos é narrado:

O cotovelo! Ele tinha caído de joelhos, quase paralisado, agarrando o cotovelo atingido com a outra mão. Tudo explodira numa luz amarela. Inconcebível, inconcebível que um único golpe fosse capaz de causar tanta dor! A luz clareou e ele conseguiu ver os outros dois olhando-o de cima. O guarda estava rindo de suas contorções. Uma pergunta, pelo menos, estava respondida. Nunca, por nenhuma razão no mundo, você haveria de querer que a dor aumentasse. Da dor, você só poderia querer uma única coisa: que ela parasse. Nada no mundo era tão terrível como a dor física. Diante da dor não há heróis, não há heróis, pensava ele sem cessar enquanto se retorcia no chão, agarrando inutilmente o braço esquerdo mutilado.

Isso carrega grande autoridade. Demonstra a percepção implacável de Orwell quanto aos direitos do corpo humano, à plena legitimidade com que esses direitos às vezes podem vencer mesmo os mais elevados ideais e deveres. Como Jonathan Swift, Orwell se firmava na autenticidade dos cheiros e ferimentos da carne.

Mas não é essa vazão da agonia que torna tão difícil ler o final de *1984*. Estamos diante de algo mais complicado de definir, creio eu: uma certa lascívia macabra, uma tendência ao *kitsch* sádico exatamente do mesmo tipo que Orwell rastreara em seus estudos de literatura barata (*pulp fiction*). O próprio Orwell declara — podia estar, claro, condescendendo a seu missivista — que achou embaraçosos os procedimentos notórios da Sala 101. A tortura dos ratos engaiolados que vão ser soltos para arrancar os olhos e devorar a língua de Winston Smith não era invenção de Orwell. Ela consta naqueles tomos sensacionalistas sobre “Punições” ou “A história da tortura e da mutilação” que ainda se encontram no fundo dos sebos nas cercanias da Charing Cross Road. Mas sua aplicação em *1984* tem uma espécie de sortilégio onanista. Há “morbidez” aqui, mas em mais de um sentido. A

carta a Warburg em 22 de outubro de 1948 traz uma pista clara. O livro, diz Orwell, “é uma boa ideia, mas a execução teria sido melhor se eu não o tivesse escrito sob a influência da tuberculose”. Essa influência parece atravessá-lo por inteiro. As torturas, as degradações, as autotraições impostas a 6079 Smith W. são muito visivelmente uma transposição das sofridas por George Orwell em seus sucessivos períodos de hospitalização, absolutamente ineficazes. “Era inútil: todas as partes dele, mesmo a cabeça, estavam imobilizadas. [...] Houve uma violenta náusea que o convulsionou por dentro, e ele quase perdeu a consciência. Tudo havia escurecido. Por um instante ficou insano, um animal a gritar.” Este é Orwell falando da dor nos pulmões afetados, das marcas do tratamento sem efeito. Como é anódino, em comparação, o alastramento elegante da tuberculose, observado metafisicamente na *Montanha mágica* de Thomas Mann.

Por fim, a dificuldade com *1984* é seu enfoque. Durante grande parte da composição do romance, Orwell parecia entendê-lo como uma sátira premonitória sobre a administração tecnocrática, sobre a mecanização desenfreada. A essa luz, *1984* seria uma versão mais lúgubre de *R. U. R.* — a que devemos a palavra “robô” —, de Karel Capek, ou de *Tempos modernos*, de Charlie Chaplin. Mas o livro não é nada disso. É uma alegoria levemente velada do stalinismo, onde os fatos reais e as implicações ideológicas do conflito Stálin-Trótski ocupam papel central. Em muitos níveis, *1984* é uma ampliação, uma “humanização” literal da fábula esquemática apresentada em *Revolução dos bichos*. A declaração do próprio Orwell, em resposta a uma pergunta de Francis A. Henson, da United Automobile Workers, logo após o lançamento de *1984* nos EUA, é bastante conhecida:

Meu romance recente NÃO é um ataque ao socialismo [...] e sim uma mostra das perversões a que está sujeita uma economia centralizada e que já se concretizaram parcialmente no comunismo e no fascismo. Não acredito que o tipo de sociedade que descrevo necessariamente *irá* surgir, mas acredito (descontando o fato, claro, de que o livro é uma sátira) que algo semelhante *poderia* surgir. Também acredito que as ideias totalitárias criaram raízes na mente de intelectuais em todo o mundo, e tentei levar essas ideias até suas consequências lógicas. O cenário do livro é ambientado na Inglaterra para ressaltar que os povos de língua inglesa não são inatamente melhores do que qualquer outro e que o totalitarismo, *se não for combatido*, pode triunfar em qualquer lugar.

Na verdade, porém, as especificidades do tema Stálin-Trótski percorrem as generalidades da sátira. E aqui a atitude de Orwell é de extrema ambivalência. “Goldstein” (Trótski) é retratado com admiração e desagrado. O longo excerto extraído dos escritos proibidos de Goldstein é uma franca paródia da prosa de Trótski. Quando Winston Smith e Julia caem na armadilha de se juntar à irmandade secreta dos dissidentes trotskistas, Orwell deixa claro que essa organização é tão homicida, tão opressora, tão dogmática quanto o regime do Grande Irmão. O judaísmo incomodava Orwell. Esse reflexo fica evidente em *1984*. Aparece no tema bizarro da mulher que “podia ser uma judia” metralhada no filme de guerra a que assiste Smith; adquire vividez na pessoa de Goldstein. E, acima de tudo, aparece no apêndice magistral, num momento pouco notado, mas de grande importância: “O

que se exigia de um membro do Partido era uma perspectiva semelhante à do antigo hebreu que, sem saber muito mais, sabia que todas as outras nações, afora a dele, adoravam ‘falsos deuses’. Não precisava saber que esses deuses se chamavam Baal, Osíris, Moloch, Astaroth e similares: provavelmente quanto menos soubesse sobre eles, melhor para sua ortodoxia. Ele conhecia Jeová e os mandamentos de Jeová; sabia, portanto, que todos os deuses com outros nomes ou outros atributos eram falsos deuses”. Belo trecho. Mas impressionante num defensor, num descendente de Bunyan e de Milton.

Em outros pontos nevrálgicos, há ambiguidades ou confusões semelhantes. “No final, o Partido anunciaria que dois e dois são cinco, e você teria de acreditar.” Sob tortura, é exatamente nisso que Winston Smith *irá* acreditar. Mas aqui há mais do que uma imagem muito grosseira da degradação irracional. O próprio direito de proclamar que dois e dois são cinco, em face de todos os precedentes, de todas as ortodoxias, de todos os ditames do bom senso convencional, é o elemento com que o “Homem do Subterrâneo” de Dostoiévski identifica a liberdade humana. Enquanto a imaginação humana, ensina Dostoiévski, puder negar a concordância com os axiomas euclidianos universais, ela continuará em liberdade. Orwell conhecia essa célebre passagem, claro. Então, como deveríamos entender o uso e a inversão dela em 1984? Que valores, paródicos, niilistas ou simplesmente desnorteados, devemos atribuir à injunção de que os são e corajosos o suficiente para resistir aos Grandes Irmãos teriam de estar dispostos a “atirar ácido sulfúrico no rosto de uma criança”? Winston Smith inventa um “Camarada Ogilvy” para fins hagiográficos do Partido:

Pareceu-lhe curioso que fosse possível criar mortos, mas não vivos. O camarada Ogilvy, que nunca existira no presente, agora existia no passado e, depois que se esquecesse o ato de falsificação, ele iria existir tão autenticamente, e sobre as mesmas provas, quanto Carlos Magno ou Júlio César.

Devemos concluir desse engenhoso conceito que nossa história passada é uma invenção inverificável?

Enquanto preparava este artigo, reli *A condição humana*, de Malraux, e *O zero e o infinito*, de Koestler. Quanto ao impacto, à influência difusa, 1984 sem dúvida é o terceiro neste conjunto. Mas, em estatura intrínseca, ele fica bem abaixo. *A condição humana* continua a ser um grande romance, com um sentido convincente da densidade incerta e das complexidades da conduta humana. O foco de Koestler é penetrante, o de Orwell não. O puro entendimento filosófico-político, o conhecimento de dentro, que se evidencia em *O zero e o infinito* é de classe diferente da de 1984. Essas comparações sugerem a interessante possibilidade de que o livro de Orwell pertença a uma categoria muito particular e restrita: a dos textos de tremenda força ou engenhosidade que devem ser lidos logo cedo na vida, e lidos integralmente *apenas uma vez*. Esses textos se imprimem em nossa mente e em nossa lembrança como um entalhe profundo. Quando voltamos a eles, é difícil vencer a impressão de *déjà*

vu, de invenção forçada, como em algumas fotos famosas de jornal. Pessoalmente, eu incluiria *Cândido* e *O emblema rubro da coragem* sob esta mesma rubrica do “uma vez só e inesquecível”.

1984 irá se apagar do convívio e da consciência de massa após 1984? A pergunta me parece muito difícil. “A perspectiva atual”, escreveu Orwell na *Partisan Review* de julho-agosto de 1947, “é muito sombria, e qualquer reflexão séria deve partir desse fato.” Nada em nossos assuntos atuais, internos ou internacionais, nega essa proposição. Para centenas de milhões de homens e mulheres no mundo, o famosíssimo clímax da visão de Orwell — “Se quiser uma imagem do futuro, imagine uma bota pisoteando um rosto humano — para sempre” — não é propriamente uma profecia, mas um quadro banal do presente. Se a catástrofe nuclear vier ou nossos sistemas políticos ruírem sob o peso dos armamentos e da ganância, haverá aqueles — muitos, talvez — que lembrarão o romance de Orwell como um ato inspirado de anúncio. Mas pode ser também que suas debilidades como enredo, como obra de arte, falem mais alto. As comemorações que se acumularão no próximo ano indicam uma obra pertinente até “em excesso”, mas também um livro com falhas bastante peculiares. Muito provavelmente não poderia ser de outra maneira. Pois, como diz Thoreau, pode alguém matar o tempo sem ferir a eternidade?

12 de dezembro de 1983

DANÚBIO NEGRO

O GUME DA SÁTIRA É LOCALIZADO. A eficácia do satirista depende da precisão, da densidade circunstancial de seu alvo. Como o caricaturista, ele trabalha perto de seu objeto e visa obter surpresa e reconhecimento imediato. Em certo sentido, a sátira almeja não só a destruição, mas também a autodestruição. Idealmente, ela consome seu objeto e assim elimina a causa que lhe despertou raiva. O fogo se extingue na cinza fria. Karl Kraus, de Viena, o satirista-mor de nossa época, deu a seu periódico o nome de *Die Fackel* (*A Tocha*), mas não foi o único a recorrer ao tema do fogo; há uma antiga afinidade entre a chama e a sátira.

Assim, poucas são as sátiras, verbais ou pictóricas, que duram. Em Aristófanes, há uma espécie de malabarismo cômico do intelecto, uma maravilhosa palhaçada das ideias, que lhe assegura certa universalidade, mas mesmo suas melhores comédias só despertam o riso, em larga medida, depois que o leitor passa por moitas espinhosas de notas de rodapé e explicações eruditas. O grau de generalidade dos temas de Juvenal — a guerra entre os sexos, a hipocrisia religiosa, a ostentação vulgar do *nouveau riche*, a corrupção acelerada da política urbana — eleva sua fúria a uma perene tristeza em relação ao homem. Mas é impressionante como Juvenal aparece muito melhor em citações do que num texto inteiro. Na acuidade do tema, no encaixe exato entre o roteiro satírico e sua contraparte político-religiosa, “Uma história de um tonel” continua a ser a grande obra-prima de Swift. Hoje em dia, apenas os estudiosos leem essa invenção feroz, pois ela pressupõe que a pessoa tenha um conhecimento especializado e muitas referências sobre a política eclesiástica e partidária, a política da Igreja e do governo, nas primeiras décadas do século XVIII na Inglaterra. Se *As viagens de Gulliver* perduram como um clássico, em larga medida é a despeito de suas intenções satíricas específicas, também políticas e partidárias — na verdade, indecentes —, que sustentam os contos. Aqui, num caso quase único, o veneno, que exigia o reconhecimento e a identificação exata das referências, evaporou-se na fantasia.

O problema que qualquer pessoa encontra em 1986, procurando ler Karl Kraus em qualquer língua que não seja um alemão vienense/antivienense muito específico, é o do localismo, aquilo que Henry James chamaria de “o espírito do lugar”. É o problema da extrema densidade, do entrelaçamento de alusões efêmeras, de referências internas e da exigência prévia de familiaridade com elementos codificados mesmo nos escritos mais abrangentes e apocalípticos de Kraus. Viena na virada do século, no período entre guerras e na véspera da catástrofe não é apenas o sólido cenário de Kraus, o polo

magnético de seu senso de realidade; é a constante diária de sua reportagem moral minuciosamente observadora. Que ele tinha dentro de si uma Arcádia ciosamente guardada — um amor tímido e ansioso por alguns retiros alpinos e boêmios —, é inegável. Mas o gênio que lhe animava a obra, o inesgotável combustível que alimentava seus ódios líricos, era uma única cidade essencial — analisada, dissecada, registrada em sua vida política, social, artística, jornalística, num escrutínio cotidiano dos anos 1890 até 1936, ano em que morreu. A Viena de Kraus é o ambiente total para sua sensibilidade, como Dublin é para James Joyce.

Observando Viena, Kraus foi tomado pela clarividência. Percebeu em seu brilho cultural febril os sintomas da neurose, das tensões fatais entre a civilização e seu mal-estar. (“O mal-estar da civilização”, expressão famosa de Freud, o escrutinador rival de quem Kraus zombava, bem podia ser de sua lavra.) Ele registrou no idioma do jornalismo vienense, da conversa de salão e da retórica parlamentar uma doença que invadia os centros vitais da língua alemã. Muito antes de George Orwell, e de maneira muito mais abrangente, Karl Kraus relacionou a decadência da lucidez, dos valores de verdade, da fonte pessoal do discurso público e privado com a decadência mais ampla das sociedades políticas centro-europeias e ocidentais. As repetidas sátiras de Kraus às falácias, ao funcionamento da lei, em especial do direito penal, de acordo com interesses de classe, constituem uma rejeição implacavelmente mordaz de toda a ordem burguesa. Antes, talvez, do que qualquer outro crítico social, Kraus enfocou e analisou a subversão das ideias estéticas na literatura e nas belas-artes promovida pela força onipotente da publicidade, dos meios de comunicação de massa, do preparo prévio dos materiais. Sua dissecação do *kitsch* é insuperável. E, de uma maneira que desafia explicações racionais — nisso ele se iguala a Kafka —, Kraus sentiu no declínio do velho regime europeu e nos horrores insanos da Primeira Guerra Mundial a aproximação de trevas ainda mais densas. Satirizando a crença ingênua no progresso científico, pôde formular em 1909 a proposição, então inteiramente fantástica (agora intolerável), de que o progresso de tipo científico-tecnológico “faz bolsas com pele humana”.

Mas, por mais vastas que sejam as implicações, os acontecimentos que motivaram as profecias de Kraus, as molas que acionaram sua fúria, continuam a ser estritamente locais e datados. Suas paródias e críticas numa linguagem enfurecida brotam de alguma matéria na imprensa muitas vezes trivial, de alguma resenha literária passageira, de algum anúncio ou resumo publicitário. As diatribes contra a miopia brutal da lei e da burocracia do final do império ou do período entre guerras são acionadas por algum obscuro processo judicial no subúrbio ou no centro da cidade. As polêmicas altamente ambíguas sobre o tema da homossexualidade — Kraus deplorava a desapiedada perseguição a ela, mas ao mesmo tempo receava sua influência clandestina na política e nas letras — supõem um conhecimento íntimo de certos escândalos, de processos por difamação, de suicídios sob a pressão da chantagem, tanto na Alemanha dos Hohenzollern quanto no *beau monde* vienense. Hoje, quem ainda lembra (e, menos ainda, lê) dos jornalistas, críticos teatrais, publicistas ou pedantes acadêmicos que

Kraus escolheu para fustigar incansavelmente? Quem recorda os peritos forenses, os criminologistas cujas satisfações bitoladas foram expostas ao ridículo nos escritos de Kraus? Mesmo seu *magnum opus* — a titânica colagem teatral sobre a Primeira Guerra Mundial, chamada *Os últimos dias da humanidade*, magnificamente construída pelos moldes das alegorias da Noite de Walpúrgis, da segunda parte do *Fausto*, de Goethe — não raro exige um sólido conhecimento não só do dialeto e da gíria vienenses, mas também das minúcias dos costumes sociais e administrativos na estrutura do Império Austro-Húngaro, que desmoronava.

Um segundo obstáculo impede o atual acesso a Kraus. Seus textos reunidos são vastos; os dois volumes de cartas íntimas à baronesa Sidonie Nádherný, que foi a grande paixão de sua vida, são extremamente reveladores. Mas a capacidade de impacto de Kraus parece ter se manifestado melhor em suas apresentações pessoais como leitor e declamador dos próprios escritos, de poemas e de suas traduções de Shakespeare e outros dramaturgos. Kraus fez cerca de setecentas apresentações individuais, com leituras de textos, entre 1910 e 1936. Temos inúmeros relatos, todos eles igualmente entusiásticos, de testemunhas oculares e auriculares dessas apresentações (mais recentemente nas memórias de Canetti). Ao que parece, de suas declamações e leituras emanava uma força pura do pensamento, um carisma intelectual histriônico do mais singular virtuosismo. Entre 1916 e 1936, ele adaptou em alemão treze peças de Shakespeare para apresentação solo. Os presentes na plateia (ainda entre nós) falam de uma multiplicidade de vozes, de um ritmo e uma tensão dramática sem igual no teatro de nossa época. Entre as artes da apresentação direta de Kraus estava a música: com o acompanhamento de um piano, ele fazia mímicas, cantava, declamava musicalmente as operetas de Offenbach, que trouxe ao primeiro plano da literatura e da sátira social, junto com o dramaturgo oitocentista vienense Johann Nestroy e o contemporâneo escritor de peças de cabaré Frank Wedekind. Era Kraus em sua tribuna, em seu *Teatro da poesia e do pensamento*, que exercia o máximo fascínio. Como outros grandes profetas e vigias da noite, ele mantinha uma relação com a linguagem mais física, mais imediata, do que com qualquer outra capaz de ser posta por escrito. Desses dramas da palavra restaram uma ou duas fotografias amadoras. Não há nenhuma gravação.

São essas distâncias do homem e de seu meio que tornam quixotescas as tentativas do professor Harry Zohn de angariar um público leitor mais amplo para Kraus, em inglês. *Half-Truths & One-and-a-Half Truths* [Meias verdades e verdades e meia] procura apresentar aos leitores de língua inglesa “um mosaico das opiniões, atitudes e ideias de Karl Kraus, apresentadas em forma de aforismos”. Ora, é absolutamente verdade que Kraus criou máximas lapidares e aforismos afiados. Mas falta-lhes, sobretudo fora de contexto, a intensidade persuasiva, a pressão avassaladora de sua retórica. Como os poemas de Kraus, muitas vezes os aforismos sofrem de um maneirismo deliberado, da presunção do sábio.

Há momentos densos, sugestivos: “Sátiras que a censura entende devem ser mesmo proibidas”;

“Não se deveria aprender mais do que o estritamente necessário contra a vida”; “Não tenho mais colaboradores. Costumava invejá-los. Eles afastam aqueles leitores que eu mesmo quero perder”; “A psicanálise é aquela doença mental para a qual ela própria se considera uma terapia” (tirada famosa e irrefutável); “Não gosto de me meter em meus assuntos pessoais”; ou este achado, tão consoante com as máximas de La Rochefoucauld: “A ingratidão costuma ser desproporcional ao benefício recebido”. Mas os ditos escolhidos e reunidos pelo professor Zohn são, em grande parte, pouco memoráveis. Existe coisa mais banal do que “Considera-se normal consagrar a virgindade em geral e desejar sua destruição em particular”? Precisamos que o demolidor do sentimentalismo venha nos dizer que “O amor e a arte não abraçam o belo, e sim o que se torna belo pelo abraço”? Como é vazia a autodramatização nessa bravata de Kraus: “Eu e a vida: chegamos a um acordo de cavalheiros. Os adversários se separaram sem ter se reconciliado”. Como é forçada essa declaração: “Muitos compartilham minhas ideias comigo. Mas eu não as compartilho com eles”. E existe alguma generalidade mais fácil de refutar do que “Um poema é bom até que se descobre o autor” — e isso vindo de um tradutor fervoroso, embora canhestro, dos sonetos de Shakespeare? Sem o contexto, o que o leitor há de fazer com algo que não é de fato um aforismo krausiano, e sim uma variação da citação mais universal de todas: “Senhor, perdoai-os, pois eles sabem o que fazem!”?

Pode ser que o dito mais celebrado de Kraus seja também o mais controvertido: “Sobre Hitler não me ocorre nada” (“*Mir fällt zu Hitler nichts ein*”). O profeta ficou sem palavras diante do pesadelo de materialização de seus piores receios. Formulada no final da primavera ou no começo do verão de 1933, essa abstenção do discurso, esse adeus à eloquência, expressa uma terrível exaustão. As centenas de apresentações públicas, os 37 volumes de *Die Fackel*, a saída atormentada e o retorno marginal de Kraus ao judaísmo (a questão permanece obscura) tinham sido inúteis. Um inferno filistino estava prester a engolir a civilização europeia e, mais especialmente, a língua alemã, que Kraus havia amado e pela qual lutara. “A língua é a única quimera cujo poder ilusório é infundável, é a inesgotabilidade que impede que a vida se empobreça”, tinha escrito ele. “Que os homens aprendam a servir à língua.” Agora o instrumento seletivo de Kraus, a única vara divinatória da verdade disponível ao indivíduo pensante, ia se tornar o megafone roufeno do inumano. Diante de Hitler, um antimestre da palavra mais implacável do que ele — um ator, charlatão, declamador mais hipnótico —, Kraus caiu no silêncio. Em algum nível muito profundo da semiconsciência, talvez tenha percebido em Hitler a imagem monstruosamente distorcida, mas também paródica, de seus próprios talentos. Agora estava entre o espelho e a bola de cristal, e ficou mudo.

Na verdade, os miasmas do nazismo tinham nascido na Áustria. Foi nas ruas de Viena, antes de 1914, que Adolf Hitler abasteceu seu suprimento de teorias raciais, ressentimentos histéricos e antissemitismo que iria compor sua demonologia. Quando o nazismo voltou ao lar em Viena, na primavera de 1938, teve uma acolhida até mais fervorosa do que tinha recebido na Alemanha. Formas

espectrais do nacional-socialismo, um veio pulsante de antissemitismo, uma singular fermentação de obscurantismo, em parte eclesiástico, em parte rural, continuam a caracterizar o estado de espírito na Áustria de Kurt Waldheim. É esse caldeirão das bruxas que provoca as denúncias e sátiras implacáveis de Thomas Bernhard.

À diferença de Kraus, Bernhard é acima de tudo um autor de ficção — de romances, contos e peças radiofônicas. Prolífico e desigual, em suas melhores obras é o artesão supremo da prosa alemã, depois de Kafka e Musil. *Amras* (ainda não traduzido para o inglês), *The Lime Works* [As obras de cal], em tradução de Sophie Wilkins (e recentemente relançado pela University of Chicago Press, que também publicou dois outros romances de Bernhard), o ainda não traduzido *Frost* criaram uma paisagem de angústia como nenhuma outra na literatura moderna, pormenorizada, imaginada detidamente. As matas escuras, os cursos d'água velozes, mas amiúde poluídos, os vilarejos malignos e insalubres de Carinthia — a região remota da Áustria onde Bernhard leva sua vida totalmente reservada — foram transformados no palco de um inferno de segunda categoria. Aqui a ignorância, os ódios arcaicos, a brutalidade sexual, a vaidade social prosperam como víboras. De forma sinistra, Bernhard estendeu essa visão noturna e friamente histórica aos píncaros da cultura moderna. Seu romance sobre Wittgenstein, *Correction* [Correção] (disponível em brochura pela Vintage), é uma das maiores obras da literatura pós-guerra. Seu *Der Untergeher* [O perdedor] (sem tradução para o inglês), narrativa centrada na mística e na genialidade de Glenn Gould, examina os poderes obsedantes da música e o enigma de um talento de execução suprema. A musicologia, a obsessão erótica e o tom dominante de autodesprezo que caracteriza Bernhard conferem uma força contundente ao romance *Concrete* [Concreto] (outro dos volumes que saíram pela Universidade de Chicago). Entre esses pontos altos estende-se um excesso de roteiros e enredos de ficção que apenas imitam a si mesmos, automaticamente sombrios. Mas, mesmo quando Thomas Bernhard não faz jus a si mesmo, o estilo é inconfundível. Herdeiro da pureza ebúrnea da prosa de Kleist e da trepidação de terror e surrealismo em Kafka, Bernhard fez da frase curta, com uma sintaxe impessoal e de ar burocrático, e do desnudamento das palavras até o osso instrumentos totalmente adequados à sua finalidade de denúncia veemente. Os primeiros romances de Beckett podem dar ao leitor inglês uma ideia aproximada da técnica de Bernhard. Mas mesmo no mais desolado Beckett há riso.

Nascido em 1931, Bernhard passou a infância e a adolescência na Áustria pré-nazista e nazista. A hediondez, a mendacidade gritante dessa experiência lhe marcaram toda a visão de mundo. De 1975 a 1982, Bernhard publicou cinco estudos de autobiografia. Eles cobrem o período do nascimento aos vinte anos de idade. Agora reunidas numa sequência contínua, essas memórias formam *Gathering Evidence* [Obtenção de prova] (Knopf). Narram os primeiros anos de um filho ilegítimo criado por avós excêntricos. Relatam os medonhos anos de escola num sistema sadicamente repressor, primeiro dirigido por padres católicos, depois por nazistas, então de novo por padres, em que o ponto evidente é que não há muito o que escolher entre os dois. A seção chamada “O porão” narra com detalhes

paralisantes as experiências do jovem Bernhard em Salzburgo, quando a cidade estava sob os bombardeios das Forças Aéreas dos Aliados. Os anos imediatos do pós-guerra foram um oásis para Bernhard, que foi trabalhar como aprendiz e ajudante de vendedor numa mercearia vienense, presenciando a derrota temporária dos nazistas, agora democratas após uma súbita e surpreendente conversão. Fazendo serviços de rua para o avô moribundo, o velho tigre anarquista e anticlerical a quem Bernhard tanto amava, mais do que a qualquer outra pessoa próxima, o rapaz de dezoito anos fica doente. No hospital, é encaminhado para a enfermaria dos senis e moribundos. (Essas enfermarias vão adquirir presença constante em seus romances posteriores e na inspiradíssima obra — em parte fatural, em parte inventada — *O sobrinho de Wittgenstein*.) Na enfermaria, Bernhard contrai tuberculose. Quase ingressando na vida adulta, recebe uma sentença de morte. É na expectativa constante da consumação dessa sentença e, ao mesmo tempo, em desafio a ela que Bernhard se refugia na cidadela fortificada de sua arte.

Escrupulosamente traduzido por David McLintock, que também traduziu *Concrete*, esse retrato do artista como menino atormentado e jovem assombrado pela morte não é de fácil leitura. O tom é de uma dor e uma repugnância sem fim:

Logo se confirmou minha suspeita de que nossas relações com Jesus Cristo, na verdade, não eram diferentes das que tínhamos tido com Adolf Hitler seis meses ou um ano antes. Quando avaliamos os cânticos e coros que são cantados em honra e glória de qualquer personalidade dita extraordinária, não importa qual — cânticos e coros como os que costumávamos cantar na pensão durante e depois do período nazista —, temos de admitir que, tirando leves diferenças nas letras, os textos são sempre os mesmos e são sempre cantados à mesma melodia. Tudo em todos esses cânticos e coros é simplesmente uma expressão de obtusidade, de baixeza e de falta de caráter por parte dos que os cantam. A voz que se ouve nesses cânticos e coros é a voz da inanidade — da inanidade universal, planetária. Todos os crimes educacionais perpetrados contra os jovens nos estabelecimentos de ensino em todo o mundo são perpetrados em nome de alguma personalidade extraordinária, chame-se Hitler, Jesus ou o que for.

Os médicos, tanto quanto os professores, são torturadores autorizados. O desprezo deles pela vida interior do paciente, pelas necessidades complexas do moribundo, é exatamente proporcional à sua arrogância, a suas pretensões altaneiras, mas vazias, a um saber especializado. O relato minucioso de Bernhard sobre os momentos de quase asfixia durante as injeções de ar no peito é deliberadamente insuportável. Representa uma alegoria mais ampla do estrangulamento: pelas circunstâncias familiares, pelo ensino, pela submissão política. “O professor apareceu no hospital de imediato e me explicou que o que havia acontecido não era nada fora do normal. Continuou repetindo isso enfaticamente, com os modos agitados e uma expressão maligna no rosto que transmitia uma clara insinuação de ameaça. Meu pneumotórax agora tinha se estragado, devido à discussão do professor sobre o menu de seu almoço, e tiveram de pensar em alguma coisa nova.” Segue-se uma intervenção pior, ainda mais brutal.

Dentro dessa “inanidade planetária”, a inanidade da Áustria é, de longe, a mais repulsiva. Bernhard

investe contra o untuoso sepultamento austríaco de seu passado absolutamente nazista; contra o provincianismo megalomaniaco da cultura vienense; contra o pântano da superstição, da intolerância, da avareza em que o camponês ou montanhês austríaco conduz seus assuntos. Bernhard lança um anátema contra um país que criou uma prática sistemática de ignorar, humilhar ou banir seus maiores espíritos, fossem eles Mozart ou Schubert, Schoenberg ou Webern; um mundo acadêmico que se nega a homenagear Sigmund Freud, mesmo postumamente; um código crítico-literário que exila Broch e Canetti, e relega Musil praticamente à inanição. Existem muitos círculos do inferno, traçados pela estupidez, pela venalidade e pela cobiça humanas. Viena e Salzburgo são os piores. Somente na província de Salzburgo, anualmente 2 mil seres humanos, muitos na juventude, tentam o suicídio. Um recorde europeu, mas, a crer em Bernhard, praticamente compatível com os motivos: “Os habitantes da cidade são totalmente frios; a mesquinharia é o pão de cada dia e o calculismo miserável é seu traço característico”. Num romance muito recente, *Old Masters* [Mestres antigos], os louros da infâmia são concedidos, sem direito a recurso, à “mais estúpida”, à “mais hipócrita” de todas as cidades: Viena.

O problema do ódio é que ele tem fôlego curto. Quando o ódio gera uma inspiração verdadeiramente clássica — em Dante, em Swift, em Rimbaud, vem em surtos, por curtas distâncias. Prolongando, torna-se uma serra monótona e sem fio zunindo e arranhando interminavelmente. A misantropia obsessiva e indiscriminada em Bernhard, as filípicas ininterruptas contra a Áustria ameaçam malograr seus próprios objetivos. Ele não admite o fascínio e o genuíno mistério do caso. O país, a sociedade contra os quais ele vitupera com tanta razão devido a seu nazismo, a seu fanatismo religioso, à sua ridícula vaidade própria, por acaso vêm a ser também o berço e o cenário de muitas das coisas mais férteis e mais significativas em toda a modernidade. A cultura que desovou Hitler também gerou Freud, Wittgenstein, Mahler, Rilke, Kafka, Broch, Musil, o Jugendstil e tudo o que há de mais importante na música moderna. Extirpemos a Áustria-Hungria e a Áustria do período entre as guerras da história do século xx, e faltar-nos-á não só o que há de mais demoníaco, mais destrutivo, naquela história, mas também suas grandes fontes de energia intelectual e estética. Faltar-nos-ão as próprias forças, a violência autodilaceradora do espírito, que geraram um Kraus e um Bernhard. O que outrora foi central para a Europa passou a ser central para a civilização ocidental. Sob muitos evidentiíssimos aspectos a cultura urbana americana atual, e especialmente a cultura urbana judaica americana, é um epílogo coruscante à Viena *fin-de-siècle* e àquele dínamo de genialidade e neurose definido pelo triângulo Viena-Praga-Budapeste. Para chegar a esse grande núcleo, o simples ódio é um guia caolho.

21 de julho de 1986

B. B.

A MULTIDÃO EM TUMULTO QUE CORREU NUM TROPEL PARA O LADO OCIDENTAL, passando pelas brechas no Muro de Berlim em novembro passado, esvaziou os supermercados e as lojas de vídeos. Em poucas horas, não restou uma embalagem de comida pronta nem um frasco de desodorante. As lojas foram despojadas de seus vastos sortimentos de vídeos de pornografia leve e às vezes pesada. Jeans e camisetas, moeda de troca de um e outro lado do muro na época das duas Alemanhas, logo sumiram das prateleiras. Atentos e animados, sacudindo-se à batida do rock e do heavy metal que, clandestinos ou não, tinham sido as odes à liberdade por toda a Europa Oriental, os jovens e os não tão jovens realizaram a primeira revolução pela tevê. Depois que *Dallas* chegou até eles (podia ser encontrado a muitas centenas de quilômetros a leste do posto militar no centro de Berlim), depois que fitas de novelas e de shows de rock ocidentais podiam se multiplicar e ser postas à venda do outro lado da “linha Dallas”, o cataclismo e a farra eram inevitáveis. A televisão desencadeou o imenso impulso desenfreado por uma economia de consumo, e transmitiu (de maneira brilhante) a correria que foi. Por que viver só de pão quando se tem manteiga de amendoim? Por que resistir como satélite soviético quando a palavra “satélite” significa televisão a cabo?

Os ganhos têm sido enormes. Regimes de estupidez medonha, de despotismo corrupto, de ineficiência inacreditável caíram. Aos poucos os seres humanos a leste de Berlim e da Oder-Neisse estão recuperando o amor-próprio, a liberdade de movimentos, o senso de um futuro possível. Mais devagar, mas mesmo assim de maneira palpável, as dimensões ocultas do iceberg do passado de massacres, mentiras, charadas sádicas estão aflorando à superfície. Os cadáveres clamam, as sombras dos torturados e dos esquecidos adquirem substância sinistra. A história está começando a voltar à luz incerta da verdade. As duas potências, a União Soviética e os EUA, estão retornando, mesmo que com ocasional beligerância, ao próprio regionalismo, colossal e mutilado. Os antigos sinos de Praga e Cracóvia podem ser ouvidos pela região sombria, mas viva. Leningrado e Odessa estão reabrindo as janelas para a luz do Ocidente (imagem icônica dos liberais oitocentistas russos). A violência e a hipocrisia na Romênia são assustadoras, mas mesmo lá é difícil conceber um retrocesso para o insano passado. Apenas um mandarim irresponsável não exultaria com essa temporada de esperança.

Mas há perdas. O marxismo, ele mesmo produto de uma intelectualidade, sobretudo na Alemanha Oriental, sentia-se engajado com certos ideais paternalistas arcaicos da alta cultura, da cultura literária acadêmica. O teatro clássico, a música clássica, a publicação dos clássicos floresceram. Como trazia em sua facilidade roufenha e em seu atrativo de massas o germe do protesto anárquico, grande

parte do que há de mais ordinário na modernidade, nos meios de comunicação, no entretenimento barato foi (parcialmente) mantido à distância. Agora os maestros e os intérpretes estão abandonando as mais de setenta orquestras sinfônicas financiadas pelo governo alemão oriental. Os professores estão se esvaindo. Os poetas, os pensadores se indagam se conseguirão concorrer no mercado de futuros das escolhas comerciais. A opressão é a mãe da metáfora. No supermercado, Goethe dá prejuízo. Mas esses prejuízos, em nível mais imediato, são prejuízos de bens de luxo, e talvez possam ser recuperados. Os sinais negativos na folha do balancete são mais profundos, e muito mais difíceis de definir.

Depois das conclamações proféticas de Moisés pela justiça, depois do cristianismo primitivo, o marxismo foi o terceiro grande projeto de esperança. Quando Marx, nos famosos manuscritos de 1844, imaginou uma sociedade na qual as relações humanas se regeriam não pelo dinheiro e por ódios rivais, mas pelo amor e pela solidariedade, ele estava simplesmente reformulando os apelos à transcendência de Jeremias, de Amós e dos Evangelhos. Quando pregou um reino de justiça social, de fraternidade sem classes sobre a terra, ele estava traduzindo em termos seculares a promessa solar do messianismo. Sabemos — imagino que sempre soubemos — que essas conclamações eram utópicas: que os seres humanos são carnívoros mais ou menos bem-dotados, e que o homem é o lobo do homem. O que é ainda mais terrível, agora sabemos — e deveríamos saber desde as fantasias utópicas de Platão — que os ideais de igualdade, de racionalidade em comum, de austeridade com sacrifício próprio só podem ser impostos a custos absolutamente inaceitáveis. O egoísmo humano, o impulso competitivo, o desejo de ostentação e desperdício só podem ser sufocados por uma violência tirânica. E os que exercem essa violência, por sua vez, cairão na corrupção. Inelutavelmente, os ideais coletivistas socialistas parecem levar a uma ou outra forma do gulag.

Termos conhecimento disso nos diminui. Aumenta a gritaria do dinheiro nos mercados do Ocidente, que é ainda mais estridente nos mercados negros em torno do Portão de Brandenburgo e nas praças antes acolhedoras de Praga. Utopias moribundas deixam uma peçonha atrás de si. O traficante de drogas, o vendedor de *kitsch*, o capanga de gangue foram ocupar o vácuo russo e do Leste Europeu. O sonho marxista se transformou num pesadelo imperdoável, mas os novos sonhos à luz do dia são assustadores; o tribalismo, o chauvinismo regional, os ódios nacionalistas se inflamam da Ásia soviética à Transilvânia, dos *skinheads* de Berlim Oriental aos bandidos da Croácia e de Kosovo. Com eles vem inevitavelmente o ódio aos judeus — a intuição de que o programa marxista de internacionalismo, de abolição das fronteiras, estava radicalmente tingido pelo universalismo judaico. Trótski, afinal, era judeu. Assim, mais uma vez, os velhos tambores alucinados das pretensões territoriais irredentistas e da autonomia étnica ressoam na selva das cidades.

Até aqui não há praticamente nenhuma frase que não incorpore, de forma mais ou menos direta, uma

expressão, uma ideia, uma ambiguidade extraída de Bertolt Brecht. Apenas adaptei os nomes de duas obras-primas: *Tambores na noite* e *Na selva das cidades*. Nenhum poeta lírico, nenhum dramaturgo, nenhum panfletista deu voz mais aguda aos hinos ao dinheiro, tornou mais palpável o fedor da ganância. Poucos espíritos examinaram com maior rigor a hipocrisia e as eloquentes desculpas dos que enganam a si mesmos, as quais azeitam as engrenagens do lucro e conferem uma aparência de assepsia às relações de poder no mercantilismo e no capitalismo de consumo de massas. Ao mesmo tempo, e muitas vezes dentro dos mesmos textos indiretos, oblíquos, *à la* Esopo, Brecht deu provas do cinismo, das astúcias (ele era o mais astucioso dos sobreviventes, um felino em suas manobras e aterrissagens sinuosas) necessários para resistir no labirinto homicida do leninismo e do stalinismo. Nos maiores poemas de Brecht (alguns deles estão entre os mais belos de nosso século), em suas melhores peças de teatro, nas inúmeras canções de revolta e sofrida esperança que ele inspirou e cantou, a chave é em tom menor, o compasso, ainda que às vezes imperceptivelmente, decresce. *Um homem é um homem* (outro título famoso) — muito provavelmente a avareza, a covardia, o egoísmo desenfreado do homem prevalecerão. Mãe Coragem, mortos os filhos, destruída a terra, se atrela à sua carroça fatal: venda de armas. O palco vira e vira. A história é uma dura faina que os homens infligem a si mesmos. As visões de justiça se convertem num apocalipse sangrento. O que restará de nossas cidades, como proclama um grande lírico de outrora, são os ventos negros que varrem suas ruas. E no entanto valia a pena sonhar esses sonhos absurdos e assassinos. Inteligência não é conhecimento, por mais penetrante que se tenha demonstrado. Os que estavam errados, pavorosamente errados, como os bolcheviques, os *communards* franceses em 1871, as brigadas internacionais na Guerra Civil espanhola, os milhões que morreram proclamando lealdade a Stálin, estavam menos errados, de uma maneira profundamente trágica e paradoxal, do que os clarividentes, do que os ironistas e os *yuppies*, do que os elegantes mascates da Madison Avenue e os especuladores urrando no pregão da Bolsa. (A imagem é de W. H. Auden, que Brecht conheceu por algum tempo como camarada Auden.) É melhor ter sido um alucinado pela justiça do que um desperto para a *junk food*. O cruzador cujo disparo de festim deu início à revolta de Petrogrado se chamava *Aurora*. Assim sentia Brecht, “que saiu da Floresta Negra”.

E parece ter saído quase totalmente formado, como algum íncubo pronto para se entregar a suas travessuras. As entonações de Brecht, a destreza no andamento, o humor dissimulado, a couraça do equilibrista que precisa sobreviver andando na corda esticada já estão nas primeiras das *Letters, 1913-1956* [Cartas], selecionadas, organizadas e anotadas por John Willett, e traduzidas para um inglês fiel e direto por Ralph Mannheim. Bertolt Brecht tem apenas quinze anos quando começamos a seguir sua trilha. Mas o credo chegara a: “Combinar fidelidade à natureza e idealismo — isso é arte”. E tal é a impetuosa percepção. Brecht tem um poema em mente: “À tarde o inimigo é derrotado”. (Estamos em novembro de 1914.) Alegria de um lado, raiva e desespero do outro: “É uma noite em que choram as mães”. Nada revelador nisso, mas aí vem o toque brechtiano: “Dos *dois* lados”. Essas lágrimas impotentes iriam recheiar suas obras. Mães — militantes, cegas, céticas, idealistas — ressurgem incessantemente. Mais tarde, Brecht iria converter *A mãe*, de Górkki, numa peça muito sua. Mas B. B. não chorava. Abril, 1918, um mês antes de sua convocação: “Têm sido dias celestiais. [...] À noite

cantamos canções de Goethe, Wedekind e Brecht. Todo mundo nos ama. [...] E eu amo todo mundo. [...] Preferia ter vencedores em vez de vitória. [...] Vocês conquistarão o mundo e ouvirão meus ensinamentos, e morrerão velhos e saciados de vida como Jó, que era admirado por cem camelos. E então, juntos, reformaremos o inferno e faremos alguma coisa com ele”. Isso para Caspar Neher, colega, colaborador, figurinista de Brecht durante toda a vida. O programa todo está dado: reformar, fazer alguma coisa com o inferno, seja o inferno a Alemanha derrotada depois de 1918, a multidão enlouquecida de refugiados quando Hitler chegou ao poder, os pobres-diabos do exílio na Califórnia ou o sinistro banditismo do regime alemão oriental.

Entre “todo mundo” que Brecht ama está um bando de Rosies, Helenes, Ruths. Cabeçudo, desajeitado, propenso a vulgaridades boêmias, sistematicamente promíscuo, B. B. fascinava as mulheres. Usava e abusava delas, como faz Baal na primeira peça autobiográfica. Para Brecht, um *ménage à trois* era magra refeição. Às vezes, sua caravana (aqueles cem camelos adoradores) incluía pelo menos duas amantes reconhecidas e suas proles. Helene Weigel (a ligação data de 1923) reinaria suprema — pelo menos oficialmente. Brecht veio a considerá-la indispensável em seu talento de atriz e seu rigor de comunista. Mas proliferavam outros envolvimento. Com Carola Neher, com Ruth Berlau — a um terrível custo para as mulheres envolvidas. Quando Carola Neher foi sugada pela máquina de morte stalinista, Brecht avaliou com uma cautela e uma objetividade quase desumanas os limites até onde poderia ir, na (vã) tentativa de salvá-la. Ruth Berlau sucumbiu à beira da loucura. Em “Mack, a Faca”, tem-se mais do que uma simples sugestão da sexualidade briosa de Brecht e, suspeita-se, de seu desprezo pela subserviência das mulheres aos apetites masculinos. “O tubarão tem dentes”: o gênio criativo tem necessidades e liberdades.

A *ópera dos três vinténs* não é de maneira nenhuma sua melhor obra. É inimaginável sem as canções agudas e atrevidas de Kurt Weill. Mas a peça capturou e estilizou precisamente uma hora derradeira, de sabor agridoce, da história ocidental. Ela transmite como nenhuma obra a vitalidade macabra, o esgar autodestrutivo do crepúsculo de Weimar. “O teatro morreu”, trombeteia Brecht ao longo de 1926 e 1927, mas o cadáver pode ser sacudido, chacoalhado para readquirir uma vida febril. E, em termos de celebridade e rendimento, esses três vinténs tornaram Brecht indestrutível de 1928 em diante.

Fato que foi muito afortunado. Hitler faz uma aparição muito precoce nas cartas, “cagando em Moses Iglstein” num parque de Munique, em março de 1923. Brecht manteve um olhar muito atento em seu colega de trocadilhos. Mas suas atitudes em relação ao nazismo são complicadas, e se entrelaçam com a teoria materialista dialética. O nacional-socialismo representa para Brecht e seus camaradas do KPD a fase terminal lógica e plenamente previsível do capitalismo. Sua violência organizada e sua eficiência burocrática são a própria consumação caricata das linhas de montagem industriais e das convenções contábeis das instituições ocidentais da livre concorrência. O triunfo de Hitler — esse foi o erro pavoroso, suicida, dos comunistas alemães — seria breve. Ele desencadearia a

verdadeira revolução proletária e traria a derrocada final do império de Wall Street. Impedir tal triunfo seria adulterar as leis da história.

O carnaval das batalhas de rua, a crise monetária e a emancipação erótica se adequavam bem à sensibilidade analítica e observadora de Brecht. O período entre 1927 e 1933, ano em que Hitler tomou o poder, é um dos mais férteis de sua carreira. Todas as suas forças se reuniram. Acompanhamos nestas cartas o insistente didatismo de Brecht, sua convicção aristotélico-marxista de que o teatro é um instrumento de doutrinação sem igual — que, potencialmente, uma peça sempre é também um manual de conduta e de percepções sociopolíticas dos homens. Muito à maneira de predecessores alemães como Lessing e Schiller, Brecht se coloca como tutor, como preceptor moral. Suas peças são *Lehrstücke*, isto é, “peças didáticas”. Ao mesmo tempo, o experimentalista formal vem à frente. Mesmo hoje, uma “peça cantada” como *Mahagonny* continua a ser radicalmente inovadora. Brecht rompe com o realismo e a eloquência lírica expressionista de seus primeiros dramas. O cabaré, o ringue, o cinema passam a fazer parte de seus recursos técnicos e perceptivos. Brecht é um dos primeiríssimos mestres do drama radiofônico. (Veja-se *O voo de Lindbergh*.) Faz experiências com máscaras e técnicas corais. Adotando a colagem e a montagem como estavam sendo exploradas pelos pintores e cineastas da época, Brecht incorpora em seus poemas e peças os textos de outros escritores. Suas adaptações de *A ópera do mendigo*, de Gay, de *Edward II*, de Marlowe, das baladas e contos militares de Kipling são metamórficas. Extraem da fonte original elementos maravilhosamente talhados para o tom e a finalidade de Brecht. Na voz de Brecht entretecem-se o jazz, o blues, os *spirituals* negros, o alemão luterano, a tragédia elisabetana, os lamentos dos ladrões de Villon.

As melhores cartas são as “da oficina”. Brecht não desperdiça muito tempo com preocupações pessoais. Não é um missivista na linha de um Keats ou de um Proust. Suas cartas não são rascunhos de textos incipientes nem meditações introspectivas. São projetos de produções, boletins organizativos, polêmicas ásperas contra críticos obtusos e intérpretes aguados. Brecht mantém uma atenção fria e constante nos contratos, nos *royalties*, nos direitos no exterior. Trabalha para institucionalizar e sustentar uma companhia teatral comunista, um teatro operário, uma frente cultural comunista contra a maré montante nazista. “O problema com os intelectuais é que o que começa como sentimento termina numa ressaca”, escreve ao diretor Erwin Piscator. Brecht se sente em casa com desenhistas, ajudantes de palco, músicos, gente de cabaré. Anda sempre com sua jaqueta de couro e masca um charuto grosso e úmido. Teoria, muito que bem. (Há trocas cordiais e respeitadas com o pensador marxista heterodoxo Karl Korsch.) Mas o que conta é a práxis. Uma nova marchinha (com a melodia de “Tipperary”) “poderia ser cantada com um ponteiro na frente de fotos projetadas”. Tinha de se encontrar o ponteiro, o projetor teria de funcionar num porão enfumaçado ou num cinema de interior. Mesmo uma parábola tosca, de espírito stalinista, como *A decisão* pode ter sua utilidade tática e pedagógica. As massas estão desnorteadas; a hora é adiantada.

Quando chegou a hora, na primavera de 1933, Brecht pôde fugir: Praga, Viena, Zurique, Lugano, Paris, Nova York. B. B. se juntou ao torvelinho de refugiados, dos apátridas da noite para o dia, dos intelectuais e artistas ciganos. Com uma diferença: ele era uma celebridade. Tirou do Reich os parentes e colaboradores mais próximos e conseguiu dinheiro no exterior. Como asilo escolheu a Dinamarca. Tinham se iniciado os “tempos sombrios”. Iriam se demonstrar produtivos. Brecht lutou para elaborar um diagnóstico político compatível com o historicismo dialético e, ao mesmo tempo, com a situação da época. Seus malabarismos interiores oferecem uma leitura fascinante. A Korsch, em janeiro de 1934:

Existem razões forçosas para o fascismo alemão, que não se aplicam a outros países. As democracias burguesas podem olhar cobiçosas para os cortes salariais na Alemanha e para a escravização dos desempregados, mas também enxergam retrocessos. [...] O fascismo é uma bebida forte; você tem de se endurecer até a medula, e um golpe *rápido* precisa ter perspectivas de sucesso. Infelizmente, ainda não temos a mais leve ideia da significação da Guerra Mundial. Suas origens continuam envoltas numa densa neblina. A “salvação da Alemanha” nunca seria alcançada na velha forma democrática. Arregimentado como foi, o proletariado não era mais capaz de uma política quer externa ou interna. [...] Esta, evidentemente, é uma situação muito especial.

Amigos e colegas de exílio, entre eles Walter Benjamin, foram ficar com Brecht. *Terror e miséria do Terceiro Reich*, um conjunto feroz de vinhetas para o palco, foi encenado por elencos de refugiados e companhias teatrais de esquerda fora da Alemanha. Paul Hindemith, antigo colaborador, recebeu um comentário irônico: “Parece que você tentou pôr em música um catálogo telefônico”. O neoclassicismo e a altanaria da torre de marfim não têm mais qualquer serventia; são retrógrados, mas não como o reacionarismo e a barbárie atávica do nacional-socialismo. Entre os que foram visitar Brecht estava Ferdinand Reyher, escritor de Hollywood que ele conhecera em Berlim. Que tal escrever um roteiro sobre a censura e a eliminação inquisitorial das verdades racionais — sobre, digamos, a perseguição e a retratação de Galileu?

A vida de Galileu, de Brecht, foi concluída no outono de 1938, e entre suas principais criações é a mais sutil. Sua força muda e contida e o foco estranhamente dividido — é uma peça sobre a asfixia do livre exame intelectual e sobre a irresponsabilidade sociopolítica da ciência pura — apontam a crise central da perspectiva de Brecht. Nem os comentários de John Willett, muitas vezes numa nostálgica “linha do Partido”, nem as cartas aqui publicadas contam o episódio inteiro. Mas as linhas principais são claras. Foi durante o verão e o outono de 1938 que Brecht se afastou do marxismo-leninismo oficial e das realidades do sistema soviético. Muitos amigos e íntimos de Brecht estavam desaparecendo nos campos stalinistas. Suas próprias obras mais inovadoras estavam sendo atacadas como “formalistas” ou inadequadas às exigências concretas das políticas do Partido e da União Soviética. Brecht pode ter chegado a entender a trágica miopia da estratégia de Stálin e da Comintern de combater os socialistas — na Espanha, na Alemanha — e não os fascistas e nazistas. O iminente Pacto Hitler-Stálin não foi totalmente uma surpresa para os olhos desencantados de B. B.

O resultado foi uma posição bastante pessoal de razoável complexidade. Não condenou frontalmente a União Soviética. Pelo contrário. “O regime, o aparato de Estado, o Partido, sua liderança, digamos assim, estão desenvolvendo as forças produtivas do país”, escreveu ele. “Elas também estão sendo desenvolvidas pela forma nacional com que a União Soviética deve ingressar na luta decisiva. E aí você tem o caráter de classe da política internacional. A guerra civil mundial.” Brecht continuou a nutrir um ódio visceral pelo capitalismo burguês, anunciando sua ruína iminente com um entusiasmo mais anárquico do que nunca. Mas boa parte dessa aversão profética, tanto em sua psicologia quanto em seus meios de expressão, faz lembrar suas peraltices boêmias da juventude e uma espécie de moralismo luterano. Suas antenas aguçadas o avisavam do fedor da burocracia, das severas coerções pequeno-burguesas que prevaleciam na Mãe Rússia. Da mesma forma como Martin Heidegger estava desenvolvendo nessa mesma época um “nacional-socialismo particular” interior (a expressão se encontra num arquivo da ss), Brecht estava expondo ao mundo e para si mesmo um comunismo analítico, satírico, estranho à ortodoxia stalinista e alheio às necessidades simplistas do proletariado e dos intelectuais de esquerda no Ocidente. Para ambos, essas táticas interiorizadas foram extremamente fecundas: no caso de Heidegger, gerando uma grande filosofia e estética; no caso de Brecht, importantes criações poéticas e teatrais.

Quando chegou o momento de uma nova fuga, Brecht agiu com uma astúcia fenomenal. Depois de uma permanência provisória na Suécia e então na Finlândia, Brecht percorreu toda a União Soviética logo antes do ataque nazista à Rússia (durante o qual ele perderia seu filho Frank, que morreu combatendo a Wehrmacht). Mantendo grande discrição, esse mestre da sobrevivência então atravessou arditamente o Pacífico com sua caravana doméstica, até Santa Monica e Hollywood. Dizem que, quando Walter Benjamin — o qual logo morreria como um fugitivo caçado — perguntou ao grande dramaturgo se iria procurar abrigo em Moscou, B. B. respondeu: “Sou comunista, não idiota”.

Fazia muito tempo que os EUA eram uma espécie de fonte de encanto fonético para Brecht. As meras palavras “Minnesota” e “Mississippi” ressoavam com ambíguo fascínio e ameaça. Tinha sentido aversão e atração pela “selva” de Manhattan e pelo que lia e intuía dos matadouros e das ventanias de Chicago. Nas melodias de Weill para as letras de Brecht, eram frequentes os sincopados e os elementos americanos. As realidades da Califórnia em tempo de guerra eram diferentes, porém. Ultimamente, têm saído livros e peças sobre a vida dos refugiados alemães, centro-europeus e judeus em Los Angeles e arredores. É uma história sardônica. Grandes nomes como Thomas Mann receberam homenagens lacônicas. Franz Werfel floresceu à sombra melodiosa da *Canção de Bernadette* (seu produto de consumo mais vendido). Arnold Schoenberg lutou ferrenhamente para ter algum reconhecimento. (Recusaram-lhe um Guggenheim.) Peixinhos menores enxameavam e esmolavam, improvisavam febrilmente, tentavam cavar algum empreguinho de professor, espalhavam

intrigas mútuas com a mesquinha da necessidade. Brecht observava o ninho de cobras e usou de todo o cuidado para atravessá-lo. Mais uma vez a tensão e a marginalidade foram extremamente fecundas.

São os anos de *Mãe Coragem* (talvez o mais convincente de todos os dramas em grande escala) e de *O julgamento de Lúculo*, uma peça radiofônica que mais tarde ganhou uma trilha sonora soberba, esquecida, de Roger Sessions. Em meio às vitórias de Hitler, Brecht criou a enigmática *A alma boa de Setsuan*, sua parábola mais estranha, e *O sr. Puntila e seu criado Matti*, uma dramatização do tema do senhor e do escravo; a sátira a Hitler, *A resistível ascensão de Arturo Ui*, acompanhou a bagagem de Brecht. Nos EUA, quem senão Charles Laughton poderia realmente encarnar o personagem forte e complexo de Galileu?

Mas foram poucos os interessados. Apesar da compreensão dos tradutores e críticos como Eric Bentley, as exigências de Brecht, as idiossincrasias de suas técnicas no palco, a extrema disciplina que requeriam dos atores e produtores se mostraram impraticáveis. *Um toque de Vênus*, de Kurt Weill, explodiu na Broadway. Brecht se viu procurando teatros pequenos ou oferecendo seus serviços como adaptador, revisor e assistente de direção para produções periféricas, como a versão de Elisabeth Bergner de *The Duchess of Malfi*, de Webster. Apenas *Galileu* chegou aos palcos de Nova York. Eventuais roteiros e a venda dos direitos para a versão em prosa de *As visões de Simone Machard* garantiam o pão na mesa, mas o opulento renome de Thomas Mann e o sucesso de Weill exasperavam Brecht. E também as eternas infelicidades, cada vez mais estridentes, de Ruth Berlau. “Você parece decidida a fazer tudo, sem esquecer nada, para me amargurar”, escreveu a ela. “Você realmente quer transformar nosso exílio num interminável dramalhão, com altos e baixos, censuras, dúvidas, acessos de desespero, ameaças etc. etc.?”

Mas o problema de base era, sem dúvida, a falsa posição de Brecht em termos ideológicos. Como marxista, poucas virtudes via no New Deal de Roosevelt. O que lhe doeu na morte de Roosevelt foi que assim o abominável Churchill se alçou à evidente liderança da aliança ocidental. Perspicaz, Brecht conseguiu enxergar através do temporário namoro entre as democracias capitalistas do Ocidente e o povo heroico de Stalingrado. Ele conhecia o “tio Josef” melhor do que seus fascinados anfitriões californianos ou os companheiros de percurso que lhe apareceram nas curvas do caminho, e tão melhor que foi capaz de prever tanto a incipiente Guerra Fria quanto o surto de caça às bruxas na direita americana. Em tom tipicamente abafado, as cartas de Brecht, mesmo para os familiares, apenas sugerem a solidão impaciente e irônica em que vivia. Quando o Comitê de Atividades Antiamericanas e o FBI vieram lhe bater à porta — absurdamente, pensaram que as ligações de Brecht com Gerhard Eisler teriam uma possível relação com a espionagem atômica —, B. B. estava preparado. A audiência em Washington se deu em 30 de outubro de 1947. Brecht desembarcou em Paris em 1º de novembro.

As cartas traduzidas nesta generosa coletânea oferecem apenas alguns vislumbres incompletos da história tortuosa dos últimos anos de Brecht. Ele retornou à Alemanha Oriental marxista via Zurique. Um passaporte austríaco e uma conta bancária na Suíça lhe prepararam uma discreta rede de proteção. Seus primeiros tempos no Paraíso Reconquistado foram espinhosos. O lugar lhe dava “arrepios”. Seus flertes com o modernismo e o formalismo na música e nas técnicas teatrais desagradavam aos cães de guarda do “realismo socialista” — bem como sua ênfase constante no passado trágico da Alemanha (sobretudo a Guerra dos Trinta Anos) e na história geral dos perseguidos e derrotados (como em *Os dias da Comuna*). A nota oficial na RDA era de otimismo militante, de esperança obrigatória na aurora stalinista. Os burocratas do Partido corretamente percebiam em seu mais ilustre escritor um veio incorrigível de ironia, de clarividência anárquica. As coisas chegaram a um ponto dramático na revolta operária de Berlim Oriental em junho de 1953. Pessoalmente, Brecht exultou com o surgimento autêntico de um proletariado politizado e ficou amargurado com o esmagamento brutal. Num epigrama que percorreu o mundo, ele sugeriu ao Partido que remediasse a situação “elegendo um novo povo”.

Mesmo assim, e apesar de um sentimento de ultraje um tanto dogmático no Ocidente, Brecht se negou vigorosamente a condenar o regime ou a romper com sua terra natal. Tinham ocorrido erros, e voltariam a ocorrer no futuro, mas para Brecht a história estava do lado do socialismo de Estado centralizado. A democracia espúria do capitalismo de consumo de massas continuava inaceitável para ele. Sua posição deu frutos. A Berliner Ensemble ganhou apoio e reconhecimento. *O círculo de giz caucasiano* foi produzido exatamente da maneira como Brecht queria. Diretores, atores, cineastas de todas as partes do mundo iam em peregrinação às oficinas de Brecht. Um Prêmio Stálin concedido por Moscou protegeu Brecht das intrigas invejosas das autoridades alemãs orientais. A serenidade perpassa as cartas finais, mesmo a Ruth Berlau. Brecht ajudou a preparar uma visita da Ensemble a Londres, com suas enormes produções de *O círculo de giz* e *Mãe Coragem*. Elas foram encenadas em triunfo duas semanas após a morte de Brecht em 14 de agosto de 1956, vitimado por um ataque cardíaco.

Na noite de 30 de junho passado, colunas de veículos blindados sob a proteção aérea de helicópteros entraram no pouco que restou da RDA, levando milhões de marcos alemães recém-impresos. Junto ao Muro demolido, multidões dançavam e acenavam camisetas da Disneylândia. Nada desse circo teria surpreendido Bert Brecht. E tampouco o fato de que os raros visitantes que procuram sua lápide em Berlim Oriental são acadêmicos ou ocasionais artistas de teatro do Ocidente “podre”.

Os melhores poemas, o conjunto de grandes peças (no teatro moderno, apenas Claudel tem um peso comparável) ficarão. E o grito de pura dor, tal como foi emitido, em absoluto silêncio, pela boca aberta e dilacerada de Helene Weigel em sua interpretação de *Mãe Coragem*, parece ficar cada vez mais alto.

UNEASY RIDER

AVISADOS PELO RELEASE de que temos aqui “um dos livros mais únicos e empolgantes na história das letras americanas”, estacamos diante da gramática do apelo e de seu habitual exagero. A gramática é irremediável. Mas tenho um palpite de que a proposição em si é válida. *Zen e a arte da manutenção de motocicletas: uma investigação sobre valores*, de Robert M. Pirsig, é tão intencionalmente canhestro quanto o título. É densamente compactado. Oscila, com deslocamento deliberado de seu lastro, entre a ficção e o discurso filosófico, entre as memórias pessoais e a impessoalidade convencional de uma revista de engenharia ou alguma outra profissão. É um livro enorme, mas diz a matéria, e indicam as falhas, que resulta de um texto muito maior. Ouvimos falar num rascunho de 180 mil palavras e aí sentimo-nos impiedosamente privados dele pela sã consciência e pragmatismo da editora. *Zen e a arte* é difícil de lidar, seja para ler, seja para comentar. Ele se instala na cabeça da gente como poucos romances recentes conseguem fazer, agarra-nos com força, obriga a paisagem a se abrir em planos inesperados, dotados de ordem e carregados de ameaça.

O fio da narrativa é enganosamente trivial. Pai e filho estão numa viagem de férias, de moto, indo de Minneapolis até as Dakotas, depois atravessam as montanhas, viram para o sul em Santa Rosa e Bay. Asfalto, motéis, curvas fechadas no frio cortante das Rocky Mountains, nevoeiros, desertos, as águas divisórias, os vinhedos e as orlas douradas do mar. Mr. Pirsig não foi o primeiro: Kerouac esteve lá antes dele, e Humbert Humbert, e mais um monte de romances, filmes, contos, seriados de tevê com os solitários que puseram o pé na estrada, cobrindo os quilômetros em silêncio, queimados ou encharcados sob os céus imensos, indo de motel em motel como oásis de neon, percorrendo no crepúsculo a enervante melancolia dos subúrbios americanos, das espeluncas e dos aterros de carros usados. Pirsig é bom ao falar sobre a distância, as queimaduras causadas pelo vento, os distúrbios intestinais indesejados depois de horas e horas sentado no banco de uma moto, depois de um número excessivo de sanduíches de pão dormido. Mas isso não explica a força do livro.

Há outras pressões. O passageiro de onze anos de idade se chama Chris. O peso de suas percepções incipientes, de sua identidade sob ameaça, vai se tornando enorme. Num certo nível, é a história do robusto barqueiro do Senhor, são Cristóvão, protetor e padroeiro dos viajantes, cujas vértebras vão cedendo, as pernas estremecendo, quase afundando sob o peso do menino no meio da correnteza. E Pirsig sabe, sente talvez com a erudição sonambúlica de um grande artista, que a própria imagem de Cristo é o reflexo de algo muito mais antigo — o centauro, uma criatura “motociclística”, se é que isso algum dia existiu, carregando o menino Hércules. Pai e filho avançam

pela noite e pelo vento, numa enigmática perseguição, ouvindo chamados sinistros que parecem bater à alma do menino. Sim, claro: a mais famosa balada, “Erlkönig”, de Goethe, que tem alguns arranjos musicais que parecem vir das semínimas e das explosivas do motor da motocicleta. Um conto sobrenatural de rapinagem noturna, a psique humana arrastada de volta para um antigo sono ou possessão, exatamente como pode ocorrer a Chris se não alcançarem a tempo as águas purificadoras do Pacífico. Em suma, temos uma abundância de referências e ressonâncias. Há os Selvagens da Motocicleta da turma de Marlon Brando, os Anjos saídos do Inferno (sendo permitidas todas as inferências teológicas) — aqueles batedores da Morte que Cocteau vestiu de couro e filmou muito tempo atrás. Uma fartura de símbolos, alusões, arquétipos em tal prodigalidade, com tal tangibilidade, que somente alguém de grande imaginação, moldando os materiais por absoluta necessidade, poderia se permitir. Um inventor mais profissional teria cortado, teria sido mais indireto em suas mitologias, teria se sentido constrangido com a obviedade dos símbolos apresentados. Mr. Pirsig se permite uma dose de franca inocência. Tudo tem vida na superfície, tudo tem contornos e lança sombras exatas, como na paisagem de neve de um primitivo americano. Porque o desenho subjacente está oculto e é até certo ponto original.

A obra de Pirsig, como grande parte da literatura americana clássica, é maniqueísta. É feita de dualidades, oposições binárias, presenças, valores e códigos de enunciação em conflito. Pai contra filho; arquiteturas do espírito contra arquiteturas da máquina; a modernidade da velocidade, da uniformidade e do consumo (de combustível, de espaço, de publicidade política) contra o conservadorismo, contra a paciência do verdadeiro pensamento. Mas essas oposições são ambíguas em si mesmas; fazem-nos perder o equilíbrio e nos obrigam a reequilibrar, como as guinadas da motocicleta.

Fedro persegue o narrador. Num nível, ele é o confidente secreto, o questionador implacável, a compactação do intelecto puro. Nasceu diretamente do diálogo platônico de onde vem seu nome, e o expediente de apresentar um ser vivo perseguido por uma sombra saída de Platão é, por si só, suficiente para atestar a força, o domínio de Pirsig sobre o leitor. Mas a caçada é, claro, interior. É o próprio narrador que é, em si, um ser de aluguel, dividido quase até o cerne por identidades que se alternam. Não é o rei demoníaco que está ameaçando a psique e talvez a vida do menino: é o pai. A percepção desse fato, que Chris começa a entender através de pesadelos, através da estranheza da voz paterna que ouve na penumbra, e o duelo final entre o menino e o homem dividido à beira do mar purificador são de uma força assombrosa. Chris percebe que, em algum sinistro ponto do passado, seu pai perdeu o juízo, entrou literalmente em êxtase, como os possuídos pelo demônio. A lembrança de uma parede de vidro, em algum hospital muito tempo atrás, toma conta dele. Fedro, a instância de ação do pensamento indomado, da obsessão especulativa para além das restrições impostas pelo amor e pela vida social, instância esta bruxuleante, mas em última análise anárquica, está prestes a aflorar:

Seu olhar se ofusca num súbito clarão interno. Então fecham-se os olhos e lhe sai da boca um grito estranho, um gemido como

o som de algo muito distante. Vira-se e tropeça no solo, então cai, dobra-se, põe-se de joelhos e se embala de trás para a frente, com a cabeça apoiada no chão. Um leve vento enevoadado sopra no capim em torno dele. Uma gaviota poussa ali perto.

Na neblina ouço o rangido das marchas de um caminhão...

Marchas do câmbio, polias, parafusos de suporte do motor, tensionador de correia, tirante da suspensão, correntes de segurança, bombas injetoras desempenham um papel fundamental. É de fato um livro sobre a arte da manutenção de motocicletas, sobre a concentração mental, o cuidado e a delicadeza das mãos e dos ouvidos necessários para manter um motor íntegro, cantante, no frio e no calor, no asfalto e no chão batido. É um livro sobre os vários tipos de relações — obtusas, amorísticas, peremptórias, utilitárias, perspicazes, destrutivas — que ligam o homem moderno a seu ambiente mecânico. Uma motocicleta é “um sistema de conceitos trabalhados em aço”. Fedro e seu mestre Platão acreditam que a estrutura de aço é mera sombra, necessariamente inferior, da ideia de um motor gerado pelo intelecto, perfeito em sua inteireza mental. O narrador admite que há uma verdade nessa obsessão pelo ideal. Mas é uma verdade perigosa. É o concreto, o material que devemos enfrentar e moldar de acordo com nossas necessidades. A matéria também tem sua precisão:

Se no ajuste houver uma folga nem que seja de um milésimo de centímetro, a força vai vir de uma vez só, como uma martelada, e a biela, o mancal e a superfície do cárter logo vão se achatar, produzindo um barulho que no começo parece um braço frouxo. É por isso que estou verificando agora. Se for mesmo uma biela solta e eu tentar chegar até as montanhas sem fazer uma vitória, o barulho logo vai aumentar até que a biela se desprenda, bata no fundo do cárter girando e acabe com o motor. Às vezes a biela quebrada chega a atravessar o cárter e toda a gasolina vaza no chão. Aí, a única coisa a fazer é ir a pé.

As duas disciplinas do entendimento, a ideal e a instrumental, são encarnadas e apresentadas no episódio provavelmente mais espirituoso e mais ramificado da história. O viajante volta à faculdade em Montana, da qual uma crise de nervos e a insistência de Fedro sobre o valor absoluto da verdade, sobre a educação como formação moral, tinham-no afastado anos atrás. Seus anfitriões moram na casa perfeita no cânion perfeito. São a própria essência da nova pastoral americana, daquelas simplicidades chiques que agora vestimos, construímos e frugalmente comemos. Robert DeWeese, artista residente, mostra as instruções para montar uma churrasqueira ao ar livre que o encantou. A conversa se estende e se aprofunda. Comentam as limitações da linguagem em relação aos procedimentos mecânicos; a montagem de máquinas como um ramo da escultura esquecido desde longa data, cuja sutileza orgânica é traída pela facilidade inerte dos projetos comerciais; o fantasma (sombra zero de Descartes) que habita a máquina. A perícia artesanal, o senso temporal de Pirsig nessa passagem são impecáveis.

Nem sempre é assim. A viagem para o Oeste é pontilhada de longas reflexões e sermões laicos que Pirsig chama de “Chautauquas”. São essenciais para sua finalidade. Nesses discursos ao leitor, o narrador registra e diagnostica as insinuações de Fedro. A natureza da qualidade, tanto de conduta quanto na engenharia, é discutida e contraposta à falsidade pragmática de uma sociedade de consumo. Essa argumentação discursiva, a “investigação de valores”, é muito bem elaborada, em larga

medida. Mas há trechos medíocres, resumos simplórios de Kant que mostram as certezas agressivas do autodidata, erros de atribuição (não foi Coleridge, e sim Goethe, quem dividiu a humanidade racional entre platônicos e aristotélicos), fragmentos tirados de um curso sobre Grandes Livros ao qual o narrador abriu certa vez uma penosa exceção. A voz continua a ranger como uma pedra de moinho, sentenciosa e monótona. Mas o livro tem inspiração e originalidade suficientes para nos motivar e avançar além dos trechos insípidos. E quando as encostas das montanhas se atenuam descendo para o mar — pai e filho cerrados num abraço espectral — a habilidade narrativa, o tratamento perfeito dos efeitos desafiam qualquer crítica.

Minucioso tratado técnico sobre as ferramentas, as rotinas e a metafísica de um ofício especializado; lenda de uma grandiosa caçada à identidade, à salvação da mente e da alma para libertá-las da obsessão, a caçada ao caçador; ficção constantemente interrompida por uma longa reflexão, que a ela se entrelaça, sobre as singularidades irônicas e trágicas do homem americano: as analogias com *Moby Dick* são evidentes. Robert Pirsig nos convida a essa prodigiosa comparação. Em muitos pontos, e mesmo na ausência quase completa do feminino, ela é cabível. O que mais se pode dizer?

15 de abril de 1974

AVE RARA

NÃO É FÁCIL CHEGAR ÀS OBRAS DE GUY DAVENPORT, professor de inglês na Universidade de Kentucky. Entre elas há três coletâneas, com algumas partes repetidas, de traduções de filosofia e poesia grega arcaica: *Carmina Archilochi: The Fragments of Archilochos* (University of California Press, 1964), *Herakleitos and Diogenes* (Grey Fox Press, San Francisco, 1979), *Archilochos, Sappho and Alkman* (University of California Press, 1980). Há três coletâneas de contos: *Tatlin! Six Stories* (Scribners, 1974), *Da Vinci's Bicycle: Ten Stories* (Johns Hopkins University Press, 1979) e o recente *Eclogues: Eight Stories* (North Point Press, San Francisco, 1981). Lançados ao mesmo tempo, e também pela North Point Press, há quarenta ensaios e esboços literários, com o título de *The Geography of the Imagination*. A revista literária de Cambridge (Inglaterra) *Granta* (número 4, 1981) apresenta “Fifty-seven Views of Fujiyana”, de Guy Davenport. Descobri que é quase impossível comprar outros três livros de Davenport: *The Intelligence of Louis Agassiz*, *Flowers and Leaves* e *Cydonia Florentia*.

O professor Davenport ilustra seus textos com habilidosas colagens. Mantém vasilhas de água com açúcar nos aposentos de casa, para que formigas, abelhas e vespas se sintam bem-vindas. Escreve contos com títulos como “Mesoroposthonippidon”. Procura em Ezra Pound qualquer eventual fragmento luminoso de sanidade mental que tenha restado em nossa política, em nossa ideia de como a arte pode dar ordem ao ser cívico do homem. Também sustenta que a Revolução Bolchevique foi um delírio necessário. As publicações do professor Davenport são, na verdade, privadas. Retraído e arredio, elas o protegem como máscaras e sebes espinhosas. Ele conta com um pequeno círculo de leitores fervorosos, entre os quais se destaca Hugh Kenner. Multiplicam-se as anedotas sobre a extrema meticulosidade de suas maneiras. “Resenhar” Davenport parece uma invasão grosseira. Mas, em vista da esqualidez de nossas fantasias correntes, essa invasão talvez se justifique. O fato é que Guy Davenport é uma das raríssimas vozes realmente originais, realmente autônomas hoje audíveis nas letras americanas. Digamos Guy Davenport e William Gass. Não há muitos outros que possamos pôr ao lado de Borges, Raymond Queneau e Calvino. Hoje em dia é tão difícil encontrar sonhos adultos quanto os livros mais arcanos de Davenport.

Reconhece-se instantaneamente uma frase ou um parágrafo curto seu (o fragmento, o aforismo, como nos primeiros poetas gregos e nos pensadores pré-socráticos, é o cerne de Davenport). “De manhã, sorvendo o café, mr. Hulme não conseguia encontrar proporção nas colunas, nos edifícios, nas janelas, no campanário, nas cúpulas, na tipografia do jornal, que não fosse perfeita. As crianças e os velhos o entristeciam. Todas as ideias brotam do corpo como música” (*Eclogues*). “Uma delegação

veio em trêmulo esplendor, cónsules dos mortos disseram ser. Um ergueu a mão. As faces nobres e os belos pés me pareciam divinos, seus olhos um bulício de luz” (*Da Vinci’s Bicycle*). “Haviam ocorrido chuvas de estrelas na América do Norte durante toda a minha infância e juventude. Por noites inteiras fogos de artifício de meteoritos tinham sibilado e suspirado descendo o céu antes que eu escrevesse meu poema sobre a *nova* que fulgurou diante dos olhos de Tycho Brahe, e escrevi meu primeiro conto sobre o fantasma de um cavalo saltando de uma cascata de chamas logo depois que as Leônidas tinham sido mais torrenciais do que os homens lembravam por séculos” (*Tatlin!*). “Sarabandas de Corelli, boa conversa ao pé do fogo, o vento num tropel depois do pôr do sol fazendo as ondas e as árvores de realejo” (*Eclogues*). Não haveria nenhum problema em continuar esta resenha até o fim montando um mosaico de citações. Mas vou transcrever na íntegra um dos minicapítulos, um parágrafo inteiro emendado, que compõem “Fifty-seven Views” [Cinquenta e sete vistas]:

Tudo aquilo de novo, ele disse. Sonho em ver tudo aquilo de novo, as aldeias dos Pirineus, Pau, as estradas. Oh Deus, sentir de novo o cheiro do café francês misturado com o cheiro da terra, do conhaque, do feno. Alguma coisa terá mudado, não tudo. O camponês francês perdura para sempre. Perguntei se de fato havia alguma chance, alguma probabilidade, de que conseguisse ir. Seu sorriso foi de ironia resignada. Quem sabe, disse, se santo Antônio não tomou o bonde até Alexandria? Faz séculos e séculos que não aparece um pai do deserto, e anda havendo uma confusão razoável sobre as regras do jogo. Ele apontou um campo à nossa esquerda, além da mata de carvalhos brancos e liquidâmbares por onde estávamos andando, um campo de restolho de trigo. Foi onde pedi a Joan Baez que tirasse os sapatos e as meias para que eu pudesse ver de novo os pés de uma mulher. De volta à ermida comemos queijo de cabra e amendoim salgado e bebericamos uísque em copos de geleia. Sobre a mesa estavam cartas de Nicanor Parra e Marguerite Yourcenar. Ele ergueu a garrafa de uísque à luz clara e fria do sol de Kentucky brilhando pelas janelas. E então saímos para o banheiro, onde ele chutou a porta com sua bota de tachas, para espantar a cobra preta que geralmente ficava ali dentro. *Saia! Saia, sua desgraçada! Você pode voltar depois.*

Guy Davenport é fiel ao preceito de Ezra Pound de que a prosa deve ser pelo menos tão bem elaborada quanto a poesia. Ele é um mestre do ritmo sutil. Frases aparentemente curtas e orações fragmentárias se abrem, através de vírgulas inesperadas, em sequências opulentas como origamis de flores lançados à água límpida. O andamento de Davenport possui o lirismo divertido e enxuto da música de Erik Satie. Refiro-me à gramática. (Note-se o uso excêntrico e habilidoso do presente histórico, às vezes fazendo lembrar Gertrude Stein.) Já o vocabulário, principalmente em textos recentes, é outro assunto. É barroco, precioso, extremamente inventivo. Tiro meus exemplos de “On Some Lines of Virgil” [Sobre algumas linhas de Virgílio], uma extensa montagem nas *Eclogues* e, diga-se de passagem, uma das apresentações mais cômicas, mais ternamente maliciosas do despertar sexual em toda a literatura moderna. O leitor tem de estar preparado para encontrar coisas como “gressório”, “pincho”, “gárrulo”, “nucal”, “estripulento”. Descobrirá que Davenport é exímio em verbos opacos, mas imediatamente sugestivos: “trupivancar”, “chisparar”, “arreichar cilhas”, que soam como coisas saídas diretamente do dicionário onírico do Bottom de Shakespeare.

Esse dialeto coruscante faz parte, claro, do êxtase do professor Davenport com a erudição livresca.

Ele ressuma de citações explícitas e ocultas, de alusões, referências bibliográficas, trocadilhos eruditos. Mesmo nos exemplos simples e basicamente líricos que citei, a demanda de erudição pressiona o leitor. Mr. Hulme é T. E. Hulme, o guru e poeta-filósofo imagista que influenciou Pound em Londres e que costumava notar a coincidência de seu sobrenome com o do grande David Hume. A observação de Tycho Brahe sobre a explosão de uma nova é um marco na história da astronomia e da cosmologia que nos remete a um famoso precedente chinês. Arcangelo Corelli (1653-1713) é um dos mestres da música barroca e pré-moderna cuja elegância e límpida textura foram redescobertas por Pound *et al.* em nosso século. Uma sarabanda é uma dança solene, que contrasta com o “tropol” do vento. Precisamos saber algo de santo Antônio na patrística antiga e de Flaubert, precisamos ser capazes de identificar não só Joan Baez, mas também Nicanor Parra e madame Yourcenar, para saborear a plena significação da passagem das “Cinquenta e sete vistas”. E são exigências muito rotineiras comparadas às que Davenport faz ao leitor naquela que talvez seja sua mais bela fábula, *The Death of Picasso* [A morte de Picasso], ou numa vinheta como “Lo Splendore della Luce a Bologna”, que é em si uma citação com grandes ressonâncias subjacentes.

Tal paixão livresca, tal investimento nos excêntricos prazeres esotéricos da erudição, situa Davenport numa tradição muito definida. Coleridge, supremo integrante dessa linhagem, falava nos “cormorões de biblioteca”, de homens cujos nervos se põem a vibrar a uma nota de rodapé. *A anatomia da melancolia*, de Burton, muitas vezes prenuncia o mosaico de alusões de Davenport. Outros cormorões são Nabokov — prova disso é a tremenda graça de suas notas e índice remissivo em *Eugênio Oneguín*, de Púchkin — e Borges, assíduo frequentador da Biblioteca Universal. E aqui de novo Pound é essencial para a perspectiva de Davenport. Suas parábolas e colagens em prosa formam de muitas maneiras um complemento, uma guirlanda tecida em torno do *omnium-gatherum* dos *Cantos*, de Pound. De fato, Pound e Davenport parecem representar uma onivoracidade cultural, uma tentativa de fazer um inventário completo do saque estético-poético do mundo, que é radicalmente americana.

Guy Davenport é igualmente americano em seu engajamento, que parece uma antítese a seu eruditismo, com as informalidades do agreste, com a inocência do espaço inculto. A fogueira ao ar livre durante o anoitecer, a árdua caminhada com o corpo encharcado pelas matas do Maine e por uma trilha de Vermont, o mergulho na lagoa da pedreira a céu aberto no lento calor do verão de Indiana ou do Kentucky — são icônicos para Davenport. Repercute, rivaliza com Thoreau e Mark Twain na consciente sensualidade de suas imersões na Arcádia americana. Canta a friável ferrugem nas colinas da Virgínia, os lagos escuros das Poconos. Abrigue-o durante a noite úmida num velho moinho subindo pelas White Mountains, e Davenport abraça sua sorte: “Esquilos de ceroulinhas brancas, e aranhas, e lagartas, sem dúvida, eu disse, e ficaremos amigos de todos eles” (“Fifty-seven Views”).

Davenport é genial ao unir uma extrema erudição bizantina e um à-vontade profundamente americano com a natureza. Esse jogo confere a toda a sua obra o frescor sem igual, sua devoção irreverente. Vejam-se os choques complexos, mas espontâneos, do reconhecimento lítero-sensual naquela invocação de Joan Baez ao se contrapor ao classicismo austero de Marguerite Yourcenar. Veja-se o final da passagem. Nada poderia ser mais robustamente nativo do que espantar a cobra. Mas sabemos, e Davenport precisa que saibamos, das cobras guardiãs dos antigos santuários e de um momento muito parecido no poema talvez mais encantador, mais generoso de D. H. Lawrence. Os termos fundamentais em Davenport são a continuidade e o uníssono, o entrelaçamento de tempo e espaço, de experiência e inocência, possível graças à montagem e à colagem. O bisão pintado nas grutas pré-históricas de Lascaux rima inconscientemente com as águas-fortes de touros de Goya e com a *Guernica* de Picasso. Todos os tempos, todas as coisas e formas se entretecem em arabescos de uma unidade múltipla. Ovídio fala de homens que viram animais, Darwin de animais que viram homens. Ciência e poesia devem brotar da mesma música mental, da mesma sugestão de harmonia, ou nada são. A arte é apenas uma maneira de enxergar com precisão, com a precisão com que enxergou Agassiz:

Ele faz parte do mesmo espírito de Picasso e Tchelitchev, que refletem sobre a transformação como infinita variedade dentro de uma forma, variações temáticas feitas no próprio início da criação, simultâneas. As ideias de natureza eram para Agassiz o que é uma imagem para Picasso. Gênero e espécie são talvez formas ideais de onde a natureza extrai e amadurece todas as possibilidades. O tempo não precisa entrar na conversa. Cobra, pássaro, pterodáctilo, todos vêm da mesma oficina, da mesma *materia* disponível para o artífice; não precisam ser vistos como derivados um do outro. Um artista fascinado por um tema estrutural fez todos eles (*The Geography*).

Podiam ser palavras de Plotino, o grande visionário neoplatônico. Mais próximo, é o credo de Emerson. A obra de Davenport é de unidade metamórfica. Como se a madeira ainda estivesse viva no papel de seus livros. (“Impresso por Maple-Vail em papel livre de ácido”, diz o colofão da North Point Press.)

Segue-se que não existe realmente nenhuma diferença de tática ou de atitude entre as “ficções” e os ensaios literários de Davenport, agora reunidos pela primeira vez. A mesma elegância angulosa, a mesma erudição e senso de humor estão presentes em ambos. O professor Davenport engrinalda de louvores e definições penetrantes Charles Olson, Louis Zukofski, Marianne Moore e Eudora Welty (sendo este último ensaio uma das mais finas análises da arte contida, mas compassiva, de miss Welty). Os diversos ensaios sobre Pound são uma autêntica celebração. A concisa saudação a Charles Ives leva a uma queixa fundamental — um estudo pioneiro do compositor

recaiu sob o espírito do mal que manteve o próprio Ives como um tímido fantasma na arte americana. Quanto tempo levamos para enxergar Melville! Ainda não temos ideia da grandeza de Poe. Nosso Whitman e nosso Thoreau não são Whitman e Thoreau. Temos uma avaliação errada, vaga e inadequada de Stephen Foster. E do grande pintor formalista Grant Wood, que

O professor Davenport é esclarecedor quanto aos jogos de linguagem de Wittgenstein e Gertrude Stein, e a elaboração deles em William Carlos Williams: “Quando ele cita, no começo de ‘Paterson’, um aviso dizendo que não é autorizada a presença de cães sem coleira no parque, quer nos pegar no momento steiniano-wittgensteiniano de ver que, sim, o aviso tem uma espécie de finalidade, mas, como os cães não leem, o aviso existe num sono da razão”. A referência disfarçada a Goya é quase uma marca registrada de Davenport. Se essa modalidade de crítica tem algum defeito, é apenas o da generosidade.

Mas essa prodigalidade e leveza no toque podem trair Davenport. Não adiantará dizer que Ezra Pound ficou louco pelo “simples fato de que os EUA não emitem moeda, mas emprestam moeda emitida por um banco privado”. E acrescenta: “Os impostos medonhos e obscenos que pagamos a nosso governo são na verdade os juros deste empréstimo perpétuo, inextirpável e impagável” (“*The Geography*”). A formulação de Davenport nos leva a supor que ele simpatiza ou concorda (ou ambos) com a economia desvairada de Pound. É essa “insanidade econômica sisífica”, afirma Davenport, que explica as posições de Pound sobre as conspirações tributárias internacionais dos judeus. “Tal era a geometria de sua visão.” Mas foi uma visão que levou a algumas das diatribes antissemitas e antiamericanas mais nauseantes na literatura da histeria e da propaganda. Sem dúvida, o problema se complica com as ações pessoais e o estado mental de Pound. Mas a elegância vivaz de Davenport neutraliza totalmente o que, para ele e para outras “imaginações clássicas”, deveria constituir uma questão central. Ezra Pound e o filósofo alemão Martin Heidegger são muito provavelmente os dois grandes mestres do humanismo em nossa época. Isso significa que falaram com mais autoridade, com mais energia lírica do que qualquer outro poeta ou pensador do século XX contra a devastação ecológica, contra a vulgarização do estilo pessoal, contra a ganância cega que caracteriza nossa sociedade de consumo de massas. É nos *Cantos* de Pound e nos escritos metafísicos e antropológicos de Heidegger que encontramos a grande reafirmação dos ideais clássicos e confucianos da decência cívica, da amistosidade humana no que nos restou do nosso conspurcado planeta. E, no entanto, há na vida e nos pronunciamentos de ambos um envolvimento significativo com a desumanidade fascista e totalitária. Quais são as conexões por trás disso? O que torna a alta erudição tão vulnerável ao canto das sereias da barbárie? Davenport prefere se abster.

Isso também se aplica a um segundo campo fundamental. O mundo das *ficções* e reflexões de Davenport é o do homoerotismo. *The Death of Picasso* está entre as poucas obras-primas da sensibilidade homossexual após Proust. Mas, quando se trata de perceber e enunciar as pressões desse eros nos próprios centros nevrálgicos da arte, do pensamento e da consciência social modernos, Davenport se evade. É essa evasão que reduz sua vinheta de Wittgenstein, nesta coletânea de ensaios, e muitas das alusões e presenças de Wittgenstein em toda a sua obra, a trivialidades.

Não são, penso eu, lapsos aleatórios. A estética de Pound, o repertório de Pound sobre o que importa na saúde da arte e da condição social dos homens, está no próprio cerne do empreendimento de Davenport. Seu humor hermético, a arguta artificiosidade de seus questionamentos do discurso e dos gestos remetem a Wittgenstein, tão diretamente quanto a poética lírica da Grécia arcaica remete em grande parte aos enigmas e metáforas dos pré-socráticos. A falta de disposição de Guy Davenport em enfrentar a substância trágica seja de Pound seja de Wittgenstein, com as implicações mais amplas de suas posições, sugere uma reticência fulcral. Davenport parece proteger a si e a seus leitores do pleno desdobramento, talvez anárquico, de suas próprias forças. Um certo preciosismo, um escrúpulo cortês se interpõe entre o professor Davenport e seu *daimon*.

Mas, de qualquer modo, todos os que se interessam por graça e ordem na vida exposta das letras americanas estão em grande dívida com Davenport. Ele não é, como diz a pertinaz expressão britânica, “a xícara de chá de todo mundo”. Mas para um número cada vez maior, tenho certeza, ele será néctar.

30 de novembro de 1981

CARTAS MORTAS

A RECEITA DO ROMANCE LETTERS [CARTAS] (Putnam, 1979), de John Barth, é bastante simples. O primeiro passo é pegar qualquer um dos vários compêndios de história da literatura e, depois de um minucioso cruzamento das referências, guarnecer um texto de 772 páginas, aqui e ali, com passagens como esta:

É a data de nascimento de João Calvino, Giorgio de Chirico, Jaime III da Escócia, Carl Orff, Camille Pissarro, Marcel Proust, James McNeill Whistler. Os Aliados estão desembarcando na Sicília, a Apollo XI teve um vazamento, o vice-presidente Fillmore sucedeu Zachary Taylor na presidência dos EUA, o primeiro contingente de fuzileiros americanos está saindo do Vietnã, Ben Franklin propõe uma União Colonial aos moldes da Liga Iroquesa das Seis Nações, os alemães começaram o bombardeamento da Inglaterra e ratificaram o Tratado de Versalhes, *Ra* de Thor Heyerdahl está enfrentando de novo um mar bravio e talvez não chegue a Barbados, começaram as negociações para a trégua na Coreia, o mercado financeiro continua em baixa, Woodrow Wilson apresentou sua proposta da Liga das Nações ao Senado americano.

A finalidade dessas listagens sincrônicas é sugerir que o passado e o presente, a memória e o sonho, o real e o fictício fazem parte da mesma brincadeira. Nosso ser, as sombras fugidias em nossos pensamentos são apenas um longo *Wiedertraum* (palavra de mr. Barth), um sonho sonhado de novo. *Tudo* se interliga na pulsante teia do tempo. Bertrand Russell perguntou com suprema concisão: que provas existem de que o passado inteiro do universo não é uma fantasia da mente nesta última fração de segundo? Borges pode adotar essa possibilidade numa única frase tranquila.

Segundo passo: você supõe que o leitor tem plena familiaridade com todas as suas obras anteriores — que ele tem na ponta da língua todos os seus enredos, alusões, personagens e recursos de estilo. Em cada página, você insere referências mais ou menos sorrateiras, mais ou menos discretas em *A ópera flutuante*, *The End of the Road* [O fim da estrada], *The Sot-Weed Factor*, *Giles Goat-Boy*, *Perdido no túnel do terror* e *Quimera*. Num êxtase de narcisismo intelectualista, segue em frente. Você faz o personagem principal de *Letters* descobrir, ler e comentar todas essas paradas anteriores na sala de espelhos. E aí, num salto lá de cima da corda para a rede de proteção do próprio eu, você introduz no novo romance um tal Jacob Horner, máscara visivelmente autobiográfica tirada de um livro anterior, e ainda melhor. Outrossim (para imitar o pastiche da linguagem epistolar clássica feito pelo professor Barth), você divide o referido Horner numa forma dupla: Jacob Horner, o morador da Fazenda da Remobilização, redige cartas a Jacob Horner, o morador da Fazenda da Remobilização, entregando-se a um abandono autista. Um personagem de um romance prévio, seu mesmo, sonha

consigo outra vez. Mas Pirandello já esteve aqui antes, e foi magistral.

Terceiro passo: sendo um professor de literatura inglesa e americana sem sombra alguma de dúvida culto e possuindo um conhecimento não meramente superficial das letras europeias dos séculos XVIII e XIX, você coze seu enorme tijolo (*Letters* é mais longo do que *O idiota*, *Ulisses* ou *A montanha mágica*) com um carvão acadêmico cuidadosamente preparado; isto é, ele se torna um palimpsesto de fontes e alusões literário-histórico-estilísticas. Por trás desse tomo estão *Clarissa*, de Samuel Richardson, *Werther*, de Goethe, e aquele que é o mais grandioso, o romance epistolar mais nu e cru de todos, *Ligações perigosas*, de Laclos. Cada passagem, uma após a outra, é construída com citações, alusões em acrósticos duplos, jogos acrônimos com nomes, fatos e citações tirados da literatura inglesa e americana, de Chaucer a T. S. Eliot. Defoe, Swift e Samuel Johnson abundam neste que é basicamente um pastiche de um romance epistolar setecentista. Mas abundam também os metafísicos, Shakespeare e os humoristas americanos. Quando chega abril, ele é, claro, “o mais cruel dos meses”; quando se pormenorizam infundavelmente as genealogias, elas trazem furtivos ecos dos inventários das heranças em Faulkner, sobretudo em *O urso*. Mas a trama e a urdidura não são apenas literárias em sentido estrito. São tecidas em torno de carretéis biográficos arcanos. É praticamente impossível entender *Letters* sem um íntimo conhecimento da vida, dos amores e das opiniões de Madame de Staël e seu atormentado amante Benjamin Constant. A intimidade com as peregrinações eróticas de Lorde Byron também é um requisito indispensável. (Madame de Staël e Byron se conheciam.) Sabendo do papel essencial de Napoleão na vida e na imaginação de George Noel e Corinne, passamos para um conjunto tremendamente erudito de alusões à suposta fuga de Napoleão para os EUA em 1815, à efetiva estada americana de Jérôme Bonaparte e às testemunhas ou descendentes ianques dessa ilustre visita. A ressurreição de figuras histórico-literárias nada tem de novo nem de ilícito. Mas Barth não teve sorte. Titãs já estiveram aqui antes dele, e exatamente no mesmo terreno. O mundo de Madame de Staël e Byron, às cintilantes margens do lago de Genebra, tece seu spectral sortilégio em *Ada*, de Nabokov; *Werther* renasce, com a vitalidade do pleno autocontrole, em *Carlota em Weimar*, de Thomas Mann.

Tais ingredientes, em si, vão resultar num suflê escolar mais ou menos indigesto. Nenhuma página aqui, senhor doutor, que não mereça exegeses, glosas, notas de rodapé, hermenêuticas, explicações, análises semióticas, comentários psico-históricos e acadêmico-cabalísticos. Que os adufes ressoem nas coutadas do saber, pois não só o texto do professor Barth é uma colcha de retalhos, mas esses retalhos muitas vezes são duplamente, triplamente costurados. Ambrose Mensch propõe “fazer uma verbena”. Ha, ha! Transposição do famoso *faire cattleya* de Proust, significando “fazer amor”. Coisa para calouro, isso. Mas espere: não é a Proust que o dr. Barth agora nos encaminha. Ele pergunta num parêntese: “Você conhece o conto ‘La Fenêtre’ [A janela], de Maupassant, sobre a dama com perfume de verbena que convida seu galanteador para seu *château* no campo?”. Uma corrida da sala

de aula até as estantes, onde, de fato, espera-nos uma edição completa dos contos de Maupassant. Fim da caçada? De maneira nenhuma. “Perfume de verbena” deveria despertar alguma lembrança. Deveras, senhor, andamos meio desmemoriados. Aquele conto intrigante, “Um odor de verbena”, da coletânea *Os invencidos*, de Faulkner. Claro! Como demoramos tanto para perceber? John Barth, Professor Catedrático de Inglês e de Redação Criativa na Cátedra do Centenário dos Ex-Alunos da Universidade Johns Hopkins, membro do Instituto Nacional de Artes e Letras e da Academia de Artes e Ciências dos EUA (tudo isso e outras coisas mais na orelha do livro), fica sentado a sorrir.

John Barth tem se mostrado um escritor extremamente inteligente, se bem que enfatuado. Possui um ouvido excepcional para a paródia, o pastiche, o *rifacimento*, a imitação satírica. Tem um conhecimento impressionante da literatura e da história, da guerra de 1812 e do desenvolvimento do cinema americano, da fauna e da flora de Maryland. Por grosseira que tantas vezes seja, sua verbalização da sexualidade e da pulsão erótica na carne humana é de intensa convicção. Sem dúvida voltará a escrever livros melhores, mas neste aqui os virtuosismos da percepção e da técnica verbal resultam num desperdício gigantesco. Se o professor Barth não quer refrear sua prolixidade, não havia ninguém com a coragem ou a afeição necessárias para dizer ao autor que um livro com um terço do tamanho e despido de sua espalhafatosa mecânica autorreferencial ficaria divertido e funcionaria bem? O lamentável nessa história toda vai muito além do caso particular. Abrange também o clima atual das publicações que pretendem nos oferecer um “ótimo momento” — a caçada, ao mesmo tempo arrogante e descerebrada, ao “*blockbuster*”. Supõe a inexistência de um exercício gabaritado da resenha literária, sobretudo da “literatura dos grandes nomes”. Quantos resenhistas sob pressão terão tido tempo para examinar e, quanto mais, para dedicar uma reflexão crítica a esta “nova obra-prima do cômico”? (Quem escreve os releases *tem* de dizer essas coisas.) No entanto, apenas quando a crítica é rigorosa e franca é que se honra a literatura. Hoje em dia é moda aplicar o rótulo de narcisista à situação americana. Boa parte dessa atribuição é obviamente esquemática e simplista demais. Mas, num grau ao mesmo tempo exato e grotesco, *Letters* parece comprovar a validade desse ponto de vista.

Carta ao autor: Prezado John Barth, na França — onde (como diz um de seus mestres favoritos, o Sterne Laurence) sabem lidar melhor com essas coisas — existe um provérbio: um mau livro mata uma boa floresta.

31 de dezembro de 1979

TIGRES NO ESPELHO

INEVITAVELMENTE, a atual fama mundial de Jorge Luis Borges acarreta um sentimento de perda para algumas pessoas. Como quando um panorama que nos é caro (a massa de sombra de Arthur's Seat em Edimburgo vista de uma perspectiva única, da parte dos fundos do número 60 da Pleasance, por exemplo, ou a Fifty-first Street vista em ângulo com um cânion brônzeo e veloz, graças a um artifício de luz e altitude através da janela de meu dentista), um item de colecionador para nossa visão interior, se torna um espetáculo geral e aberto para as hordas de turistas. Por muito tempo o esplendor de Borges foi clandestino, assinalado a raros eleitos, num escambo que se fazia a meia-voz e entre sinais de mútuo reconhecimento. Quantos conheciam sua primeira obra, um resumo de mitos gregos, escrito em inglês em Buenos Aires, o autor com sete anos de idade? Ou a Opus 2, de 1907 e claramente premonitória — uma tradução de “O príncipe feliz”, de Oscar Wilde, para o espanhol? Hoje em dia, afirmar que “Pierre Menard, autor do *Quixote*” é uma das grandes maravilhas da invenção humana, que as várias facetas do gênio contido de Borges estão quase totalmente cristalizadas nessa fábula despojada, é uma platitude. Mas quantos têm a *editio princeps* de *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires, 1941), onde apareceu o conto? Apenas dez anos atrás, era sinal de profunda erudição saber que H. Bustos Domecq era o pseudônimo conjunto de Borges e seu íntimo colaborador, Adolfo Bioy Casares, e que o Borges que, junto com Delia Ingenieros, publicou uma erudita monografia sobre a literatura germânica e anglo-saxônica antiga (México, 1951) era de fato o Mestre. Tal informação era guardada ciosamente, transmitida com parcimônia, muitas vezes quase inacessível, bem como os poemas, os contos, os ensaios de Borges — também dispersos, esgotados, sob pseudônimo. Lembro-me de um velho conhecedor, nos fundos cavernosos de uma livraria em Lisboa, me mostrando — isso foi no começo dos anos 1950 — a tradução de *Orlando*, de Virginia Woolf, feita por Borges, seu prefácio a uma edição portenha da *Metamorfose*, de Kafka, seu ensaio fundamental sobre a língua artificial inventada pelo bispo John Wilkins, publicado em *La Nación* em 1942 e (raridade das raridades) *El tamaño de mi esperanza*, coletânea de ensaios curtos lançada em 1926, mas que, por desejo de Borges, nunca foi reeditada. Esses delgados volumes me foram mostrados com um ar de enfarada condescendência. E com razão. Eu tinha demorado para chegar ao local secreto.

A virada se deu em 1961. Beckett e Borges foram agraciados com o Prêmio Formentor. Um ano depois, saíram em inglês *Labyrinths* e *Ficções*, de Borges. Veio uma enxurrada de homenagens. O governo italiano concedeu a Borges o título de *Commendatore*. Por sugestão de Malraux, De Gaulle conferiu ao ilustre colega de letras e mestre dos mitos a comenda da *Ordre des Lettres et des Arts*. A súbita celebridade se viu dando conferências em Madri, Paris, Genebra, Londres, Oxford, Edimburgo,

Harvard, Texas. “Numa velhice adiantada”, brinca Borges, “comecei a ver que havia muita gente interessada em meu trabalho em todo o mundo. Parece estranho: muitos escritos meus têm sido publicados em inglês, sueco, francês, italiano, alemão, português, algumas línguas eslavas, dinamarquês. E é sempre uma grande surpresa para mim, pois lembro que publiquei um livro — deve ter sido em 1932, creio eu — e no fim do ano descobri que tinham sido vendidos nada menos que 37 exemplares!” Uma escassez que tinha suas compensações: “Aquelas pessoas são reais, quero dizer, cada um tem um rosto, uma família, mora numa determinada rua. Ora, se você vende, digamos, 2 mil exemplares, é a mesma coisa que não vender nada, porque 2 mil é demais — quero dizer, para a imaginação captar. [...] Talvez dezessete fosse melhor ou mesmo sete”. Cada número desses tem um papel simbólico, e o mesmo ocorre nas fábulas de Borges com as séries cabalísticas decrescentes.

Hoje, os 37 secretos criaram toda uma indústria. Proliferam análises, críticas, entrevistas, memórias, números especiais de revistas, edições. A compilação biográfica, exegética e bibliográfica de 520 páginas sobre Borges, lançada em Paris pela L’Herne em 1964, já está desatualizada. Há uma densa produção de teses: sobre “Borges e Beowulf”, sobre “A influência do faroeste no andamento narrativo do último Borges”, sobre “O enigmático interesse de Borges por *West Side Story*” (“assisti muitas vezes a ele”), sobre “As verdadeiras origens das palavras Tlön e Uqbar nos contos de Borges”, sobre “Borges e o Zohar”. Há finais de semana sobre Borges em Austin, seminários em Widener, um grande simpósio na Universidade de Oklahoma, com a presença de Borges em pessoa, assistindo à canonização culta de seu outro eu — ou, como diz ele, *Borges y yo*. Está sendo criada uma revista de estudos borgianos. O primeiro número vai abordar a função do espelho e do labirinto na arte de Borges, e os tigres de sonhos que estão atrás do espelho ou, melhor, em seu silencioso labirinto de cristal. Com o circo acadêmico vieram as imitações. O estilo de Borges tem sido amplamente copiado. Há fascinantes torneios de frases que muitos escritores, e mesmo estudantes de graduação com bom ouvido, conseguem reproduzir: a deflexão autoirônica no tom de Borges, as especulações fantasiosas sobre as referências históricas e literárias que salpicam a narrativa, a alternância entre a asserção despojada e direta e a evasão sinuosa. As imagens e símbolos centrais do mundo de Borges entraram em ampla circulação no mundo literário. “Cansei de labirintos, espelhos, tigres e todo esse tipo de coisa. Principalmente quando os outros estão usando. [...] Esta é a vantagem dos imitadores. Eles nos curam de nossos cacoetes literários. Porque aí pensamos: há tanta gente fazendo esse tipo de coisa agora que não precisamos mais fazer. Os outros que façam, e bons ventos os levem!” Mas não é o pseudo-Borges que interessa.

O mistério é que a tática de um sentimento tão especializado, tão intrincadamente entrelaçado com uma sensibilidade que é pessoal ao extremo, tenha encontrado uma repercussão tão ampla e tão natural. Como Lewis Carroll, Borges transformou sonhos autistas — de uma condição pessoal bastante exótica e idiossincrática — em quadros, em convocatórias discretas, mas rigorosas, que os leitores do mundo todo estão descobrindo com uma sensação de pleno reconhecimento. Nossas ruas

e jardins, um lagarto disparando como uma flecha à luz escaldante, nossas bibliotecas e escadas circulares começam a parecer exatamente como imaginou Borges, embora as fontes de sua visão continuem irreduzivelmente singulares, herméticas, às vezes quase alucinadas. O processo pelo qual um modelo pessoal fantástico do mundo transpõe a parede de espelhos onde ele foi criado e consegue transformar a paisagem geral da consciência é inequívoco, mas extremamente difícil de ser comentado (quanto da imensa bibliografia crítica sobre Kafka não passa de uma verborragia atordoada). É inegável que o ingresso de Borges no cenário mais amplo da imaginação foi precedido por um ponto de vista local de extremo rigor e perícia linguística. Mas isso não nos leva muito longe. O fato é que mesmo traduções medíocres conseguem transmitir grande parte de seu fascínio. A mensagem — posta num código cabalístico, escrita, por assim dizer, com tinta invisível, enviada, com a altiva displicência de uma profunda modéstia, na mais frágil das garrafas — cruzou os sete mares (há muitos mais, claro, no atlas de Borges, e são múltiplos de sete) para alcançar as mais variadas praias. Mesmo os que não conhecem nada a respeito de seus mestres e primeiros companheiros — Lugones, Macedonio Fernández, Evaristo Carriego —, ou para quem o distrito de Palermo, de Buenos Aires, e a tradição das baladas gaúchas não passam de nomes, encontraram via de acesso às *Ficções* de Borges. Em certo sentido, o diretor da Biblioteca Nacional da Argentina é agora o autor anglo-americano mais original de todos.

Essa extraterritorialidade pode ser uma pista. Borges é um universalista. Em parte isso se deve aos anos de formação entre 1914 e 1921 na Suíça, na Itália, na Espanha. E deriva dos talentos linguísticos prodigiosos de Borges. Ele está à vontade em inglês, francês, alemão, italiano, português, anglo-saxão, norueguês antigo, além de um espanhol constantemente perpassado de elementos argentinos. Como outros escritores que perderam a visão, Borges se move com a segurança de um gato pelo mundo sonoro de várias línguas. Ele narra memoravelmente em “Ao iniciar o estudo da gramática anglo-saxônica”:

Ao fim de cinquenta gerações
(Tais abismos a todos nós apresenta o tempo)
Volto na margem ulterior de um grande rio
À qual não chegaram os dragões do viking
Às ásperas e laboriosas palavras
Que, com uma boca que se fez pó,
Usei nos dias de Nortúmbria e de Mércia,
Antes de ser Haslam ou Borges.
[...]
Louvada seja a infinita
Urdidura dos efeitos e das causas
Que antes de mostrar-me o espelho
No qual não verei ninguém ou verei outro
Concede-me esta pura contemplação
De uma linguagem do alvorecer.

“Antes de ser Borges.” Há nessa penetração de diversas culturas um segredo de metamorfose literal. Em “Deutsches Requiem”, o narrador se torna — é — Otto Dietrich zur Linde, criminoso de guerra nazista condenado. A confissão de Vincent Moon, “A forma da espada”, é um clássico na rica literatura dos problemas irlandeses. Em outros lugares, Borges veste a máscara do dr. Yu Tsun, ex-professor de inglês na Hochschule de Tsingtao, ou de Averróes, o grande comentador islâmico de Aristóteles. Cada metamorfose traz sua aura persuasiva, e no entanto todas são Borges. Ele se delicia em estender essa sensação do desabrigado, do misteriosamente conglomerado, a seu próprio passado: “Posso ter ancestrais judeus, mas não sei dizer. O sobrenome de minha mãe é Acevedo: Acevedo pode ser um sobrenome judeu português, mas talvez não. [...] A palavra *acevedo*, claro, designa uma espécie de árvore. A palavra não é especificamente judaica, embora muitos judeus se chamem Acevedo. Não sei dizer”. Tal como vê Borges, outros mestres podem extrair força de uma posição estrangeira semelhante: “Não sei por quê, mas sempre sinto algo italiano, algo judeu em Shakespeare, e talvez os ingleses o admirem por causa disso, por ser tão diferente deles”. O que importa não é a dúvida específica nem a especulação da fantasia. É a noção básica do escritor como um hóspede, como um ser humano cuja tarefa é permanecer vulnerável a múltiplas presenças estranhas, que deve manter as portas de sua provisória moradia abertas a todos os ventos:

Nada ou pouco sei de meus ancestrais
Portugueses, os Borges: vaga gente
Que prossegue em minha carne, obscuramente,
Seus hábitos, rigores e temores.
Tênues como se nunca tivessem existido
E alheios aos trâmites da arte,
Indeciframavelmente fazem parte
Do tempo, da terra e do olvido.

Essa universalidade e esse desprezo pela âncora se refletem diretamente na erudição fabulosa de Borges. Seja ou não “ali posta meramente como uma espécie de brincadeira pessoal”, a montagem de alusões bibliográficas, rótulos filosóficos, citações literárias, referências cabalísticas, acrósticos matemáticos e filológicos que povoam os contos e poemas de Borges é obviamente essencial para a maneira como ele vivencia a realidade. Um crítico francês perspicaz, Roger Caillois, afirmou que, numa época de ignorância cada vez maior, quando mesmo os instruídos possuem apenas leves tintas de cultura clássica ou teológica, a erudição é em si mesma uma espécie de fantasia, uma construção surrealista. Trafegando com silenciosa onisciência entre fragmentos herméticos do século XI, a álgebra barroca e os múltiplos tomos das *oeuvres* vitorianas sobre a fauna do mar de Aral, Borges constrói um antimundo, um espaço totalmente coerente onde seu espírito pode fazer suas invocações à vontade. O fato de que boa parte das supostas fontes e do mosaico de alusões é pura invenção — expediente que Borges compartilha com Nabokov e que ambos talvez devam a *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert — paradoxalmente reforça a impressão de solidez. Pierre Menard se posta diante de nós, ao mesmo tempo implausível e dotado de materialidade, por meio do catálogo inventado de suas “obras visíveis”; cada item misterioso do catálogo, por sua vez, apontado para o significado da parábola. E quem duvidaria da

veracidade das “Três versões de Judas”, já que Borges nos garante que Nils Runeberg — note-se a runa no nome — publicou *Den hemlige Frälsaren* em 1909, mas não conhecia um livro de Euclides da Cunha (“Os sertões”, exclama o leitor incauto) onde se afirmava que, para o “heresiarca de Canudos, Antônio Conselheiro, a virtude ‘era quase uma impiedade?’”. Sem dúvida há humor nessa montagem polímata. E há, como em Pound, a intenção deliberada de uma convocação total, uma vívida súpula da civilização clássica e ocidental numa época em que a última está em grande parte esquecida ou vulgarizada. Borges é um curador por natureza, um tesoureiro de miudezas negligenciadas, um indexador das verdades obsoletas e conjeturas surradas que se amontoam no sótão da história. Todo esse engenhoso saber tem suas facetas cômicas e brandamente histriônicas. Mas também um sentido muito mais profundo.

Borges carrega, ou melhor, faz um preciso uso imaginativo de uma imagem cabalística do mundo, uma metáfora essencial da existência, com a qual pode ter se familiarizado desde 1914, em Genebra, quando leu *O Golem*, de Gustav Meyrink, e esteve em contato próximo com o estudioso Maurice Abramovics. A metáfora é mais ou menos a seguinte: o Universo é um grande Livro; todo fenômeno natural e mental dentro dele tem significado. O mundo é um imenso alfabeto. A realidade física, os fatos históricos, tudo o que os homens criam são, por assim dizer, sílabas de uma mensagem constante. Estamos cercados por uma rede infundável de significações, onde cada fio transmite uma pulsação viva e conduz por fim ao que Borges, num enigmático conto de grande poder, chama de *Aleph*. O narrador vê esse inexprimível eixo do cosmo num canto empoeirado do porão da casa de Carlos Argentino, na rua Garay, numa tarde de outubro. É o espaço de todos os espaços, a esfera cabalística cujo centro está em toda parte e cuja circunferência não está em lugar algum; é a roda da visão de Ezequiel, mas também a pequena ave silenciosa do misticismo sufi, que de certa maneira contém todas as aves: “senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjetural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo”. Do ponto de vista do escritor, “o universo que outros chamam a Biblioteca” tem vários traços notáveis. Abrange *todos* os livros, não só os que já foram escritos, mas cada página de cada tomo que virá a ser escrito e, o que importa ainda mais, que poderia vir a ser escrito. Reagrupadas, as letras de todas as escritas e alfabetos conhecidos, tal como estão registradas nos volumes existentes, podem produzir todos os pensamentos humanos imagináveis, todas as linhas em verso ou parágrafos em prosa até o fim do universo. A Biblioteca encerra não só todas as línguas, mas também as línguas que desapareceram ou ainda estão por surgir. Borges sente um evidente fascínio pela noção, tão destacada nas especulações linguísticas da Cabala e de Jacob Böhme, de que por trás de toda a multiplicidade das línguas humanas encontra-se uma língua secreta primordial, uma *Ursprache* anterior a Babel. Se, como fazem os poetas cegos, passarmos o dedo pelo gume afiado das palavras — espanholas, russas, aramaicas, pelas sílabas de um cantador em Catai —, sentiremos nelas o vibrar sutil de uma grande pulsação constante que parte de um mesmo centro comum, a palavra última, feita de todas as letras e combinações de letras em todas as línguas, que é o nome de Deus.

Assim, o universalismo de Borges é uma estratégia imaginativa de raízes profundas na sensibilidade, um recurso para estar em contato com os grandes ventos que sopram do âmago das coisas. Quando cita títulos fictícios, referências cruzadas imaginárias, volumes e escritores que nunca existiram, Borges está simplesmente reagrupando elementos de realidade na forma de outros mundos possíveis. Quando, com ecos e jogos de palavras, passa de língua em língua, está girando o caleidoscópio, lançando a luz em outro trecho da parede. Como Emerson, a quem cita sem cansar, Borges confia que essa visão de um universo simbólico, totalmente amalgamado, é um júbilo: “Do incansável labirinto de sonhos regressei à dura prisão como à minha casa. Bendisse sua umidade, bendisse seu tigre, bendisse meu velho corpo dorido, bendisse a treva e a pedra”. Para Borges, como para os transcendentalistas, todo som ou coisa viva contém uma cifra do todo.

Esse sistema do sonho — Borges indaga várias vezes se nós mesmos, incluídos nossos sonhos, não estamos sendo sonhados — gerou alguns dos contos mais originais, mais repletos de espírito da literatura ocidental. “Pierre Menard”, “A biblioteca de Babel”, “As ruínas circulares”, “O Aleph”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “A busca de Averróes” são obras-primas de laconismo. A concisa perfeição dessas peças, como num bom poema, constrói um mundo ao mesmo tempo fechado, com o leitor inescapavelmente encerrado dentro dele, mas aberto à mais ampla ressonância. Algumas parábolas, que mal chegam a uma página, como “Ragnarök”, “Tudo e nada” e “Borges e eu”, emparelham-se com as de Kafka como os únicos êxitos nessa forma notoriamente lábil. Se tivesse escrito apenas as *Ficções*, Borges se alinharia entre os raros sonhadores originais desde Poe e Baudelaire. Ele aprofundou, e esta é a marca de um artista de real grandeza, a paisagem de nossas memórias.

Mesmo assim, apesar de sua universalidade formal e da vertiginosa amplitude de seu leque de alusões, a estrutura da arte de Borges tem graves lacunas. Somente uma vez, no conto “Emma Zunz”, Borges criou uma mulher plausível. Em toda a obra restante, as mulheres são os objetos indistintos de fantasias ou recordações masculinas. Mesmo entre os homens, as linhas de força imaginativa numa ficção de Borges são extremamente simplificadas. A equivalência fundamental é um duelo. Encontros pacíficos são vasados pelos moldes de uma colisão entre o “eu” do narrador e a sombra mais ou menos invasiva do “outro”. Quando aparece uma terceira pessoa, será quase invariavelmente, obliquamente, a alusão a uma presença, uma lembrança ou um rápido vislumbre instável na retina. O espaço de ação onde se move uma figura de Borges é mítico, nunca social. Quando se introduz um local, uma posição ou uma circunstância histórica, aparece em toques soltos, exatamente como num sonho. Daí o estranho, o frio vazio que transpira de muitos textos de Borges como de uma janela se abrindo de súbito para a noite. São essas lacunas, essas intensas especializações da consciência, penso eu, que explicam as desconfianças de Borges em relação ao romance. Ele volta ao tema com frequência. Afirma que um autor obrigado pela visão fraca a compor mentalmente e, por assim dizer, de um só impulso, deve se restringir a narrativas muito breves. E é verdade que as primeiras

“*Ficciones*” importantes se seguem ao grave acidente que Borges sofreu em dezembro de 1938. Ele também julga que o romance, como o poema épico que o precedeu, é uma forma transitória: “O romance é uma forma que pode passar, que certamente passará, mas não creio que o conto passará. [...] Ele é muito mais antigo”. É o contador de histórias na estrada, o *skald*, o narrador dos pampas, homens cuja cegueira é muitas vezes uma declaração do brilho e da riqueza de vida que viveram, que encarnam a noção de escritor de Borges. Homero é invocado amiúde como ícone protetor. Claro. Mas é da mesma maneira provável que o romance represente precisamente as principais dimensões faltantes em Borges. A presença feminina bem construída, as relações das mulheres com os homens fazem parte da essência da ficção plena. Assim como uma matriz da sociedade. A teoria dos números e a lógica matemática encantam Borges (vejam-se seus “Avatares da tartaruga”). Há muito de simples engenharia num romance.

A estranheza concentrada do repertório de Borges explica certo preciosismo, uma elaboração rococó que pode ser fascinante, mas também asfixiante. Mais de uma vez, as luzes pálidas e as formas ebúrneas de sua invenção se distanciam da desordem ativa da vida. Borges declarou que considera a literatura de língua inglesa, incluída a americana, como “de longe a mais rica do mundo”. Sente-se admiravelmente à vontade nela. Os autores mais significativos para ele, que praticamente se alternam como máscaras para sua própria pessoa, são De Quincey, Stevenson, Chesterton e Kipling. Sem dúvida são mestres, mas de maneira tangencial. Borges tem toda razão em nos lembrar a prosa de De Quincey, ressoante como um órgão, e o absoluto controle e domínio da récita em Stevenson e Kipling. Chesterton é uma escolha muito excêntrica, embora se possa indagar a contribuição de *O homem que foi quinta-feira* para o gosto de Borges pela charada e pela comédia altamente intelectual. Mas nenhum desses escritores está entre as fontes naturais de energia na linguagem ou na história do sentimento. E quando Borges afirma — numa provocação, talvez — que Samuel Johnson “foi um escritor muito mais inglês do que Shakespeare”, aumenta nossa sensação de que se trata de uma excentricidade proposital. Mantendo uma distância tão altaneira, acima das pretensões bombásticas, intimidadoras, estridentemente ideológicas que caracterizam uma parcela tão grande das letras atuais, Borges construiu para si um centro que, como na esfera mística do Zohar, é também um local muito remoto.

Ele mesmo parece ciente das desvantagens dessa sua distância. Tem declarado em entrevistas recentes que agora almeja alcançar a simplicidade extrema, escrever contos curtos em tom direto viril e sem rebuscamentos. A coragem, o contato nu de lâmina contra lâmina, sempre fascinou Borges. Alguns de seus primeiros e melhores escritos derivam das lendas de brigas de rua no bairro de Palermo, em Buenos Aires, e das heroicas *razzias* de gaúchos e soldados da fronteira. Manifesta um orgulho eloquente por seus antepassados guerreiros: pelo avô coronel Borges, que combateu os índios e morreu numa revolução; pelo bisavô coronel Suárez, que comandou uma carga de cavalaria peruana numa das últimas grandes batalhas contra os espanhóis; por um tio-avô que comandou a vanguarda do

exército de San Martín:

Pisam meus pés a sombra das lanças
que me buscam. O escárnio de minha morte,
os ginetes, as crinas, os cavalos
se fecham sobre mim... Já o primeiro golpe
já o duro ferro que me rasga o peito,
a íntima faca na garganta.

“A intrusa”, um breve conto traduzido recentemente para o inglês, ilustra o ideal de Borges neste momento. Dois irmãos dividem uma mesma jovem. Um deles a mata para que possam reconstituir a relação fraterna. Agora partilham um novo vínculo: “a obrigação de esquecê-la”. O próprio Borges compara essa vinheta aos primeiros contos de Kipling. “A intrusa” é uma coisa ligeira, mas é impecável e estranhamente tocante. É como se Borges, após sua preciosa viagem por línguas, culturas e mitologias, tivesse voltado para casa e encontrado o Aleph no pátio ao lado.

O livro dos seres imaginários (Dutton, 1969) é um Borges marginal. Compilado em colaboração com Margarita Guerrero, este *Manual de zoología fantástica* foi publicado originalmente em 1957. Dez anos depois saiu uma edição ampliada. A atual coletânea também é ampliada e foi traduzida por mr. Norman Thomas di Giovanni, a mais ativa das “outras vozes” atuais de Borges. O livro é um besteiário de criaturas fabulosas, na maioria animais e espectrais. Segue em ordem alfabética, do A Bao A Qu da feitiçaria malaia até o Zaratán, semelhante a uma baleia, registrado no *Livro dos animais*, de Al-Jahiz, do século IX. No caminho encontramos dragões e monstros marinhos, espíritos femininos anunciadores da morte e hipogrifos. Boa parte do texto consiste em citações de fabulistas anteriores — Herbert Giles, Arthur Waley, Gershom Scholem e Kafka. Em muitos casos, o verbete consiste no excerto de um poema ou ficção antiga acompanhado de um breve comentário. Existem, sem dúvida, toques inconfundíveis. Um alegre verbete sobre as fadinhas do folclore rural escocês remete, por intermédio de Stevenson, a “aquele episódio de ‘Olalla’, onde o descendente de uma antiga família espanhola morde a mão da irmã”. Ponto final. Ficamos sabendo que o Espírito Santo escreveu dois livros; um é a Bíblia, “o segundo, o mundo todo, cujas criaturas traziam encerrados em si ensinamentos morais”. Nos “Animais dos espelhos”, Borges enuncia a visão essencial de seu sistema heráldico pessoal. Um dia, as formas que estão congeladas no espelho saltarão fora: “Antes da invasão ouviremos das profundezas dos espelhos o clangor das armas”. Borges sabe que o Golem traz inscrita na testa a palavra *'emeth*, que significa “verdade”; elimine-se a primeira letra e ter-se-á *'meth*, que significa “morte”. Ele adota a interessante sugestão de Ibsen de que os *trolls* são, acima de tudo, nacionalistas. “Eles pensam, ou se esforçam em pensar, que a repugnante decocção que preparam é deliciosa e que suas choças são palácios.” Mas a maioria do material é conhecida e pouco expressiva. Como diz Borges, numa analogia típica, “gostaríamos que o leitor sorvesse aleatoriamente essas páginas, como se brinca com os desenhos variáveis de um caleidoscópio”.

Num poema maravilhoso, “Elogio da sombra”, comentando com divertida ironia e duplo sentido

como é pertinente e compatível que um homem praticamente cego conheça todos os livros, mas esqueça qualquer um que escolha, Borges enumera os caminhos por onde chegou a seu centro secreto:

Esses caminhos foram ecos e passos,
mulheres, homens, agonias, ressurreições,
dias e noites,
entressonhos e sonhos,
cada ínfimo instante do ontem
e dos ontens do mundo,
a firme espada do dinamarquês e a lua do persa,
os atos dos mortos,
o compartilhado amor, as palavras,
Emerson e a neve e tantas coisas.
Agora posso esquecê-las. Chego a meu centro,
a minha álgebra e minha chave,
a meu espelho.
Logo saberei quem sou.

Seria tolice oferecer uma paráfrase simples para aquele supremo núcleo de sentido, para o encontro da identidade perfeita que ocorre no centro do espelho. Mas esse sentido está vitalmente relacionado com a liberdade. Numa nota maliciosa, Borges saiu em defesa da censura. O verdadeiro escritor utiliza alusões e metáforas. A censura o obriga a afiar, a manejar com mais destreza as ferramentas essenciais de seu ofício. Não há, insinua Borges, nenhuma liberdade efetiva nos grafites estridentes de emancipação erótica e política que hoje passam por literatura e poesia. A função libertadora da arte reside em sua capacidade singular de “sonhar contra o mundo”, de estruturar mundos que são *diferentes*. O grande escritor é anarquista e arquiteto; seus sonhos destroem e reconstroem a paisagem provisória e imperfeita da realidade. Em 1940, Borges convocou o “certo fantasma” de De Quincey para “tecer redes de pesadelo/ como baluarte para sua ilha”. Sua própria obra teceu pesadelos, mas com muito maior frequência sonhos repletos de elegância e espírito. Todos esses sonhos são de Borges, inalienavelmente. Mas somos nós que despertamos deles, enriquecidos.

20 de junho de 1970

DA NUANCE E DA MINÚCIA

EM CERTAS ÉPOCAS DA LITERATURA, um determinado escritor parece encarnar a dignidade e a solidão de todo o ofício. Henry James foi “o Mestre” não só, nem principalmente, por causa de seus talentos, mas porque seus modos, seu estilo de vida, mesmo em ocasiões triviais, expressavam o ministério obrigatório da grande arte. Hoje há razão para se supor que Samuel Beckett é o escritor por excelência, que outros romancistas e teatrólogos encontram nele a sombra concentrada de suas lutas e dificuldades. Monsieur Beckett é — até a última fibra de seu ser denso e arredo — o ofício. Não há nenhum gesto supérfluo que se perceba, nenhum floreio público, nenhuma concessão — pelo menos que seja visível — aos ruídos e imprecisões da vida. Os primeiros anos de Beckett parecem ter sido um aprendizado deliberado (aos 21 anos trabalhava como secretário de Joyce). Suas primeiras publicações, o ensaio “Dante... Bruno... Vico... Joyce”, de 1929, a monografia de 1931 sobre Proust, uma coletânea de poemas lançada em 1935 pela Europa Press — nome sintomático —, são preliminares certas. Beckett mapeia, em função de suas próprias necessidades, as atrações próximas de Joyce e Proust; o que descarta é o que mais o influencia. Em *More Pricks Than Kicks* (Londres, 1934), ele já vibra sua nota específica. A guerra vem como uma interrupção banal. Ela cercou Beckett de um silêncio, uma rotina de insânia e dor tão tangível quanto a que se adivinhava em sua arte. Com *Molloy* em 1951 e *Esperando Godot* no ano seguinte, Beckett preencheu a menos interessante e mais necessária de todas as condições: a atemporalidade. Superara o tempo; o grande artista é, justamente, quem “sonha à frente”.

Henry James foi representativo pelo volume colossal de sua produção, pela convicção, patente em tudo o que escreveu, de que a linguagem, se trabalhada com suficiente energia e meticulosidade, pode vir a materializar e transmitir a soma das experiências de valor. A rarefação de Beckett, seu talento em dizer menos, é a antítese disso. Beckett usa as palavras como se cada uma delas tivesse de ser retirada de um cofre e vir à luz de contrabando, extraída de um estoque perigosamente baixo. Se a mesma palavra servir, use-a muitas vezes sem parar, até ficar bem gasta e anônima. O fôlego é um legado que não pode ser desperdiçado; os monossílabos bastam para os dias da semana. Louvados sejam os santos pelo ponto final; eles nos mantêm pródigos palradores a salvo da penúria. A ideia de que podemos falar a nossos ouvidos moucos e transmitir a outros seres humanos, cegos, surdos, insensíveis como são, alguma verdade, algum fato ou sensação completa — um quinto, um décimo, um milionésimo de tal verdade, fato ou sensação — é loucura e arrogância. James acreditava visivelmente que a coisa era possível; Proust também, e ainda Joyce, quando, numa última tentativa desvairada, lançou uma rede de palavras sonoras e cintilantes por sobre toda a criação. Agora os

portões do parque se fecharam, as cartolas e a retórica se emboloram nos bancos vazios. Santos dos céus, senhor, para um homem já é difícil subir as escadas, quem dirá *dizer* assim:

Não eram muitos degraus. contei mil vezes, subindo e descendo, mas o número sumiu da minha cabeça. Eu nunca soube se devia contar um com o pé na calçada, dois com o outro pé no primeiro degrau, e assim por diante, ou se a calçada não contava. No alto dos degraus eu me batia com o mesmo dilema. Na outra direção, quero dizer de cima para baixo, era o mesmo, a palavra não é forte demais. Eu não sabia por onde começar nem onde terminar, esta é a verdade. Portanto, cheguei a três números totalmente diferentes, sem nunca saber qual deles estava certo. E quando digo que o número sumiu da minha cabeça, quero dizer que nenhum dos três números está mais comigo, na minha cabeça.

A *reductio* da linguagem em Beckett — *Echos's Bones* [Ossos do eco], título de seu livro inicial de poemas, é uma designação perfeita — está relacionada com muitos elementos característicos da sensibilidade moderna. “Era o mesmo, a palavra não é forte demais” mostra a tensa jocosidade e o jogo dos tempos verbais da filosofia linguística. Há passagens em Beckett que quase se confundiriam com os “exercícios de linguagem” das *Investigações filosóficas*, de Wittgenstein; ambos ficam à espreita das inflações e imprecisões insípidas de nossa linguagem comum. *Act without Words* [Ato sem palavras] (1957) está para o teatro assim como “Preto sobre preto” está para a pintura, uma demonstração de lógica definitiva. Os silêncios de Beckett, sua estranha suposição de que uma rosa pode ser de fato uma rosa, mas que apenas um tolo tomaria uma proposição tão escandalosa como algo garantido ou se sentiria confiante em traduzi-la em arte, guardam afinidade com a tela monocromática, a estática warholiana e a música silenciosa.

Mas com uma diferença. Há em Beckett uma tremenda eloquência às avessas. As palavras, ajuntadas e batidas como são, dançam para ele como dançam para todos os bardos irlandeses. Em parte é a repetição que cria musicalidade; em parte ela brota de uma habilidosa delicadeza no ir e vir, um ritmo no diálogo que segue os moldes de uma comédia de pastelão. Beckett tem ligações com Gertrude Stein e Kafka. Mas foi com os Irmãos Marx que Vladimir e Estragon ou Hamm e Clov mais aprenderam. Em *Esperando Godot* há diálogos — mas “diálogo”, com sua conotação de uma troca efetiva, é um termo muito impróprio — com fugas musicais que são as que mais se aproximam, na literatura atual, da pura retórica:

VLADIMIR: Temos nossas razões.

ESTRAGON: Todas as vozes mortas.

VLADIMIR: Soam como asas.

ESTRAGON: Como folhas.

VLADIMIR: Como areia.

ESTRAGON: Como folhas.

Silêncio.

VLADIMIR: Falam todas ao mesmo tempo.

ESTRAGON: Cada qual para si.

Silêncio.

VLADIMIR: Mais sussurram.

ESTRAGON: Farfalham.

VLADIMIR: Murmuram.

ESTRAGON: Farfalham.

Silêncio.

VLADIMIR: O que dizem?

ESTRAGON: Falam de suas vidas.

VLADIMIR: Ter vivido não lhes basta.

ESTRAGON: Têm de falar a respeito.

VLADIMIR: Ter morrido não lhes basta.

ESTRAGON: Não é suficiente.

Silêncio.

VLADIMIR: Soam como plumas.

ESTRAGON: Como folhas.

VLADIMIR: Como cinzas.

ESTRAGON: Como folhas.

Longo silêncio.

Tema para futuras teses: Usos do silêncio em Webern e Beckett. Em *Textes pour Rien* [Textos para nada] (1955), aprendemos que não podemos continuar falando de corpos e almas, de nascimentos, vidas e mortes; temos de dispensar tudo isso e seguir em frente, da melhor maneira possível. “Tudo isso é a morte das palavras, tudo isso é superfluidade das palavras, não sabem como dizer outra coisa, mas isso não dirão mais.” Eu procuro, diz Beckett, “a voz de meu silêncio”. Os silêncios que pontuam seu discurso, com cumprimentos e intensidades que parecem modulados com o mesmo cuidado que há na música, não são vazios. Trazem em si, quase audível, o eco de coisas não ditas. E de palavras ditas em outra língua.

Samuel Beckett é mestre em duas línguas. Esse é um fenômeno novo e profundamente sugestivo. Até muito pouco tempo atrás, um escritor era, quase por definição, um ser enraizado em seu idioma materno, uma sensibilidade que habitava a concha de uma língua com mais intimidade, com mais inevitabilidade do que as pessoas comuns. Ser um bom escritor significava uma intimidade especial com aqueles ritmos da fala que estão num nível mais profundo do que a sintaxe normal; significava ter um ouvido para a infinidade de conotações e ecos recônditos de um idioma que nenhum dicionário é capaz de descrever. Um poeta ou romancista afastado de sua língua materna pelo exílio político ou alguma desgraça pessoal era uma criatura mutilada.

Oscar Wilde foi um dos primeiros “dualistas” modernos (essa especificação é necessária porque o bilinguismo em latim e no próprio vernáculo era, evidentemente, uma condição geral da alta cultura na Europa medieval e renascentista). Wilde escrevia maravilhosamente em francês, mas de maneira excêntrica, para mostrar a elegância desenraizada e a ironia em relação a um padrão fixo que lhe marcaram a obra e a carreira como um todo. Kafka conheceu as pressões simultâneas e as tentações poéticas de três línguas: o tcheco, o alemão e o iídiche. Várias parábolas e contos seus podem ser lidos como confissões simbólicas de um homem que não estava inteiramente à vontade na língua em que

escolheu escrever ou que se viu obrigado a adotar. Kafka anota em seu diário em 24 de outubro de 1911:

Ontem me ocorreu que nem sempre amei minha mãe como ela merecia e como eu poderia, apenas porque o alemão impedia. A mãe judia não é uma *Mutter*; chamá-la *Mutter* torna-a um pouco cômica. [...] Para os judeus, *Mutter* é especificamente alemão. [...] Assim, a mulher judia que é chamada de *Mutter* fica não só cômica, mas também estranha.

Mas o escritor como polímata linguístico, plenamente à vontade em vários idiomas, é algo muito recente. É um fato de enorme interesse que os três prováveis gênios da literatura contemporânea — Nabokov, Borges e Beckett — tivessem uma fluência magistral em diversas línguas, e que Nabokov e Beckett tivessem produzido grandes obras em duas ou mais línguas extremamente diferentes. As implicações deste fato no novo internacionalismo cultural ainda não foram plenamente captadas. O desempenho desses autores e, em menor grau, de Ezra Pound — com sua mistura deliberada de línguas e alfabetos — sugere que o movimento modernista pode ser entendido como uma estratégia de exílio permanente. O artista e o escritor são turistas constantes olhando as vitrines em toda a gama de formas disponíveis. As condições de estabilidade linguística, de identidade local e nacional em que floresceu a literatura entre o Renascimento e, digamos, os anos 1950, agora estão sob extrema tensão. Faulkner e Dylan Thomas talvez possam algum dia ser considerados entre os últimos grandes “donos de sua morada” na literatura. O emprego de Joyce na escola de idiomas Berlitz e a residência de Nabokov num hotel podem vir a se tornar símbolos da época. Cada vez mais, todo ato de comunicação entre os seres humanos parece um ato de tradução.

Para entender a maestria simultânea e mutuamente formadora do bilinguismo de Beckett, é necessário recorrer a dois auxílios: a bibliografia crítica reunida por Raymond Federman e John Fletcher (*Samuel Beckett: His Works and His Critics*, que sairá ainda este ano pela University of California Press) e a edição trilingue das peças de Beckett lançada pela Suhrkamp Verlag em Frankfurt, em 1963-4. Mais ou menos até 1945, Beckett escreveu em inglês; depois, escreveu principalmente em francês. Mas a situação se complica porque, até o momento, *Watt* (1953) só saiu em inglês e também porque há a possibilidade constante de que obras publicadas em francês tivessem sido escritas inicialmente em inglês, e vice-versa. *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Molloy*, *Malone morre*, *O inominável* e o recente *Têtes-mortes* [Cabeças mortas] apareceram primeiramente em francês. A maioria desses escritos, mas nem todos, Beckett traduziu para o inglês (alguns terão sido concebidos em inglês?), geralmente com cortes e alterações. A bibliografia de Beckett é tão labiríntica quanto a de Nabokov ou algumas das *oeuvres* multilíngues que Borges relaciona em suas *Ficções*. O mesmo livro ou fragmento pode ter várias vidas; peças somem e reaparecem muito mais tarde, com leves modificações. Para estudar a sério o gênio de Beckett, é necessário acompanhar lado a lado a versão francesa e a versão inglesa de *Esperando Godot* ou de *Malone morre*, casos em que a versão

francesa muito provavelmente é anterior à inglesa, e fazer o mesmo com *All that Fall* [Tudo o que cai] ou *Dias felizes*, casos inversos em que Beckett refunde seu texto inglês em francês. Depois disso, bem ao estilo de uma fábula de Borges, devem-se pôr os oito textos a girar em torno de um mesmo eixo para acompanhar as permutações do espírito e da sensibilidade de Beckett dentro da matriz de duas grandes línguas. Apenas assim conseguimos perceber a que ponto o idioma de Beckett — as inflexões lacônicas, engenhosas, delicadamente ritmadas de seu estilo — é um *pas de deux* do francês e do inglês, acrescido de uma forte dose de humor irlandês e misteriosa tristeza.

É tão grande o duplo controle de Beckett que, ao traduzir, ele modifica suas piadas, encontra em sua outra língua um correspondente exato das conotações, das associações idiomáticas ou do contexto social do original. Nenhum tradutor externo teria escolhido as equivalências que Beckett encontrou para o famoso crescendo de mútuos impropérios no Ato II de *Esperando Godot*: “*Andouille! Tordu! Crétin! Curé! Dégueulasse! Micheton! Ordure! Archi... tecte!*” não se traduz, em nenhum senso comum, por “*Moron! Vermin! Abortion! Morpion! Sewerrat! Curate! Cretin! Crritic!*”. “*Morpion*” é um empréstimo sutil do francês, que significa uma espécie de piolho e também um jogo análogo ao desfiar de insultos de Vladimir e Estragon, mas é um empréstimo *não* do texto francês inicialmente dado pelo próprio Beckett! A escalada crescente da raiva transmitida pelos sons de *cr* no inglês deriva do francês não por tradução, mas por uma recriação interna; Beckett parece capaz de reavivar seja em francês ou em inglês os processos poéticos, associativos, que produziram o texto inicial. Assim, a comparação do monólogo alucinado de Lucky na versão francesa e na inglesa é uma aula memorável sobre a índole singular de cada idioma e sua interação europeia. Há uma riquíssima precisão dissimulada em “traduzir” Seine-et-Oise, Seine-et-Marne como Feckham Peckham Fulham Clapham. A morte de Voltaire se converte apropriadamente, mas com uma clara mudança da ênfase, na do dr. [Samuel] Johnson. Nem mesmo Connemara permanece; sofre uma grande transformação, tornando-se “*Normandie on ne sait pourquoi*”.

Stories and Texts for Nothing [Histórias e textos para nada], publicado recentemente pela Grove Press, é um caso assim. Essa coletânea de três fábulas curtas e treze monólogos é uma cama de gato. As histórias, ao que parece, foram escritas em francês em 1945 e estão relacionadas com *Molloy* e *Malone morre*. Os monólogos e histórias apareceram em Paris em 1955, mas pelo menos um deles já tinha saído numa revista. A edição inglesa do livro, com o título de *No's Knife, Collected Shorter Prose*, traz quatro textos que não foram incluídos na edição americana da Grove Press, entre eles “Ping”, uma estranha miniatura que foi objeto de uma dissecação interessante no número de fevereiro da *Encounter*. A edição da Grove, como já se observou em outro lugar, não faz jus à rigorosa meticulosidade de Beckett em termos de datação e bibliografia. As poucas indicações dadas estão erradas ou incompletas. É uma obra fascinante, mas secundária. É menor quando menos porque Beckett permite que várias influências ou corpos estranhos se intrometam. onathan Swift, antecessor

sempre fantasmagoricamente presente, avulta com muito peso na obscenidade e nas alucinações de “The End”. De Kafka, ou melhor, de um indisfarçado Kafka, há mais do que Beckett normalmente dá a mostrar: “É onde se reúne o tribunal neste serão, nas profundezas daquela noite abobadada, é onde sou escrivão e escrevente, sem entender o que ouço, sem saber o que escrevo”. Joyce está muito presente, com baladas irlandesas, o final de um dia de inverno, o bonde a cavalo e tudo o mais, em “The Expelled” [O expulso]. Lemos em “The Calmative” [O calmante] que “nunca houve nenhuma cidade afora a única” e pretende-se que captemos uma dupla unidade, Dublin-Paris, a jurisdição do grande artífice e agora do próprio Beckett.

Mas, ainda que sejam fragmentos, exercícios simples, os temas essenciais aparecem. O espírito se arrasta feito um catador de lixo vasculhando atrás de palavras que não estejam mascadas até o tutano, que tenham conservado um pouco de sua vida secreta, a despeito da falsidade vigente. O dândi como asceta, o mendigo exigente — tais são as *personae* naturais de Beckett. O tom é de surpresa genuína, mas levemente insolente: “É suficiente para fazer a gente se indagar se estamos no planeta certo. Até as palavras nos abandonam, é ruim a esse ponto”. O apocalipse é uma morte da fala (que ecoa a desolação retórica, mas não menos definitiva, de *Rei Lear*):

Nem todas as pessoas do mundo iriam bastar, ao final dos bilhões você ia precisar de um deus, intestemunhada testemunha das testemunhas, que bênção que tudo foi pelo ralo, nunca nada como começou, nunca nada a não ser nada e nunca, nada nunca a não ser palavras sem vida.

E no entanto, neste reino de latas de lixo e chuva, às vezes “as palavras me estavam voltando e a maneira de fazê-las soar”.

Quando se acende essa iluminação pentecostal, Beckett literalmente canta, em voz baixa, penetrante, numa cadência de um assombro hábil. Comparada ao estilo de Beckett, a prosa de outros autores contemporâneos parece flatulenta:

Sei o que tenciono, ou um braço só melhor ainda, sem braços, sem mãos, muito melhor, velho como o mundo e não menos medonho, amputado por todos os lados, de pé em meus cotos fiéis, estourando de... orações velhas, lições velhas, alma, mente e carcaça se acabando juntas, para não mencionar as cusparadas de catarro, penosas demais de mencionar, soluços virados em muco, expectorados do coração, agora tenho um coração, agora sou completo. [...] Noites, noites, que noites eram então, feitas de quê, e quando foi isso, não sei, feitas de sombras amigas, céus amigos, de tempo saciado, descansando de devorar, até sua meia-noite chegar, não sei, não mais do que então, quando costumava dizer, de dentro, ou de fora, da noite se acercando ou de sob o solo.

A lacônica finura de “alma, mente e carcaça se acabando juntas” mostra por si só a mão de um grande poeta. Mas a totalidade desse undécimo monólogo ou meditação murmurante é alta poesia e evoca Shakespeare num eco distante e inquietante (“onde estou, entre dois sonhos separados, desconhecendo ambos, desconhecido de ambos”).

A paisagem de Beckett é desoladamente monocromática. O tema de sua cantilena é a imundície, a solidão, a espectral autonomia que vem após um longo jejum. Apesar disso, ele é um de nossos cronistas indispensáveis, e sabe disso também: “Buu, aqui estou eu de novo, justo quando mais necessário, como a raiz quadrada de menos um, tendo terminado minhas humanidades”. Frase densa, de argúcia brilhante. A raiz quadrada de menos um é imaginária, espectral, mas a matemática não pode passar sem ela. “Terminado” (“*terminated*”) é um galicismo deliberado: significa que Beckett já domina o saber humano (esses textos se adensam repletos de alusões enigmáticas), que ele fez um inventário acadêmico da civilização antes de fechar os olhos e se desbastar até o osso. Mas “terminado” também significa *finis*, *Fim de partida*, *Krapp’s Last Tape* [A última gravação de Krapp]. É arte em estado terminal, convertendo a maior parte da crítica ou do comentário em vulgaridade supérflua.

A visão que se ergue do conjunto dos escritos de Beckett é estreita e repetitiva. É também austeramente alegre. Talvez não seja muito, mas, com tanta honestidade, bem pode demonstrar ser a melhor, a mais duradoura que temos. A rarefação de Beckett, a recusa em ver na linguagem e na forma literária realizações adequadas da sociedade ou do sentimento humano, faz dele a antítese de Henry James. Mas Beckett é representativo de nosso reduzido alcance atual, assim como James era representativo de uma espaçosidade perdida. Assim aplica-se a ambos a saudação de W. H. Auden no cemitério de Mount Auburn: “Mestre da nuance e da minúcia”.

27 de abril de 1968

SOB OS OLHOS DO ORIENTE

EXISTE UMA CONTRADIÇÃO NA ÍNDOLE DA LITERATURA RUSSA. De Púchkin a Pasternak, os mestres da ficção e poesia russas pertencem ao mundo como um todo. Mesmo em traduções medíocres, seus poemas, contos e romances são indispensáveis. Não conseguimos imaginar o repertório de nossa humanidade e de nossos sentimentos sem eles. A literatura russa, historicamente breve e estreita em termos do gênero, compartilha essa universalidade obrigatória com a da Grécia antiga. E no entanto o leitor não russo de Púchkin, de Gogol, de Dostoiévski ou de Mandelstam sempre será um forasteiro. Em certo sentido fundamental, ele está bisbilhotando um discurso interior que, por mais óbvias que sejam sua força de comunicação e sua aplicabilidade universal, nem mesmo os mais perspicazes estudiosos e críticos ocidentais entendem direito. O significado se mantém obstinadamente nacional e refratário a exportações. É claro que, em parte, trata-se de uma questão de linguagem ou, para ser mais exato, da gama desconcertante de linguagens que vão desde a regional e a demótica até a altamente literária e mesmo europeizada em que se movem os autores russos. Os obstáculos postos por um Púchkin, um Gogol, uma Akhmátova a uma plena tradução são incontáveis. Mas o mesmo se pode dizer dos clássicos de muitas outras línguas e, afinal, há um nível — na verdade, um nível imensamente amplo e transformador — em que os grandes textos russos realmente se permitem traduzir. (Imagine-se nossa paisagem sem *Pais e filhos*, *Guerra e paz*, *Os irmãos Karamázov* ou *As três irmãs*.) Mas, se ainda assim a pessoa tem a impressão de não entender bem, de que o foco ocidental distorce seriamente o que o escritor russo está dizendo, não pode ser apenas por uma razão de distância linguística.

É uma observação corriqueira — os russos são os primeiros a fazê-la — que toda a literatura russa (à óbvia exceção dos textos litúrgicos) é essencialmente política. Ela é escrita e publicada, até onde é possível, sob os olhos de uma censura ubíqua. Mal se consegue contar um ano durante o qual poetas, romancistas ou dramaturgos russos tenham trabalhado em algo minimamente próximo das condições normais, e quem dirá positivas, de liberdade intelectual. Uma obra-prima russa existe apesar do regime. Ela realiza uma subversão, uma circunlocução irônica, uma contestação direta ou uma concessão ambígua ao aparato dominante da opressão, seja czarista e eclesiástica ortodoxa ou leninista-stalinista. Como diz a expressão russa, o grande escritor é “o estado alternativo”. Seus livros são o principal e, em muitos aspectos, o único gesto de oposição política. Num complicado jogo de gato e rato, que se mantém inalterado na prática desde o século XVIII, o Kremlin permite a criação e até a divulgação de obras literárias de cuja natureza essencialmente rebelde tem plena ciência. Com o decorrer das gerações, essas obras — de Púchkin, Turguêniev, Tchecov — passam a ser clássicos

nacionais: são válvulas de escape que liberam no campo do imaginário algumas daquelas enormes pressões pela reforma, pela mudança política responsável, que a realidade não permitiria. A perseguição, o encarceramento, a expulsão de escritores faz parte da negociação.

Até aí o estrangeiro pode entender. Olha os tormentos de Púchkin, o desespero de Gogol, o período de Dostoiévski na Sibéria, a luta gigantesca de Tolstói contra a censura ou o longo catálogo dos mortos e desaparecidos que compõe o registro da história literária russa no século xx, e capta o mecanismo subjacente. O escritor russo tem enorme importância. Muito maior do que a de seu equivalente no Ocidente tolerante e entediado. Muitas vezes a totalidade da consciência russa parece aflorar em seu poema. Em troca, ele percorre seu caminho por entre um astuto inferno. Mas essa inflexível dialética não contém toda a verdade, ou melhor, esconde dentro de si outra verdade instintivamente evidente para o artista russo e seu público, mas quase impossível de avaliar de forma correta do lado de fora.

A história russa tem sido de sofrimentos e humilhações quase inconcebíveis. Mas o tormento e a degradação alimentam as raízes de uma visão messiânica, de um sentimento de exclusividade ou de um destino radiante. Esse sentimento pode se traduzir no idioma do eslavófilo ortodoxo, com sua convicção de que a terra russa é sagrada de uma maneira absolutamente concreta, de que apenas ela Cristo palmilhará em seu retorno. Ou pode se metamorfosear no secularismo messiânico da pretensão comunista a uma sociedade perfeita, ao alvorecer milenar da absoluta justiça e igualdade humanas. Há um sentimento de eleição pela dor e para a dor comum aos mais variados matizes da sensibilidade russa. E isso significa que existe uma cumplicidade fundamental na relação triangular entre o escritor russo, seus leitores e o Estado onipresente. Tive meu primeiro relance disso quando visitei a União Soviética algum tempo depois da morte de Stálin. As pessoas comentavam sua sobrevivência com um estupor e um assombro que nenhum estrangeiro conseguiria realmente partilhar. Mas, ao mesmo tempo, havia em suas reflexões sobre Stálin uma estranha, uma sutil nostalgia. Nostalgia, com quase toda a certeza, é uma palavra errada. Eles não sentiam falta dos horrores insanos pelos quais tinham passado. Mas insinuavam que esses horrores, ao menos, tinham sido perpetrados por uma figura portentosa, não por essa ralé desprezível que agora estava no governo. E sugeriam que o mero fato da sobrevivência da Rússia sob um Stálin, tal como sob um Ivan, o Terrível, demonstrava alguma magnificência apocalíptica ou uma criativa excentricidade do destino. A discussão entre eles e o terror era interna, privada. Um estrangeiro, ouvindo por cima e respondendo rápido demais, aviltava as questões.

E assim é com os grandes escritores russos. Seus brados de libertação, seus apelos à consciência letárgica do Ocidente são estridentes e genuínos. Mas nem sempre esperam ser ouvidos ou respondidos de maneira direta. As soluções só podem vir de dentro, de uma interioridade de dimensões étnicas e visionárias únicas. O poeta russo odeia seu censor, despreza os informantes e os

rufiões da polícia que o perseguem. Mas sua posição em relação a eles é de angustiada necessidade, seja ela de fúria ou de compaixão. O perigoso conceito de que existe um vínculo magnético entre torturador e vítima é grosseiro demais para caracterizar o ambiente espiritual-literário russo. Mas é mais adequado do que a inocência liberal. E ajuda a explicar por que o pior destino que pode caber a um escritor russo não é a prisão e nem mesmo a morte, mas o exílio para o limbo ocidental da mera sobrevivência.

É exatamente esse exílio, esse ostracismo longe da compactação da dor, que agora obceca Soljenítsin. Para esse homem forte e perseguido, sob certo aspecto é verdade que o reencarceramento no gulag seria preferível à glória e à imunidade no Ocidente. Soljenítsin detesta o Ocidente, e as bobagens de tipo oracular que ele declarou sobre o Ocidente indicam não só ignorância, mas também indiferença. Sua interpretação teocrático-eslavófila da história é perfeitamente clara. A Revolução Francesa de 1789 cristalizou as ilusões seculares do homem, sua revolta frívola contra Cristo e contra uma escatologia messiânica. O marxismo é a consequência inevitável do liberalismo agnóstico. É um bacilo caracteristicamente ocidental que foi inoculado por intelectuais sem raízes, em sua maioria judeus, na corrente sanguínea da Santa Rússia. A infecção ocorreu devido às condições de terrível vulnerabilidade e desordem em que se encontrava a Rússia depois dos primeiros grandes desastres militares de 1914. O comunismo é um arremedo dos verdadeiros ideais de sofrimento e fraternidade que fizeram da Rússia a eleita de Cristo. Mas 1914 encontrou a Mãe Rússia fatalmente despreparada e indefesa contra a praga do racionalismo ateu. Daí a tremenda importância que Soljenítsin atribui ao primeiro ano da guerra mundial, e sua decisão de explorar todos os aspectos materiais e espirituais de 1914 e dos acontecimentos que levaram a março de 1917 numa sequência de volumosos “romances verídicos”.

Mas Lênin coloca um problema para essa demonologia, do qual Soljenítsin está ciente faz muito tempo. O marxismo pode ter sido uma enfermidade ocidental e hebraica, mas Lênin é uma figura eminentemente russa e a vitória bolchevique foi em essência obra sua. Já em textos anteriores de Soljenítsin, havia traços de certa identificação antagônica do autor com a figura de Lênin. Num sentido que apenas em parte é alegórico, Soljenítsin parece ter sentido que sua misteriosa força de vontade e de visão era similar à de Lênin e que a luta pela alma e pelo futuro da Rússia se desenrolava entre ele e o criador do regime soviético. Então, numa guinada do destino ao mesmo tempo irônica e simbolicamente inevitável, Soljenítsin se viu em Zurique, na mesma arcádia afetada e protegida do exílio onde Lênin, exasperado, sentia desperdiçar seu tempo antes do apocalipse de 1917. Ele tinha escrito um capítulo sobre Lênin em “Agosto de 1914” e dispunha de muito material sobre Lênin para outros volumes — ou “nódulos”, como diz agora. Mas a coincidência de Zurique era rica demais para ser deixada de lado. Por isso surge neste ínterim a trama de *Lenin in Zurich* (Farrar, Straus & Giroux, 1976).

O resultado não é um romance nem um ensaio político, e sim um conjunto de vinhetas trabalhadas em profundidade. Soljenítsin pretende demonstrar a falibilidade de Lênin. A notícia da Revolução Russa toma o líder bolchevique totalmente de surpresa. Ele vinha concentrando seu gênio conspirador num projeto loucamente tortuoso e temerário para envolver a Suíça na guerra e criar insatisfação social. Lênin fica preocupado com seu desjejum. Intrmete-se de maneira detalhista em todo e qualquer artifício que possa assegurar fundos para seu movimento em embrião. Suspira pela outra mulher em sua vida austera, a fascinante Inessa Armand, e aceita desvios ideológicos da parte dela que acarretariam anátema para qualquer outro discípulo. Acima de tudo, a tolerância antisséptica de seus anfitriões suíços lhe parece, como também ao próprio Soljenítsin, enlouquecedora:

Toda Zurique, provavelmente um quarto de milhão de pessoas, locais ou vindas de outras partes da Europa, se aglomerava ali, trabalhando, fazendo negócios, trocando câmbio, vendendo, comprando, comendo em restaurantes, comparecendo a reuniões, andando a pé ou de carro pelas ruas, cada qual seguindo seu caminho, todos com a cabeça cheia de pensamentos sem disciplina nem rumo. E lá ficava ele na montanha, sabendo como seria capaz de guiá-los e unir todas as suas vontades.

Só que lhe faltava o poder necessário. Podia continuar ali no alto de Zurique ou estendido naquele túmulo, mas não podia mudar Zurique. Estava morando aqui fazia mais de um ano, e todos os seus esforços tinham sido inúteis, não se fizera nada.

E, para piorar as coisas, os respeitáveis moradores da cidade estão prestes a realizar mais um daqueles seus carnavais idiotas.

Lênin voltará à Rússia na famosa “carruagem selada”, com a conivência do governo imperial e do comando-maior alemão (ansioso em manter a Rússia fora da guerra). Mas essa fuga gloriosamente ambígua não resulta dos meios políticos ou da astúcia de Lênin. Ela brota do cérebro fervilhante de Parvus, aliás dr. Auxílio, aliás Alexander Israel Lazarévitch. Apesar de uma extensa biografia de Z. A. Zeman e W. B. Scharlau, *The Merchant of Revolution* [O mercador da revolução], muitas coisas sobre Parvus continuam obscuras. Era um revolucionário diletante às vezes mais clarividente do que Lênin. Foi grande arrecadador de fundos para os bolcheviques, mas também era um agente duplo ou triplo, atuando como intermediário para os turcos, os alemães e os russos. Era um dândi e um cosmopolita, que se sentia fascinado por Lênin, mas também se divertia com o ascetismo fanático de suas atitudes. A mansão luxuosa que Parvus construiu para si em Berlim, e onde morreu em 1924, foi mais tarde usada por Himmler para planejar “a solução final”.

O encontro entre Parvus e Lênin é o ponto central do livro de Soljenítsin. Tem algumas pinceladas primorosas, ao descrever dois tipos de corrupção, o da intriga mundana e o de uma vontade agnóstica de poder, rodeando-se e dando voltas um no outro. Há também sugestões dissonantes. Parvus é o judeu errante encarnado, o supremo mestre em dar jeito nas coisas. Investe no caos como investe na bolsa. Sem Parvus, insinua Soljenítsin, talvez Lênin não tivesse conseguido êxito. Lênin, com seu vigor tártaro, se converte no portador de um vírus estrangeiro. No original, essas alusões étnico-simbólicas são ressaltadas, imagino eu, pelas analogias entre o diálogo de Lênin e Parvus e os grandes diálogos sobre a metafísica do mal em *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski. Com efeito, se podemos

dizer que “Agosto de 1914” ilustra, embora não com plena coerência, o lado tolstoiano de Soljenítsin, seu veio épico, *Lenin in Zurich* é uma obra francamente dostoiévskiana, abeberando-se tanto na política eslavófila de Dostoiévski quanto em seu estilo intensamente panfletário. É muito interessante, mas um tanto incongruente e, sob vários aspectos, muito pessoal.

O caráter pessoal de *A Voice from the Chorus* [Uma voz do coro], de Abram Tertz (Farrar, Straus & Giroux, 1976), é de ordem totalmente diversa. Tertz é o pseudônimo literário de Andrei Siniávski, que ficou famoso com a publicação no Ocidente de uma série de contos fantásticos e ensaios críticos, mesclando surrealismo e uma corrosiva sátira sociopolítica, entre 1959 e 1966. Foi a obra e o exemplo de Pasternak, de cujo enterro em maio de 1960 ele participou com destaque, que parecem ter levado Siniávski para a oposição e a arriscada via da publicação no estrangeiro. Como muitos de sua geração, ele tinha começado como um idealista comunista ou mesmo utópico. *Doutor Jivago*, as revelações sobre a verdadeira natureza do stalinismo no discurso de Krushev durante o xx Congresso do Partido e suas próprias observações pessoais da realidade soviética, com um olhar arguto, desiludiram Siniávski. Pela análise crítica e pela invenção poética, ele procurou outro sentido da existência russa.

Por algum tempo, “Abram Tertz” — é o nome do herói de uma balada do submundo, no bairro dos ladrões judeus de Odessa — protegeu Andrei Siniávski. Mas o segredo transpirou, e Siniávski, junto com seu colega dissidente, o escritor Yuli Daniel, foi preso em setembro de 1965. O julgamento, em fevereiro de 1966, foi ao mesmo tempo farsesco e de extrema importância. O crime dos acusados consistia em seus escritos. Esse fato, somado ao rigor brutal das sentenças impostas, desencadeou uma onda de protestos internacionais. Mais importante, deu impulso à ampla dissidência intelectual e à distribuição clandestina de textos proibidos (*samizdat*) que agora são elementos tão vitais do cenário soviético.

De 1966 a 1971, Siniávski cumpriu sua pena numa série de campos de trabalhos forçados. Duas vezes por mês, ele tinha autorização de escrever uma carta à esposa. Curiosamente, as cartas podiam ser de qualquer tamanho (tendo o prisioneiro de usar toda a astúcia e a boa vontade alheia para conseguir papel). Referências a temas políticos ou aos horrores literais da vida no campo seriam imediatamente punidas. Mas, dentro desses limites, o prisioneiro podia escrever à vontade. *A Voice from the Chorus* se baseia nas cartas de Siniávski escritas na casa dos mortos.

Mas não é um diário da prisão. São poucas as datas ou os pormenores circunstanciais. O que Siniávski reservou para nós é uma grinalda de reflexões pessoais sobre a arte, a literatura, o significado do sexo e, principalmente, a teologia. O alcance literário de Siniávski é prodigioso: ele faz suas reflexões sobre muitas das grandes figuras da literatura russa, mas também sobre Defoe, cujo *Robinson Crusoe* adquire uma relação evidente e direta com sua condição pessoal, e sobre Swift. Com os olhos de uma afetuosa memória, ele invoca o *Retorno do filho pródigo*, de Rembrandt, e os ícones sagrados, cujos reflexos mágicos do sofrimento se tornam cada vez mais claros para ele. Embora os

detalhes concretos da peça já se confundam um pouco em sua lembrança, Siniávski escreve um ensaio em miniatura sobre o que considera o cerne de *Hamlet* — o que ele chama de “a música interior de sua imagem”. Reflete incessantemente sobre a natureza criativa e ficcional da fala humana, sobre sua capacidade de criar mundos.

Nos campos, Siniávski encontra membros de várias seitas religiosas perseguidas e quase exterminadas pela repressão soviética. Vão desde a ortodoxia estrita até o fundamentalismo cristão (ele registra a fala dos prisioneiros em suas línguas) e a fé islâmica praticada entre os tchetchenos da Crimeia. Esses contatos e sua sensibilidade pessoal levam Siniávski a uma religiosidade crescente. Estuda as crônicas dos mártires e da Igreja eslava; reflete sobre o lugar único que a ortodoxia atribui à Assunção da Mãe do Senhor; procura entender as possíveis relações entre o caráter nacional russo e o foco especial da teologia ortodoxa sobre o Espírito Santo. Mais do que tudo, Siniávski afirma:

O texto dos Evangelhos explode de sentidos. Irradia significado e, se deixamos de ver alguma coisa, não é porque seja obscuro, mas porque é excessivo e o sentido é fulgurante demais — ele nos cega. Pode-se voltar a ele durante toda a vida. Sua luz nunca diminui. Como a do sol. Seu brilho assombrou os gentios e eles acreditaram.

Sem dúvida, foi essa devoção arrebatada e seu sabor especificamente russo ortodoxo de aceitação do sofrimento que permitiram a Siniávski cumprir sua sentença com algo que se assemelha a um deleite. Ele vem a apreciar a lentidão da vida no campo: ali, “a existência abre ainda mais seus olhos azuis”. O esplendor da revelação espiritual é tal que, “ao fim e ao cabo, um campo dá o sentimento de máxima liberdade”. Onde mais as matas, vistas adiante do arame farpado, cintilam com tal chama pentecostal ou as estrelas arremessam seus dardos antecedendo Sua vinda?

Pontuam essas homilias as literais “vozes do coro” — breves interjeições, trechos de canções, juras e pragas, anedotas, malapropismos escolhidos entre a balbúrdia de falas na linguagem do campo. Max Hayward, que com Kyril Fitzlyon realizou uma tradução que é visivelmente brilhante, conta que esses fragmentos são dos mais fascinantes entre os existentes na Rússia moderna. Acrescenta que apenas um ouvido russo é capaz de captar a qualidade deles. Sem dúvida é a impressão que temos. Há exceções memoráveis (“Compre um belo par de sapatos — e você vai se sentir o rei Lear” ou “Até o dia da morte de nossos filhos!”), mas, na maioria, as expressões são de uma banalidade confrangedora.

É o testemunho profundamente comovente de um homem de força, sutileza, compaixão, fé excepcionais. Talvez de modo intencional, ele deixa uma impressão um tanto vaga, como um sonho. Siniávski leu muito nos campos. De fato, enquanto estava preso, escreveu um estudo deslumbrante sobre Púchkin. Como foi possível? Teria lido os textos proibidos de Pasternak, de Akhmátova e de Mandelstam, aos quais faz longas referências? Um apontamento menciona o que deve ter sido uma discussão ideológica entre um comandante do campo e os condenados. Terá sido um lapso excepcional na disciplina vigente? Uma das vozes do coro faz um comentário extremamente

significativo: “Nos velhos tempos o campo costumava ser mais divertido. Sempre tinha alguém sendo espancado ou enforcado. Todos os dias havia um acontecimento especial”. Quais são as metamorfoses na política do inferno? São tantas as coisas que gostaríamos que uma testemunha da estatura de Siniávski nos contasse... Mas, aqui também, sua mensagem se destina a ouvidos russos. Bisbilhotamos. E o exílio de Siniávski — ele agora mora em Paris — torna esse processo ainda mais desconfortável.

O romance *Going Under* [Indo para baixo], de Lidia Tchukovskaia (Quadrangle, 1972), é muito mais acessível ao leitor ocidental do que o fragmento polêmico de Soljenítsin ou as memórias de Siniávski. O paradoxo é que Tchukovskaia ainda está “dentro”, na zona de penumbra destinada aos escritores, artistas e pensadores que ofenderam o regime e estão impedidos de levar uma vida profissional normal. Na União Soviética, os escritos de Tchukovskaia circulam, quando circulam, em cópias mimeografadas clandestinas. Assim, em certo sentido *Going Under* — cristalinamente traduzido por Peter Weston — se destina ao exterior. Somos nós que temos de abrir a garrafa e tirar a mensagem.

A época é fevereiro de 1949, e está se iniciando a *zhdanovshchina* ou zdanovismo, o expurgo dos intelectuais por obra de Andrei Zdánov, o capanga brutal de Stálin. A ação transcorre numa casa de descanso para escritores na Finlândia russa. A tradutora Nina Sergeievna é uma das raras afortunadas que foi agraciada pela União dos Escritores com um mês de idílico repouso longe das tensões de Moscou. Para todos os efeitos, ela está lá para descansar ou dar andamento a suas traduções. Na verdade, o que Nina pretende fazer é escrever um relato do desaparecimento do marido durante as caçadas humanas de Stálin em 1938, e se libertar, pelo menos em parte, de um longo pesadelo. Não acontece muita coisa em Litvinovka. Nina se envolve um pouco com a vida de Bilibin, um escritor que tenta se reconciliar com as exigências de seus senhores stalinistas depois de um período de trabalhos forçados, e de Veksler, poeta judeu e herói de guerra. Os intelectuais entram e saem da sala de estar, destilam veneno contra Pasternak, vibram suas narinas ao último boato de repressão em Moscou. A neve cintila entre as bétulas, e logo além dos limites ordeiros da casa de descanso estendem-se a miséria desumana e o profundo atraso da Rússia camponesa após a guerra total. Os sonhos inquietos reconduzem Nina às terríveis filas dos anos 1930, dezenas de milhares de mulheres esperando em vão na frente das delegacias para ter alguma notícia sobre os maridos, filhos, irmãos desaparecidos. (Aqui há ressonâncias do grande poema de Akhmátova, “Réquiem”.) Bilibin, triste e gentil, faz amor com ela. A NKVD vem buscar Veksler. Os heróis de guerra — em particular os heróis de guerra judeus — não são mais necessários. Logo chega março e é hora de voltar para Moscou.

Em chave menor, esse breve romance soa e ressoa na mente do leitor. Todo incidente é totalmente natural e, ao mesmo tempo, carregado de conotações. Passeando pelos bosques brancos, Nina percebe que os alemães estiveram ali, que a neve disfarça um ossuário literal. Combater os nazistas para salvar e consolidar o stalinismo — as ironias são insolúveis. Quando o afável escriba de aluguel

Klokov critica a obscuridade de Pasternak, o espírito de Nina se convulsiona. Mas, na solidão, ela sente melancolicamente que a grande arte só pode pertencer a uma pequena minoria, que às vezes há na mais excelsa poesia uma exigência que aparta o indivíduo das necessidades e do andamento normal da humanidade. A narrativa é despojada e ao mesmo tempo ressonante. Púchkin, Akhmátova, Mandelstam, Pasternak e Turguêniev estão indiretamente presentes — em especial Turguêniev, cuja peça *Um mês no campo* parece ser o contraponto das cenas de Tchukovskaia. É um clássico.

Sob os olhos do Oriente — Soljenítsin insiste incansavelmente neste ponto —, grande parte de nossas preocupações e de nossa literatura parece trivial. Vistas do gulag, nossas desordens urbanas, nossas tensões raciais ou oscilações econômicas parecem edênicas. As dimensões de crueldade e resistência em que trabalha a imaginação russa são, para a maioria de nós, quase inconcebíveis. Igualmente inconcebíveis, e de maneira ainda mais admirável, são os mecanismos de esperança, de refinada percepção moral, de encantamento vital que criam obras como as memórias de Nadeja Mandelstam ou os contos de Tchukovskaia. De fato, não entendemos o hálito diário do terror, e não entendemos a alegria. Isso porque, para nós, a ligação indissolúvel entre eles é, na melhor das hipóteses, uma abstração filosófica. “Encerrada numa jaula”, escreve Siniávski, “a mente é obrigada a fugir para os espaços abertos mais amplos do universo pela porta dos fundos. Mas, para que isso aconteça, primeiro ela precisa ser perseguida e acuada.” A “jaula” vem a ser o nome do compartimento com barras de ferro nos vagões dos trens russos que levam os prisioneiros aos campos. Dentro dela, os Soljenítsins, os Siniávskis, as Tchukovskaias parecem encontrar a liberdade, como Púchkin, Dostoiévski e Mandelstam antes deles. Não gostariam, somos levados a imaginar, de trocar de lugar conosco. E tampouco nós conseguiríamos nos imaginar capazes de entrar, e quem dirá romper, na prisão dos dias deles.

11 de outubro de 1976

HOMEM GATO

ESTA RESENHA DEVERIA SER SOBRE UM GATO, o gato mais atraente e mais ilustre da história da literatura. Bébert era um tigrado de Montparnasse, nascido provavelmente em 1935. Encontrou seu segundo dono no final de 1942, na Paris ocupada. “A própria magia, tato pelo comprimento de onda”, como disse seu dono, Bébert ia ficar para trás quando o dono e sua esposa Lucette escaparam para a Alemanha na terrível primavera de 1944. Bébert não aceitou a separação. Foi levado no saco de viagem. Passaram por imensas crateras abertas pelas bombas, por linhas de trem destroçadas e por cidades ardendo como tochas ensandecidas. Sob os bombardeios, quase morrendo de fome, Bébert se perdeu e depois reencontrou seu amo e a madame. O trio cruzou e recruzou o Reich desmoronando. Num último estirão desesperado, chegaram a Copenhague. Quando a polícia dinamarquesa veio prender os visitantes indesejados, Bébert escapou por um telhado. Apanhado, o lendário bichano ficou preso numa jaula de animais extraviados numa clínica veterinária. Quando o dono saiu da prisão e estava se recuperando, tiveram de operar Bébert por causa de um tumor cancerígeno. “Mas o bichano de Montmartre deu a volta por cima. Enfrentou o trauma e logo se recuperou, com a serenidade mais lenta e mais sábia dos gatos idosos, fiel, silencioso, enigmático.” Anistiado, o *patron* de Bébert se pôs de volta para casa no final de junho de 1951. Quatro gatos menores — Thomine, Poupine, Mouchette e Flûte — acompanharam a viagem. Parecendo uma esfinge pela idade, Bébert, o compartilhador de segredos, morreu num subúrbio de Paris no final de 1952. “Depois de muitas aventuras, prisões, acampamentos, cinzas, por toda a Europa [...] ele morreu ágil e gracioso, impecavelmente; naquela mesma manhã tinha pulado pela janela. [...] Nós, que nascemos velhos, parecemos ridículos em comparação!” Assim escreveu seu dono entristecido, Louis-Ferdinand Destouches, médico, defensor da higiene social entre os despossuídos, andarilho pela África e pelos EUA, um excêntrico maluco.

É sobre Bébert que quero escrever — Bébert, o supremo sobrevivente e a encarnação da astúcia francesa. Mas o que tenho diante de mim é uma alentada biografia de seu dono desditoso — aquele médico louco que, usando o sobrenome Céline (de sua avó), escreveu algumas das maiores peças de literatura e romances verídicos não só do século xx, mas de toda a história da literatura ocidental. Falar de Bébert seria uma alegria. De Céline, não.

Céline: A Biography, de Frédéric Vitoux, numa tradução canhestra de Jesse Browner (Paragon, 1992), discorre detalhadamente sobre a história da família Destouches e a *misère* dos pais de Louis-Ferdinand, que moraram em vários bairros insalubres de Paris antes da Primeira Guerra Mundial. Narra a pletora atordoante dos imbróglis sexuais, dos casos amorosos, dos casamentos e das deprimentes peregrinações de Louis-Ferdinand pelos bordéis de Paris, de Londres e da África

colonial. (Dr. Destouches parece ter sido um *voyeur* compulsivo, fascinado mais pelas experiências sexuais de suas amantes com outros do que por suas próprias.) Vitoux é incansável nas informações sobre as brigas constantes de seu herói com os editores, com outros escritores e com a vida mundana de Paris. Embora se baseie maciçamente em crônicas anteriores, Vitoux apresenta um apanhado penetrante dos anos da ocupação alemã e das reações sardônicas e friamente históricas de Céline. Igualmente penetrantes são as descrições do fugitivo perseguido, da luta contra a extradição da Dinamarca, do retorno fantasmagórico ao país natal. O biógrafo explora a aura de santidade que cerca os feitos do “médico dos cortiços”, do patologista lutando contra a sujeira, a injustiça social e a ignorância dos despossuídos, e em certa medida essa aura é justificada. Frédéric Vitoux defende seu argumento com simpatia e serenidade.

Mas os enigmas principais continuam sem solução. (Sombras do esquivo Bébert!) O estilo alucinatório com que Céline literalmente irrompeu na linguagem e na literatura, quando lançou *Viagem ao fim da noite* em outubro de 1932, junto com seu ódio aos judeus proclamado pela primeira vez em 1937, tem sido sempre atribuído a um ferimento que sofreu em 27 de outubro de 1914, quando estava numa heroica missão de cavalaria em Flandres. O próprio Céline e seus defensores apontam essa lesão como causa das enxaquecas, dos ciclos maníaco-depressivos e das fúrias descontroladas que, mais tarde, vieram a marcar a peregrinação pública e privada do dr. Destouches, bem como a voz e a ideologia de seus escritos. O belo couraceiro, sabre ao vento, tinha sofrido um ferimento quase fatal e assim perdeu o juízo, tornando-se maldoso e genial. Mas mesmo o cuidadoso inventário de Vitoux não elucida os fatos. Sim, o sargento Destouches foi atingido no braço e no ombro, mas seu capitão escreveu ao pai de Louis: “O ferimento não parece sério”. Por outro lado, a citação que acompanhou a Médaille Militaire que lhe foi concedida dizia que fora “gravemente ferido”, e Céline não retornou ao campo de batalha. Terá batido a cabeça quando caiu da sela? Terá sofrido algum choque psíquico que o empurrou para um abismo de horror sem volta? Durante a convalescença atrás das linhas e durante os dias que se seguiram em Londres e Camarões, o veterano condecorado falou que sofria de insônia, ressoavam nos ouvidos barulhos medonhos, “assobios... tambores... descargas de vapor”, que enlouqueciam sua consciência. Nascia a estratégia da dor apocalíptica, do sofrimento e do furor paranoicos. A fonte fatural continua no escuro “fim da noite”.

E tampouco, apesar de seus elaborados diagnósticos, o livro de Vitoux consegue lançar uma luz decisiva sobre a origem e o crescimento do antissemitismo mortífero do dr. Destouches. A aversão aos judeus grassava na França entre as classes médias e médias baixas do final do século XIX e começo do século XX. O caso Dreyfus trouxe à tona ódios latentes. Em seus anos de obscuridade, sobretudo na clínica de Clichy, Céline tinha comentado com rancor o aparente sucesso profissional e social do que considerava ser uma maçonaria de médicos e literatos judeus. Seu pacifismo anárquico — a convicção de que a França não sobreviveria a outra onda de massacres — o levou a crer que o

judaísmo europeu era a principal ameaça: o judaísmo, com seu internacionalismo e a oposição a Hitler, seria capaz por si só de mergulhar o continente europeu num segundo Armagedão. “A guerra, para nós tal como somos, significa o fim do espetáculo, a guinada final para o ossuário judeu.” Como muitos outros de sua geração, o epidemiologista da saúde pública Destouches havia absorvido várias teorias correntes sobre a contaminação racial e a eugenia. O judeu era notoriamente o bacilo que, com sua ubiquidade e resistência, infectava pela miscigenação o sangue de linhagens mais nobres debilitadas pela guerra. E o que dizer do evidente papel dos judeus no nascimento e propagação do bolchevismo, o espectro vermelho no Leste?

No entanto, mesmo misturando esse caldo de potente fermentação, muitas coisas continuam enigmáticas na convocatória ao massacre que ressoa por *Bagatelles pour un Massacre* [Trivialidades para um massacre] e *L'École des Cadavres* [Escola de cadáveres]. Conclamando a civilização ocidental a eliminar todos os judeus — homens, mulheres e crianças — e erradicar até a sombra deles da humanidade, Louis-Ferdinand Céline exhibia nesses grossos tratados um virtuosismo do ódio, da instigação, que felizmente encontra poucos similares na literatura e na retórica política. É quase impossível, física e mentalmente, ler todas aquelas centenas de páginas. Apesar de tudo, quando nos obrigamos a folhear aqui e ali, lendo uma ou outra passagem, as centelhas de gênio estilístico, de incandescência verbal nos atingem como um brusco frêmito de luz cruzando o fulgor de uma cloaca. (Coleridge notou o esplendor fugidio da luz das estrelas em seu urinol cheio até a borda.) Esses escritos não são uma aberração passageira de um insano com lesões físicas e cerebrais, castigado por enxaquecas torturantes e zumbidos nos ouvidos. A força doentia e nauseante dos textos é a mesma — pelo menos momentaneamente — de *Viagem ao fim da noite* e das obras-primas que ainda viriam.

Talvez valha a pena levantar duas hipóteses. Como em Jonathan Swift, o nascedouro da imaginação, da eloquência desenfreada em Céline é o ódio. Normalmente, e em relação à forma estética, o ódio é de fôlego curto; não preenche grandes espaços. Mas em alguns mestres — Juvenal, Swift, Céline — uma misantropia encarniçada, uma náusea diante do mundo gera quadros completos, em plena escala. A repugnância monocórdia se torna sinfônica. Como observou Sartre, atento estudioso de Céline, há no judeu urbano algo que concentra num diapasão único toda a humanidade enfermiça do homem. O judeu não só é humano, mas é um pouco mais humano do que a maioria. A essa luz turva, o ódio aos judeus é a destilação natural de um desprezo generalizado pela espécie humana. Procurando um alvo visível para seu ódio à fealdade, à corrupção, à ganância, à vaidade, à miopia dos homens, Destouches se voltou contra o judeu. Ponha-se *l'homme* nas frases dementes que se referem a *le youpin* (pejorativo para judeu), e teremos passagens de grandiosidade bíblica — éditos decretando a condenação da Sodoma e da Gomorra em que transformamos nosso mundo.

A segunda hipótese é um pouco mais difícil de pôr em foco. A maneira pessoal e a obra literária de

Céline estão mergulhadas numa negra gargalhada de proporções rabelaisianas. Há nessa hilaridade ciclópica a notória alegria que sente o estudante de medicina diante de seu primeiro cadáver. Existe um precedente na montagem enigmática, quase histérica, dos enredos trágicos (que o público acaba de vivenciar) nas peças satíricas gregas. Dante solta alguns gracejos mordazes no Inferno. Franz Kafka, depois de ler *Metamorfose* para um grupo de amigos íntimos, que ficaram mudos e estarecidos, se dobrava de rir incontrolavelmente. Em algum nível bizarro, é possível compreender as efusões antissemitas de Céline como paródias, como uma espécie de piada ensandecida. Uma palhaçada surrealista, um carnaval mexicano com caveiras não estão muito longe disso. *Guignol's Band* é um título típico de Céline; “massacre” combina com “*bagatelle*” (palavra que Céline usou originalmente no sentido das tropelias de um bufão ou um charlatão). Como convidado numa resplandecente reunião de senhores e colaboradores nazistas, o desgrenhado Céline fez uma imitação de Hitler; no clímax, um Führer bombástico garantia aos judeus que os estava reunindo em campos só para facilitar o acordo secreto que queria fazer com eles, para partilharem a hegemonia mundial. Em suma, talvez mais perto do cerne furioso da dança da morte de Céline esteja uma pantomima desvairada, a travessura endemoninhada de um pequeno vândalo. Não é uma justificativa. Na verdade, pode piorar as coisas.

A fuga e o exílio de Céline geraram outros dois clássicos. *De castelo em castelo* narra o ocaso grotesco do regime de Vichy em Sigmaringen, uma cidade de opereta reservada pelos alemães em retirada para seus hóspedes indesejados. As famosas técnicas telegráficas e cinematográficas que fizeram da *Viagem* um eixo da ficção e da prosa moderna estão aqui vigorosamente condensadas. Como apenas as grandes obras de arte são capazes de fazer, *De castelo em castelo* alcança uma suprema concisão dentro de uma construção ampla e de final em aberto. (Observem-se a economia, a elisão e a amplitude do título em francês, ferindo a gramática, *D'un Château l'autre*.) A descrição da corte em miniatura de Pétain no castelo de Sigmaringen, entre novembro de 1944 e março de 1945, é incomparável em sua gargalhada vazia. Ao acompanharmos a cena em que um combatente solitário da RAF, zanzando por um terreno mais elevado, ameaça dispersar o trêmulo séquito do marechal durante uma cerimoniosa caminhada matinal — o próprio Pétain, claro, manteve o passo, muito empertigado, inabalável, com uma majestosidade simplesmente idiota —, temos a impressão persistente de um registro shakespeariano em Céline.

Aqui, como nas peças históricas de Shakespeare, a pompa e o excremento ao lado, a magnificência das atitudes soberanas e as necessidades do baixo ventre, o monumental e o íntimo interagem em contraponto. Aqui também, tal como nos mestres quinhentistas (Montaigne, Rabelais, Shakespeare), opera uma peculiar sensualidade do pensamento: Céline modula a dinâmica complexa da ruína política e social em cheiros, sons, toques da pele e do tecido. O desespero dos valentões condenados, as compulsões eróticas exacerbadas dos fugitivos à beira do abismo literalmente deixam um gosto na

boca de Céline — e do leitor. E, muito mais do que Shakespeare, Céline utiliza a extrema sensibilidade dos animais, de Bébert principalmente, para enriquecer o alcance das percepções. (Daí o maravilhoso encontro entre o marechal de campo Von Rundstedt e o gato Von Bébert em *Rigodon*, a mais fraca das três memórias do exílio.) O romance *Norte* dá prosseguimento à narrativa frenética da fuga, dos esconderijos e do encarceramento na Dinamarca. Denuncia o julgamento a que Céline foi submetido *in absentia*, que o relegou oficialmente ao papel de desgraça nacional: “Ministros, sátrapas, Diên Biên Phu por toda parte! Fugões e maricas!”. Vitoux acredita que *Norte* é talvez a maior obra de Céline. Sem dúvida contém visões do Inferno — de decomposição humana nas baixadas espectrais de Brandenburgo, em Berlim em chamas, na fronteira dinamarquesa e na falsa aura de Elsinore — que se aproximam de Dante. Os panoramas do apocalíptico em Günter Grass, em William Burroughs, em Norman Mailer, e também nos filmes mais convincentes sobre a Guerra do Vietnã e nas vinhetas jornalísticas dos céus negros sobre o Kuwait, todos são posteriores a Céline.

Os prelúdios à sua arte são menos evidentes. Rabelais está sempre presente. *Rei Lear* e *Timão de Atenas* podem ter exercido alguma influência, junto com a percepção de que existem afinidades eletivas entre os palhaços e os sádicos de Shakespeare, entre Falstaff e Iago, entre Malvílio e seus alegres torturadores. Dostoiévski é uma possibilidade. Foi muito lido, encenado e imitado em Paris nos anos 1920 e 1930. Alguns elementos da amplitude oracular dos caudalosos romances e poemas épicos histórico-filosóficos de Victor Hugo parecem encontrar ressonância na *Viagem*. Ao fundo ouve-se o som fugaz das execrações líricas de Rimbaud. No todo, porém, a busca doutoral dos precedentes não passa de um exercício de futilidade. *Viagem ao fim da noite* transborda como lava das profundezas, rompendo a crosta da linguagem, depois de tectonicamente deslocada pela guerra mundial. Numa Europa onde mais de 20 mil homens foram esmagados e viraram lama num único dia de batalha, onde 300 mil cadáveres ficaram insepultos entre as linhas em Verdun, o discurso tradicional, os símiles da razão, as estabilidades da imaginação literária se transformam em zombaria. De certa maneira, o zumbido nos ouvidos de Céline trazia consigo as novas gramáticas da histeria, da propaganda de massas, do autoensurdecimento. A primeira vez que a batida do rock e o martelar do *heavy metal*, do som como droga, explodiram na linguagem foi na *Viagem*. Seus ecos ensurdecedores não cessaram.

Mas a pergunta maior continua a importunar. A criatividade estética, mesmo de primeira grandeza, pode justificar de alguma maneira a apresentação favorável da desumanidade, para nem mencionar a instigação sistemática à desumanidade? Pode uma literatura que sugere racismo, que apregoa ou faz atraente a exploração sexual infantil, merecer publicação, estudo e apreço crítico? (Dostoiévski se detém no limiar dessa mesma zona de sombra.) O argumento liberal contra toda e qualquer censura é muitas vezes hipócrita. Se a literatura séria e as artes podem educar a sensibilidade, elevar nossas percepções, refinar nosso discernimento moral, ao mesmo tempo e pelas mesmas razões podem depravar, embrutecer, bestializar nossa imaginação e nossos impulsos de mimetização. Tenho me

debatido com esse problema faz cerca de quarenta anos, lendo, escrevendo e dando aulas. O “caso” Céline (como teria dito Henry James, num misto de fascínio e perturbação) é exemplar nas duas direções. Em comparação, o fascismo virulento de Ezra Pound, o antissemitismo profundamente entranhado de T. S. Eliot e a conclamação de W. H. Auden ao “assassinato necessário” (desta vez a serviço da esquerda) são pouca coisa. É o puro peso das vituperações racistas de Céline, a convocatória efetiva ao massacre, a ausência de qualquer pesar que não seja dúbio ou sardônico, entretidos com um talento estrutural para a revelação psicológica e a narrativa dramática, que impõem a questão. Gostaria que Vitoux tivesse enfrentado esses problemas.

Por sorte, as selvagerias brutais vêm depois da *Viagem* e não desfiguram, a não ser de maneira quase farsesca, talvez deliberadamente ensandecida, o melhor de *De castelo em castelo* e *Norte*. São essas criações que asseguraram a inclusão de direito de Céline na edição da Pléiade, ápice do Parnaso francês, na época em que ele morreu. Mesmo assim, não há como fugir ao lixo descomunal dos anos intermediários ou ao unísono do ódio, do desprezo pelas mulheres e pelos judeus, que constitui a espinha dorsal da obra de Céline. Em seu caso, pelo menos, entendemos as relações causais, muito diretas, entre o homem e suas realizações. O dilema posto por seu admirador, contemporâneo e colega colaboracionista Lucien Rebatet é ainda mais espinhoso. Tanto Vichy quanto os alemães consideravam Céline um estorvo — não tinham o que fazer com suas pilhérias dilacerantes. Rebatet era um verdadeiro assassino, um caçador de judeus, de gaullistas e de combatentes da Resistência. Enquanto aguardava a execução (depois foi anistiado), Rebatet concluiu *Les Deux Étendards* [Os dois padrões] (ainda inédito em inglês [e em português]). Esse extenso romance é uma das obras-primas esquecidas de nossa época. Além disso, é um livro de profunda humanidade, transbordante de música (Rebatet, por algum tempo, foi o principal crítico musical da França), de amor, de percepção do sofrimento. A moça que dá o eixo da narrativa é moldada pelas pressões do amadurecimento irradiando em várias direções, tal como Natasha de *Guerra e paz*. O que pode nos dar alguma noção inteligível das ligações entre Rebatet como ser humano abjeto e distorcido e as maravilhas de sua literatura? Onde ficam as pontes nos meandros daquela alma?

Não tenho resposta. Meu instinto me diz que *Morte a crédito* e *Bagatelles* deveriam embolorar nas prateleiras. As reedições recentes me parecem uma exploração imperdoável por razões comerciais ou políticas. Os grandes “romances verídicos” permanecem. Sua canção desenfreada dá vida e traz renovação à linguagem. O indivíduo Destouches continua indesculpável. Mas mesmo neste ponto Bébert talvez pedisse licença para discordar.

24 de agosto de 1992

III. PENSADORES

O AMIGO DE UM AMIGO

PODE SER QUE A ERUDIÇÃO DE PRIMEIRÍSSIMA ORDEM seja tão rara quanto a grande arte ou a grande poesia. Alguns dos talentos e qualidades que ela exige são óbvios: uma extrema concentração, uma vasta memória, mas de grande precisão, espírito fino e penetrante, uma espécie de ceticismo piedoso ao manusear fontes e indicações, clareza na apresentação. Outros requisitos são mais raros e difíceis de definir. O realmente grande erudito tem um faro especial para encontrar o documento escondido, mas fundamental, para concatenar circunstâncias aparentemente díspares. Num relance ele vê a carta roubada enquanto os outros fitam o papel da parede. Como um rdbomante, ele sente o que há de importante sob a superfície batida. Detecta a falha no cristal, a nota falsa no arquivo, a pressão encoberta daquilo que foi falsificado ou amordaçado. Ele adere obstinadamente ao que Blake chamava de “a sacralidade do pequeno detalhe”, mas então extrai a aplicação, a inferência generalizadora, que pode alterar todo o panorama de nossas percepções históricas, literárias e sociais.

No entanto, mesmo esses talentos e sua rara combinação não determinam o que é fundamental para a grande erudição. Tal como o magistral tradutor, ou autor, ou intérprete musical, o erudito realmente grandioso se torna uma unidade com seu material, por mais abstruso, por mais recôndito que seja. Ele amalgama a força de sua personalidade e perícia técnica à época histórica, ao texto literário ou filosófico, à trama sociológica que está analisando e nos apresentando. Por sua vez, essa trama, esse conjunto de fontes primárias vai adquirir algo do estilo e da voz de seu intérprete. Irá se tornar dele sem deixar de ser o que é. Agora existe uma China antiga que é a de Joseph Needham, uma civilização helenista que fala com as inflexões do finado Arnaldo Momigliano, um mapeamento das gramáticas que por muito tempo trará as marcas de Roman Jakobson. E no entanto, em cada um desses casos, a alquimia reinstaura a força do material.

A erudição de Gershom Scholem pertencia a esse gênero raro e vivificante. Não só seus estudos da Cabala modificaram, ainda que de maneira controversa, a imagem do judaísmo — a compreensão que mesmo um judeu agnóstico agora tem de sua proveniência psicológica e histórica —, como também suas explorações, traduções e apresentações dos escritos cabalísticos exercem uma enorme influência na teoria literária em geral, no modo como críticos e estudiosos não judeus e totalmente agnósticos leem poesia. Os ensaios de Scholem, muitos deles compostos numa prosa alemã límpida e clássica (escrever mal é sinal de pouca erudição), abrangem interesses que ultrapassam em muito a Cabala. Não existe nenhum comentador mais arguto, mais sombriamente percuciente, do drama do judaísmo alemão, das ambiguidades na condição da Israel moderna, do papel dos estudos e traduções da Bíblia

numa época cada vez mais secularizada. Os gostos não raro subversivos e estranhamente irônicos de Scholem são variados: da mesma forma que William James (e existem outras analogias), ele tomou como campo seu o jogo entre o intelecto e as pluralidades do sentimento humano. Toda manifestação de consciência religiosa, de imaginação mítica, de ilusão criativa o fascinava. Mas fascinavam-no também a matemática, a anatomia do discurso jurídico e a antropologia. Grande parte da caudalosa produção de Scholem é esotérica não só no tema — os arcanos do misticismo medieval e hassídico, da cosmologia gnóstica, da magia e do hermetismo renascentista, mas também nos meios de apresentação. Várias obras-primas de erudição, de solução de problemas, continuam inevitavelmente encerradas em revistas especializadas e em hebraico. Mas as obras principais de Scholem, como *As origens da Cabala* e o fascinante estudo de Sabatai Tzvi, o pseudomessias místico (ambos publicados pela editora de Princeton), se destinam ao público cultivado, como também aquelas preciosidades em (relativa) miniatura: as recordações pessoais de Scholem, a monografia sobre as visões místicas da criação, sua memória de Walter Benjamin. E em alguns casos as traduções para o inglês trazem atualizações e textos de apoio inexistentes nas primeiras edições hebraicas ou alemãs. Um grande servidor da intuição tem sido muito bem servido.

Scholem e Benjamin se conheceram em 1915, quando Benjamin tinha 23 anos e Scholem, dezessete. A amizade dos dois se tornou matéria de lenda e de pesquisa acadêmica. Ela mostra pontos de profunda afinidade. Benjamin e Scholem eram judeus alemães estranhamente alertas ao ambiente marginal, mas também criativo, das condições sociais e pessoais em que viviam. Eram homens do intelecto — do saber, da citação e do comentário num veio quase rabínico. Ambos eram apaixonados por livros antigos, bibliófilos e colecionadores sistemáticos em suas áreas. Eram exímios praticantes da prosa alemã em registros muito distintos, mas comungavam a mesma pureza de expressão, cujo próprio domínio indicava algo não totalmente inato, não herdado de forma inconsciente. Havia em ambos uma propensão anárquica, uma desconfiança radical em relação às estruturas e convenções estabelecidas. (Os dois conseguiram escapar para a Suíça durante a Primeira Guerra Mundial, e Scholem simulou vários sintomas neuróticos quando foi convocado pela agência de recrutamento.) Mais importante, ambos decidiram abordar problemas filosóficos, históricos e psicológicos centrais de um ângulo exótico. Scholem revolucionou o estudo do judaísmo com seus exames filológico-editoriais de esoterismos extremos — de heresias às vezes desvairadas, de devaneios especulativos patológicos. Análises de livros e brinquedos infantis, de fotos oitocentistas, dos livros de emblemas e da dramaturgia “perdida” do barroco alemão, dos empórios e lojas de departamentos que pipocaram em Paris no Segundo Império levaram Benjamin a sugestões, a “iluminações” (termo que tomou a Rimbaud), que hoje estão no centro do estruturalismo, da sociologia cultural e da semiótica.

Mas as diferenças entre os dois homens eram marcadas. Paradoxalmente, a imersão de Scholem no misticismo religioso se originou de uma visão de mundo profundamente cética e irônica. Tive o privilégio de conhecer Scholem em seus últimos anos, de vê-lo em Jerusalém, Zurique e Nova York.

Não posso me atrever sequer a arriscar um palpite de se esse inspirado expositor da meditação cabalista sobre as autodivisões da Unidade Divina, sobre as emanções de luz da fronte divina, sobre a “quebra dos vasos” no momento da criação, acreditava ou não em Deus. Os trejeitos cômicos do sorriso de Scholem, as insinuações de um divertimento voltairiano de fundo eram incontáveis. Benjamin, por outro lado, era aquela rara criatura: um místico moderno, um iniciado nos reinos ocultos do vaticínio, do simbolismo hermético, da magia branca. Benjamin, que deu ao contexto sociológico-econômico de nossa consciência um novo grau de precisão, que respondeu prontamente à revolução na fotografia, no cinema e na rádio como meios de comunicação de massa, que adotou um marxismo mais ou menos pessoal e herético como componente vital de sua perspectiva, era o verdadeiro cabalista. (Também teve experiências com drogas — uma incursão no irracional da qual Scholem recuou.)

O interesse pelo sionismo era um vínculo forte entre ambos, embora as maneiras de colocá-lo em prática iriam se mostrar irreconciliáveis desde o começo. Com uma rigorosa clarividência, Scholem sentia o potencial de catástrofe no amálgama alemão-judaico. Para ele, tornou-se de uma clareza fulgurante que um compromisso sério com a identidade judaica deveria acarretar o domínio do hebraico e a vida em Israel. Há na reconquista de Scholem do passado cabalístico para o conhecimento judaico e para a história geral do pensamento religioso um veemente “sionismo”, um retorno a uma Terra Santa. Benjamin manteve um flerte ardoroso com a ideia de emigrar para a terra que então era a Palestina. Ansioso, várias vezes informou Scholem sobre suas intenções de estudar hebraico. Em 1929, e novamente nos meados dos anos 1930, sob a égide de um impaciente Scholem, Benjamin declarou que estava prestes a deixar uma Europa condenada. Nada resultou desses impulsos prementes e inquietos. Scholem foi para Jerusalém em 1923. Morreu em 1982, cercado de honras, cumprida sua grande obra. Benjamin, reduzido ao absoluto desespero, perseguido, seus escritos dispersos ou fragmentados, se suicidou num buraco sórdido na fronteira franco-espanhola em 1940. (Corria o boato de que os refugiados isolados que tinham cruzado a fronteira seriam entregues à polícia francesa e ficariam à mercê dos nazistas.)

Mas não poderia ser de outra maneira. Walter Benjamin foi um dos últimos e mais inspirados centro-europeus, sendo que essa centralidade indica uma noção geográfica — os espaços definidos por Frankfurt-Viena-Praga-Paris para o judaísmo emancipado — e o conceito do gênio histórico europeu tal como se expressava em francês e em alemão. Como Adorno, como Ernst Bloch e outros fundadores e testemunhas da chamada Escola de Frankfurt de teoria crítica e filosofia da cultura, Benjamin nunca poderia separar sua identidade poliglota, seu papel na intelectualidade, seu próprio físico — o do sábio de botequim por excelência — da fatalidade europeia. E adiou demais a chance de fugir para os EUA — chance que seus pares e amigos (Adorno, Bloch, Horkheimer, Brecht) agarraram com maior ou menor senso de oportunidade.

Um fio central em *Correspondência — Walter Benjamin e Gershom Scholem*, traduzida por Gary Smith e André Lefevere (Schocken, 1989), é a diferença fascinante entre o Messias de Scholem e o Messias de Benjamin. Para Scholem, o messiânico — cujas formas variadas e imensamente ricas ele havia diagnosticado em monografias, em seu magistral *As grandes correntes da mística judaica* e, acima de tudo, em seu épico de Sabatai Tzvi — era inseparável de um retorno físico, historicamente fundado, a Israel. Foi com o prazer de uma travessura que Scholem insinuou no repertório cabalístico uma parábola que ele mesmo tinha inventado: uma vinda do Messias que alteraria apenas *muito ligeiramente* as coisas e portanto passaria despercebida — exceto em Israel, cuja criação como Estado seria em si a melhor prova disponível do advento messiânico. Já a visão de Benjamin, que se concentrava na imagem do *Angelus Novus*, de Paul Klee — o anjo da história, que uma ventania afasta de nós —, era totalmente diversa. O messiânico não significava o sionismo. Implicava a recuperação das vozes dos humilhados e vencidos, soterradas pela história e pelos historiadores. Restauraria a língua adâmica perdida que subjaz secretamente a todas as línguas humanas, e cuja presença generativa fazia ao mesmo tempo possível e impossível o ato da tradução. Para Benjamin, a vinda do Messias se revelaria como uma imagem de transparência rumo à verdade, à justiça social, à racionalidade amorosa se estendendo além do judaísmo e do renascimento de Israel (por milagroso que o considerasse).

A tradução dessa correspondência tem a virtude da clareza. (São 128 cartas ao todo; algumas anteriores a 1932 parecem ter se perdido, e há um toque de prestidigitador na descoberta de Scholem em outubro de 1966, na Alemanha Oriental, de seu lado da correspondência.) Ela não transmite (nem poderia transmitir) de maneira convincente as diferenças de tom dos dois escritores — diferenças que revelam dissonâncias de índole permanentes. Mesmo sob o tom mais afetuoso — às vezes arrelizador — de Scholem há uma ponta de autoridade, de exasperação diante da ilusão e do que lhe parece falta de lógica. O tom de Benjamin é de faiscante sutileza, de esforço aparentemente evasivo, mas finamente interiorizado, de dar expressão a coisas intangíveis, a ambiguidades inevitáveis, a um *vibrato* de percepções e intenções que ele mesmo denominou de “aura”.

No começo da primavera de 1934, por exemplo, a preocupação clarividente de Scholem com a situação europeia e a incapacidade de Benjamin de prover ao indispensável da vida quase resultaram no rompimento da amizade. Escreve Benjamin em 3 de março:

Minha existência está chegando ao limite do precário e a cada dia depende diretamente do bom Deus — para dizer a mesma coisa de forma mais prudente. E com isso não me refiro apenas à ajuda que consigo de tempos em tempos, mas também à minha própria iniciativa, mais ou menos voltada para um milagre.

A espera de um milagre tinha um teor ao mesmo tempo terapêutico — mantinha-o vivo — e incapacitante, na medida em que reduzia ainda mais a utilidade, o estatuto moral e metafísico, da

simples ação racional. Para Scholem, a questão de uma possível ajuda divina era pragmática. Ele lutou para conseguir uma colocação profissional para Benjamin em Israel; batalhou para conseguir a publicação ou a divulgação das obras de Benjamin. Mas sua irritação é inequívoca. “Como vai se desenvolver realmente sua situação está ficando cada vez mais incerto para mim”, escreveu Scholem, e “Muitos fatos de nossa correspondência devem lhe ter fugido da memória, pois você não lembra mais o que o levou a tentar explicar sua situação. [...] Estamos discutindo em posições falsas, e isso não me agrada”.

Além disso, não eram somente as vacilações de Benjamin em relação ao refúgio na Palestina que exasperavam Scholem, mas, a partir de 1924, o envolvimento extremamente complicado de Benjamin com o marxismo. Scholem sabia de seu envolvimento pessoal e erótico com uma comunista. Sabia da viagem do amigo a Moscou em 1926. O irmão mais velho de Scholem tinha desempenhado um papel trágico e muito importante no Partido Comunista alemão. Scholem se ressentia muito da influência cada vez maior da obra e da pessoa de Brecht sobre Benjamin (o qual passou semanas cruciais com Brecht no exílio dinamarquês). A política de Scholem, se é que havia, era a do desencantamento, da ironia ou até sarcasmo irreduzível diante do espetáculo inveterado da loucura e barbárie humanas.

Mas Scholem interpretou mal o recurso herético e profundamente inventivo de Benjamin às teorias marxistas da história e aos instrumentos retóricos do materialismo dialético. Algumas amizades dentro do comunismo ajudaram Benjamin a aclarar as sombras de sua solidão quase anormal. Em vários pontos da enormidade política dos anos 1930, o comunismo e até o stalinismo pareciam oferecer a única resistência efetiva à escalada triunfante do fascismo e do nazismo. Scholem não teve acesso ao diário de Moscou de Benjamin, publicado postumamente. Ali teria encontrado indicações claras do ceticismo de Benjamin, de sua aversão ao clima dominante na sociedade soviética. Mas tal aversão não negava a força inspiradora das análises marxianas do capitalismo oitocentista nem o estímulo a uma interpretação materialista econômica da criação e disseminação de obras artísticas e intelectuais que encontramos na estética marxista. Os estudos pioneiros de Benjamin sobre a reprodutibilidade das obras de arte para as massas, por meio da fotografia e do fac-símile em cores, sua compreensão penetrante do jogo entre a alta cultura e o mercado, suas análises preliminares para uma *magnum opus* que havia planejado — uma anatomia de “Paris, a Capital do Século XIX” — se fundavam numa luta pessoal com os princípios marxistas. Daí as afinidades com o marxismo personalizado, estrategicamente astuto, das peças e panfletos críticos de Brecht.

E sobretudo Scholem estacava diante do que intuía a contragosto ser, em Benjamin, uma interpretação do marxismo como variante natural da escatologia messiânica judaica — da concentração judaica na esperança milenarista. Rigorosamente informado, Scholem via a opressão política, a miséria humana a que o marxismo-leninismo e seus companheiros de percurso estavam levando. Não quis perceber as dimensões trágicas dessa degeneração dos ideais messiânicos, do apelo

utópico, porém incessante, à justiça social, como já era eloquente nos Profetas. A anunciação em parte mística de Benjamin quanto a uma “recuperação da história” — da imposição de critérios morais à história — tinha nascido justamente de um sonho de Moscou-Jerusalém. Sem esse fatídico híbrido, ele não teria produzido muitos de seus melhores escritos — em especial sua última produção, obra-prima de elegância e concisão, “Teses sobre a filosofia da história”. Muito depois, refletindo sobre o gênio de Benjamin e a sucessão de milagres que permitiram a sobrevivência dos textos “perdidos”, Scholem iria reconhecer (ouvi ao vivo) que a sinuosa dança de seu amigo com o marxismo e ao redor dele tinha sido de algum proveito. Na época, parecia-lhe uma traição e um desperdício vulgar de dotes raros.

O que manteve o andamento do diálogo, entre seus altos e baixos, o que lhe dá estatura duradoura são as sucessivas discussões de Kafka. Talvez de maneira subconsciente, toda vez que suas relações estavam tensas, Benjamin e Scholem voltavam a Kafka. O resultado é uma série de leituras — de delineamentos críticos — de originalidade muito penetrante. Em comparação, os truques interesseiros do atual desconstrucionismo ou do pós-estruturalismo chegam a criar constrangimento. Incansavelmente, Scholem e Benjamin põem a operar na esquiua inesgotabilidade de Kafka um poder de imaginação quase equivalente ao de seu objeto. A vontade é de citar uma página após a outra. Limito-me a dois exemplos. Aqui está Scholem escrevendo para Benjamin em 20 de setembro de 1934 (sobre *O castelo*):

E no entanto as mulheres de Kafka trazem os sinais de outras coisas a que você não presta quase atenção. É evidente que o castelo ou a burocracia com a qual elas mantêm uma relação horrivelmente indefinível, mas exata, não é o mundo primal de que você fala, se é que ele existe. Se fosse o mundo primal, que necessidade então haveria de transformar a relação das mulheres com ele num enigma? Tudo ficaria claro, enquanto na realidade nada é claro e a relação delas com a burocracia é muito instigante, ainda mais porque a própria burocracia chega a advertir contra elas (por exemplo, pela boca do capelão). Em vez disso, o castelo ou burocracia é algo com que o “mundo primal” deve primeiramente manter alguma relação.

Você pergunta o que eu entendo pelo “nada da revelação”. Entendo por ele um estado em que a revelação aparece sem significado, em que ela ainda afirma a si mesma, em que tem *validade*, mas *nenhuma significação*. Um estado em que a riqueza de significado se perdeu e o que está em processo de aparição (pois a revelação é esse processo) mesmo assim não desaparece, embora esteja reduzido ao ponto zero de seu conteúdo.

A distinção entre *validade* e *significação* é da máxima pertinência a todas as obras de Kafka.

Ou tome-se a grande carta — um ensaio de extrema densidade — de Benjamin, datada de 12 de junho de 1938. Mesmo uma longa citação não faz jus à sua profundidade:

Kafka entreouviu a tradição, e quem ouve dificilmente deixa de ver.

A principal razão pela qual esse entreouvir exige tanto esforço é que apenas os sons mais indistintos chegam ao ouvinte. Não há nenhuma doutrina que se possa aprender, nenhum conhecimento que se possa preservar. As coisas que o ouvinte quer captar enquanto passa não se destinam aos ouvidos de ninguém. Isso supõe um estado de coisas que caracteriza negativamente as obras de Kafka com uma grande precisão. [...] A obra de Kafka representa o adoecimento da tradição [...].

Disso Kafka tinha absoluta certeza: primeiro, que, se for para ajudar, o sujeito deve ser um idiota; segundo, apenas a ajuda de

um idiota é uma verdadeira ajuda. A única coisa incerta é: tal ajuda ainda pode ter alguma serventia para um ser humano? [...] Assim, como coloca Kafka, há uma quantidade infinita de esperança, mas não para nós. Essa declaração realmente contém a esperança de Kafka; é a fonte de sua serenidade radiante.

Note-se — e isso é típico das alegorias de Benjamin sobre a leitura — como a própria análise se torna uma parábola ao estilo de Kafka.

Uma imensa tristeza sombreia mesmo a carta mais informal e momentaneamente otimista. Elas foram enviadas quando a Europa ingressou no pesadelo. Além disso, na Palestina, Scholem não só viveu diretamente a violência dos primeiros choques entre árabes e judeus, mas teve também claras intuições das inimizades intratáveis que se estendiam à frente. E no entanto, à sua maneira, é um livro jubiloso. Celebra o elixir da paixão intelectual — a capacidade do cérebro e do sistema nervoso dos homens de mergulhar em interesses abstratos, especulativos, mesmo ou principalmente diante da dor e da adversidade pessoal. Demonstra com prodigalidade a força por trás da aparente fraqueza, que muitas vezes é a senha que permite a sobrevivência do humanismo e dos perseguidos. Aqui, por fim, e não na placa lacônica num austero muro de cemitério, Walter Benjamin tem seu *in memoriam*. E é totalmente indissociável da maravilha, talvez mais profunda do que o amor, que é a amizade.

22 de janeiro de 1990

UMA PAIXÃO LAICA

NOSSO INQUIETO SÉCULO SERIA MUITO MENOS DENSO sem o testemunho de Simone de Beauvoir, sem o poder dessa mulher prodigiosa em converter sua vida ardente numa crítica dos sexos, da sociedade, da literatura e da política. E Hannah Arendt se mantém como figura central na teoria política e social, e como uma das vozes poderosas saídas das trevas totalitárias. Mas nenhuma delas era filósofa no sentido estrito do termo. Aqui é indispensável uma extrema precisão. O pensamento filosófico é aquele que se detém mais nas perguntas do que nas respostas; quando aparecem as respostas, elas revelam ser novas perguntas. A honra do ofício é ser desinteressado, abster-se de qualquer rendimento prático. A posição filosófica — notadamente em seu escopo metafísico e onde toca o teológico (como deve ser, quer em concordância, quer na negação) — é, no sentido rigoroso da expressão, desapegada do mundo. Usualmente aloja-se na sensibilidade filosófica certa indiferença ou mesmo um desagrado pelo corpo humano. A essas luzes cruas, há na tradição ocidental apenas uma filósofa de categoria: Simone Weil.

O preço que Simone Weil pagou por essa posição chegou quase às raias do totalmente insuportável. Ela consumiu sua saúde a ponto de sofrer uma morte prematura deliberada. Habitou seu corpo como se fosse uma choça condenada. Declarou detestar sua rudimentar feminilidade e sugeriu com veemência que as realizações filosóficas e matemáticas de força duradoura eram prerrogativas dos homens — que algum distúrbio ou fraqueza na própria constituição feminina militava contra um exame da vida, como o exigia Sócrates, Descartes ou Kant. (André, irmão de Simone Weil, foi um dos mestres da geometria algébrica do século xx.) Em tudo o que foi possível, e mesmo além, Simone Weil escolheu o pensamento contra a vida, a lógica contra a prática, o laser da análise e da dedução obrigatória contra a meia-luz vacilante, a transigência e o emaranhado que permitem a nós restantes levar a vida adiante. Como Pascal, como Kierkegaard, como Nietzsche, mas isenta das vaidades retóricas que persistem mesmo nesses puristas, Weil viveu sua curta vida (1909-1943) como uma provação cujo significado — cuja única dignidade — consistia na derrota.

Os dados fatuais se fizeram conhecidos em biografias como a de sua amiga Simone Pétrement (1973) e no estudo minuciosamente documentado que Gabriella Fiori publicou em 1981. A edição crítica dos textos completos de Simone Weil está em andamento, e quase todas as facetas de suas atividades — religiosas, filosóficas, literárias, políticas, sociais — foram ou estão sendo examinadas em detalhe. De uma maneira que ela teria desprezado (embora ambigualmente), os acomodados do comentário e da adulação estão se banquetecendo com essa vida que tanto se emaciou e buscou o

próprio olvido.

Sabemos de sua infância no ambiente privilegiado do judaísmo francês emancipado, das rivalidades e intimidades conspiratórias que a uniam ao irmão. Existem análises detalhadas do impacto formador que exerceu sobre Weil o mais carismático e influente dos professores de liceu franceses, o lendário “*maître à penser*” Émile Chartier, que escrevia sob o nome de Alain. Simone Weil se envolveu em vários movimentos operários marxistas, anarcomarxistas e trotskistas com a mesma febril obsessão com que mergulhou na filosofia grega e cartesiana. Deu aulas em várias escolas secundárias de província, enquanto suas enxaquecas crônicas lhe permitiram. Visitou a Alemanha para avaliar com os próprios olhos a revolução social de Hitler. Seu engajamento na Guerra Civil espanhola terminou numa farsa macabra. (Ela pisou sem querer dentro de uma frigideira de óleo fervendo e teve de ser evacuada entre dores terríveis.) Durante o regime de Vichy, Weil trabalhou em vinhedos, escreveu, se meteu a fazer propaganda e recrutamento clandestino em Marselha e arredores. Tendo acompanhado seus pais à segurança de Nova York (apenas o Harlem lhe despertou alguma simpatia em seus olhos críticos), ela mexeu todos os pauzinhos possíveis para ser aceita na França Livre em Londres. Lá assediou De Gaulle e auxiliares com esquemas heroicos. Pediu para ser lançada de paraquedas na França ocupada. Insistiu num plano de enviar um grupo de moças rigorosamente virginais para as linhas de batalha, para cuidar dos feridos e moribundos. De Gaulle, muito impassível, considerava que Weil era uma perturbada mental e lhe atribuiu a tarefa presumivelmente inofensiva de fazer um planejamento social e político para a França do pós-guerra. O volumoso projeto resultante continua a ser um clássico de rematada inviabilidade. Esgotada física e mentalmente, com a alma doente de ardor frustrado, Simone Weil teve um falecimento literal num sanatório perto de Londres. Sua sepultura, embora não se encontre em solo consagrado, se tornou local de peregrinação.

Em *Simone Weil: Portrait of a Self-Exiled Jew* [Simone Weil: retrato de uma judia autoexilada] (North Carolina, 1991), Thomas Nevin apresenta apenas um breve esboço dessa *via dolorosa*. E não é sua intenção fazer uma biografia intelectual de Simone Weil, sob qualquer forma direta. O objetivo desse estudo denso é examinar e, até onde for possível, validar as obsessões e a obra de Weil a partir do núcleo da autodepreciação judaica o constante talento para o autobanimento mostrado por judeus e judias importantes. A marca corrosiva do antissemitismo intelectual e mesmo de orientação política na consciência de Simone Weil, em seus textos e reflexos sociais, já foi notada faz muito tempo. Tem sido relacionada de maneira irrefutável com o tema geral da autopunição, e mesmo do masoquismo, que tinge seus trabalhos e dias. Mas o exame que faz o professor Nevin desse contexto ao mesmo tempo repulsivo e inescapável é, até o momento, o mais exaustivo e persuasivo de que dispomos. Além da erudição e da dúvida sensata, há neste livro coragem e uma tristeza salutar.

As posições políticas de Simone Weil eram extremamente peculiares. Ela procurou unir a um ideal em parte platônico do estado orgânico o senso, ultrajado e ultrajante, das humilhações e sofrimentos

impostos ao trabalho industrial. Por uma torção da lógica, essa jovem judia da esquerda paramarxista francesa veio a fazer uma série de comentários favoráveis sobre Hitler. Louvou sua grandeza romana, seu entendimento espiritual e administrativo das esperanças e necessidades coletivas: “Ele comanda um país tenso ao máximo, é dotado de uma vontade ardente, incansável e implacável [...] de uma imaginação que fabrica a história em proporções grandiosas segundo uma estética wagneriana, que se estende muito além do presente; e é um jogador nato”. (Dostoiévski podia ter escrito isso, ou Trótski, em certos momentos.) Para Weil, qualquer coisa era preferível às untuosas hipocrisias, corrupções e materialismo fácil da democracia capitalista burguesa. Suas ferocidades a respeito derivam do radicalismo ardente de Amós e da condenação da riqueza feita por Jesus. Vêm de Esparta e de Lênin. Mas no âmago de sua desolação e de seus paradoxos encontra-se um texto pessoal de rara integridade. Três vezes, entre dezembro de 1934 e final de agosto de 1935, essa frágil intelectual trabalhou na indústria pesada, sob pressões e humilhações que quase a levaram à loucura. Quando invocava Robespierre, quando fantasiava uma revalorização e espiritualização centralizada do trabalho, Weil falava por experiência própria. O radical chique era um anátema para ela.

Como outros absolutistas do pensamento, Simone Weil se sentia atraída pela violência. Seu ensaio sobre a *Ilíada*, embora equivocado — ela simplesmente não percebe o brilho festivo do heroísmo arcaico —, dá grande relevo às brutalidades, ao desejo de sangue no épico. Às vezes Weil era pacifista, às vezes ardia pela batalha. Seus planos de intervenção feminina, de recrutamento na guerra ao grau de perigo extremo, como uma oferenda em sacrifício, mostram a mesma ambivalência. Quanto a seu engajamento na Espanha, ela escreveu: “Norma: pavor e gosto pela matança. Evitar ambos — como? Na Espanha, pareceu-me um esforço tremendo, impossível de sustentar por muito tempo. Fazer-se tal, então, que se consiga mantê-lo”. A possibilidade da tortura se impunha sombriamente a seu espírito. Weil procurou se preparar para ela. Em certos momentos, era possuída por uma inveja do sofrer. Sua “sensibilidade telescópica” (expressão muito adequada de Nevin) isolava e ampliava a dor e o terror em si e nos outros. Como Pascal, como alguns grandes pintores e narradores da intensa dor (sofrida e infligida), ela imaginava concretamente, refletia e analisava com os próprios nervos.

As posições políticas expressas em seus últimos ensaios e em seu projeto para o renascimento da França compõem um emaranhado assustador e, ao mesmo tempo, pungente (“assustador” é, com efeito, o essencial). A sombra de Hegel, que o professor Nevin tende a minimizar, está por toda parte. Ela acreditava que a Necessidade, que é outro nome da condição humana — dos operários da linha de montagem da história —, submete os homens à sua finalidade despótica. Para resistir, para ter algum acesso ao que há de divino nos processos do destino, homens e mulheres precisam ter a oportunidade de disciplinar suas percepções, de contemplar com a máxima concentração estoica os fatos e os deveres de sua condição. O desiderato político-social é garantir um espaço para essas ações e, de maneira ideal, para a continuidade dessa concentração. (Mais de uma vez, Weil flertou amorosamente com fantasias de encarceramento.) Ficou famoso o termo com que ela designou essa

atitude de atenção contemplativa: *l'enracinement*, “o enraizamento”. Não lhe escapou, e não deve escapar a nós, que esses critérios de reflexão enraizada — os quais fascinaram T. S. Eliot, quando leu Weil — se harmonizam muito facilmente com certas modalidades de autoridade política comunitária, totalitária, sejam de esquerda ou de direita. Em sua expressão mais lúcida, Weil aparece como um híbrido bizarro, uma platônica anárquica que abdicaria em favor dos poderes de Estado de tudo o que é necessário para dar alguma privacidade à alma.

Esse mesmo híbrido determina os ensaios e fragmentos filosóficos de Simone Weil. O objeto pelo qual ela luta obsessivamente é um amálgama entre a Grécia antiga e a cristologia — as lições de Sócrates e as lições de Jesus. Não havia nada de novo nesse projeto. Desde o Evangelho de João, defende-se e busca-se essa congruência, conhecida como neoplatonismo, na teologia e na metafísica idealista do Ocidente. Ainda se sonha com ela no Renascimento e entre os filósofos alemães depois de Kant. É uma parte, talvez subconsciente, da busca e do maravilhamento de todos os que recolhem uma concha marinha nas orlas oceânicas sem fim (a imagem é de Coleridge) e ouvem em seu murmúrio não só o eco físico do próprio sangue. O que havia de tortuosamente idiossincrático era o procedimento de Weil. Ela examinava os fragmentos filosóficos pré-socráticos, os diálogos platônicos e os textos dos dramaturgos e poetas líricos gregos para encontrar passagens que prefigurassem a vinda, os ensinamentos e a Paixão de Cristo. A prefiguração dos Evangelhos no Antigo Testamento (por exemplo nos Profetas, nos Salmos do Servo Sofredor e mesmo no Cântico dos Cânticos), evidentemente, tem sido anunciada pelo cristianismo desde a época dos Pais da Igreja. Mas não é aos textos hebraicos que Simone Weil se refere em sua viagem de peregrina; é a Pitágoras, Píndaro, Sófocles e Platão.

É uma busca ao mesmo tempo absurda e misteriosa. Embora fosse arguta helenista, Weil não se eximia de distorcer e quase falsificar a intenção explícita e o contexto das palavras gregas antigas. Confunde deliberadamente o pouquíssimo que sabemos dos cultos gregos de mistério e dos mitos órficos do renascimento com os conceitos de batismo e ressurreição no cristianismo. Suas leituras de Platão são tão seletivas que beiram a caricatura. E mesmo assim suas sugestões de que existe um anseio comum pela luz no outro lado da razão, racionalmente expresso e transmissível de alguma maneira, dotado de sentido para o pensamento e o discurso humano, não são de todo arbitrarias. Ela sentia na própria medula o entrelaçamento muitas vezes tênue, subterrâneo, de metáforas, de simbolismo, de gestos rituais que uniam a filosofia grega arcaica e posterior, e mesmo o paganismo, ao cristianismo nascente. Além disso, ao chegar a certos textos trágicos gregos, os comentários de Weil são de uma imediaticidade lancinante. Ela revive os insolúveis da justiça contraditória no matricídio de Orestes. Identifica-se, ainda mais carnal e espiritualmente do que Hegel e Kierkegaard, com a pessoa e o destino da Antígona de Sófocles. Conhecia, ela também, o amor incondicional entre irmão e irmã. Estava decidida, ela também, ao desafio ético e ao sacrifício pessoal diante do terror político. Mas, aqui também, não é por acaso que sua Antígona se erga com não poucos traços de uma Joana

d'Arc.

As relações de Weil com o catolicismo romano (as conotações eróticas da palavra são plenamente justificadas) datam pelo menos de 1935-36. Foi quando ela começou a assistir à missa com frequência variável. Ao conhecer o canto gregoriano, parece ter-se desencadeado um episódio de teor místico, como uma revelação. Sob esse aspecto, Weil não é um caso isolado. Outros judeus contemporâneos com espírito de desenraizamento e busca se sentiram tentados pela solenidade estética do culto católico e pela pura eloquência da mensagem católica dentro da arte e da civilização europeias. Lembramos a imersão de Walter Benjamin no barroco, o voltar-se para Cristo de Karl Kraus e — mais complexo — o recurso de Proust ao mundo das catedrais e da pintura cristã. Lembramos o papel determinante da mística católica nas sinfonias de Mahler. Aproximando-se a devastação, era como se muitos elementos da psique e da sensibilidade da elite judaica europeia buscassem refúgio em algum lugar. Como sempre, Simone Weil tomou um caminho mais profundo e mais tortuoso.

Ela se familiarizou com a liturgia, com a Vulgata de São Jerônimo, com a doutrina e o simbolismo dos sacramentos. Encontrou afinidades espirituais em Santo Agostinho (como, num plano totalmente diverso, ocorreu também com Hannah Arendt). Procurou os tomistas franceses — os pensadores e escritores que, na época, estavam renovando a abordagem católica da principal fonte lógica e filosófica da Igreja, Tomás de Aquino. Esses vários impulsos ganharam uma força quase irresistível durante o exílio de Weil no sul da França. Seus textos mais conhecidos e amados são as cartas ao padre dominicano quase cego Joseph-Marie Perrin. Foi a ele que Weil, num veio confessional apaixonado e argumentativo, ofereceu o mais íntimo de si. E Perrin parecia destinado a receber essa alma atormentada na paz da Igreja. Weil bateu várias vezes à porta, apenas para recuar quando a abriam amorosamente para recebê-la. Havia a sombra de uma sombra entre seu fervor, sua identificação constante entre as próprias dores físicas e o sofrimento de Cristo, e aquele ato de batismo que agora refulgia como a decisão mais natural.

Ela não deu esse passo final. Censurava o apego católico ao mundo e a perseguição de hereges tão inspirados como os cátaros. Considerava o catolicismo enfaticamente romano, isto é, manchado com o imperialismo, as escravizações, a pompa autoritária daquela civilização antiga que tanto abominava. No final das contas, porém, Weil se vetou a conversão por razões mais graves. Não esposaria uma Igreja cujas raízes estavam na sinagoga.

Thomas Nevin tem razão, claro. Aqui também o ponto crucial (imagem insidiosa) é a autonegação de Simone Weil, o repúdio de seu próprio judaísmo. Numa atitude nauseante, ela protestou às autoridades de Vichy que não devia ser impedida de trabalhar sob as leis raciais — não era judia! Para ela, o judaísmo era inaceitável. Apenas alguns judeus escapavam à sua censura que às vezes beirava a histeria: Amós, que anuncia o castigo sobre Israel; Jó; Spinoza, que a comunidade condenara ao ostracismo. Os documentos correspondentes são nauseantes. Diante dos sinais incipientes, mas

inequívocos, do Holocausto em andamento, ela se refugiou num silêncio hostil, num “olhar gélido”. Em seus cadernos de anotações, ela refletiu sobre o desenraizamento e a condição de pária do judeu. “A religião dita judaica é uma idolatria nacional que perdeu qualquer realidade desde a destruição da nação”; “É por isso que um ateu judeu é mais ateu do que qualquer outro. É de maneira menos agressiva, porém mais profunda”. Com raríssimas exceções, e em geral poéticas, “o Antigo Testamento é um tecido de horrores”, celebrando uma divindade tribal sedenta de sangue, cujos traços e atributos primitivos se aproximam dos de uma Grande Besta satânica. Weil fincava suas garras em qualquer coisa que achasse que havia dado esperança ao judaísmo: “Se os hebreus, como povo, carregassem Deus dentro de si, teriam preferido sofrer a escravidão imposta pelos egípcios — e causada por seus próprios abusos anteriores — a ganhar a liberdade massacrando todos os habitantes do território que deviam ocupar”. Isso no negro auge dos crematórios.

Suas preferências em matéria de literatura e de tonalidade teológica combinavam. Era em T. E. Lawrence da Arábia que ela enxergava a modalidade mais autêntica do heroísmo moderno. E era no catolicismo ascético e mendicante, que denunciava mais brutalmente o alegado materialismo e empedernimento dos judeus, que se sentia à vontade. De Paulo de Tarso até hoje, a história do ódio do judeu por si mesmo é longa e desperta muita perplexidade. É plenamente possível ler tanto o cristianismo quanto o marxismo como grandes heresias judaicas nascidas das turvas patologias de uma autorrejeição de tipo suicida. Embora demonstrasse certa perturbação mental, o defensor mais engenhoso da inferioridade e lepra racial judaica na polêmica moderna foi um judeu, Otto Weininger. Se a contribuição de Simone Weil a esse lixo era sintoma de alguma negação mais profunda da sexualidade e de seu próprio sexo, se trazia elementos de auto-humilhação deliberada diante do que julgava ser uma vida estragada, se traçava o caminho para um lento suicídio, não há psicopatologia capaz de explicar adequadamente. Ademais, tal explicação, pelos próprios imperativos de integridade filosófica de Weil, seria de importância secundária.

Por que então nos incomodamos com isso? Simplesmente porque Simone Weil nos deixou um conjunto fragmentado, mas substancial, de percepções teológicas, filosóficas e políticas de raro vigor e iluminação. A resposta gera tanta perplexidade porque nela uma inclemente honestidade mescla o inspirado e o patológico. Afora Kierkegaard, quem mais, no momento em que a França se rendia a Hitler, seria capaz de se sair com a frase “Este é um grande dia para a Indochina”, na qual uma pavorosa insensibilidade se equilibra à perfeição com uma genial clarividência humana e política? De fato, a queda da metrópole era uma notícia gloriosa para os povos submetidos que a França dominava desde longa data em suas extensas colônias. Para Weil, os “crimes” do colonialismo tinham relação direta, numa simetria religiosa e política, com a degradação da terra natal. Constantemente um aforismo weiliano, um *marginalium* a uma passagem dos clássicos ou das Escrituras, atinge o cerne de um dilema tantas vezes mascarado pelo tabu ou pela hipocrisia. Ela não fugia da contradição, do insolúvel. Acreditava que a contradição “vivida até o mais profundo recesso do ser significa laceração

espiritual, significa a Cruz”. E sem essa “crucialidade”, os debates teológicos e os postulados filosóficos não passam de palavrório acadêmico. Levar a sério, abordar existencialmente a questão do significado da vida e morte humana num planeta embrutecido, devastado, examinar o valor ou a futilidade da ação política e do desígnio social não é apenas pôr em risco a saúde pessoal ou o consolo do amor comum: é ameaçar a própria razão. Em nossos tempos, os dois indivíduos que não só ensinaram, escreveram ou geraram conceitualmente intimações filosóficas da mais alta categoria, mas também *viveram* esses seus preceitos na dor, na autopunição, na rejeição do próprio judaísmo, são Ludwig Wittgenstein e Simone Weil. Em inúmeros pontos, caminharam nas mesmas sombras iluminadas.

Mas nenhuma analogia é suficiente. Weil representa o que a física moderna chamaria de “singularidade”. Alguns de seus melhores escritos — sobre Descartes, sobre a teoria e a prática do marxismo — pertencem ao campo intelectual e filosófico normal. Ela se debate com o mistério do amor de Deus como faziam os santos e os doutores da Igreja, os visionários da Idade Média e do barroco. Mas a um fio, por assim dizer, de sua ardente retidão analítica, de sua escrupulosidade lógica, de seu questionamento compassivo, sopram aquelas “fortes ventanias vindas do subsolo” evocadas por Franz Kafka (outro primo espiritual). Algum veio de loucura foi perfurado.

As indicações examinadas com extrema paciência por Nevin neste livro perturbador apontam para um sentimento retorcido, ao mesmo tempo agudo e fundamente enterrado. De alguma maneira, essa “*outsider* eleita” sentia inveja de Deus, de Seu infinito amor, que reconhecia mentalmente, mas não conseguia aplicar à imagem que construía de sua própria identidade. Sentia inveja — como, talvez, santa Teresa d’Ávila e são João da Cruz — das agonias que Deus sofrera na pessoa de Seu filho supliciado. Terreno pantanoso. A isso talvez a resposta menos inadequada venha de uma língua ao mesmo tempo triste e sardônica — o ídiche, que ela desconhecia ou talvez desprezasse. Simone Weil foi, sem dúvida, a primeira mulher entre os filósofos. Foi também uma *schlemiel* transcendente.

2 de março de 1992

O JARDIM PERDIDO

ALGUMAS FRASES NO LIVRO SE TORNARAM DESDE o início objeto de lenda e paródia. Havia o começo, surpreendente numa obra de antropologia e de viagem pelo Amazonas: “*Je haïs les voyages et les explorateurs*” (“Odeio as viagens e os exploradores”). Havia a coda final — um monstro de uma sentença, cláusulas e mais cláusulas ornamentadas se empilhando, um *sforzando* barroco trinando até pousar na imagem, ao mesmo tempo cômica e mágica, do “breve relance do olhar, carregado de paciência, serenidade e perdão recíproco que um entendimento involuntário às vezes permite trocarmos com um gato” (a tradução em inglês é uma boa tentativa: “*the brief glance, heavy with patience, serenity, and mutual forgiveness, that, through some involuntary understanding, one can sometimes exchange with a cat*”, embora perca o *páthos* de “*alourdi de patience*” e a insinuação de uma quase graça teológica em “*pardon réciproque qu’une entente involontaire permet parfois*”). *Tristes trópicos* agora tem quase vinte anos. No intervalo, Claude Lévi-Strauss realizou em larga medida aquela revolução na antropologia, aquela renovação do vocabulário, dos rumos da argumentação própria ao “estudo do homem”, que eram pleiteadas por *Tristes trópicos*. Até onde alcança o clima geral da cultura letrada, ele é não só o mais celebrado antropólogo-etnógrafo vivo, mas também um escritor cujos tratados técnicos visivelmente especializados conseguiram penetrar na sensibilidade geral. O “estruturalismo” de Lévi-Strauss, termo na moda, mas não muito definido, de certa forma parece constituir o eixo dos trabalhos atuais em linguística e psicologia, em estudos sociais e estética. Mas a fama de Lévi-Strauss, a influência que ele exerce no tom de nossa cultura e de nossa palração de leitores instruídos (o reflexo pálido e suave que os meios de comunicação de massa devolvem à vida do espírito), tem uma forma paradoxal. Ela cresceu inversamente à posição dele entre seus pares profissionais. Do ponto de vista dos colegas antropólogos e etnógrafos, a curva segue mais ou menos este traçado: apesar da brevidade do trabalho de campo no Brasil nos anos 1930 e da metodologia talvez controversa, depois Lévi-Strauss produziu um estudo clássico das relações de parentesco, *As estruturas elementares do parentesco*, publicado em 1949. Junto com vários artigos técnicos escritos durante os anos que passou nos EUA e um pouco depois, essa *opus* constitui um desenvolvimento fundamental da compreensão do parentesco e da sociedade primitiva, que se iniciara com Marcel Mauss, Émile Durkheim e a escola antropológica britânica. No início dos anos 1950, em colaboração com Roman Jakobson, Lévi-Strauss começou a defender a existência de analogias fundamentais, de reciprocidades conceituais e metodológicas entre a linguística e a antropologia. Foi também um avanço estimulante. Certamente há muito a se aprender com a possível concordância entre a estrutura formal de uma língua e as estruturas sociais que ela organiza e reflete (a observação de Lévi-Strauss de que uma sociedade não pode proibir aquilo que não sabe nomear e classificar, e de que o reconhecimento

do parentesco permitido ou proibido depende de uma precisão correspondente na designação linguística, é obviamente profunda e preciosa). Mas esses paralelos, quando podem ser demonstrados, precisam ser manuseados com extrema cautela. Saltar da escala monográfica para um modelo universal de funcionamento da mente humana, construir uma vasta teoria da mente e da evolução sobre uma base tão frágil, é abandonar os ideais da ciência. É isso, dizem os antropólogos, que Lévi-Strauss fez com *Tristes trópicos* e continua a fazer desde então. Ele pode ser um escritor de talento, um criador de mitos modernos, uma espécie de filósofo, mas não é mais um antropólogo que tem responsabilidade perante a opaca monotonia do detalhe, o “este é o caso”. Há um precedente famoso. Para poetas e dramaturgos, para o público em geral, sir James Frazer era o príncipe dos antropólogos; para os colegas de profissão e sucessores imediatos, era um fiandeiro de palavras preso no denso nevoeiro que ele mesmo tinha criado. Assim, as “Mitológicas”, a “mitologia dos mitos” em quatro volumes que tem ocupado Lévi-Strauss nos últimos quinze anos ou mais, serão — quando a tradução estiver completa — nosso *Ramo de ouro*.

É um tipo de constelação que reconhecemos: um especialista ultrapassa sua área técnica e adquire grande renome; os colegas que deixou para trás cerram fileiras num repúdio melindrado. É a história de Marx e os economistas acadêmicos, de Freud e os psicólogos contemporâneos, de Toynbee e os historiadores. A situação não se abranda quando o novo “astro” expressa sua impaciência com a mesquinharia, o paroquialismo corporativo de seus pares de outrora. (Lévi-Strauss, aliás, é um mestre do desdém.) Depois de um período — assim dizem a história e a hagiografia intelectual —, descobre-se que a obra do grande dissidente alterou a totalidade do campo com o qual rompera, e os detratores sobrevivem como ácidas notas de rodapé nas memórias do Mestre.

A resposta a isso precisa ser incomodamente dupla, afirmativa e negativa. Se as análises de Marx sobre o conflito social são ou não são “científicas”, se suas previsões têm ou não têm alguma força que se possa verificar, são questões que continuam controvertidas. Ninguém duvidaria da envergadura das realizações de Freud, da força moldadora de sua concepção filosófico-literária sobre o clima dominante da sensibilidade ocidental. Mas o modelo terapêutico que ele procurou universalizar e os fundamentos neurofisiológicos que tentou estabelecer para esse modelo vêm se revelando cada vez mais fugidios. As correntes “avançadas” dos estudos recentes da mente e do comportamento humano não são freudianas. O quadro que temos não é, pelo menos não inequivocamente, o do gênio individual, da rejeição invejosa dos colegas menos dotados e da apoteose subsequente. O que parece se dar é um desenvolvimento apenas dentro de uma área sensível de um campo tradicional. Esse desenvolvimento, que de início observa as convenções e a linguagem profissional do campo, logo se torna grande demais, problemático demais, para caber dentro das categorias estabelecidas. Ele rompe e arrasta consigo uma parte desse seu campo. Surgem novos ordenamentos: a “linguística antropológica”, a “semiótica” (que é a investigação sistemática dos signos e dos símbolos) surgiram da crise da antropologia clássica e do “impulso gravitacional” de Lévi-Strauss rumo a uma concepção conjunta da linguagem e da estrutura biológico-social. A querela entre o grande homem e seus colegas

pragmáticos é, muitas vezes, sintoma de transição e reajuste. Em certo sentido, a relação de Lévi-Strauss com a antropologia desde o princípio foi tão ambivalente, tão intrinsecamente subversiva quanto, digamos, a relação de Marx com a teoria monetária e econômica clássica. Essa “duplicidade”, essa provocação, explica a opacidade e a importância de *Tristes trópicos*.

A nova tradução e edição (Atheneum, 1973) supera a versão de 1961. Por razões que nunca ficaram inteiramente claras, vários capítulos foram omitidos da edição inicial em inglês; agora estão incluídos. Foram incorporadas as alterações que Lévi-Strauss fez à edição francesa de 1968. Traduzir Lévi-Strauss é uma tarefa não só árdua, mas também feita sob a sombra exigente e rigorosa do autor. Embora tenham adotado um partido às vezes um pouco cansativo e dilatado demais, justamente com a intenção de esclarecer, de dissecar a retórica sinuosa do original, John e Doreen Weightman realizaram um trabalho admirável. Não raro, quando dificuldades especiais atrapalham a leitura, deixamos a linguagem de Lévi-Strauss e recorremos à deles. E, sendo os tradutores das “Mitológicas”, os Weightman mostram uma perspicácia inigualável ao verter a gênese do vocabulário de Lévi-Strauss, ao ver onde e como se iniciaram algumas de suas atitudes características.

Num determinado nível, *Tristes trópicos* é uma autobiografia intelectual, ironicamente ciente das distorções, das autodramatizações, complacentes ou críticas, inevitáveis num autorretrato. Mas as lembranças de Lévi-Strauss de sua carreira acadêmica, ao mesmo tempo brilhante e apaticamente vazia, levam a uma passagem que melhor pode fornecer a chave de sua obra. Por volta dos dezesseis anos de idade, ele conheceu as teorias de Freud e os textos fundamentais de Marx. Viu em ambos uma espécie de *geologia*, uma promessa da compreensão em profundidade, uma estratégia de atravessar a superfície das aparências no homem e na história social:

A passagem é difícil, mas oferece uma pista inequívoca. Combinando Marx e Freud (em relação aos quais Lévi-Strauss se mantém em certa posição de igualdade), usando o paradigma da geologia, com suas noções de superfície e estratos subjacentes e formadores — paradigma que já sugere a linguística moderna —, devemos desenvolver uma espécie de entendimento orgânico e unificador do que “significam as coisas”. Nesse estágio inicial de seu pensamento, Lévi-Strauss deu a esse entendimento da estrutura o nome de “super-racionalismo”, que não é um termo muito útil. Hoje ele poderia chama-lo de “*mythologique*”, uma lógica racional das maneiras (“mitos”) como o homem representa, enuncia e controla sua condição biológica, psíquica e social. Apenas tal compreensão, palavra que supõe uma apreensão completa, apenas tal *understanding*, palavra que, com seu prefixo *under-*, implica descer, se aprofundar, poderiam justificar o orgulhoso nome “antropologia”, *estudo do homem*. Ser um antropólogo nesse sentido total significava preencher e completar as análises socioeconômicas do marxismo com a leitura freudiana da consciência. Para isso, o jovem Lévi-Strauss estava disposto a abandonar a filosofia e aceitar um posto secundário para dar aulas em São Paulo.

O conflito entre *esta* concepção e a concepção normal da etnologia e do trabalho de campo é mais do que evidente. Lévi-Strauss empreendeu longas expedições, fisicamente penosas, pelo interior do Brasil. *Tristes trópicos* traz um relato detalhado de sua vida com vários grupos indígenas. Num dos casos, pode ter sido o primeiro contato com um homem branco desde alguns encontros casuais no século XVI. Suas anotações sobre a alimentação, os costumes sexuais e os artefatos dos índios eram

disciplinadas e copiosas. Comeu comida bichada, passou sede nos grandes planaltos, percorreu entre tropeções a floresta virgem. Mas o foco, o enquadramento do diagnóstico, nunca foi o do antropólogo tradicional; diante dos elaborados desenhos faciais das mulheres kaduveu, nenhum “cientista” de campo concluiria que elas:

Nenhum psicólogo comportamental, observando as palhoças isoladas no interior brasileiro, afirmaria confiante que aqueles grupos de habitantes “desenvolveram várias formas de loucura” para conseguir enfrentar a chuva, a desnutrição e o abandono. Além disso, quando Lévi-Strauss atravessa os ermos lunares do interior, o que o fascina não é tanto a etnografia do grupo de nhambiquaras com que está viajando: é a relação do mundo ameríndio com a linha do telégrafo que se estende, semiabandonada, pelas vastidões estéreis diante deles.

O simbolismo é crucial. Como a famosa imagem de Joseph Conrad de uma canhoneira disparando tiros absurdos numa margem costeira da impenetrável floresta africana, a evocação da linha do telégrafo pelo Mato Grosso, em Lévi-Strauss, anuncia uma dúvida fundamental. Expressa as ilusões rapaces do homem branco e da tecnologia em suas relações com o mundo primitivo. Mas a rapacidade e as ilusões se estendem, e estão talvez manifestas com ironia ainda maior, na própria atividade da antropologia. A obsessiva percepção de Lévi-Strauss nesse ponto é, como ele mesmo ressalta, uma redescoberta: a natureza dúbia da abordagem antropológica, do estudo racional do homem como foi desenvolvido pelo Ocidente, já era evidente para Rousseau, o verdadeiro mestre de Lévi-Strauss. Apenas o homem ocidental — começando em Heródoto — gerou uma curiosidade sistemática sobre as outras raças e culturas; somente ele saiu para explorar os cantos mais remotos da terra em busca da classificação, da definição por contraste e comparação de sua própria superioridade. Mas essa busca, tantas vezes desinteressada e altruísta, levou consigo a conquista e a destruição. O pensamento analítico tem em si uma estranha violência. Conhecer analiticamente é reduzir o objeto de conhecimento, por mais complexo, por mais vital que possa ser, simplesmente a isto: um objeto. É desmembrar. Mais do que qualquer outro “conhecedor”, o antropólogo leva a destruição junto com ele. Nenhuma cultura primitiva sobrevive incólume à sua visita. Mesmo os presentes que leva — medicamentosos, materiais, intelectuais — são fatais para as formas de vida, tal como as encontrou. A busca ocidental do conhecimento é, num sentido trágico, a exploração final.

É essa fatalidade que confere a *Tristes trópicos* seu registro elegíaco, até apocalíptico. “Uma civilização proliferante e demasiado agitada rompeu o silêncio dos mares para sempre.” Aonde quer que o viajante branco vá, ele encontra a desolação, os vestígios cruéis da pilhagem e da doença trazidas por suas conquistas anteriores. As tribos índias, as paisagens que o jovem Lévi-Strauss encontrou não eram edênicas, não eram “primitivas” em sentido puro. Encarnavam uma longa crônica de infecção, destruição ecológica e deslocamento forçado. O que tornava os povos da floresta inacessíveis não era tanto o isolamento geográfico ou o terreno acidentado. Era o fato brutal de que complexos grupos étnico-linguísticos, antes à vontade num amplo território, agora estavam reduzidos a poucos. “Até onde sei, ninguém voltou a ver os mundés desde minha visita, exceto uma missionária que encontrou um ou dois deles logo antes de 1950, no Guaporé de Cima, onde três famílias tinham procurado refúgio.” A dizimação é a culpa irreparável do homem branco. Mas não exclusivamente. Lévi-Strauss é um observador demasiado sutil, demasiado irônico para não sugerir que há na ruína das culturas primitivas um mecanismo ainda mais secreto de limitação, de uma inevitável inadequação. Os primeiros exploradores a chegar ao Brasil e à América Central encontraram civilizações que tinham “alcançado o pleno desenvolvimento e perfeição de que suas naturezas eram capazes”. A ressalva é obscura, mas vem tingida de um fatalismo quase calvinista.

Esse “calvinismo” (Lévi-Strauss, pessoalmente, preferia falar em “pessimismo schopenhaueriano”)

gera sua própria alegoria punitiva. O que o etnógrafo encontrou em suas incursões amazônicas não foi o paraíso perdido, e sim uma paródia e uma destruição deliberada dos últimos pomares do Jardim do Éden. Era como se um homem, expulso do Jardim por ter colhido o fruto proibido da árvore do conhecimento — coleta essa que define sua eminência e solidão no mundo orgânico —, tivesse voltado furioso e começasse a arrancar todo e qualquer vestígio do Éden perdido que encontrasse em sua paisagem. Lévi-Strauss percebe na catástrofe ecológica, no tratamento assassino e, no entanto, também suicida que damos ao meio ambiente, muito mais do que mera ganância ou estupidez. O homem é possuído de alguma obscura fúria contra sua própria lembrança do Éden. Aonde quer que vá e encontre paisagens ou comunidades que parecem se assemelhar à sua imagem da inocência perdida, ele arremete e espalha destruição.

Assim, se *Tristes trópicos* é um dos primeiros clássicos da atual angústia ecológica, também é muito mais do que isso; em última análise, é uma alegoria moral-metafísica do fracasso humano. Avança numa arrogante melancolia até a imagem do globo — que se resfria, esvaziado da humanidade, purificado do lixo humano — que aparece na coda das “Mitológicas”. Há melodrama nessa antecipação, há certa pomposidade (e é uma bela e acertada coincidência que a cátedra que Lévi-Strauss irá ocupar dentro de poucas semanas na Academia Francesa seja a de Montherlant). Mas há também uma dor profunda e genuína. A “antropologia”, diz Lévi-Strauss concluindo *Tristes trópicos*, agora pode ser vista como “entropologia”: o estudo do homem se tornou o estudo da desintegração e da extinção certa. Não existe trocadilho mais sombrio na literatura moderna.

3 de junho de 1974

CURTO PRAZO FINAL

QUANDO LHE MOSTRARAM um epigrama de uma linha e meia, Nicolas de Chamfort (1741-94), mestre da brevidade mordaz, comentou que ele demonstraria mais espírito se fosse mais curto. O epigrama, o aforismo, a máxima são o haicai do pensamento. Procuram condensar a percepção mais aguçada no menor número possível de palavras. Quase por definição, e mesmo quando se prende estritamente a uma prosa coloquial, o aforismo está próximo da poesia. Sua economia formal pretende surpreender num clarão de autoridade; pretende ser singularmente memorável, como um poema. De fato, máximas ou apotegmas famosos oscilam frequentemente entre a grande poesia ou drama e o anonimato do provérbio. Por um instante, não conseguimos lembrar a fonte pessoal e exata. Quem nos ensinou pela primeira vez que “a discricção é a melhor parte da coragem” ou que “Deus dá o frio conforme o cobertor”? Em que texto encontramos o dito, que ajudou a deflagrar uma revolução inteira na história da forma e da percepção, de que “a natureza imita a arte”? Essas sintéticas revelações de Shakespeare, Laurence Sterne e Oscar Wilde passaram para a glória da linguagem comum.

Na literatura francesa, o aforismático e o epigramático têm um papel excepcional. A composição de *pensées*, formuladas com a máxima brevidade possível, é uma tradição tipicamente gaulesa. Em Pascal — e isso é uma proeza rara em qualquer língua ou literatura — a estratégia aforismática se estende aos campos mais complexos e sublimes da teologia e da metafísica. Em Paul Valéry, ela permite uma elegância soberbamente concisa a uma longa meditação sobre a natureza da poesia e das artes. As máximas de La Rochefoucauld, de Vauvenargues, de Chamfort são com grande probabilidade as mais eloquentes da tradição ocidental. Um poeta contemporâneo, René Char, anulou deliberadamente a distinção entre a *sententia* (termo latino para o dito ou proposição de uma frase só) e o poema curto. Em seus melhores momentos, Char, como Valéry, enuncia um instante musical do pensamento.

Por que essa predileção francesa pelo aforismo? (Em alemão, o estilo aforismático de Lichtenberg e de Nietzsche é claramente devedor do precedente francês.) Uma das respostas reside numa orgulhosa latinidade explícita. A literatura e o pensamento franceses se orgulham de suas afinidades com a fonte romana. Os costumes romanos, tanto na esfera do poder político quanto na do discurso, atribuíam valor eminente à concisão. A brevidade era não só a alma do espírito, mas também uma convenção de controle e autocontrole viril mesmo sob extrema pressão de perigos pessoais ou cívicos. O costume francês das máximas e *pensées* parece em boa parte remontar diretamente à concisão lapidar e à autoridade pétrea das inscrições romanas. “*Ci gît Gide*”, “aqui jaz Gide”, foi a recomendação de André Gide para seu epitáfio. É da herança latina que a língua francesa extrai seu ideal de *la litote*. Em

inglês, “*understatement*” é uma tradução claudicante. A litotes, como vemos constantemente no maior escritor francês, Racine, é a expressão densa, cerrada, de alguma enormidade fundamental nas emoções e reconhecimentos humanos. Em seus traços mais característicos, ela é aquela torrente de silêncio que dizem os pilotos existir no olho de um furacão.

Como afirmei, a tradição francesa abarca no terreno aforismático áreas tão diversas como religião e estética, psicologia e política. Mas o foco predominante é o dos *moralistes*. Aqui também a tradução é falha. Um *moraliste*, especialmente na forma como floresceu nos séculos XVII e XVIII, aplica valores e princípios universais a problemas de conduta social. Ele observa com agudeza, ele “disseca” as convenções mundanas à luz implícita da eternidade. O verdadeiro *moraliste* moraliza apenas de maneira indireta, isolando laconicamente, dando formulação monumental a algum gesto, rito ou lugar-comum efêmero, mas sintomático, da sociedade de sua época. O gênio de La Rochefoucauld ou de Vauvenargues consiste na exata riqueza da conduta humana observada que sustenta a escassez, a aparente generalidade de suas anotações. Por trás da serena observação de La Rochefoucauld, radical como nenhuma outra nos anais da percepção, de que há algo que não nos desagrada nos infortúnios de um bom amigo, encontra-se não só o fulgor de um escrutínio individual, mas o conhecimento prático dos modos da corte e do *beau monde* tão amplo quanto o de Saint-Simon ou de Proust.

Tendo emigrado de Bucareste para Paris às vésperas da Segunda Guerra Mundial, E. M. Cioran criou para si, nos últimos quarenta anos, uma fama esotérica mas incontestada de ensaísta e aforista do desespero histórico-cultural. *Drawn and Quartered* [Arrastados e esquartejados] (Seaver Books, 1983) é a tradução de um texto publicado em francês como *Ecartèlement* [Esquartejamento], em 1971. As máximas e reflexões que constituem o principal de *Drawn and Quartered* são precedidas por um prólogo apocalíptico. Olhando os imigrantes, os híbridos, os destroços soltos de humanidade que agora flutuam por nossas cidades anônimas, Cioran conclui que agora é de fato — como proclamou Cyril Connolly — o “horário de fechamento nos jardins do Ocidente”. Somos Roma em seu declínio febril e macabro: “Tendo governado dois hemisférios, o Ocidente agora se torna seu alvo de risadas: espectros sutis, final da linha em sentido literal, condenados à condição de párias, de escravos trôpegos e balofos, condição à qual talvez escapem os russos, estes *últimos* brancos”. Mas a dinâmica da inevitável degradação vai muito além da situação específica do hemisfério ocidental capitalista e tecnológico. É a própria história que degringola:

Em todo caso, é evidente que o homem deu o melhor de si e que, mesmo se fôssemos presenciar o surgimento de outras civilizações, certamente não valeriam as antigas, nem mesmo as modernas, sem contar que não poderiam evitar o contágio do fim, que se tornou uma espécie de obrigação e programa para nós. Da pré-história até nós, e de nós à pós-história, esta é a rota para um fiasco gigantesco, preparado e anunciado em todos os períodos, inclusive as épocas de apogeu. Mesmo os utopistas veem o futuro como um fracasso, já que inventam um regime para escapar a qualquer espécie de *devoir*: concebem *outro* tempo dentro do tempo [...] algo como um inesgotável fracasso, não atravessado pela temporalidade e superior a ela. Mas a história, da qual Ahriman é o mestre, pisoteia tais divagações.

A espécie humana, entoa Cioran em sua ladainha, está começando a ficar ultrapassada. O único interesse que um *moraliste* e profeta do fim pode sentir pelo homem nasce do fato de ele ser “perseguido e acuado, afundando-se cada vez mais”. Se prossegue em seu caminho sórdido e fatídico, é porque lhe faltam as forças necessárias para capitular, para cometer um suicídio racional. Existe apenas uma coisa absolutamente certa em relação ao homem: “Está ferido no mais fundo de si [...] está podre até a raiz”. (Vem-nos irresistivelmente à lembrança a cançoneta plangente, mas trocista, do “*rotten to the core, Maude*”.)

Então o que há pela frente? Cioran responde:

Avançamos *en masse* para um tumulto sem igual, vamos nos erguer uns contra os outros como aleijados em convulsões, como bonecos alucinados, porque, como tudo se tornou impossível e irrespirável para todos nós, ninguém se dignará a viver, exceto para liquidar e liquidar a si mesmo. O único frenesi de que ainda somos capazes é o frenesi do fim.

A soma da história é “uma vã odisseia” e é legítimo — na verdade, necessário — “imaginar se a humanidade, tal como está, não faria melhor eliminando a si mesma em vez de definhar e se afundar na expectativa, expondo-se a uma era de agonia na qual corre o risco de perder todas as ambições, até mesmo a ambição de desaparecer”. Depois de tal ruminação, Cioran se inclina numa pequena pirueta de ironia caçoando de si mesmo: “Renunciemos pois a todas as profecias, aquelas hipóteses frenéticas, não nos deixemos mais enganar pela imagem de um futuro remoto e improvável; conformemo-nos a nossas certezas, a nossos abismos indubitáveis”.

O problema com esse tipo de escrita e de pseudopensamento não é a comprovação. O século de Auschwitz e da corrida armamentista, da fome em escala mundial e da loucura totalitária realmente pode estar se precipitando para um final suicida. É concebível que a ganância humana, as enigmáticas necessidades de ódio mútuo que alimentam a política interna e externa, a tremenda complexidade dos problemas econômico-políticos possam gerar conflitos internacionais catastróficos, guerras civis calamitosas e o desmoronamento interno das sociedades, sejam as imaturas, sejam as mais velhas. Todos nós sabemos disso. E esse conhecimento é o que está sob o pensamento político sério, sob os debates filosóficos sobre a história, desde 1914-18 e o modelo de Spengler da decadência do Ocidente. E tampouco é possível negar uma sensação intuitiva, uma sugestão persuasiva de que há uma espécie de esgotamento nervoso, de entropia nas fontes interiores da cultura ocidental. Parece que somos governados por anões e charlatães mais ou menos mentirosos. Nossas respostas às crises mostram certo automatismo de sonâmbulos. Nossas artes e letras são provavelmente epigônicas. Em si, o sermão fúnebre de Cioran (que já foi proferido por muitos outros antes dele) pode se revelar correto. Na verdade, meu próprio instinto não aponta para direções muito mais animadoras.

Não, as objeções a serem levantadas são de dupla ordem. As passagens citadas demonstram um excesso de simplificação maciça e brutal. O teor dos assuntos humanos é e sempre foi tragicômico.

Daí a importância central de Shakespeare, com sua recusa das trevas absolutas. Fortinbrás, como ser, é menor do que Hamlet; muito provavelmente, governará melhor. Birnam Wood reflorirá depois que avançar sobre Dunsinane. A história e a vida das políticas e das sociedades são variegadas demais para ser subsumidas a qualquer padrão único grandiloquente. As bestialidades de nossos tempos, seu potencial de autodestruição, são evidentes por si sós; mas igualmente evidente é o puro e simples fato de que nunca na história deste planeta foi tão grande a quantidade de pessoas que começam a ter moradia, alimentação e tratamento médico adequado. Nossas políticas se regem pelo assassinato em massa, é verdade, mas é a primeira vez na história social documentada que se começa a expressar e praticar a ideia de que a espécie humana tem responsabilidades positivas concretas em relação aos deficientes e aos doentes mentais, em relação aos animais e ao meio ambiente. Tenho escrito bastante sobre o veneno que é o nacionalismo atual, sobre o vírus da fúria étnica e regional que leva os homens a massacrar seus vizinhos e a reduzir suas próprias comunidades a cinzas (no Oriente Médio, na África, na América Central, na Índia). No entanto, estão começando a surgir contracorrentes sutis, mas poderosas. Empresas e organizações multinacionais, a comunidade de interesses das ciências naturais e aplicadas, as culturas da juventude, a revolução na disseminação da informação, as artes populares estão gerando oportunidades e imperativos de coexistência totalmente novos. Estão eliminando as fronteiras. As chances continuam pequenas; mas pode ser que, com o tempo, venham a reduzir o cenário do Armagedão. Seria arrogância e presunção decretar de outra maneira. Colocando em termos anedóticos, lembro um seminário dado por C. S. Lewis. Sabendo da profunda nostalgia de Lewis pelo que chamava de “imagem unitária” do cosmo durante a Idade Média e o início do Renascimento, sabendo do desagrado de Lewis pelas vulgaridades e indistinções morais do espírito do século xx, um estudante de pós-graduação se pôs a desfiar louvores aos tempos de outrora. Lewis ouviu por alguns instantes, com a cabeçorra enfiada entre as mãos. Então se virou ríspido para o expositor e exclamou: “Pare com essa bobagem fácil! Feche os olhos e concentre sua alma sensível no que seria exatamente sua vida antes do clorofórmio!”.

A palavra-chave aqui é “fácil”. Há em toda a lamentação de Cioran uma *facilidade* sinistra. Não se requer nenhum pensamento analítico sólido, nenhum conhecimento ou clareza argumentativa para pontificar sobre a “podridão”, a “gangrena” do homem, o câncer terminal da história. As páginas de onde extraí as citações não só são fáceis de escrever, como *deleitam* o escritor com o tenebroso incenso do oracular. Basta ver a obra de Tocqueville, de Henry Adams ou de Schopenhauer para sentir a drástica diferença. Estes são mestres de uma tristeza clarividente não menos ampla do que a de Cioran. Suas leituras da história não são mais róseas. Mas o que apresentam é meticulosamente argumentado, não declamado; suas posições são moldadas, em cada conexão e cada articulação do que é proposto, por um justo senso da complexidade e ambiguidade dos fatos históricos. As dúvidas que esses pensadores manifestam, as ressalvas que fazem a suas próprias certezas, honram o leitor. Pedem não a anuência indiferente ou o eco complacente, mas o reexame e a crítica. A pergunta que

se mantém é a seguinte: as convicções apocalípticas, a náusea e o pessimismo mortal de Cioran são percepções originais e radicais? Os *pensées*, os aforismos e máximas que constituem seu título à fama pertencem realmente à linhagem de Pascal, de La Rochefoucauld ou de seu modelo mais próximo, Nietzsche?

Drawn and Quartered traz muitos aforismos sobre a morte. Esse é um tema sempre caro aos aforistas pois, de fato, existe muito a se *dizer* sobre a morte? “A morte é um estado de perfeição, o único ao alcance de um mortal” (o ponto implícito é um trocadilho fraco e batido com o sentido de “perfeição” em latim)*. “Não existe ninguém cuja morte não desejei em algum momento” (ecoando La Rochefoucauld). “Morte, que desonra! De repente virar um *objeto*” — a que se segue a asserção absolutamente inconvincente de que “nada nos faz modestos, nem mesmo a visão de um cadáver”. O tom se eleva a um macabro chique: “O que está isento do funéreo é necessariamente vulgar”. E a portentosa asneira atinge o clímax com “A morte é a coisa mais sólida que a vida inventou até agora”.

Experimentemos outro tópico, a atividade de escrever e pensar. “Um livro deve abrir velhas chagas, e até infligir novas. Um livro deve ser um *perigo*.” Isso mesmo — e Franz Kafka já o disse muito tempo atrás, quase nos mesmos termos. “Escreve-se não porque se tem alguma coisa a dizer, mas porque se *quer* dizer alguma coisa.” Correto. “Existir é plágio.” Pista espirituosa e sugestiva. “Quando sabemos o que valem as palavras, o surpreendente é que tentemos dizer alguma coisa, e consigamos. Isso requer, de fato, uma coragem sobrenatural.” Verdade; e já professada com muita frequência e autoridade irrefutável por Kafka, Karl Kraus, Wittgenstein e Beckett. “Os únicos pensadores *profundos* são os que não têm senso de ridículo.” Cf. Rousseau e Nietzsche, que chegaram à mesma descoberta, mas com uma força circunstancial muito maior. (A essa objeção Cioran poderia responder: “Não invento nada, sou apenas o secretário de minhas sensações”.) “Um autor que diz escrever para a posteridade deve ser ruim. Nunca devemos saber *para quem* escrevemos.” A advertência pode ser irrepreensível; mas basta pensar um instante em Horácio, Ovídio, Dante, Shakespeare ou Stendhal e logo se revela sua superficialidade.

Cioran é o autor de um ensaio interessante sobre De Maistre, o grande pensador da contrarrevolução e do pessimismo antidemocrático. Vários aforismos — e estão entre os mais substanciais — apontam para essa propensão na política soturna do próprio Cioran: “Nunca esqueçam que as plebes prantearam Nero”. “Todas essas pessoas na rua me fazem pensar em gorilas exaustos, todas elas cansadas de imitar o homem!” “A base da sociedade, de qualquer sociedade, é um certo *orgulho na obediência*. Quando esse orgulho deixa de existir, a sociedade se desmorona.” “Quem fala a linguagem da Utopia me é mais estranho do que um réptil de outra era geológica.” “Torquemada era *sincero*, portanto inflexível, desumano. Os papas corruptos eram caridosos, como todos os que podem ser comprados.” Até acredito que o elitismo estoico de Cioran, seu repúdio do progresso *à l'américaine*, traz mais verdade em si do que a maioria dos modismos atuais do liberalismo ecumênico.

Mas aqui não se acrescenta nada de muito novo ou interessante à defesa do obscurantismo que temos em De Maistre, em Nietzsche ou na política visionária de Dostoiévski. O aforismo sobre Torquemada, por exemplo, com seu *frisson* de moda, sai diretamente do poderoso tratado de De Maistre em favor do carrasco.

Os aforismos mais reveladores são aqueles nos quais Cioran atesta sua própria esterilidade e cansaço: “Todas as minhas ideias se resumem a desconfortos reduzidos a generalidades”; “Só me sinto ativo, competente, capaz de fazer algo positivo quando me deito e me entrego a divagações sem objeto nem finalidade”. Há um *páthos* de lucidez em Cioran quando ele confessa que lhe seria mais fácil fundar um império do que formar uma família, e sente-se uma força persuasiva imediata em seu comentário de que apenas quem não teve filhos duvidaria do pecado original. Instintivamente acreditamos e refletimos na proposição: “Não luto contra o mundo, luto contra uma força maior, contra meu *cansaço* do mundo”. Como diz uma máxima britânica, um pouco de tédio faz bem. Só que 180 páginas, culminando na (ridícula) exclamação “O homem é *inaceitável*”, nos deixam um tanto recalcitrantes.

O problema pode estar no dito de Cioran segundo o qual nos aforismos, como nos poemas, o que reina é a palavra sozinha. Talvez isso seja verdade em relação a alguns tipos de poesia, sobretudo a lírica. Não é verdade em relação aos grandes aforistas, para os quais a *sententia* é soberana, e soberana justamente porque traz à mente do leitor toda uma riqueza interiorizada e recôndita de antecedentes históricos, sociais, filosóficos. O mais belo texto aforismático das últimas décadas, *Minima moralia*, de Theodor W. Adorno, transborda com a autoridade de uma autêntica taquigrafia, de um roteiro cuja concisão se retraduz, obriga a se retraduzir, numa psicologia e sociologia completa da consciência histórica atenta. Qualquer comparação honesta com *Drawn and Quartered* é demolidora. Sem dúvida existem exemplos melhores da obra de Cioran, sobretudo antes que seus textos se reduzissem a meras repetições de si mesmos. Porém uma coletânea dessa ordem, fielmente traduzida por Richard Howard, de fato nos faz perguntar não se o rei está nu, mas se afinal há algum rei.

16 de abril de 1984

ANTIGOS OLHOS FAISCANTES

NO OCTOGÉSIMO ANIVERSÁRIO DE WINSTON CHURCHILL, um jornal inglês de opinião enviou felicitações ao “segundo maior inglês vivo”. A petulância e a impertinência do elogio residiam na premissa oculta. Mas, para os lógicos e os radicais, o nome omitido ressoou distintamente: era o de Bertrand Russell. E essa avaliação implícita pode ser duradoura. Na verdade, pode se estender muito além da vida inglesa. É possível que a presença de Russell, mais do que qualquer outro, tenha moldado a história da inteligência e da sensibilidade na civilização europeia entre os anos 1890 e 1950. Mais do que qualquer outro, talvez, desde Voltaire.

O paralelo é óbvio e profundo. Vem da capa deste belo livro, *The Autobiography of Bertrand Russell* (Little, Brown, 1967), com o retrato de Russell em 1916. Seu cabelo é ondulado como uma peruca do século XVIII, o nariz é aquilino e voltairiano, os lábios são sensuais, mas levemente trocistas. Como Voltaire, Russell teve vida longa e fez desse fato uma afirmação de valores ao mesmo tempo alegres e estoicos. Sua obra publicada é imensa, um insulto à frugalidade do estilo moderno; são cerca de 45 livros. A correspondência é ainda mais extensa. Como a de Voltaire, ela toca diretamente em todos os pontos nevrálgicos de seu século. Russell discutiu filosofia com Wittgenstein e literatura com Conrad e D. H. Lawrence; debateu economia com Keynes e desobediência civil com Gandhi; suas cartas abertas geraram uma resposta de Stálin e a exasperação de Lyndon Johnson. E, como Voltaire, Russell procurou fazer da linguagem — sua prosa é maleável e translúcida como as mais refinadas da época clássica — uma salvaguarda contra as brutalidades e mentiras da cultura de massa.

Pode ser que o leque de Russell seja mais amplo do que o de Voltaire, mesmo que não tenha escrito nenhuma obra que, por si só, cristalice toda uma percepção do mundo como faz *Cândido*. Apenas os lógicos e os filósofos da ciência estão capacitados para avaliar a contribuição de *Introdução à filosofia matemática* e dos *Principles of Mathematics*, que Russell concluiu em 1903. Junto com os *Principia Mathematica*, publicados em colaboração com Whitehead entre 1910 e 1913, esses livros conservam uma imponente vitalidade na história da investigação lógica moderna. Antecipam várias das noções que têm se mostrado muito fecundas na lógica simbólica e na teoria da informação contemporâneas. Os lógicos puros constituem uma espécie rara. Russell, em sua capacidade de profundo cálculo analítico, em sua habilidade de utilizar códigos de ordem significativa não tão sobrecarregados com as opacidades e desgastes da vida corrente quanto a linguagem comum, se emparelha com Descartes e Kurt Gödel.

A História da filosofia ocidental, de Russell, que estava em grande destaque quando ele recebeu um Prêmio Nobel de Literatura em 1950, é *haute vulgarisation* no melhor sentido. Avança rapidamente de Anaxágoras até Bergson. Transborda de implícita confiança na mortalidade do absurdo. O livro de Russell sobre Leibniz é datado, mas continua interessante pois mostra as semelhanças entre seu próprio desejo de onisciência e o do grande polímata e rival de Newton. *Nosso conhecimento do mundo exterior*, baseado nas palestras Lowell que Russell deu em Boston em 1914, continua a ser talvez a melhor introdução a seu estilo filosófico e a seu sinuoso empirismo. Os problemas levantados são antigos como Platão; isso significa que as soluções propostas são menos vulneráveis a modismos do que em outros ramos da filosofia. Somos animais epistemológicos, perguntando de onde viemos e para onde vamos, mas jamais sabendo as respostas, incapazes de provar se esta vida não é um longo sonho. Russell faz um belo mapeamento de nossa estranha condição. E faz isso de novo, mas menos incisivamente, em *A análise da mente*. Se tivesse escrito apenas esses livros de filosofia e história das ideias, já teria um lugar de destaque.

Mas o choque da guerra mundial e as mudanças profundas em sua própria personalidade ampliaram e complexificaram muito o campo de suas reflexões. Desde 1914, foram poucas as áreas de política social, das relações internacionais, da ética pessoal que ele não abordou. Sua crítica a nossos costumes se inicia no mundo de William Morris e Tolstói; sobrevive ao de Shaw e Freud; continua ativa e mais contundente do que nunca no de Stokely Carmichael. Queria planejar “A conquista da felicidade” — qualquer que fosse o título do discurso ou do ensaio específico. Foi tão caloroso em seu “Elogio ao ócio” quanto Montaigne, e voltou várias vezes, com a sensação de um enigma não solucionado, a “O casamento e a moral”. Contou ao mundo “Por que não sou cristão”, mas escreveu com uma delicadeza poética estranha a Voltaire sobre as pretensões do misticismo, daquela abrupta lógica do espírito humano quando se encontra num estado de êxtase. Seus estudos e ensaios mais imediatamente políticos encheriam toda uma prateleira. Desde cedo examinou “A prática e a teoria do bolchevismo” e demonstrou simpatia e preocupação pelo “Problema da China” (outro interesse que partilhava com Voltaire) muito antes da crise atual. Seu estudo das “Perspectivas da civilização industrial” o aproxima do pensamento de R. H. Tawney, ao passo que seus apelos constantes à resistência passiva e ao desarmamento universal o aliam a Danilo Dolci. O sonhador e o engenheiro também estão presentes na personalidade de Russell. É um utopista do curto prazo, um homem que, mesmo aos 95 anos de idade, desperta das simplicidades de seus sonhos e acredita convictamente que elas seriam capazes de trazer uma melhora imediata, na mesma manhã. O título de um dos ensaios de Russell, *Tem futuro o homem?*, sintetiza suas buscas. O ponto de interrogação representa um ceticismo persistente, um filão de tristeza resignada. Mas a vida inteira da velha raposa, maravilhosa em sua diversidade e capacidade de criação, tem sido uma luta constante para alcançar uma resposta afirmativa.

Ao que parece, Russell mantém registros detalhados dessa vida desde o começo — certamente

desde que foi para Cambridge, em outubro de 1890, e percebeu que era dotado de talentos extraordinários. Como Voltaire, Russell presenciou o ingresso da própria pessoa na luz da história; o tempo e a eminência lhe deram certa distância de si mesmo, e ele tem observado esse processo com ironia e precisão. *Meu desenvolvimento filosófico*, de leitura muito agradável, é o registro de sua passagem do idealismo kantiano para uma espécie de empirismo transcendental que eu chamaria de pitagórico (“Tenho tentado entender o poder pitagórico que faz o número flutuar acima do fluxo”). “Retratos de memória”, que se assemelha e às vezes complementa os *Essays in Biography* [Ensaio de biografia], de Keynes, narra alguns dos encontros mais luminosos na carreira de Russell e reconstitui, até onde é possível para um livro, a formalidade descontraída da vida intelectual na Cambridge de G. M. Trevelyan e lorde Rutherford, de G. E. Moore e E. M. Forster. A rede formal da autobiografia se desenvolve naturalmente a partir desse exame tão constante da própria vida. Algumas partes do volume foram reunidas e ditadas em 1949, e outras provavelmente no começo dos anos 1950. O material tratado se estende de fevereiro de 1876, quando o filho mais novo de lorde e lady Amberley chegou órfão, aos quatro anos de idade, a Pembroke Lodge, casa dos avós, até agosto de 1914, quando o lógico matemático de 42 anos, docente do Trinity College e membro da Royal Society, estava prestes a optar por um pacifismo intransigente e romper com grande parte do mundo a que pertencia. A narrativa consiste em sete capítulos, cada qual acompanhado por uma seleção de cartas relacionadas com aquele momento. Esse recurso vitoriano funciona admiravelmente bem. Não raro as cartas seguem com sutileza um rumo contrário à lembrança muito posterior, e o diálogo entre carta e recordação às vezes rende alguma nota de rodapé mordaz. Assim, Russell escrevia a Lucy Martin Donnelly em 22 de abril de 1906, comentando alguns de seus esforços mais abstrusos, mais tremendamente exigentes em lógica matemática: “Meu trabalho avança a um ritmo fantástico, e sinto intenso prazer com ele”, ao que, 45 anos depois, o conde Russell, O. M., diria: “Acabou se mostrando uma asneira rematada”.

Bertrand Russell nasceu e foi criado na aristocracia. Era neto de um primeiro-ministro, primo ou sobrinho de toda uma linhagem de dignitários militares, diplomáticos e eclesiásticos. As sombras de antepassados que tinham visitado Napoleão em Elba ou defendido Gibraltar durante as guerras americanas povoavam o quarto de brincar. Era a Inglaterra de alamedas arborizadas e aveludadas, de senhores e servos. Nas páginas de abertura, os panoramas temporais são vertiginosos. O autor e o leitor desta resenha somos contemporâneos, no sentido possível da palavra, de um homem que silenciou Browning durante um jantar e, quando ficou a sós com William Gladstone, ouviu cascatear sobre si um pronunciamento fatal: “É muito bom este porto que me deram, mas por que me deram num cálice de clarete?”. Nós, os vivos, temos aqui um homem, ainda lúcido e alerta, cujos criados e primeiros conhecidos tinham frescas na lembrança as notícias de Waterloo. Isso em si já é bastante assustador. Mas, no caso de Russell, o fato de ter crescido num mundo quase totalmente extinto para nós, de ter pertencido à elite mais confiante da história moderna (a aristocracia *whig* da Inglaterra

vtoriana), é mais do que um artifício estilístico permitido pela longevidade. Russell traz as marcas de suas origens nos próprios limites de seu radicalismo posterior.

Essas memórias não se preocupam em atenuar sua altivez de nascença. “Mas o que pode uma faxineira saber dos espíritos dos grandes homens, ou dos anais dos impérios desaparecidos, ou das visões assediadas da arte e da razão?”, perguntou a Gilbert Murray em 1902. E prosseguia: “Não vamos nos iludir com a esperança de que o melhor está ao alcance de todos, ou que a emoção não moldada pelo pensamento pode algum dia alcançar os níveis mais elevados”. Em fevereiro de 1904, Russell se aventurou “em uma parte distante de Londres” para dar uma palestra numa seccional da Sociedade Unida dos Engenheiros. Seu comentário na época foi típico: “Pareciam pessoas excelentes, *muito* respeitáveis — na verdade, eu nem imaginaria que eram trabalhadores”. Russell se converteu num dos autênticos revoltosos da história moderna; suas fuzilarias contra o capitalismo, contra a política da grande potência e a hipocrisia do sistema são ferozes e se sucedem faz tempo. A piedade pela condição humana arde nele até quase consumir a razão: “Crianças passando fome, vítimas torturadas pelos opressores, velhos desamparados e fardos odiados pelos filhos, e o mundo inteiro de solidão, pobreza e dor escarnecem do que deveria ser a vida humana”. Ele foi preso, perdeu cargos acadêmicos, enfrentou o risco do ostracismo por causa de sua profunda paixão. Mas o jacobinismo de Russell é um alto conservadorismo; nasce da certeza de que o berço e o talento impõem o direito e o dever do preceito moral. “Os ecos dos gritos de dor reverberam em meu coração”, diz Russell. Fica a dúvida se ele não está enganando a si mesmo; a câmara de ressonância fica mais acima: a piedade, como em Voltaire, é cerebral. Na essência, a política de protesto de Russell quer materializar a esperança, manifesta com tanta clareza no pequeno e entusiástico grupo dos Apóstolos ao qual ele pertencia em Cambridge, de que a humanidade possa ser elevada a um plano justo de saúde e bem-estar social, para que os eleitos, os amantes da beleza e da verdade, possam se realizar na vida sem má consciência. A democracia americana, afirma Russell, é igualitária e filistina. Assim, não abre espaço nem para a intensidade, nem para a elevação dos sentimentos: “Na verdade, a elevação do sentimento parece depender essencialmente de uma consciência reflexiva do passado e de seu terrível poderio”. A verdadeira política é a arte de assegurar espaço para os melhores; ela afastará a miséria do mundo em geral que estorva ou dissipa a vida do espírito. A piedade de Russell muitas vezes é afiada, uma arma para afastar os que poderiam se aglomerar perto demais de sua sensibilidade.

Essa misericórdia aristocrática e uma reveladora preferência pelo abstrato em detrimento da desordem do pessoal estão por trás do tom geral da *Autobiografia*. Elas ficam explícitas em dois episódios que logo se tornaram os mais notórios. “Procuro o amor, em primeiro lugar, porque traz êxtase”, escreve Russell, “um êxtase tão grande que muitas vezes eu teria sacrificado todo o resto da vida por algumas horas desta alegria. Procuro-o, em segundo lugar, porque alivia a solidão, aquela solidão terrível na qual uma consciência tiritante fita na borda do mundo o frio abismo insondável e sem vida.” Mas essa procura parece ter acarretado, algumas vezes, a ruína de outrem. O primeiro

casamento de Russell com Alys, irmã de Logan Pearsall Smith, começou entre arroubos. A lembrança de uma de suas primeiras visitas à amada, em janeiro de 1894, quando Londres estava coberta de neve e “quase tão silenciosa como o topo de uma colina solitária”, tem a força e a suavidade da narrativa autobiográfica de Tolstói, quando Levin visita Kitty no começo de *Anna Kariênina*. Mas o casamento se construiu sobre um estranho código de reticência sexual que logo gerou tensões dolorosas. Em março de 1911, Russell se apaixonou por lady Ottoline Morrell, mulher celebrada na vida e na carreira de toda uma geração de poetas e políticos ingleses. “Por uma noite” com ela, Russell se sentiu disposto a pagar o preço do escândalo e mesmo da morte. Assim ele conta o final de seu casamento com Alys:

Eu disse a Alys que ela poderia ter o divórcio no momento em que quisesse, mas que não deveria envolver o nome de Ottoline. Mesmo assim, ela insistiu que iria envolver o nome de Ottoline. Com isso, disse-lhe com calma, mas com firmeza, ela veria que era impossível, pois, caso desse algum passo nesse sentido, eu me suicidaria para impedi-la. Falei a sério, e ela viu. Com isso sua fúria se tornou insuportável. Depois de ficar enfurecida durante algumas horas, dei uma aula sobre a filosofia de Locke à sua sobrinha, Karin Costelloe, que estava para fazer seu exame de bacharelado. Então saí em minha bicicleta, e assim terminou meu primeiro casamento. Não voltei a ver Alys até 1950, quando nos encontramos como bons conhecidos.

Depois de terminar o período letivo em Harvard, Russell foi para Chicago, para ficar na casa de um eminente ginecologista. Ele tinha conhecido rapidamente uma de suas filhas em Oxford. “Passei duas noites sob o teto de seus pais, e a segunda passei com ela.” Combinaram em segredo que a moça iria se juntar a Russell na Inglaterra. Quando ela chegou, em agosto de 1914, tinha estourado a guerra mundial. Aqui também cabe citar na íntegra o relato de Russell:

Eu não conseguia pensar em nada além da guerra, e, como tinha decidido me manifestar publicamente contra ela, não quis complicar minha posição com um escândalo privado, que tiraria qualquer peso do que eu pudesse dizer. Portanto, achei impossível fazer o que havíamos planejado. Ela ficou na Inglaterra e mantive relações com ela de tempos em tempos, mas o choque da guerra matou minha paixão e parti seu coração. Por fim, ela caiu vítima de uma doença rara, que a deixou primeiro paralisada e depois demente. Em sua demência, ela contou ao pai tudo o que havia acontecido. A última vez que a vi foi em 1924. [...] Se a guerra não tivesse intervindo, o plano que fizemos em Chicago poderia ter trazido grande felicidade para nós dois. Ainda sinto a dor dessa tragédia.

Há uma terrível frieza tanto no estilo quanto nos sentimentos expressos — uma lucidez gélida, descartando o assunto, ao estilo augusto clássico. Em certa medida, pode ser por causa da velhice e do distanciamento das lembranças. Mas certamente o problema tem raízes mais fundas. Como Voltaire ou talvez Tolstói em seus anos finais, Bertrand Russell é um homem que tem mais amor pela verdade ou pela apresentação clara de uma possível verdade do que pelos seres humanos individuais. Tem um ego de tanta riqueza e turbulência que o egocentrismo constitui todo um mundo. A ele, qualquer outro ser humano, por mais íntimo que seja, tem um acesso apenas provisório. Russell registrou pelo menos uma experiência mística definitiva. Ocorreu em 1901, depois de ouvir Gilbert

Murray ler uma parte de sua tradução de *Hipólito*, de Eurípides. Ele reconstitui o tremendo momento da iluminação, do claro transe, que resultou algumas horas depois nas posições sobre a guerra, a educação e a insuportabilidade da solidão humana que iria manter ao longo da vida. Russell saiu do transe convencido de “que nas relações humanas é preciso penetrar e falar ao próprio âmago da solidão que existe em cada um”. Sem dúvida era uma convicção sincera, mas não transparece muito nesta *Autobiografia*. Mais pertinente parece ser o capítulo sobre “O ideal” nos *Principia Ethica*, de G. E. Moore, obra que exerceu profunda influência no desenvolvimento inicial de Russell; é “o amor ao amor” que Moore recomenda “como o bem mais valioso que conhecemos”. Ao lado dessa vívida percepção, o amor pelo ser amado concreto parece uma alegria bastante pálida.

Mas seria injusto considerar apenas o que há de ativo e inquietante nesse livro. Os “antigos olhos faiscantes são alegres”. Russell rememora sua leitura dos *Eminent Victorians* [Vitorianos célebres], de Lytton Strachey, na cadeia: “Ele me fez rir tão alto que o guarda veio até minha cela, dizendo que eu devia lembrar que a prisão é um lugar de castigo”. Multiplicam-se extravagâncias e rudezas de outra era, numa linguagem quase extinta:

Quando o vice-diretor da faculdade, um clérigo que violentou a filha pequena e ficou paralisado pela sífilis, teve de ser afastado em consequência disso, o diretor se aprestou a declarar na Reunião da Congregação que aqueles dentre nós que não frequentavam regularmente a capela não faziam ideia de como tinham sido excelentes os sermões desse dignitário.

Russell, como muitos ingleses distintos, é exímio nas estocadas. Uma vinheta cômica das pomposidades filosóficas e pessoais em Cambridge, Massachusetts, de 1914, vem coroada com um polido arremate: “Havia limitações na cultura de Harvard. Schofield, o professor de belas-artes, considerava Alfred Noyes um ótimo poeta”. Keynes aparece em rápidas pinceladas, “carregando por toda parte o sentimento de um bispo *in partibus*”.

Além disso, as ironias não são apenas apuradas. Elas cavam o leito de uma correnteza de dúvidas, cuja força de erosão é tão grande que solapa os próprios valores iniciais de Russell e arrasta em sua passagem a ciência na qual ele alcançara a grandeza e o mundo onde se sentia mais à vontade. Essa demolição interna é a grande aventura do primeiro volume (Russell está trabalhando no segundo). O árduo trabalho de argumentação abstrusa exigido pelos *Principia Mathematica* esgotou Russell. Ele conta com toda a franqueza que sua capacidade de raciocínio matemático denso se enfraqueceu depois de 1913. Mas não foi somente a lógica matemática que se debilitou. Em fevereiro de 1913, Russell escreveu a Lowes Dickinson a efetiva sentença de condenação aos critérios da sensibilidade requintada, da comunhão acadêmica que havia dominado sua vida até aquele momento: “Mas o intelecto, exceto no momento de efervescência, é muito propenso a ser trivial”. Por trás dessa declaração estão o malogro do casamento e o exemplo de Tolstói. Mas há também uma circunstância imediata precisa. Na mesma carta, Russell se refere a outra pessoa, que o superava na filosofia e na

análise do significado. Ele conta que Ludwig Wittgenstein, recém-chegado de Viena e Manchester, fora admitido entre os Apóstolos, “mas achou que era perda de tempo. [...] Penso que ele estava coberto de razão, embora tenha tentado dissuadi-lo”. Essa admissão era importante. Quando o longo verão da civilização europeia chegou ao fim, Russell abandonou os luxos do espírito que mais valorizara. Saiu da guerra abrindo o caminho que, mais à frente, resultou no Tribunal Internacional Russell em Estocolmo.

A miopia, a malícia frívola de muitos pronunciamentos políticos recentes de lord Russell são revoltantes. As mudanças de posição — era Bertrand Russell que, não muito tempo atrás, defendia um ataque nuclear preventivo contra a União Soviética — são risíveis. Mas mesmo no erro e na gárrula simplificação há um enorme gosto pela vida, uma entrega total de si aos chamados das ideias e às demandas do conflito humano. Quando tiver sido escrita toda a estória, provavelmente se evidenciará que poucos indivíduos na história, e certamente poucos em nossa era de gritante vulgaridade, contribuíram mais para dignificar a imagem da vida apresentada por Russell 64 anos atrás:

Muitas vezes sinto que a religião, como o sol, extinguiu as estrelas de menos brilho, mas não menos beleza, que cintilam sobre nós na escuridão de um universo sem deus. O esplendor da vida humana, tenho certeza, é maior para os que não estão ofuscados pela irradiação divina; e a camaradagem humana parece se tornar mais íntima e mais terna com a percepção de que somos todos exilados numa margem inóspita.

19 de agosto de 1967

UM CONTO DE TRÊS CIDADES

NO ANO PASSADO, como já aconteceu tantas vezes, o Prêmio Nobel de Literatura foi uma bênção ambígua. Os escritos de Elias Canetti são extremamente pessoais e fragmentários. Brotam de recessos ocultos e se desdobram com cautelosa paciência. Devido ao Prêmio de 1981, muitas coisas suas que são menores têm sido reeditadas e traduzidas às pressas, perdendo-se o foco do conjunto da obra, que nasce e retorna a uma obra-prima, *Auto de fé*, seu primeiro e único romance. O próprio Canetti, além disso, reagiu à abrupta notoriedade que lhe foi concedida em seu 77º ano de vida com típica irascibilidade e *hauteur*. Tem criticado ferozmente, e não com toda justiça, aqueles que — em especial na Inglaterra, aos quais se dirigira como refugiado — não mantiveram seus livros em catálogo ou deixaram de lhes conceder atenção crítica durante os longos anos de (relativa) obscuridade antes do Nobel. Com tanto mais razão é importante que a autobiografia desse mestre da intransigência esteja agora disponível fora do alemão incisivo e marmóreo (Canetti é herdeiro de Kleist) em que foi escrita. *Uma luz em meu ouvido* é o segundo volume, traduzido por Joachim Neugroschel (Farrar, Straus & Giroux, 1982). Cobre a década — absolutamente decisiva para o desenvolvimento de Canetti como escritor e pensador — de 1921 a 1931. Começa quando Elias Canetti é um aluno de dezesseis anos de idade num *Gymnasium* de Frankfurt e termina quando dr. Canetti abandona a química, que havia cursado na Universidade de Viena, para se dedicar à alquimia mais poderosa de sua grande ficção. Mas o relato não se resume às memórias de uma testemunha excepcionalmente observadora e original; é uma imagem vívida da alta civilização centro-europeia à beira do abismo. Foi um risco e uma sorte que Canetti atingisse a maioria interior numa era crepuscular.

Os leitores do primeiro volume, *A língua absolvida*, hão de lembrar a temível mãe viúva do escritor e as intimidades e tensões que uniam mãe e filho. A insensibilidade de madame Canetti podia ser uma tática, friamente estratégica como suas adivinhações. Na Frankfurt dos anos 1920, a inflação galopante estava levando à loucura e à ruína. Elias via a seu redor sintomas constantes de miséria e desespero humano. Diante de uma mulher desmaiando de fome na rua, o menino pediu à mãe alguma explicação, alguma centelha de compaixão. “Você está vivo?”, replicou madame Canetti, cáustica, e advertiu o filho que seria melhor ir se acostumando a tais visões se fosse virar médico e ganhar o dinheiro burguês que o protegeria de tais desgraças. Como o menino alucinado do conto de D. H. Lawrence “The Rocking-Horse Winner” [O ganhador do cavalo de balanço], o jovem Canetti ouvia em cada esquina as expectativas maternas bradando por dinheiro. Numa reação que em parte era astúcia, em parte histeria, o próprio Elias, alguns anos depois em Viena, cobriu páginas e páginas de papel com a palavra “dinheiro”. O susto que esse exercício causou a uma mãe já sempre dada a

procurar conselhos médicos iria ajudar na libertação do filho, que saiu de casa.

Mas os últimos anos de escola trouxeram também outras emancipações. O ator Carl Ebert, que Canetti tinha admirado em papéis clássicos interpretados na Schauspielhaus de Frankfurt, apresentou uma leitura dominical de um épico babilônico mais antigo do que a Bíblia: “Descobri *Gilgamesh*, que teve um impacto em minha vida e em seu significado mais íntimo, em minha fé, minha força e expectativa, mais decisivo do que qualquer outra coisa no mundo”. De fato, o resumo que Canetti fez desse impacto pode servir de epígrafe à sua obra:

Senti o efeito de um mito: algo em que tenho pensado sob vários ângulos neste meio século que se seguiu, algo em que tenho refletido com muita frequência, mas de que nunca duvidei a sério, *nenhuma vez*. Absorvi como uma unidade algo que permaneceu em mim como unidade. Não consigo encontrar nenhuma falha nela. A questão de se eu *acredito* neste conto não me afeta; como poderia, dada minha substância intrínseca, decidir se acredito ou não? A questão não é repetir a banalidade de que todos os seres humanos morrem: o ponto é decidir *aceitar* a morte de boa vontade ou se revoltar contra ela. Com minha indignação contra a morte, adquirei direito à glória, à riqueza, à infelicidade... Tenho vivido nesta revolta sem fim. E se minha dor pelos entes queridos que perdi ao longo do tempo não foi menor do que a de Gilgamesh por seu amigo Enkidu, pelo menos tenho uma coisa, uma única coisa, de vantagem sobre o herói: eu me importo com a vida de *todos* os seres humanos, e não apenas com a de meu vizinho.

A segunda grande descoberta foi mais cáustica. Canetti encontrou em Aristófanes uma pista vital: “Como cada comédia sua é dominada vigorosamente, sistematicamente, por uma única ideia fundamental e surpreendente, da qual ela deriva”. Essa ideia, concluiu Canetti, deveria ser sempre de ordem pública e, em sentido mais profundo, política. Uma imaginação radical deve tentar transpor a esfera privada. E poderia existir algo mais aristofânico do que o espetáculo da vida alemã sob o domínio da dissolução fiscal, social e erótica?

O analista supremo dessa dissolução estava trabalhando em Viena. À distância, vem se tornando cada vez mais evidente que os traços essenciais da sensibilidade e do estilo expressivo no Ocidente no século xx derivam do exemplo de Karl Kraus. O legado desse satirista apocalíptico se faz constantemente visível, desde a concepção da linguagem e da sociedade em Kafka ao humor negro e autodestrutivo do filão urbano americano dos anos 1950 e 1960. Canetti apresenta um relato memorável dos célebres recitais de leitura de Kraus, um daqueles *tours de force* miméticos em que o autor-editor de *Die Fackel* — a tocha que também arde no título de Canetti^[3] — instruiu toda uma geração nas artes envolventes do ódio ao outro e do ódio a si próprio. Foi uma boa coincidência que tenha sido num recital de Kraus que Canetti viu pela primeira vez — sentada na primeira fila, como sempre fazia — Venetia Toubner-Calderon, a bela e enigmática Veza, com quem iria se casar em 1934. Em termos mais imediatos, o efeito hipnótico de Kraus sugeriu a Canetti aquilo que se tornaria o eixo de seu questionamento: o poder do indivíduo em relação ao poder das massas. Relembrando o fantástico registro vocal de Kraus, Canetti observa: “As cadeiras e as pessoas pareciam se render sob aquela vibração; não ficaria surpreso se as cadeiras cedessem. A dinâmica de um auditório tão

acossado ao impacto daquela voz — um impacto que persistia mesmo quando a voz silenciava — é tão impossível de descrever quanto a Caçada Selvagem”. (Quantos leitores, principalmente no mundo anglo-saxão, identificarão essa penetrante referência ao mito, provavelmente de origem celta, dos cães e caçadores espectrais cruzando o firmamento noturno numa perseguição demoníaca? Mas essa edição não traz notas de rodapé, e muitas vezes a tradução é engenhosamente inútil.)

Tão essenciais quanto Karl Kraus para a educação de Elias Canetti foram as pinturas que ele viu nas grandes coleções de Viena, e sobre as quais muito refletiu. Duas em especial vieram a ocupar seu espírito, embora com efeitos contrários. O *Triunfo da morte*, de Brueghel, parecia confirmar a mensagem de *Gilgamesh*. A vigorosa resistência à morte pulsando nas inúmeras figuras da multidão na tela se infiltrou na consciência de Canetti. Embora a morte triunfe, a luta é pintada como atitude de eminente valor e faz a união de todos os homens. O outro quadro era o colossal *Cegamento de Sansão*, de Rembrandt: “Contemplei muitas vezes essa pintura, e com ela aprendi o que é o ódio”. Ademais, embora ainda não pudesse saber disso, o cegamento e a cegueira viriam a ser motivos constantes na literatura, nas notas de viagem e nos aforismos filosóficos de Canetti. O título alemão de *Auto de fé* é *Die Blendung*, que significa tanto o ato de cegar quanto ficar ofuscado ou aturdido ao ponto da cegueira. A leitura canettiana da Dalila de Rembrandt parece reverberar em quase todas as figuras femininas de suas criações posteriores: “Ela tirou a força de Sansão; retém sua força mas ainda o teme e irá odiá-lo enquanto se lembrar do cegamento e, para odiá-lo, irá sempre se lembrar desse cegamento”.

No verão de 1925, Canetti rompeu com seu *monstre sacré*, a mãe. Continuou a estudar ciências na Universidade de Viena, mas agora tinha uma intensa sensibilidade aos chamados da experiência — àquilo que, se fizesse o apelo correto, iria despertar os poderes adormecidos dentro de si como um sinal luminoso dentro da noite. Em 15 de julho de 1927, esse sinal veio, literalmente. Atendendo a seus líderes social-democratas, os operários mais radicais de Viena, enfurecidos com um recente erro judicial (alguns operários tinham sido mortos em Burgenland e os assassinos foram absolvidos), marcharam sobre o Palácio da Justiça. Atearam-lhe fogo. Naquele dia, Elias Canetti, o metafísico lírico, o alegorista da violência, ganhou sua independência: “Tornei-me parte da multidão, dissolvi-me inteiramente nela”. Essa imersão — a expressão francesa *bain de foule* transmite exatamente a experiência de Canetti — firmou sua decisão de analisar, como Gustave Le Bon começara a fazer nos anos 1890, a estrutura interna, as energias exponenciais e a aura contagiosa das multidões. Apenas em 1960 veio a sair *Massas e poder*, obra truncada, brilhante e fragmentária. Mas a multidão e os sentimentos da multidão em que ele mergulhou naquele dia escaldante de verão iriam ocupá-lo desde aquele momento. Obsessões pessoais e fato público se fundiram:

O fogo era o que mantinha a situação coesa. Você sentia o fogo, sua presença era avassaladora; mesmo que não o visse, você o tinha em mente, sua atração e a atração exercida pela multidão eram uma só. [...] E você era atraído outra vez para o local do

Tanto em suas reflexões sobre as multidões quanto em suas apropriações metafóricas do fogo, Canetti não viu nenhum proveito em Freud. A *Psicologia das massas e análise do eu*, de Freud, lhe causou aversão “desde a primeira palavra, e ainda me causa aversão 55 anos depois”. Canetti via em Freud a própria encarnação da coisa de segunda mão — a construção de abstrações dogmáticas sobre as bases incertas das ações e vivências de outras pessoas. Essa rejeição teve ressonância mais ampla. Canetti pertence à pequena constelação de intelectos e sensibilidades de primeira categoria, em nossa época, que têm rejeitado Freud e a teoria psicanalítica como uma mitologia artificial, anti-histórica, cuja metodologia é, na melhor das hipóteses, estética, e cujos materiais de prova — os sonhos, os atos de fala, os estilos de gestos *fin-de-siècle*, basicamente uma Europa Central judaica de classe média e feminina — são de uma estreiteza quase absurda. Além de Canetti, essa constelação inclui Kraus, Wittgenstein e Heidegger. É marcada por um senso trágico da vida, por uma aguda atenção à natureza temporal, histórica, do discurso humano e por um grande ceticismo em relação aos ideais ou às pretensões da psicanálise. Com o atual desaparecimento das suposições psicanalíticas, pode ser que sejam esses “negadores” de Freud que se demonstrem duradouros.

A revolta de julho tinha definido a vocação de Canetti. Procurando as multidões “na história, nas histórias de *todas* as civilizações”, ele se deparou e ficou fascinado com a história e a filosofia antiga da China (fascínio este que iria inspirar o romance). Os sons das ruas adquiriram um significado rico, diferente. Os colegas de universidade com simpatias nacional-socialistas que Canetti encontrava no laboratório serviram para que ele concentrasse ainda mais o foco de sua atenção nos fenômenos de massa e na possibilidade de que a política de manipulação das massas levasse ao transe coletivo da guerra. Canetti agora estava escrevendo poesia “frenética e desenfreada”. Entregava cada poema novo a Veza. E Veza começava a ver como era profundo o amor de Canetti por ela. Em 15 de julho de 1928, um ano depois do incêndio no Palácio da Justiça, Canetti saiu de Viena e foi passar o resto do verão em Berlim. Depois de Frankfurt e Viena, Berlim seria a terceira cidade essencial para suas descobertas pessoais.

Naquele momento, Berlim era o centro nevrálgico da modernidade. Embora os “camisas pardas” estivessem assumindo cada vez mais o comando das correntes e movimentos na vida das ruas, a esquerda ainda estava presente, tanto a comunista quanto a socialista. No ambiente implosivo da cidade ensaiavam-se os confrontos, as agressões físicas e psicológicas que logo seriam praticadas em escala global. A descrição de Canetti é perspicaz:

A qualidade animal e a qualidade intelectual, desnudadas e intensificadas ao máximo, estavam mutuamente entrelaçadas, numa espécie de corrente alternada. Se você tivesse despertado para sua animalidade antes de chegar aqui, tinha de aumentá-la para enfrentar a animalidade dos outros: e se não fosse muito forte, logo seria vencido. Mas, se você se guiasse por seu intelecto e não tivesse se entregado quase nada à sua animalidade, fatalmente se renderia à riqueza do que era oferecido à sua

mente. Essas coisas o alvejavam, versáteis, contraditórias, incessantes; você não tinha tempo de entender coisa alguma, não recebia nada a não ser pancadas, e não tinha sequer se recuperado das pancadas de ontem e as novas pancadas já lhe choviam em cima. Você andava por Berlim como se fosse um pedaço macio de carne, e sentia como se ainda não estivesse macio o suficiente e ficasse esperando novas pancadas.

A imagem de “um pedaço macio de carne” andando por Berlim sob uma chuva de pancadas é expressionismo puro. George Grosz, que Canetti veio a conhecer e admirar, acharia muito engraçado. Os desenhos ferozes de Grosz lançaram Canetti em um mundo de exploração e brutalidade sexual. Ele nunca duvidou da veracidade de Grosz, o que viria a influenciar profundamente o drama do eros tirânico em *Auto de fé*. Brecht também causou impressão no jovem visitante, e Canetti vislumbrou algo em seu profissionalismo frio e altaneiro. Mas o grande encontro foi com Isaac Bábel. Aqui havia uma evidente pureza, como a que Canetti iria conhecer mais tarde na verdade icônica de Kafka. A literatura era sacrossanta para Bábel. Ele tinha sondado as profundezas da barbárie humana, mas sua visão da literatura o protegia do cinismo. “Se ele via que alguma coisa era boa, nunca iria *usá-la* como outras pessoas, que, torcendo o nariz para o que estava em volta, davam a entender que se consideravam o ponto culminante de todo o passado. Sabendo o que era a literatura, ele nunca se sentiu superior aos demais.” Isaac Bábel, diz Canetti, o impediu de ser “devorado” pela cidade voraz.

Agora o aprendizado de Canetti estava quase completo. Voltando a Viena no outono de 1929, pôs de lado os sonhos de respeitabilidade médica ou comercial em que se obstinava a mãe. Ganharia a vida como tradutor, com suas línguas “postas em liberdade”,^[4] e começaria a trabalhar numa ficção em várias partes extensas, que levava o título provisório de *A comédia humana dos loucos*. Mais um encontro se revelou fundamental: este com um jovem filósofo, aleijado de corpo, mas com uma percepção dos seres humanos que às vezes o assemelhava a “um Cristo num ícone oriental”. Embora a dissolução do indivíduo na multidão continuasse a ser “o enigma dos enigmas” para Canetti, a condição desolada, mas luminosa, de seu amigo colocou o tema da morte entre seus principais interesses. Voltando a pensar nas chamas que tinham envolvido o Palácio da Justiça, vendo diante de si um ser humano possuído, nutrido pelo pensamento abstrato e pelas energias de uma percepção ilimitada, Canetti encontrou seu grande tema: o “Homem Livro” em sua quintessência, o qual, num êxtase derradeiro de clarividência ensandecida, arderia junto com todos os seus livros. De início, o personagem ia se chamar Brand [fogo, incêndio], refletindo o próprio termo “fogo” e, talvez, o espírito ferozmente absolutista da peça de Ibsen, de mesmo nome. Depois passou a se chamar Kant, pedra de toque dos metafísicos e arquétipo da rotina acadêmica. Por fim, o personagem central de *Auto de fé* se tornou Kien, monossílabo que combina o termo alemão para a madeira resinosa dos pinheiros com uma leve sugestão de tom chinês. Aos 24 anos, Elias Canetti estava compondo um dos romances de maior maturidade intelectual e domínio estilístico de nosso século.

Grande parte do que publicou a partir de então é de alta qualidade: a engenhosa peça filosófica *Os que têm a hora marcada*, as reflexões sobre as cartas de Kafka a Felice Bauer (*O outro processo*, de

1969), os aforismos e anotações líricas de *As vozes de Marrakech* e, como sugeri, algumas seções de *Massas e poder* — aquela, por exemplo, sobre o papel da inflação monetária na destruição da identidade social e do discernimento ético na Alemanha de Weimar. A autobiografia de Canetti nos faz aguardar esperançosamente uma continuação. Apesar disso, seria difícil encontrar algo nos escritos posteriores de Canetti capaz de se equiparar à força da *Opus 1. Uma luz em meu ouvido* oferece um relance fascinante da gênese de um clássico.

Embora ainda seja prematuro, é inevitável relacionarmos Canetti com toda a configuração do gênio judaico e centro-europeu que determinou tão amplamente o clima da sensibilidade moderna. Em Canetti não há a imediaticidade da criação mítica, o acesso livre a formas simbólicas específicas, porém universais, que fazem das ficções e parábolas de Kafka o coroamento e o ápice da imaginação do século xx — sendo Kafka para sua época, como disse Auden, o que Dante e Shakespeare foram para as suas. E também sentimos que, perante a natureza física e os mistérios da psique humana, Canetti não fornece a resposta que confere a paciente autoridade aos romances — e aqui o plural é importante — de Hermann Broch. Mas é por esses critérios que Canetti quer — na verdade requer — um julgamento. Sua exigente presença honra a literatura.

22 de novembro de 1982

LA MORTE D'ARTHUR

O ZERO E O INFINITO, de Arthur Koestler, é um dos clássicos do século. *The Spanish Testament* [Testamento espanhol] (também conhecido como *Dialogue with Death* [Diálogo com a morte]) tem quase a mesma estatura. *The Sleepwalkers* [Os sonâmbulos], sobretudo os capítulos sobre Kepler, são uma das raras proezas de recriação literária convincente da grande ciência, da lógica poética da descoberta. Não compartilho as certezas de Koestler em *Reflections on Hanging* [Reflexões sobre a forca], mas o texto resiste como um dos grandes ensaios polêmicos de nossa época, um momento central no debate sobre a pena de morte. Há capítulos clássicos em obras autobiográficas como *Arrow in the Blue* [Seta no azul]. Mas de alguma maneira Arthur Koestler é mais do que a soma de seus escritos. Existem em todas as eras e sociedades homens e mulheres que prestam um testemunho essencial, cujas sensibilidades pessoais e vidas individuais concentram e estampam em si os significados mais amplos da época. Neste século sombrio, coube ao judeu centro-europeu, talvez mais do que a qualquer outro grupo, a enormidade de portar e ilustrar a experiência de nossos tempos. Koestler, que nasceu em Budapeste em 1905, estava no ponto exato onde se cruzam os terminais nervosos da história, da política, da linguagem e da ciência. Ele foi atravessado por suas correntes dolorosas e envolventes. Num catálogo das principais presenças da modernidade — as políticas do marxismo e do terror fascista; a psicanálise e os estudos das anatomias mentais; o grande avanço das ciências biológicas; os conflitos entre a ideologia e as artes — encontraremos não só os vários livros de Koestler, mas também o próprio indivíduo. Ele conheceu o exílio e a prisão, o divórcio e o assustador consolo do álcool, a luta ambígua pela privacidade no mundo dos meios de comunicação de massa. As carteiras de identidade de Koestler, autênticas e forjadas, os vistos e carimbos em seus passaportes, suas agendas do dia e cadernetas de telefones compõem o mapa e o itinerário dos perseguidos em nosso século.

É por isso que o duplo suicídio de Arthur e Cynthia Koestler, no dia 3 março de 1983, ou logo antes desse dia, ainda repercute. É por isso que adquiriu uma força sugestiva tão marcante. Aqui também a mensagem vinha em maiúsculas. Narrado com sobriedade pungente na breve memória de George Mikes, *Arthur Koestler: The Story of a Friendship* [A história de uma amizade] (André Deutsch, 1983), o suicídio teve motivos imediatos. Uma doença degenerativa em fase terminal não demoraria a reduzir Koestler a uma dor degradante. Mas, como em tudo na vida de Koestler, o gesto pessoal foi antecedido e sustentado por uma reflexão pública e ponderada. Koestler tinha manifestado fortes simpatias pelas posições de um grupo que procurava esclarecer as questões jurídicas e morais da morte por livre escolha. Tendo encarado tantas vezes a morte em suas formas mais cruéis e

involuntárias, tendo combatido com tanto vigor a imposição fria da morte judicial aos condenados, Koestler atribuía enorme valor à liberdade humana, à dignidade humana perante a morte. Um homem na posse de suas faculdades mentais deveria ter a chance de converter seu fim num gesto consoante com o valor central da liberdade de espírito e de consciência. O castigo previsto em lei para o suicida que não conseguiu consumar seu intento, como consta em tantos códigos jurídicos, parecia a Arthur Koestler uma impertinência bárbara.

O bilhete do suicídio estava escrito desde junho de 1982. Traz a seguinte passagem:

Quero que meus amigos saibam que estou deixando sua companhia num estado de espírito pacífico, com algumas tímidas esperanças de um além despersonalizado, que ultrapassa as fronteiras do tempo, do espaço e da matéria, e ultrapassa os limites de nossa compreensão. Esse “sentimento oceânico” me sustentou em muitos momentos difíceis, e me sustenta agora enquanto escrevo.

Na verdade, e como bem se sabe, as esperanças ou, melhor, as ansiosas especulações de Koestler nada tinham de “tímidas”. Seu “sentimento oceânico” (a expressão vem de Freud) se concentrava na profunda convicção de que existiam “lá fora” presenças psíquicas, energias organizadoras de tipo transcendente — embora inacessíveis em sua força oculta, podiam ser abordadas ou percebidas em certos aspectos dentro dos limites de nossa consciência e da observação empírica. Por isso seu interesse insistente, muitas vezes expresso publicamente em tom de desafio, pela parapsicologia, pela percepção extrassensorial, por fenômenos que iam de assombrações ao entortamento de colheres. Por isso sua compilação ardorosa de coincidências “inexplicáveis”. Pois o secretário de Lincoln, chamado Kennedy, não tinha implorado ao presidente que não fosse ao teatro, e o secretário de Kennedy, chamado Lincoln, não tinha implorado ao presidente que não fosse a Dallas? Booth não atirou em Lincoln num teatro e fugiu para um armazém e Oswald não atirou em Kennedy de um armazém e fugiu para um teatro? (Quando me apresentou pela primeira vez esse encadeamento, Koestler parecia vibrar com uma intensidade maravilhosamente irônica, espicaçadora, mas também obsessiva. E quando hesitei, aquela voz de uma ironia insistente, ardendo por dentro, acrescentou: “E não foram ambos sucedidos por presidentes chamados Johnson?”.) Koestler legou uma parte considerável de seu patrimônio à dotação de uma cátedra universitária de estudos de parapsicologia.

Amigos e conhecidos que não o acompanhassem por essas sendas obscuras eram, com maior ou menor gentileza, excluídos de sua intimidade. Koestler sabia muito bem que, com sua crença na telecinética e no extrassensorial, vinha se tornando um pária no mundo das ciências exatas e naturais. Nunca seria eleito para a Royal Society. Ao lado do Prêmio Nobel, para o qual de fato foi indicado, seu maior desejo era pertencer a ela. Interessante que essas duas honrarias também foram negadas a H. G. Wells, que em alguns aspectos é o único antecessor genuíno de Koestler. E ambos fizeram muito mais do que a grande maioria dos cientistas profissionais para divulgar a severa beleza e a importância política das ciências entre a comunidade letrada.

Outro critério de Koestler na escolha de seus íntimos era a bebida. Mikes é afetuosamente direto nesse assunto. Logo ficou claro para mim e para minha esposa que não conseguiríamos acompanhar os uísques antes do jantar, o vinho durante a refeição e depois os numerosos conhaques que regavam as noites de Koestler. Isso significava que um relacionamento, uma troca de opiniões, uma sucessão de visitas mútuas frequentes, mesmo estendendo-se durante anos, não amadureceriam numa intimidade sincera. Outro obstáculo, não mencionado por Mikes, era o xadrez. Koestler tinha um jogo rápido e contundente. Mas preferia interromper a partida a perder para alguém visivelmente inferior em inteligência, em talento, em experiência de vida. Isso também veio a significar um véu tácito a nossa confiança recíproca, nossa descontração quando estávamos juntos. Enfrentei exatamente a mesma inibição com Jacob Bronowski, aquele outro mestre da Europa Central cuja morte, somada à de Koestler, parece ter reduzido em muito o total de inteligência geral, polímata, em nosso mundo. *Ele* era um jogador brilhante.

Os conhaques de Koestler, os acessos de irritação e sarcasmo exacerbado que podiam assustar e humilhar os mais próximos, tinham uma motivação legítima. Comenta Mikes: “Um homem feliz era algo estranho e bizarro para ele, quase um mistério”. Como uma pessoa sensível, inteligente, poderia ser feliz entre as insânias brutais, as devastações, a cegueira suicida da história contemporânea? Para Arthur Koestler, o racionalismo convencional não passava de complacência, de afetação inaceitável. Seria de fato possível alicerçar políticas liberais sobre uma ficção da razão, avançar com a ciência sobre bases positivistas não examinadas, quando o mundo real estava tão visivelmente à mercê de impulsos desumanos inexplicáveis? Se desde o começo dos anos 1950 Koestler deixou de participar abertamente no debate público (absteve-se mesmo durante a invasão soviética da Hungria), foi por desalento. Quando falavam, as vozes da razão eram objeto de escárnio.

Mas, nos bons tempos, Arthur Koestler irradiava uma rara paixão pela vida, uma profunda alegria diante do desconhecido. Parecia encarnar a ideia de Nietzsche de que existe nos indivíduos uma motivação mais forte do que o amor, o ódio ou o medo. É a motivação de *se interessar* — por um corpo de conhecimento, por um problema, por um passatempo, pelo jornal de amanhã. Koestler era sumamente interessado. Imagino que ele marcou seu encontro com a morte com aquela mesma arte de atenção cuidadosa, questionadora, que havia dedicado com generosidade à literatura e às ciências, à política e à psicologia, às tribos perdidas de Israel e à culinária francesa.

George Mikes, ele também um exilado húngaro, é demasiado modesto em relação a seus próprios talentos e realizações. É o autor daquele ensaio clássico *How to Be an Alien* [Como ser um extraterrestre] e de uma série de divertidíssimos livros sobre os perigos dos tempos modernos. Seu livro sobre Koestler é um retrato criterioso e espirituoso de alguém que o apreciava muito. Apenas para constar, vou corrigir um episódio que Mikes relata. Koestler tinha um refúgio em Alpbach, nas montanhas austríacas. Durante um colóquio de verão, ele me pediu para pô-lo em contato com um

funcionário húngaro de segundo escalão que estava participando dos procedimentos. Nós três nos encontramos ao anoitecer, em torno de uma mesa de bar. Brusco, Koestler perguntou se seria possível visitar Budapeste e pisar mais uma vez em solo natal. Depois de pensar um pouco, o húngaro disse que a visita seria um verdadeiro triunfo e que o regime lhe daria discretamente uma boa acolhida. Mas disse também que o nome de Koestler encimava uma lista bem curta (que também incluía Silone) de pessoas tão odiadas pelas autoridades soviéticas que elas poderiam vir caçá-lo mesmo em Budapeste. Não seria possível garantir sua segurança. A KGB tinha seus meios de cruzar as fronteiras. Quando Koestler e eu voltávamos à sua casa, sob uma chuva de estrelas e o ar límpido da montanha, disse-lhe que a presença naquela lista me parecia uma distinção maior do que o Nobel ou uma cadeira na Royal Society. Ele estacou, me deu um de seus típicos olhares de esguelha e não falou nada. Mas, por um instante, pareceu em paz.

11 de junho de 1984

AS LÍNGUAS DOS HOMENS

PARA O PÚBLICO EM GERAL, o professor Noam Chomsky, do MIT, é um dos críticos mais eloquentes e infatigáveis da Guerra do Vietnã e do papel do complexo industrial militar na vida americana. Marchou sobre o Pentágono; apoiou as táticas mais radicais dos pacifistas e dos objetores de consciência; trabalhou para dissociar sua universidade e a comunidade acadêmica americana do que julga ser seus entrelaçamentos corrosivos com a tecnologia militar e a expansão imperialista; correu graves riscos profissionais devido a suas convicções e seus alertas de catástrofe. A voz de Chomsky foi uma das primeiras a denunciar o que entende como injustiça e insanidade da operação no Vietnã, e foi uma das mais importantes para alterar a disposição de espírito dos americanos instruídos e dar origem ao impulso atual de desengajamento.

Há um segundo Noam Chomsky. Para os epistemólogos, para os psicólogos comportamentais, para os teóricos do desenvolvimento e educação infantil, para os linguistas, Chomsky é um dos trabalhadores mais interessantes em atividade nesses campos e fonte de debates acalorados. Suas contribuições ao estudo da linguagem e do processo mental são altamente técnicas e de considerável dificuldade intelectual. Mas, como a antropologia de Claude Lévi-Strauss, com a qual mostra afinidades, a gramática generativa e transformacional de Chomsky é uma daquelas hipóteses especializadas que, por seu puro fascínio intelectual e pela amplitude de suas implicações, chegam ao mundo dos leigos. O próprio Chomsky, além disso, é um expositor eloquente e um divulgador entusiasmado de seus trabalhos técnicos; em seus melhores momentos, é um “explicador” na tradição de Mill e T. H. Huxley. Assim, uma boa proporção de sua argumentação profissional se torna acessível, pelo menos em parte, ao observador externo. O esforço para entender vale a pena, pois, se Chomsky estiver certo, todo o nosso senso de ancoragem humana na realidade, de interação entre mente e mundo, se modificará ou, mais precisamente, irá se unir a modalidades do sentimento que não têm tido muita influência ou peso científico desde o século XVII e o começo do século XVIII.

A “revolução chomskiana” é anterior a Chomsky. Em um grau maior do que os discípulos recentes se dispõem a admitir, o campo foi estabelecido pelo mestre de Chomsky, o professor Zellig Harris, da Universidade da Pensilvânia. Harris é um linguista muito ilustre, e foi em seus *Methods in Structural Linguistics* [Métodos de linguística estrutural], publicado em 1951, que apareceram pela primeira vez algumas noções centrais de profundidade e transformação gramatical. O livro *Syntactic Structures* [Estruturas sintáticas], de Chomsky, que para muitos é a exposição clássica e mais persuasiva de suas hipóteses, saiu seis anos depois. Então, em 1958, surgiu um artigo importante, “A Transformational

Approach to Syntax” [Uma abordagem transformacional da sintaxe], lido na III Conferência do Texas sobre Problemas de Análise Linguística em Inglês, e em 1961 foi publicado na revista *Word* o artigo “Some Methodological Remarks on Generative Grammar” [Algumas observações metodológicas sobre gramática generativa]. Em 1963, Chomsky contribuiu com um capítulo rigorosamente técnico e de grande importância sobre as “Formal Properties of Grammars” [Propriedades formais das gramáticas], para o segundo volume do *Handbook of Mathematical Psychology* [Manual de psicologia matemática]. Um ano depois, o livro *Current Issues in Linguistic Theory* [Questões gerais em teoria linguística] marcou o prestígio e a ampla influência de toda a abordagem chomskiana. *Linguística cartesiana* (1966) é uma saudação interessante, mas em certos aspectos deliberadamente antiquarista, àqueles gramáticos e filósofos franceses que Chomsky considera como seus autênticos predecessores. *Linguagem e mente* (Harcourt, Brace & World, 1968) foi apresentado inicialmente no ciclo das palestras Beckman em Berkeley, em janeiro de 1967, e publicado um ano mais tarde. (Foi reeditado em data mais recente pela Harcourt, em brochura.) É ao mesmo tempo uma síntese da linguística generativa e um programa de trabalho posterior. Em torno desse núcleo de textos profissionais multiplicam-se entrevistas explicativas ou polêmicas — notadamente com o filósofo inglês Stuart Hampshire, reproduzida em *Listener*, da BBC, em 30 de maio de 1968 — e uma série de conferências recentes ministradas em auditórios lotados em Oxford, Londres e Cambridge.

O melhor ponto de partida é o ataque de Chomsky ao professor B. F. Skinner, de Harvard. Chomsky nos conta que foi ouvindo uma palestra de Skinner que se desencadeou sua própria linha de raciocínio, e que as ciências comportamentais, representadas por Skinner, são seu alvo constante. *O comportamento verbal*, de Skinner, saiu em 1957. O ataque de Chomsky, uma extensa resenha publicada em *Language*, saiu dois anos depois, mas já vinha circulando em manuscrito. O que Skinner tentara fazer era uma extrapolação de seu famoso trabalho sobre o comportamento por estímulo e resposta nos animais para o comportamento linguístico humano. Parecia sustentar que os seres humanos adquirem e usam a linguagem de maneira muito mais sofisticada, mas na essência não diferente da maneira como um rato aprende a percorrer um labirinto. Assim, um entendimento preciso e uma teoria capaz de prever a fala humana não demandariam muito mais do que um refinamento das técnicas de estímulo, reforço e resposta condicionada que nos permitem ensinar um rato a apertar um determinado botão para receber a comida em recompensa. Ao mesmo tempo, a criança aprenderia as habilidades linguísticas (o que Chomsky chamava de “competência”) por meio de processos de estímulo e resposta segundo um modelo totalmente análogo ao que já se mostrara eficaz — em todo caso, pelo menos em parte — no “ensino” de organismos inferiores. As aspas são necessárias, porque hoje há dúvidas se os ratos de Skinner realmente “aprenderam”.

Chomsky considerou escandalosas as propostas de Skinner, pelas restrições que pareciam impor à complexidade e à liberdade da consciência humana, bem como por sua ingenuidade metodológica. A

abordagem pretensamente científica de Skinner, disse Chomsky, não passava de uma regressão à já desacreditada psicologia mentalista. Não fornecia nenhuma verdadeira explicação de como os seres humanos, *que se diferenciam neste aspecto fundamental de todas as outras formas de vida conhecidas*, são capazes de adquirir e usar o instrumento da linguagem infinitamente complexo, inovador e, em todos os níveis, criador. Chomsky viu — e esta foi, a meu ver, sua percepção mais penetrante — que um modelo de comportamento linguístico, para ser válido, precisa explicar o fato extraordinário de que todos nós usamos sempre e sem maior esforço sequências e combinações de palavras que nunca ouvimos antes, que nunca nos foram especificamente ensinadas e que, é bastante óbvio, não nascem como uma resposta condicionada a qualquer estímulo identificável em nosso ambiente. Quase desde os primeiros estágios de sua vida linguística, uma criança é capaz de construir e entender uma quantidade fantástica de enunciações que são totalmente novas para ela, mas que de alguma maneira sabe que são aceitáveis em sua língua. Ao contrário, a criança demonstra com muita rapidez sua rejeição instintiva a ordens lexicais e disposições sintáticas inaceitáveis (isto é, sua incapacidade de captá-las), embora nenhuma delas lhe tenha sido especificamente apontada. Em todos os estágios, desde o início da primeira infância, o uso humano da linguagem ultrapassa em muito qualquer precedente formal ou “ensinado”, e vai além do conjunto de experiências individualmente adquiridas e armazenadas. “Essas capacidades”, diz Chomsky, “indicam que devem existir processos fundamentais em operação totalmente independentes de uma ‘retroalimentação’ do ambiente.” A dinâmica da comunicação humana nasce de dentro.

Chomsky observa que tais processos são com muita probabilidade de enorme complexidade. Podem estar situados naquela zona intermediária entre o “mental” e o “físico”, entre o “psíquico” e o “neuroquímico”, e para a qual nosso vocabulário ultrapassado — com suas distinções grosseiras, mas profundamente entranhadas, entre a mente e o corpo — está mal aparelhado. A criança formula hipóteses e processa a informação numa grande variedade de maneiras muito específicas e altamente complexas que ainda não sabemos descrever ou sequer começamos a entender, e que podem ser em larga medida inatas, ou podem se desenvolver por meio de algum tipo de aprendizado ou pelo amadurecimento do sistema nervoso. O cérebro produz as regras da gramática correspondente “por uma ‘indução’ de subitaneidade e complexidade de graus visivelmente fantásticos”. Assim, reconhecemos um novo item em nossa linguagem como frase não porque ele se assemelhe a algum item conhecido, previamente aprendido de alguma maneira simples, “mas porque ele é gerado pela gramática que cada indivíduo interiorizou de alguma maneira e sob alguma forma”. A linguagem humana, como Chomsky viria a reafirmar em 1967, é um fenômeno único, “sem análogo significativo no mundo animal”. É absurdo, ao contrário do que podem achar inúmeros biolinguistas e etnólogos, teorizar sobre sua possível evolução a partir de modos de comunicação mais primitivos e condicionados pelo ambiente exterior, como os sinais que, visivelmente, são transmitidos pelos sons dos pássaros. De alguma maneira, o uso espontâneo e inovador da linguagem define o homem. É

como se as pessoas fossem seres “especialmente projetados” para gerar regras de construção e compreensão linguística imediata, como se possuíssem “uma capacidade de processamento de dados e de ‘formulação de hipóteses’ de natureza e complexidade desconhecidas”.

O vocabulário do primeiro Chomsky merece um exame atento, sobretudo porque sua força interna aumentará mais tarde. “Projeto especial”, “processamento de dados”, as referências posteriores à crucial “pré-programação” do cérebro, tudo aponta para a imagem de um computador. Chomsky negaria isso, mas são fortes as indicações de que a noção, talvez em parte inconsciente, de um computador muito potente bem no fundo da estrutura da consciência humana guarda relação com grande parte de seus argumentos. Na história da filosofia e das ciências naturais, essas imagens ou metáforas ocultas desempenham papel importante. É de se duvidar se os avanços mais recentes na biologia molecular poderiam ter ocorrido quando a imagem dominante da comunicação veloz era o código Morse. Os usos de “código”, “retroalimentação”, “armazenagem” e “informação” na genética atual apontam a presença implícita da tecnologia computacional e do processamento eletrônico de dados. O mesmo se aplica à linguística de Chomsky, fato que pode se demonstrar importante ao tentar determinar se ela é válida ou não.

A interpretação chomskiana dessas capacidades de “natureza e complexidade desconhecidas” se dá em dois níveis. Um, altamente técnico, consiste numa tentativa de conceber e descrever um conjunto de regras que irão produzir, ou “gerar”, frases gramaticais em inglês ou em qualquer outra língua, e não produzirão frases sem gramática. O outro nível pode ser qualificado com toda justiça como filosófico ou epistemológico. As concepções de Chomsky sobre as gramáticas transformacionais levam a certas inferências sobre a natureza da mente humana e sobre as relações entre o ser e a percepção. Salvo para fins de estudo, esses dois planos de argumentação não podem ser efetivamente separados. E nem devem. O problema é que, às vezes, Chomsky argumenta como se pudessem sê-lo e então, em outros pontos muitas vezes decisivos, apoia suas hipóteses formais em inferências que são filosóficas e introspectivas no velho sentido, frouxo e vago. A lógica formal tende a se sobrepor a palpites que às vezes são muito nebulosos.

Na virada do século, a matemática e a lógica passaram por uma fase de rigoroso exame interno. Ambas procuravam estabelecer fundamentos formalmente coerentes e autossuficientes para os processos de raciocínio e cálculo que tinham se desenvolvido com tremenda força nos séculos anteriores, mas sobre uma base um tanto *ad hoc*. Havia restado extraordinárias falhas e emendas nos fundamentos da análise e da demonstração lógica e matemática. Os resultados desse trabalho de reforço das bases, ao qual associamos pensadores como Russell, Carnap, Tarski e Gödel, incluem a lógica combinatória, a teoria dos conjuntos e sistemas de notação simbólica de alto grau de refinamento. Essas ferramentas foram aplicadas às proposições matemáticas e às estruturas formais da argumentação lógica. Noam Chomsky decidiu aplicá-las ao material muito mais recalcitrante e

variegado da fala humana concreta. (Se o fez de fato é um dos problemas espinhosos de toda a empreitada chomskiana.) Apenas a análise do discurso comum, insistia ele, levaria a um verdadeiro entendimento da linguagem.

Chomsky defendia que todas as sentenças gramaticais possíveis em inglês (ou em qualquer outra língua) poderiam ser derivadas, ou “geradas”, a partir de um pequeno número de sentenças básicas, ou “nucleares”, e de um conjunto de regras de operação e transformação. Podemos pensar essas regras como similares, de certa maneira, àquele número surpreendentemente reduzido de convenções de adição, subtração, substituição e equivalência a partir das quais podemos construir a estrutura de complexidade e multiplicidade imensas da aritmética e da álgebra. Dadas as regras corretas de manipulação, basta um pequeno número de blocos para a construção. As regras da gramática chomskiana “transformam” certas configurações primárias, como o símbolo do substantivo seguido pelo símbolo do verbo, em configurações correlatas, assim como as equações algébricas resultam em outras equações com a aplicação das devidas regras de substituição. Assim, “João ama Maria” passa a ser, por uma regra transformacional que é não só específica, mas também, imagina-se, de poder muito abrangente e generalizador, “Maria é amada por João”. Essa transformação particular da voz ativa em voz passiva permite que um falante humano reconheça e processe corretamente a quantidade literalmente incontável de proposições organizadas e relacionadas de modo similar que virá a encontrar durante toda a vida. O fato de as regras de transformação serem “corretas” garante que não seja gerada nenhuma sentença sem gramática ou numa ordem aleatória. Se não houvesse esse mecanismo operante, cada nova situação verbal — digamos, “eu corto este bolo”, “este bolo é cortado por mim” — ofereceria dilemas insolúveis e exigiria um novo ato específico de aprendizagem. Evidentemente não é esse o caso, insiste Chomsky.

Uma sentença gerada dessa maneira tem dois níveis distintos, e é em virtude dessa dualidade que Chomsky se considera alinhado com certos gramáticos e lógicos que desenvolveram seus trabalhos na França dos anos 1660 em diante. “João ama Maria” é a *estrutura superficial* da frase. Ela constitui o tipo de “sinal físico” ou enunciação fonética ao qual podemos perfeitamente aplicar a sintaxe tradicional que aprendemos na escola: sujeito, verbo, objeto e assim por diante. Mas essa estrutura de superfície não nos revela muito e, é óbvio, varia de língua para língua. “Lá embaixo”, por assim dizer, está a *estrutura profunda*, a partir da qual foi gerada nossa expressão fonética e da qual a sentença enunciada, audível, é em alguns aspectos uma projeção ou mapeamento.

Como é essa dita estrutura profunda? Nesse ponto, crucial para toda a sua teoria da linguagem, Chomsky se mostra arredio e nem sempre coerente. Teria sido melhor, embora longe de satisfatório, se ele dissesse que não podemos descrever adequadamente em palavras um sistema psíquico que, de alguma maneira, funciona aquém ou muito além da linguagem. Em sentido kantiano, poderia haver uma “pele final” do eu e da consciência, que não podemos descrever porque não podemos sair dela.

Em vez disso, Chomsky faz sugestões em geral obscuras e tangenciais. A estrutura profunda “pode ser altamente abstrata”. Pode ter ou não uma “correlação exata com a materialização fonética”. Isto é, os contornos visíveis da paisagem podem ou não simular ou reproduzir a dinâmica e as camadas geológicas subterrâneas de onde essa paisagem foi moldada e aflorou à superfície. Pior, o terreno visível pode ser totalmente enganador. As estruturas superficiais — as frases que ouvimos e falamos — não são “como” os núcleos a partir dos quais são geradas segundo regras transformacionais. A estrutura profunda de onde, segundo Chomsky, brotam nosso entendimento e nosso uso de todas as línguas envolve propriedades de uma generalidade, de uma abstração e poder formal até agora incompreensíveis. Evidentemente, não devemos pensar nesses “núcleos” ou unidades linguísticas primárias como elementos verbais ou sintáticos em qualquer sentido comum dessa ideia. O que há, se estou acompanhando de forma correta as sugestões de Chomsky, são *relações* — “pré-programações” tremendamente simplificadas, mas funcionais, que relacionam sujeito e objeto, pessoa e verbo. Aqui também, penso eu, a imagem do computador, com sua capacidade de transcrever a linguagem computacional num texto em inglês ou em qualquer outro idioma, está presente em algum estágio vital da argumentação de Chomsky, embora talvez não se o reconheça.

Seja como for, o que tem sido apresentado é o seguinte: a variedade ilimitada de sentenças que os seres humanos entendem e usam em todas as ocasiões da vida pode ser derivada de um conjunto restrito de elementos formais e de um corpo de regras, também presumivelmente restrito, para a manipulação e rearranjo desses elementos. Tê-lo mostrado — e penso que Chomsky mostrou — é, em si, uma proeza de grande força e elegância lógica. Tanto em conteúdo quanto em termos históricos, a sugestão modelar veio da matemática e da lógica matemática. No sistema de notação binária, por exemplo, dois símbolos, 0 e 1, e um conjunto de regras sobre como devem ser colocados e “lidos” bastam para operar com qualquer número ou grupo de números no universo. A lógica luta para conseguir o mesmo rigor e economia em suas bases. É compreensível e intelectualmente estimulante a esperança de Chomsky de que a linguagem humana possa ser esquematizada de maneira análoga. Mas a questão não se resume a isso. Chomsky não está defendendo um modelo matemático, uma *hipótese* — como os cientistas do Renascimento chamavam qualquer proposição formal à qual não atribuíam necessariamente uma verdade material. Chomsky trata do fato humano. Ele sustenta que apenas tal esquema de geração e transformação a partir de estruturas profundas é capaz de explicar como o *Homo sapiens* efetivamente adquire a linguagem e se comunica. Ele sintetizou esse ponto em sua primeira palestra Locke, em Oxford, em abril passado:

Uma pessoa que conhece uma língua domina um conjunto de regras e princípios que determinam um conjunto infinito e descontínuo de sentenças, cada uma das quais possui uma forma fixa e um significado ou potencial de significado fixo. Mesmo nos níveis mais baixos de inteligência, o uso característico desse conhecimento é livre e criativo [...] no sentido de que a pessoa pode interpretar instantaneamente um leque indefinidamente amplo de enunciações, sem qualquer sensação de estranheza ou falta de familiaridade.

O postulado de que a linguagem é exclusiva do homem (com o que concordo inteiramente) e a noção correlata de *estruturas profundas* têm amplas consequências filosóficas. No último período, Chomsky tem se disposto mais do que antes a examinar essas consequências e a avançar além do campo da análise linguística formal. A questão central é a natureza e a localização dessas estruturas profundas e do processo pelo qual os seres humanos alcançaram sua capacidade exclusiva de expressar significados e enunciar conceitos imaginários. Em seu ataque a Skinner, Chomsky frisou que o caráter de toda essa questão é “completamente desconhecido” e admitiu que poderia resultar de alguma forma de aprendizado ou de um amadurecimento gradual do sistema nervoso. Mas, à medida que suas hipóteses conquistaram confiança e prestígio, Chomsky passou a adotar o que ele pessoalmente chama de posição cartesiana, mas que poderia ser considerada com mais precisão como um desenvolvimento das teorias da percepção de Kant.

O que Chomsky está inferindo são ideias inatas ou programas inatos para todo o potencial e todos os mapeamentos da experiência. A existência de uma “estrutura mental inata” lhe parece indispensável para a geração da linguagem. O “esquema da gramática universal”, por meio da qual todos os homens podem operar em sua língua e adquirir outra, deve ser atribuído “à mente como uma característica inata”. O conhecimento da língua só pode ser obtido “por um organismo que está ‘pré-programado’”. Apenas o homem está inatamente equipado ou programado dessa maneira específica e ainda assim criativa. Como todos os indivíduos humanos são organizados dessa forma, existe entre eles o elo da gramática universal e a possibilidade concomitante da tradução de uma língua para todas as outras. Daí se segue também que nenhuma espécie orgânica inferior será capaz de dominar mesmo as mais rudimentares formas de linguagem (o que é muito diferente de dizer que não é possível ensinar alguns animais a imitar sons da fala humana). Como nota Chomsky, estudos recentes da visão animal sugerem que várias espécies enxergam ângulos, movimentos e outras propriedades complexas do mundo físico de acordo com as formas específicas como seus sistemas nervosos estão moldados ou “conectados”. Esses moldes-padrão são inatos e inalteráveis, a não ser por lesões artificiais. Exatamente da mesma maneira, o homem comunica a realidade a si e aos outros em formas linguísticas porque foi moldado de maneira única e exclusiva com a capacidade e a necessidade para operar assim.

Aqui estamos de volta a Kant e àquelas estruturas mentais *a priori* ou às categorias de tempo, espaço e identidade por meio das quais o homem interage com o mundo “exterior” e que comandam tanto a liberdade quanto os limites conceituais dessa interação. Estamos de volta também às doutrinas dos grandes gramáticos de Port Royal na segunda metade do século XVII, referentes à gramática universal da qual, em última instância, todas as línguas humanas derivam suas formas particulares.

Até onde podemos sondar essas estruturas profundas e “programações” da consciência? Que tipo de provas estamos buscando? Aqui, uma vez mais, Chomsky se mostra arredio e se inclina para

modestas retratações: “De fato, os processos pelos quais a mente humana alcançou seu estágio atual de complexidade e sua forma particular de organização inata constituem um mistério total, assim como as questões análogas sobre as organizações físicas ou mentais de qualquer outro organismo complexo”. Na medida em que Chomsky tinha acabado de recorrer, e com bastante sagacidade, aos resultados positivos alcançados nos estudos da percepção animal, essa cláusula adicional fica estranha. Além disso, em outra parte ele se mostra menos circunspecto. Os universais linguísticos, diz Chomsky a Stuart Hampshire, devem “ser uma propriedade biológica da mente humana”. E acrescenta, num lance que faz lembrar muito Freud quando este nutria esperanças de que a neurofisiologia viesse confirmar seu modelo do subconsciente (confirmação essa que nunca chegou), que “definitivamente algum dia haverá uma explicação fisiológica para os processos mentais que agora estamos descobrindo”.

Essa asserção confiante significa que a linguística generativa se alinha com o materialismo, com uma concepção da consciência pura e simplesmente neuroquímica? Alguns de seus adeptos parecem crer que sim. As declarações do próprio Chomsky são mais sutis. Ele destaca com razão que as fronteiras entre “mental” e “físico” estão em constante mudança. Inúmeros fenômenos outrora tidos como exclusivamente espirituais, fora do alcance dos estudos empíricos, agora se tornaram inteligíveis em sentido fisiológico e experimental. Começam a surgir uma química da esquizofrenia e uma bioquímica dos sonhos, assim como já faz algum tempo que existe uma fisiologia da digestão ou da reprodução. “A questão”, diz Chomsky, “é apenas se os processos fisiológicos e os processos físicos que agora entendemos já são suficientes em princípio — e talvez de fato — para abranger os fenômenos mentais que começam a emergir” (estas, de novo, poderiam ser palavras de Freud). O trabalho desenvolvido nos últimos quinze anos sobre códigos genéticos e a neuroquímica dos impulsos nervosos mostra como são fantásticamente complicadas e criativas as energias operando nos processos moleculares orgânicos. O desenvolvimento desse trabalho pode — e Chomsky está dizendo que deve — levar a algum entendimento da “anatomia” das estruturas profundas inatas e da geração linguística.

De forma simplificada e obviamente muito abreviada, tais são as teorias que o professor Chomsky tem apresentado nos últimos doze anos. Desde o grande linguista franco-suíço Saussure, nas décadas iniciais do século xx, e I. A. Richards nos anos 1930, ninguém teve mais impacto sobre o estudo da linguagem, nem contribuiu mais para mostrar que a linguística é realmente uma disciplina central para o entendimento da mente e do comportamento. Mas isso não significa que as ideias de Chomsky têm aceitação universal. Elas têm sido muito questionadas por outros linguistas e agora há sinais de que a onda chomskiana pode estar recuando. Que tal recuo ocorra no momento em que as ideias de Chomsky estão recebendo sua repercussão pública e “jornalística” mais ampla é uma coincidência bastante comum na história da ciência e das ideias.

Boa parte da controvérsia na área é de caráter extremamente técnico. Envolve diferenças de abordagem em relação à lógica combinatória, à psicologia matemática e à semântica que não são

muito acessíveis ao leigo. Mesmo assim, é possível destacar algumas dúvidas mais salientes. Elas foram levantadas com grande agudeza pelo professor Charles F. Hockett, da Cornell, em *The State of the Art* [O estado da arte] (Mouton, 1968). Hockett rejeita todo o modelo chomskiano da geração de sentenças gramaticais a partir de regras e conjuntos finitos ocultos. A imagem chomskiana da linguagem, diz Hockett, é absurdamente ultra-abstrata; é uma ficção moldada não pela linguagem humana real, mas pelas tautologias e proposições artificiais da lógica formal. A maneira como Hockett formula esse ponto decisivo é árdua, mas inequívoca: uma linguística matemática segundo as linhas chomskianas é absurda porque a fala humana não é um “subconjunto definido dentro do conjunto de todas as sequências finitas num alfabeto definido”. Em termos mais simples: quando nos ocupamos da linguagem humana, não estamos lidando com um sistema fechado, rigorosamente definível, cujas variantes possam ser derivadas de um só conjunto ou grupo de elementos imutáveis; não estamos olhando a tabela periódica de elementos químicos, cujas estruturas e pesos atômicos podem ser reduzidos a combinações de certas unidades básicas estritamente definidas. A gramática transformacional de Chomsky não consegue explicar a capacidade vital fascinante dos falantes humanos não só de saber como enfileirar palavras para formar uma sentença, mas de saber como e quando parar. Esse é um dos pontos óbvios, mas profundos, do qual pode depender a plausibilidade de uma teoria da linguagem. Vou tentar simplificar como puder. “Um mais um é igual a dois” é uma sentença plenamente aceitável em inglês (“*One plus one equals two*”). “Um mais um mais um é igual a três” é um pouco esquisito e quase supõe um contexto didático ou especial. “Um mais um mais um mais um é igual a quatro” já fica insuportável, e serão insuportáveis todas as demais sentenças construídas com o mesmo padrão. Mas, formalmente, todas essas sentenças são transformações da primeira em virtude, supõe-se, da “regra aditiva” estabelecida de alguma maneira na passagem da estrutura profunda para a estrutura superficial. Pela teoria de Chomsky, nada há de *gramaticalmente* errado numa sequência de vários “um” ligados por “e” ou “mais”, ou, como apontou o professor Victor Yngve, da Universidade de Chicago, com outras sentenças mais complexas que são incompreensíveis. Mesmo assim sabemos, e sabemos num ponto preciso e desde logo, que já não estamos falando mais um inglês aceitável, que estamos no máximo imitando uma linguagem de computador. O que nos dá esse conhecimento definido, mas extraordinariamente sutil, talvez “musical”?

Não existe nenhuma prova genuína, afirma Hockett, para nada parecido com a estrutura profunda postulada por Chomsky. Pelo contrário, abundam as provas de que diferentes línguas tratam o mundo de maneiras muito diferentes e que todas as línguas trazem em si “fontes de abertura” que Chomsky ignora. Seu erro fundamental, insiste Hockett, é crer que um estudo da semântica possa alguma vez se dissociar de um estudo da gramática e do léxico concretos da língua ou família de línguas em questão. Com um trabalho paciente de comparação entre as línguas tal como realmente são faladas, e por uma cuidadosa indução, podemos chegar a descobrir “generalizações cruzadas”. *Universals of Language* [Universais da linguagem], de Joseph H. Greenberg, publicado em 1962, e análises

comparadas de línguas indígenas do sudoeste americano, que estão em andamento, são passos na direção correta. Os traços ou hábitos de linguagem comuns empiricamente localizados e verificados, que estão surgindo desse tipo de estudo etnolinguístico, podem não ter nada a ver com estruturas profundas universais. Uma gramática universal no sentido chomskiano é, segundo Hockett, simplesmente descabida. Não são sentenças nucleares universais ou regras transformacionais, mas sim um denso contexto específico de história política e sensibilidade social que faz um homem “*stand*” a um cargo em inglês britânico e “*run*” a ele em inglês americano.[\[5\]](#)

A crítica de Hockett a Chomsky, de que ele deixa de fora a espontaneidade e a variação da linguagem concreta, diz respeito a uma discordância filosófica mais abrangente. Ela foi bem formulada pelo dr. Yorick Wilks numa resenha recente de *Linguagem e mente*. Talvez caiba notar que o dr. Wilks fez parte da Unidade de Pesquisas da Linguagem em Cambridge, grupo cuja abordagem filosófica da linguística pode ser mais penetrante do que a de Chomsky e cujo “método temático” tenta lidar com unidades linguísticas mais complexas e realistas do que as em geral citadas na gramática generativa. Wilks sugere que a querela de Chomsky com Skinner, a despeito de toda a sua acrimônia e convicção, é totalmente espúria. Trata-se de uma disputa não entre um modelo mecanicista e uma visão livre ou idealista da produção da linguagem humana, e sim “entre duas teorias mecanicistas distintas: a simples de Skinner e a mais complexa de Chomsky”. Nos termos que venho usando, a disputa seria entre um modelo baseado numa calculadora antiga e outro baseado num supercomputador. Numa crítica sutil e incisiva, Wilks acrescenta que o tipo de esquema mecanicista concebido pelos behavioristas, se fosse suficientemente refinado, produziria os tipos de sentenças básicas e transformações postuladas pela gramática chomskiana. Ou seja — e é uma observação muito perspicaz —, a imagem da linguagem postulada por Chomsky não depende necessária nem exclusivamente da teoria da geração a partir de estruturas profundas. As regras das gramáticas ditas de “estado finito” e de “estrutura de frase” também funcionariam: “Se alguém chegasse e visse as duas máquinas funcionando, jamais iria dizer que tinham sido programadas com regras totalmente diferentes”.

Que esperanças podemos ter de algum dia olhar “dentro da máquina” (imagem tão cartesiana quão chomskiana)? As “estruturas inatas” de Chomsky, diz o dr. Wilks, podem representar uma “retirada diante dos fatos”, uma recusa em submeter seu projeto formal a qualquer possibilidade de investigação experimental. Como podemos esperar descobrir *o que é inato* na mente? “Não podemos olhar; não podemos nos guiar de maneira nenhuma pelo comportamento externo e, claro, não adianta perguntar o que as pessoas pensam.” Em vista desse caráter impenetrável das “pré-programações inatas”, é realmente um caminho muito estranho, sugere Wilks, passar de categorias de descrição gramatical que podem ser “naturais” e “profundas” nas línguas ocidentais para a asserção de que existem padrões mentais universais subjacentes a *todas* as línguas. O chinês clássico (e de que outras indicações dispomos?) parece não precisar de nossa estrutura de substantivo e verbo. Como, então,

podemos lhe atribuir propriedades gramaticais inatas obviamente moldadas a partir de nossos próprios hábitos sintáticos? Chomsky pode estar propenso, quase com descuido, a assumir uma doutrina mecanicista dele mesmo, tanto mais inquietante por ser determinista não só em termos formais, mas também culturais. Wilks não aponta esse aspecto, mas uma posição dessas seria uma grande ironia em vista do humanismo radical das posições políticas de Chomsky.

A observação de dr. Wilks em relação ao chinês está imediatamente relacionada com minhas principais dificuldades diante da teoria da linguagem de Chomsky. Hoje em dia, falam-se cerca de 4 mil línguas em nosso planeta lotado de gente. Há inúmeros territórios na África, na Ásia e na América Latina (para não mencionar os cantões suíços) que estão divididos por línguas distintas, incompreensíveis entre si, embora tenham os mesmos climas, modos de vida e necessidades econômicas. Além disso, essas 4 mil línguas muito provavelmente são as que restaram de uma quantidade ainda maior. Todos os anos, línguas ditas raras deixam de ser faladas e desaparecem da lembrança dos informantes mais idosos ou isolados. Essa proliferação da linguagem humana é um fato imensamente interessante, mas também espantoso. Desde Wilhelm von Humboldt, nas primeiras décadas do século XIX, poucos foram os linguistas que dedicaram uma reflexão séria às enigmáticas implicações desse fato. Hoje, as divisões profissionais entre a linguística formal matemática (se é que realmente existe), de um lado, e o estudo antropológico comparado das línguas concretas, de outro, têm confundido ainda mais o problema. De minha parte, não consigo considerar intelectualmente satisfatório ou adequado à verdade nenhum modelo ou fórmula do comportamento verbal humano que não leve em conta de alguma maneira essa multiplicidade fantástica. Por que 4 mil ou mais línguas? Por que, num fator de mil, mais línguas do que, digamos, raças humanas ou tipos sanguíneos? Aqui não se aplica nenhuma analogia darwiniana da variação através da adaptação ou da seleção natural. A imensa variedade da fauna e da flora é uma maravilha de adaptação específica a condições locais e às exigências da luta pela sobrevivência. Mas o contrário se dá em relação à proliferação de línguas vizinhas, o que tem sido uma das barreiras mais evidentes e insuperáveis à colaboração humana e ao progresso econômico. Criou cisões internas em grandes áreas de povoamento humano, que ficaram isoladas da história. Muitas culturas que estagnaram ou chegaram à ruína podem ter sido marginais linguísticas — o que não significa que tenhamos qualquer indicação sólida de que uma determinada língua é mais propícia do que outra para a realização individual ou a conquista social. Não conhecemos nenhum povo que não tenha em sua mitologia alguma variante do tema da Torre de Babel. É uma prova eloquente da perplexidade dos homens diante da multiplicidade das línguas que instaurou entre eles muros constantes de aparente algaravia e silêncio. A tradução não é uma vitória: é uma necessidade perpétua, muitas vezes baldada.

A meu ver, agora a principal tarefa da linguística, trabalhando junto com a antropologia e a etnografia, é focar com clareza a condição atual da nossa linguagem. (Nem sequer temos ainda um

atlas realmente exaustivo das línguas. Precisamos aprender a fazer as perguntas corretas sobre o fenômeno profundamente desconcertante da diversidade linguística. Pistas *existem*. Mas não apontam, creio eu, para a direção de Chomsky.)

A questão fundamental da proliferação das línguas praticamente nem aparece na teoria da gramática generativa e transformacional. No final de *Linguagem e mente* há um comentário enigmático: “O estudo empírico dos universais linguísticos levou à formulação de hipóteses altamente restritivas e, creio eu, totalmente plausíveis com relação à possível variedade das línguas humanas”. Em primeiro lugar, isso é discutível. O exame preliminar daquilo que certos linguistas supõem ser de maneira provisória universais sintáticos se restringe, até o momento, a um pequeno número de línguas, e os resultados alcançados tem se dado num nível quase intangível de generalidade (por exemplo, “em todas as línguas conhecidas existem verbos ou partes da linguagem que indicam ação”). Mas suponhamos que o tipo de estudo empírico que Greenberg, Hockett e outros estão empreendendo de fato resulte em “generalizações cruzadas” verificáveis. Isso não apoiaria necessariamente a teoria chomskiana da gramática universal e das estruturas profundas inatas. Esse ponto é fundamental e precisa ser colocado com muito cuidado.

Chomsky postula a existência de “pré-programações inatas” profundamente inseridas ou impressas na mente humana. Elas “devem ser apenas uma propriedade biológica”. Ora, tais programações *poderiam* levar à produção de milhares de línguas humanas, através de regras transformacionais. Poderiam, mas não existe absolutamente nenhuma razão evidente para que o façam. Pelo contrário: dado um esquema de sentenças nucleares e regras funcionais, complexas mas com certeza finitas, esperaríamos a geração de uma quantidade muito restrita e claramente inter-relacionada de línguas humanas. O que *deveríamos* encontrar, se a teoria chomskiana dos universais biológicos inatos fosse verdadeira, é a ordem de diversidade mostrada pela pigmentação e pela estrutura óssea dos seres humanos. Aqui, o grau de variedade é totalmente diferente, tanto em termos qualitativos quanto quantitativos, daquilo que encontramos na linguagem. Avançando: a linguística de Noam Chomsky *poderia* explicar, e poderia explicar com grande elegância e profundidade, um mundo onde todos os homens falariam *uma só* língua, diversificada, no máximo, num leque moderado de dialetos. O fato de que a gramática generativa e transformacional iria ter uma bela compatibilidade com um resultado desses, e que um resultado desses se mostra de alguma maneira óbvio e natural perante os postulados de Chomsky, parece-me suficiente para lançar sérias dúvidas sobre todo o modelo. Como os grandes místicos da linguagem, que vão de Nicolau de Cusa a Jakob Böhme, Chomsky parece invocar com frequência a radiosa ficção daquela única língua falada por Adão e seus filhos, mas que se perdeu para sempre e se pulverizou em Babel. Em suma, traços fundamentais da revolução linguística chomskiana parecem ir a contrapelo da situação linguística em que a espécie humana efetivamente se encontra e na qual vive desde que o mundo é mundo, ou até onde podem recuar a história e as conjeturas.

As controvérsias desencadeadas pela própria polêmica de Chomsky contra o behaviorismo estavam apenas na fase inicial. Talvez as objeções levantadas contra a gramática universal sejam respondidas e a noção de estrutura profunda adquira maior solidez filosófica ou fisiológica. Recentemente, foram feitas algumas proposições sugerindo que crianças entre dezoito e 24 meses de idade formulam frases de uma maneira que mostra estruturas profundas ainda não recobertas por nenhuma língua específica. Em particular, alega-se que há analogias chomskianas nos modos como crianças russas e crianças japonesas adquirem suas respectivas línguas. Tenho minhas dúvidas. Mas, sem dúvida, o tempo e as pesquisas dirão. Uma coisa é clara: Chomsky é um pensador revigorante, possuído, como Spinoza antes dele, por um desejo apaixonado de unidade, de lógica e explicação completa. Há um impulso monista forte na vontade de Chomsky de chegar à raiz das coisas, sejam políticas ou linguísticas. Mas, adiantando uma platitudo a título de prudência, pode ser que nem a política nem a linguagem sejam assim. O irracional e a obstinada desordem dos fatos particulares podem se demonstrar resistentes às pretensões da justiça política ou da lógica formal. Um dos elementos que compõem a estatura da obra chomskiana é que os temas em que ela desperta divergências são fundamentais. Para mim, o homem parece um animal mais bizarro, mas diversificado do que Chomsky o consideraria. E a torre de Nimrod ainda jaz em escombros.

15 de novembro de 1969

IV. ESTUDOS AO VIVO

A MORTE DOS REIS

EXISTEM TRÊS ATIVIDADES INTELLECTUAIS, e até onde sei apenas três, em que os seres humanos conseguem realizar grandes proezas antes da puberdade. São a música, a matemática e o xadrez. Mozart escreveu composições de inquestionável encanto e competência antes dos oito anos de idade. Aos três anos, Karl Friedrich Gauss realizava cálculos numéricos de razoável complexidade; demonstrou-se matemático prodigiosamente rápido, mas também muito profundo, antes dos dez anos. Com doze anos, Paul Morphy derrotou todos os concorrentes em Nova Orleans — façanha nada pequena numa cidade que, cem anos atrás, contava com vários enxadristas excelentes. Estamos aqui lidando com alguma espécie de elaborado reflexo de imitação, com feitos que estariam ao alcance de autômatos? Ou esses maravilhosos seres em miniatura realmente criam? As *Seis sonatas para dois violinos, violoncelo e contrabaixo* que Rossini compôs durante o verão de 1804, aos doze anos, têm a visível influência de Haydn e Vivaldi, mas as principais linhas melódicas são de Rossini, e mostram uma bela criatividade. Também aos doze, Pascal parece ter recriado sozinho, por conta própria, os principais axiomas e proposições iniciais da geometria euclidiana. Os primeiros jogos registrados de Capablanca e Alekhine contêm ideias significativas e mostram marcas de estilo pessoal. Nenhuma teoria dos reflexos pavlovianos ou da imitação simiesca explica os fatos. Nos três campos encontramos criação, não raro original e memorável, numa idade fantasticamente precoce.

Há explicação? Procuramos alguma relação genuína entre as três atividades: quais as similaridades entre a música, a matemática e o xadrez? É o tipo de pergunta que deveria ter uma resposta clara — e até consagrada. (A ideia de que realmente *existe* uma profunda afinidade não é nova.) Mas não se encontra muita coisa além de vagas sugestões e metáforas. A psicologia da criação musical — no que se distingue da mera execução do virtuose — é praticamente inexistente. Apesar de algumas pistas fascinantes dos matemáticos Jules Poincaré e Jacques Hadamard, pouco se sabe sobre os processos de intuição e raciocínio que estão por trás da descoberta matemática. Dr. Fred Reinfeld e mr. Gerald Abrahams escreveram coisas interessantes sobre “a mente enxadrista”, mas sem estabelecer se ela existe e, se existe, no que consistem suas singulares capacidades. Nessas três áreas, a “psicologia” se resume basicamente a episódios anedóticos, entre eles a exibição das crianças-prodígio executando suas proezas de criação e execução.

Ao refletir, dois pontos nos chamam a atenção. É como se as tremendas energias e capacidades mentais de uma combinação intencional, mostradas pelas crianças-prodígio em música, matemática e xadrez, estivessem quase totalmente isoladas, como se explodissem em plena maturidade sem

qualquer relação necessária com as características físicas e cerebrais em processo normal de amadurecimento. Um prodígio musical, um pequeno regente ou compositor pode ser, em todos os outros aspectos, uma criança petulante e ignorante como qualquer outra criança normal da mesma idade. Não existe nenhuma indicação sugerindo que o comportamento de Gauss na infância, sua fluência ou sua estabilidade emocional fossem maiores do que a de outros meninos; era um adulto, e mais do que um adulto normal, apenas em relação aos números e à geometria. Qualquer um que já tenha jogado xadrez com algum menino altamente dotado terá percebido a discrepância tremenda, quase escandalosa, entre os estratagemas, a sofisticação analítica de seus movimentos no tabuleiro e seu comportamento pueril na hora em que acaba a partida. Vi um garoto de seis anos de idade fazer uma Defesa Francesa com uma encarniçada perícia e, logo que terminou o jogo, virar um diabinho malcriado e barulhento. Em suma, seja lá o que se passa no cérebro e nas sinapses neuronais de um jovem Mendelssohn, de um Galois, de Bobby Fischer, que sob outros aspectos é apenas um menino levado, parece acontecer à parte, num local essencialmente separado. Ora, ainda que as teorias neurológicas mais recentes estejam mais uma vez invocando a possibilidade de uma localização específica — a ideia, familiar à frenologia setecentista, de que nosso cérebro possui áreas distintas para as distintas habilidades ou potencialidades —, simplesmente não temos os fatos que comprovem. Sem dúvida existem certos centros sensoriais muito evidentes, mas não sabemos se ou como o córtex divide suas múltiplas tarefas. Em todo caso, a imagem do local é sugestiva.

A música, a matemática e o xadrez são, em aspectos vitais, atos dinâmicos de colocação. Elementos simbólicos são dispostos em fileiras dotadas de significado. Alcança-se a solução, seja de uma dissonância, de uma equação algébrica ou de uma posição de impasse, com o reagrupamento, o reordenamento sequencial de unidades e grupos de unidades (notas, números inteiros, torres ou peões). O mestre infantil, como seu correspondente adulto, é capaz de visualizar de maneira instantânea, mas com uma segurança sobrenatural, como a situação deve se afigurar várias jogadas à frente. Ele enxerga o desenvolvimento lógico, harmônico e melódico necessário tal como surge de uma relação tonal inicial ou dos fragmentos preliminares de um tema. Conhece a ordem, a dimensão apropriada da soma ou da figura geométrica antes de dar os passos intermediários. Anuncia o xeque-mate em seis jogadas porque a posição vitoriosa final, a configuração de eficiência máxima de suas peças no tabuleiro, está “ali” de alguma maneira, na visão gráfica, inexplicavelmente clara em sua mente. Em todos esses casos, o mecanismo neuronal do cérebro dá um verdadeiro salto à frente, num “espaço subsequente”. É muito provável que seja uma capacidade neurológica — sentimo-nos tentados a dizer neuroquímica — de extrema especialização, praticamente isolada de outras capacidades mentais e fisiológicas, suscetível a um desenvolvimento de rapidez espantosa. Algum elemento fortuito — uma melodia ou uma progressão harmônica ouvida num piano na sala ao lado, uma fileira de números anotados na lousa de uma loja, os movimentos de abertura numa partida de xadrez numa mesa de bar — aciona uma reação em cadeia numa determinada zona limitada da psique

humana. O resultado é uma belíssima monomania.

A música e a matemática estão entre as principais maravilhas da espécie humana. Lévi-Strauss vê na invenção da melodia “uma chave para o mistério supremo” do homem — uma pista, se pudéssemos segui-la, para a estrutura e a natureza singular da espécie. O poder da matemática de conceber ações por razões tão sutis, tão engenhosas e variadas quanto as fornecidas pela experiência sensorial, e de avançar num desdobramento interminável de uma vida que cria a si mesma, é uma das marcas profundas e estranhas que o homem imprime no mundo. O xadrez, por outro lado, é um jogo em que 32 pedacinhos de marfim, de chifre, madeira, metal ou de serragem empastada com graxa de sapato (nos campos de prisioneiros de guerra) são movidos entre 64 quadrados de cores alternadas. Essa descrição, para o aficionado, é uma blasfêmia. As origens do xadrez estão envoltas em brumas controversas, mas é inquestionável que, para muitos seres humanos excepcionalmente inteligentes de todas as raças e séculos, esse antiquíssimo passatempo trivial parece constituir uma realidade, um foco para as emoções, tão substancial e muitas vezes mais substancial do que a própria realidade. As cartas podem vir a significar o mesmo absoluto. Mas o magnetismo delas não é puro. A paixão pelo uíste ou pelo pôquer se prende à magia óbvia e universal do dinheiro. O elemento monetário no xadrez, se e quando existe, é sempre pequeno ou acidental.

Para um autêntico enxadrista, a movimentação de 32 elementos em 8×8 quadrados é um fim em si, um mundo inteiro em comparação ao qual o mundo da mera vida biológica, da vida política ou social parece caótico, insípido e contingente. Mesmo o *patzer*, o pobre diletante que ataca com o peão do cavalo quando o bispo do adversário escapa para R4, sente esse sortilégio demoníaco. Há momentos em que as sereias cantam e criaturas totalmente normais que se ocupam de outras coisas, homens como Lênin ou eu mesmo, sentem vontade de renunciar a tudo, ao casamento, ao financiamento da casa própria, à carreira, à Revolução Russa — para passar os dias e as noites movendo de cá para lá pecinhas entalhadas num tabuleiro quadriculado. À vista das peças, mesmo do jogo mais vagabundo, de plástico e de bolso, os dedos coçam, passa um arrepio pela espinha como num sono leve. Não pelo ganho, não pela fama ou pelo conhecimento, mas numa espécie de enfeitiçamento autista, puro como um dos cânones invertidos de Bach ou uma das fórmulas de Euler para os poliedros. Aí certamente reside uma das conexões reais. Apesar de toda a riqueza de conteúdo, apesar de toda a soma de história e de instituições sociais investidas neles, a música, a matemática e o xadrez são esplendorosamente destituídos de finalidade prática (a matemática aplicada é apenas um serviço de encanador mais refinado, uma espécie de marcha para a banda militar). São metafisicamente triviais, irresponsáveis. Recusam-se a manter relações com o exterior, a tomar a realidade como árbitro. Esta é a fonte de seu sortilégio. Eles nos falam — como faz também um processo similar, mas muito posterior, a arte abstrata — da capacidade única do homem de “construir contra o mundo”, de conceber formas que são bobas, totalmente inúteis, austeramente frívolas. Tais formas não respondem à realidade e, portanto, como nenhuma outra, são invioláveis diante da

autoridade banal da morte.

As associações alegóricas entre a morte e o xadrez são perpétuas: nas gravuras medievais, nos afrescos renascentistas, nos filmes de Cocteau e de Bergman. A morte ganha a partida, mas com isso ela se submete, mesmo que apenas por um instante, a regras totalmente exteriores a seu domínio. Os amantes jogam xadrez para deter o avanço inexorável do tempo e expulsar o mundo. Assim, em *Deirdre* de Yeats:

Sabiam que nada poderia salvá-los,
E então jogaram xadrez como fizeram
Por anos, e aguardaram o golpe da espada.
Jamais soube eu de morte tão distante
De corações comuns, um alto e digno fim.

É este ostracismo da mortalidade comum, esta imersão dos seres humanos numa esfera cristalina, fechada, que o poeta ou o romancista que escolhe como tema o xadrez deve capturar. É preciso tornar psicologicamente plausível o escândalo, o paradoxo da trivialidade de suprema importância. É raro lograr sucesso neste gênero. *Master Prim* (Little, Brown, 1968), de James Whitfield Ellison, não é um bom romance, mas traz alguns pontos válidos. O narrador Francis Rafael recebe ordens de seu editor de cobrir uma matéria sobre Julian Prim, estrela em ascensão no xadrez americano. De início, o jornalista de meia-idade, assentado na vida, suburbano até o último fio de cabelo, e o mestre enxadrista de dezenove anos de idade não se acertam. Prim é cáustico e arrogante; tem os modos de um cachorrinho de dentes afiados. Mas Rafael já tinha sonhado antigamente em ser enxadrista de competição. Na cena mais tensa do romance, uma série de partidas simultâneas com dez segundos por jogada entre Julian e vários “trouxas” no Gotham Chess Club, o jornalista e o jovem demolidor se encontram no tabuleiro. Rafael quase consegue um empate, e nasce entre os dois adversários “uma espécie de camaradagem de mútuo respeito”. Na página final, Prim ganha o campeonato americano de xadrez e fica noivo da filha de Rafael. O enredo de mr. Ellison tem todos os elementos de um *roman à clef*. As idiossincrasias e a carreira de Julian podem ter se baseado na vida de Bobby Fischer, cujo antagonismo pessoal e profissional em relação a Samuel Reshévski — conflito incomum devido à sua veemência pública, intensa mesmo no mundo necessariamente competitivo do xadrez — parece ocupar o centro do enredo. Eugene Berlin, o Reshévski de mr. Ellison, é o campeão. Numa partida que fornece o clímax mais do que óbvio, Julian arranca a coroa do odiado oponente. A partida em si, uma abertura com o peão da rainha, embora muito provavelmente tenha se baseado no jogo efetivo do Mestre, não é de grande interesse ou beleza. O tratamento dado à defesa de Berlin é pouco criativo e o avanço de Julian no 22º movimento dificilmente merece a reação entusiástica dada pelo romancista, quem dirá o título de campeão. Figuras e episódios secundários também se baseiam maciçamente em fatos reais; nenhum aficionado deixaria de lembrar os irmãos Sturdivant ou de identificar a ambientação no Gotham Club. Mas mr. Ellison realmente consegue transmitir em certa medida a violência estranha, silenciosa, gerada pelo xadrez. Derrotar outro ser humano no xadrez é humilhá-lo nas próprias raízes de sua inteligência; derrotá-lo com facilidade é deixá-lo estranhamente despido.

Numa noitada em Manhattan, regada a álcool, Julian joga com Bryan Pleasant, o astro inglês de cinema, dando-lhe um cavalo de vantagem, a um dólar a partida. Ganha ininterruptamente, o dobro ou nada, sua “rainha aparecendo e fustigando o inimigo como uma grande fera ensandecida”. Numa exibição vingativa de virtuosismo, Julian reduz cada vez mais o tempo de suas jogadas. De súbito ele se sente estarrecido com a selvageria desenfreada do próprio talento: “É como uma doença. [...] Ela acomete feito uma febre e a gente perde qualquer noção das coisas. [...] Quer dizer, quem você pode derrotar em quinze segundos? Nem que você fosse Deus. E não sou Deus. É idiota precisar dizer isso, mas às vezes preciso”.

Que o xadrez pode ser um íntimo aliado da loucura é o tema da famosa *Schachnovelle*, de Stefan Zweig, publicada em 1941, traduzida para o inglês como *The Royal Game* [em português, *Xadrez*]. O Campeão Mundial Mirko Czentovic está a bordo de um luxuoso transatlântico com destino a Buenos Aires. Por 250 dólares a partida, ele concorda em jogar com um grupo de passageiros. Derrota o esforço conjugado deles com uma facilidade desdenhosa e exasperante. De repente, um passageiro misterioso vem ajudar os diletantes desacorçoados. Czentovic é levado ao empate. O rival é um médico vienense que foi preso pela Gestapo, e ficou confinado numa solitária. O único vínculo do prisioneiro com o mundo exterior era um velho livro de xadrez (uma interessante inversão simbólica do papel usual do xadrez). Dr. B. decora as 150 partidas do livro, repetindo-as mentalmente um milhar de vezes. Nesse processo, ele dividiu seu ego em branco e preto. Conhecendo cada partida tão absurdamente bem, desenvolveu uma velocidade inacreditável no jogo mental. Ele sabe a resposta das pretas antes que as brancas tenham jogado. O Campeão Mundial condescende em jogar mais uma rodada. O estrangeiro assombroso o derrota na primeira partida. Czentovic diminui a rapidez do jogo. Alucinado com o que lhe parece uma demora insuportável e com uma sensação avassaladora de *déjà vu*, dr. B. sente se aproximar a esquizofrenia e sucumbe no meio de mais uma partida brilhante. Essa fábula macabra, na qual Zweig transmite a impressão de um genuíno jogo de mestres ao sugerir a configuração de cada partida em vez de especificar os movimentos, destaca o elemento esquizoide do xadrez. Estudando aberturas e finais, repetindo as jogadas dos mestres, o enxadrista é ao mesmo tempo as brancas e as pretas. No jogo real, a mão em suspenso no outro lado do tabuleiro é, em certa medida, sua própria mão. Ele se encontra, por assim dizer, dentro do cérebro do adversário, vendo-se como o inimigo do momento, aparando seus próprios golpes e imediatamente voltando a si mesmo para buscar um lance de contragolpe. Num jogo de baralho, as cartas do adversário estão ocultas; no xadrez, as peças dele estão sempre abertas diante de nós, convidando-nos a enxergar as coisas pelo lado delas. Assim, em todo mate existe literalmente um toque do chamado *sui mate*, ou “automate” — uma espécie de problema de xadrez em que o jogador deve mover suas peças para pôr a si mesmo em xeque-mate. Numa partida séria entre jogadores de nível equivalente, somos derrotados e ao mesmo tempo derrotamos a nós mesmos. Daí o gosto de cinzas na boca.

O título de um dos primeiros romances de Nabokov, *King, Queen, Knave* [Rei, valete & dama],

recentemente publicado entre nós pela McGraw-Hill, refere-se a uma combinação de cartas. Mas os recursos primários do livro se baseiam no xadrez. Mr. Black e Mr. White jogam xadrez enquanto o melodrama erótico burlesco se aproxima do anticlímax. A partida reflete exatamente a situação dos personagens: “O cavalo de Black estava planejando o ataque ao rei e à rainha de White com um xeque em garfo”. O xadrez é a metáfora e o referente simbólico por trás de toda a obra literária de Nabokov. Pnin joga xadrez; um olhar casual à revista soviética de xadrez 8 × 8 leva o herói de *O presente* a empreender sua biografia mítica de Tchernitchévski; o título *The Real Life of Sebastian Knight* [A verdadeira vida de Sebastian Knight] é uma alusão ao xadrez,^[6] e a sugestão de um jogo de mestres entre duas modalidades de verdade perpassa todo o conto; o duelo entre Humbert Humbert e Quilty em *Lolita* é montado como uma partida de xadrez na qual o que está em jogo é a vida. Estes pontos e todo o papel do xadrez na obra de Nabokov são apresentados em *Nabokov, His Life in Art* (Little, Brown, 1967), livro admiravelmente perspicaz e detalhado de Mr. Andrew Field. Mas o autor descarta a obra-prima do gênero. *A defesa Lujin*, escrito em russo em 1929, apareceu pela primeira vez publicada em inglês nas páginas deste periódico, em 1964. O romance inteiro trata da etérea prodigiosidade do jogo. Acreditamos no gênio enxadrístico de Lujin porque Nabokov transmite com grande beleza a extravagância e a especialidade de seu talento. Em todos os demais aspectos e atividades da vida, Lujin é uma criatura infantil, vacilante, sempre numa busca patética de um contato humano normal. Quando chega a pensar no assunto, as relações humanas lhe parecem gestos mais ou menos estilizados no espaço; a sobrevivência em sociedade depende do conhecimento de regras mais ou menos arbitrárias, certamente menos coerentes do que as que regem uma *prise en passant*. A angústia pessoal é um problema não resolvido, frio e cheio de armadilhas como os problemas de xadrez criados pelo detestado Valentinov. Apenas um poeta que conhece pessoalmente o sortilégio do xadrez seria capaz de narrar o encontro entre Lujin e Turati. Aqui Nabokov transmite como nenhum outro escritor as afinidades secretas entre o xadrez, a música e a matemática, mostra como uma bela partida é uma espécie de melodia e de geometria viva:

Então seus dedos tatearam e encontraram uma combinação encantadora, delicada, cristalina — que com um leve tilintar se desintegrou à primeira réplica de Turati. [...] Turati finalmente se decidiu por essa combinação — e de imediato uma espécie de tempestade musical se estendeu avassaladora pelo tabuleiro e Lujin teimosamente procurou nela a nota minúscula, límpida, de que precisava para lhe dar, em sua vez, o avolumamento que a transformaria numa harmonia estrondosa.

Absorvido no jogo, Lujin se esquece de acender o cigarro e fica segurando o palito de fósforo aceso. Queima o dedo:

A dor logo passou, mas naquele instante ardido ele viu algo insuportavelmente assustador, o pleno horror das profundidades abissais do xadrez. Relanceou o tabuleiro e seu cérebro se ressequiu com um cansaço até então ignorado. Mas as peças eram implacáveis, prendiam-no, absorviam-no. Havia horror naquilo, mas naquilo estava também a única harmonia, pois o que mais existe no mundo além do xadrez? A neblina, o desconhecido, o não ser...

Pois o que mais existe no mundo além do xadrez? Pergunta idiota, mas que todo enxadrista verdadeiro já se fez em algum momento. E cuja resposta — quando a realidade está contraída em 64 quadrados, quando o cérebro se afila numa lâmina fulgurante apontada para um só agregado de linhas e forças ocultas — é pelo menos incerta. Calcula-se que existem mais variantes possíveis numa partida de xadrez do que átomos neste vasto universo em que vivemos. São 318.979.584.000 as jogadas legítimas possíveis, para cada lado, nos quatro primeiros movimentos. Se jogasse uma partida por minuto, sem nunca repetir nenhuma, a população inteira do globo precisaria de 216 bilhões de anos para esgotar todas as possibilidades imagináveis nos primeiros dez movimentos de mr. White e mr. Black de Nabokov. Enquanto Lujin se precipita rumo à morte, rumo ao automate cuidadosamente analisado, vê o abismo da noite e das pedras geladas lá embaixo “se dividir em quadrados escuros e pálidos”.

Assim é o mundo em nosso sonho recorrente de glória. Vejo toda a cena diante de mim com uma clareza escarminha. As mesas enfileiradas no Rossolimo, a cafeteria e casa de xadrez do Village, ou sob o teto engordurado de um saguão de hotel na cidade X (Cincinnati, Innsbruck, Lima). O Grande Mestre está fazendo uma exibição de rotina — 35 tabuleiros em jogo simultâneo. A regra, nessas ocasiões, é que todos os adversários joguem com as pretas e movam as peças logo que ele se aproxima da mesa. Quanto mais fraco o jogo, mais rápida é sua volta pela sala. Quanto mais rápida é sua ronda lupina, mais atabalhoados e canhestros ficam os lances de resposta. Estou jogando uma Defesa Siciliana, aguardando, tentando me defender daquela mão brusca e da rapidez punitiva de suas visitas. O Grande Mestre faz o roque no 15º movimento e eu respondo com Q-QKt5. De novo ele vem em passo acelerado até minha mesa, mas desta vez, ó milagre, ele para, inclina-se sobre o tabuleiro e, maravilha das maravilhas celestiais, pede uma cadeira! Cai um silêncio esmagador na sala, todos os olhos pousados em mim. O Mestre força uma troca de rainhas e então irrompe em minha memória, com uma precisão diabólica, a visão da partida Yates-Lasker na 17ª rodada do campeonato mundial de 1924 em Nova York. Naquela tarde de março, as pretas ganharam. Não me atrevo a tais esperanças; não sou louco. Mas talvez uma vez, uma única vez em minha vida, um Mestre erga os olhos do tabuleiro, como fez Botvinnik para fitar o garoto de dez anos, Boris Spassky, durante uma exibição em Leningrado em 1947 — olhe para mim não como um *patzer* anônimo, mas como um ser humano, seu semelhante, e diga em voz baixa e serena: *Remis*.

7 de setembro de 1968

DIGA A PALAVRA

OS INTELECTUAIS VITORIANOS PRECISAVAM DORMIR MENOS DO QUE NÓS? Consideremos os fatos. Caminhavam quilômetros em charneças e entre arbustos espinhosos antes do desjejum ou depois do chá da tarde. Em uma ou nas duas refeições, consumiam umas belas fatias de bacon, rins grelhados, umas boas rodelas de posta de carne, uma enfiada de costeletas de carneiro, arenque e salmão defumado em profusão, e meia dúzia de xícaras enormes de chá da Índia. Tinham mais filhos do que o patriarca Jacó. Respiravam Homero e Catulo, Platão e Virgílio, as Sagradas Escrituras e o Guia Ferroviário de Bradshaw pelas vastas narinas estentóricas. Quando saíam em viagem, ou era para andar pelo Turquestão com uma bengala na mão e uma reserva de talco antipulgas, ou para frequentar os balneários da Europa arrastando uma montanha de baús de viagem, escrivatinhas portáteis, frasqueiras de couro trabalhado e cestos gigantescos. Os sermões dominicais que faziam ou ouviam sempre se estendiam por duas horas mortais. À tarde vinha um segundo ofício, tendo em média onze hinos, quatro homilias e um sortimento variado de bênçãos. Então seguiam-se as “Canções sem palavras” de Mendelssohn ao piano, a recitação de dois ou três dos épicos mais curtos de Clough ou Tennyson, uma adivinhação de mímica encenando a célebre ocasião em que o general Gordon desceu uma escadaria em Cartum diante das fauces arreganhadas da morte.

No intervalo de tais atividades, nossos sábios, estudiosos, cientistas e reformadores aprendiam línguas, ciências, literaturas e ofícios a uma velocidade e com uma maestria de fazer as gerações mais novas se encolherem de medo. As memórias vitorianas ingeriam épicos, árvores genealógicas bíblicas, a flora da Lapônia, verbos irregulares macedônios, relatórios parlamentares, a topografia local e os nomes dos primos de terceiro grau com uma voracidade insaciável. Pulsos e dedos vitorianos escreviam sem máquinas datilográficas, sem gravadores, ao ritmo de milhares de palavras prontas para o prelo *per diem*. Histórias da opinião religiosa em seis volumes, biografias de Disraeli idem, doze tomos de *O ramo de ouro*, dezoito de Darwin, 35 de Ruskin. Trollope concluía sua tarefa cotidiana de dispor habilmente no papel vários milhares de palavras antes mesmo que começasse o dia de trabalho profissional. Dickens preenchia um caderno inteiro de 24 páginas de papel almaço de uma vez só com o aprendiz da gráfica bufando na porta. Mas isso era só metade da coisa: depois dos colossos públicos vinham as imensidões privadas — diários que ocupavam milhares de páginas abarrotadas com uma letrinha miúda, reflexões pessoais, máximas, exercícios de meditação piedosa que quase estouravam a lombada dos cadernos de capa marmorizada em tamanho fólio e, acima de tudo, cartas. Cartas de um comprimento e um vagar que hoje em dia não conseguimos imaginar nem de longe. Cartas

literalmente aos milhares e dezenas de milhares: para o primo Hallam sobre o Zambeze, para o reverendíssimo Noel Tolpuddle sobre os pontos espinhosos levantados em seus nove discursos sobre a perdição infantil, cartas de crédito e descrédito, epístolas a cada um dos parentes, à amada do outro lado da rua. Escritas a mão. Muitas e muitas vezes com um primeiro rascunho e uma cópia manuscrita (nada de papel carbono ou xerox). Com penas que arranhavam. À luz amarelada da iluminação a gás, que forçava a vista. Em aposentos que iam esfriando a cada hora que passava.

Estamos no segundo semestre de 1866, e a Biblioteca do Museu Britânico está com uma vaga aberta. Um funcionário de banco de 29 anos se candidata. Escreve a mão, claro, numa caligrafia muito nítida, durante algum intervalo numa jornada de dez horas de trabalho. Temos de ouvi-lo na íntegra:

Devo declarar que a Filologia, tanto a Comparada quanto a especial, tem sido meu interesse favorito em toda a minha vida, e que possuo um conhecimento geral com as línguas & literatura das classes arianas e sírio-arábicas — não digo, na verdade, que estou familiarizado com todas ou praticamente todas elas, mas possuo aquele conhecimento lexical & estrutural geral que torna o conhecimento íntimo apenas uma questão de um pouco de aplicação. Com várias tenho um conhecimento mais íntimo, como as línguas românicas, o italiano, o francês, o catalão, o espanhol, o latim & em menor grau o português, o vaudois, o provençal & vários dialetos. No ramo teutônico, sou razoavelmente familiarizado com o holandês (tendo em minha função de correspondência comercial de ler em holandês, alemão, francês & ocasionalmente outras línguas), flamengo, alemão, dinamarquês. Em anglo-saxão e mesogótico, meus estudos são muito mais detidos, tendo preparado alguns trabalhos para publicação sobre estas línguas. Conheço um pouco o celta, e no momento dedico-me ao eslavo, tendo adquirido um conhecimento proveitoso do russo. Nos ramos do persa, do cuneiforme aquemênida e do sânscrito, conheço para as finalidades da Filologia Comparada. Tenho conhecimento suficiente do hebraico e do siríaco para ler correntemente o A. T. e a Peshito; em menor grau conheço o árabe aramaico, o copta e o fenício no ponto em que foi deixado por Gesenius.

James A. H. Murray, filho de um alfaiate no vilarejo de Denholm, perto de Hawick, em Teviotdale, não conseguiu a vaga. Mas nem por isso ele esmoreceu um só instante em sua convicção de que o conhecimento aprofundado de praticamente qualquer coisa a que alguém se dedicasse de corpo e alma é “apenas uma questão de um pouco de aplicação”. Dessa convicção nasceu o maior monumento intelectual da era vitoriana, a realização que, ainda mais do que a Versão Autorizada da Bíblia ou do que Shakespeare, encarna o gênio da língua inglesa: o *Oxford English Dictionary*, com edição a cargo de James Murray. A história de sua preparação é uma das aventuras supremas da vida do intelecto. E é belamente narrada por K. M. Elisabeth Murray, neta de Murray, em *Caught in the Web of Words* [Envolvido na teia das palavras] (Yale, 1977).

Desde seus primeiros anos na classe barulhenta de uma escola num rincão distante da Inglaterra, Murray tinha demonstrado uma capacidade prodigiosa de aprender e, depois, de ensinar o conhecimento de maneira sistematizada. Quando assumiu uma escola em Hawick, como professor de todas as matérias, o jovem Murray, então com vinte anos, anunciou com confiança:

Além dos elementos usuais de ensino compreendendo Leitura, Escrita, Gramática e Composição em inglês, Aritmética,

Matemática, Geografia, Desenho, Línguas Antigas e Modernas, mr. M. se empenhará em ensinar a seus Alunos, de ambos os sexos, os princípios fundamentais de Ciência Moral, Economia Política, História, Ciência Natural, Fisiologia Humana e os outros Ramos do Conhecimento que formam uma parte importante de todo Sistema de Ensino Esclarecido.

Logo o pedagogo de Hawick “poderia ler razoavelmente 25 ou mais línguas”. Por trás desse gosto enciclopédico há mais do que o talento pessoal e uma fantástica assiduidade. Murray ilustra de maneira exemplar a capacidade vitoriana de canalizar a experiência, de fazer com que toda sensação renda algum conhecimento sistematizado. As flores silvestres que Murray via em seus passeios no campo se transformavam em botânica exata. Com o olhar, fazia uma cartografia viva dos contornos de uma charneca e seus pontos de referência. Quando recolhia uma pederneira ou um fragmento de cerâmica medieval, contava com um sólido contexto da história local e nacional. Não havia nada que se desperdiçasse no cérebro ou no coração. Encontramos essa capacidade de absorção onívora, ao mesmo tempo sensorial e abstrata, na poesia de Browning, na prosa de Carlyle, na arquitetura pródiga de Gilbert Scott. Por trás dela há uma tremenda confiança, uma ginástica da memória e da capacidade de concentração. Comparado a isso, nosso ensino é uma amnésia programada, nosso trabalho é um hiato entre telefonemas.

Murray teve sorte de sua paixão pela filologia, pela fonética, pelo desenvolvimento orgânico das formas linguísticas, pelos dialetos e pelo singular esplendor da língua inglesa coincidir exatamente com o começo dos estudos modernos do inglês. Em Londres, F. J. Furnivall, fundador e editor da Early English Text Society, Walter Skeat, o grande estudioso do anglo-saxão, e Alexander Melville Bell, pai de Alexander Graham e pioneiro no estudo e notação científica da fonética, descobriram os dotes fenomenais de Murray. E, embora a sociedade inglesa fosse muito hierarquizada, nos anos 1850 e 1860 houve uma intensa liberalização nos estudos eruditos e nas ciências. Naquela nova comunidade de interesses intelectuais, as origens humildes e a posição social modesta de Murray, mestre-escola e amanuense encarregado da correspondência do Chartered Bank of India, Australia & China, não tinham importância. O autor de *The Dialect of the Southern Counties of Scotland* [O dialeto dos condados do sul da Escócia] se fizera notar. Em Paris, a *Revue Celtique* tomou respeitoso conhecimento da obra.

Como mostra Elisabeth Murray, o processo que levou à concepção do OED foi penoso e incerto. Nos EUA, Noah Webster tinha desafiado e, em muitos aspectos, superado o dr. Johnson. Na Alemanha, Jacob e Wilhelm Grimm, com um batalhão de auxiliares, estavam trabalhando no grande *Deutsches Wörterbuch* [Dicionário alemão]. Aos 61 anos, Émile Littré, filólogo, educador, tradutor de Dante para o francês medieval, estava prestes a se lançar à tarefa, que se estenderia por treze anos, de criar um dicionário histórico da língua francesa (outro brilhante exemplo da paixão oitocentista pelo trabalho). Apenas a Inglaterra se arrastava, ficando para trás. E isso numa época em que o império estava em seu auge, tendo a expansão colonial e o comércio difundido o inglês por todo o globo, numa

escala jamais sonhada pelas aspirações ecumênicas do latim nem pela prestigiosa mundanidade do francês. Macmillan assumiria a tarefa? Seria organizada e financiada pela Philological Society, contando com os talentos ativos, porém muitas vezes agressivos, do dr. Furnivall na coordenação? Deveriam fazer uma subscrição pública? Conforme iam se revelando os custos e a complexidade do empreendimento, as negociações se delongavam. Foi Henry Sweet, o modelo original que serviu de inspiração para o professor Higgins em *Pigmalião*, de Shaw, quem percebeu claramente que a melhor chance para “o Dicionário de Inglês” seria que a Oxford University Press o encampasse e que, se existia algum homem capaz de enfrentar o projeto titânico, era James Murray, professor assistente na Mill Hill School.

Murray hesitou. Mais do que qualquer outro associado à ideia como um todo, ele tinha alguma noção da enorme trabalhadeira e dos aborrecimentos de um projeto desse porte. Encontrou-se com os representantes da Oxford University Press em abril de 1878. Apenas em março de 1879 finalizaram o contrato. Mesmo para aquela época, os termos propostos a Murray eram puxados: uma publicação de 7 mil páginas, a ser concluída ao ritmo de pelo menos oitocentas páginas por ano. Se esse cronograma não fosse cumprido, previa-se a possibilidade de uma prorrogação de até cinco anos, mas sem nenhum reajuste no pagamento total ao editor, no valor de 9 mil libras. Com essa soma, Murray financiou praticamente sozinho toda a sua equipe, o local físico necessário para reunir os milhões de fichas de palavras e o sustento pessoal e da família, que logo chegaria a onze filhos. Ninguém no começo daquela primavera do 42º ano do glorioso reinado da rainha Vitória iria imaginar que o OED alcançaria mais de 16 mil páginas, teria um custo de produção de 300 mil libras e que nem James Murray, nem seus herdeiros jamais receberiam um único centavo de lucro.

O problema, sem dúvida, estava na visão majestosa e no perfeccionismo do editor. Murray pensava num dicionário que abrangesse literalmente toda a história formal e substantiva da língua inglesa, desde suas raízes anglo-saxãs, latinas e anglo-normandas até as mais recentes cunhagens ideológicas, literárias, jornalísticas e científicas. Os exemplos de uso seriam extraídos não só de autores importantes e consagrados, como tinha sido o caso de dr. [Samuel] Johnson, mas também da gama quase incomensurável de materiais impressos técnico-literários, efêmeros, coloquiais que expressa a existência orgânica e a câmara de ressonância de uma civilização. Além disso, a etimologia e, quando fosse o caso, a gênese dialetológica de cada palavra teriam de ser rastreadas e estabelecidas seguindo os critérios mais rigorosos da erudição moderna (critérios desenvolvidos nos estudos indo-europeus desde o começo do século XIX, e que agora tinham se tornado mais estritos com a criação da análise fonológica, para o que, aliás, o próprio James Murray dera uma grande contribuição). Mesmo com um prodígio financiamento e um exército inteiro de auxiliares treinados, o projeto de Murray teria sido esmagador. E aqui, pelo contrário, a perfeição teria de ser alcançada quase sem capital nenhum.

Apesar do estilo reticente, Elisabeth Murray fala detalhadamente do “triplo pesadelo” que veio a

cercar a labuta de Murray e quase levou à interrupção do OED. Cerca de 5 milhões de fichas com palavras encaminhadas por leitores voluntários tinham de ser classificadas e armazenadas, para ser usadas nos verbetes de compilação que arrolavam a primeira ocorrência conhecida de um termo na língua e exemplos dos usos posteriores, sempre mutáveis, por onde se mostraria a história daquela palavra. Tanto em Mill Hill quanto, a partir de 1885, em Oxford, o nome Scriptorium (que logo adquiriria fama em todo o mundo letrado) designava um barracão de quintal inadequado, geralmente úmido e insuportavelmente lotado. Em momento algum o editor e sua equipe tiveram sequer os recursos físicos que, hoje, seriam considerados requisitos mínimos para qualquer empreendimento do gênero. E logo o tempo se tornou um fator angustiante. Quando começou a se evidenciar o escopo totalmente inédito do projeto de Murray, com um objetivo de excelência sem precedentes, os representantes da editora universitária assustaram-se. Aquele gigante veria a luz do dia dentro de uma década, dentro do prazo de vida de qualquer um dos participantes daquela empreitada? O próprio Murray tinha sido otimista demais a esse respeito. A Parte I, “A-ANT”, apareceu apenas em janeiro de 1884; levaram até 1888 para terminar o “B”; o “C” entrou no mundo em 1895, três anos depois da data inicialmente estabelecida para a publicação do dicionário completo. Naturalmente, a tremenda proliferação do material de Murray e os atrasos concomitantes na publicação se revelaram uma catástrofe financeira. Os assinantes se amotinaram e, enquanto os custos subiam, as vendas definhavam. Em 1897, o déficit ultrapassava as 50 mil libras, aumentando a um ritmo de cerca de 5 mil libras por ano. Se alguém soubesse que o OED levaria cinquenta anos para ficar pronto, provavelmente a empreitada teria sido cancelada.

Nas condições dadas, James Murray teve de travar uma batalha constante em duas frentes. Milhares de voluntários na Inglaterra e nos EUA atenderam a seu pedido para enviar fichas de palavras, mas era excessiva a proporção de coisas malfeitas no material que remetiam. Durante o meio século de gestação do dicionário, havia cerca de 65 assistentes efetivos. Entre eles, apenas uma meia dúzia tinha a capacitação filológica e o discernimento crítico necessários para a tarefa. Volta e meia, às vezes já na fase da primeira prova, o editor tinha de refazer pessoalmente o trabalho de seus assistentes. Os representantes todo-poderosos da editora, por seu lado, se revelaram capatazes impiedosos. Apenas em 1896 as relações entre editor e casa editorial melhoraram. Somente então Murray ganhou sua batalha pela perfeição e a Oxford University Press começou a entender a glória que havia nessa meta. Aqui também os escrúpulos da autora são quase vitorianos, mas o que lemos entre suas linhas sóbrias é um episódio daquela condescendência muito típica do tratamento que Oxford e Cambridge gostam de dar aos que têm demasiado amor por elas. Nenhuma faculdade ofereceu uma bolsa a Murray. Não se abriu nenhum cargo de pesquisa ou docência para ele na Inglaterra. Potentados, eruditos, escritores de todos os cantos da terra podiam ir ao Scriptorium numa fascinada peregrinação; para os nababos de Oxford, Murray era um cabeçudo, um empregado que

talvez tivesse recebido privilégios indevidos. Quando ele recebeu o título de sir, em 1908, a universidade deu os parabéns com ar muito superior.

Não admira que Murray vivesse à beira de um colapso e da desistência. Em 1887, e depois em 1889 e 1890, a saúde robusta e o intelecto incansável quase cederam. Em novembro de 1892, os representantes comunicaram ao editor a dolorosa impressão de que, “quanto mais financiam o Dicionário, mais devagar proporcionalmente ele caminha”. Com certeza poderiam reduzir o número de citações, poderiam estreitar o leque de termos técnicos. (Que justificativa podia haver para incluir um termo tão extravagante como “*appendicitis*”?) Murray estava disposto a renunciar. A imprensa noticiou rumores de que a publicação seria suspensa. Poderia retornar após o “F” em alguma data futura, sob condições mais favoráveis. Foi um clamor público, houve uma enxurrada de cartas e reuniões de subcomitês. Murray levou a melhor. Mas a um custo altíssimo. Desde 1883, ele vinha trabalhando 77 horas por semana: vinte como mestre-escola, 57 como lexicógrafo, além de escrever a mão até quinze cartas por dia. No verão de 1895, estava trabalhando de oitenta a noventa horas semanais. Olhando retrospectivamente seus labores de Sísifo, ele falaria em “problemas e amarguras dos quais o mundo não sabe, nem precisa saber, nada”.

O fruto de tais labores, claro, está nos detalhes concretos de *A New English Dictionary on Historical Principles* [Um novo dicionário inglês em princípios históricos]. Mas é na simples estatística que o drama e a concepção transparecem. Com Webster, a etimologia de “*black*” ocupa cinco linhas; com Murray, 23 (e elas, em si, um primor de concisão). No OED, “*do*” ocupa um espaço dezesseis vezes maior do que lhe concede o Webster. O trabalho sobre esse monossílabo ubíquo se estendeu do Natal de 1896 a junho de 1897. O verbete mais longo de todos é “*set*”, e aqui o tratamento de Henry Bradley, que viria a suceder Murray como editor, resulta quase num minitratado sobre aspectos sociais, filosóficos e científicos fundamentais da imaginação ocidental. “*Point*”, palavra sobre a qual Samuel Johnson tinha suas próprias ideias, consome dezoito colunas; “*put*”, trinta. Há alguns toques pessoais comoventes: sentado ao lado da esposa na cama, logo após o nascimento de Elsie Mayflower, em 1º de maio de 1882, corrigindo as provas da primeira seção do dicionário, Murray acrescenta na primeira coluna da página 2, como exemplo do emprego de “*a*” seguindo um adjetivo precedido por “*as*”, a frase “*as fine a child as you will see*” [“a criança mais linda do mundo”]. Poetas e romancistas são fontes de fecunda aflição. Que cargas-d’água lorde Tennyson quer dizer com “*balm-cricket*”? De onde mr. Thomas Hardy desencavou “*terminatory*”? Browning “contribuiu muito para as dificuldades do Dicionário”, mas foi de valia no uso feito por sua esposa de “*apparitional*”. James Russell Lowell contribui com o misterioso “*alliterates*”, que no fim se revela uma gralha de impressão para “*illiterates*”. O Grande Rabino é instrutivo quanto a “*Jubilee*”. O Departamento da Índia tem uma carta de 1620 com a primeira menção a “*punch*”. De Nova York, *The Nation* colabora com termos políticos, inúmeros dos quais estão começando a cruzar o Atlântico para o lado leste. Um

registro inicial de “*jute*” precisa ser checado com o administrador das Ilhas Andaman.

Milhares de cartas a escrever e responder; milhões de fichas de leitores a solicitar, dar entrada e conferir. James Murray trabalhou serenamente até a morte. Em abril de 1915, estava concluindo a letra “T” e planejando como iria lidar com a quantidade ensandecida de palavras começadas por “*un-*”. A última vez em que esteve trabalhando no Scriptorium foi em 10 de julho; no dia 26, morreu. O OED foi concluído em 1928. Mas, evidentemente, um trabalho desses jamais termina. Nos anos 1970, foram publicados dois volumes maciços de um suplemento planejado para quatro volumes. E agora está-se falando em refazer todo o conjunto.

Mas, seja qual for o futuro, o monumento de James Murray e seus derivados — o *Shorter Oxford English Dictionary*, o *Concise Oxford Dictionary* e a edição em dois volumes em formato de bolso lançada em 1971 — continuam inigualados. São a história viva da língua inglesa e a encarnação dinâmica de sua difusão pelo mundo. Os mestres artífices da palavra nas letras modernas — Joyce, Nabokov, Anthony Burgess, John Updike — são devedores de Murray. Onde a linguagem é vital e precisa, brota do OED e a ele volta, enriquecendo-o. Para quem conhece e ama o inglês, a velha pergunta “Que livro você levaria para uma ilha deserta?” não requer sequer um átimo de reflexão. O OED encerra entre as capas azul-escuras as bibliotecas dos fatos e dos sentimentos. Mergulhe em qualquer passagem dele e a própria vida lhe afluirá numa torrente.

21 de novembro de 1977

UMA VIDA SOB EXAME

TENHO UMA GRANDE DÍVIDA PARA COM ROBERT MAYNARD HUTCHINS. Em 1947, com um título de bacharelado francês, fui de Nova York a New Haven para orientação como calouro, e Yale me pareceu tão sufocante e tão modorrenta em termos sociais como os últimos dias de um verão. O que fazer? (Já era setembro.) Por acaso, eu tinha visto uma matéria da *Time* sobre a vida intelectual agitada e idealista na Universidade de Chicago. Escrevi ao diretor, falando de meu desalento em Yale. Abriram mão da burocracia usual de ingresso. Chamado ao Midway, fiz as baterias de exames que determinavam quais as disciplinas e requisitos de que o aluno poderia ser dispensado. Minha formação tinha sido clássica e ultraliterária, de forma que tive de penar nos cursos de física, química e biologia dados por excelentes professores, além do misericordioso acréscimo de uma dose de matemática para remediar minhas carências. Recebi meu diploma no ano seguinte, aos dezenove anos, e pude cuidar da questão séria da pós-graduação. Com Allen Tate ensinando literatura e Richard McKeon apresentando Aristóteles e Tomás de Aquino, a experiência foi estimulante.

Por alguma razão equivocada, debandei para Harvard. Em poucas semanas eu me dei conta do erro. Naquela época, os cursos de pós-graduação em humanidades em Harvard pareciam guildas apáticas, acadêmicas no pior sentido do termo. Quase em desespero, escrevi para a Universidade de Chicago candidatando-me a uma de suas indicações para uma Bolsa Rhodes. (Tinha me naturalizado pouco tempo antes, mas não morava mais em Illinois.) De maneira bastante compreensível, o severo encarregado dessa preciosa bolsa recusou o pedido e observou acerbamente que eu deveria ter pensado duas vezes antes de ir para a esclerótica Harvard. Como a impertinência é a mãe da invenção, recorri diretamente a Hutchins. Escrevi assinalando que fazia algum tempo que Chicago não recebia nenhuma Rhodes. O soberbo desprezo da instituição pelo atletismo e pelas qualidades carismáticas de um campus, critérios valorizados pela comissão de seleção da Rhodes, tinha impedido que seus indicados fossem escolhidos. Minha própria falta de qualificação era mais do que evidente. Mas achei que teria uma chance remota. Hutchins parece ter achado graça nessa abordagem frontal. Indicou meu nome. Alguns meses depois, uma fatigada comissão da Bolsa Rhodes, tendo de escolher entre um capitão reluzente de estrelas de West Point e mim, e sabendo de minha nulidade em termos de atletismo, pediu que eu mostrasse num diagrama a diferença entre uma série de formações de defesa no futebol universitário americano. Acontece que, em meus anos em Chicago, eu tinha me tornado um espectador fervoroso, especialmente da Michigan e da Notre Dame. Vi-me a caminho de Oxford.

Mas essas dívidas para com Hutchins são trivialidades pessoais. O que muito provavelmente decidiu minha vida e minha obra foi o próprio clima de alegria e liberdade intelectual, o apaixonado entusiasmo do espírito que tinham feito da Universidade de Chicago durante a gestão de Hutchins a melhor que havia. Quem não conheceu aquela vibração excepcional, quem não viu de perto como a figura lendária de Hutchins, seus preceitos, sua paixão pela excelência incendiavam todos os aspectos do dia de um estudante de graduação, não pode entender a grandeza dele. Harry S. Ashmore, em *Unseasonable Truths* [Verdades inoportunas] (Little, Brown, 1989), arrola muitos dos fatos, mas não capta o espírito.

Lembrando aquelas semanas exigentes, a tremenda pressão do clima e da carga de trabalho, a competitividade e ambição intelectual desenfreadas que todo o sistema alimentava, ainda consigo sentir uma empolgação estimulante que nenhuma outra universidade jamais despertou em mim. Atravessávamos noites inteiras discutindo Marx ou Dewey, analisando palavra por palavra um parágrafo de *Os dublinenses*, de Joyce, ou da lógica de Tarski. Enrico Fermi, que havia liberado a reação em cadeia controlada que possibilitou a bomba atômica, e tinha feito isso num laboratório embaixo do ginásio de futebol sem uso da universidade, estava reformulando o ensino da física. Foi durante uma maratona de seminários, com o vento açoitando num frio de rachar, que fui induzido a captar o pouco que consigo sobre o verdadeiro significado de um salto quântico. Foi algum monitor de matemática (possa ele, como lembrança, perdoar minha obtusidade) que escreveu no quadro uma fila de números primos e, embaixo dela, uma fila de números pares. Existem tantos numa linha quantos na outra, disse ele. E, como uma rolha de champanha espoucando dentro de mim, veio a percepção do que poderia ser o “infinito”. Até hoje, passado tanto tempo, vibro ao relembrar OII — Observação, Informação e Integração —, a matéria que coroava o curso. Aqui, uma equipe de professores em sua maioria inspirados nos introduzia à tentativa, desde Platão a Carnap, de descobrir um princípio geral do entendimento humano, de encontrar lógica e significado no mundo e no pensamento em que incorporamos o mundo. A concepção de Hutchins era radicalmente histórica: um teorema matemático, uma forma literária, uma ideia filosófica, a própria história tinham uma história. Nada poderia ser apreendido de verdade fora de seu contexto genético. O trabalho em geral era exaustivo, e sem dúvida ficávamos aquém. Mas a determinação soberana de Hutchins de que estar numa seção da OII constituía o mais excelso privilégio — participar, mesmo como o mais despreparado dos alunos, na reavaliação do conhecimento e da sociedade — soava verdadeira. A Academia de Platão, os diálogos de Galileu, as aulas de Hegel em Berlim — sentíamos isso na própria carne. E o melhor jazz, as melhores saladas César ali ao lado do campus, na rua 63. E as siderúrgicas em Gary e em White City flamejando suas luzes, avivando ainda mais os fornos rubros ao chegar de Newark a notícia de que Tony Zale, com a mão fraturada, derrotou Rocky Graziano (uma hosana, um absoluto desvario que, na memória, não consigo dissociar de um trabalho imprestável que fiz sobre as teorias sociais de Mill).

Em sua biografia, Ashmore dá destaque ao famoso programa dos Grandes Livros, bibliografia central de textos clássicos que Hutchins e Mortimer Adler montaram para os alunos jovens e também adultos. Inquestionavelmente, essa lista e os grupos de leitura associados a ela eram de importância vital para Hutchins. Ele declarou:

Este é mais do que um conjunto de grandes livros, é mais do que uma educação liberal. O programa dos Grandes Livros do Mundo Ocidental é um ato de devoção. Aqui estão as fontes de nosso ser. Aqui está o Ocidente. Aqui está seu significado para a humanidade. Aqui está a fé do Ocidente, pois aqui, a quem se disponha a ver, está aquele diálogo por meio do qual o homem ocidental acredita que pode se aproximar da verdade.

Na vida concreta da universidade, esse credo era mais tácito do que explícito. Os cursos gravitavam em torno de obras canônicas e consagradas. Os cientistas tinham de ler os documentos clássicos na história de suas áreas. Mas o que Hutchins transmitia era o necessário milagre do diálogo pessoal com os grandes mestres do pensamento do passado e do presente. Ele transformou a universidade numa casa de leitura ao vivo, onde as vozes se erguiam das páginas. Indiretamente, a crítica de Hutchins a Thomas Jefferson mostra o cerne da questão. Hutchins dizia que Thomas Jefferson não era possuído por “aquilo que costumava ser chamado de ‘amor intelectual a Deus’, e que agora chamamos de ‘a busca da verdade como fim em si mesmo’”. Os objetivos de Jefferson eram sociais e pragmáticos. Mas é a busca desinteressada, jubilosamente obsessiva da verdade que constitui a única finalidade autêntica do saber humano e a marca da dignidade própria, tantas vezes censurada, do homem. Ler, reler apaixonadamente, ler “em diálogo” é promover essa finalidade. Uma grande universidade é aquela onde a necessária arte da leitura ocupa o lugar central. A Chicago de Hutchins era exatamente isso. Desde então, não encontrei muitas outras parecidas.

Ashmore apresenta uma crônica calorosamente cordial e muito bem documentada da ascensão vertiginosa de Robert Maynard Hutchins à proeminência nacional. Ele fala da formação presbiteriana, dos dias de escola quando o jovem Hutchins cultivou sua oratória, seu gosto pelo trabalho intenso, sua pretensão quase inconsciente de autoridade. (Ajudava o fato de ter 1,88 metro de altura e de ser muito bem-apessoado.) Hutchins passou um período curto, mas muito difícil, na Europa, durante a Primeira Guerra Mundial, o que o converteu numa espécie de pacifista militante. Chegou a Yale em 1919, fez a graduação com típica rapidez, em três anos, e começou a estudar direito antes do último ano. Aos 26 anos, Hutchins dava aulas de direito como professor assistente, expondo sua convicção de que o isolamento dos estudos jurídicos, afastados da psicologia social, da teoria política e do debate filosófico fundamental, era indefensável. Colegas e professores mais graduados recuavam a isso, mas o reitor James Rowland Angell, de Yale, tinha um fraco por ele e, em 1927, com 28 anos, Hutchins foi nomeado diretor da Faculdade de Direito de Yale. Já estava em contato com homens que viriam a ser fundamentais em sua carreira intelectual e administrativa: Adler, William O. Douglas, Henry Luce (cuja cobertura de Hutchins contribuiu para torná-lo uma figura nacional). E já estava anunciando

sua orgulhosa doutrina:

Afinal, a grande coisa numa universidade é que ela pode se permitir experimentar; e uso o verbo *se permitir* não em sua conotação financeira, mas para lembrarmos que uma universidade é livre para cultivar e mostrar a independência do pensamento, a vontade de se afastar da tradição, a disposição de se arriscar, se assim quiserem, que podem derivar de se ter uma vida que é praticamente imortal.

Platão poderia ter dito isso, ou Francis Bacon. Não era propriamente a linguagem que se esperava de um diretor, que não tinha nem trinta anos, discursando para um corpo recalcitrante de professores de direito.

Mas outros aguçaram os ouvidos. Em 1929, Robert Maynard Hutchins, o “menino-prodígio” do ensino superior americano, foi convidado a ocupar a reitoria (mais tarde a chancelaria) da Universidade de Chicago. Os 22 anos que passou lá foram memoráveis. Hutchins encontrou uma universidade importante e a transformou num dos maiores centros de pesquisa, estudo e docência do Ocidente. Medicina, antropologia, pesquisas sociais e políticas, estudos orientais e bíblicos, física nuclear, astrofísica, matemática floresceram sob a batuta apaixonada de Hutchins. Mas no centro absoluto de seu múltiplo empreendimento estava a reforma curricular da graduação, a transmutação do pragmatismo, do profissionalismo e da capacitação funcional num modelo de percepção fundamental. A partir daí, no Midway e naqueles quadrantes batidos pelo vento que pareciam góticos (o gótico começava a se afigurar insistentemente real), o axioma socrático de que nenhuma vida sem exame era digna de ser vivida se tornou um imperativo.

Havia sérias dúvidas dos conservadores, e houve tentativas de sabotagem. Dr. Ashmore descreve vividamente os sucessivos confrontos com os titulares do corpo docente e a opinião pública, que Hutchins tinha de vencer para alcançar sua meta. O papel de Adler era de atrito, mas, para Hutchins, de certa forma foi orgânico. Criou-se uma estranha química entre ambos. A promessa aristotélica e tomista de uma organização total, de uma suma hierárquica e sistematizada do saber humano, sustentada, por assim dizer, por uma disciplina incessante de definição, redefinição e discurso, era o que animava os dois. Mortimer Adler sabia desafiar e transgredir; Hutchins sabia converter o desafio e a transgressão em prática administrativa e pedagógica. Além disso, ambos tinham a mesma paixão pela jurisprudência, na acepção ampla do termo. Como ensinara Platão, a lei é a fonte da cidade dos homens. Se essa cidade pretende ser esclarecida, se pretende ser um lugar onde homens e mulheres são guardiães da tradição viva e criadores do novo, a justiça deve prevalecer. Daí a posição central ocupada pela Faculdade de Direito de Chicago, e sua proximidade filosófica e formadora do clima da universidade. Daí o diálogo estimulante, para qualquer aluno da graduação interessado em assistir às aulas ou às sessões de pesquisa pertinentes (mesmo que só conseguisse captar migalhas do que estava se passando), entre a filosofia política de Leo Strauss, a natureza dos precedentes jurídicos segundo Edward Levi e o mundo fechado da violência de Bruno Bettelheim. Aqui, por determinação de

Hutchins, não haveria nada daqueles “mimos, afagos e adulações aos alunos” típicos da educação americana, mas “totalmente desconhecidos em qualquer outro lugar”.

Hutchins dava palestras incessantes de norte a sul do país. Suas máximas enchiam a imprensa. Estudiosos e pensadores de primeiro nível ingressavam na equipe. Os estudantes de graduação formavam um conjunto variegado. Em meu dormitório alvoroçavam-se o brilhante organizador da juventude do Partido Comunista americano, um dos dez maiores jogadores de pôquer do país, um aluno que vinha transferido de uma faculdade europeia (como eu) e que logo faria trabalhos importantes em lógica matemática, um escritor de contos meio amalucado, um futuro jurista penal com sensibilidade totalmente afinada com a de seus clientes ladrões e assassinos, um grupo de físicos chineses disputando o Nobel entre si, um ex-paraquedista cuja habilidade em se agachar e de um salto alcançar a parte de cima do beliche me deixou uma imagem inesquecível da mais pura graça e disciplina física.

Mas tudo isso tinha um preço. Ashmore aborda com muito tato a infelicidade pública do primeiro casamento de Hutchins. Relata as várias tentativas dos provocadores, tanto em Chicago quanto em Washington, de acusar de comunismo, manchar o nome e depor do cargo um homem cujo compromisso com a liberdade de pensamento e expressão era absoluto. Comenta o grande erro político de Hutchins: sua participação nos movimentos que lutavam para que os EUA não entrassem na guerra contra Hitler. Mas, mesmo nesse ponto penoso, os motivos de Hutchins eram dignos de atenção. Ele sentia profeticamente que uma segunda guerra mundial expandiria a autoridade, a abrangência predatória do governo e da burocracia americana a um grau extremo, e ao mesmo tempo varreria para baixo do tapete as desigualdades sociais e as tensões raciais que tanto debilitavam aquela democracia. Mas, quando veio Pearl Harbor, Hutchins não hesitou em dedicar os grandes recursos da universidade à pesquisa voltada para a emergência nacional. As relações de Hutchins com Roosevelt, que em certo momento parece ter pensado em seu nome como possível vice-presidente, constituem um traço fascinante no retrato pintado por Harry Ashmore.

Então o homem ficou esgotado. Em dezembro de 1950, Hutchins aceitou o cargo de diretor, junto com Paul Hoffman, da Fundação Ford. Aqui estamos na página 303 de uma biografia com 541 páginas. O restante da carreira de Hutchins (ele morreu em maio de 1977) se resume, de modo geral, ao tédio e ao fracasso. E assim fielmente segue o resto do livro. Os últimos anos envolvem o dr. Ashmore, que se somou a Hutchins em suas iniciativas de criar centros independentes de estudo. Isso explica, mas não justifica, o tratamento elaborado que o autor dedica aos *think tanks*. Nomes de celebridades jorram em cascatas. Pronunciamentos bombásticos sobre as “Questões Básicas” do governo mundial, o destino americano, a unificação de todo o conhecimento, a paz na terra e no mar rebrilham nessas páginas de tom forçado como estrelas cadentes. Ingressamos irremediavelmente nos delírios e pompas ilusórias daquilo que, certa vez, Ezra Pound chamou de “afundações” americanas.

O mandato de Hutchins na Fundação Ford foi um fiasco. Então veio o Fundo para a República e os projetos intermináveis de uma Academia Platônica, onde sábios de posições liberais avaliariam e exporiam os programas políticos americanos, os problemas de um parlamento mundial, o papel das ciências numa democracia, as legislações marítimas e espaciais. No outono de 1959, Hutchins instalou a si e a seus mirmidões numa colina em Santa Barbara.

Fiz uma rápida visita ao local nos anos 1970, para apresentar uma comunicação. Ficaram-me duas impressões: um velho erudito inglês excêntrico que me cochichou que, entre as jarras de água dispostas no feltro verde da mesa do seminário, havia uma com gim, e uma aura de irrealdade quase palpável. Hutchins, que movera montanhas, agora habitava um território onde as pessoas acreditavam estar realizando alguma coisa quando escreviam uma comunicação sobre um projeto, criavam uma comissão, compareciam a uma conferência, preenchiam formulários pedindo verbas, publicavam uma brochura de capa reluzente no final do ano. Esse irrealismo e a maledicência, os mexericos, as intrigas palacianas que preenchem os dias ociosos ao sol californiano conferem uma tristeza enervante ao relato crepuscular de Ashmore. Houve alguns surtos de energia prática. Hutchins teve um papel considerável na concepção e preparação da nova Enciclopédia Britânica. Ele e seus colegas opuseram resistência vigorosa ao filistinismo de direita e ao chauvinismo insensato daquilo que rapidamente se tornava a Nixonlândia. Mas houve no incêndio que se alastrou pelo Romero Canyon em 1964 e destruiu a casa de Hutchins mais do que um elemento alegórico.

Qual é o legado de Robert Maynard Hutchins? A resposta não é fácil. Em 1953, o colegiado da Universidade de Chicago tinha se “normalizado”, e se seguiu um período de mediocridade ressentida. Hoje, o estilo Hutchins está em ação, se tanto, no despotismo visionário de John Silber, na Universidade de Boston. Mas Chicago se recuperou. Voltou a ser uma das grandes universidades, e Hannah Gray, que ocupa a reitoria, é uma mulher de autoridade incisiva e de profundo compromisso com a posição de eminência. Prevaleceu, se não o projeto concreto de Hutchins, pelo menos seu exigente orgulho pela instituição. Em termos mais gerais, é evidente que o debate atual sobre a situação do intelecto americano, sobre o escândalo do ensino secundário no país, sobre o dilema insolúvel, porém essencial, das relações entre democracia e excelência, entre justiça étnica/social e qualidade intelectual (Hutchins tinha um compromisso absoluto com ambas) é um debate cujas origens e muitas de suas formulações remontam aos dias inebriantes em que Hutchins dirigiu a Faculdade de Direito de Yale. Para terminar com uma nota pessoal: graças a Hutchins, aprendi, intelectualmente e nas fibras de meu corpo, o que uma universidade pode e deve ser. Essa é uma dádiva fenomenal. Como ela se fez sentir, é uma história que ainda está para ser escrita.

23 de outubro de 1989

APÊNDICE:
RELAÇÃO COMPLETA DOS ENSAIOS
DE GEORGE STEINER PARA THE NEW YORKER

- “Life with Father” (*sobre Winston Churchill*), 5 de novembro de 1966.
- “Beyond the Power Principle” (*sobre Paz e guerra, de Raymond Aron*), 14 de janeiro de 1967.
- “Mondo Freud” (*sobre Freud e Woodrow Wilson*), 21 de janeiro de 1967.
- “The Great Uncommoner” (*sobre Disraeli*), 1^o de abril de 1967.
- “Ancient Glittering Eyes” (*sobre Bertrand Russell*), 19 de agosto de 1967.
- “Games People Play” (*sobre Raymond Roussel*), 28 de outubro de 1967.
- “The Fire Last Time” (*sobre As confissões de Nat Turner, de William Styron*), 25 de novembro de 1967.
- “Cry Havoc” (*sobre Céline*), 20 de janeiro de 1968.
- “Of Nuance and Scruple” (*sobre Beckett*), 27 de abril de 1968.
- “A Death of Kings” (*sobre o xadrez*), 7 de setembro de 1968.
- “Eastward Ho!” (*sobre Hesse*), 18 de janeiro de 1969.
- “Displaced Person” (*sobre Herzen*), 8 de fevereiro de 1969.
- “True to Life” (*sobre Orwell*), 29 de março de 1969.
- “Last Stop for Mrs. Brown” (*sobre C. P. Snow*), 12 de julho de 1969.
- “Across the River and Into the Trees” (*sobre Hemingway*), 13 de setembro de 1969.
- “The Tongues of Men” (*sobre Chomsky*), 15 de novembro de 1969.
- “Through Seas of Thought, Alone” (*sobre Vico*), 9 de maio de 1970.
- “Tigers in the Mirror” (*sobre Borges*), 20 de junho de 1970.
- “Life-Lines” (*sobre Arthur Koestler*), 6 de março de 1971.
- “A Pillow-Book” (*sobre Arthur Waley e a literatura japonesa e chinesa*), 12 de junho de 1971.
- “The Corn Is Blue” (*sobre literatura erótica*), 28 de agosto de 1971.
- “Under the Greenwood Tree” (*sobre Maurice, de E. M. Forster*), 9 de outubro de 1971.
- “The Arts of Memory” (*sobre Lewis Namier e o “namierismo”*), 1^o de janeiro de 1972.
- “Gent” (*sobre os romances de Tietjens de Ford Madox Ford*), 12 de fevereiro de 1972.
- “Fields of Force” (*sobre o xadrez*), 28 de outubro de 1972.
- “Gamesman” (*sobre o jogo de Go na literatura*), 27 de janeiro de 1973.
- “Uneasy Rider” (*sobre Zen e a arte da manutenção de motocicletas, de Pirsig*), 15 de abril de 1974.
- “The Lost Garden” (*sobre Lévi-Strauss*), 3 de junho de 1974.
- “The Forests of the Night” (*sobre Soljenítsin*), 5 de agosto de 1974.
- “Burnt-Out Case” (*sobre Graham Greene e Rochester*), 28 de outubro de 1974.
- “Through Seas Forlorn” (*sobre The Adventurer: The Fate of Adventure in the Western World, de Paul Zweig*), 20 de janeiro de 1975.
- “The Last Victorian” (*sobre Aldous Huxley*), 17 de fevereiro de 1975.
- “Scarlet Letters” (*sobre Um mês só de domingos, de John Updike*), 10 de março de 1975.
- “Bookmen” (*sobre Samuel Johnson*), 28 de abril de 1975.
- “The Beholder’s Eye” (*sobre Kenneth Clark*), 28 de julho de 1975.
- “Witches’ Brews” (*sobre Europe’s Inner Demons, de Norman Cohn*), 8 de setembro de 1975.
- “More Notes from Underground” (*sobre Dostoiévski*), 13 de outubro de 1975.
- “Woman’s Hour” (*sobre Femininity and George Eliot: The Emergent Self, de Ruby Redinger*), 5 de janeiro de 1976.

“Crossed Lines” (*sobre JR, de Gaddi*), 26 de janeiro de 1976.

“A Certain Dr. Malraux” (*sobre André Malraux*), 22 de março de 1976.

“From the House of the Dead” (*sobre Albert Speer*), 19 de abril de 1976.

“Party Lines” (*sobre Malcolm Bradbury*), 3 de maio de 1976.

“The Good Soldier” (*sobre Garibaldi*), 28 de junho de 1976.

“Petrified Forest” (*sobre Gossip from the Forest e a ficção histórica de Thomas Keneally*), 23 de agosto de 1976.

“Under Eastern Eyes” (*sobre escritores russos*), 11 de outubro de 1976.

“Wild Laughter” (*sobre The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol, de Simon Karlinsky*), 28 de fevereiro de 1977.

“The Kingdom of Appearances” (*sobre E. H. Gombrich e a história da arte*), 4 de abril de 1977.

“Sleuths” (*sobre romances de detetive*), 25 de abril de 1977.

“Down Under” (*sobre os romancistas australianos Patrick White e Thomas Keneally*), 23 de maio de 1977.

“Unsentimental Education” (*sobre Reunion, de Fred Uhlman*), 15 de agosto de 1977.

“Stepmother Russia” (*sobre Bakúnin*), 12 de setembro de 1977.

“By Jove” (*sobre The Death of Classical Paganism, de Holland Smith*), 14 de novembro de 1977.

“God’s Spies” (*sobre O fator humano, de Graham Greene*), 8 de maio de 1978.

“De Profundis” (*sobre O arquipélago gulag três, de Soljenítsin*), 4 de setembro de 1978.

“God’s Acres” (*sobre The Letters and Diaries of John Henry Newman*), 30 de outubro de 1978.

“Notes From Underground” (*sobre Hitler*), 5 de março de 1979.

“An Old Man and the Sea” (*sobre Joseph Conrad*), 23 de abril de 1979.

“Wien, Wien, Nur Du Allein” (*sobre Anton von Webern*), 25 de junho de 1979.

“A Duel” (*sobre Thomas e Heinrich Mann*), 9 de julho de 1979.

“Visions and Revisions” (*sobre Saint-John Perse*), 10 de setembro de 1979.

“Dead Letters” (*sobre John Barth*), 31 de dezembro de 1979.

“Closing Time” (*sobre Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*), 11 de fevereiro de 1980.

“Marche Funèbre” (*sobre The Memoirs of Dimitri Shostakovich*), 24 de março de 1980.

“The Gift of Tongues” (*sobre Auto de fé, de Elias Canetti*), 19 de maio de 1980.

“Excommunications” (*sobre O carvalho e o bezerro, de Alexander Soljenítsin*), 25 de agosto de 1980.

“The Cleric of Treason” (*sobre Anthony Blunt*), 8 de dezembro de 1980.

“When Burning Sappho Loved and Sung” (*sobre The Victorians and Ancient Greece*), 9 de fevereiro de 1981.

“Scroll and Keys” (*sobre Anthony Burgess*), 13 de abril de 1981.

“De Mortuis” (*sobre Phillipe Ariès e The Hour of Our Death*), 22 de junho de 1981.

“Ladies’ Day” (*sobre Marguerite Yourcenar*), 17 de agosto de 1981.

“Rare Bird” (*sobre Guy Davenport*), 30 de novembro de 1981.

“Strange Interlude” (*sobre Paris in the Third Reich, de David Pryce-Jones*), 25 de janeiro de 1982.

“Maestro” (*sobre Verdi in the Age of Italian Romanticism, de David Kimbell*), 19 de abril de 1982.

“Master and Man” (*sobre À espera dos bárbaros, de J. M. Coetzee*), 12 de julho de 1982.

“A Tale of Three Cities” (*sobre as memórias de Canetti*), 22 de novembro de 1982.

“The Strengths of Discouragement” (*sobre Eugenio Montale*), 23 de maio de 1983.

“Liszt Superstar” (*sobre Liszt*), 13 de junho de 1983.

“Killing Time” (*sobre 1984, de Orwell*), 12 de dezembro de 1983.

“Short Shrift” (*sobre Drawn and Quartered e aforismos*), 16 de abril de 1984.

“Born Again” (*sobre Dostoiévski*), 28 de maio de 1984.

“La Morte d’Arthur” (*sobre Arthur Koestler*), 11 de junho de 1984.

“Sleeper Before Sunrise” (*sobre Rilke*), 8 de outubro de 1984.

“Dream City” (*sobre Broch*), 28 de janeiro de 1985.

“Crossings” (*sobre The Border, de Elaine Feinstein*), 29 de abril de 1985.

“The Demon Master” (*sobre Strindberg*), 27 de maio de 1985.

“Springs of Sadness” (*sobre Blue Man and Other Stories, de Adolf Muschg*), 8 de julho de 1985.

“Birth of a Nation” (*sobre Cavour, de Mack Smith*), 19 de agosto de 1985.

“Night Call” (*sobre Bulgakov e Stálin*), 16 de dezembro de 1985.

“Power Play” (*sobre Foucault e a filosofia francesa*), 17 de março de 1986.

“Portrait of the Artist as a Man” (*sobre Benvenuto Cellini*), 7 de abril de 1986.

“Knight of Old” (*sobre William Marshal*), 26 de maio de 1986.

“Black Danube” (*sobre Karl Kraus e Thomas Bernhard*), 21 de julho de 1986.

“The Heart of Matter” (*sobre Chardin*), 17 de novembro de 1986.

“Graven Images” (*sobre Aby Warburg, de Ernst Gombrich*), 2 de fevereiro de 1987.

“Red Octobers” (*sobre Leonard Schapiro e a Rússia*), 4 de maio de 1987.

“Little-Read Schoolhouse” (*sobre E. D. Hirsch e a alfabetização*), 1^o de junho de 1987.

“Cornucopia” (*sobre O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na Época de Ouro, de Simon Schama*), 14 de setembro de 1987.

“One Thousand Years of Solitude” (*sobre Salvatore Satta*), 19 de outubro de 1987.

“The Good Books” (*sobre Robert Alter e textos religiosos*), 11 de janeiro de 1988.

“Life Size” (*sobre John Cowper Powys*), 2 de maio de 1988.

“Master Class” (*sobre Rembrandt, de Svetlana Alpers*), 30 de maio de 1988.

“The Master’s Voice” (*sobre Wagner*), 3 de outubro de 1988.

“Poor Little Lambs” (*sobre The Kindness of Strangers e orphans, de John Boswell*), 6 de fevereiro de 1989.

“Two Hundred Years Young” (*sobre Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa, de Simon Schama*), 17 de abril de 1989.

“Wording Our World” (*sobre In Quest of the Ordinary, de Stanley Cavell*), 19 de junho de 1989.

“On Paul Celan” (*sobre Celan*), 28 de agosto de 1989.

“An Examined Life” (*sobre Robert Hutchins e a Universidade de Chicago*), 23 de outubro de 1989.

“The Friend of a Friend” (*sobre Walter Benjamin e Gershom Scholem*), 22 de janeiro de 1990.

“Man of Letter” (*sobre Kafka*), 28 de maio de 1990.

“B. B.” (*sobre Brecht*), 10 de setembro de 1990.

“Grandmaster” (*sobre Nabokov*), 10 de dezembro de 1990.

“Mars” (*sobre A New History of the Peloponnesian War, de Donald Kagan*), 11 de março de 1991.

“Long Day’s Journey Into Light” (*sobre Goethe*), 23 de setembro de 1991.

“Golden Boy” (*sobre Alexandre, o Grande*), 9 de dezembro de 1991.

“Bad Friday” (*sobre Simone Weil*), 2 de março de 1992.

“Cat Man” (*sobre Céline*), 24 de agosto de 1992.

“White Goddess” (*sobre Friedrich e Elizabeth Nietzsche*), 19 de outubro de 1992.

“Glenn Gould’s Notes” (*sobre Glenn Gould*), 23 de novembro de 1992.

“A Terrible Beauty” (*sobre William Butler Yeats e Maud Gonne*), 8 de fevereiro de 1993.

“Rule Britten” (*sobre Benjamin Britten*), 5 de julho de 1993.

“Pressure Cookers” (*sobre O cultivo do ódio, de Peter Gay*), 25 de outubro de 1993.

“Red Guard” (*sobre Trótski e Jean van Heijenoort*), 20 de dezembro de 1993.

“Stranglehold” (*sobre O futuro dura muito tempo, de Louis Althusser*), 21 de fevereiro de 1994.

“The Magus” (*sobre Albert Einstein*), 20 de junho de 1994.

“Franco’s Game” (*sobre Francisco Franco*), 17 de outubro de 1994.

“The Unfinished” (*sobre O homem sem qualidades, de Robert Musil*), 17 de abril de 1995.

“Food of Love” (*sobre Charles Rosen e o romantismo*), 24 de julho de 1995.

“Foursome” (*sobre Fernando Pessoa*), 8 de janeiro de 1996.

“Supreme Fiction” (*sobre John Updike*), 11 de março de 1996.

“A Red Death” (*sobre o sequestro de Aldo Moro*), 18 de março de 1996.

“Leastness” (*sobre Samuel Beckett*), 16 de setembro de 1996.

“Stones of Light” (*sobre Florence: A Portrait, de Michael Levey*), 13 de janeiro de 1997.

“Ex Libris” (*sobre Uma história da leitura, de Alberto Manguel*), 17 de março de 1997.

ÍNDICE REMISSIVO

Abrahams, Gerald
Abramovics, Maurice
Act without Words (Beckett)
Ada (Nabokov)
Adams, Henry
Adeane, Michael
Adenauer, Konrad
Adler, Mortimer
Admirável mundo novo (Huxley)
Adorno, T. W.
Agassiz, Louis
Agente secreto, O (Conrad)
Agostinho, santo
“Agosto de ” (Soljenítsin)
Akhmátova, Anna
Alekhine, Alexander
“Aleph, O” (Borges)
All That Fall (Beckett)
Alma boa de Setsuan, A (Brecht)
Amberley, lady
Amberley, lorde
Amós, profeta
Amras (Bernhard)
Análise da mente, A (Russell)
Anatomia da melancolia, A (Burton)
Anaxágoras
Angell, James Rowland
Angelus Novus
“Animais dos espelhos” (Borges)
Anna Kariênina (Tolstói)
Antigo Testamento
Anton von Webern (Moldenhauer e Moldenhauer)
“Ao iniciar o estudo da gramática anglo-saxônica” (Borges)
Archilochos, Sappho and Alkman
Arendt, Hannah
Ariès, monsieur Philippe
Aristófanes
Aristóteles
Armand, Inessa
Arquimedes
Arquipélago gulag três, O (Soljenítsin)
Arrow in the Blue (Koestler)
Art of William Blake, The (Blunt)
Arthur Koestler: The Story of a Friendship (Mikes)
Ashmore, Harry S.
Átila, o Huno
Auden, W. H.
Auto de fé (Canetti)
Autobiografia (Russell)
“Avatares da tartaruga” (Borges)

Averróes

Bábel, Isaac

Bach, Johann Sebastian

Bacon, Francis

Baez, Joan

“Bagatelles pour un Massacre” (Céline)

Balzac, Honoré de

Barth, John

Bartók, Béla

Baudelaire, Charles

Bauer, Felice

Beauvoir, Simone de

Bébert (gato)

Beckett, Samuel

Bell, Alexander Graham

Bell, Alexander Melville

Benjamin, Walter

Bennett, Alan

Bentley, Eric

Berenson, Bernard

Berg, Alban

Berger, John

Bergman, Ingmar

Bergner, Elisabeth

Bergson, Henri

Berlau, Ruth

Bernhard, Thomas

Bettelheim, Bruno

Bíblia

“Biblioteca de Babel, A” (Borges)

Blake, George

Blake, William

Bloch, Ernst

Bloch, Marc

Blunt, Anthony

Blunt, Wilfrid Scawen

Böhme, Jakob

Bonaparte, Jérôme

Bonnard, Pierre

Boorstin, Daniel

Booth, John Wilkes

“Borges e eu” (Borges)

Borges, coronel

Borges, Jorge Luis

Borromini, Francesco

Botvinnik, Mikhail

Boulez, Pierre

Bouvard e Pécuchet (Flaubert)

Boyle, Andrew

“Boys’ Weeklies” (Orwell)

Bradley, Henry
Brahe, Tycho
Brand (Ibsen)
Brando, Marlon
Braque, Georges
Braudel, Fernand
Brecht, Bertolt
Brecht, Frank
Brighton Rock (Greene)
Broch, Hermann
Brontë, irmãs
Browner, Jesse
Browning, Robert
Bruckner, Anton
Brueghel, Pieter, o Velho
Bunyan, John
Burgess, Anthony
Burgess, Guy
Burnham, James
Burroughs, William
Burton, Robert
“Busca de Averróes, A” (Borges)
Byron, George Gordon, lorde

Cabala
Caillois, Roger
“Calmative, The” (Beckett)
Calvino, Italo
Calvino, João
Canção de Bernadette (Werfel)
“Canções sem palavras” (Mendelsohn)
Cândido (Voltaire)
Canetti, Elias,
Cântico dos Cânticos
Canto lxxi (Pound)
Cantos (Pound)
Capablanca, José Raúl
Capek, Karel
Carlota em Weimar (Mann)
Carlyle, Thomas
Carmichael, Stokely
Carmina Archilochi: The Fragments of Archilochos
Carnap, Rudolf
Carriego, Evaristo
Carroll, Lewis
Carter, Rosalynn
“Casamento e a moral, O” (Russell)
Casares, Adolfo Bioy
Casement, Roger
Castelo, O (Kafka)
Catulo

Caught in the Web of Words (Murray)
Cegamento de Sansão (Rembrandt)
Céline, Luis-Ferdinand
Céline: A Biography (Vitoux)
Centuries of Childhood (Ariès)
Cézanne
Chamfort, Nicolas de
Chaplin, Charles
Char, René
Chartier, Émile
Chase, James Hadley
Chaucer, Geoffrey
Chesterton, G. K.
Chomsky, Noam
Churchill, Winston
Cioran, E. M.
Círculo de giz caucasiano, O (Brecht)
Clarissa (Richardson)
Clark, Kenneth
Claudel, Paul
Clough, Arthur
Cocteau, Jean
Coldstream, William
Coleridge, Samuel Taylor
Collected Essays, Journalism and Letters (Orwell)
Comédia humana dos loucos, A (Canetti)
Commentario al Codice di Procedura Civile (Satta)
Comportamento verbal, O (Skinner)
Comte, Auguste
Concrete (Bernhard)
Condição humana, A (Malraux)
Connolly, Cyril
Conquest, Robert
“Conquista da felicidade, A” (Russell)
Conrad, Joseph
Constant, Benjamin
Cônsul honorário, O (Greene)
Cooper, James Fenimore
Corelli, Arcangelo
Correction (Bernhard)
Correspondência - Walter Benjamin e Gershom Scholem:
Costelloe, Karin
Courbet, Jean
Creagh, Patrick
Crick, Bernard
Crime de Sylvestre Bonnard, O (France)
Crumb, George
Crystal Spirit, The
Current Issues in Linguistic Theory (Chomsky)
Cydonia Florentia (Davenport)
Czentovic, Mirko

Da Vinci's Bicycle: Ten Stories (Davenport)
Dante Alighieri
"Dante... Bruno... Vico... Joyce" (Beckett)
Darwin, Charles
Daumier, Honoré
Davenport, Guy
Day of Judgment, The (Satta) ver Giorno del Giudizio, Il (Satta)
De castelo em castelo (Céline)
De Gaulle, Charles
De Maistre, Joseph
De Profundis (Satta)
De Quincey, Thomas
De Tolnay, Charles
Deacon, Richard
Death of Picasso, The (Davenport)
Decisão, A (Brecht)
Defesa Lujin, A (Nabokov)
Defoe, Daniel
Deirdre (Yeats)
Della Bella, Stefano
Descartes, René
Destouches, Louis Ferdinand
"Deutsches Requiem" (Borges)
Deux Étendards, Les (Rebatet)
Dewey, John
Di Giovanni, Norman Thomas
Dialect of the Southern Counties of Scotland, The (Murray)
Dialogue with Death (Koestler)
Dias da Comuna, Os (Brecht)
Dias felizes (Beckett)
Dickens, Charles
Dickinson, Lowes
Diderot, Denis
Disraeli, Benjamin
Dolci, Danilo
Dolnytsin, Anatoli
Dönitz, Karl
Donnelly, Lucy Martin
Dostoiévski, Fiodor
Douglas, William O.
Doutor Jivago (Pasternak)
Drawings of G. B. Castiglione and Stefano della Bella in the Collection of h.m. the Queen at Windsor Castle, The
Drawings of Nicolas Poussin, The (Blunt)
Drawn and Quartered (Cioran)
Dreyfus, Alfred
Dublinenses, Os (Joyce)
Duby, Georges
Duchess of Malfi, The (Webster)
Dufay, Guillaume
Dumas, Alexandre

Dürer, Albrecht

Ebert, Carl

Écartèlement (Cioran) ver Draw and Quartered (Cioran)

Echos's Bones (Beckett)

Eclogues: Eight Stories (Davenport)

École des Cadavres, L' (Céline)

Edward ii (Marlowe)

Eichmann, Adolf

Einstein, Albert

Eisler, Gerhard

El Greco

Eliot, T. S.

Ellison, James Whitfield

“Elogio ao ócio” (Russell)

“Elogio da sombra” (Borges)

Emblema rubro da coragem, O (Crane)

Emerson, Ralph Waldo

Eminent Victorians (Strachey)

“Emma Zunz” (Borges)

End of the Road, The (Barth)

“End, The” (Beckett)

Enemies of Promise (Connolly)

Erasmus

“Erlkönig” (Goethe)

Ernst, Max

Esperando Godot (Beckett)

Espião, O (Cooper)

Ésquilo

Essays in Biography (Keynes)

Estruturas elementares do parentesco, As (Lévi-Strauss)

Eugênio Oneguín (Púchkin)

Euler, Leonhard

Eurípides

Evangelho de João

Evangelhos

“Expelled, The” (Beckett)

Fator humano, O (Greene)

Faulkner, William

Fausto (Goethe)

Febvre, Lucien

Federman, Raymond

Fermat, Pierre de

Fermi, Enrico

Fernández, Macedonio

Ficções (Borges)

Field, Andrew

“Fifty-seven Views of Fujiyana” (Davenport)

Fim de partida (Beckett)

Fiori, Gabriella

Fischer, Bobby
Fitton, Margaret
Fitzlyon, Kyril
Flaubert, Gustave
Fletcher, John
Flowers and Leaves (Davenport)
“Forma da espada, A” (Borges)
“Formal Properties of Grammars” (Chomsky)
Forster, E. M.
Foster, Stephen
Fouquet, Jean
Fourth Man, The (Boyle)
Fragonard, Jean-Honoré
France, Anatole
Franco, Francisco
Frazer, James
French Drawings in the Collection of h.m. the King at Windsor Castle, The (Blunt)
Freud, Sigmund
Friends Apart (Toynbee)
Frost (Bernhard)
Furnivall, F. J.

Gainsborough, Thomas
Galileu Galilei
Galois, Évariste
Gass, William
Gathering Evidence (Bernhard)
Gauss, Karl Friedrich
Gay, John
Gay, Peter
Gêngis Khan
Geography of the Imagination, The (Daven-port)
“Geography, The” (Davenport)
Giacobbe, Maria
Gide, André
Giles Goat-Boy (Barth)
Giles, Herbert
Gilgamesh
Giorno del Giudizio, Il (Satta)
Giovanni, Matteo di
Gladstone, William
Gödel, Kurt
Goethe, Johann Wolfgang von
Gogol, Nikolai
Going Under (Tchukovskaia)
Golem, O (Meyrink)
Gordon, general
Gorer, Geoffrey
Górki, Maksim
Gould, Glenn
Goya, Francisco de

“Grammarians’s Funeral, A” (Browning)
Grandes correntes da mística judaica, As (Scholem)
Grass, Günter
Gray, Hannah
Graziano, Rocky
Greenberg, Joseph H.
Greene, Graham
Grimm, Jacob e Wilhelm
Gris, Juan
Grosz, George
Guernica (Picasso)
Guerra e paz (Tolstói)
Guerrero, Margarita
Guignol’s Band (Céline)

Hadamard, Jacques
Half-Truths & One-and-a-Half Truths (Kraus)
Hall, Peter
Hamlet (Shakespeare)
Hampshire, Stuart
Handbook of Mathematical Psychology (Chomsky)
Hardy, Thomas
Harris, Zellig
Haydn, Joseph
Hayek, Friedrich
Hayward, Max
He Won’t Need It Now (Chase)
Heath, Edward
Hegel, Georg
Heidegger, Martin
Henson, Francis A.
Henty, George Alfred
Herakleitos and Diogenes
Hess, Rudolf
Hindemith, Paul
Hipólito (Eurípides)
História da filosofia ocidental (Russell)
História da morte no Ocidente (Ariès)
“História de um tonel, Uma”
Hitler, Adolf
Hobbes, Thomas
Hockett, Charles F.
Hoffman, Paul
Hollander, John
Home, lorde
“Homem do subterrâneo” (Dostoiévski)
Homem é um homem, Um (Brecht)
Homem que foi quinta-feira, O (Chesterton)
Homero
Horácio
Horkheimer, Max

Hour of Our Death, The (Ariès)

Housman, A. E.

“How to Be an Alien” (Mikes)

Hugo, Victor

Hulme, T. E.

Humboldt, Wilhelm von

Hume

Hutchins, Robert Maynard

Huxley, Aldous

Huxley, T. H.

Ibsen, Henrik

Idiota, O (Dostoiévski)

Ilíada (Homero)

“In Memoriam Milena” (Pybus)

“Inferno” (Dante)

Ingenieros, Delia

Ingres, Jean-Auguste-Dominique

Inominável, O (Beckett)

Intelligence of Louis Agassiz, The (Davenport)

Introdução à filosofia matemática (Russell)

“Intrusa, A” (Borges)

Invencidos, Os (Faulkner)

Investigações filosóficas (Wittgenstein)

Ionesco, Eugène

Irmãos Karamázov, Os (Dostoiévski)

Irmãos Marx

Ironing and Airing (Fitton)

Ivan, o Terrível

Ives, Charles

Jacó, patriarca

Jakobson, Roman

James, Henry

Jardín de senderos que se bifurcan, El (Borges)

Jefferson, Thomas

Jerônimo, são

Jesus Cristo

Jó

João da Cruz, são

Johnson, Andrew

Johnson, Lyndon

Johnson, Samuel

Joyce, James,

Julgamento de Lúculo, O (Brecht)

Júpiter e Tétis (Ingres)

Juvenal

Kafka, Franz

Kant, Immanuel

Keats, John

Kennedy, John
Kenner, Hugh
Kepler, Johannes
Keynes, John Maynard
Kierkegaard, Søren
King, Queen, Knave (Nabokov)
Kipling, Rudyard
Klee, Paul
Kleist, Heinrich von
Koestler, Arthur
Koestler, Cynthia
Korsch, Karl
Krapp's Last Tape (Beckett)
Kraus, Karl,
Krivitski, Walter
Kruschev, Nikita
Kübler-Ross, Elisabeth

L'Orme, Philibert de
"La Fenêtre" (Maupassant)
La Rochefoucauld, duque de
Labyrinths (Borges)
Laclos, Pierre Choderlos de
Lancret, Nicolas
Laughton, Charles
Lawrence, D. H.
Lawrence, T. E.
Le Bon, Gustave
Le Carré, John
Le Nain, irmãos (Antoine, Louis e Mathieu)
Lefevere, André
Leibniz, Gottfried
Lenin in Zurich (Soljenítsin)
Lênin, V.
"Lenin's Heir" (Burnham)
Letters (Barth)
Letters, - (Brecht)
Levi, Edward
Lévi-Strauss, Claude
Lewis, C. S.
Ley, Robert
Lição, A (Ionesco)
Lichtenberg, Georg Christoph
Ligações perigosas, As (Laclos)
Lime Works, The (Bernhard)
Lincoln, Abraham
Língua absolvida, A (Canetti)
Linguagem e mente (Chomsky)
Linguística cartesiana (Chomsky)
Littré, Émile
Livro dos seres imaginários, O (Borges)

Locke, John
Lolita (Nabokov)
London, Jack
Loos, Adolf
Lorrain, Claude
Lowell, James Russell
Luce, Henry
Lugones, Leopoldo
Luís xiv, rei da França
Luz em meu ouvido, Uma (Canetti)

Mach, Ernst
“Mack, a Faca”
Maclean, Donald
Mãe Coragem (Brecht)
Mãe, A (Górki)
Mahagonny (Brecht)
Mahler, Gustav
Mailer, Norman
Mallarmé, Stéphane
Malone morre (Beckett)
Malraux, André
Mandelstam, Nadeja
Mandelstam, Osip
Manet, Édouard
Mann, Thomas
Mannheim, Ralph
Marchesi, Giovanni
Marlowe, Christopher
Marx, Karl
Massacre dos inocentes (Giovanni)
Massas e poder (Canetti)
Master Prim (Ellison)
Masters, Edgar Lee
Matisse, Henri
Maupassant, Guy de
Mauss, Marcel
May, Karl
McCloy, John
McKeon, Richard
McLintock, David
McLuhan, Marshall
Médici, os
Melville, Hermann
Mendelssohn, Felix
Merchant of Revolution, The (Zeman e Scharlau)
Mês no campo, Um (Turguêniev)
“Mesoroposthonippidon” (Davenport)
Metamorfose, A (Kafka)
Methods in Structural Linguistics (Harris)
Meu desenvolvimento filosófico (Russell)

Meyrink, Gustav
Michelangelo
Mikes, George
(Orwell)
Mill, John Stuart
Miller, Oliver
Milton, John
Mind in Chains, The (org. C. D. Lewis)
Minima moralia (Adorno)
“Minotauromaquia” (Ingres)
Moldenhauer, Hans
Moldenhauer, Rosaleen
Molloy (Beckett)
Momigliano, Arnaldo
Montaigne, Michel de
Montanha mágica, A (Mann)
Moore, G. E.
Moore, Henry
Moore, Marianne
More Pricks Than Kicks (Beckett)
Morphy, Paul
Morris, William
Morte a crédito (Céline)
Morte de Ivan Ilitch, A (Tolstói)
“Mortos, Os” (Joyce)
Mozart, Wolfgang Amadeus
Murray, Gilbert
Murray, James A. H.
Murray, K. M. Elisabeth
Murray, Len
Musil, Robert
Mussolini, Benito

Na colônia penal (Kafka)
Nabokov, His Life in Art (Field)
Nabokov, Vladimir,
Nádherný, Sidonie
Napoleão Bonaparte
Neapolitan Baroque & Rococo Architecture (Blunt)
Needham, Joseph
Neher, Carola
Neher, Caspar
Nero
Nestroy, Johann
Neugroschel, Joachim
Neurath, Konstantin von
Nevin, Thomas
New English Dictionary on Historical Principles, A
Newton, Isaac
Nicolau de Cusa
Nietzsche, Friedrich,

No's Knife, Collected Shorter Prose (Beckett)
Norte (Céline)
Nós (Zamiátin)
Nosso conhecimento do mundo exterior (Russell)
Nosso homem em Havana (Greene)
Noyes, Alfred

“Odor de verbena, Um” (Faulkner)
Offenbach, Jacques
“Olalla” (Stevenson)
Old Country, The (Bennett)
Old Masters (Bernhard)
Olson, Charles
“On Some Lines of Virgil” (Davenport)
Ópera dos mendigo, A (Gay)
Ópera dos três vinténs, A (Brecht)
Ópera flutuante, A (Barth)
Origens da Cabala, As (Scholem)
Orlando (Woolf)
Orozco, José Clemente
Orwell, George
Os que têm a hora marcada (Canetti)
Oswald, Lee Harvey
Outro processo, O (Canetti)
Ovídio
Oxford English Dictionary

Pais e filhos (Turguêniev)
Panofsky, Erwin
“Paraíso” (Dante)
Parra, Nicanor
Pascal, Blaise
Passacaglia (Webern)
Passagem para a Índia, Uma (Forster)
Pasternak, Boris
Pater, Walter
“Paterson” (Williams)
Paulo de Tarso
Perdido no túnel do terror (Barth)
Perrin, Joseph-Marie
“Perspectivas da civilização industrial” (Russell)
Pétain, Henri
Pétrement, Simone
Philby, Kim,
Picasso, Pablo
“Pierre Menard, autor do Quixote” (Borges)
Pigmalião (Shaw)
Píndaro
“Ping” (Beckett)
Pirandello, Luigi
Piras, Natalino

Pirsig, Robert M.
Piscator, Erwin
Pitágoras
Platão
Plotino
Poder e a glória, O (Greene)
Poe, Edgar Allan
Poincaré, Jules
“Politics and the English Language” (Orwell)
“Politics vs. Literature” (Orwell)
Pope, Alexander
Popper, Karl
“Por que não sou cristão” (Russell)
Pound, Ezra
“Poussin and Aesop” (Blunt)
Poussin, Nicolas,
“Poussin-Castiglione Problem, A” (Blunt)
“Prática e a teoria do bolchevismo, A” (Russell)
Presente, O (Nabokov)
“Prevention of Literature, The” (Orwell)
“Príncipe feliz, O” (Wilde)
Principia Ethica (Moore)
Principia Mathematica (Russell e Whitehead)
“Problema da China, O” (Russell)
Processo, O (Kafka)
Profumo, John
Proust, Marcel
Psicologia das massas e análise do eu (Freud)
Púchkin, Alexandre,
Pybus, Rodney

Queneau, Raymond
Quimera (Barth)

r.u.r. (Capek)
Rabelais, François
Racine, Jean
Raeder, Erich
Rafael
“Raffles and Miss Blandish” (Orwell)
“Ragnarök” (Borges)
Ramo de ouro, O (Frazer)
Real Life of Sebastian Knight, The (Nabokov)
Rebatet, Lucien
Rees, Goronwy
“Reflections on Espionage” (Hollander)
Reflections on Hanging (Koestler)
Rei Lear (Shakespeare)
Reinfeld, Fred
Rembrandt
Reni, Guido

República, A (Platão)
Reshévski, Samuel
Resistível ascensão de Arturo Ui, A (Brecht),
Retorno do filho pródigo (Rembrandt)
Revolução dos bichos, A (Orwell)
Reyher, Ferdinand
Richards, I. A.
Richardson, Samuel
Rigodon (Céline)
Rilke, Rainer Maria
Rimbaud, Arthur
Rivera, Diego
Robespierre, Maximilien de
Robinson Crusoe (Defoe)
“Rocking-Horse Winner, The” (Lawrence)
Roosevelt, Franklin Delano
Rossini, Gioacchino
Rouault, Georges
Rousseau, Jean-Jacques
Royal Game, The (Czentovic)
“Ruínas circulares, As” (Borges)
Ruskin, John
Russell, Alys
Russell, Bertrand
Rutherford, lorde

Sagração da primavera (Stravinski)
Salmos
Samuel Beckett: His Works and His Critics (Federman e Fletcher)
Sartre, Jean-Paul
Satie, Erik
Satta, Salvatore
Saussure, Ferdinand de
Scharlau, W. B.
Schirach, Baldur von
Schoenberg, Arnold
Schofield, professor
Scholem, Gershom
Schopenhauer, Arthur
Schubert, Franz
Schumpeter, Joseph
Scott, Gilbert
“Second Thoughts on James Burnham” (Orwell)
Seis peças (Webern)
Seis sonatas para dois violinos, violoncelo e contrabaixo (Rossini)
Selva das cidades, Na (Brecht)
Sergeievna, Nina
Sessions, Roger
Seurat, Georges
Shakespeare, William
Shaw, Bernard

Shelley, Percy Bysshe
Sherman, general William
“Shropshire Lad, A” (Housman)
Silber, John
Simone Weil: Portrait of a Self-Exiled Jew (Nevin)
Siniávski, Andrei
Skeat, Walter
Skinner, B. F.
Sleeper Awakes, The (Wells)
Sleepwalkers, The (Koestler)
Smith, Gary
Smith, Logan Pearsall
Snow, C. P.
Sobre a morte e o morrer (Kübler-Ross)
Sobrinho de Wittgenstein, O (Bernhard)
Sócrates
Sófocles
Sofrimentos do jovem Werther, Os (Goethe)
Sole, Leonardo
Soljenítsin, Alexander,
“Some Methodological Remarks on Generative Grammar” (Chomsky)
“Sonho e mentira de Franco” (Picasso)
Sot-Weed Factor, The (Barth)
Spandau: o diário secreto (Speer)
Spanish Testament, The (Koestler)
Spassky, Boris
Speer, Albert
Spengler, Oswald
Spinoza, Baruch
“Splendore della Luce a Bologna, Lo” (Davenport)
Spoon River Anthology (Masters)
Sr. Puntila e seu criado Matti, O (Brecht)
Staël, Madame de
Stálin, Joseph
State of the Art, The (Hockett)
Stein, Gertrude
Stendhal
Sterne, Laurence
Stevenson, Robert Louis
Stockhausen, Karlheinz
Stokes, Adrian
Stories and Texts for Nothing (Beckett)
Strachey, Lytton
Strauss, Leo
Stravinski, Igor
Struggle for the World, The (Burnham)
Studies in Renaissance & Baroque Art Presented to Anthony Blunt on His th Birthday
Suárez, coronel
Sweet, Henry
Swift, Jonathan
Syntactic Structures (Chomsky)

Tacão de ferro, O (London)
Tácito
Taine, Hippolyte
Tales de Mileto
Tamaño de mi esperanza, El (Borges)
Tambores na noite (Brecht)
Tarski, Alfred
Tate, Allen
Tatlin! Six Stories (Davenport)
Tawney, R. H.
Taylor, A. J. P.
Tchecov, Anton
Tchelitchev, Pavel
Tchernitchévski, Nicolai
Tchukovskaia, Lidia
Teatro da poesia e do pensamento (Kraus)
Tem futuro o homem? (Russell)
Tempos modernos (Chaplin)
Tenno, Georgi P.
Tennyson, Alfred, lorde
Teoria artística na Itália - (Blunt)
Teresa d'Ávila, santa
Terror e miséria do Terceiro Reich (Brecht)
Tertz, Abram ver Siniávski, Andrei
“Teses sobre a filosofia da história” (Scholem)
Têtes-mortes (Beckett)
Textes pour Rien (Beckett)
Thatcher, Margaret
Thomas, Dylan
Thoreau, Henry David
Timão de Atenas (Shakespeare)
“Tipperary”
“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Borges)
Tocqueville, Alexis de
Tolstói, Liev
Tomás de Aquino, santo
Toque de Vênus, Um (Weill)
Torquemada, Juan de
Toubner-Calderon, Venetia (Veza)
Toynbee, Arnold
Toynbee, Philip
“Transformational Approach to Syntax, A” (Chomsky)
“Três versões de Judas” (Borges)
Trevelyan, G. M.
Tristes trópicos (Lévi-Strauss)
Triunfo da morte (Bruegel)
Trollope, Anthony
Trótski, Leon
Tucídides
“Tudo e nada” (Borges)

Turguêniev, Ivan
Turner, Joseph
Twain, Mark

Ulisses (Joyce)
Últimos dias da humanidade, Os (Kraus)
Under Milk Wood (Thomas)
Universals of Language (Greenberg)
Unseasonable Truths (Ashmore)
Untergeher, Der (Bernhard)
Updike, John
Urso, O (Faulkner)

Valla, Lorenzo
Van Gogh, Vincent
Vauvenargues, Luc de Clapiers, marquês de
Viagem ao fim da noite (Céline)
Viagens de Gulliver, As (Swift)
Vida de Galileu, A (Brecht)
Villon, François
Virgílio
Visões de Simone Machard, As (Brecht)
Vitoux, Frédéric
Vivaldi, Antonio
Voice from the Chorus, A (Tertz)
Voltaire
Von Neumann, John
Vozes de Marrakech, As (Canetti)

Waldheim, Kurt
Waley, Arthur
Warburg, Aby
Warburg, Fred
Warhol, Andy
Watt (Beckett)
Watteau, Antoine
Weaver, Helen
Webern, Anton
Webster, John
Webster, Noah
Wedekind, Frank
Weigel, Helene
Weightman, John e Doreen
Weil, André
Weil, Simone
Weill, Kurt
Weininger, Otto
Wells, H. G.
Welty, Eudora
Werfel, Franz
Whitehead, Alfred North

Wilde, Oscar
Wilkins, John
Wilks, Yorick
Willett, John
Williams, William Carlos
Wilson, Edmund
Wilson, Harold
Wilson, Woodrow
Wittgenstein, Ludwig
Wood, Grant
Woolf, Virginia
“Writers and Leviathan” (Orwell)

Xadrez (Czentovic) ver Royal Game, The (Czentovic)

Yeats, William Butler
Yngve, Victor
Yourcenar, Marguerite

Zale, Tony,
Zamiátin, Y. I.
Zdánov, Andrei
Zeman, Z. A.
Zen e a arte da manutenção de motocicletas (Pirsig)
Zero e o infinito, O (Koestler)
Zetkin, Clara
Zohn, Harry
Zola, Émile
Zukofski, Louis

1 *Royalties* como direitos autorais e a intraduzível alusão a suas relações com membros da realeza. [N. T.]

2 *Oranges and lemons,/ Say the bells of St. Clement's./ You owe me five farthings,/ Say the bells of St. Martin's*: versos iniciais de uma cantiga infantil tradicional, sobre os sons dos sinos das várias igrejas de Londres. [N. T.]

3 *Die Fackel im Ohr*, ao pé da letra *A tocha no ouvido*, é o título original da obra de Canetti — a referência à revista de Kraus, *Die Fackel*, passa despercebida na tradução brasileira do título como *Uma luz em meu ouvido*. [N. T.]

4 Aqui também o trocadilho de Steiner se perde: *Die Gerettete Zunge*, traduzido para o inglês como *Tongue Set Free*, em português foi traduzido como *A língua absolvida*. [N. T.]

5 “*To stand for office*” e “*to run for office*”: candidatar-se a um cargo. A graça mais evidente neste exemplo é a aparente oposição entre alguns sentidos dos dois termos: *stand* sugere imobilidade, ao passo que *run* sugere movimento. [N. T.]

6 *Knight* é como se chama o cavalo em inglês. [N. T.]

TIGRES NO ESPELHO

e outros textos
da revista
The New Yorker

george
steiner



BIBLIOTECA AZUL