

THOMAS MANN

TRAVESSIA MARÍTIMA COM DOM QUIXOTE

Ensaaios sobre homens e artistas

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar 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 [X 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: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

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

Thomas Mann

Travessia marítima com Dom Quixote

Ensaaios sobre homens e artistas

Apresentação:

Elcio Cornelsen

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Tradução:

Kristina Michahelles e Samuel Titan



Sumário

Apresentação, por Elcio Cornelsen

Bilse e eu

Doce sono!

Sobre o humor

O artista e o literato

O romance de formação

O casamento em transição

Travessia marítima com Dom Quixote

A arte do romance

Em homenagem ao poeta

Elogio da transitoriedade

Créditos

Apresentação

ELCIO CORNELSEN¹

AO INICIAR A REDAÇÃO desta apresentação, veio-me à mente uma obra em dois volumes, organizada por Heinrich Zelton e Eduard Wolfe, que possuo em minha estante: *Der neue Literaturführer: Deutsche Dichtung*, publicada na cidade bávara de Weyarn pela Seehamer Verlag em 1996. Cada volume, delimitado temporalmente, exhibe em sua capa a imagem estilizada de uma figura de destaque da literatura alemã: o primeiro volume, que abrange dos primórdios medievais ao século XVIII – “Da Canção dos Nibelungos ao classicismo de Weimar” (*Vom Nibelungenlied bis zur Weimarer Klassik*) –, como era de se esperar, traz na capa a imagem de Goethe, grande galeão e expressão máxima da literatura de língua alemã; o segundo, pautado por um recorte temporal que toma o século XIX e boa parte do século XX – “Do romantismo ao modernismo” (*Von der Romantik bis zur Moderne*) –, traz, justamente, a imagem de Thomas Mann.

Num primeiro momento, apenas aparentemente banal, as imagens de capa dos dois volumes nos dizem muito: estamos diante de duas escolhas como figuras representativas da literatura alemã, Johann Wolfgang von Goethe e Thomas Mann. Enquanto o primeiro é uma unanimidade e dispensa maiores comentários no sentido de justificar o lugar que ocupa no panteão literário alemão, o segundo implica algumas considerações. De meu ponto de vista, tomo como acertada essa opção dos editores da enciclopédia, pois o autor de romances como *A montanha mágica* e *Morte em Veneza* é, sem dúvida, um dos maiores escritores alemães da primeira metade do século XX. E eu iria mais longe nesse destaque: o maior herói de sua vasta obra não é Hanno Buddenbrook, Hans Castorp ou Adrian Leverkühn, mas sim o próprio Thomas Mann, cuja trajetória foi

marcada por polêmicas e mudanças decisivas, e que, por assim dizer, em razão de diversas circunstâncias, se tornou o principal nome dentre os intelectuais alemães no período de exílio durante o regime nazista.

Nesse sentido, a Zahar faz uma justa homenagem a Thomas Mann, ao edificar uma coleção de textos do autor, sob a rubrica Ensaio & Escritos, à qual este *Travessia marítima com Dom Quixote* vem se somar.

Numa abrangência temporal de cinco décadas, de 1906 a 1952, o volume se compõe de dez escritos de autoria de Thomas Mann, dentre os quais há cinco ensaios, um fragmento, um texto de conferência, uma carta aberta, um prefácio e um diário de viagem, que dá nome à coletânea. Os temas tratados pelo autor são os mais variados, evidentemente, com predomínio de reflexões sobre o próprio fazer literário, mas também sobre questões de ordem sociopolítica.

Em "Bilse e eu", ensaio redigido no final de 1905 e início de 1906 para ser publicado no jornal *Münchener Neueste Nachrichten*, Thomas Mann toma posição em relação à acusação de ter retratado, com "um sentimento de escárnio lascivo", "alguns burgueses típicos de Lübeck", sua cidade natal, no romance *Os Buddenbrooks* (*Buddenbrooks: Verfall einer Familie*, 1901), com o qual, aliás, o escritor ganharia o Prêmio Nobel de Literatura em 1929. Indo além de tal polêmica, Thomas Mann chama atenção para alguns aspectos de ordem estética no próprio fazer literário. Não obstante o simples fato de retratar pessoas conhecidas em seu romance inaugural, para o escritor haveria "uma diferença abissal entre a realidade e a sua imagem, mais precisamente a diferença da essência que separa para sempre o mundo real do mundo da arte".

O segundo ensaio, intitulado "Doce sono!", provavelmente escrito na primavera de 1909 e publicado pela primeira vez em 30 de maio daquele ano no jornal *Neue Freie Presse*, de Viena, enfoca a questão do repouso do escritor frente à atividade poética. Thomas Mann, em princípio, associa os momentos de infelicidade, fracasso e desespero como aqueles em que regressa "com mais doçura ao colo da noite",

“quando o asco à humanidade me obriga a refugiar-me na escuridão...”. Fundamental em “Doce sono!” é o componente ético, adotado por Thomas Mann para pensar essa relação entre repouso e ação a partir do hinduísmo e do budismo: “Trago dentro de mim muito da sabedoria dos hindus, um desejo pesado e indolente por aquela forma ou não forma da perfeição chamada ‘nirvana’ ou o ‘nada’”; “Não é a depressão e sim a paixão – aquilo que Gautama Buda chama de ‘estar conectado’ –, o febril engajamento do nosso eu no dia e na ação.” Cabe ressaltar que o orientalismo ganhou atenção especial no âmbito da literatura alemã nas primeiras décadas do século XX, sobretudo como resultado daquilo que Max Weber denominou “desencantamento do mundo” (*Entzauberung der Welt*). Escritores como Thomas Mann, Franz Kafka, Else Lasker-Schüler e Alfred Döblin, entre outros, se lançaram nas sendas da sabedoria e da filosofia orientais. Eis a questão central do ensaio: “O que é a moral? O que é a moral do artista?” Thomas Mann propõe a seguinte resposta: “A moral tem dupla face, significa tanto concentração quanto devoção, e uma coisa sem a outra nunca é ética.”

Por sua vez, o terceiro ensaio, o mais breve de todos, mantém um caráter de fragmento: “Sobre o humor”. Foi publicado pela primeira vez em francês no dossiê “De l’humour” da revista *La Revue des Revues*, em 12 de dezembro de 1911. Poucos dias depois, em 6 de dezembro de 1911, foi publicada a versão alemã desse ensaio no dossiê “Eine Umfrage über den Humor”, no caderno “Blätter zur Unterhaltung” da revista *Germania*. Trata-se de uma reflexão sobre o humor e a ironia no âmbito literário, motivada por uma pesquisa de opinião realizada por Maurice Dekobra para a revista *La Revue des Revues*. Segundo Thomas Mann, na França o humor adotaria traços de ironia, onde “o humor moderno” se transformaria em “uma espécie de ironia otimista e clarividente”. Sem dúvida, Mann é um dos mestres da ironia. A base da ironia thomas-manniana é o rigor naturalista da representação da personagem, acentuado até a caricatura (por exemplo em *Os Buddenbrooks*) e tendo seu exemplo mais puro na obra *As confissões do impostor Felix Krull* (*Die*

Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, 1954), que suprime, através da paródia do romance de formação, o gênero como tal.

O quarto ensaio de *Travessia marítima com Dom Quixote*, intitulado "O artista e o literato", foi escrito no final de 1912 e publicado no ano seguinte, no semanário *März*, a convite de Hermann Hesse, um dos editores do periódico. Por um lado, Thomas Mann define o literato como "artista da cognição", "um conhecedor da alma e um juiz dos costumes". Como sempre, o componente ético é evocado para melhor delimitar o âmbito de ação do literato: "Seu senso estético, seu idealismo de artista lhe proporciona o gesto interno da generosidade, com a qual ele protege o que é honrado do que é útil." Por outro lado, o artista seria "eticamente indiferente, irresponsável e ingênuo como a natureza", ou ainda um "mestre da alegria nas cortes dos grandes, comensal despreocupado à mesa do canalha rico". Nessa estratégia de contrapor o literato ao artista, surge, mais uma vez, a ironia. Por assim dizer, o literato seria o "artista irônico", em oposição ao artista com fortes vínculos ao mundo burguês. Enquanto o primeiro penderia mais para o espírito (*Geist*), o segundo estaria mais atrelado à vida (*Leben*), num gesto típico da existência burguesa.

"O romance de formação" foi escrito no final de 1916, como introdução à leitura de trechos do romance *As confissões do impostor Felix Krull*. Foi publicado pela primeira vez na edição matutina do *Vossische Zeitung*, em 4 de novembro de 1916, e forma uma espécie de mosaico composto por fragmentos de outros textos, num procedimento típico do autor. Sem dúvida, o romance de formação foi um dos gêneros literários mais discutidos na primeira metade do século XX, em cujo debate Thomas Mann também se insere. Para o autor de *Morte em Veneza*, o "romance de formação e de desenvolvimento" (*Bildungs- und Entwicklungsroman*) seria "uma espécie de romance que é alemão, tipicamente alemão, legitimamente nacional". O escritor identifica na base desse gênero, edificado pelo *Wilhelm Meister* de Goethe, o "individualismo alemão romântico e apolítico, aquele individualismo cultural [*Bildungsindividualismus*] que se tenta conciliar com o novo

socialismo de Estado alemão, chamando-o de seu complemento”, gesto resultante “da politização, da literarização, da intelectualização, da radicalização da Alemanha”. Nessa crítica de Thomas Mann, podemos antever o futuro questionamento do romance de formação a serviço do realismo socialista. Ao contrário dessa postura, os romances genuinamente vanguardistas pautavam-se pela construção de anti-heróis, que fracassavam em tentar superar seus estados desfavoráveis. E estes se transformavam, assim, no que podemos chamar de “romance de deformação”.

Já o ensaio “O casamento em transição” foi escrito em julho/agosto de 1925 como uma carta aberta endereçada ao filósofo cultural Hermann von Keyserling, o qual veiculava pensamentos igualmente partilhados por Thomas Mann sobre os temas casamento e homossexualidade. De acordo com o escritor, o “amor que conduz ao casamento é um amor fundador”, e “como tudo e qualquer coisa, também o casamento encontra-se hoje em transição; mas seria absurdo acreditar em seu fim”, uma vez que este contaria com a noção de “fidelidade”, “a imensa vantagem moral do amor natural”. Por sua vez, num gesto irônico, o casamento se associaria à vida (*Leben*) e o homoerotismo, segundo Mann, estaria atrelado ao espírito (*Geist*). Personagens como Tonio Kröger e Gustav von Aschenbach expressariam essa dicotomia sem possibilidade de síntese. Para Thomas Mann, “Thomas Buddenbrook e Aschenbach são moribundos, fugitivos da ética da vida, dionisíacos da morte”.

O sétimo texto, que dá título à presente coletânea de ensaios, “Travessia marítima com Dom Quixote”, foi escrito no período de 31 de agosto a 10 de outubro de 1934, mantendo características do gênero diário de viagem. A base para esse ensaio foi a vivência da travessia do Atlântico, realizada de 19 a 29 de maio de 1934, período em que Thomas Mann viajou a Nova York a bordo de um vapor holandês, lendo a obra-prima de Miguel de Cervantes – que torna-se fundamento para uma série de discussões de ordem ética e estética. O referido ensaio foi publicado pela primeira vez no *Neue Zürcher Zeitung*, em 15 de novembro de 1934. Cabe ressaltar que essa foi a primeira viagem de Thomas Mann aos Estados Unidos, a

primeira de uma série, até que o escritor iniciasse o período de exílio em solo americano, em 1938. Embora Mann, de início, faça a conjectura de que a leitura de viagem seria “um gênero cheio de conotações de pouco valor”, ela revela-se ao longo do texto como algo mais do que um mero passatempo. Primeiramente, o escritor reconhece o valor do romance associado a um empreendimento como uma viagem ultramarina: “O *Dom Quixote* é um livro mundial – o livro justo para uma viagem pelo mundo. Escrivê-lo foi uma aventura ousada, e a aventura receptiva que se cumpre ao lê-lo está à altura das circunstâncias.” Concluir a leitura significa, ao mesmo tempo, vencer a travessia do Atlântico, conforme Thomas Mann indica no apontamento do primeiro dia da viagem: “É estranho, mas jamais levei sua leitura sistematicamente até o fim. Quero fazê-lo a bordo e chegar à outra margem deste mar de histórias, assim como, dentro de dez dias, chegaremos à outra margem do oceano Atlântico.” À medida que o escritor avança na leitura, ele destaca em suas anotações as qualidades de *Dom Quixote*, a começar por seu caráter humorístico: o “estilo cômico e solene da obra, que me seduz de novo a pensar que o elemento fundamental do épico é, de fato, o humor, que o humorístico e o épico são uma e a mesma coisa, por menos que essa equação se sustente objetivamente.” Não obstante toda a admiração pela obra-prima de Cervantes, Thomas Mann não deixa de fazer uma crítica ao final do romance, no último dia a bordo do navio, em 28 de maio de 1934: “Tendo a achar o final de *Dom Quixote* um tanto apagado. A morte serve sobretudo para resguardar a figura do herói contra novas deformações literárias e tem por isso mesmo algo de literário e de forçado, que não chega a emocionar.” Entretanto, o romance de Cervantes não só auxiliou Mann em sua primeira travessia do Atlântico, como também lhe permitiu refletir sobre o épico e o humor, a construção da personagem e a relação desta com o autor.

Por sua vez, no oitavo ensaio do presente volume, intitulado “A arte do romance”, Thomas Mann retoma as reflexões sobre o gênero romanesco. Trata-se do texto de uma conferência em duas partes, proferida pelo escritor na Universidade de Princeton, nos dias 9 e 10

de maio de 1940, e publicada pela primeira vez em 1953. Como já havia ocorrido com o ensaio “O romance de formação”, “A arte do romance” resulta, sobretudo, da composição de trechos de outros ensaios publicados anteriormente. Além de discutir sobre o romance em prosa frente ao *epos* em versos, em que o primeiro seria tomado como forma decadente em relação ao segundo, Thomas Mann se indaga sobre a própria etimologia da palavra “romance”: “Originalmente, era apenas uma peça narrativa redigida na língua popular de um povo românico.” E revela toda a sua admiração pela epopeia: “Permitam-me a confissão pessoal e nada acadêmica de que o meu amor e o meu interesse pertencem a esse gênero, ao gênio da epopeia, e perdoem-me se uma palestra sobre *A arte do romance* inopinadamente se transforma em elogio do espírito artístico da epopeia.” Para Thomas Mann, trata-se de “um espírito gigantesco e majestoso, expansivo, cheio de vida, vasto como o mar em sua monotonia balouçante”. Romancista por excelência, o escritor prossegue em seu elogio ao gênero: “Pois ele [i.e., o espírito da epopeia] não tem pressa, tem um tempo infinito, é o espírito da paciência, da fidelidade, da perseverança, da lentidão que se torna prazerosa através do amor, o espírito do fastio que enfeitiça.”

O penúltimo ensaio do presente volume, “Em homenagem ao poeta”, constituiu-se, originalmente, como prefácio para a edição americana de *O castelo*, de Franz Kafka, e foi escrito entre 16 e 21 de junho de 1940. Esse ensaio conheceu uma primeira edição em inglês, intitulada “Homage” e publicada em *The Castle*.² Por sua vez, a primeira edição do texto em alemão foi publicada em junho de 1949 na revista *Der Monat*, por ocasião dos 25 anos da morte de Kafka. Logo de início, Thomas Mann define o romance *O castelo* como “estranhíssimo e genial”. Como procedimento adotado em outros ensaios, Mann associa a estética à ética ao refletir sobre a obra de Kafka. Para ele, os escritos de Kafka seriam “cheios de uma ética sensata, ainda que irônica – diria até satiricamente sensata, desesperadamente racional, voltada da melhor maneira para o bom, o justo e a vontade de Deus”. Além disso, tratar-se-ia de uma ética de “conservadorismo meticuloso e objetivo, estranhamente

detalhado, correto e claro, preciso e quase burocrático". Do mesmo modo que vários exegetas da obra de Franz Kafka, procura designar o autor de *A metamorfose*: "O conceito que talvez melhor designe a essência desse poeta é o de um humorista religioso." Outro aspecto central no referido prefácio é o modo como Thomas Mann retoma o tema da vida (*Leben*) para refletir sobre a criação literária pautada pelo espírito (*Geist*) a partir de um componente ético: "Então a vida não é, insensivelmente, um mero meio para conseguir um ideal estético de perfeição, mas o trabalho é um símbolo ético da vida." E Kafka, segundo Mann, tentou buscar "salvação" na literatura, sendo que seus temas principais seriam "a discrepância entre Deus e o homem, a incapacidade do homem de reconhecer o bem, fundir-se com ele e viver no justo", de modo que, na obra do escritor, "cada frase é testemunho de uma boa vontade fantástica, humorística, desesperada". Por fim, é justamente nesse sentido que Thomas Mann designa Kafka de "humorista religioso": *O castelo* proporcionaria "o embate mais beatamente desesperado e obstinado que jamais ocorreu com o anjo, e o aspecto incrivelmente novo e comoventemente ousado nisso é que ocorra com humor, com um espírito de sátira sagrada que deixa o fato do divino e do absoluto totalmente intocado".

Por fim, o último ensaio, "Elogio da transitoriedade", desenvolvido originalmente entre os dias 31 de janeiro e 1º de fevereiro de 1952 como ensaio radiofônico para a Columbia Broadcasting Systems, sob o título "This I believe", foi publicado pela primeira vez na revista *Eckart*, na edição de julho-setembro de 1952, já com o título definitivo. Como ele indica, esse texto fundamenta-se numa discussão de base filosófica em torno do conceito de transitoriedade (*Vergänglichkeit*), definido por Thomas Mann como "a alma do ser, o que confere valor, dignidade e interesse à vida, pois a transitoriedade produz o tempo". A consciência da transitoriedade seria justamente o elemento que diferenciaria o homem do animal, e o escritor, mais uma vez, o avalia à luz do conceito de ética. Outro conceito central no ensaio é alma (*Seele*): "A transitoriedade insufla alma ao ser, e isso se dá em grau máximo no homem."

Sem dúvida, todos os ensaios reunidos em *Travessia marítima com Dom Quixote* revelam diversas particularidades de Thomas Mann ao refletir tanto sobre a própria produção literária quanto sobre as obras de outros escritores. Mas há alguns aspectos que se mantêm fortemente presentes em suas reflexões, como uma espécie de *leitfaden* – enquanto ressonância constante de determinadas ideias ou imagens – que estabelece uma relação entre a literatura primária e a literatura subsidiária originadas da pena do autor de *Doutor Fausto*: a dicotomia espírito (*Geist*) e vida (*Leben*), em busca incessante por uma síntese; o sentido ético sempre presente nas discussões sobre aspectos de ordem estética. E são tais aspectos que, em minha opinião, atestam a grandiosidade da obra de Thomas Mann, garantindo-lhe sua atualidade.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Baumgart, Reinhardt. *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. Munique, Karl Hanser, 1964.
- Bürgin, Hans e Mayer, Hans-Otto. *Thomas Mann: eine Chronik seines Lebens*. Frankfurt am Main, Fischer, 1980.
- Mann, Thomas. *Adel des Geistes: sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*. Estocolmo, S. Fischer, 1955.
- _____. *Essays I: 1893-1914*. Org. Heinrich Detering. Frankfurt am Main, S. Fischer, 2ª ed. 2002.
- _____. *Essays II: 1914-1926*. Org. Hermann Kurzke. Frankfurt am Main, S. Fischer, 2002.
- _____. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1990.
- _____. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. Tradução de Kristina Michahelles, apresentação de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.
- _____. *Ouvintes alemães! Discursos contra Hitler (1940-1945)*. Tradução de Antônio Carlos dos Santos e Renato Zwick. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.
- Rosenfeld, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- Zelton, Heinrich e Wolfe, Eduard (orgs.). *Der neue Literaturführer: Deutsche Dichtung*. 2 vols. Weyarn, Seehamer, 1996.

¹ Elcio Cornelsen é professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

² *The Castle*, Nova York, Alfred A. Knopf, 1941.

Bilse e eu



EM LÜBECK, minha cidade natal, recentemente fui alvo de uma perfídia. Por ocasião de um processo de imprensa, uma questão de ofensa literária – um negócio ruidoso, embora insignificante para nós, que ali se disputava e sobre o qual pairava o espírito de Bilse –, falou-se muito e intensamente no meu romance *Os Buddenbrooks*, um livro que, em todo processo escandaloso, é sempre aventado, pelo fato de suas figuras terem sido em parte forjadas com base em pessoas vivas, e porque reavivei diversas recordações da minha pátria, veneráveis e bizarras, recordações de pessoas e de circunstâncias que marcaram minha juventude receptiva. O advogado de acusação, em especial, mencionou o meu nome e o da minha narrativa o tempo todo com grande rigor; e em seu discurso final, referindo-se aos “romances à Bilse”, citou enfaticamente *Os Buddenbrooks* como exemplo desse novo e escandaloso gênero literário.

Isso foi dito em tribunal aberto e, portanto, teve suficiente ressonância para chegar até a mim, junto com o nome da pessoa. Faço questão de registrar este nome, quero que esteja escrito aqui. Um dia ele aparecerá num grande jornal, vou fazer com que isso aconteça. Chama-se: Von Brocken. E Von Brocken disse: “Quero afirmar em alto e bom som que Thomas Mann também escreveu um livro à la Bilse, e que *Os Buddenbrooks* é um romance à Bilse, e defenderei esta afirmação!” Disse isso ereto, de pé.

Vamos, não o levemos a mal. Sejam justos, colocando-nos um pouco no seu lugar. Imaginemos alguém que passa seus dias como advogado em uma cidade portuária média, levando uma vidinha pequena, miserável e totalmente despercebida, uma pessoa que

daria qualquer coisa para chamar um pouco de atenção. Note, querido leitor, o desafio desesperado nas palavras de Von Brocken! Escrever “à la Bilse” aparentemente significa juntar diversas porcarias e uma indiscrição pessoal em uma espécie de romance, com a mais pura intenção de ganhar o máximo de dinheiro com ajuda de um escândalo – uma interpretação que talvez seja bastante injusta com o honrado sr. Bilse; mas essa sem dúvida era a opinião de Von Brocken. E eu deveria aceitar isso? E se eu quisesse processá-lo, empreendendo contra ele uma batalha forense da qual os jornais teriam o que dizer?... Falo sério. Acho que esse excelente jurista nutriu esperanças de que eu fosse brigar no tribunal com uma inteligência que não sabe diferenciar entre Bilse e a minha pessoa. Ah, o seu sonho dourado não vingou. Dedico-lhe essas linhas gentis – é só o que posso fazer por ele. No máximo, para salvaguardar sua honra, ainda posso expressar minha firme convicção de que ele acredita no que diz, de que falou do fundo do coração e segundo sua mais pura fé.

Ele acredita que o gênero literário chamado por ele de “romance à la Bilse” surgiu na nossa terrível época, tendo sido descoberto e nomeado por ele. O grau de erudição que ele teve a oportunidade de adquirir não lhe permite saber que sempre existiu uma outra literatura ao lado da verdadeira, uma literatura dúbia, uma literatura à Bilse, se quiserem, que atingiu especial floração em determinadas épocas e cujos produtos, artisticamente sem valor, mas não sem interesse para a história cultural, muitas vezes conservam a aura do escândalo mesmo quando tudo o que havia de pessoal e comprometedor neles já feneceu há muito tempo. Ele não sabe que, ao lado das flores venenosas que brotaram da literatura de fofoca e memórias do século XVIII, a erva Bilse age como um vegetal bastante inofensivo. Ele tem o sr. Bilse na conta do pai de qualquer escândalo e a mim como o seu irmão espiritual. É como ele me vê, e que Deus o proteja! Ele não duvida de que meus esforços literários apenas encontraram algum eco porque, em *Os Buddenbrooks*, eu retratei comodamente alguns burgueses típicos de Lübeck, fato que, na sua visão, encheu o público alemão de norte a sul com um

sentimento de escárnio lascivo. Ele não encontra diferença entre mim e o militar brilhante que nos presenteou com o *epos* de *Aus einer kleinen Garnison*, e nem encontraria, ainda que quisesse. “Eu defenderei essa afirmação”, diz ele. Ereto, com belicosa ingenuidade. Deixemo-lo de lado.

NATURALMENTE, passamos à ordem do dia. Seguimos nossos afazeres, sonhamos nossos sonhos, escrevemos nossas cartas, lemos alguma coisa e nem pensamos mais em Von Brocken. Mas, mesmo assim... “Bilse e eu”, essa doce palavrinha “e”, para citar Tristão, não me sai da cabeça. Ocupa meus pensamentos, generaliza-se, vira um problema... Como pôde ser atado, esse “e”? Como pode ocorrer que uma condição de artista de algum rigor e de paixão venha a ser confundida sem hesitação com a natureza e a ação de um obscuro escriba de pasquim, que traduziu um pouco da sua hostilidade subalterna em mau alemão? Não pensem que não importa perguntar, como se essa questão não dissesse respeito a vocês e a mim! Conheço gente que, hoje, acha Von Brocken um idiota e dentro de pouco tempo talvez gritará para mim: “Bilse! Difamador! Indecente!” Dirão isso quando eu tiver sido um pouco irreverente com eles, ao interpretar artisticamente algum evento.

O que tenho a dizer sobre essas coisas é muito importante para mim agora e para o futuro, e durante um passeio no final da tarde decidi transformar tudo isso em um artigo para o *Münchner Neueste Nachrichten*, para que muita gente o leia. Pois quando muita gente lê, há boas chances de que seja lido também por aqueles que importam. Pode ser útil, ajuda a esclarecer, favorece antecipadamente e apazigua, evita mal-entendidos... Estão dispostos a me escutar mais um pouco? Mais dez minutos?

UMA COISA É CERTA: se quiséssemos batizar com o nome do tenente Bilse todos os livros em que um escritor retratou pessoas vivas do seu conhecimento sem outro motivo a não ser o artístico, teríamos que reunir bibliotecas inteiras de obras da literatura universal nessa categoria, incluindo as mais imortais. Não tenho espaço para os

exemplos que poderia apontar, pois teria que recitar a história inteira da literatura. Tomemos Ivan Turguêniev, tomemos mesmo Goethe – até eles provocaram escândalo. Depois de *Werther*, Goethe teve dificuldades de apaziguar os comprometidos modelos de Lotte e de seu marido. Turguêniev causou indignação quando retratou com impiedosa maestria em suas memórias de caçador os latifundiários russos, de cuja hospitalidade se beneficiara. E não é absolutamente acaso que justo os grandes nomes, os maiores nomes se oferecem a alguém que procura no passado por escritores fortes e indubitavelmente genuínos, os quais, em vez de “inventar” à vontade, escolheram se apoiar em algo existente, de preferência na realidade. E que, ao contrário, não sejam os nomes mais caros que aparecem quando pesquisamos por grandes “invenções” na história da literatura.

Parece certo que o talento da invenção, mesmo que seja poético, não pode nem de longe valer como critério para a profissão do escritor. Mais ainda: parece que é um talento subordinado, percebido pelos bons e melhores autores como algo já quase desprezível, de que eles de qualquer jeito não sentem falta. No posfácio de *Pais e filhos*, Turguêniev explica, tranquilamente: “Como não tenho vocação para inventar, sempre necessitei de um certo solo para poder me mover de maneira livre e segura... No que diz respeito a Bazarov, seus traços básicos me foram fornecidos por um jovem médico que vivia na província...” Não consigo ouvir muito lamento nessas palavras, ao contrário, escuto uma espécie de orgulho, e me lembro de uma conversa sobre títulos de livros que tive certo dia com um jovem escritor alemão de renome, conversa essa que ele concluiu com a seguinte observação: “Sabe, na verdade, todos os títulos, com exceção dos nomes próprios, são trivializantes.” Muito bom. E é essa tendência estética que “na verdade” e de preferência também declararia qualquer tipo de “invenção” como trivializante.

Finalmente, não importa se é na história, na lenda, na antiga novelística ou na própria realidade viva que um poeta se apoia – o valor, na essência, não é o mesmo? O que, pois, um Schiller, um Wagner, inventaram nesse sentido? Praticamente nenhuma figura,

nenhum enredo. E para citar o caso mais incomensurável de poesia que a Terra já viu: Shakespeare... Sem dúvida, ele também tinha capacidade de inventar, como tinha capacidade de todo o resto; mais certo ainda, no entanto, é que ele não dava muito peso e nem fazia muito uso da invenção. Ele alguma vez inventou uma fábula? Nem as confusas intrigas de suas comédias foram por ele inventadas. Ele trabalhava de acordo com peças antigas de teatro, novelas italianas e, aliás, leitor enraivecido, retratou contemporâneos seus, se bem que de uma maneira bastante diferente do colega de Forbach. Retratou, por exemplo, um homem gordo entre seus conhecidos que, ao que ouvi falar, chamava-se sr. Chettle e virou John Falstaff. Shakespeare preferia achar a inventar. Garimpava alguma história ingênua que lhe parecia útil para servir de parábola e vestimenta colorida, de instrumento sensual para representar alguma experiência, alguma ideia. Sua obediência à fábula encontrada, sua humildade em relação à exterioridade dada é surpreendente, é comovente; deveria parecer subserviente e infantil se não se explicasse como um perfeito desprezo do objetivo, como desprezo de um poeta para quem a materialidade, o aspecto carnavalesco da fábula não significava nada, mas a alma, insuflar alma, tudo.

Insuflar alma – eis a bela expressão! Não é o talento da invenção, é a arte de infundir alma que faz o poeta. Não importa se ele preenche uma lenda tradicional ou um pedaço de realidade viva com seu hálito e sua natureza, a alma, a penetração e realização do assunto com aquilo que o poeta é, faz o assunto ser de sua propriedade, algo em que, de acordo com sua opinião mais íntima, ninguém pode pôr a mão. É mais do que evidente que isso pode e deve levar a conflitos com a venerável realidade, que se tem em alta estima e não deseja de forma alguma ser comprometida através da infusão de alma. Mas a realidade superestima o grau no qual continua sendo realidade para o poeta que dela se apropria – especialmente nos casos em que tempo e espaço o separam dela. Falo de mim... Quando comecei a escrever *Os Buddenbrooks*, estava hospedado em Roma, na Via Torre Argentina 34, a três lances de

escada. Lübeck não era muito real para mim, acreditem, eu nem estava muito convicto de sua existência. Para mim, Lübeck e seus habitantes não passavam essencialmente de um sonho, bizarro e venerável, um sonho sonhado há tempos, sonhado por mim, e que era minha propriedade da maneira mais curiosa. Passei três anos escrevendo o livro, com muito esforço e lealdade. E fiquei profundamente espantado ao ouvir que provocara alvoroço e hostilidades em Lübeck. O que a Lübeck verdadeira de então tinha a ver com a minha obra construída ao longo de três anos? Bobagem... Se eu construí uma frase a partir de alguma coisa, o que a coisa ainda tem a ver com a frase? Coisa de filisteus...

Mas em todos os casos é assim, e não apenas quando muitos anos e muitas latitudes separam a imagem original da obra. A realidade que o escritor submete às suas finalidades pode até ser o seu mundo cotidiano, pode ser a pessoa mais próxima e querida, ele poderá se mostrar submisso ao detalhe dado pela realidade, pode utilizar todas as suas características para a sua obra, ávida e obedientemente, mas assim mesmo continuará existindo – para ele, e deveria continuar existindo para todo o mundo! – uma diferença abissal entre a realidade e a sua imagem, mais precisamente a diferença da essência que separa para sempre o mundo real do mundo da arte.

Mas para voltar à questão de “insuflar alma”, trata-se, em primeiro lugar, simplesmente daquele processo poético que pode ser designado de aprofundamento subjetivo da imagem de uma realidade. Sabe-se que qualquer poeta genuíno se identifica até certo grau com suas criaturas. Todas as figuras de uma obra poética, por mais hostis que possam ser umas com as outras, são emanações do “eu” que faz poesia, e Goethe está tão vivo em Antônio e Tasso quanto Turguêniev em Bazarov e em Pavel Petróvitch. Uma tal identidade também está presente – ao menos por alguns momentos – onde o leitor nem a percebe, onde poderia jurar que nada além de escárnio e desprezo habitou o escritor durante a criação de um personagem. Não seria Shylock, o judeu, um ser nojento e terrível que Shakespeare manda ser traído e pisoteado para júbilo

generalizado? E, no entanto, há mais do que um momento em que se revela a intuição de uma solidariedade profunda e terrível entre Shakespeare e Shylock... Aqui é preciso entender que não existe conhecimento objetivo no reino da arte, existe apenas conhecimento intuitivo. Toda objetividade, toda apropriação e trivialidade se referem unicamente ao pitoresco, à máscara, ao gesto, à externalidade que se apresenta enquanto característica, enquanto símbolo sensual, como o judaísmo de Shylock, a negritude de Otelo e a gordura de Falstaff. Todo o resto – e o resto é quase tudo – é subjetivo, é intuição e lirismo, pertence à alma conhecedora e abrangente do artista. E quando o que está em jogo é um perfil – isso que chamo de aprofundamento subjetivo de uma realidade não deveria livrar o processo de qualquer caráter arbitrário e usurpatório? A fusão interna do poeta com o seu modelo não deveria abrandar qualquer ofensa?

Ao contrário. Observemos por um instante o seguinte caso. Em um livro que seguia o lema de Ibsen “escrever é julgar a si próprio”, certa vez criei a figura de um escritor moderno, uma figura satírica, na qual eu estava julgando uma parte complicada de mim mesmo, o esteticismo, aquela artificialidade morta na qual vislumbro o maior perigo de todos. Dei a esse personagem a máscara de um escritor que eu conhecia, um senhor de talento sofisticado, porém distante da vida. Essa máscara era estranha e característica. Dei ao meu escritor espírito e força, fanatismo pela beleza e pobreza humanitária, elevei-o a um tipo, a um símbolo ambulante, e o fiz passar por maus bocados ao deparar-se com a brutalidade comicamente saudável de um comerciante hanseático, o marido da jovem com a qual o escritor tivera um caso amoroso sublime em um sanatório. Eu me autopenitenciei nesse personagem, notem bem. E como se comportou o escritor? O outro? Aquele que eu elegera como modelo para o meu tipo e com o qual eu me identificara interiormente? Ele se comportou com grandeza. Veio até mim para me apertar a mão com cordialidade – um sinal estranho, me pareceu; pois, considerando o meu trabalho honesto, livre e impiedoso contra mim mesmo, precisava dessa asseguuração muda e

solene? Ah, num outro sentido não havia necessidade dela, pois o escritor não conseguiu mantê-la. Ele tentara fingir ser livre – não era livre. Em vão tentara iludir a si mesmo e a mim sobre seus verdadeiros sentimentos. Ele lutou e perdeu. Não demorou e eu recebi dele uma carta venenosa. E agora, conforme soube, ele acha ruim tudo o que eu escrevo.

O que isso prova? Revela da maneira mais espantosa e pungente que o perigo humano encerra-se no que é aparentemente conciliatório, no poético, no aprofundamento subjetivo, no uso de um retrato para fins mais elevados. Se eu tivesse retratado o escritor como ele é de verdade, sem tipificá-lo, sem exagerar, de maneira individual, realista, objetiva, tediosa, ele teria continuado meu amigo. Mas, como preenchi a máscara com conteúdos próprios, tornou-se meu inimigo.

É isso. E eu o constato porque não posso deixar de acreditar que coisas boas e mudas são solucionadas e apaziguadas se as pronunciarmos em voz alta. É a identificação que escandaliza as pessoas. Com a já mencionada obediência ao detalhe dado, o poeta se apropria de externalidades que dão ao mundo direito de dizer: esse é fulano, é fulana. Em seguida, ele insufla alma e aprofunda a máscara com características de outros, de si mesmo, usa-a para representar um problema que talvez lhe seja completamente estranho, e resultam situações, ações que talvez sejam totalmente distantes da imagem original. Mas então, a partir das externalidades, as pessoas se sentem no direito de considerar todo o resto como “verdadeiro”, anedótico, trivial, fofoca e rumores sensacionalistas – e pronto, o escândalo está feito.

Precisa ser assim? Não há um entendimento possível? Será que sou tão estranho assim? Criança ainda, o costume do grande público de tentar farejar aspectos pessoais em qualquer grande realização já me enfurecia. Eu desenhava homenzinhos a lápis em papel e achava que haviam ficado bonitos. Mas, quando os mostrava na esperança de colher elogios para a minha arte, as pessoas perguntavam: “Quem é?” “Ninguém”, gritava eu, quase aos prantos. “É um homenzinho, como você vê, um desenho meu, feito de contornos,

meu Deus do céu...” Hoje não é diferente. Continuam perguntando. “Quem é esse personagem?”

Perguntaram-me a sério o que eu faria se um amigo talentoso fizesse de mim um homem malfalado ao escrever um conto brilhante em que um personagem, totalmente igual a mim, cometesse vilanias. Perguntaram se eu daria um soco nesse amigo talentoso. Não, com certeza não. Além disso, dependeria do caso. E não apenas do talento literário do amigo. Não sou esteta o suficiente para desculpar tudo pelo bem de um belo estilo. Não nego que existam vilanias escritas, mas se eu conheço o amigo como um talento no sentido mais elevado e sério, se nele, com base em trabalhos pregressos, visse não apenas um artista talentoso como um escritor que trabalha em si mesmo quando trabalha, e para quem essa obra também foi um ato de autodisciplina e de autolibertação, eu diria a ele: “Fiquei um pouco surpreso, meu caro, que você tenha usado logo a minha máscara para o seu bandido. Mas deixe estar. Entre outras coisas, também devo ser um bandido. A propósito: bravo. E venha logo me visitar, para que possa lhe mostrar meus novos livros.”

Esse é o momento de trazer outra coisa para o debate, que segundo minha visão e compreensão não raro aguça o mal-entendido entre o escritor e a realidade. É a aparência de uma hostilidade do escritor em relação à realidade, uma aparência que é gerada pela irreverência da cognição observadora e pelo rigor crítico da expressão. Explico a seguir.

Existe na Europa uma escola de intelectuais, criada por Friedrich Nietzsche, o poeta alemão do conhecimento, na qual nos acostumamos a fundir o conceito do artista com o do sujeito conhecedor. Nessa escola, a fronteira entre arte e crítica é mais indefinida do que nunca. Há nessa escola críticos de um temperamento totalmente poético, e poetas de uma perfeita disciplina do intelecto e do estilo. Esse criticismo poético, porém, a aparente objetividade da observação, a frieza e perspicácia da expressão despertam aquela aparência de hostilidade.

O artista dessa espécie – e talvez não seja uma espécie ruim – quer conhecer e criar: quer conhecer profundamente e criar com beleza, e o fato de suportar com paciência e orgulho as dores que são inseparáveis dessas duas coisas confere sacralidade moral à sua vida. Quem conhece essas dores? Quem sabe que toda criação, todo parto, é dor, luta e sofrimento? Todos deveriam sabê-lo e parar de reclamar se alguma vez um artista deixa de atentar para as considerações humanas e sociais que se opõem à sua ação. Mas sabe-se também que o conhecimento artístico, normalmente designado de “observação”, causa dor? A observação enquanto paixão, martírio, heroísmo – quem sabe disso? Nesse caso, o sentimento de pena seria mais apropriado que o latido de raiva... Certo dia, escutei um escritor dizer: “Olhe para mim! Não pareço estar excessivamente animado, não? Um pouco velho e com a língua afiada e cansado, não? Bem, para falar da ‘observação’, é assim que se poderia imaginar um homem que, no fundo bondoso, suave, bem-intencionado e um pouco sentimental, simplesmente seria massacrado pela observação clarividente... Felizes os maldosos! Quanto a mim, estou emagrecendo...”

Esse escritor me pareceu expressar de uma maneira melancólica e engraçada o que eu quero dizer: em primeiro lugar, a ambiguidade entre a condição de artista e a de homem, que pode gerar os mais intensos conflitos externos e internos. O olhar que lançamos, enquanto artistas, para as coisas externas e internas é diferente daquele do homem comum: é, ao mesmo tempo, mais frio e mais passional. Enquanto homem, você pode ser bom, tolerante, afetivo, positivo, pode ter uma inclinação totalmente acrítica de achar tudo bom; enquanto artista, o demônio o obriga a “observar”, a perceber velozmente e com uma maldade dolorosa qualquer detalhe que possa ser característico no sentido literário, que possa ser típico e significativo, abra perspectivas, que designe raça, aspectos sociais e psicológicos, e a registrá-los como se você não tivesse nenhuma relação humana com o que viu – e na “obra” tudo vem à tona. Considerando que se trate de um perfil, do uso artístico de uma realidade próxima, ressoa a queixa: “Foi assim que ele nos viu? Tão

frio, irônico e hostil, com olhos tão vazios de amor?” Eu peço que se calem! E que tentem encontrar, dentro de si, um pouco de respeito por algo que é mais severo, mais disciplinado, mais profundo do que aquilo que seu ânimo chama de “o amor”!

Mas depois o escritor me pareceu tocar ainda em uma segunda questão: a sensibilidade dolorosa da observação, cuja apresentação e expressão é aquele “rigor crítico” da designação que há pouco chamei de fonte de mal-entendido. Pois não se deve acreditar que o refinamento e a acuidade da sensibilidade observadora podem atingir um grau incomum sem ao mesmo tempo aumentar sua capacidade de sentir dor. Existe um grau dessa capacidade de sentir dor que torna qualquer vivência um sofrimento. A única arma dada à irritabilidade do artista para reagir aos fenômenos e às vivências e se defender deles de uma forma bonita é a expressão, é a capacidade de designar algo, e essa reação da expressão que, falando com algum radicalismo psicológico, é uma vingança sublime do artista contra a vivência que teve será tanto mais forte quanto mais refinada a suscetibilidade despertada pela percepção. Essa é a origem daquela precisão fria e impiedosa da designação, esse é o arco tensionado que dispara a palavra, a palavra aguda, que voa e que acerta o alvo, tremendo... E não será o arco rígido um instrumento apolíneo, tal qual a doce lira?... Nada menos artístico que o equívoco de se pensar que frieza e paixão sejam excludentes! Não há pior mal-entendido do que concluir que o rigor crítico da expressão seja maldade e hostilidade no sentido humano!

Em vão. Será preciso deter-se um instante nesse fato surpreendente: a expressão certa sempre parece hostil. A boa palavra fere. Quero dar um exemplo pequeno, porém didático. Uma revista organizou uma pesquisa de opinião e a enviou também para mim. A questão era opinar sobre o estado da crítica moderna. Bem, eu externei minha opinião. Escrevi que os melhores artistas não percebem a crítica, no sentido mais elevado, como algo contrário à sua natureza. Pus a nu minha autêntica simpatia pelo crítico no sentido moderno, do qual também estamos falando aqui, e pensando em um determinado escritor, a quem tenho em alta estima

enquanto dono de um estilo engraçado e representante da nova crítica impressionista, acrescentei: “E ao doutor X devo tantos e tão profundos divertimentos que seria uma ingratidão testemunhar publicamente contra ele.” E daí? Tenho elementos para acreditar que o crítico recebeu mortalmente mal essa expressão do “divertimento profundo”, que ele a percebeu como escárnio, e agora virou meu inimigo. Por quê? Graças a uma precisão. Se eu tivesse empregado qualquer frase murcha, falando de “verdadeiro enaltecimento” ou “prazer seleta”, ele continuaria simpático à minha pessoa; mas como eu tentei acertar o seu efeito com uma palavra disciplinada, ele se enfureceu. Não quer ser visto como alguém que diverte, deseja ser levado a sério. Mas um divertimento que tem “profundidade”, acredito, é um divertimento muito sério. Em toda a língua, não me pareceu existir nenhuma combinação de palavras melhor para designar o efeito de sua análise engraçada, de seu jeito muitas vezes bizarro, do que “profundidade” e “divertimento”... Debalde, a palavra feriu. Só porque era boa e certa. Só por isso. Não há outra explicação.

Assim é que fazemos inimigos. E há exemplos mais sérios. Observemos, nesse contexto, o estranho caso de Maximilian Harden. Esse crítico da vida pública, organizado à maneira das musas, poderia ter se poupado infinito ódio, processos adversos e os percalços da fortaleza se sua veia de designar nomes tivesse reagido com menos intensidade aos estímulos da realidade, se alguma vez tivesse conseguido enfraquecer a força passional de sua palavra e ter sido prudente à custa da precisão artística. Mas o verdadeiro amante da palavra preferirá indispor-se com o mundo a sacrificar uma só nuance; a dor do conhecimento e da criação dará a satisfação moral ao verdadeiro artista – aquele que não se doa pela metade, mas inteiramente, que é artista de profissão, por paixão –, a satisfação que o elevará acima de todas as suscetibilidades e todos os escândalos do mundo. Nada menos hipócrita, nada mais profundo do que a indignação entusiástica com a qual ele se levanta quando uma realidade, movida por amor-próprio grosseiro, ousa tocar na obra da sua solidão. Como? O sofrimento terá sido inútil? A arte terá

que abrir mão dele? Tanta coisa se perde! Tanta coisa é vivida e sofrida sem jamais ser criada! Mas aquilo que ganhou forma e vida própria, a obra feita por um artista à custa de sofrimento – por que ele não pode revelá-la, por que ela não pode lhe trazer fama? Assim fala a ambição. Assim se justifica toda ambição...

BILSE E EU... alguma diferença existe, convenhamos, e talvez seja uma diferença semelhante à existente entre atrevimento e liberdade. Mas se eu falo de liberdade, falo daquela independência interior, da liberdade e da solidão que formam a precondição de qualquer realização nova e original. Ela não exclui um comprometimento afetivo humano, mas a dignidade e a soberania do artista se baseiam nela, e demandas de etiqueta e cuidados burgueses não têm poder sobre ela. Hoje em dia, muita gente gosta de falar de ciência "incondicional". Pois alguém quer ser contrário a conceder a incondicionalidade também à ciência bela, à ciência alegre da arte? "O artista que não se revela por inteiro é um servo inútil", disse um poeta e pensador. Isso é uma verdade imortal. Mas como posso me revelar por inteiro sem ao mesmo tempo revelar o mundo que eu imagino? Minha imaginação, minha vivência, meu sonho, meu sofrimento? Não falo de vocês, jamais, estejam certos, mas falo de mim, de mim...

Leiam isso! Atentem para isso! É uma mensagem coletiva, um pequeno manifesto. Não perguntem sempre "quem é esse personagem?". Continuo desenhando homenzinhos feitos de contornos, e eles não representam ninguém mais além de mim mesmo. Não digam sempre "esse sou eu, aquele ali é fulano". São apenas manifestações do artista baseadas em vocês. Não atrapalhem com fofocas e infâmias a liberdade do artista, que o capacita a fazer o que vocês amam e elogiam e sem a qual ele seria um servo inútil.

Doce sono!



QUE A NOITE CAIA DIARIAMENTE; que a bênção do repouso, bálsamo benfazejo, derrame-se todo entardecer sobre o sofrimento e o tormento, a dor e a preocupação; que essa poção do Lete esteja sempre pronta para nossos lábios ressecados; que, depois da luta, esse suave banho acolha nosso corpo agitado a fim de que ele ressurgja, purificado de suor, poeira e sangue, fortalecido, renovado, rejuvenescido, quase sem saber, com a mesma coragem e o mesmo prazer originários – amigo! Sempre percebi e reconheci isso como a mais gentil e comovente entre as grandes coisas. Criaturas de ânsia obscura, emergimos da noite calma para o dia e caminhamos. O sol arde, andamos sobre espinhos e pedregulhos pontiagudos, nossos pés sangram, nosso peito arqueja. Como seria desesperador se a estrada ardente do esforço se abrisse à nossa frente indivisível, sem meta provisória, em ofuscante imprevisibilidade! Quem teria forças de percorrê-la até o final? Quem não sucumbiria, desencorajado, arrependido? Mas a noite acolhedora entrecorta muitas, muitas vezes a via-crúcis da vida; cada dia tem o seu ponto de chegada: um bosque, santo bosque, espera-nos com o murmurar das fontes e um crepúsculo verde, com o musgo macio a consolar nossos pés, um frescor suave envolvendo nossa fronte com a paz da pátria; e com os abraços abertos, a cabeça inclinada para trás, os lábios entreabertos e o olhar que se quebra feliz, adentramos sua deliciosa sombra...

Dizem que fui uma criança calma, que não gritava, não esperneava, mas era afeito ao sono e ao cochilo em um grau confortável para as amas. Acredito, pois lembro que amava o sono e o esquecimento em um tempo em que eu mal tinha o que esquecer,

e lembro muito bem da primeira impressão que instigou o calmo afeto até ele se tornar um carinho consciente. Foi quando escutei a lenda do homem sem sono – a história do homem que se doava com tanta e tão insensata sofreguidão ao tempo e seus afazeres que maldizia o sono. Então, um anjo o fez merecedor da terrível bênção: privou-o da necessidade física do sono, soprou em seus olhos até que se transformassem em pedras cinzentas em suas cavidades e nunca mais se fechassem. Nem saberia contar em detalhes como esse homem se arrependeu de seu desejo, a que tormentos foi submetido, único homem sem sono entre todos os outros, e como ele, triste condenado, arrastou-se vida afora até finalmente ser libertado pela morte, até finalmente a noite, antes inacessível para seus olhos pétreos, tomá-lo para si e em si – só sei que, na noite daquele dia, mal pude esperar ficar sozinho em minha pequena cama para me atirar no colo do sono, e que nunca dormi mais intensamente do que na noite em que escutei aquela história.

Desde então, sempre observei com satisfação o que os livros diziam para elogiar o sono. Assim, foi em consonância com o meu coração que Mesmer enfatizou a possibilidade de que o sono, no qual consiste a vida das plantas, e do qual a criança durante as primeiras semanas de sua vida só desperta para receber o alimento, talvez fosse a condição natural e original do homem, correspondendo da maneira mais direta à função de vegetar. “Não poderíamos afirmar que nossa vigília apenas existe para dormirmos?”, disse o genial charlatão. Isso foi magnificamente bem pensado, e o estado de vigília certamente é apenas um estado de luta em defesa do sono. Afinal, Darwin não defendeu também que o espírito apenas se desenvolveu como arma na luta pela existência? E que arma perigosa! Uma arma que, quando nenhuma necessidade externa ameaça nossa segurança, frequentemente se volta contra nós. Ditosos somos nós quando ela descansa, quando a chama ofuscante e ardente da consciência já iluminou exaustivamente o mundo que nos preenche e circunda e podemos voltar a nos abandonar ao nosso verdadeiro e feliz estado!

Mas se é a necessidade que nos desperta, não é ela, na verdade, que nos torna estranhos ao sono. Acreditas que desconheço a insônia por tristeza e preocupação? A verdadeira devoção só veio ao meu sono depois que passou a primeira época de vida da liberdade e da intocabilidade, quando as contrariedades, em forma de escola, começaram a desvirtuar os meus dias. Nunca dormi de maneira mais deliciosa do que em certas noites entre domingo e segunda-feira, quando, depois de um dia protegido, durante o qual eu pertencia apenas a mim e aos meus, o próximo já ameaçava com adversidade rígida e alheia. E assim continua sendo. Nunca durmo mais profundamente, nunca regresso com mais doçura ao colo da noite do que quando me sinto infeliz, quando meu trabalho fracassa, quando o desespero me oprime, quando o asco à humanidade me obriga a refugiar-me na escuridão... e como, pergunto, poderia ser diferente, uma vez que a tristeza e a dor jamais seriam capazes de fortalecer nosso apego ao dia e ao tempo?

Sorrirás se eu te contar que conservo uma lembrança precisa e agradecida de cada cama na qual dormi por um período de tempo mais longo – cada uma delas, desde o meu primeiro berço com grades e uma cortininha verde até o imponente leito de mogno no qual nasci e que durante muitos anos ocupou meus quartos de solteiro. Agora tenho uma cama mais leve, uma cama inglesa, laqueada de branco, as partes da cabeceira e dos pés graciosamente decoradas. Acima dela, numa moldura branca, está aquele quadro francês chamado *Marcha à estrela*, que, com sua atmosfera azul esmaecida, flutuamente musical, é a mais bela decoração de alcova que eu poderia imaginar... Sorrirás, digo eu – mas, ainda assim, que lugar extraordinário tem a cama entre a mobília doméstica, esse móvel metafísico em que se cumprem os mistérios do nascimento e da morte, esse perfumado casulo de linho em que nós, quentinhos, inconscientes e de joelhos dobrados, como outrora na escuridão do ventre materno, como que religados ao cordão umbilical da natureza, absorvemos alimento e renovação por misteriosas vias... Não é como um barco mágico que, encoberto e

insignificante, ocupa o seu canto durante o dia, e nos leva flutuando toda noite para o mar do inconsciente e do infinito?

O mar! O infinito! Meu amor pelo mar, cuja gigantesca simplicidade sempre preferi à sofisticada pluralidade das montanhas, é tão antigo quanto o meu amor ao sono, e sei muito bem qual a raiz que essas duas simpatias têm em comum. Trago dentro de mim muito da sabedoria dos hindus, um desejo pesado e indolente por aquela forma ou não forma da perfeição chamada "nirvana" ou o "nada", e, embora seja artista, cultivo uma inclinação muito pouco artística à eternidade, que se exterioriza em uma repulsa contra a estrutura e a medida. O argumento contrário, acredita-me, é a correção e a decência, e, para utilizar a palavra mais séria, a moral... O que é a moral? O que é a moral do artista?

A moral tem dupla face, significa tanto concentração quanto devoção, e uma coisa sem a outra nunca é ética. "Concentração", o oposto criativo da distração sobre o qual Grillparzer faz seu sacerdote proferir palavras tão maravilhosas, é algo que precisa ser sentido; e não é estranho que uma determinada fantasia sempre me transmita a sensação mais profunda da palavra – a fantasia do feto se criando no ventre da mãe? Nossa cabeça, imagina, não é redonda e não está formada desde o princípio, precisando apenas crescer; inicialmente, o rosto ainda está aberto, cresce aos poucos dos dois lados em direção ao centro, fechando-se devagar e sempre até se tornar esse nosso rosto simétrico, com olhar, com vontade, individualmente concentrado... e esse fechar-se, cerrar-se, criando uma forma decidida a partir do universo de possibilidades, vê, é essa fantasia que às vezes me faz compreender intuitivamente o que na verdade ocorre aqui por trás do fenômeno. Parece-me então que toda existência individual pode ser compreendida como consequência de um ato de vontade e de uma determinação sobrenaturais à concentração, à delimitação e conformação, à concentração a partir do nada, à renúncia à liberdade, ao infinito, ao dormir e tecer em uma noite sem espaço nem tempo – uma decisão ética de ser e sofrer. Sim, o devir já é moral, pois o que mais significaria aquele aforismo cristão de que "o maior pecado do

homem é ter nascido”? Só o puritano acredita que pecado e moralidade são conceitos antagônicos. Na verdade, são a mesma coisa; sem o conhecimento do pecado, sem a doação ao que é pernicioso e devorador, toda moralidade não passa de virtude pueril. O estado desejável no sentido ético não é a pureza, a ignorância, não é o cuidado egoísta e a arte desprezível da boa consciência, e sim a luta e a necessidade, a paixão e a dor. Heinrich von Kleist diz em determinado trecho: “Quem ama sua vida com cuidado já morreu em termos morais, pois a sua maior energia vital de poder sacrificá-la já apodrece quando ele a trata bem.” E as palavras mais éticas dos evangelhos são: “Não resistais ao mal.”

A moral do artista é a força da concentração egoísta, a determinação rumo à forma, à configuração, à delimitação, à corporalidade, rumo à renúncia à liberdade, ao infinito, ao dormir e tecer no espaço ilimitado da percepção – resumindo em uma palavra, é a vontade para a obra. Mas quão pouco nobre e ética, exangue e asquerosa é a obra nascida da uniformidade fria, sábia e virtuosa de um artista! A moral do artista é devoção, engano e autorrenúncia, é luta e necessidade, vivência, conhecimento e paixão.

Sem dúvida, a moral é a questão suprema da vida, talvez seja a própria vontade de viver. Mas se queremos que seja mais do que uma declaração teatral de que a vida não é o maior dos bens, então deve existir algo mais elevado, mais definitivo do que essa vontade, e assim como a moral significa corrigir e disciplinar tudo o que é livre e possível para algo limitado e real, ela também necessita de um corretivo, uma justificativa, uma advertência incessante à introspecção e à renúncia. Chamemolo de sabedoria, esse corretivo – e seu oposto será a insensatez do homem que, afeito ao tempo e ao dia com um zelo tão cego, maldizia o sono. Chamemo-lo de religiosidade, e seu oposto será aquela animalidade pagã presa com o focinho ao chão, que não enxerga acima de si a grande paz das estrelas. Chamemo-lo de sofisticação – e seu oposto será a banalidade, que se sente totalmente em casa na vida e na realidade, sem nostalgia, sem conhecer uma pátria mais elevada: pois existem

peças de uma banalidade e eficiência tão infinitas que não imaginamos que algum dia possam morrer, que algum dia possam compartilhar o sacramento e a transfiguração da morte.

Não é a depressão e sim a paixão – aquilo que Gautama Buda chama de “estar conectado” –, o febril engajamento do nosso eu no dia e na ação, que nos rouba o sono, e isso tem mais que uma significação nervosa: significa que nossa alma perdeu a pátria, tendo-se afastado tanto dela no zelo que já não encontra o caminho de volta. E não parece que precisamente os maiores e mais fortes passionais sempre encontram facilmente o “caminho de volta”? Ouvi dizer que Napoleão tinha a capacidade de adormecer quando queria, durante o dia, rodeado de gente, no barulho de uma batalha... e quando me lembro disso, vejo aquele quadro cujo valor artístico pode não ser alto, mas cuja anedota sempre exerceu sobre mim um fascínio infinito. Chama-se *C'est Lui* e descreve uma mísera sala de camponeses, cujos moradores, marido, mulher e filhos, espreitam tímidos junto à porta aberta. Pois no meio do cômodo, junto à mesa frágil, dorme o imperador. Esse emblema da paixão egoísta e expansiva está sentado, desembainhou a espada, o punho frouxo apoiado na mesa, o queixo no peito, e dorme. Não precisa de silêncio nem de escuridão, não precisa de almofada para esquecer o mundo; sentou-se em qualquer cadeira dura, fechou os olhos, deixou tudo para trás – e dorme.

Seguramente o maior homem de todos é o que preserva a lealdade e a nostalgia da noite, mas durante o dia realiza as maiores façanhas. Por isso, amo acima de tudo a obra que nasceu da “nostalgia da noite sagrada” e que, por assim dizer apesar de si mesma, persiste em seu esplendor de vontade e sonolência: o *Tristão* de Richard Wagner.

Sobre o humor



A PALAVRA "HUMOR" SIGNIFICA, na verdade, o contrário de "secura" e penso que lhe prestamos a devida honra quando nos atemos a essa definição. Pois o humor pode inspirar obras de vasta humanidade e raro teor de verdade. Digo "vasta humanidade" porque o humor sempre teve uma tendência ao que é grande e amplo, a uma amplitude brutal e rude, como a dos humoristas ingleses do século XVIII.

E justo porque o espírito latino observa com maior rigor a religião da forma, o humor não pode florescer tão integralmente entre os povos românicos. Daí que, no país de Voltaire, de Renan e de Anatole France, ele se transforme em ironia. E como o humor moderno, avesso a tudo permitir no domínio da forma, não pode ser outra coisa senão uma espécie de ironia otimista e clarividente, creio que no futuro o gênio francês terá parte expressiva no desenvolvimento de um humor mais profundo.

O artista e o literato



Um grande tratado sobre espírito e arte, crítica e artes plásticas, cognição e beleza, saber e criação, civilização e cultura, razão e demônio foi sonhado e esboçado há muitos anos. O objeto conduziu ao incomensurável, e a disciplina ensaística do autor não foi suficiente para capturá-lo em uma composição. Assim, o projeto ficou guardado como massa amorfa de anotações. O que se segue são algumas páginas sequenciais do capítulo no qual se tentou apresentar criticamente o tipo do homem literário em sua pureza abstrata.

“OS QUE NASCEM COM MAIS sabedoria e mais amor à virtude do que os outros devem se tornar brâmanes”, dizem os Vedas. Se compreendermos “sabedoria” como um conhecimento de tudo o que é humano fundamentado em contemplação interior e em devotada experiência, conhecimento este supervisionado e estimulado por um prazer apaixonado pela expressão designadora, um desejo de aventura e maestria no campo da palavra sofisticados, sedentos de estímulos, sempre insaciáveis, sempre em busca de novas conquistas; e se compreendermos como “amor à virtude” a pureza do contemplador, o desejo do incondicional, o asco à concessão e à corrupção, uma insistência irônica ou solenemente acusadora e julgadora no plano ideal, na liberdade, na justiça, na razão, na bondade e na dignidade humana: nesse caso, essa definição do talento dos brâmanes consegue expressar na fórmula mais breve possível a vocação literária.

O século XVII, o século literário por excelência, gostava de diferenciar entre o “sábio” – uma natureza seca e rabugenta – e o

“filósofo”, e parece que com este último conceito queria dizer mais ou menos o que hoje compreendemos por “literato”. As diferenças entre as épocas, no entanto, são relevantes, e o conceito atual do literato se equipara menos ainda ao do *lettré*, do erudito, que o do filósofo de então. Exclua-se tudo o que diz respeito à formação acadêmica. Flibusteiro intelectual com tipos muito diferentes de formação científica, muitas vezes desprovido de diploma, de academia, de exames, demasiadamente libertino, sonhador, homem que vive a vida, demasiadamente artista para resolver coisas práticas, mas divorciado da arte no sentido ingênuo e inocente pela consciência, pelo espírito, pelo moralismo, pela crítica, o literato talvez possa ser designado com mais perfeição como artista da cognição.

Mas quem quiser lançar a pergunta sobre qual impulso – se o artístico ou o moral – se não predomina pelo menos é o primário e originário nesse curioso tipo (uma questão que aqui já foi tangenciada com o cuidado necessário), arriscará trazer para o centro do debate o problema da própria arte, o qual, em sua condição de problema, nunca deixará de escandalizar a humanidade objetiva enquanto ela estiver envolvida com o dualismo de forma e conteúdo e enquanto a palavra “forma” inevitavelmente fizer ressoar o conceito da frivolidade e da falta de seriedade. Forma na qualidade de frivolidade: nesse juízo ou preconceito, que eu não combaterei e que até pode conter muita verdade subjetiva, efetivamente baseia-se toda a desconfiança, descrença com que o cidadão, ou seja, o homem subjetivo, enfrenta o literato em qualquer área prática, por exemplo a área da política; e há casos em que um literato entende que se expressou com devoção e paixão sobre alguma complicação ou o problema de um amigo, recebendo a amarga resposta de que sua contribuição até pode ser um belo tratado estético, mas não serve de conselho nem de consolo. Não se costuma acreditar, no mundo, naquilo que é bem dito. Ao contrário, o cidadão comum acredita apenas em uma seriedade sem forma, em uma moral nua e crua; a ele, virtude com senso estético parece uma desfaçatez blasfema – e a firmeza de sua convicção lhe dá razão. Mesmo assim,

Schiller dedicou-lhe eloquentemente seu pensamento mais caro e entusiasmado, o da relação entre arte e moral, entre estética e ética. Mesmo assim, em um poema famoso, Goethe juntou a boa ação e a bela palavra... A boa ação! Nada é mais característico para a vocação literária do que a eficácia dupla e, no fundo, unitária, daqueles paladinos filantrópicos da época do Iluminismo que em escritos sobre política criminal convocaram a sociedade perante o fórum da humanidade, educaram seus contemporâneos a repudiar as selvagerias da Justiça, a tortura e a pena de morte, prepararam o caminho para leis mais suaves – e que, tipicamente, notabilizaram-se através de ensaios sobre linguagem e estilo, tratados sobre a arte da escrita. Filantropia e arte de escrever como paixões predominantes de uma alma: isso quer dizer alguma coisa; e é relevante também que o conceito de barbárie abranja todo o conjunto do que se imagina como sendo falta de cultura, ignorância, vilania, crueldade e ausência de bom gosto. Escrever bem significa quase pensar bem, e daí à boa ação é um passo. É bom constatar que todo processo civilizatório, todo enobrecimento moral e melhoramento do gênero humano origina-se do espírito da literatura, e para os pedagogos populares dos antigos a bela palavra já era vista como produtora da boa ação.

Tudo isso deve ser mencionado a título de atenuação, antes de expressarmos a hipótese de que de fato é na palavra que se deve encontrar a origem e o impulso primevo do literato, que aquele desejo de aventura e maestria no reino da expressão – o qual talvez seja não apenas um efeito colateral ou consequência de sua “sabedoria”, de seu conhecimento psicológico, e sim sua origem – possivelmente também poderia ser a de seu “amor à virtude”. Sim, a palavra, que está ali, que pertence a todos e que apenas ele consegue manejar de modo soberano e brilhante, a palavra é seu primeiro espanto, seu prazer mais precoce, seu orgulho infantil, o objeto de seus exercícios secretos e dos seus exercícios não autorizados, a fonte de sua superioridade vaga e estranha, ela é o seu talento... Mas em cada talento há, inato, o anseio pelas melhores e mais vantajosas condições de desenvolvimento, e, por

natureza, quanto mais forte se sentir algo baixo, lúdico e ridiculamente engraçado, com maior ambição ele tentará se levar a sério, solenemente, elevando seus efeitos para a dimensão da dignidade e da bondade. Essa é a moralidade do talento que se manifesta em numerosas vidas de artistas e, da maneira mais admirável, talvez, em alguns casos isolados da esfera literária.

O literato, portanto, é duplamente moralista: é um conhecedor da alma e um juiz dos costumes, e é as duas coisas pela sua condição de artista. Seu impulso artístico faz dele um psicólogo, pois onde o seu talento e sua sofisticação linguística e curiosidade poderiam encontrar satisfação mais preciosa, onde seu virtuosismo expressivo poderia encontrar missões mais seletas, difíceis, sublimes, do que nas confusões do coração humano? Não que ele se expresse depois de ter vivenciado e reconhecido, essa seria mais a condição do poeta. O literato se expressa ao vivenciar; ele vivencia ao se expressar, e ele vivencia para se expressar.

Mas por outro lado é do seu talento que se origina sua paixão ética. A pureza e a postura nobre do seu estilo se refletem (provavelmente não é o contrário) em sua visão e percepção das coisas humanas, sociais e do Estado. Ele é radical porque o radicalismo, para ele, significa pureza, magnanimidade e profundidade. Detesta a imperfeição, a covardia lógica, o compromisso; vive em protesto contra a degradação da ideia pela realidade. Seu senso estético, seu idealismo de artista lhe proporciona o gesto interno da generosidade, com a qual ele protege o que é honrado do que é útil. É Montaigne que cito aqui, e aquele tratado espantoso em que compara esses dois valores. Em toda constituição de Estado, diz, existem serviços úteis, necessários, mas que também são vis, até mesmo viciosos, e se a necessidade comum apaga o seu verdadeiro rosto devemos deixar esse papel aos cidadãos que têm mais nervos e menos temor. O bem comum, segundo ele, exige que se traia, que se minta, que se derrame sangue, mas "deixemos essa tarefa àqueles que são mais obedientes e maleáveis", diz Montaigne. Mais do que quem? Do que ele, o

literato, excessivamente nervoso e temeroso, demasiado rebelde e rívido para sacrificar o que é honrado ao que é útil.

Montaigne fica fora de si com o juiz que, através do engano e de falsas promessas de brandura ou clemência, seduz o criminoso a revelar seus atos. Chega a afirmar que o cidadão capturado por ladrões e libertado após prometer pagar uma determinada soma é obrigado a manter sua promessa – pois, ainda que o pavor tenha forçado a sua língua sem vontade, continua obrigado a manter sua palavra, mesmo sem o temor. E qual a origem da sensibilidade de Montaigne no quesito da honradez? Vem do mesmo gosto que o faz eleger Epaminondas como seu herói: aquele guerreiro humano tão afeito aos costumes amenos e educados que, topando com o amigo e hóspede em meio à situação mais enfurecida, desviou-se educadamente para o lado, e do qual se diz que, antes de sair para a guerra, levava um sacrifício às musas a fim de, com sua suavidade e alegria, livrar Marte da cruzeza e da raiva. Bem – tudo isso é literatura! Se a vida é uma luta, o literato é o guerreiro que, antes da batalha, leva um sacrifício às musas.

Seria possível supor a que exemplo o literato da Renascença recorre para questionar moralmente aquilo que é útil? “O casamento”, diz ele, “é o laço mais necessário e útil da sociedade humana. No entanto, o conselho dos santos considera o celibato a decisão mais correta e exclui do casamento a profissão humana mais honrada, da mesma forma que usamos os animais inferiores para o cruzamento das raças.” Que exemplo forte! Ao que parece, o literato se entende melhor com o santo do que com o seu oposto, o artista, e se o seu moralismo tem origem artística, são precisamente seus impulsos de conhecimento e julgamento que o distanciam do artista como nós o imaginamos – esse ser alegre e inocente que enfrenta o irmão severo, ou até prefere nem enfrentar, com um misto de contrariedade e pia timidez.

O artista – considerando-se aqui o tipo da forma tão pura quanto o literato – é eticamente indiferente, irresponsável e ingênuo como a natureza, da qual é filho legítimo. De feitio criativo sem ser contemplativo, e sim ativo, e, enquanto homem de realização

acostumado a fazer concessões à matéria, nem imagina perceber como opostos o honrado e o útil. Um rapaz que vive e deixa viver, sensual, infantil, dado ao jogo, ao brilho e às festas, deixa a quem tiver vontade julgar o mundo de Deus, o qual ele se satisfaz em ornamentar e recriar. É conhecido como mestre da alegria nas cortes dos grandes, comensal despreocupado à mesa do canalha rico – em resumo, se algum traço de caráter positivo falta a esse simpático camarada é a honradez, que não é em absoluto questão de natureza e de “temperamento”, e sim de conhecimento e de crítica. Já o literato, por sua vez, é a pessoa essencialmente honrada, e não consegue deixar de sê-lo. Sua aversão a se vincular, comprometer-se, a se tornar comum – ele, o livre observador e juiz –, simplesmente uma demanda da autoafirmação, vence sem qualquer esforço todas as tentações do mundo. Seu *pathos* de liberdade, seus conceitos de dignidade humana, sua insubordinação o fazem aparentemente inadequado para servir aos príncipes. Sua visão social o tornaria cúmplice do explorador mão-aberta em cuja casa se hospedasse. E enquanto o artista é propriamente o homem do efeito e do sucesso, o literato não vê o sucesso como quase nada além de ornamento da injustiça – sim, a sua irritabilidade psicológica e ética torna-o, enquanto ser contemplativo, rancoroso contra a atividade em si, contra a atividade criadora que se adapta praticamente. O ódio que Voltaire tinha de Carlos Magno é um excelente exemplo dessa sensibilidade do literato em relação ao heroísmo impuro da ação. “O nome de Carlos”, exclama ele, amargurado, “é uma das maiores provas de que o sucesso redime a injustiça e conduz à fama.” Em seguida mostra, sorrindo e babando, o que é a grandeza ativa. Carlos não respeitou os direitos da natureza e os laços do sangue. Lançou na miséria a mulher do irmão e seus filhos a fim de se apoderar de suas terras. Provavelmente, mais tarde os enviou para o convento ou mandou matá-los. Obedecendo a uma demanda do papa, degredou sua esposa langobarda sem motivo e sem formalidade, mandando prender o seu pai e outros príncipes. Tratou a guerra libertária de Wittekind como uma revolta comum e mandou executar 4.500 presos às margens do rio Aller. Escravizou os saxões sob o pretexto de querer cristianizá-los e aliou-se – ele próprio um

cristão – aos sarracenos contra outros sarracenos, sem pensar em querer converter seus aliados ao cristianismo. “Outros interesses, outros atos!”, grita Voltaire. E vemos que precisamente isso, a renegação desavergonhada daquilo que é honrado em prol do que é útil, é-lhe insuportável. Um homem prático sagaz que de forma alguma quis se vingar de Roncesval, mas que sempre se apoderava apenas do que podia carregar, “adequando sua ambição ao favor ou ao desfavor das circunstâncias”. Um hipócrita que, depois de corromper a nobreza romana com ouro e ter se candidatado oficialmente ao cargo de imperador, fingiu surpresa quando o papa Leão o declarou imperador durante a missa, num jogo encenado. Um ladrão esperto, em suma, ao qual apenas o sucesso e – como Voltaire acrescenta com maliciosa equidade – “algumas propriedades brilhantes” concederam o atributo de grande homem: este é o herói histórico diante da cadeira do juiz da pura contemplação, e quem achar absurdo tal juízo deve considerar que o absurdo não é outra coisa senão a honradez espiritual.

O literato é correto até as raias do absurdo, é honrado até as raias da santidade; sim, parente dos profetas da velha aliança enquanto conhecedor e juiz, efetivamente representa o tipo do santo mais evoluído com mais perfeição do que qualquer anacoreta de tempos mais primitivos. Seu senso estético, sua sensibilidade contra o que é vil, ridículo e indigno leva ao aniquilamento de todas as paixões baixas: a maldade, a inveja, a prepotência, o desejo de vingança, o ciúme; sua arte de fragmentar e designar, o efeito refrescante da palavra literária leva à dissolução e à conciliação da paixão propriamente dita, leva à mansidão, à calma. Sim, se desde o nascimento ele é um juiz, com a vocação e a missão de atribuir às coisas os nomes certos, trata-se, em última análise, de sua “sabedoria”, que se revela mais forte do que o seu “amor à virtude”: conhecer o coração, saber da multiplicidade de significados e da profunda injulgabilidade das ações humanas faz com que ele compreenda, com que perdoe, o conduz à bondade...

O romance de formação



“AMAR A SI PRÓPRIO”, disse um escritor, não sei mais qual, mas certamente foi um autor espirituoso, “amar a si próprio é sempre o início de uma vida romanesca.” O amor a si próprio, pode-se acrescentar, é também o começo de toda autobiografia. Pois o impulso de uma pessoa de fixar a sua vida, apresentar o seu desenvolvimento, festejar literariamente o seu destino e requerer com paixão o interesse do mundo que a cerca e da posteridade tem como pressuposto a mesma vivacidade incomum da sensação de “eu” que, segundo aquele escritor, é capaz não apenas de inscrever uma trajetória subjetivamente como romance, mas também de elevá-la objetivamente à dimensão do interessante e relevante. Trata-se de algo muito mais forte, profundo e produtivo do que o “amor-próprio”. Nos casos mais belos, é a grata e respeitosa plenitude de si mesmos dos eleitos dos deuses, tal como emana dos versos seguintes com uma ênfase incomparavelmente intensa:

*Alles geben die Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.*¹

É o interesse ingênuo e aristocrático pelo mistério da alta preferência, da elegância substancial, da distinção perigosa, dos méritos inatos, cujos portadores eles sentem ser; o desejo de dar a conhecer – a partir da experiência mais secreta – como um gênio se forma, como felicidade e mérito se encadeiam insolúvelmente após uma decisão qualquer da providência. Foi o que levou a *Poesia e*

verdade, de Goethe, e é propriamente o espírito da grande autobiografia em si.

Essas frases eu escrevi há anos, quando tive de redigir algumas palavras para acompanhar o romance autobiográfico póstumo de um autor precocemente falecido no seu caminho rumo ao público leitor, e lembro-me delas no instante em que estou prestes a ler aqui alguns trechos do começo de um livro ainda inacabado, o qual se apresenta ilusoriamente como a autobiografia de um falsário, de um enganador. Um tal livro é um empreendimento insólito, nisso haverão de concordar comigo, e não devem se surpreender se eu próprio me questiono pelos motivos mais profundos desse conceito; tampouco irão interpretar como presunção se me vejo tentado a – e tento – estabelecer uma conexão com o desenvolvimento alemão, até mesmo com um determinado contexto político. É nossa época que nos ensina a pensar assim.

O romance, com sua mistura de elementos sintético-plásticos e analítico-críticos, certamente não é um gênero muito alemão. E o é menos ainda quando é político, quando contém uma crítica social. Mas existe uma espécie de romance que é alemão, tipicamente alemão, legitimamente nacional, e essa espécie é o romance de formação e de desenvolvimento impregnado de elementos autobiográficos. Imagino ainda que os senhores e eu concordamos que o predomínio desse tipo de romance na Alemanha, o fato de sua específica legitimidade nacional, está intimamente ligado ao conceito alemão de humanidade, ao qual – como é o produto de uma época em que a sociedade se decompôs em átomos e que transformou cada cidadão em um indivíduo – desde sempre faltou quase totalmente o elemento político; está, pois, ligado de modo íntimo ao individualismo alemão romântico e apolítico, aquele individualismo cultural que se tenta conciliar com o novo socialismo de Estado alemão, chamando-o de seu complemento.

Tudo estaria muito bem, se realmente fosse apenas uma questão de oposição e de conciliação entre individualismo cultural e socialismo de Estado. Mas o desenvolvimento intelectual, o progresso na direção progressista, no qual a Alemanha se encontra

há algum tempo e que, com grande probabilidade, experimentará um poderoso impulso com a guerra, na realidade leva muito adiante. É um processo que exige – o que talvez não seja muito lisonjeiro para ele – um punhado de palavras artificiais duvidosas para caracterizá-lo. Trata-se da politização, da literarização, da intelectualização, da radicalização da Alemanha; é sua “humanização” no sentido ocidental-político e sua desumanização no sentido alemão; trata-se – para utilizar a expressão predileta, o grito de guerra e de entusiasmo do literato radical, cuja causa e missão é estimular esse processo – da democratização da Alemanha, termo muito sumário, que, de maneira geral, quer designar um processo em que a condição espiritual alemã tenta se assimilar à do Ocidente europeu e do Ocidente em geral. Mas a medida exata do progresso desse processo será o avanço do romance, mais precisamente do romance social e da sátira político-social no interesse público da Alemanha.

Quem se admiraria então, se do outro lado, sob a influência desse processo, a forma originalmente nacional da epopeia alemã em prosa, o romance de formação individualista, começasse a se decompor? Seria parte do processo, seria bem de acordo com o espírito do progresso. Mas qual foi, desde sempre, o meio e o instrumento da decomposição? Foi o intelecto. E qual foi a forma artística com a qual o desejo do instinto para a decomposição intelectualista sempre se vestiu, preferencialmente, necessariamente? Foi sempre a paródia. O romance alemão de formação e desenvolvimento, parodiado, exposto ao escárnio do progresso em forma de autobiografia de um impostor e ladrão de hotel – esse seria, portanto, o contexto melancólico-político em que eu teria que colocar esse livro?

Paremos por aqui! Não nos deixemos dar vazão a esse ou àquele pensamento tentador sobre a paródia de forma geral – digo, sobre até que ponto toda arte tem suas raízes na paródia, sobre a relação entre o elemento característico e o elemento parodístico e sobre como toda adequação estilística constantemente tangencia a paródia e conflui para ela. São coisas que não se adequam sem mais nem

menos à leitura para um público que chegou antecipadamente a um evento literário de fim de dia. Afinal, o que importa? O que importa é que conversem hoje à noite – o que provaria que o pouco que até agora consegui concretizar do meu esboço não se limita a um curioso “desejo de instinto político” qualquer, o que não levaria a nada, mas contém vida.

Começo a ler... e estou curioso se os senhores (e eu) terão a impressão de que valeria a pena um dia prosseguir e levar a cabo a obra iniciada há anos.

¹ Em tradução meramente indicativa: “Tudo os deuses, os infinitos/ dão a seus eleitos, e por inteiro:/ todas as infinitas alegrias/ todas as infinitas dores, e por inteiro.” Goethe, *Alles geben die Götter*, em carta de 17 de julho de 1777 à condessa Auguste zu Stolberg. (N.T.)

O casamento em transição

Carta ao conde Hermann Keyserling



Estimado conde Keyserling!

Armar ciladas para as pessoas é uma predileção pouco humana e que, desde os tempos de Sócrates, é conhecida como traço típico do caráter do filósofo. Que o senhor também é um filósofo, isso sempre ouvi dizer, e não tenho mais dúvidas desde que teve a benevolência de submeter aos nossos cuidados literários um tema que talvez seja o mais escorregadio dos terrenos – tão escorregadio e traiçoeiro de fato que é preciso ter muita coragem e vontade para imaginar que possa ser um “paraíso”, lembrando um pequeno verso de Nietzsche. Recomenda-se a discreta contratação de um pequeno grupo de enfermeiros com uma cruz vermelha no uniforme para o precário festival em pista escorregadia que o senhor está promovendo; pois infelizmente é de se prever que ocorrerão alguns entreveros que exigirão cuidados, e ninguém poderá escapar de talvez também se tornar protagonista de um desses “casos”. Seja como for, não dará para ficar à parte. Não haveria outra desculpa senão a pusilanimidade. Quem é marido não tem direito de dizer: esse assunto, deveras problemático, não me diz respeito. O apelo tem algo de um compromisso pessoal e temporal. *Hic Rhodos, hic salta*.¹

O casamento, pois – um problema. Como todas as outras coisas, com o passar do tempo foi se tornando problemático. Nossos avós – como eram felizes! – não iriam entender. Tempos terríveis estes, em que o necessário, a ordem primordial, parece se tornar impossível, de dentro para fora, de dentro do homem, que é um ser problemático, ligado à natureza, comprometido com o espírito, criatura torturada pela consciência, obrigada a ser idealista e

absurda, constantemente tendendo a cortar o galho em que está sentada. Vejamos a instituição da criadagem doméstica, um dos pilares sociais da ordem primordial da qual estamos falando. Pois o casamento não é uma instituição “burguesa”, a não ser que interpretássemos a palavra em sua acepção mais elevada, a da maneira de viver burguesa, mas ele tem bases burguesas e sociais – que se encontram abaladas. A relação de criados e empregadas, como animais domésticos, que, em seu sentido original primitivo e épico quase não existe mais nem mesmo na área rural, degradou-se totalmente nas cidades, arrancada para a esfera da crítica de consciência social, emancipação e dissolução. Qualquer um enxerga que a condição de criado doméstico, que sobrevive em nossos tempos como rudimento patriarcal, há muito já se tornou totalmente impossível graças àquela generosa falta de sabedoria humana, e ninguém consegue antever como e quando isso terminará; pois o conceito épico de “lar”, da forma que ainda foi empregado por Kant, e que era formado por marido, mulher, filhos e criadagem, já implodiu. Dizia eu que o casamento não é uma instituição “burguesa”. Com isso, quis garanti-lo contra a ofensa mais esmagadora do nosso tempo e contra a confusão que surge sorrateira, tão ligeira e despercebida, com o seu uso revolucionário: a confusão daquilo que é burguês com o que vem desde tempos primordiais, humanamente eterno, sem tempo e sem idade. Não sei se é um sinal de conservadorismo acreditar nisso, mas eu acredito. Por exemplo, acredito na atemporalidade, na pré e na pós-burguesia, na eternidade humana das formas e almas artísticas essenciais, no espírito do épico, por exemplo, que hoje tantas vezes é carimbado de “burguês”, graças àquela mesma confusão. Naturalmente, devo admitir que a condição de burguês muitas vezes nos engana e se confunde com o que é sem tempo e persiste. Assim, o século XIX, o chamado século burguês, cultivou o espírito épico primordial, eternamente homérico, em obras gigantescas de Dickens, Balzac e Tolstói, na roupagem teatral de Wagner, e o que pode ter sobrado dessa natureza, dessa forma épica, de maneira dissolvida e intelectualizada, pertence ao século XIX, ao século burguês, e não ao século XX. Da mesma forma, a primeira relação

patriarcal da “mulher”, da “dona de casa”, com o homem era uma relação burguesa. “E ele te dominará”, essa expressão não é apenas bíblica, mas também vem da Francônia antiga. O que vivenciamos hoje – ou já vimos terminar – é a corrosão, pela crítica social, dessa condição bíblico-burguesa através da autonomização e libertação da mulher que anda de bicicleta, dirige automóveis, estuda, tornou-se intelectualmente forte, de certa maneira até masculinizada: através da “emancipação da mulher”, a qual – um terror para qualquer tipo de conservadorismo burguês, que por sua vez também confundiu o que é burguês com o que é eterno – começou de maneira tão ridícula e infantil, mas da qual sobrou tanta coisa inextirpável, irreparável, irreversível, que entrou para a vida.

Trata-se de uma compensação entre os gêneros que faz parte dos fenômenos mais curiosos da história verdadeira, da história interior. Já Wedekind (em *Franziska*, creio) observou friamente: “No mundo inteiro, está desaparecendo a diferença entre a indumentária masculina e a feminina.” Com a sua predileção pelo tipo *mignon* (que buscava, ao mesmo tempo, a feminilidade original), a indumentária, ou seja, a libertação do corpo feminino através do esporte e da roupa esportiva, era o aspecto que mais lhe interessava. Mas ele naturalmente não deixou de perceber que tudo o que é externo é símbolo do que vem de dentro, que existe uma correspondência entre ambas as dimensões e que uma vive da outra. Por toda parte, sobrou bastante do aspecto feminino e de felina, algo que pode ser chamado de imortal: a vontade e o desejo de atrair o homem, enquanto ser do outro sexo, da maneira mais misteriosa, doce e estranhamente selvagem possível. De maneira geral, no entanto, o que predomina é a tendência irrefreada para se equiparar e se nivelar em todos os aspectos da vida, nas questões da educação e da eficiência profissional, da liberdade de ação nos esportes e na política, e não mais com aquela ênfase ambiciosa, emancipatória e competitiva, mas com o acento da naturalidade e sem enfrentar sérias resistências por parte do homem, que antes revela uma “receptividade” que não é apenas exterior.

Não digo que ele se “feminiza”. Nem a palavra “masculinização”, no caso da mulher, é correta, e mesmo o corte de cabelo tipo pajem, prático, que não exige muitos cuidados, sendo ao mesmo tempo feminino e muito atraente, não tem mais nada a ver com os cabelos raspados das primeiras mulheres que lutavam pelos seus direitos. Mas perde-se certo conceito de masculinidade – galante, à maneira de pavão, tosca, pomposa, burramente condescendente e burramente veneradora, a atmosfera do salão de dança burguês, tensa e ridícula, erótica, formal, lasciva e insensata. O processo, podemos dizer, resulta em uma espécie de humanização de ambos os lados e que torna possível a camaradagem. Basta observar nossos jovens para constatar que não há mais esse ar de salão, de maneiras de cavalheiro e dama, de galanterias e *minauderie*. O jovem rapaz perde o lado marcial, o “cabo de vassoura” metido nas costas, a saudação militar batendo calcanhares, o bigode. Passa a se barbear, o que aproxima a beleza mais generosa da juventude (pois que toda juventude é bela) da feminina, e, conforme manda a moda, sua postura fica mais volteada e feminina, um certo ar de dançarino. Ele também quer ser “belo”, o que é diferente de “masculino” – a ambição de forma geral não vai mais na direção de “masculino” ou “feminino” – ou então sabe que é “belo”; e isso está ligado a um outro movimento de emancipação e conscientização mais geral, o da juventude, que já não quer mais ser um estágio preliminar da condição de adulto, autoritariamente oprimido e regulamentado, mas sim ser um sentido humano em si, mais ainda, ambiciona talvez ser a verdadeira forma clássica do humano, tendo descoberto e apresentado a sua “beleza” específica. A beleza sempre foi e é hoje de maneira mais consciente e tácita uma aspiração e ideia próprias do ser jovem, e portanto não apenas da mulher. Onde essa aspiração e ideia estão em jogo, o conceito nu e cru de “masculino” não se sustenta mais psicologicamente: algo de feminino está associado à natureza da “beleza” – vide o artista que jamais, em lugar algum, foi um homem nu e cru. Naquele tipo de camaradagem humanamente equiparada entre os gêneros da qual eu falava, há algo da ideia da androginia à qual aspiravam os românticos. Não deve ser por acaso que o surgimento de sua

possibilidade coincide com a descoberta psicanalítica da bissexualidade original e natural do ser humano. Se a nossa juventude – e a parabenizamos por isso! – se relaciona com as coisas do sexo com mais alegria e tranquilidade do que conseguiram fazer as gerações pregressas, se essa área parece despida de seu tabu anterior, o fato de o fenômeno homoerótico experimentar uma tolerância muito maior e sem estranhamento por parte da nova juventude faz parte desse novo contexto e se encaixa nele – como, desde Blüher, para nossa consciência esse elemento está associado, psicologicamente pelo menos, a uma forma do movimento juvenil, o dos caminhantes...

Sem dúvida, o homoerotismo, a união amorosa entre homens, a camaradagem sexual, experimenta hoje certa aceitação, e não é vista, entre eruditos, apenas como monstruosidade clínica. Não por acaso, até na França, país da galanteria *par excellence*, um primeiro escritor despontou com uma apologia dialética e aparentemente apaixonada dessa esfera dos sentimentos, depois de manter guardado seu escrito durante muito tempo. De fato, não se pode ofender ou ironizar uma zona de sentimentos da qual surgiram o túmulo dos Médici e o Davi, os *Sonetos Venezianos* e a *Sinfonia Patética em si menor*. O Estado, enquanto estiver interessado no maior número possível de nascimentos, no crescimento demográfico *à tout prix*, pode tomar medidas contra isso – embora a Antiguidade ensine que ele pode até encontrar motivos para se interessar por isso, e embora o já mencionado Hans Blüher tenha conseguido demonstrar e tornar plausível a origem do Estado dessa mesma esfera em um livro com forte teor de verdade. Sob o ponto de vista abstrato-estético, um ponto de vista generosamente humano, emancipatório, antiutilitarista e, portanto, interiormente antinatural, não há nada para lembrar contra essa natureza de sentimento, a qual muito menos merece o julgamento de ser “antiestética”. O aspecto prático, naturalmente, é outra coisa. Mas, no final, o argumento da natureza também não seria falho? Seja como for, o aspecto estético é um ponto de vista extramoral, totalmente intocado de ética, do mandamento da vida, da ideia da utilidade e

da fertilidade, e será difícil encontrar argumentos imbatíveis do tipo estético-humano contra a emancipação do erotismo das ideias de utilidade e de procriação, ou seja, do interesse da natureza, para quem a ilusão do amor não passa de um truque de sedução, um meio para seus fins de fertilidade. O princípio da beleza e da forma não surge da esfera da vida; sua relação com ela no máximo é de natureza rigorosamente crítica e corretiva. Opõe-se à vida em orgulhosa melancolia e está profundamente ligado à ideia da morte e da infertilidade. Platen disse:

*Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben.²*

Mas esses dois versos constituem a fórmula original e básica de todo esteticismo, e com toda razão o homoerotismo pode ser chamado de esteticismo erótico.

Quem haverá de renegar que, com isso, *eticamente* está proferida a sua sentença? Não há outra bênção do homoerotismo do que a da beleza, que é uma bênção mortal. Falta-lhe a bênção da natureza e da vida – o que pode ser o seu orgulho, um orgulho deveras melancólico, mas assim o homoerotismo está julgado, rejeitado, marcado pela falta de esperança e do contrassenso. Uma não bênção é uma desdita, uma calamidade, quando se trata de natureza e vida; e uma praga – que não equivale ao mero desdém social, e que nem é tão rigorosa nesses tempos divertidos e “humanizados”, lavados com todas as águas da tolerância – flutua de maneira evidente sobre esse amor livre, tão livre. O homoerotismo costuma acabar em míngua e miséria, não importa se começou com alguma intuição elevada. É amor “livre” no sentido da infertilidade, da falta de perspectiva, da falta de coerência e de responsabilidade. Nada surge a partir dele, ele não planta as bases para nada, é “*l’art pour l’art*”, o que pode ser orgulhoso e livre em termos estéticos, mas sem dúvida é imoral. Ele próprio cultiva o sentimento interior de sua falta de perspectiva e de enraizamento, sua não ligação com o futuro, sua falta de conexão. Sua natureza

interior são a libertinagem, o nomadismo, a inconstância. Falta-lhe a lealdade. De fato, não existe amor menos fiel, menos comprometido, escapando tanto para todos os lados, se não me engano. O argumento de que, na Antiguidade, formava o cimento da falange, criava camaradagens de guerra e de morte, é apenas um argumento aparente. “Mas que amor é esse, preso por um fio, e que termina quando cresce o primeiro fio de barba do amado?”, perguntou um dos autores antigos. É um amor que oscila como fogo-fátuo, que se volta de um objeto para outro com uma facilidade estranha para o amor obediente à vida. Sempre achei engraçado e ingênuo que Goethe, um erótico bastante “livre” e egoisticamente descasado, reconhecesse: “É uma sensação muito agradável quando uma nova paixão começa a se mexer dentro de nós antes ainda de a velha terminar. Da mesma forma, alegramo-nos quando vemos a lua nascer do outro lado quando o sol se põe, deliciando-nos com o brilho duplo das duas luzes celestes.” Mas essa simpática deslealdade me parece ser superada em muito pela generosidade do homoerotismo – o que é uma expressão de sua falta de instinto de assentamento e perenização: ele não é fundador, não é formador de família nem gerador de linhagens.

A fidelidade é a imensa vantagem moral do amor natural, que é possível no casamento, que gera no casamento. A lei dos judeus, que em todos os tempos eram entendidos nessas coisas, sempre ameaçou o amor entre rapazes com a morte. Um filósofo contemporâneo dessa raça ética, Hermann Cohen, encontra na fidelidade a síntese entre *eros* e *ethos*, entre instinto sexual e moralidade. “O casamento precisa existir por causa da fidelidade”, disse ele, argumentando que a verdadeira fidelidade no amor só é possível no casamento e através dele. Na verdade, o casamento é tanto consequência e criação do instinto de fidelidade como é seu produtor, sua escola, seu solo fértil, seu mantenedor. São uma coisa só; impossível dizer o que veio primeiro, o casamento ou a fidelidade, e pensados em associação com o homoerotismo, ambos se tornam absurdos. O homoerotismo não é nada do que representa o casamento – duração, fundação, reprodução, sucessão de

gerações, responsabilidade; e enquanto libertinagem estéril é o oposto da fidelidade. Mais do que em qualquer outro lugar revela-se aqui como a virtude e a ética são coisas da vida, nada mais do que o seu imperativo categórico – enquanto todo esteticismo é de natureza pessimista e orgiástica, ou seja, da morte. Que toda arte tende ao precipício, isso é mais do que certo. Mas, apesar da conexão entre morte e beleza, a arte é maravilhosamente ligada à vida e fornece as antitoxinas; a simpatia de viver, o bom grado em viver forma um dos instintos fundamentais do artista; por menos que arte e virtude sejam companheiras, um certo ingrediente de vida burguesa e de ética o torna possível entre os outros homens, e o artista, assim me parece, é o verdadeiro (e irônico!) mediador entre os mundos da morte e da vida. Estou sendo chamado de volta ao tema? Obedeço, lembrando algo pessoal. Na grande obra da juventude, destinada também a dar base à sua existência burguesa, o jovem rapaz já tratara de casamento e de paternidade, e de um jeito e em um espírito bastante pessimista. O acontecimento metafísico com que Thomas Buddenbrook se prepara para morrer fê-lo negar o casamento enquanto “preocupação em querer se perenizar na figura dos sucessores” e se libertar do “temor de uma dissolução e fragmentação histórica finita”. “Esperei continuar vivendo através do meu filho? De uma personalidade ainda mais temerosa, fraca e hesitante? Insensatez infantil e enganosa! Para que filho? Não necessito de filho! Onde estarei quando estiver morto? Estarei em todos que alguma vez disseram e dirão ‘eu’, principalmente naqueles que o disseram com mais força, energia e alegria...” Esse ato de virar as costas à ideia de família e perpetuação da espécie, essa fuga para a metafísica é a expressão do mesmo processo de dissolução da moral de vida, da “volta” para a liberdade orgiástica do individualismo que eu voltei a narrar em *Morte em Veneza* na forma de pederastia. Os conceitos de individualismo e morte sempre confluíram nos meus escritos (como, aliás, o meu livro sobre a guerra, *Considerações de um apolítico*, inscreveu-se no signo do individualismo romântico, ou seja, da morte, defendendo essa esfera, a esfera pátria, contra a da *ratio* e da “virtude” social, que então chegou a ficar na moda literária de uma maneira ofensiva para

mim) – opostamente, no entanto, o conceito da vida confluiu com o do dever, do serviço, da ligação social e mesmo da dignidade. Thomas Buddenbrook e Aschenbach são moribundos, fugitivos da ética da vida, dionisíacos da morte: uma condição com a qual uma parte do meu ser sempre se identificou. Não quero chamar essa parte do meu ser de artística, pois repito: é impossível haver um artista sem ética de vida; o próprio instinto de obra é a sua expressão, é “laboriosidade”, é sociabilidade, ainda que produza a obra mais distante da vida. Já disse como concebi desde o início a ideia da condição de artista e sua função de mediador. Somos filhos-problema da vida, mas somos filhos da vida e, no fundo, designados à virtude ética. Aos 24 anos, consegui relatar a fuga de um homem cansado de combater para o individualismo metafísico – é verdade, consegui fazer isso naquela tenra idade. Mas saber é diferente de ser, no máximo é uma parte do ser. Goethe sabia mais de *Werther* do que ele próprio *era*, caso contrário, não teria conseguido continuar vivendo e escrevendo. E o jovem autor de Thomas Buddenbrook casou-se poucos anos depois de conduzi-lo à morte.

Hegel disse que o caminho mais ético rumo ao casamento é o que tem na origem a determinação para se casar e, por consequência, a inclinação, de modo que, no casamento, ambas estejam unidas. Foi com prazer que li isso, pois foi o meu caso, e sem dúvida acontece com muita frequência. A palavra “cortejar” (que não equivale a estar enamorado ou noivo, mas apenas inclinado a casar-se) é a expressão popular para isso. Em um poema idílico, expressei os motivos e a natureza do casamento e do matrimônio, e psicologicamente não resta lá nenhuma dúvida. A filharada que o jovem pai, há pouco ainda solitário, vê crescer estimula o seu espanto e seu “orgulho infantil”, como qualquer verdade que se realiza para o sonhador. E devo acrescentar a sentença de que a verdade parece mais sonhadora ao sonhador do que qualquer sonho, e também lhe agrada bem mais. O jovem anfitrião tem consciência de si e se orgulha de sua vasta prole e da “fortificação burguesa”. Mas não devemos silenciar o temor que ela provoca nele, a maneira como ele tenta ignorá-la interiormente, a preocupação de

conservar a “liberdade e a solidão” contra uma vida que “buscou com probidade e almejou moralmente”. A estranha experiência da paternidade assim se expressa: ver as criaturas da própria nostalgia e do próprio destino andando enquanto pessoas que guardam o seu próprio destino; ver uma realidade que mais parece saída do sonho do que da vida, de um sonho que se realizou estranhamente para um empreendimento humano, enquanto sonhos em geral costumam se realizar nas obras. E assim a palavra da “aventura” não deixa de surgir quando olha para a pequena comunidade, a família, “as mais íntimas entre as pessoas”, surgida do sonho e da “retidão moral”.

Essa “retidão moral” para perceber a aventura no real, para a “empresa humana”, para a realização fundadora do sentimento e do sonho na vida é a fórmula psicológica de toda ética e de toda sociabilidade – a fórmula oposta àquele individualismo metafísico que deve ser compreendido como dissolução da forma de vida moral, como libertação orgiástica dessa vida, e ao qual, no plano erótico, corresponde a pederastia estéril e estetizante. Essa, como eu dizia, é profundamente infiel, enquanto o casamento, segundo Cohen, é “o fundamento do amor na lealdade”. O amor que conduz ao casamento é um amor fundador. O que se pode admirar no casamento é que ali um sonho e uma ebriedade como o amor se transformam por meio do ato fundador em lealdade à empresa humana, à aventura surpreendentemente procriativa no real. Hegel encontrou determinações extremamente belas para o amor alicerçado no casamento. Por exemplo, chamou-o de “moralidade em forma natural”. Mas também poderia tê-lo chamado de “natureza em forma de moralidade”. Pois não é a fundação amorosa do casamento realmente e bem além do sentido da Igreja católica, que não vê nela um verdadeiro sacramento, mas apenas a põe na conta da indulgência, um segredo sacramental? Não é à toa que o filósofo quer saber garantido o seu caráter religioso – a “piedade” que deve estar associada a ela. Pois aí trata-se de uma fundação não apenas do carnal na moralidade, mas também opostamente do espiritual na carne, e isso em primeiro lugar, pois a carne e o sangue fazem parte de toda essência sacramental, sagrada e mística, e nada do que é

puramente espiritual é sagrado. Se existem sacramentos acima da Igreja, também devem existir instituições acima da sociedade, e são as relações estranhamente recíprocas entre espiritualidade e carne no casamento, sua fundação recíproca, que lembram de maneira impressionante a natureza e a relação da arte, que lhe emprestam a marca indelével do sacramental e uma permanência institucional no correr dos tempos.

Volto ao tema. Faz parte dos nossos dias problematizar todas as coisas, até mesmo o eterno, o sagrado, o indispensável e aquilo que é dado desde a origem – a aparência de se tornar impossível, a decadência temporal aparentemente inevitável. Mas problematizar o eternamente humano, as instituições originais, sempre pode apenas significar transição, e não realmente fim e dissolução. Como tudo e qualquer coisa, também o casamento encontra-se hoje em transição; mas seria absurdo acreditar em seu fim. Haveria hoje mais “casamentos infelizes” do que no tempo em que o elemento patriarcal-religioso nele era mais forte e em que havia sobre ele uma pressão de sacralidade que refreava a tomada de consciência e a subjetivação da “infelicidade” e a ideia de divórcio? É possível, é provável. Liberdade, individualismo, uma percepção fortalecida de personalidade (até mesmo nos casos – e principalmente neles – mais difíceis de serem justificados), ideias de “vida digna e felicidade” facilitam o acesso da infelicidade, do desejo de solução ao consciente. Entre outros, o casamento é também um problema da dominação e da subordinação. Uma parte – assim podemos dizer para explicar a sua decadência – deve ser a parte que serve e que tolera, e de acordo com o espírito patriarcal do casamento antigo, “clássico”, era a mulher. Mas isso se tornou fundamentalmente impossível por causa da sua emancipação, sua individualização e libertação, sua equiparação. A expressão “e ele seja o seu senhor” decididamente tornou-se obsoleta – e, no entanto, foi o princípio que simplificou de forma incomparável a comunhão matrimonial, se é que não se pode dizer que a possibilitou. Não é muito diferente quando se trata da relação patriarcal e autoritária dos pais com os filhos que, da mesma forma, graças à emancipação da juventude,

não pode se manter como era. Nem falo dos “criados”, os quais, graças à legislação social desta relação, se transformaram em “empregados domésticos” com toda liberdade de ir e vir. Vemos, pois: ameaça e problematização do casamento e da “economia doméstica”, por parte do homem, através de libertinagem, do direito à felicidade, do direito à troca, quando a felicidade não lhe parece completa; por parte da mulher, dos filhos, da “criadagem”, através de emancipação, da autossuficiência conquistada, liberdade, personalidade. A diferenciação cultural está relacionada com e se acrescenta a tudo isso. Ela complica e dificulta ao extremo a reunião inquebrantável de dois seres humanos para o resto da vida – que só é possível com uma ingenuidade da mente, dos sentidos, dos nervos de ambos os lados – e torna indispensável um grau de consideração, tato, diplomacia, suavidade, bondade, condescendência, autocontrole, arte completamente diferente do que acontecia em tempos primitivos em um casamento “feliz”. É claro que a irritabilidade aumentou extraordinariamente. A definição de casamento do príncipe Talleyrand – *“Deux mauvaises humeurs pendant le jour et deux mauvaises odeurs pendant la nuit”*³ – deve estar encontrando muita aquiescência. Por isso: quartos separados (enquanto ainda há pouco as camas de casal, à moda patriarcal, pareciam acessórios de um bom casamento, de um casamento correto), interesses e atividades profissionais autônomos, divergentes, diminuição das possibilidades de atrito e irritação. Ainda assim, existe o tremor de uma impaciência inominável nas vozes de marido e mulher, mesmo em sociedade – uma expressão que a qualquer momento torna presente uma explosão vergonhosa de quantidades represadas de sofrimento dos nervos e irritabilidade desesperada. Reminiscências strindberguianas surgem à menor observação da maioria dos casamentos – reminiscências infernais. De fato, com algum “olhar maldoso”, facilmente se ganha a impressão de que hoje 90% de todos os casamentos são infelizes – desde que cálculos percentuais ou mesmo suposições ou estimativas sejam permitidos e possíveis, considerando conceitos tão relativos e fluidos como felicidade e infelicidade.

Por que, com tudo isso, não se faz muito mais uso do que acontece de fato da possibilidade institucional do divórcio, o qual socialmente já não tem mais quase nada de escandaloso? Por que há muito mais casamentos que se conservam do que divórcios – a maioria, de fato, quase todos? Se buscarmos os motivos, os aspectos mais banais se tornam os mais elevados. Mesmo em casos complicados, dificuldades práticas se aliam à preguiça humana e barram a decisão para a separação, até mesmo o pensamento nela – aquela preguiça que, segundo Novalis, “nos mantém algemados a condições constrangedoras”. Mas a essa capacidade natural de persistência se mescla algo mais profundo, psicológico e moral, algo daquela piedade citada por Hegel: pode ser que o “hábito” ainda trivial constitua a transição; ele não é nada mais do que uma comunhão de destinos entranhada, uma ligação vital, mesmo através dos filhos, torna-se piedade, mesmo em épocas sem fé torna-se aquele sentimento mais ou menos consciente e disciplinador do caráter sacramental do casamento enquanto “amor fundador”. Mesmo em casos complicados, como já disse, e ainda mais nos casos mais felizes, essa espiritualização e essa consciência da comunhão das quais Hegel fala fazem-se valer, e elas vão muito além da mera comunhão sexual, deixando-a para trás em algum momento. Se o casamento não fosse nada mais do que aquilo que Immanuel Kant definiu de maneira abstrusamente celibatária como sendo “a união de duas pessoas de sexos diferentes com a finalidade da propriedade vitalícia recíproca de seus atributos sexuais”, jamais teria revelado a capacidade de resistência individual e institucional que nossos dias lhe dão tanta oportunidade de demonstrar. Essas determinações tornam bastante aceitável a sentença de que o abstrato é que é verdadeiramente brutal. Mais delicadas, mais sabedoras e mais humanas são as definições de Hegel, envoltas de toda a precaução que se deve ter diante de um objeto tão íntimo, diverso e necessitado de piedade. Hegel é suficientemente delicado para não ver o casamento como relação jurídica, enquanto ele dura. No casamento, sustenta ele, o aspecto legal somente aparece quando a família está se dissolvendo e seus membros se tornando autônomos novamente. Da mesma forma, ele

se recusa a questionar qual a finalidade principal da relação. Ele considera que o casamento é um todo singular, cujo sentido não ficaria prejudicado se uma ou outra de suas possíveis finalidades fossem eliminadas. O relacionamento conjugal, acredita, "pode se exaurir apenas no amor e na solidariedade mútuos". É igualmente claro que esse sempre é o caso entre casais mais idosos e que, se o relacionamento se baseasse apenas na relação sexual, o casamento se extinguiria automaticamente no momento do esfriamento sexual – sendo que seu sentido consiste justamente em não fazer isso. O que não impede que a comunhão carnal pertença ao seu conceito sacramental. O casamento é "amor fundador", quer dizer: a relação sexual se torna o fundamento sacramental de uma comunhão de vida e de destino que sobrevive a ela. O encontro sexual do casamento se diferencia de qualquer outro, mais "livre", pelo fato de que está associado à ideia, à intenção e à finalidade de uma fundação de amor. Segundo Kant, o casamento serviria para possibilitar a relação sexual, e há casos em que isso ocorre, em que a paixão por uma mulher, que não pode ser conquistada de outro jeito, faz com que o homem – que preferiria se manter livre – se case com ela. Esse tipo de casamento pode até transcorrer sem problemas – mas que sua base moral não está no melhor dos mundos, isso fica claro com a afirmação de Hegel de que, no casamento verdadeiro, a decisão para se casar é o aspecto primário e a inclinação individual, o secundário. O homem não se casa com uma mulher para "possuí-la". A comunhão sexual, à qual o casamento conduz e que forma a sua base sacramental, é algo essencialmente diferente, bem mais capaz de ser espiritualizado do que aquela comunhão para a qual não é preciso necessariamente casar-se. Deve ser essa diferença que eleva o tal "hábito", o qual conserva a maioria dos casamentos até a morte contra todas as insuficiências e os estremecimentos individuais, acima do sentido da mera inércia e resignação e que confere ao matrimônio enquanto instituição a permanência através dos tempos, o caráter de algo eternamente humano.

Mas esse “eternamente humano” é mutável. Precisa ser e será, não pode acabar, e sim transitar para novas formas de vida, ao lado de tudo o que lhe é similar. Tornar-se impossível no tempo é apenas aparência; ele carrega dentro de si as forças pelas quais consegue se tornar novamente sagrado depois de toda dessacralização. Alguém acredita seriamente no fim do fenômeno original da arte – algo que da maneira mais convincente parece se tornar impossível? O desmascaramento psicanalítico do seu portador, o artista, iniciado por Nietzsche; a dissolução intelectual das formas artísticas, a autoironia niilista exercitada por seus representantes mais talentosos, de modo que só os menos talentosos e atrasados pareçam levá-la a sério – tudo isso não pleiteia de forma inequívoca seu fim? E, no entanto, também a arte é um sacramento espiritual, fundado no carnal; foi e será. O casamento também será assim e saberá retirar das profundezas da vida uma nova sacralização. O pior e mais falso em tudo, no entanto, é restauração. O tempo, que tem horror a si próprio, está cheio de desejo de restauração, de veleidade da volta, da reintrodução do antigo e do digno, da restauração de sacralidade destruída. Em vão, não há mais volta. Toda e qualquer fuga para formas históricas esvaziadas de vida não passa de obscurantismo; toda repressão beata do conhecimento só cria mentiras e doença. É uma beatitude falsa, voltada para a morte e no fundo sem fé, pois não acredita na vida e nas suas inesgotáveis forças curadoras. O caminho do espírito precisa ser percorrido sempre até o fim para que a alma possa voltar a existir. Não pode se tratar de repressão e restauração, e sim de incorporação e de “dar alma” ao conhecimento com a finalidade de formar uma nova dignidade, uma nova forma, uma nova cultura.

¹ Literalmente (segundo uma fábula de Esopo): “Aqui é Rodes, salta aqui!”, significando: “Mostra aqui o que sabes fazer!” (N.T.)

² “Quem contemplou a beleza com seus olhos,/ Já está entregue à morte.” Versos iniciais do poema *Tristão*. (N.T.)

³ “Dois maus humores durante o dia e dois maus odores durante a noite”, em francês no original. (N.T.)

Travessia marítima com Dom Quixote



19 de maio de 1934

Decidimos que não seria má ideia tomar um vermute no bar e é justamente o que fazemos agora, na expectativa silenciosa da partida. Tirei da mala de mão este caderno e um dos quatro volumezinhos de capa dura, cor de laranja, do *Dom Quixote* que trouxe comigo; não há pressa em desfazer o resto da bagagem. Temos nove ou dez dias pela frente, antes de desembarcarmos entre os antípodas; virão mais um sábado e mais um domingo como amanhã, e ainda uma segunda e uma terça-feira, antes que esta aventura civilizada chegue ao fim – mais rápido não vai este pachorrento vapor holandês, cujas tábuas pisamos há pouco. E por que deveria? O compasso que seu porte mediano e simpático permite é sem dúvida mais natural e sadio que a trepidante corrida aos recordes daqueles colossos que liquidam em seis ou mesmo em quatro dias as vastidões monstruosas à nossa frente. Devagar, devagar. Richard Wagner julgava que o andamento genuinamente alemão é o *andante* – mas é claro que há arbítrio de sobra em respostas parciais como essa à pergunta eternamente em aberto sobre “o que é genuinamente alemão?”, e seu saldo é sobretudo negativo, na medida em que incitam a excluir tudo o que supostamente é “não alemão”, como por exemplo o *allegretto*, o *scherzando* e o *spirituoso*. A sentença wagneriana seria mais feliz se deixasse de lado o elemento nacional, que a sentimentaliza, e se restringisse à dignidade intrínseca da lentidão, a que também subscrevo. O que é bom pede tempo. O mesmo vale para o que é grande ou, para dizê-lo com outras palavras: o espaço pede tempo.

Conheço bem a sensação de que há uma espécie de *hybris*, alguma coisa de sacrílego na tentativa de roubar ao espaço uma de suas dimensões, de privá-lo do tempo naturalmente vinculado a ele. Goethe, que por certo era um amigo da humanidade mas não da ampliação de suas capacidades perceptivas, de microscópios e telescópios, talvez consentisse nesse meu escrúpulo. É claro que se poderia perguntar onde começa o pecado e por que dez dias não seriam tão graves quanto quatro ou seis. A virtude residiria em conceder ao oceano outras tantas semanas e viajar ao sabor dos ventos, que são uma força natural – mas o vapor também o é. De resto, a calefação é à base de petróleo. Mas isto já começa a ganhar ares de devaneio.

Fenômeno explicável. É um sinal de agitação interior. São receios de estreante – o que há de espantoso nisso? Estou diante de minha primeira viagem pelo Atlântico, de meu primeiro encontro e convívio com o oceano, e ao fim e ao cabo, do outro lado da curvatura terrestre, do outro lado destas águas imensas, está à nossa espera Nova Amsterdam, a metrópole. Como essa, não há mais que quatro ou cinco, espécie singular e monstruosa de cidade, desmesurada no estilo e diversa da classe das cidades grandes, assim como, no âmbito da natureza e da paisagem, a categoria do primevo e do elementar se destaca monstruosamente do resto, na forma de desertos, cordilheiras e mares. Cresci às margens do Báltico, em águas provincianas, e minha ascendência provém de cidades antigas e medianas, de uma civilização comedida, cuja constituição nervosa e imaginativa conhece o temor reverencial diante das forças elementares – bem como sua rejeição irônica. Certa vez, durante uma tempestade em alto-mar, Ivan Gontcharóv foi chamado de sua cabine pelo capitão: afinal, era poeta, tinha que ver tudo aquilo, tão grandioso. O autor de *Oblómov* veio ao convés, olhou ao redor e disse: “Ah, disparates, disparates!” E voltou para baixo.

É tranquilizador pensar que iremos ao encontro dessas vastidões ermas na companhia e ao abrigo da civilização, neste belo navio: há pouco, visitamos rapidamente os deques de passeio, os corredores laqueados, as escadarias atapetadas; seus oficiais e tripulantes

intrépidos não fizeram outra coisa na vida senão aprender a dominar os elementos. Ele nos conduzirá ao outro lado como aquele trem de luxo rumo a Cartum, de vagões brancos e janelas azuis, que leva seus passageiros por paragens terríveis, entre as colinas tórridas e mortíferas dos desertos da Líbia e da Arábia... “Fazer-se ao mar” – basta recordar a expressão para sentir quanto vale o acolhimento no seio da civilização humana. Não tenho grande estima por quem, à visão da natureza elementar, entrega-se por inteiro à admiração lírica diante do “grandioso” e não faz caso de sua hostilidade terrível e indiferente.

De resto, estamos na estação do ano que ameniza a aventura e impõe certos limites amigáveis a tal hostilidade. A primavera já vai avançada: a essa altura, não está prevista nenhuma extravagância fragorosa da parte do oceano, e esperamos que nossa aptidão para viagens marítimas esteja à altura de desafios menores, em particular quando, cá comigo, penso nos comprimidos de Vasano em minha mala de mão – mais um recurso humanitário. Seria outra história, se fosse inverno! Alguns amigos, virtuosos das viagens, já me contaram dos terrores risíveis de uma dessas travessias a que, mais dia, menos dia, também eu me verei exposto. Ondas? São montanhas! São Gauris Sankares! É proibido pisar no deque – o irritadiço Gontcharóv não seria chamado, mais vale ver tudo pela escotilha lacrada. O passageiro prende-se à cama com correias, levanta-se, cai, é o mesmo movimento complicado de certos aparelhos de martírio dos parques de diversão, que embaralham as direções e trocam a cabeça e o estômago de lugar. O lavatório despenca de alturas vertiginosas sobre a cama, e as malas dão cambalhotas sobre o chão balouçante da cabine, numa desajeitada dança de roda. Reina um estrépito pavoroso, infernal, parte por conta dos elementos que grassam lá fora, parte por conta do navio que continua lutando por avançar e que estremece até a última de suas peças. A coisa toda dura três dias e três noites. Imaginemos que duas já se passaram e só falta a terceira. Até agora, o passageiro não comeu nada; chega o momento em que forçosamente recorda esse hábito. Como não morreu – se bem que, por quartos de hora

inteiros, estivesse prontamente disposto a fazê-lo –, é preciso comer alguma coisa, e ele chama o atendente, pois a campainha elétrica continua funcionando e o serviço de primeira classe do navio, disciplinado até o fim, mantém-se em pé apesar do naufrágio universal – é o comovente, o notável heroísmo da civilização humana! O sujeito chega, de paletó branco e guardanapo no braço: não cai, permanece indômito na porta. Em meio ao clamor infernal, escuta o pedido feito com voz débil, vai e volta, mantendo com braço ágil o equilíbrio do prato quente, ameaçado de todos os lados. Tem que esperar o instante certo em que o estado do mundo permite que deposite o pedido sobre a cama, num lance calculado, ainda que não garantido. Aproveita-se do momento, faz o que deve fazer com coragem e inteligência, e tudo parece dar certo. Nesse mesmo segundo, porém, o mundo muda de feição, de modo que o prato, emborcado, vai dar na cama da senhora, bem ao lado. Não há quem possa...

Assim correm as histórias, e como eu poderia deixar de lembrá-las enquanto bebericamos nosso vermute de despedida e eu escrevinho estas linhas? Mal seriam necessárias para reavivar o respeito que sinto diante de nossa empreitada, pois sou um sujeito respeitoso e, por assim dizer, trago as sobancelhas sempre levantadas, como todo homem a quem coube a dádiva divertida, mas provinciana, de ter fantasia. Ninguém se torna um homem do mundo por obra dela, pois a fantasia nos “preserva” – se é que cabe o termo elogioso – de toda superioridade até a velhice. Ter fantasia não significa ser capaz de inventar uma coisa, e sim de levar as coisas a sério – e isso não é próprio do homem do mundo. Estamos aqui, muito implausivelmente, a ponto de repetir a viagem de Colombo além do Ocidente; por dias e dias vagaremos (em primeira classe) no vazio cósmico, entre dois continentes – mas não creio que a maioria de nossos companheiros de viagem esteja pensando alguma coisa do gênero a respeito. Onde estão, aliás? Estamos sozinhos no salão forrado de couro, agradavelmente vazio, e agora me ocorre que éramos praticamente só nós na lancha que nos trouxe até aqui pelas águas do porto de Boulogne-Maritime. O

atendente do bar aproxima-se e informa, balançando a cabeça, que quatro passageiros da primeira classe, incluindo nós dois, embarcaram aqui, uma dúzia já vinha de Roterdam e quatro mais chegarão hoje à noite, em Southampton. Ninguém mais. O que dizer? Dizemos que, numa viagem como essa, a companhia de navegação inevitavelmente perderá muito dinheiro. Uma pena, é a crise, a depressão. Mas na viagem de volta, concordamos com ele, tudo deverá melhorar. Em junho começa a temporada europeia para os americanos: Salzburgo, Bayreuth, Oberammergau acenam à distância, não há erro. É nesses termos que ele se refere, tacitamente, às gorjetas. Assim-assim, com nítida reticência, o sujeito preocupado vai se conformando com a situação, enquanto ponderamos, do nosso ponto de vista, que será muito agradável viajar num navio tão vazio. Será quase todo nosso, viveremos como num iate particular. E a ideia de que não serei perturbado me leva de volta à minha leitura de viagem, ao volumezinho cor de laranja que, parte de um todo bem maior, está aqui a meu lado.

Leitura de viagem – um gênero cheio de conotações de pouco valor. A opinião geral pretende que o que se lê em viagem deve ser o mais fácil e raso possível, alguma besteira para se “passar o tempo”. Nunca entendi por quê. Pois, deixando de lado que a dita literatura de entretenimento é sem dúvida a coisa mais aborrecida que há na Terra, não consigo aceitar que, justamente numa ocasião séria e solene como uma viagem, devamos abdicar de nossos hábitos espirituais e nos entregar à tolice. O ambiente relaxado e descontraído da viagem criaria talvez uma disposição dos nervos e do espírito em que a tolice causasse menos repulsa que de costume? Falava ainda há pouco sobre respeito. Como tenho estima por nossa empreitada, parece-me certo e apropriado que também tenha estima pela leitura que há de acompanhá-la. O *Dom Quixote* é um livro mundial – o livro justo para uma viagem pelo mundo. Escrivê-lo foi uma aventura ousada, e a aventura receptiva que se cumpre ao lê-lo está à altura das circunstâncias. É estranho, mas jamais levei sua leitura sistematicamente até o fim. Quero fazê-lo a bordo e chegar à outra margem deste mar de histórias, assim como,

dentro de dez dias, chegaremos à outra margem do oceano Atlântico.

O cabrestante rangeu enquanto eu registrava este propósito por escrito. Vamos agora subir ao deque e ver o que fica para trás e o que vem pela frente.

20 de maio de 1934

Não deveria fazer o que estou fazendo, isto é, sentar-me curvado e escrever. Não contribui para o bem-estar pois, como dizem os nossos companheiros de mesa norte-americanos, o mar está "*a little rough*", e as oscilações do navio – tranquilas e comedidas, deve-se reconhecer – são naturalmente mais sensíveis num pavimento superior como este, onde fica a sala de leitura, do que lá embaixo. Olhar pela janela não é boa ideia, pois o sobe e desce do horizonte leva a cabeça a um estado que conhecemos de outra época da vida e que deixamos para trás; mas olhar para baixo, para o papel e para a escrita, tampouco surte melhores efeitos. Estranha obstinação em manter um hábito de toda a vida e, depois da movimentação matinal, do café da manhã, exercer alguma atividade estilística, mesmo na contramão de circunstâncias tão adversas!

Ontem à noite, estivemos algum tempo ancorados diante de Southampton e acolhemos a bordo as poucas pessoas esperadas nesta última parada antes da grande travessia, que não terá mais interrupções. A noite já nos levou bem longe, mar adentro; ainda se vê fracamente a costa sul da Inglaterra, mas não por muito tempo, e logo mais a lâmina cinzenta e ligeiramente espumosa do mar sob o céu igualmente turvo e cinzento estará vazia, perfeita. Já sabia que, visto de um navio e não de uma praia, o mar não me causa o mesmo efeito. Não se produz o entusiasmo que me inspira seu sagrado embate contra a terra firme em que me encontro. Trata-se de um desencantamento que por certo tem a ver com a sóbria conversão do elemento líquido em itinerário, em rota de viagem, com o que ele perde seu caráter de visão, sonho, ideia, vislumbre

espiritual do eterno, para se tornar ambiente. O ambiente, ao que parece, não é estético, só a imagem que nos confronta pode sê-lo. Schopenhauer afirma: “Certamente é belo ver as coisas, mas não há nada de belo em sê-las.” É bem possível que a verdade dessa fórmula dirigida contra toda nostalgia explique esta minha experiência no mar. Nenhuma ilusão resiste ao contato prático e íntimo – mesmo quando esse contato é muito reduzido pelo conforto vergonhosamente protetor que há num vapor de luxo.

Mesmo assim, sempre resta algum desafio. Inevitável, o choque nervoso das primeiras horas depois que se troca o costumeiro fundamento estável por outro, instável. Por alguns dias, continua sendo um tanto inacreditável pisar numa escada ondulante, que sobe e desce molemente sob nossos pés: agarramo-nos à cabeça que protesta, tomada de vertigem, e que bem gostaria de considerar tudo isto uma piada de mau gosto. Absurdo o passeio pelo deque hoje de manhã: paradas forçadas, seguidas de avanços ébrios, precipitados, que acompanhamos de um sorriso, abanando a cabeça com desdém, pois curiosamente, apesar das circunstâncias, teimamos em atribuir a nós mesmos a responsabilidade por um estado do mundo que, ele sim, é a causa desses muitos momentos indecorosos – assim como nossos pés nos parecem “pesados” quando subimos uma rua íngreme. Mas constato com prazer que nenhum mal-estar, nenhuma hiperacidez ou desgaste nervoso que o mar possa me causar chega a afetar meus sentimentos de amizade pelo elemento salgado, que me vêm do sangue e da infância. O mal-estar não resulta em rabugice, deixa intacto o espírito, assim como, em larga medida, deixa intacto o apetite; por assim dizer, não levo o mar a mal e penso até que, mesmo que a náusea natural fosse maior, a simpatia seria a mesma:

*Du meiner Jugend wilder Freund,
So sind wir einmal noch vereint!¹*

Recordei hoje de manhã estes versos que Tonio Kröger não soube forjar até o fim, de tanta vida que levava no coração.

Entre os sintomas da náusea ligeira deve-se contar a sonolência, o sono doentio dos primeiros dias. Devem ter parte nisso a alta pressão atmosférica e sobretudo o movimento de balanço, que embala e entorpece a cabeça. Sem dúvida nenhuma, é o mesmo princípio com que se ninam as crianças, a mesma indução artificial do sono por meio de uma alteração do cérebro, produzida pelo embalo, uma invenção de amas e criadas, velha feito o mundo e um tanto desonesta, à maneira dos chás de dormideira.

Li um bom trecho do *Dom Quixote* ontem à tarde e à noite, ao som da música no salão azul, e quero continuar daqui a pouco numa poltrona do deque, transposição da confortável espreguiçadeira de Hans Castorp para o polo oposto. Que singular monumento! Submisso ao gosto de sua época, mais até do que a sátira dirigida a esse mesmo gosto deixaria adivinhar, submisso a ela também por seu espírito às vezes francamente servil e leal – ao mesmo tempo em que dela se destaca crítica e humanamente quando ingressa na esfera da poesia e da sensibilidade. Mal consigo dizer a que ponto me encanta a tradução de Tieck, esse alemão luminoso e ricamente articulado da era clássico-romântica – nossa língua em seu momento mais feliz. Ela se presta de modo muito belo ao estilo cômico e solene da obra, que me seduz de novo a pensar que o elemento fundamental do épico é, de fato, o humor, que o humorístico e o épico são uma e a mesma coisa, por menos que essa equação se sustente objetivamente. De caráter romântico e humorístico é já o truque de estilo por meio do qual se apresenta toda a “grande e memorável história” como tradução e adaptação comentada de um manuscrito árabe, cujo autor é um “mouro”, Cide Hamete Benengeli, sobre o qual o narrador supostamente se apoia, de tal modo que o relato muitas vezes se faz por via indireta, com torneios como “conta a história que...” ou “Bendito seja Alá”, exclama três vezes Benengeli no início deste capítulo, e diz...”. Arqui-humorísticos são os títulos dos capítulos, que os resumem e louvam, como: “Da discreta e graciosa conversação que houve entre Sancho Pança e sua mulher Teresa Pança, e outros sucessos dignos de feliz recordação”. Ou, em tom paródico e zombeteiro: “Das coisas que, diz Benengeli, há de

saber quem as ler, se as ler com atenção”. Humorística ainda, no sentido mais profundo, é a densidade humana, a viva ambivalência dos dois personagens principais, da qual o autor tem consciência e orgulho, sobretudo diante da continuação de Avellaneda, tão odiada e tão medíocre. Essa obra de um espertalhão desajeitado que se deixou seduzir pelo sucesso mundial do livro via em dom Quixote um louco merecedor das surras que leva e em Sancho simplesmente um comilão. O protesto ciumento e desdenhoso contra essa simplificação manifesta-se em mais de uma passagem da segunda parte de *Dom Quixote* e toma forma polêmica no prólogo, cujo tom, de resto, é digno e comedido – ainda que apenas em aparência. Cervantes vale-se do recurso retórico de atribuir ao leitor o desejo de vingança e de zombaria, ao passo que ele mesmo se contém com uma compostura digna do cavaleiro de la Mancha. “Bem quiseras que o tratasse de asno, mentecapto e atrevido, mas coisa tal não me passa pelo pensamento: que seu pecado o castigue, que ele coma seu pão e com ele se avenha.” Muito cristão, muito bonito; o que o ofende mesmo é que “aquele senhor” o chame de velho e aleijado – como se estivesse ao alcance do poeta “deter o curso do tempo, como se sua ferida fosse fruto de um entrevero de taberna e não do mais glorioso dos dias” – assim ele se refere à batalha de Lepanto. “Além disso”, ele retruca engenhosamente, “há que se ter em conta que não se escreve com os cabelos grisalhos, mas com o entendimento, que sói melhorar com os anos.” Mais uma vez, encantador; mas a serenidade amena de sua cabeça grisalha não se mantém nas histórias crassas e maliciosas que ele encarrega o leitor de recontar “àquele senhor” e que devem mostrar ao espertalhão que “uma das maiores tentações do demônio consiste em pôr na cabeça de um homem que também ele é capaz de compor e mandar imprimir um livro que lhe valha fama e dinheiro”. Essas histórias dão mostra do desejo de vingança, da ira tremenda, do ódio robusto, do sofrimento ainda não apaziguado de um artista diante da confusão entre o que faz sucesso apesar de ser bom e o que faz sucesso porque é ruim.

Cervantes teve que ver uma obra espúria, que se passava por continuação de seu próprio livro, "ganhar o mundo" e ser lida com igual fervor. A continuação copiava as qualidades mais grosseiras do original de sucesso – a comédia da loucura punida e da gula camponesa – e ficava nisso; faltavam-lhe a profundidade, o estilo, a melancolia e a perspicácia humana, sem que ninguém, espantosamente, desse por sua falta: a multidão não pareceu notar nenhuma diferença. É a humilhação mais terrível para um escritor: quando Cervantes fala do "dissabor e repulsa" que causou o outro *Dom Quixote*, ele se refere à sua experiência pessoal, por mais que a atribua ao público, e o fato é que teve de escrever a verdadeira segunda parte de sua obra não por causa do público, mas para livrar-se do dissabor, do asco que não apenas a obra espúria mas também o sucesso de sua própria obra lhe causavam agora. É bem verdade que a segunda parte de *Dom Quixote* – diante da qual o leitor há de recordar que "foi talhada pelo mesmo artesão e no mesmo pano que a primeira" – foi feita para reabilitar o sucesso da primeira, para resgatar a honra literária desse sucesso estropiado. Mas é também verdade que essa segunda parte já não tem o frescor inaugural, a desenvoltura feliz da primeira, a qual mostra como, a partir de uma concepção modesta, de uma sátira vivaz e divertida, escrita inicialmente sem maiores ambições, veio a tomar forma, *par hasard et par génie*, um livro popular e universal. Essa segunda parte teria sido menos carregada de humanismo, de erudição e de momentos de certa frieza literária se o anseio por distinção não tivesse desempenhado um papel tão significativo em sua composição. Em especial, a segunda parte trabalha aquela densidade dos personagens principais com mais nitidez e consciência; nisso, sobretudo, ela mostra ser "talhada pelo mesmo artesão e no mesmo pano que a primeira". Dom Quixote é certamente um louco, por conta e obra da mania cavaleiresca, mas o capricho anacrônico é também a fonte de tanta e tão verdadeira nobreza, pureza, grandeza de alma, de uma compostura tão cativante e digna de respeito em todas as suas maneiras (nas espirituais como nas físicas), que o riso por conta de sua "triste" e grotesca figura sempre se mistura a certo respeito; e não há quem

dê com ele e, mesmo abanando a cabeça, não se sinta atraído por esse nobre risível e magnânimo, maníaco e irrepreensível. É o espírito, na figura de um *spleen*, que o move e o enobrece, que permite que sua dignidade ética saia incólume de todas as humilhações por que passa. E que Sancho Pança, o comilão, com seus provérbios, seu humor natural e seu bom senso campônio (mais afeito ao farnel que à "ideia", que só rende pancadas), atine para esse espírito, tenha afeto por seu mestre tão bondoso quanto absurdo, permaneça a seu lado apesar das tribulações que o serviço lhe traz, não o abandone e, muito pelo contrário, siga sendo escudeiro fiel, por mais que volta e meia tenha que contar uma mentira, é belíssimo, torna-o adorável, confere à sua figura humanidade e a eleva da esfera da mera comicidade à esfera do humorístico e do profundo.

Sancho é genuinamente popular na medida em que representa a relação do povo espanhol com a nobre loucura que ele é chamado a servir, quer queira, quer não. Desde ontem ando com isso na cabeça. Eis aí uma nação que toma uma imagem melancólica, travestida e absurda de suas qualidades mais clássicas – a saber, a grandeza, o idealismo, a altivez fora de lugar, o cavalheirismo tão pouco lucrativo –, transforma-a em seu livro de honra, em seu livro modelar, e se reconhece nela com uma espécie de nostalgia orgulhosa e serena. Não é notável? A grandeza histórica da Espanha é coisa de séculos distantes; por agora, o país luta por se adaptar ao nosso século. Mas o que me interessa é justamente a diferença entre aquilo que se chama pomposamente de "história" e aquilo que é do âmbito da alma e do homem. A autoironia, a liberdade e a desenvoltura artística consigo mesmo talvez não tornem um povo mais apto para a história; mas essas são qualidades cativantes, e afinal de contas o cativante e o repulsivo têm lá seu papel na história. Digam o que disserem os que veem a história com pessimismo, o fato é que a humanidade é dona de uma consciência, ainda que talvez apenas estética, uma consciência derivada do gosto. Ela pode bem se curvar diante do sucesso, do *fait accompli* do poder, pouco importa como ele se tenha feito valer. Mas, no

fundo, ela não esquece o que se praticou de humanamente feio, violento, injusto e brutal em seu seio; e sem sua simpatia não há, feitas as contas, nenhum poder ou sucesso que se mantenha. A história é aquela realidade comum para a qual nascemos, para a qual devemos estar aptos e contra a qual fracassa a nobreza desajustada de dom Quixote. Isso é cativante e ridículo. Mas o que seria então um dom Quixote anti-idealista, um dom Quixote sombrio, pessimista e violento, um dom Quixote da brutalidade que seguisse sendo um dom Quixote? Tão longe não foram o humor e a melancolia de Cervantes.

21 de maio de 1934

(espreguiçadeira, deque de passeio, *plaid* e casaco)

Desde ontem à noite a sirene de nevoeiro apita quase sem parar; se não me engano, tocou a noite inteira e hoje de manhã voltou a soar seu sinal de aviso. Cai uma chuva leve, o horizonte – nosso infinito cotidiano – está coberto por um véu cinzento, o navio avança mais devagar. O vento sopra também, mas o mar continua tão comedido quanto antes, de modo que não se pode falar de tempo ruim.

No quadro-negro que fica no patamar de passagem para o salão de jantar e que serve aos comunicados públicos, lemos hoje de manhã uma nota em inglês pedindo que os passageiros se dirigissem às onze, munidos de seus cartões de embarque, aos locais numerados junto aos botes de resgate, para fins de instrução com o oficial responsável em caso de emergência. Não vi se os outros seguiram a ordem; seja como for, depois do *bouillon* servido a essa hora pelos paletós-brancos, fomos ao encontro marcado, pois a tal emergência continua me interessando a despeito do conforto cosmético que faz o que pode para que esqueçamos a seriedade da situação. A caminho, sem saber muito bem para onde ir, demos com o camareiro-mor, que conhecemos bem do salão de jantar e que vinha a ser nosso timoneiro, instrutor e salvador – um *Dutchman* jovial, que fala inglês e alemão com a mesma fluência cômica e

parca, tem um quê de falso *bonhomme* e com certeza é bom negociante; não tem barba, usa óculos dourados sobre um nariz fino e curvo de suábio, veste um traje cheio de galões, que à noite é mais curto e tem um corte à maneira de *smoking*. Levou-nos ao deque de passeio, ao ponto de encontro em caso de emergência, e na sua mistura de alemão e holandês – divertida e agradável, estridente e gutural ao mesmo tempo – explicou com calma e clareza o procedimento de embarque: nada mais fácil e confiável, o bote desce pelas cordas do convés superior, um bote a motor, muito simpático, talvez um tanto pequeno quando o mar vai alto, ele para aqui, bem na frente da balaustrada, nós embarcamos, ele desce até o mar e “então eu levo vocês para casa”.

“Para casa”, que formulação! Como se, uma vez sobre as ondas, devêssemos dar nosso endereço para que ele possa nos levar para casa no bote de resgate. Mas o que significa mesmo “para casa”? Para Küsnacht, perto de Zurique, na Suíça, onde moro há um ano e onde me sinto mais de passagem do que em casa, a tal ponto que ainda não saberia dirigir para lá um bote de resgate? Ou para minha casa no Herzogpark, em Munique, às margens do Isar, onde contava terminar meus dias e que também veio a se mostrar apenas um teto provisório, um *pied-à-terre*? Para casa – talvez devesse remontar ainda mais longe, à terra da infância e à casa de meus pais em Lübeck, que continua no lugar de sempre, apenas submersa no passado. Singular timoneiro e salvador, com teus óculos, teus galões dourados e teu vago “para casa”!

Fosse como fosse, agora estávamos devidamente instruídos e em seguida conversamos um pouco com o nosso anjo da guarda, em particular porque eu queria saber se ele já passara por alguma situação de emergência e já cuidara de um embarque assim. “Três vezes!”, respondeu ele. Três vezes em sua vida de viajante; quem se faz tantas vezes ao mar não teria muito como escapar. Mas como assim, qual fora o motivo? “Encalhamos!”, disse ele, com ar de espanto zombeteiro. Encalharam, ora, o que mais seria? Volta e meia acontece, quando se navega tanto. Não soubemos o que pensar e não conseguimos imaginar muito bem por que as artes da

navegação, em que confiamos tão cegamente, deveriam falhar assim, com tanta facilidade e tanta frequência. Mas não conseguimos arrancar dele nada de mais preciso. Não o permitia seu vocabulário, manipulado com leveza e humor, mas limitado às coisas do serviço. E talvez tudo aquilo fosse apenas conversa fiada, à maneira da locução que nos levava como em sonho de volta “para casa”.

No salão de jantar, ele prefere se pôr à disposição de uma família americana que evidentemente vive à solta, vai sempre além do menu e se regala com iguarias, lagostas, champanhe, caviar e *omelettes en surprise*. É verdade que nosso camareiro-mor vai de mesa em mesa, as mãos às costas, cheio de humor profissional por trás dos óculos, e concede a todos uma parcela de sua jovialidade. Mas é ali que ele se detém por mais tempo e com mais gosto, vigia o serviço das iguarias e chega mesmo a meter mãos à obra. Pode-se observar toda essa *prosperity* com curiosidade desinteressada, na medida em que ninguém fica à míngua. A oferta é abundante e – o que é mais agradável – de livre escolha. Ninguém está preso a um menu fixo. O cardápio, sempre renovado e impresso em letra miúda, está inteiramente à disposição; ao sabor do apetite e da vontade, cada um monta sua refeição como quiser e bem poderia percorrer a lista de cima a baixo, dos *hors-d’oeuvres* aos *ice creams*, três vezes ao dia. Mas o homem logo vai de encontro a seus limites! A companhia de navegação sabe-o muito bem, e essa sua liberalidade certamente provou ser econômica – em especial no inverno.

Sentamo-nos à mesa redonda no meio do salão, na companhia de dois oficiais: o médico, jovem e simpático, de nacionalidade americana, e o intendente, um holandês de fleugma clássica e de tal apetite que suas porções são sempre duplas. A esses dois deve-se acrescentar um *businessman* bem-humorado da Filadélfia, que gosta de beber champanhe e que me faz lembrar, pelo porte e pelo espírito, a civilização mercantil de minha cidade natal, e ainda uma solteirona de alguma idade, vestida com esmero burguês, de sorriso puro e simpático, que veio visitar parentes na Holanda e agora volta para casa. Depois do desembarque, ainda terá que atravessar todo o

continente, pois vive às margens do Pacífico, no estado de Washington.

Viaja-se muito, o que me parece um tanto irracional. Minha esposa está fora de si por conta de dois bebês gêmeos de Rotterdam, que olhamos com frequência em seu carrinho no deque e que agora vão visitar a avó na Carolina do Sul. A velha senhora quer ver os netinhos – o que está certo, ao mesmo tempo em que é terrivelmente egoísta. A Carolina do Sul fica mais ao sul que a Sicília; em junho, é uma região tórrida; e se os dois bebês de Rotterdam contraíssem colerina e morressem, que diria então essa mesma avó que agora só quer saber de vê-los? Não é da nossa conta, mas quando se está encerrado por um mesmo horizonte casos assim dão o que pensar.

A babá dos gêmeos é judia e lê livros modernos. A mãe come com os filhos mais velhos perto de nossa mesa, num canto do salão de jantar cujas figuras já nos são familiares – até parece que há tempos. São poucas e sempre as mesmas. Ninguém embarca ou desembarca – a impossibilidade é patente, e contudo volta e meia nos surpreendemos a esperar que um rosto novo apareça. Fica ali ainda uma mesa de jovens holandeses que obviamente fazem uma viagem de férias e soltam frequentes salvas de riso, e uma outra, à qual o capitão faz suas refeições na companhia de um casal americano muito distinto, avançado em anos. Na hora do chá e depois das refeições, os dois esposos sentam-se juntos, bem apumados, para ler no salão de música. Isso seria tudo, não fosse o *enfant terrible* de nosso grupo de viajantes, um *yankee* ossudo de boca proeminente, a boca de peixe dos anglo-saxões, sob a qual – e não sob o queixo – os *policemen* de Londres prendem a alça do capacete. É homem de uns trinta anos, mais ou menos, que exigiu uma mesa só para si, traz um livro para as refeições e não conversa com ninguém no salão. No entanto, pode-se vê-lo na *touring class* jogando *shuffleboard* com emigrantes judeus. Seu isolamento desperta antipatia, ninguém lhe quer bem. Já o vi muitas vezes tomar notas, tanto no deque como à mesa. Há alguma coisa de estranho nele, é a sensação geral. Ninguém se põe à parte assim

para depois ir se divertir na *touring class*. Com certeza é um escritor às turras com a ordem social – se bem que seu traje de noite seja bem correto. Eu o invejo um pouco pela firmeza com que exigiu a mesa só para si e sinto um pouco de ciúme dos emigrantes judeus que ele honra com sua companhia. Como eles, eu também saberia acompanhar os raciocínios que ele anota, é o que diz meu orgulho pessoal, se bem que deva admitir que meu interesse é de viés antes estético e psicológico do que social.

Divirto-me o dia inteiro com o engenho épico de Cervantes, que faz com que as aventuras ou pelo menos algumas aventuras da segunda parte derivem da fama literária de dom Quixote, da popularidade de que ele e Sancho Pança gozam graças a “seu” romance, ao grande relato em que tomam corpo – isto é, graças à primeira parte. Não teriam acesso à corte dos duques se estes não tivessem antes lido sobre a formidável dupla e não quisessem agora conhecê-los “na realidade” e acolhê-los como passatempo principesco. Isso é novo e único: não sei de outro herói romanesco da literatura universal que viva, por assim dizer, da fama de sua fama, de sua condição de personagem – pois o mero retorno de figuras conhecidas em ciclos romanescos como o de Balzac é coisa bem diferente. Neste último caso, a realidade dos personagens é de certo modo legitimada, fortalecida e aprofundada por nossa velha familiaridade com eles: já andavam por aí, e agora voltam a aparecer. Mas com isso não se troca de nível, a ordem de ilusão a que pertencem continua sendo a mesma. Em Cervantes há muito mais espelhismo romântico, há muito mais magia irônica em jogo. Na segunda parte, dom Quixote e seu escudeiro saem da esfera de realidade a que pertenciam, do livro romanesco em que viviam, para vagar em carne e osso como realidades potenciadas, alegremente saudados pelos leitores de sua história, por um mundo que, também ele, representa um grau mais alto de realidade em relação ao mundo impresso – mas que por sua vez também é um mundo criado pela narrativa, uma evocação ilusionista de um passado fictício, de modo que Sancho pode se permitir um gracejo e dizer à duquesa: “... e seu escudeiro, que também anda pela história e que vai pelo nome

de Sancho Pança, sou eu mesmo, se é que não me trocaram no berço, quer dizer, se é que não me trocaram no prelo". E, a certa altura, Cervantes chega ao ponto de introduzir um personagem da tão falsa e odiada continuação de Avellaneda para convencê-lo, à luz da realidade, de que o cavaleiro com o qual ele conviveu no âmbito do relato não tem como ser o verdadeiro e autêntico dom Quixote. São piruetas bem à maneira de E.T.A. Hoffmann, e por aí percebe-se onde os românticos foram aprendê-las. Talvez não fossem os maiores artistas, mas foram eles que refletiram com mais inteligência sobre as profundezas do engenho, os abismos espelhados da arte e da ilusão – e justamente porque eram artistas tanto na criação como na reflexão, estiveram perigosamente perto da dissolução irônica da forma. É sempre bom ter em mente que esse perigo ronda toda técnica artística e humorística de evocação da realidade. Não há mais que um passo a separar a graça de certas técnicas de evocação épica e o mero truque engenhoso, o malabarismo sem forma nem fé na forma. É assim que eu mesmo ofereço ao leitor a inesperada ocasião de ver com os próprios olhos José, o filho de Jacó, sentado junto ao poço, à luz da lua, bem como a oportunidade de comparar sua presença corpórea, atraente mas humanamente imperfeita, com a fama ideal que milênios teceram à volta de sua figura. Quero crer que o humor de um tal artifício evocativo ainda se mantenha no âmbito do que é honradamente artístico.

22 de maio de 1934

Assim seguimos adiante, dia após dia, sem descanso para a máquina neste nosso avanço pelas vastidões do oceano, e pela manhã, durante o banho de água do mar, pegajosa, de cheiro ligeiramente passado, que impregna a pele de sal e que me agrada muito, é reconfortante pensar que à noite, enquanto dormíamos, vencemos mais um bom trecho de imensidão. Às vezes o tempo quer melhorar, um pedaço de céu azul se mostra e dá às águas um brilho colorido,

meridional – mas logo a atmosfera turva absorve essa luz mais cálida.

Quando a tarde cai, gostamos de ficar ao vento no deque de proa, observando nossa viagem pela curvatura do oceano rumo ao oeste. Vamos sempre na direção do sol poente, e o curso mal se altera; ontem rumávamos em linha reta para o ocaso, hoje nos desviamos um pouco para o sul. É belo e altivo o curso de um navio assim pelo horizonte; parece-me certamente mais digno, como modo de locomoção, que as curvas em alta velocidade dos trens expressos. Chama atenção o vazio absoluto à volta, até onde a vista alcança – isso num “corredor” frequentado por navios de todas as nações marinheiras. Estamos no quarto dia, mas até agora não pudemos ver sequer o penacho de fumaça de um navio a vapor. A explicação é simples. Há espaço demais. Essa vastidão tem algo de cósmico: os muitos navios perdem-se por aqui como as estrelas no céu, e é só por raro acaso que um avista outro.

Diariamente, o quadro-negro solicita que atrasemos nossos relógios em meia hora, quarenta minutos; ontem foram trinta e nove. A coisa se dá oficialmente à meia-noite, mas todos cumprimos esse ato importante logo depois do *dinner*, de forma que prolongamos o serão, para que a noite não seja longa demais, e dedicamos à leitura e à música um pedaço de tempo já vivido. É impossível não cismar quando se faz o ponteiro cobrir o mesmo trecho de tempo pela terceira vez no dia. Dez vezes trinta e nove são seis horas e meia, é o que se perde, não, é o que se ganha numa viagem dessas. Como assim, estamos voltando no tempo à medida que avançamos no espaço? Isso mesmo, uma vez que esta viagem nos leva rumo ao ocaso em sentido contrário ao da rotação da Terra. Só aqui é cabível o termo “cósmico”, que ainda há pouco me veio à pena. Nessa escala, o espaço e o tempo imprimem sua marca em nossa consciência, a despeito de um conforto que gostaria de banalizar o elementar e despojá-lo de sua gravidade. Penetramos em dias desconhecidos, em regiões da superfície terrestre que giram a seu modo sob o sol, e ainda estaremos dormindo quando já for dia claro lá de onde partimos. Não há nada de novo nisso, mas

retomamos o tema por nossa conta: se viajássemos sempre rumo ao oeste, voltando para casa pelo Extremo Oriente, o ganho de tempo chegaria ao máximo, a um dia inteiro, romperia a barreira calendária, para então começar a minguar, de tal modo que, ao fim e ao cabo, ficariam elas por elas; e a mesma coisa acontecerá se, em vez de seguir adiante, voltarmos para nosso continente pelo mesmo caminho. Não há mal nisso. Não se ganha em vida o que se ganha em horas; se tentássemos agora pregar uma peça no cosmo e, uma vez desembarcados, não fôssemos nem para a frente nem para trás, guardando nossas seis horas como Fafnir guarda seu tesouro, não acrescentaríamos um único segundo ao tempo de vida que nos foi organicamente concedido.

Que ideias de escolar! Mas não haverá, de fato, alguma coisa de pueril no modo cosmológico de contemplação do universo, em comparação com o psicológico? Lembro dos olhos de criança, brilhantes e redondos, que tem Albert Einstein. Não tenho como deixar de pensar que o conhecimento humano, a imersão na vida humana é de caráter mais maduro, mais adulto que toda especulação sobre a Via Láctea, por mais profundo que seja o respeito que lhe voto. Goethe dizia: "Que cada qual tenha a liberdade de se ocupar com o que bem quiser, com o que lhe faça feliz e lhe pareça mais útil; mas o verdadeiro estudo da humanidade é o homem."

Dom Quixote é realmente uma criação singular, ingênua, de magnífica espontaneidade, soberana em suas contradições. Não tenho como não balançar a cabeça diante das novelas intercaladas, de corte aventureso e sentimental, bem ao estilo e ao gosto dos mesmos produtos de que o autor queria escarnecer, de tal modo que o público leitor podia reencontrar no livro exatamente aquilo de que devia se afastar – curioso regime de abstinência! Cervantes abandona seu figurino quando entra pelas histórias pastoris, como se quisesse mostrar que também sabe fazer as coisas que a época pedia, mais ainda, que sabe fazê-las como um mestre. Mas não sei ao certo se ele também abandona seu figurino por ocasião dos discursos humanistas que põe na boca de seu herói, se com isso ele

rompe sua caracterização, leva-o além de seu nível e, em atitude contrária à arte, toma para si mesmo a palavra. São excelentes, por exemplo, o discurso sobre a educação ou aquele outro sobre a poesia que o viajante da capa verde tem a ocasião de ouvir; são repletos de razão, sentido de justiça, humanidade e nobreza formal, a tal ponto que deixam pasmo o sujeito da capa verde, “a tal ponto que foi abandonando a ideia de que fosse ele apenas um louco”. É justo que assim seja, e também o leitor deve abandonar essa opinião. Dom Quixote é louco, decerto, mas não tem nada de tolo, como talvez o próprio autor pensasse de início. Seu respeito pela criatura de sua invenção cômica vai crescendo ao longo da narrativa; esse processo é talvez o que há de mais empolgante em todo o romance; mais: ele constitui por si só um romance e coincide com o respeito crescente diante da própria obra, concebida primeiramente em termos modestos, como brincadeira chula e satírica, sem nenhuma antecipação da posição simbólica e humana que a figura do herói estava destinada a ocupar. Essa mudança de perspectiva permite e aciona uma ampla solidarização do autor com seu herói, a tendência de elevá-lo a seu próprio nível, de torná-lo porta-voz de suas próprias ideias e opiniões e de rematar assim, com dignidade espiritual e cultura elevada, a graça cavaleiresca que a loucura confere a dom Quixote, a despeito de todas as suas manifestações lamentáveis. É precisamente ao espírito e à veemência de seu mestre que Sancho Pança muitas vezes dedica uma admiração sem fim, e outros personagens sentem-se igualmente atraídos.

23 de maio de 1934

Movimento reduzido. Faz mais calor: são os ares mais quentes e úmidos da corrente do Golfo.

Começo o dia com quinze minutos de *medicine ball* junto aos botes, na companhia de um camareiro de Hamburgo que declarou ser meu leitor. É delicioso, em seguida, começar o café da manhã com metade de um *grapefruit*, essa grande laranja refrescante que

temos a bordo em excelente qualidade e cuja polpa, para maior conforto, é separada da casca ainda na cozinha, por meio de um instrumento específico. Por outro lado, não consigo me acostumar ao coquetel de tomate com gelo, doce demais, que os americanos bebericam antes de todas as refeições.

Como é preciso se movimentar e como o eterno vaivém pelo deque de passeio acaba por aborrecer, descobrimos os jogos no deque e nos distraímos por boas horas com eles, de manhã e à tarde. Na companhia de um jovem holandês que se aproximou simpaticamente de nós, jogamos *shuffleboard*, um exercício vivificante e bem pensado – os quadrados e números foram pintados em vermelho por todo o deque. Por meio de bastões semelhantes a pás, deve-se empurrar discos de madeira até os campos numerados – sem deixar que a borda do disco fique sobre as linhas divisórias –, evitar um campo marcado com o sinal de menos, tentar acertar o que leva um sinal de +10, corrigir lançamentos errados por meio de novas tentativas e, a par disso, deslocar o adversário para posições menos favoráveis. Mais fácil de falar que de fazer, e tudo fica mais difícil com as desigualdades da superfície, que oscila de um lado para o outro e torna tudo uma questão de pura sorte. A mira certa é de pouca serventia: levados por forças imprevisíveis, os discos deslizam; a irritação íntima vem se somar ao movimento exterior; e assim se ganha direito a uma boa refeição.

Mais delicado que o *shuffleboard* é o minigolfe, jogado numa espécie de gramado artificial em miniatura – um estrado coberto de verde. A partir de seis pontos diferentes, deve-se encaçapar uma bolinha num buraco situado do outro lado do campo, passando antes por um arco estreito, e isso com um mínimo de tacadas. Em princípio, ao menos quando se parte do ponto mediano, que fica em linha reta com o arco e o buraco, seria possível dar conta do recado com uma única tacada. Quem dera! Três tacadas já são um resultado honroso para qualquer um, duas são um recorde brilhante. Em geral, os piores contratempos e ricochetes se dão diante do arco, e então, humilhados, temos que anotar um seis ou sete na tabela de pontuação.

Na hora do chá e depois do *dinner*, costumamos nos sentar para ouvir música no salão azul, chamado aqui de *social hall*. Às vezes, especialmente à tarde, somos os únicos ouvintes; nessas ocasiões, os músicos tocam apenas para nós, muito embora pudéssemos dispensá-los; de resto, só tocam quando alguém está presente. De tanto em tanto, através das janelas que dão para o deque, nós os vemos no salão vazio, à toa diante de suas estantes de música, feito desempregados de ar sombrio. Mas basta que alguém pise no salão para que eles empunhem seus instrumentos e comecem imediatamente a tocar.

A orquestra é composta de piano, dois violinos, viola e violoncelo. O primeiro-violino também faz as vezes de regente. O programa é leve, o que se há de fazer! Um pot-pourri tirado de *Carmen* e uma fantasia sobre *La Traviata* são os pontos altos. O mais trivial – e é bem o termo, “trivial” – é que ressoem peças açucaradas, que nos melhores casos são imitações de Puccini e que fazem a alegria do homem mediano em todas as partes do globo; também aqui, em meio às vastidões monstruosas, ele paga para ter a mesma coisa, para se sentir abrigado em terreno conhecido. Numa viagem assim, tudo serve a produzir esquecimento, a produzir um vazio de pensamentos, e é por obra de minha desobediência inata que, volta e meia, ao som da música insossa, olho para fora da janela do salão ou do deque de passeio para o elemento selvagem e espumoso lá fora, ora verde ora cinza, para o horizonte que se ergue, se detém por uns poucos segundos e volta a mergulhar.

Aplaudimos os músicos, que sempre fingem uma agradável surpresa e agradecem por intermédio do primeiro-violino. De resto, eles se divertem entre si enquanto trabalham: trocam olhares nesta ou naquela passagem, entram em acordo sem dizer nada e riem com seus botões. Eu os observo e me digo que seria um equívoco não levá-los a sério. Estão ali para tocar amenidades, como lhes compete, mas é sabido e notório que, quando a ocasião pede, sabem ficar ali até o último instante, tocando *Nearer, my God, to thee*. Haveria que considerá-los também desse ponto de vista.

Nesse meio-tempo, vou lendo meu volumezinho cor de laranja e me admiro diante da crueldade desenfreada de Cervantes. A despeito daquela ampla solidariedade do autor com o herói, sobre a qual escrevi ontem, a despeito da estima que tem por dom Quixote, Cervantes não se cansa de inventar as humilhações mais ridículas e lamentáveis para ele e para seus sumos desígnios, na forma de fantasias de degradação cômica. É o que acontece no episódio dos queijos que Sancho Pança, criatura de “senso comum”, levava dentro do elmo do mestre e que, num momento patético, começam a derreter sobre a cabeça do cavaleiro; o creme escorre pelos olhos e pela barba de dom Quixote, que julga que seu cérebro esteja derretendo ou que ele mesmo esteja transpirando algum humor maligno – mas não de medo, como ele declara com veemência! Há algo de sardônico, de humor selvagem nessas invenções, por exemplo, no episódio francamente execrável em que o cavaleiro é “enjaulado” e levado numa gaiola de pau – a degradação derradeira. Dom Quixote é surrado a torto e a direito, quase tanto quanto Lucius no *Asno de ouro*. E, todavia, o autor ama e estima o herói. Essa crueldade solta não terá algo de expiação, de troça e punição infligidas a si mesmo? Chego a pensar que o autor age como quem submete ao riso as próprias crenças nas ideias, nos homens e na perfectibilidade humana – e esse esforço amargo de se pôr em sintonia com a realidade comum talvez seja a melhor definição de humor.

Insuperável é a crítica à tradução que Cervantes põe na boca de dom Quixote: traduzir de uma língua para outra seria como ver um tapete flamengo pelo verso – “Ainda que se vejam as figuras, estão elas cheias de fios que as deformam e não têm o liso e a tez da face Mas não quero com isso dizer que não seja digno de louvor esse exercício de traduzir.” A caracterização é certa. E dom Quixote só abre exceção para dois tradutores espanhóis, Figueroa e Xauregui. Com esses, não há meio de distinguir o que é tradução e o que é original. Devem ter sido sujeitos formidáveis. Mas, em nome de Cervantes, quero abrir exceção para mais um: Ludwig Tieck, que deu ao *Dom Quixote* um segundo anverso, desta feita em alemão.

24 de maio de 1934

Ontem me veio à mente e à pena o *Asno de ouro* – não por acaso, pois venho detectando certas relações entre o *Dom Quixote* e o romance do fim da Antiguidade, a respeito das quais minha ignorância não sabe se já foram objeto de atenção. Esses trechos e episódios a que me refiro despertam atenção justamente por sua singularidade, pela estranheza de seus motivos, que aponta para uma origem longínqua; e é característico que eles se encontrem na segunda parte da obra, que aspira a maior dignidade intelectual.

O primeiro caso é, no livro nono, a história das bodas de Camacho, “com outras aventuras igualmente graciosas”. Graciosas? As bodas tomam o pior curso possível, mas o “gracioso” mencionado no título anuncia que esses horrores são troça, zombaria, ilusão, que esta é uma pantomima conduzida à socapa, uma trapaça trágica de que são vítimas o leitor e os personagens – e que tudo há de acabar no pasmo e no riso de todos. O autor conta no tom mais “gracioso” as bodas campestres da belíssima Quitéria e do rico Camacho, rival bem-sucedido de Basílio, um bravo rapaz, preterido à força, que ama Quitéria, sua vizinha, desde criança e que é amado por ela, de tal forma que, diante de Deus e dos homens, os dois pertencem um ao outro, e o casamento da beldade com o rico Camacho só acontece por obra da vontade de ferro do pai da noiva. As festividades progridem até a hora do matrimônio, até o momento em que o infeliz Basílio surge aos gritos roufenhos, “todo vestido de negro, o casaco bordado de carmesim”, profere um discurso trêmulo e declara que, sendo ele obstáculo moral à plena e serena felicidade do casal, está decidido a lhes deixar o caminho livre: “Vivam o rico Camacho e a ingrata Quitéria por muitos anos felizes, e morra, morra o pobre Basílio, que a pobreza privou de felicidade e deitou à sepultura.” E, dizendo isso, saca uma espada do cajado com que batera no chão, como quem tira uma arma de uma bainha, apoia o punho no chão e se joga contra a ponta, com tal força que metade da lâmina lhe sai pelas costas, coberta de sangue; banhado em sangue, Basílio jaz estendido no chão.

Seria difícil imaginar uma interrupção mais brutal de uma festa tão alegre e tão rica. Todos se precipitam. O próprio dom Quixote desmonta de Rocinante para se pôr ao lado do desgraçado, o padre faz o que pode e não permite que lhe arranquem a espada da ferida antes que Basílio se confesse – bastará que a tirem para que ele morra. O infeliz ainda recobra os sentidos e, numa voz exangue, pede que Quitéria lhe dê a mão em casamento, ainda que apenas por seus últimos instantes de vida; ao menos assim sua morte pecaminosa terá valido a pena. De onde tira essa ideia? O rico Camacho deve renunciar em favor da morte? O padre exorta o moribundo a cuidar de sua alma e se confessar; mas Basílio, revirando os olhos e visivelmente nos últimos estertores, teima em não se confessar enquanto Quitéria não lhe der a mão. Não há o que fazer, e, por se tratar de uma alma cristã, Camacho finalmente concorda. Tão logo recebe a mão de Quitéria, Basílio põe-se em pé de um salto, arranca a espada do corpo e, voltando-se para os que já começavam a gritar “Milagre! Milagre!”, responde: “Milagre, não, astúcia, astúcia!” Logo se constata que a espada não atravessou as costelas de Basílio e apenas furou um tubo cheio de sangue; tudo foi um golpe combinado entre os amantes, e agora, graças à bonomia de Camacho e às sábias intervenções de dom Quixote, Basílio pode ficar com sua Quitéria.

Será lícito que seja assim? A cena do suicídio é apresentada com toda seriedade, com acentos trágicos; ela desperta terror e comoção, não apenas entre os assistentes, mas também no leitor – para que então tudo se dissolva em fumos de ridículo e se revele como encenação farsesca. Ligeiramente agastado, o leitor se pergunta se essa espécie de mistificação tem lugar legítimo na arte – na arte como nós a entendemos. Ora, aprendi com Erwin Rohde e com Karl Kerényi, estudioso da mitologia e da religião antiga, autor de um livro excelente sobre o romance grego e oriental, que os fabuladores da Antiguidade tardia apreciavam muitíssimo as cenas dessa natureza. Em seus *Amores de Leucipe e Clitofonte*, Aquiles Tácio, romancista de Alexandria, conta com riqueza de detalhes bárbaros como a heroína foi assassinada de forma terrível pelos

salteadores dos pântanos egípcios, e isso diante dos olhos de seu amante, impotente do outro lado de um largo fosso. Desesperado, ele está a ponto de se matar sobre a tumba da moça quando ocorrem alguns companheiros que ele também julgava mortos e que tiram da tumba a pobre vítima, sã e salva; eles explicam a Clitofonte que, também eles prisioneiros dos salteadores, tinham se encarregado do sacrifício de Leucipe; por meio de uma faca de teatro, dotada de lâmina retrátil, e de uma bexiga cheia de sangue, presa ao corpo da moça, fizeram de conta que cumpriam a tarefa atroz. Estou enganado, ou essa bexiga cheia de sangue e essa encenação crassa fizeram escola em *Dom Quixote*?

O segundo caso é uma reminiscência do próprio Apuleio. Eu me refiro à singularíssima "aventura dos zurros", que é contada nos capítulos oito e dez do mesmo livro nono. Dois juízes de aldeia metem-se juntos pela montanha, supondo que por ali esteja o burro fujão de um deles; como não o encontram, resolvem desentocá-lo por meio da imitação de seus zurros, arte em que os dois são mestres sem igual. Cada um de um lado, os dois se revezam, e cada vez que um zurra, o outro vem correndo, certo de encontrar o burro, pois apenas o próprio animal poderia zurrar tão naturalmente. Os dois se cobrem mutuamente de elogios pelo seu dom tão belo. Acontece que o burro não vem, pois foi comido por lobos e agora jaz no meio das moitas. Os juízes afinal o encontram e voltam para casa, tristes e roucos. Mas a história de sua disputa se espalha por toda a região; os habitantes da aldeia acabam por se tornar objeto de chacota dos vizinhos e têm de aguentar zurros de todo lado; a coisa toda acaba em brigas e até mesmo em expedições armadas de uma aldeia a outra, e é bem no meio de uma dessas marchas que vão cair dom Quixote e Sancho Pança. Como sói acontecer, os aldeões asininos converteram o escárnio em orgulho, em paládio, e agora avançam sob uma bandeira em que se vê, pintado sobre o cetim branco, um burro a zurrar; vão armados de lanças, bestas, chuços e alabardas para combater os antiasininos. Dom Quixote se interpõe e lhes dirige um discurso magnânimo, em que os exorta, em nome da razão, a abandonar seu desígnio e a não deixar que

meras ninharias acabem em derramamento de sangue. Eles parecem lhe dar ouvidos. Mas então Sancho resolve se intrometer e estraga tudo, não apenas dizendo que é uma tolice ficar aborrecido quando se ouve alguém zurrar, mas ainda acrescentando que ele mesmo, na juventude, sabia zurrar com tanta graça e naturalidade que todos os burros da aldeia lhe respondiam; e, a fim de mostrar que essa é uma daquelas habilidades que, uma vez aprendidas, não se esquecem mais – como quando se aprende a nadar –, aperta o nariz e zurra de tal maneira que todos os vales ao redor começam a ecoar, para sua desgraça. Os aldeões, que já não podem mais ouvir aquilo, dão-lhe uma surra daquelas, e mesmo dom Quixote, contra seus hábitos, é obrigado a se safar das bestas e dos chuços. Bate em retirada, seguido a duras penas por um Sancho ainda atordoado, que os aldeões jogaram em cima de seu próprio burrico. Depois de passar a noite à espreita do inimigo, que acaba por não se mostrar, a tropa volta orgulhosa e feliz para a aldeia, onde, acrescenta o douto poeta, “soubessem eles do antigo costume dos gregos, ali teriam erigido um troféu”.

A história é notável. Ela contém algo de reminiscência, de alusão; não creio estar enganado a esse respeito. No imaginário grego e oriental, o burro desempenha um papel peculiar. É o animal de Tifão-Seth, do irmão sinistro, “ruivo”, de Osíris, e o ódio mítico que lhe era votado chegou até a Idade Média, a tal ponto que os comentários rabínicos chamam Esaú, o irmão ruivo de Jacó, de “burro selvagem”. A noção de flagelação associava-se a essa figura fálica de modo estreito e sagrado. A expressão [alemã] “bater no burro” tem coloração ritual. Tropas inteiras de burros eram conduzidas aos açoites ao redor dos muros das cidades. Havia ainda o costume devoto de empurrar o animal tifônico do alto de uma rocha – justamente a morte de que Lucius, transformado em burro, escapa por pouco, no romance de Apuleio: os ladrões o ameaçam de *katakremnezesthai*. É surrado quando zurra, exatamente como Sancho Pança, e não para de levar pancada: feitas as contas, são quatorze surras. Acrescento ainda que, segundo Plutarco, os habitantes de certas localidades tinham tanto ódio aos zurros que

chegaram a proibir as trombetas, cujo som lhes parecia igual. As aldeias em *Dom Quixote* não seriam uma reminiscência dessas localidades de ouvidos tão sensíveis?

Coisa singular esse legado mítico primordial que volta a despontar sob disfarce inofensivo na obra de um autor do Renascimento espanhol! Cervantes teria conhecimento direto do romance antigo? Ou esses motivos chegaram até ele por via da Itália, por intermédio de Boccaccio? Os eruditos saberão dizer.

O dia foi clareando, o céu se abriu. O mar tem cor de violeta – não é assim que Homero diz? Por volta do meio-dia, vimos um maravilhoso grupo de nuvens que passavam em fileira à luz do sol e pairavam sobre as águas – um solo alvo e macio, feito para os pés dos anjos, frágil e delicada fantasmagoria.

25 de maio de 1934

O jovem médico anda desconfiado: é verdade que o tempo está bom, mas enquanto estivermos sob influência da corrente do Golfo é melhor não confiar. Nesse meio-tempo, desfrutamos da feliz mudança, do calor que aumenta e anuncia que estamos entrando em zonas mais meridionais, da pureza azul do céu, do avanço suave pelo mar tranquilo, dos momentos no deque superior, onde passamos quase o dia inteiro, indo e vindo entre a sombra e o sol. É preciso tomar cuidado para não queimar o rosto. O vento de proa impede que se sinta calor e, nisso, o sol vai produzindo seus efeitos afinal deletérios.

Ontem à noite tivemos uma projeção de cinema no *social hall*, mais uma dádiva da civilização a que – assim querem nossos armadores – não precisamos renunciar durante a viagem, e apreciá-la nas circunstâncias reinantes é curioso o bastante. A tela branca de projeção foi armada num dos cantos do salão, no canto oposto instalaram essa máquina prodigiosa de imagens e sons em que o progresso transformou a lanterna mágica da nossa infância. Eu me acomodo em meio à elegância ligeiramente oscilante do salão, visto

smoking, sento-me numa poltrona junto a uma mesinha dourada, bebo chá, fumo um cigarro e, como num Eldorado ou Capitol de terra firme, contemplo as sombras móveis e sonoras. Que situação surpreendente! A situação dos personagens do filme não deve nada à nossa quanto à elegância e ao conforto. O bem-estar era o ponto de partida, dado desde sempre, de sua existência e de seu destino, e esse mesmo bem-estar amenizava, para consolo do espectador, os conflitos e as tribulações a que se viam submetidos. Assim seja. Salões amplos e elegantes, mesas cheias de cristais e arranjos de frutas – os filmes exibem, de preferência, uma certa visão da riqueza, para que o povo sonhe e o mundo endinheirado nela se espelhe lisonjeado. Nosso filme, de origem americana, contava a história de um empresário de certa idade, com um fraco nostálgico e diletante pela música, pela arte, pela beleza, pelas grandes paixões; a certa altura da vida, ele abandona a esposa e vai para Paris, para perseguir esses sonhos reluzentes. Um fracasso discreto é o resultado de seus esforços ineptos; a encarnação feminina de seus anseios cai de amores por um jovem músico, que chegara à fama com ajuda do dinheiro do protagonista, e na tomada final nós o vemos ao telefone, anunciando o retorno à esposa tolerante – um final melancólico, mas suportável, já que sabemos que o desiludido encontrará, à volta, os mesmos salões e os mesmos cristais de antes.

Só foi uma pena que tenhamos contemplado esses vultos elegantes e compostos em tão diminuta companhia, dez ou doze pessoas no total, em vez de centenas, no *social hall* em ouro e azul deste nosso vapor de luxo, cujo vazio escancarado era a imagem do prejuízo e de uma ordem social em crise drástica. Nem todos os membros de nossa pequena coorte compareceram. Dei pela falta do americano da boca de peixe e do caderno de notas. Onde estava? Mais uma vez com os emigrantes judeus da *touring class*? Sujeito inquietante. Viaja na primeira classe e vai de *smoking* às refeições, mas se furta de maneira ofensiva a nossas distrações culturais e prefere penetrar numa esfera estranha e hostil. Cada qual devia saber seu lugar. Cada qual devia estar com os seus...

A aventura do leão é, sem discussão, o ponto alto dos “feitos” de dom Quixote e, por sua gravidade, o ponto alto de todo o romance – um capítulo magnífico, de um *pathos* cômico, de uma comédia patética que traduz a admiração do escritor pela loucura heroica de seu protagonista. Eu a li duas vezes seguidas, e não paro de pensar em sua matéria grandiosa e ridícula, que comove de maneira tão singular. O encontro com a carroça embandeirada que leva as feras africanas, “presente que o general de Oran envia à corte de Sua Majestade”, é por si só uma encantadora imagem da época. E a tensão com que – apesar de tudo que já sabemos sobre a grandeza cega e vã do herói – ainda se leem as páginas seguintes, quando dom Quixote, para horror dos seus e sem se deixar “desviar” por objeções razoáveis, insiste para que o tratador abra a jaula e deixe que o terrível e faminto leão saia para a luta – essa tensão é prova da arte extraordinária com que o narrador, ao longo de todas as variações, sabe sempre manipular um mesmo motivo anímico com frescor e efeito renovados. Ficamos admirados com a temeridade de dom Quixote na mesma medida em que ele mesmo não é tão louco que não se dê conta dela. Mais tarde, ele dirá: “Tocava a mim atacar os leões que ainda há pouco ataquei, por mais que soubesse ser uma temeridade exorbitante, pois bem sei o que é a valentia, virtude posta entre dois extremos de vício, a covardia e a temeridade: porém mais vale que o valente se faça temerário do que se rebaixe à covardia, pois assim como o esbanjador torna-se generoso com mais facilidade que o avarento, assim também o temerário torna-se verdadeiramente valente com mais facilidade que o covarde.” Que inteligência moral! O raciocínio do sujeito de capa verde é perfeitamente certo: tudo o que dom Quixote diz é bom e razoável, mas tudo o que ele faz com base nisso é absurdo, temerário e tolo; e quase se tem a impressão de que o autor quer postular assim uma antinomia natural e inevitável em toda vida moral superior.

A cena clássica, cem vezes fixada em imagens, em que o esquálido fidalgo, descendo de seu rocim (pois teme que a coragem de Rocinante não esteja à altura da sua própria), empunhando o

escudo e a espada de araque, pronto para o mais absurdo dos embates, posta-se diante da jaula aberta e observa “com fria atenção” os movimentos do enorme leão, tomado da impaciência heroica de “pôr mãos” nele – essa cena extraordinária voltou, nas palavras de Cervantes, a cobrar vida para mim, o mesmo valendo para sua continuação, que desmente de forma suave mas vergonhosa a pose heroica de dom Quixote. Pois o nobre leão, que não dá a mínima para bravatas e bravuras, lança um rápido olhar a dom Quixote, dá-lhe as costas, mostrando “as partes traseiras”, e deita-se de novo no fundo da jaula. O heroísmo é anulado da maneira mais prosaica. Tudo que o desdém pode ter de mais dolorido e ridículo cai de uma vez sobre a cabeça de dom Quixote, na forma do comportamento sereno e indiferente da majestosa criatura. O herói fica fora de si. Exige que o tratador, já apavorado, açoite o leão até que ele se levante e ataque. O sujeito se recusa e faz ver ao cavaleiro que a grandeza de seu coração já está suficientemente demonstrada: nenhum guerreiro está obrigado a mais do que chamar o inimigo para o combate e esperá-lo em campo aberto; se o outro refuga, que a infâmia recaia sobre ele, e basta. Dom Quixote deixa-se afinal convencer; como troféu pela vitória, amarra na ponta de sua lança o mesmo lenço com que enxugara o creme, ao que Sancho, que saíra correndo, comenta de longe: “Que eu caia morto se meu senhor não venceu as bestas-feras, pois que nos chama.” É magnífico.

Em nenhuma outra passagem se nota com mais nitidez a radical prontidão do autor a simultaneamente elevar e degradar seu herói. Mas “degradação” e “elevação” formam um par conceitual cheio de ressonâncias cristãs e é justamente nessa sua conjugação psicológica, nessa sua fusão humorística que se vê a que ponto o *Dom Quixote* é um produto da cultura cristã, da psicologia e do ideal humano cristãos – é justamente aí que se vê o significado perene do cristianismo para o universo da alma, da poesia, do humano, para sua ampliação e libertação em direções ousadas. Não tenho como não pensar em meu Jacó, que, prostrado diante do jovem Elifas, humilhado a não poder mais, ainda assim termina por se reerguer

por obra de um sonho haurido nas profundezas incólumes de sua alma. Diga-se o que for, o fato é que o cristianismo, essa floração do judaísmo, segue sendo um dos dois pilares fundamentais sobre os quais repousa a civilização ocidental – o outro é a Antiguidade mediterrânea. A recusa de qualquer um desses fundamentos da nossa civilização e da nossa cultura ou a recusa de ambos por qualquer grupo da comunidade ocidental significaria um divórcio, um retrocesso de seu estatuto humano rumo a nem sei o quê – um retrocesso que mal se imagina e que, graças a Deus, não tem como se dar. A luta renhida de Nietzsche, esse admirador de Pascal, contra o cristianismo foi uma excentricidade antinatural e para mim, desde sempre, uma fonte de constrangimento, como tantas outras coisas a propósito desse herói tão tocante. Mais felizmente equilibrado e psicologicamente mais livre, Goethe não permitiu que seu “paganismo declarado” o impedisse de prestar homenagem expressa ao cristianismo, de vê-lo como potência civilizadora e, portanto, como aliado. Épocas conturbadas, como a nossa, tendem sempre a confundir o passageiro com o eterno (por exemplo, o liberalismo com a liberdade) e a deitar fora o bebê com a água do banho; épocas assim incitam o homem mais sério e mais livre, que não paneja ao sabor dos ventos, a voltar aos fundamentos, a se imbuir novamente deles, a insistir neles sem transigir. A crítica que o século dirige ao que é cristão e ao que é moral (deixando de lado o dogma e a mitologia), a correção vitalista que essa mesma crítica empreende não são mais do que agitações de superfície, por mais extremas, por mais subversivas que pretendam ser. Não chegam a tocar no que há de mais profundamente condicionante, determinante e vinculante na cultura cristã do homem ocidental, um bem único e inalienável.

26 de maio de 1934

Devo admitir que nosso jornal de bordo é de uma tolice infinita. É publicado diariamente, exceção feita aos domingos, de modo que

não faltem notícias frescas – como não falta pão fresco – aos viajantes oceânicos. Metem-no por baixo da porta da cabine, onde o encontramos e recolhemos antes de subirmos para o *lunch*; nós o lemos imediatamente, pois quem sabe o que a Europa não é capaz de fazer, tão logo lhe damos as costas? Em boa parte, o conteúdo da gazeta é impresso de antemão (como no caso dos anúncios e das fotos) e portanto não tem valor de atualidade. Mas o vapor é equipado com um aparelho de transmissão: aparentemente sozinhos e abandonados em meio à vastidão marinha, na verdade estamos em contato com o mundo inteiro, podemos mandar notícias para os quatro pontos cardeais e recebê-las também – e o que o continente nos envia nas ondas do rádio é afinal encaixado nas colunas vazias do nosso jornal. O que lemos hoje? Um jardim zoológico de uma cidade do oeste resolveu administrar uísque a um tigre doente, e o animal selvagem desenvolveu tal gosto pela coisa que, mesmo depois de curado, não quis renunciar à bebida e exige diariamente sua dose de uísque. É o que se encontra em nosso jornal de bordo, ao lado de notícias do mesmo caráter. É uma notícia encantadora, sem dúvida. Alguém soube calcular bem nossa simpatia divertida e compreensiva para com o tigre chegado ao álcool. Mas, enfim, não há aqui uma espécie de abuso? Um prodígio técnico como a radiotelegrafia a serviço da transmissão de tais notícias através de terras e mares... Ah, o gênero humano! Seu progresso espiritual e moral não soube acompanhar o passo do progresso técnico, ficou muito para trás, como se vê, e a descrença num futuro mais feliz que o passado alimenta-se dessa fonte. A distância entre a maturidade da técnica e a insuficiência do resto está justamente na origem da curiosidade desconfiada com que lemos cada novo jornal. E então damos com a história do tigre! Podemos nos dar por satisfeitos por não termos que ler coisa pior. Mas, feitas as contas, a trivialidade do nosso aparelho de rádio é da mesma ordem que a dos músicos de bordo. Conforme a circunstância, ela pode também transmitir um SOS, pois bem. Chego quase ao ponto de querer que, em prol da dignidade da técnica, ela tenha ocasião de fazê-lo...

Ontem à noite o vento começou a soprar, e o navio jogou forte; mas hoje o tempo está excelente de novo, e faz um calor veranil. Vimos hoje um peixe dos grandes, parecido com um golfinho, saltando sobre as águas. Dizem que teríamos colidido com uma baleia, mas imagino que seja um boato. As pessoas imaginam que alguma coisa do gênero não poderia faltar numa travessia e por isso começam a falar à toa. O atendente do bar, em vez disso, mostrou-nos por volta do meio-dia um bando de pássaros, gaivotas que balançavam sobre as ondas, perto do barco: um sinal de que já não estamos tão longe de terra firme.

Mesmo assim, continua em aberto a hora e mesmo o dia de nossa chegada. Há quem diga que, se a corrente continuar favorável e o tempo tranquilo, chegaremos já depois de amanhã, na tarde de segunda-feira. Mas há também quem se oponha e diga que tivemos nevoeiro demais no começo, que nos atrasamos: só na terça-feira entraremos pelo Hudson. Essa incerteza quanto à hora e mesmo quanto ao dia distingue – e quase digo que distingue favoravelmente – a viagem marítima da viagem ferroviária. A despeito do total conforto, ela conservou algo de primitivo, de mais elementar, mais inexato, mais aleatório, e é difícil deixar de ver isso como uma singularidade simpática. Por quê? Para dizê-lo em bom alemão, creio que essa simpatia liga-se à fadiga com o maquinismo da civilização – à inclinação a recusá-lo, a rejeitá-lo como letal para a alma e para a vida, a buscar e adotar uma forma de existência que nos trouxesse para mais perto do que é primitivo, elementar, incerto, belicosamente improvisado e aventureco. Não se faz ouvir, em mim também, esse anseio pelo “irracional” que grassa em toda parte, esse culto de cujos riscos humanos, de cujo potencial de abuso minha consciência crítica logo advertiu e ao qual resisti por força de minha simpatia europeia pela razão e pela ordem – talvez mais ainda por amar o equilíbrio do que por não reconhecer em mim a mesma coisa que combatia? Como narrador, terminei por recorrer ao mito – ao mesmo tempo em que, naturalmente, tratava de humanizá-lo, incorrendo no infinito desprezo das almas pseudobárbaras –, terminei por ensaiar uma fusão de mito e

humanismo, que me parece, em termos humanos, de futuro mais promissor do que a luta unilateral e efêmera contra o espírito, que tenta colher a lisonja contemporânea ao pisotear fervorosamente a razão e a civilização. Para se preparar o futuro, é preciso ser mais do que “contemporâneo” no sentido de “atual” – isso qualquer imbecil é capaz de fazer, enchendo-se de empáfia e desprezo contra os liberais retrógrados, que todavia ainda sabem uma coisa ou duas. É preciso acolher o presente em toda a sua complexidade, em todas as suas contradições, pois o futuro nasce do que é múltiplo, não do que é único.

Um episódio muito empolgante e significativo no *Dom Quixote* é o do mourisco Ricote, antigo vendeiro da aldeia de Sancho, forçado a deixar a Espanha por causa do edito de expulsão. Impelido pela nostalgia, mas também na esperança de desenterrar um tesouro escondido, Ricote consegue voltar em trajes de peregrino. O capítulo é um misto ardiloso de declarações de lealdade, de profissões de fé católica, de irreprochável submissão do autor ao grande Filipe III – e da mais viva compaixão humana pelo terrível destino da nação moura, atingida pelo edito real sem nenhuma consideração pelo sofrimento individual das vítimas miseráveis de uma – suposta – razão de Estado. O autor paga de um lado para ter direito ao outro: mas suspeito que sempre se teve a impressão de que o primeiro elemento era apenas um expediente político para chegar ao segundo, e que a sinceridade do autor só se manifesta de verdade na segunda parte. Ele põe na boca do próprio infeliz a justificação das ordens de Sua Majestade, a admissão de que são “plenamente legítimas”: muitos quiseram acreditar que os editos não precisavam ser levados a sério, que eram meras ameaças. Mas Ricote viu desde o início que as leis eram para valer, que seriam cumpridas sem mercê – e o viu justamente porque sabia das “conspirações infames” organizadas pelos seus, conspirações de tal ordem que ele, Ricote, não tinha como deixar de ver inspiração divina na “decisão corajosa” que Sua Majestade tomara e cumprira. As tais conspirações que justificam a decisão real não são nomeadas e permanecem vergonhosamente à sombra. Mas de fato se deram – se bem que

nem todos tivessem tomado parte nelas: Ricote afirma que havia em meio à sua gente alguns cristãos decentes e sinceros; infelizmente, eram poucos, e por isso não tinha sido bom alimentar a serpente no próprio seio e manter o inimigo dentro da própria casa. A objetividade e a ponderação que o autor confere às ideias da vítima são admiráveis; mas aos poucos elas vão nos levando para outra direção. O mouro afirma que a sentença de banimento foi justa – uma sentença leve e suave, ao que se diz, mas na verdade a mais dura de todas que se podiam infligir a ele, Ricote, e a seu povo. “Onde quer que estejamos, choramos pela Espanha, pois afinal ali nascemos, e ela é nossa pátria natural; em parte alguma encontramos a acolhida por que nossa desventura anseia, e na Barbária como em toda a África, onde esperávamos ser recebidos, honrados e acolhidos, somos sempre ofendidos e maltratados.” E por aí segue o lamento do “mouro” espanhol, tão amargo que por fim nos atinge o coração. Só percebemos o bem quando o perdemos, diz ele, e para muitos dos banidos o desejo de voltar à Espanha é tão imperioso que terminam por abandonar esposa e filhos e arriscar a própria vida, tão violenta é sua nostalgia. E agora também Ricote sabe, por experiência própria, como é doce o amor à pátria.

Não há quem deixe de notar que essas manifestações de infinito amor, de vínculo natural à pátria desmentem de forma cabal as fórmulas contritas sobre a “serpente no próprio seio”, sobre o “inimigo na própria casa”, bem como a justificação das leis de banimento. O coração do autor, que toma a palavra na segunda parte do discurso de Ricote, é mais convincente que o discurso estudado e servil do começo: ele sente compaixão por este sujeito perseguido e banido, de resto tão bom espanhol quanto ele mesmo ou um outro qualquer. Pois Ricote e os seus nasceram na Espanha, que não será mais pura e sim mais pobre depois de sua aniquilação; a Espanha é sua pátria verdadeira e natural; arrancados a esse solo, tornaram-se estrangeiros em toda parte, e onde quer que estejam sempre dirão que “em casa, na Espanha, as coisas se passavam assim e assado, isto é, melhor”. Literato pobre e dependente de favores, Cervantes não pode dispensar as declarações de lealdade;

mas, tendo transformado seu coração num covil, ele agora o purifica melhor do que a Espanha sabe fazê-lo com seus editos: move uma censura à crueldade das leis que acaba de justificar, não diretamente, mas sublinhando o patriotismo dos banidos. Chega mesmo a falar em “liberdade de consciência”: Ricote conta que passou da Itália à Alemanha, onde por fim encontrou uma espécie de paz. Pois a Alemanha é uma terra boa e tolerante, onde os habitantes não dão atenção a “ninharias”, onde cada qual vive como melhor lhe pareça, de tal modo que na maioria das cidades pode-se viver com liberdade de consciência. Foi minha vez de sentir orgulho patriótico, por obsoletas que fossem as palavras que o despertaram. É sempre agradável ouvir o elogio da própria pátria feito pelos lábios de um estrangeiro.

27 de maio de 1934

O tempo muda rápido à beira-mar, porém mais rápida e caprichosamente ainda em alto-mar, quando à inconstância das condições atmosféricas vem se somar a progressão do navio, a mudança de latitude. À medida que o dia declinava e o céu encobria, a temperatura veranil de ontem foi se transformando num calor insólito, úmido, sufocante e pesado como nunca senti, uma coisa aflitiva, que quase fazia a gente esperar por uma catástrofe ou uma intempérie. O traje de noite era insuportável, a camisa engomada banhava-se em suor e o chá, em particular, causou um verdadeiro acesso de suor. Não sei até que hora da noite isso se estendeu, mas hoje tudo mudou. A manhã foi fresca e chuvosa: um nevoeiro desceu, e a sirene voltou a apitar por horas a fio. Mas de repente tudo mudou de novo. O vento soprou, o nevoeiro se desfez e o céu clareou; mesmo assim, apesar do sol, o tempo continuou frio – pelo menos em comparação com a noite tropical de ontem –, tão frio que precisamos de *plaid* e casaco para ficar no deque de passeio.

O alvoroço da chegada começa a se fazer sentir. Hoje é domingo. Dizem que devemos chegar na noite de amanhã para depois, mas

esperaremos na foz do rio até a manhã de terça, para atracar às sete horas.

Preciso voltar mais uma vez ao que escrevi ontem, para entender melhor como a fé cristã e a lealdade monárquica do autor de *Dom Quixote* aumentam o valor de sua liberdade de espírito e o peso humano de suas críticas. O que me chama atenção é a relatividade de toda liberdade, o fato de que ela necessita do contraste com a falta de liberdade, com a dependência exterior e interior, para se transformar em valor espiritual e assim ganhar uma expressão superior. Não é fácil para nós imaginar o que era a atmosfera de dependência e devoção em meio à qual viviam os artistas de outros tempos, antes da emancipação da personalidade artística que a era burguesa proporcionou e da qual podemos dizer que só muito raramente foi favorável ao tipo humano do artista. A noção modesta e artesanal que se fazia do ser artista, mesmo quando se tratava de um daqueles mestres que de vez em quando, por um golpe de sorte, alçavam-se isoladamente a uma condição espiritualmente nobre e soberana, diante da qual mesmo os príncipes se curvavam – uma tal noção era, em geral, mais propícia ao ofício de artista do que a noção atual, em que tudo começa pela emancipação, pelo eu, pela liberdade e pela soberania; a modéstia objetiva já não é mais a sementeira da grandeza artística. Desejoso de adornar o mundo com gosto e perícia, de se adestrar nesse belo ofício, o futuro pintor ou escultor tornava-se aprendiz junto a um bom mestre, limpava pincéis, preparava tintas, servia como soldado. Tornava-se um ajudante útil, a quem o mestre entregava alguma tarefa na execução da obra, como quando, ao final da operação, o professor de cirurgia diz ao assistente: “Agora termine!” Ao fim e ao cabo, se tudo corria bem, ele mesmo tornava-se bom mestre em seu ofício – e não era preciso que corresse melhor. Então, podia dizer-se “artista”, palavra que cobria os dois sentidos, o de artista e o de artesão – e até hoje, na Itália, todo artesão assim se chama. O gênio, a grande personalidade, a audácia solitária era uma exceção, que se destacava dessa cultura artesanal, com tudo o que esta tem de modesto e sólido, de objetivo e competente, para se alçar a uma

condição principesca – se bem que vale sempre lembrar que mesmo esse bem-aventurado seguia sendo filho fiel da Igreja, da qual lhe vinham os temas e as encomendas. Hoje, como eu dizia, começa-se pelo gênio, pelo eu, pelo espírito, pela solidão; mas isso tudo não será, afinal, doentio? Graças a sua condição meio austríaca, meio italiana, Hugo von Hofmannsthal tinha uma sensibilidade quase intuitiva para o século XVIII; certa vez, ele me falou em tom muito espirituoso e divertido sobre as transformações patéticas na vida dos músicos a que isso levava desde então. Naqueles tempos, quando se fazia uma visita a um mestre, este dizia: “Sente-se, por favor! Aceita um café? Posso lhe tocar alguma coisa?” Assim era outrora. “Hoje, parecem todos umas águias doentes.” É bem assim. Os artistas tornaram-se águias doentes, por obra de um processo de solenização da arte que, de forma – na média – infeliz, eleva e melancoliza o artista e converte a própria arte em algo de solitário, melancólico, isolado, incompreendido, numa “águia doente”, em suma.

É bem verdade que o escritor representa um outro tipo de artista, diverso do artista plástico e também do músico, que a poesia e a literatura têm um lugar singular entre as artes, uma vez que nelas o elemento artesanal desempenha um papel menor ou pelo menos diferente, imaterial e mais intelectual; sua relação com o âmbito do espírito é mais direta. O escritor não é apenas artista ou, para dizê-lo de outra maneira, ele o é de modo diverso e mais espiritual, uma vez que seu veículo é a palavra, uma vez que seu instrumento é intelectual. Mas também no seu caso seria de desejar que a liberdade e a emancipação viessem ao fim e não ao começo do percurso, que uma e outra amadurecessem humanamente a partir de uma condição inicial de modéstia, limitação, dependência. Repito: a liberdade só adquire valor e dignidade quando é conquistada a seu contrário, à falta de liberdade, quando é libertação. Como é mais poderosa e espiritualmente mais significativa a compaixão de Cervantes pelo destino do mouro, sua crítica tácita à rigidez da razão de Estado, vindo como vem depois das mostras preliminares de servilismo, que não são hipocrisia, e sim genuína dependência

intelectual! A dignidade e a liberdade humana, a emancipação do artista, a máxima audácia de espírito que vem à luz na mistura quixotesca de ridículo cruelmente degradante e sublime cativante, o gênio, a soberania, a coragem – tudo isso nasce em meio à submissão devota à Santa Inquisição, à lealdade ao monarca, à submissão aos favores de poderosos como o duque de Lemos ou dom Bernardo de Sandoval y Rojas, cuja generosidade “é bem conhecida por todos”. E tudo isso nasce de modo inconsciente e inesperado, assim como a própria obra, o *Dom Quixote*, que passa da brincadeira satírica e divertida do início à condição de livro universal e símbolo humano. Tenho para mim que, via de regra, as grandes obras são resultado de intenções modestas. A ambição não deve estar no começo, não deve anteceder a obra; ela deve crescer com a obra, que pede para ser maior do que previa o artista, alegremente surpreso; ela deve estar ligada à obra e não ao eu do artista. Não há nada mais falso que a ambição abstrata, prévia, a ambição pura, independente da obra, a pálida ambição do eu. Essa, sim, é uma água doente.

28 de maio de 1934

Último dia a bordo. Já ontem encontramos com um navio, o primeiro desde que zarpamos, um verdadeiro acontecimento. Era dinamarquês, mais ou menos do nosso tamanho, com a bandeira nacional, a Dannebrog, à popa; gostei de observar a saudação que trocamos com eles, essa demonstração de cortesia cavaleiresca que os navios rendem uns aos outros, onde quer que se cruzem. Um apitou trilou no deque de comando e um marinheiro junto ao mastro apressou-se a baixar nosso pavilhão holandês, enquanto a Dannebrog descia do outro lado. Ao ressoar de um novo apito, na hora em que um navio passava pelo outro, as duas bandeiras voltaram a subir, e assim se cumpriu a saudação marítima. Como é bonita! Os marinheiros – essa confraria internacional vinculada por seu mesmo ofício, tão peculiar, em que ainda resta algo de

temerário e aventureiro, apesar de toda a mecanização – prestam homenagem uns aos outros ao se encontrarem sobre o vasto e caprichoso elemento a que estão todos votados. Por meio dos navios, esses seus mensageiros, esses seus braços territoriais, as nações fazem o mesmo, com toda cortesia, enquanto não entram em guerra. Mas isso a Dinamarca e a Holanda não farão. São dois países pequenos e sensatos, dispensados de forjar uma história heroica para si mesmos, ao passo que os grandes não pensam em outra coisa; quando estes se cumprimentam, baixando e içando bandeiras, fazem-no com uma correção sinistra, guardando silêncio irônico sobre tudo o mais.

O céu está claro e ensolarado, o mar está levemente mexido. O navio prossegue tranquilamente, com lentas oscilações para a direita e para a esquerda, que devem ser fruto apenas do avanço e do leme. Mas a diferença de temperatura em relação à noite tropical de anteontem continua a me impressionar. A noite foi muito fria, a manhã foi mais que fresca, e ainda tenho que usar *plaid* e paletó ao sol.

Tendo a achar o final de *Dom Quixote* um tanto apagado. A morte serve aqui sobretudo para resguardar a figura do herói contra novas deformações literárias e tem por isso mesmo algo de literário e de forçado, que não chega a emocionar. Uma coisa é a morte de uma personagem querida diante dos olhos do autor, outra coisa é uma morte preparada e anunciada pelo autor para que ninguém mais possa pôr sua personagem para andar por aí. Esta última é uma morte literária ditada pelo ciúme – mas mesmo esse ciúme é, por sua vez, signo do vínculo íntimo e orgulhosamente cioso que o liga a sua criatura, notável para todo o sempre; é um sentimento profundo, que não se torna menos sério por se manifestar na forma de precauções literárias e satíricas contra tentativas alheias de ressurreição. O cura exige que o notário ateste por escrito que Alonso Quixano, o Bom, conhecido como dom Quixote de la Mancha, realmente morreu de morte natural, e o faz expressamente “para evitar que algum outro autor que não Cide Hamete Benengeli venha a ressuscitá-lo inveridicamente e trame histórias sem fim a partir de

seus feitos". Mas o próprio Cide Hamete Benengeli esfuma-se e revela-se como o expediente humorístico que sempre foi. Agora ele pendura a pena num gancho de bronze, encarregando o gancho de advertir todo escrevinhador de histórias que, temerário e trapaceiro, tente empunhá-la e profaná-la:

Fora, fora, turba falsária!
Que ninguém a tome,
Porque tal tarefa, notem bem,
Trazia gravado meu nome."²

Quem fala aqui? Quem diz "meu nome"? A pena? Não, mas sim um outro eu que entra em cena e acrescenta: "Para mim apenas nasceu dom Quixote, e eu para ele: ele soube agir e eu, escrever, os dois somos um, a despeito de um fingido escritor de Tordesillas que se atreveu ou se atreverá a escrever com pena de avestruz, grosseira e mal apontada, os feitos do meu valoroso cavaleiro, ainda que não seja esta uma carga para seus ombros nem assunto para seu frio engenho." Magnífico! Ele sabe muito bem que este mesmo livro que diverte todo o mundo pesa como um fardo nobre e humano sobre suas costas – muito embora não o soubesse desde o início. E, coisa curiosa, ele já não o sabe mais, ele volta a esquecê-lo.

Ele declara ainda: "Pois não foi outro meu desejo senão lançar a infâmia sobre as mentirosas e disparatadas histórias dos livros de cavalaria, que já vão tropeçando e logo hão de cair por terra, diante das histórias verdadeiras de meu dom Quixote. *Vale.*" É o retorno à intenção original da obra, modestamente satírica e paródica, muito embora a obra tenha ido muito além. E o próprio capítulo final é expressão desse retorno, pois a morte de dom Quixote é precedida de uma conversão. O moribundo recobra – felizmente! – a "sanidade", dorme profundamente, durante seis horas, e, ao despertar, está curado, por misericórdia divina. Seu entendimento está livre do nevoeiro produzido pela leitura maldita e incessante dos deploráveis romances de cavalaria; dom Quixote percebe seu

absurdo e sua infâmia, “reconhece a própria loucura” e não quer mais ser dom Quixote de la Mancha, o Cavaleiro da Triste Figura, o Cavaleiro dos Leões, e sim Alonso Quixano, homem sensato, homem como todos os demais. Devíamos nos alegrar, mas o fato é que não nos alegamos muito, antes ficamos sóbrios e, de certo modo, tristes. Sentimos pena de dom Quixote – como sentimos pena quando a melancolia por se ver derrotado leva-o ao leito de morte. Pois a melancolia é a verdadeira causa de sua morte, como atesta o médico: “As melancolias e os dissabores ocasionaram sua morte.” O que o mata é o desânimo profundo diante do fracasso de sua missão como cavaleiro errante e provedor de justiça, e nós, ainda ouvindo sua voz débil e doente ressoar em nossos ouvidos – “Dulcinea del Toboso é a mais formosa mulher do mundo e eu, o mais infeliz cavaleiro do mundo, e não posso permitir que minha fraqueza renegue esta verdade. Empunhe a lança, cavaleiro, e tire-me a vida” –, nós não temos como não sentir o mesmo desânimo, por mais que soubéssemos que a tal missão não podia dar em outra coisa, uma vez que não era mais que uma mania, um fruto do *spleen*. Ora, acontece que criamos tal apreço por esse *spleen* ao longo do relato que agora nos sentimos tentados e dispostos a deixá-lo tomar o lugar do espírito, a vê-lo não mais como *spleen*, mas como o próprio espírito – e aqui a culpa, a bela culpa por isso, deve cair sobre o poeta.

O caso é dos mais difíceis. Já não há saída. Tudo seria simples se a obra tivesse permanecido fiel à intenção primeira de desqualificar os livros de cavalaria por meio das aventuras e desventuras de um louco. Mas como, inadvertidamente, o livro foi além da intenção inicial, foi também se desfazendo a possibilidade de um desfecho satisfatório. Seria impensável permitir que dom Quixote fosse vítima fatal de um de seus combates absurdos – seria levar a brincadeira longe demais. Tampouco seria possível permitir que seguisse vivendo depois de sua reconversão ao bom senso – seria um rebaixamento da personagem, seria permitir que um invólucro sem alma continuasse à solta, sem mencionar o fato de que, por razões de propriedade literária, dom Quixote não podia seguir vivo. Por

outro lado, intuo que teria sido pouco cristão e pouco pedagógico deixar que ele partisse desta para a melhor em meio ao delírio, é certo que poupado da lança do Cavaleiro da Branca Lua, mas ainda assim em profundo desespero com a própria derrota. Esse desespero tinha que ser dissolvido pela morte, pelo reconhecimento de que tudo fora um disparate. Mas, por outro lado, morrer sabendo que Dulcinea não é uma princesa digna de devoção, mas uma camponesa malcheirosa, morrer sabendo que todas as próprias crenças, esforços e sofrimentos eram apenas loucura – morrer assim não é morrer em desespero? Admitamos, era preciso resgatar a alma de dom Quixote para a razão, antes que ele morresse. Mas, se queria que esse resgate nos falasse ao coração, o autor não podia nos ter afeiçoado tanto à desrazão do herói.

Por aí se vê como o gênio pode causar embaraço e atrapalhar o desígnio do autor. De resto, a morte de dom Quixote não é explorada além da conta: é apenas a despedida resignada de um homem comum, digno e cristão que se confessa, que se fortalece espiritualmente e que dispõe com o notário todos os seus assuntos terrenos. “Como as coisas humanas não são eternas e declinam sempre, do início ao fim, em especial a vida do homem, e como a de dom Quixote não gozasse de privilégio celeste para se deter em seu curso, chegou ela a seu fim e termo quando ele menos o esperava.” O leitor deve aceitar tudo isso com humor, à maneira dos amigos que dom Quixote abandona – a ama, a sobrinha e Sancho, seu antigo escudeiro. Eles o choram de coração, por onde o leitor vê mais uma vez que se tratava de um bom homem; de forma barroca, fala-se mesmo em seus “olhos prenhes”, quando recebem notícia da morte iminente de dom Quixote, que “os abalou terrivelmente, de tal maneira que lhes rebentaram lágrimas dos olhos e mil suspiros do peito”. Esta é uma representação ligeiramente cômica do sofrimento sincero, pois, em termos muito práticos e humanos, conta-se ainda que, durante os três dias que durou a agonia, a casa inteira esteve de pernas para o ar, mas também que, apesar de tudo, a sobrinha comeu, a ama bebeu e Sancho esteve bem disposto, “pois isso de herdar alguma coisa borra ou tempera no herdeiro a lembrança do

sofrimento de quem teve de morrer”. Uma observação zombeteira e veraz, “realista” mesmo, cuja falta de sentimentalismo já deve ter causado alguma revolta. No reino do humano, o conquistador mais valente e audacioso foi sempre o humor.

Seis da tarde: arrumamos a bagagem, tarefa difícil quando não há onde apoiá-las e são colocadas diretamente sobre o chão. Um clima de chegada se espalha por todo o navio. A tripulação toma providências e anda às voltas com o cabrestante. Nossos companheiros de viagem americanos estão visivelmente felizes de chegar a seu país e voltar para casa; nossos próprios sentimentos são outros.

Caiu a noite. À direita de nossa rota, pela qual avançamos mais devagar, brilha a comprida fieira de luzes de Long Island, onde, segundo nos dizem, há belas praias e suntuosas casas de veraneio. Vamos dormir logo, pois amanhã despertaremos bem cedo. O principal é estarmos preparados.

29 de maio de 1934

O tempo continua aberto, apesar do leve nevoeiro e do friozinho que faz. Desde as cinco e meia da manhã, quando nos despedimos das camas estreitas em que tanto sacudimos, o navio – que ficara parado durante a noite, de modo que dormimos pela primeira vez sem o ruído da máquina – voltou a se pôr em movimento, avançando de mansinho. Tomamos café da manhã, arrumamos as últimas coisas na bagagem, distribuímos as últimas gorjetas. Prontos para a chegada, subimos ao deque, para presenciar a entrada no porto. Já se perfila à distância uma figura familiar, a estátua da Liberdade e sua coroa, uma reminiscência clássica, um símbolo ingênuo que vai se tornando estranho nos tempos que correm...

Estou de ânimo sonhador, por ter despertado tão cedo, por conta do teor singular deste momento. Também sonhei à noite, em meio ao insólito silêncio sem máquinas, e tento recuperar o sonho nascido de minha leitura de viagem. Sonhei com dom Quixote em pessoa e

sonhei que falava com ele. Assim como a realidade com que topamos se distingue da concepção prévia que fazíamos dela, assim também ele tinha aspecto diferente do que se vê nas ilustrações: usava um bigode espesso e farto, tinha a testa alta e recuada, os olhos eram cinzentos, quase cegos, de sobrancelhas igualmente fartas. Não se chamava Cavaleiro dos Leões, mas Zaratustra. Agora que o tinha bem à minha frente, ele se mostrava tão suave e tão cortês que recordei com emoção indescritível as palavras que tinha lido ontem: “Fosse apenas como dom Alonso Quixano, o Bom, fosse ainda como dom Quixote de la Mancha, foi ele sempre de índole suave e trato agradável, pelo que era querido não só dos de casa, mas de todos os seus conhecidos.” Fui tomado de pena, amor, compaixão e admiração sem limite, à medida que aquela caracterização confirmava-se diante de mim – e, como em sonho, tudo isso continua a vibrar em mim neste momento de chegada.

Ideias e sentimentos demasiadamente europeus, voltados para trás! Bem à frente, em meio ao nevoeiro matinal, vão se desprendendo lentamente os altos edifícios de Manhattan, uma fantástica paisagem colonial, uma vertiginosa cidade de gigantes.

¹ Em tradução literal: “Amigo irrequieto de minha juventude,/ Eis que estamos mais uma vez reunidos!” Tonio Kröger é o herói da novela de mesmo título, publicada por Mann em 1903. (N.T.)

² Nos versos originais de Cervantes: “*¡Tate, tate, folloncicos! De ninguno sea tocada,/ porque esta impresa, buen rey,/ para mí estaba guardada.*” (N.T.)

A arte do romance

Conferência para estudantes de Princeton



QUEREM QUE LHES FALE nesses dias sobre a arte do romance. Bem, eu poderia imaginar alguém que negasse até mesmo que o romance constitui um gênero artístico. “Classifica-se geralmente o romance na categoria do *epos*, um gênero principal da poesia que, além do poema heroico épico propriamente dito, da épica natural originada das lendas e da épica artificial criada por um indivíduo, abarca também a epopeia, o idílio e a lenda, a balada e a romança, o conto de fadas e finalmente também o romance e a novela”, diria um tal esteta. “Mas primeiro”, ainda deixo a palavra com o esteta severo, “a forma artística épica é a segunda no *ranking*, não se equipara ao drama, que reúne todas as outras formas poéticas em si, e de fato constitui o auge da poesia, rainha em seu reino. E, em segundo lugar, o romance em prosa é uma forma de menor relevância, formalmente bastante indigna, do *epos* em verso, e o escritor de romance não passa de um meio-irmão do poeta, um filho ilegítimo da poesia.”

Assim fala o esteta acadêmico. Ouvimo-lo com o devido respeito, mas sem conseguir reprimir uma ou outra objeção, em relação tanto ao primeiro argumento quanto ao segundo. É sempre o empreendimento mais inútil e doutrinário querer estabelecer qualquer tipo de classificação fundamental na área das espécies e dos gêneros de arte. Assim como seria insensato querer elevar uma forma de arte – a música, ou a pintura, ou a poesia – acima das outras como a mais alta e nobre de todas (por motivos que podem ser até agradáveis de se escutar, mas entre os quais também se podem encontrar outros, tão bons quanto, para a elevação e

coroação de qualquer outro gênero artístico), assim também é de mau gosto querer criar uma classificação de formas e gêneros dentro de uma esfera da criação, a poesia. A primazia básica do drama, por exemplo, em relação à poesia narrativa, é tão fácil de ser refutada que podemos cair na tentação de cometer o mesmo erro e reverter a ordem. Quem sabe o espírito épico – o qual, aliás, pode abarcar também o elemento lírico e o dramático, assim como o drama também encerra a dimensão épica e a lírica –, enfim, quem sabe, dizia eu, o espírito da narração, o eternamente homérico, esse espírito universal, ciente, anunciador da criação do passado, seja a forma mais digna de veneração da poesia, e o contista, esse evocador murmurante do pretérito, talvez seja o seu representante mais digno. Os Vedas dos indianos também eram chamados de “hinos de Itahasa”, de acordo com a expressão “Īti ha asa”, que significa “assim foi”. Quem sabe esse “assim foi” seja uma postura poética mais solene do que o “assim é” do drama. Mas essas são perguntas objetivamente irrespondíveis, questões de temperamento e de gosto; e no caso dos gêneros de arte o que importa sempre é a arte, e não o gênero.

Um pouco melhor, sem dúvida, é o caso do segundo argumento contra o romance em prosa – o de que ele seria uma forma decadente do romance “verdadeiro”, do *epos* em versos. É verdade que, historicamente, o romance em geral significa um estágio mais avançado, menos ingênuo, por assim dizer mais “moderno” na vida épica dos povos, e, em comparação, o *epos* representa sempre algo como os bons e velhos tempos, o período clássico. Ele começa como um hino hierático e termina no realismo democrático. Mas, às vezes, essa esfera mais popular e de entretenimento coexiste com a esfera mais solene, como no Egito, onde no período da sexta dinastia já se produziu uma prosa como as famosas *Aventuras de Sinué*, seguidas do romance do naufrago, da história do camponês bom de lábia, da história dos dois irmãos que provavelmente serviu de modelo para o conto bíblico de José, e depois do tesouro de Rhampsinitus – coisas que ensinam muito mais sobre o antigo Egito do que todos os hinos oficiais.

Na Índia, temos primeiro o *Mahabharata*, considerado quase sagrado com seus 100 mil dísticos, e depois o romance indiano, que parece uma ramificação deste que se reproduz vegetativamente, de maneira fantástica e desenfreada e linguisticamente louca. Nas terras de Homero, somente o helenismo e o alexandrismo vêm favorecer o romance em prosa. É quando surge o romance de viagem *Maravilhas de além Tule*, apenas uma ramificação tardia da *Odisseia*; temos Partênio de Niceia, que, com o seu livro *Sobre aventuras amorosas*, funda o romance em prosa sobre o amor. Temos aventuras dissolutas e desmedidas como a história de Leucipe e Clitofonte, de Aquiles Tácio de Alexandria. Mas temos também as *Fábulas* de animais de Esopo, que entraram para o patrimônio cultural de todas as nações, influenciaram a poesia sobre animais na Idade Média e voltaram à forma épica no *Reineke Fuchs* de Goethe. Em Roma, temos primeiro os cânticos heroicos de Virgílio e depois o romance de época de Petrônio, só depois *O asno de ouro* de Apuleio, naturalmente uma obra-prima da literatura universal de romances, e que inclui a encantadora novela *Eros e Psiquê*. Não cabem dúvidas de que na Pérsia uma literatura romanesca de tagarela e colorida sabedoria é um produto posterior às epopeias clássicas de um Nezami e Ferdosi; mas ela gera pelo menos o *Livro do papagaio*, coleção de 52 histórias eróticas, precursora do *Decamerão* e das novelas de Bandello. É para o romance, por outro lado, que conflui a poesia heroica da França: primeiro vem a *Canção de Rolando*, depois a prosa de *Lancelote*, um romance do qual, além do título, conhecemos apenas o nome do autor, Arnaut Daniel. O livro se perdeu, mas continua vivendo na literatura universal de maneira fantasmagórica e gloriosa. É provável que seja o livro que, em Dante, Paolo e Francesca leem juntos – até o determinado trecho que diz: “Naquela noite, não continuaram mais a ler.” Eis um caso interessante: um romance em prosa que entra para a trama de uma solene epopeia, onde é festejado!

Detenhamo-nos um instante no caso de Dante! É um bardo, e não um contista. Seria inapropriado chamar a *Divina comédia* de romance. Mas qual seria, então, a definição léxica do romance? De

onde vem o nome, a palavra que mesmo em inglês nem sempre é *novel* ou *fiction*, e sim *romance*, assim como *Roman* em alemão, *roman* em francês, *romanzo* em italiano? Originalmente, era apenas uma peça narrativa redigida na língua popular de um povo românico. Bem, a *Divina comédia* atende a essa definição: foi escrita na *língua parlata* e não em latim; nesse sentido, é uma obra popular, acessível ao povo; e precisamente por isso ultrapassa a Idade Média e desponta na nova era – segundo a acepção da palavra, essa epopeia sacral, fonte do italiano falado atualmente, é um *romanzo*.

Mas prossigamos. Os romances do Rei Arthur são versos em prosa do grande poema heroico anglo-normando, a epopeia do Graal. Mas no século XIV esses romances do ciclo arturiano francês, os romances da Távola Redonda, penetram na Espanha, e faz parte do gênero o *Amadis de Gaula*, protótipo dos romances de cavalaria que confundem a cabeça do *Dom Quixote* de Cervantes. Assim é que – da pura intenção satírica contra o romantismo cavalheiresco idealista e heroico – surge um livro popular e universal, um romance que ninguém hesita em nomear junto com os produtos mais elevados do espírito poético, com Shakespeare, com Goethe. Estamos, neste caso, diante de uma obra criativa em que as diferenças teórico-estéticas entre epopeia e romance se dissolvem totalmente e em que a dimensão eternamente épica, seja cantada ou falada, em verso ou em prosa, revela-se em sua unidade e essência. Se a *Divina comédia* é um romance, a *Odisseia* também o foi, e assim *Dom Quixote* é uma epopeia, uma das maiores. A forma artística se torna inócua quando o gênio do gênero surge, ele próprio, em sua soberania e grandeza.

Permitam-me a confissão pessoal e nada acadêmica de que o meu amor e o meu interesse pertencem a esse gênero, ao gênio da epopeia, e perdoem-me se uma palestra sobre *A arte do romance* inopinadamente se transforma em elogio do espírito artístico da epopeia. É um espírito gigantesco e majestoso, expansivo, cheio de vida, vasto como o mar em sua monotonia balouçante, ao mesmo tempo grandioso e exato, sonoro e sabiamente racional; ele não quer o recorte, o episódio, quer o todo, o mundo com incontáveis

episódios e detalhes em que se detém como se cada um deles importasse especialmente. Pois ele não tem pressa, tem um tempo infinito, é o espírito da paciência, da fidelidade, da perseverança, da lentidão que se torna prazerosa através do amor, o espírito do fastio que enfeitiça. Não sabe começar diferentemente do que com o começo original de todas as coisas, e não gosta de terminar – dele vem a palavra do poeta: “O que não consegues terminar te engrandece.” Mas sua grandeza é suave, tranquila, animada, sábia – “objetiva”. Afasta-se das coisas, afasta-se de acordo com sua natureza, flutua sobre elas e sorri para elas, por mais que enrede e envolva quem a escuta ou lê. A arte épica é uma arte “apolínea”, é este o termo estético; pois Apolo, o flecheiro infalível, é o deus das terras longínquas, o deus da distância, da objetividade, o deus da ironia. Objetividade é ironia, e o espírito artístico da epopeia é o espírito da ironia.

Aqui haverão de se admirar e se questionar: como assim, objetividade e ironia, o que tem a ver uma com a outra? A ironia não seria o oposto da objetividade? Não seria uma atitude altamente subjetiva, ingrediente de um libertinismo romântico que se opõe a toda a calma e objetividade clássica como sua contraparte? Correto. Ironia pode ter esse significado. Mas, nesse caso, emprego a palavra em um sentido mais amplo e maior do que o que lhe empresta o subjetivismo romântico. É um sentido quase terrível em sua serenidade: o sentido da própria arte, uma afirmação geral que, como tal, é também uma negação geral; um olhar claro como o sol e que tudo abarca, precisamente o olhar da arte, o olhar da máxima liberdade e calma, que não é turvado por nenhum moralismo. Era o olhar de Goethe – a tal ponto artista que pronunciou sobre a ironia as estranhas e inesquecíveis palavras: “Ela é o grão de sal que torna palatável o que vai à mesa.” Não é por acaso que Goethe, durante toda sua vida, foi um grande admirador de Shakespeare; pois no cosmo dramático de Shakespeare efetivamente reina essa ironia universal da arte que faz a sua obra parecer tão desprezível ao moralista que Tolstói se esforçava por ser. Falo dessa ironia quando me refiro ao objetivismo irônico da epopeia. Não pensem em frieza

ou falta de amor, escárnio e deboche. A ironia épica é antes uma ironia do coração, uma ironia amorosa; é a grandiosidade plena de afeto pelo que é mínimo.

Por volta do ano 1000 da era cristã, o poeta persa Ferdosi escreveu a epopeia *Shahnameh*, o *Livro dos reis*, uma renovação da lenda real persa. Durante 22 anos trabalhou nela, na região de Tus. Tinha 58 anos quando foi ao sultão em Glazna e este se dispôs a lhe pagar mil moedas de ouro para cada mil dísticos do grande poema. Mas Ferdosi respondeu: "Quero receber somente quando terminar." Décadas se passaram até ele terminar, mas na sua percepção, para a sua pretensão, certamente jamais terminou. Continuou trabalhando, tecendo aquele imenso tapete de seu poema, cheio de figuras, histórias, aventuras, façanhas heroicas, feitiços demoníacos e arabescos coloridos. Chegou aos oitenta anos. Foi quando deu a obra por terminada. Ela era oito vezes maior do que a *Ilíada* e contava 60 mil dísticos. O sultão o ludibriou, enviando-lhe mil moedas de prata em lugar das mil peças de ouro para cada lote de mil dísticos. O ancião estava no banho quando os honorários chegaram à sua casa. Deu o dinheiro de presente ao mensageiro que o trazia e ao escravo que preparara o banho.

Esta é uma anedota do mundo da épica, uma anedota grandiosa. Não há igual nos mundos do drama ou da poesia, que, em comparação, são mundos de fôlego curto e que se completam rapidamente. A obra épica, *une mer à boire*,¹ um milagre de empreendimento em que se investem massas de vida, paciência, zelo artístico interior, uma fidelidade paciente e que renova diariamente a inspiração – com seu miniaturismo gigantesco que parece obsessivamente fixado em detalhes, como se fossem o mais importante, e ao mesmo tempo mantém o olhar inabalável no todo –, é isso que tenho em mente quando lhes falo agora sobre *A arte do romance*; penso em Ferdosi e seu fabuloso poema dos reis e também no fato de ele ter doado seu honorário porque seus versos não foram pagos em ouro, mas em prata. Mesmo que fossem versos em prosa, imagino, pelo que sei dele, que também não teria aceitado prata no lugar de ouro. Minha percepção é incapaz de

estabelecer uma diferença de natureza e mesmo de categoria entre epopeia e romance, entre a *Divina comédia* e a *Comédia humana*, e eu considero brilhante o fato de Balzac ter dado à sua construção romanesca esse nome que une as esferas e afirma a igualdade de valor.

Leon Tolstói também foi um moderno escritor de romance – talvez o mais poderoso de todos. É um dos casos que nos tentam a inverter a relação entre romance e epopeia afirmada pela estética acadêmica e, em vez de compreender o romance enquanto forma decadente da epopeia, ver na epopeia uma forma preliminar primitiva do romance.

Essa forma de observação histórica é perfeitamente possível; pois o fenômeno da dissolução e da decadência, a chamada degeneração, é no fundo uma questão peculiar – falando de forma generalizada, é um problema complicado, um problema de biologia intelectual, que não coincide simplesmente com a natural. Em sua área, dissolução e decadência podem se tornar palavras vazias ou então palavras que designam o contrário daquilo que deveriam designar no sentido da pura biologia natural: ao designar um estágio mais tardio, designam também um estágio mais elevado, mais desenvolvido; “decadência” pode significar refinamento, aprofundamento, enobrecimento; não precisa necessariamente significar morte ou fim, pode ser potencialização, elevação, aperfeiçoamento da vida.

É possível – e talvez mandatário – ver o romance e o *epos* nessa relação. O primeiro é o mundo moderno, o segundo é o mundo arcaico. O *epos* em versos, para nós, é marcado por traços arcaicos – assim como o próprio verso traz o elemento arcaico em si e no fundo ainda é acessório de um sentimento de mundo mágico. Afinal, os *epos* dos tempos primitivos não eram lidos ou contados: certamente eram um canto acompanhado por música de cordas; a designação de “cantor”, que se manteve para o poeta na linguagem arcaizante, foi literal durante muito tempo, até a Idade Média, até as competições dos bardos; e principalmente o *epos* era um cântico que anunciava, o pai de Homero era um cantor cego – o que não

impede que já os cantos da *Ilíada* e da *Odisseia*, tais quais os conhecemos, assim como a *Edda*, a *Canção dos Nibelungos*, sejam versões literárias tardias das rapsódias originais.

Seria ousado afirmar que o passo rumo ao romance em prosa significa uma elevação, um refinamento da vida do conto. Primeiro o romance efetivamente era uma ramificação confusa e voluntariamente aventuresca do *epos* denso. Mas trazia em si possibilidades cuja realização em seu longo caminho de evolução – dos monstros de fábulas gregas e indianas até a *Educação sentimental* e as *Afinidades eletivas* – justifica que vejamos no *epos* apenas uma forma preliminar arcaica do romance.

O princípio, porém, que permitiu ao romance trilhar esse caminho humanamente relevante é o da interiorização. O filósofo alemão Arthur Schopenhauer, que tinha uma relação mais íntima com a arte do que costuma ocorrer com outros pensadores, expressou isso da maneira mais válida:

Um romance será de espécie tão mais elevada e nobre quanto mais vida interior e menos vida exterior representar; e essa relação, enquanto marca característica, acompanhará todas as gradações do romance, desde *Tristram Shandy* até o romance mais grosseiro e cheio de ação de bandidos ou cavalheiros. *Tristram Shandy*, naturalmente, quase não tem ação; assim como quase não têm ação a *Nova Heloísa* e o *Wilhelm Meister*! Até o *Dom Quixote* tem relativamente pouca ação, e principalmente bastante insignificante e visando mais a brincadeira – e esses quatro romances são o ápice do gênero. Observemos ainda os maravilhosos romances de Jean Paul e vejamos quanta vida interior fazem passear na base de uma estreita vida exterior. Mesmo os romances de Walter Scott ainda têm muito mais vida interior do que exterior, sendo que essa última aparece sempre apenas com a intenção de movimentar a primeira, enquanto nos maus romances existe por si só. A arte consiste em trazer o maior movimento possível para a vida interior ao custo mais reduzido possível em termos de vida exterior; pois no fundo é a vida

interior o objeto do nosso interesse. A tarefa do romancista não é narrar grandes acontecimentos, e sim tornar interessantes episódios pequenos.

São palavras clássicas, e sempre gostei especialmente do aforismo final, porque ele fala em tornar alguma coisa interessante. O mistério da narrativa – podemos muito bem falar de mistério – é tornar interessante o que deveria ser enfadonho. Seria totalmente inócuo querer desvendar e esclarecer esse mistério. Mas não é por acaso que a observação certa de Schopenhauer sobre tornar o pequeno interessante se segue às suas observações sobre a interiorização da arte de narrar. O princípio da interiorização tem que estar em cena naquele mistério, para fazer com que nós prestemos atenção, prendendo a respiração, em coisas em si irrelevantes, esquecendo totalmente o gosto pela aventura excitante e robusta.

Quando o romance em prosa se separou do *epos*, a narração tomou um caminho rumo à interiorização e ao refinamento que era longo, mas em cujo início essa tendência ainda não podia nem ser intuída. Para escolher um exemplo que me é próximo por razões nacionais: o que é o romance alemão de formação, educação e desenvolvimento, o que é o *Wilhelm Meister* de Goethe, senão a interiorização e sublimação do romance de aventura? E de uma crítica tão maldosa quanto acertada que o romântico Novalis, um seráfico da poesia, dedicou ao *Wilhelm Meister* depreende-se com especial e pedagógica nitidez até que ponto se trata, no caso dessa interiorização, de um enfeitiçamento do que é pequeno e irrelevante, de um aburguesamento da poesia. Novalis não gostava desse grande romance dos alemães, dizia que era um *Candide* voltado contra a poesia. Dizia que era um livro “altamente apoético”, por mais poético que fosse o seu tema; uma sátira à poesia, à religião etc.; dizia que era uma imagem divina feita à base de palha e pó de serragem. Por trás, tudo seria mera farsa. “A natureza econômica é a única que resta. Na obra, a dimensão romântica é aniquilada, assim como a poesia natural, o milagroso. Ele trata apenas de coisas humanas comuns, a natureza e o misticismo foram totalmente

esquecidos. É uma história burguesa e doméstica poetizada... O primeiro livro do *Meister* mostra como mesmo episódios normais e cotidianos adquirem uma entonação agradável quando apresentados de forma modulada, quando, trajados em uma linguagem culta, avançam com passos poderosos..." "Goethe é um poeta bastante prático", diz Novalis em outro trecho. "Em suas obras, ele é como o inglês nas suas mercadorias: altamente simples, agradável, confortável e duradouro. Fez para a literatura alemã o que Wedgwood fez para o universo inglês das artes. Como os ingleses, tem um gosto econômico natural e um gosto nobre adquirido através da razão... Está mais inclinado a finalizar alguma coisa insignificante, dando um acabamento refinado e conforto, do que a iniciar um mundo e fazer algo que já de antemão se sabe que não poderá ser plenamente executado."

Precisamos aprender a ler positivamente o que parece ser negativo e acreditar na fecundidade da maldade para o conhecimento para poder valorizar essa crítica como eu o faço. O anglicismo estético ali atribuído a Goethe faz pensar na influência que o romance inglês burguês de Richardson, Fielding, Goldsmith de fato exerceu sobre ele. Mas precisamente o aspecto burguês do romance, de que nos apercebemos por meio da crítica de Novalis a *Wilhelm Meister*, é seu democratismo inato, que o distingue do feudalismo do *epos* tanto na forma quanto no pensamento e que o tornou a forma artística dominante da nossa época, recipiente da alma moderna. O surpreendente florescimento do romance na Europa durante o século XIX, na Inglaterra, na França, na Rússia, na Escandinávia, não é um acaso. Está ligado ao democratismo próprio da época do romance, à sua adequação natural para servir de expressão da vida moderna com sua paixão social e psicológica, que o tornou a forma artística representativa da época e fez do romancista – mesmo mediano – o tipo artístico literário moderno *par excellence*. Essa acepção do romancista como a forma mais propriamente moderna do artista pode ser encontrada em muitos trechos da crítica de Nietzsche à cultura: o moderno escritor de romances, com sua curiosidade e seu nervosismo social e

psicológico, sua constituição mista de emoção e suscetibilidade, de propriedades criativas e críticas, esse instrumento diferenciado de recepção e de mediação das sensações mais refinadas e dos resultados mais recônditos, tem um papel de destaque na pintura psicológica que Nietzsche faz de sua época, ele próprio uma mistura altamente híbrida de artista e de sujeito conhecedor, ele próprio uma espécie de *romancier* e que aproximou a arte e a ciência e as fez confluír uma para a outra mais do que qualquer intelectual antes dele.

E aqui, expressamente com relação ao romance e sua posição predominante enquanto forma artística de nosso tempo, é preciso lembrar da importância do elemento crítico para a poesia moderna, para a obra artística literária da contemporaneidade. Mais uma vez lembro o que o filósofo russo Dmitri Merejkowski disse em relação a Púchkin e Gógol sobre a substituição da poesia pura pela crítica, a "transição da criação inconsciente para a consciência criadora". Trata-se, nesse caso, do mesmo contraste que Schiller, em seu famoso ensaio, resume na fórmula do "ingênuo" e do "sentimental". Aquilo que Merejkowski, referindo-se a Gogol, chama de "a crítica" ou "a consciência criadora", e o que lhe parece ser mais moderno e de vanguarda comparado com a "criação inconsciente" de Púchkin é exatamente o que Schiller compreende como sendo o "sentimental" em oposição ao "ingênuo", ao declarar também o sentimental, a dimensão criadora da consciência e da crítica como um estágio de evolução mais novo e mais moderno.

Essa distinção faz parte do nosso tema, a caracterização do romance. Enquanto obra de arte moderna, o romance representa o estágio da "crítica", depois do estágio da "poesia". Ele está para o *epos* assim como a "consciência criadora" está para a "criação inconsciente". E devemos acrescentar que o romance, enquanto produto democrático de uma consciência criativa, não perde em monumentalidade.

A grande arte do romance social de Dickens, Thackeray, Tolstói, Dostoiévski, Balzac, Zola, Proust é a arte monumental do século XIX. São nomes ingleses, russos, franceses – por que falta o nome

alemão? A contribuição da Alemanha para a arte narrativa europeia é em parte sublime: consiste principalmente no romance de educação e formação, como *Wilhelm Meister*, de Goethe, e mais tarde *Der grüne Heinrich*, de Gottfried Keller. Temos – também de Goethe – uma pérola da arte romancista universal, *As afinidades eletivas*, uma poesia em prosa de caráter psicológico e natural filosófico do mais alto calibre. Mais tarde, intelectuais da revolução burguesa fracassada do nosso país, representantes da “Alemanha Jovem” (Junges Deutschland), como Immermann e Gutzkow, escreveram romances sociais, atraindo pouco interesse do resto do mundo e sem atingir realmente um nível europeu. A prosa dos romances de um Spielhagen é hoje tão murcha que podemos concluir que jamais foi um verdadeiro aporte para o que chamamos de romance europeu. Devo citar Theodor Fontane, cujos livros altamente diferenciados que escreveu em idade avançada incluem pelo menos um – *Effi Briest*, uma obra-prima – que se aproxima do nível europeu, sem que a Europa e o resto do mundo tenham atentado especialmente para ele. Fora da Alemanha, Fontane é praticamente desconhecido, sendo pouco lido já no sul do país ou na Suíça. Não é muito diferente o caso dos autores suíços de língua alemã – o moralista camponês Gotthelf, grandioso e monumental à sua maneira, o amável Gottfried Keller, que escreveu uma prosa de áurea sonoridade e era um maravilhoso contador de lendas modernas, e Conrad Ferdinand Meyer, um novelista historicizante da mais elevada nobreza.

Por que nada disso conta tanto em termos europeus? Por que basta mencionar um daqueles nomes da Europa ocidental e da Rússia para sentir a diferença em termos de influência e representatividade? Influência europeia, representatividade europeia, aquilo que subjuga o mundo, da forma como estão contidas nos nomes daqueles grandes romancistas, haveremos de encontrar na Alemanha em lugar totalmente diferente da literatura ou da crítica social: na música. O nome que a Alemanha tem para contrapor – ou associar – àquele imponente grupo é o de Richard Wagner, cuja obra tem bastante a ver com *epos*, mas é drama

musical. A contribuição da Alemanha para a arte monumental do século XIX não é literária, e sim musical – o que é altamente característico. Poderíamos apontar os pontos em comum mais insólitos em termos de psicologia da época entre a obra monumental wagneriana e a grande arte europeia do romance do século XIX. *O anel dos Nibelungos* tem muito em comum com o naturalismo simbólico da série dos *Rougon-Macquart* de Émile Zola, até mesmo o *leitmotiv*. Mas a diferença fundamental e tipicamente nacional é o espírito social da obra francesa e o espírito mítico e primeiramente poético da alemã. Não seria excessivo declarar o romance caracteristicamente europeu como sendo estranho à Alemanha – o que diz algo muito relevante sobre a relação do espírito alemão não apenas com o democratismo inato do romance enquanto forma de arte, mas com a democracia em si na acepção mais ampla e espiritual da palavra.

Quando falo sobre a estranheza do romance na Alemanha e do romance alemão no mundo, naturalmente penso no século XIX, em especial na sua segunda metade; pois o romance do romantismo na Alemanha, para o qual contribuíram admiravelmente Jean Paul, Novalis, Tieck, Schlegel, Arnim e Brentano, tem pelo menos um representante na figura de E.T.A. Hoffmann, cuja arte fabulística fantasmagórica tornou-se europeia e exerceu forte influência especialmente na França. Uma influência similar na Europa literária começa a adquirir hoje a obra narrativa altamente peculiar e relevante do recém-falecido alemão da Boêmia Franz Kafka, cuja obra onírica e sobre o medo, de caráter religioso e humorístico, pertence ao que de mais profundo e insólito foi produzido pela literatura universal em forma de prosa. Na virada para o século XX e em seu primeiro terço está acontecendo algo como uma transição formal e espiritual do romance alemão para a esfera do interesse europeu. Mas sobre isso falarei em outra oportunidade.

¹ “Um oceano inteiro a beber”, em francês no original. A expressão é utilizada frequentemente por Thomas Mann. (N.T.)

Em homenagem ao poeta



Franz Kafka e *O castelo*

Franz Kafka, o autor do estranhíssimo e genial romance *O castelo* e de seu *pendant*, a igualmente extraordinária obra narrativa *O processo*, nasceu em 1883 em Praga, filho de uma família judaico-alemã da região da Boêmia, e morreu tísico em 1924 – portanto, aos 41 anos apenas. Seu último retrato, terminado pouco antes de sua morte, mais lembra um jovem de 25 do que um homem de 41: mostra um semblante juvenil tímido e pensativo com o cabelo crespo caído na testa, grandes olhos escuros de expressão sonhadora e penetrante, um nariz retilíneo, faces cavadas pela doença e um meio-sorriso no canto da boca de desenho extraordinariamente fino. Sua expressão de sábia inocência lembra bastante o retrato mais conhecido do romântico alemão Friedrich von Hardenberg, também consumido pela doença em idade precoce – chamado Novalis, o místico seráfico que buscava a “flor azul”.

Ainda que parecesse ser um Novalis da Europa oriental, eu não chamaria Kafka nem de romântico, nem de seráfico, nem de místico. Para romântico é demasiado exato, realista, por demais vinculado à vida e a uma atuação simples e natural nesta existência. Para poeta seráfico sua inclinação para a comicidade – uma comicidade muito peculiar e embarçada – é excessivamente marcante. E no que se refere à mística, é verdade que, em uma conversa com o pensador antroposófico Rudolf Steiner, afirmou que, em função do seu trabalho, entendia de certos “estados visionários” que aquele descreveu, tendo ainda comparado a sua produção a uma “nova ciência oculta, uma cabala”. Mas o elemento da transcendência

sufocante, o salto do sensível para o suprassensível, a “lascívia do inferno”, o leito nupcial do sepulcro e aquele tipo de acessório da mística genuína e verdadeira certamente não eram do seu feitio e, sem dúvida, nem o *Tristão* de Wagner, nem os *Hinos à noite* de Novalis ou seu amor pela falecida Sophie importavam para ele. Kafka era um sonhador, e muitas vezes as suas obras foram inteiramente concebidas e realizadas dentro do caráter do sonho; imitam com muita graça a insensatez ilógica e contrita dos sonhos, esses curiosos jogos de sombra da vida. Mas são cheios de uma ética sensata, ainda que irônica – diria até satiricamente sensata, desesperadamente racional, voltada da melhor maneira para o bom, o justo e a vontade de Deus, uma ética que, já em seu conservadorismo meticuloso e objetivo, estranhamente detalhado, correto e claro, preciso e quase burocrático, lembra muitas vezes o estilo descritivo de Adalbert Stifter; e a nostalgia desse sonhador não se voltava para nenhuma flor azul que viceja na esfera mística, e sim para as “delícias da normalidade”.

Essa é uma fórmula tirada de *Tonio Kröger*, novela da juventude do autor destas linhas, à qual Kafka – conforme sei por meio de seu amigo, patrício, editor e comentarista Max Brod – dedicava uma especial simpatia, e cujo mundo emocional artístico e burguês ele conhecia muito bem a partir de sua humanidade tão diversa de judeu do Oriente. Pode-se dizer que o “esforço perseverante” que uma obra como *O castelo* exprime, o *pathos* tragicômico que a fundamenta é uma transposição e elevação para o campo religioso das dores da solidão artística de *Tonio Kröger* por causa do simples sentimento humano, de sua consciência burguesa pesada e seu amor pelos “louros e normais”. O conceito que talvez melhor designe a essência desse poeta é o de um humorista religioso.

Ambos os componentes dessa talvez estranha associação de palavras precisam ser esclarecidos. Brod relata que Kafka sempre se mostrou profundamente impressionado por uma anedota dos últimos anos de vida de Gustave Flaubert. O grande esteta, que em ascetismo quase orgiástico sacrificara toda a vida ao ídolo niilista da “*littérature*”, estivera visitando, acompanhado da sobrinha, madame

Commanville, uma família de conhecidos dela – um casal probo e feliz, rodeado de filhos encantadores. O autor da *Tentação de Santo Antônio* mostrou-se pensativo e comovido no caminho de volta. Margeando o Sena com madame Commanville, voltava sem cessar àquela amostra de vida natural e honesta, sadia, alegremente comportada que acabara de vislumbrar. “*Ils sont dans le vrai!*” – repetiu algumas vezes, e essa expressão plena de autorrenúncia na boca do mestre que se exercitou na renegação mortífera da vida em prol da obra e a tornou obrigação do artista era uma das citações prediletas de Franz Kafka.

Être dans le vrai, viver direito, na justiça, significava para Kafka: estar próximo de Deus, viver em Deus, viver corretamente e de acordo com a vontade de Deus – e ele se sentia muito distante desse acolhimento no direito e na vontade de Deus. Que “seu único desejo, sua única profissão” fosse o “trabalho literário” – como compreendeu cedo –, vá lá, devia ser vontade divina. “Mas o pendor para representar a minha vida interior onírica fez todo o resto parecer acessório, e todo o resto atrofiou-se terrivelmente e não cessa mais de atrofiar-se”, escreve em 1914, aos 31 anos. “Muitas vezes”, acrescenta em outra ocasião, “sou tomado de um espanto triste, porém calmo, ante a minha insensibilidade... [e ante ao fato de que] somente devido à minha sina literária eu seja uma pessoa sem interesses e, conseqüentemente, sem coração.” Essa percepção triste e calma é, na verdade, uma grande intranquilidade, uma intranquilidade religiosa. A desumanização e “atrofia” por causa da paixão da arte, sem dúvida, são a distância de Deus, são antagônicos à vida na verdade e na justiça. É bem verdade que se pode compreender esta paixão, que nos torna indiferente a tudo o mais, como emblema, tomá-la como símbolo ético. A arte não é necessariamente produto, sentido e fim de uma negação orgiástico-ascética da vida, como em Flaubert; ela pode ser uma forma de expressão ética da própria vida, sendo que não importa a “obra”, e sim a vida. Então a vida não é, “insensivelmente”, um mero meio para conseguir um ideal estético de perfeição, mas o trabalho é um símbolo ético da vida, e a meta não é uma perfeição objetiva

qualquer, e sim a consciência subjetiva de ter feito o melhor possível, de haver preenchido sua vida com outra realização digna que se equipara a qualquer outro trabalho humano.

“Escrevo há alguns dias”, anuncia Kafka certa vez, “e que continue assim! Minha vida ganha um sentido. Já posso voltar a dialogar comigo mesmo, sem precisar ficar olhando para um vazio tão completo. Este, para mim, é o único caminho possível para a melhora.” Faltou pouco para ele dizer “salvação” em vez de “melhora”; o sentido religioso de se tranquilizar através do trabalho teria ficado mais nítido. A arte como realização de talentos dados por Deus, como trabalho executado com lealdade, confere sentido, não apenas no espiritual como moral: assim como eleva a realidade para a verdade, também empresta subjetiva e humanamente vida, sentido e justificativa, é uma obra que edifica no sentido humano, como qualquer outra, é um meio para “viver direito”, ou então aproximar-se do direito, encaixa-se na vida humana. É de Goethe – por quem Franz Kafka, esse representante tardio, cheio de dúvidas e quase desesperadamente complicado da literatura alemã, sem dúvidas cultivava uma veneração pura – a seguinte afirmação: “Não há meio mais seguro de escapar ao mundo do que através da arte, e não há meio mais seguro de atar-se a ele do que através da arte.” Que frase maravilhosa! Nela, a solidão e a sociabilidade reconciliam-se de uma forma que Kafka pode ter admirado, sem querer ou poder reconhecê-la plenamente, porque a sua produtividade se fundamentava na dilaceração e no sentimento da distância de Deus, da falta de acolhimento. Sua felicidade e sua gratidão, quando era capaz de escrever, podem ter-lhe provado que a arte não nos “vincula” apenas com o “mundo”, mas também com a dimensão moral, divina e justa – através do sentido duplo, a profundidade simbólica da ideia do “bom”. Aquilo que o artista chama de “bom” e pelo que ele se esforça brincando a sério, em dores irônicas, é uma parábola – e mais do que uma parábola do que é justo e bom, é um substituto de todo anseio humano por perfeição – e os trabalhos artísticos de Kafka nascidos no sonho são muito bons; são produzidos com uma fidelidade, paciência, precisão em relação à

natureza, com uma meticulosidade, amor e cuidado – ainda que sempre irônicos, até mesmo paródicos, provocando de uma forma misteriosa o riso – que provam que ele não era um renegador, mas que acreditava de alguma forma intrincada na bondade e na justiça. A discrepância entre Deus e o homem, porém, a incapacidade do homem de reconhecer o bom, fundir-se com ele e viver no justo – tudo isso Kafka tornou objeto de escritos em que cada frase é testemunho de uma boa vontade fantástica, humorística, desesperada.

ELES SÃO A EXPRESSÃO da solidão e da condição de estranheza do artista (e ainda por cima judeu!) entre os nativos da vida, os aldeões que moram ao pé do “castelo”; expressão de uma solidão inata que desaprova a si própria e almeja e aspira tão proba quanto desesperadamente à inclusão, ao enraizamento, ao direito de cidadania, a uma profissão decente, ao casamento – em suma, às “delícias da normalidade”; a expressão de uma boa vontade incontida e sempre fracassada de “viver direito”. *O castelo* é um romance totalmente autobiográfico; o herói, que originalmente deveria falar sempre na primeira pessoa do singular, chama-se K. – é o escritor, que viveu na própria pele todo esse esforço e todos esses grotescos malogros. Sua biografia inclui uma história de noivado que é a quintessência do fracasso melancólico, e no romance sobre o castelo essas tentativas desesperadas de fundar uma família e alcançar Deus através da fusão com uma forma de vida normal têm um papel destacado.

Pois está claro que a inclusão adequada em uma comunidade de pessoas, a tentativa incansável de deixar de ser um estranho e se tornar um nativo são apenas o meio de melhorar as relações de K. com o “castelo”, ou mesmo de estabelecê-las, ou seja: de chegar até Deus, alcançar a bênção. No bizarro simbolismo onírico do romance, a aldeia representa a vida, a terra, a comunidade, a boa normalidade, a bênção dos elos humanos e burgueses, enquanto o castelo é o divino, a disposição celestial, a misericórdia em seu mistério, em sua inacessibilidade, sua imaterialidade – e a dimensão

divina e sobre-humana nunca foi observada, vivenciada, caracterizada com meios mais insólitos, mais comicamente ousados, com uma riqueza mais inesgotável em psicologia beata e blasfema do que nesse livro de um fiel inabalável, de alguém que pede misericórdia e necessita dela de maneira tão apaixonada que tenta obtê-la até por meio de truques e fraudes.

POIS É RELEVANTE – de uma relevância religiosamente cômica, comoventemente intrincada – que, ao longo de todo o romance, permaneça em aberto a pergunta sobre se K. de fato foi convocado pela repartição para trabalhar como agrimensor, ou se apenas o imagina em sua fantasia, ou se mente para as pessoas a fim de conseguir ser aceito socialmente e alcançar a bênção. O telefonema com os “lá de cima” no primeiro capítulo desmente a hipótese da convocação de K., transformando-o por um momento em vagabundo e fraudador; em seguida, corrigindo a informação anterior, sua condição de agrimensor é reconhecida vagamente pelos “lá de cima”, ainda que ele próprio perceba que essa confirmação ocorra apenas “do ponto de vista moral, sem dúvida superior” e com a intenção de “aceitar a luta” com ele “sorrindo”.¹

Mais impressionante ainda é o segundo telefonema do próprio K. com o castelo, no segundo capítulo, quando já está na companhia dos dois curiosíssimos ajudantes que o castelo lhe mandou e nos quais reconhece seus “antigos” ajudantes. Quem leu isso, quem escutou, junto com K., “o zumbido de inúmeras vozes infantis distantes no fone”, as respostas hostis que o funcionário com o “pequeno erro de pronúncia” dá lá em cima ao candidato que mente insistentemente ali embaixo no aparelho da hospedaria, não vai parar de ler, mas sim percorrer e vivenciar, em constrangimento onírico e entre risos, esse livro longo, preciso e inacreditável, para tentar compreender o agir e a natureza respeitavelmente maldosa, vexatória, totalmente diferente, heterônima da repartição celeste.

A característica mais objetiva dessa repartição é dada pela boca do “prefeito” no capítulo cinco, quando também são explicados os estranhos fenômenos durante os telefonemas com o castelo e

quando se descobre que uma tal comunicação é totalmente inconfiável e enganosa, que não existe uma central que retransmite nossos telefonemas, que só conseguimos chegar até as seções mais subalternas, onde a campainha aliás está desligada, e que, quando por acaso isso não acontece, recebemos respostas que não passam de brincadeiras. Não posso deixar de chamar atenção para a surpreendente conversa entre K. e o prefeito. Mas o livro inteiro não se cansa de caracterizar por todos os meios e fazer aparecer em todas as cores a grotesca não relação entre o homem e a transcendência, a incomensurabilidade do divino, a estranheza, o mistério, a galhofeira falta de lógica, o “não deixar falar”, a crueldade, até imoralidade (segundo conceitos humanos) dos poderes superiores – do “castelo”. É o embate mais beatamente desesperado e obstinado que jamais ocorreu com o anjo, e o aspecto incrivelmente novo e comoventemente ousado nisso é que ocorra com humor, com um espírito de sátira sagrada que deixa o fato do divino e do absoluto totalmente intocado. Kafka é um humorista religioso pelo fato e através do fato de não tentar representar a incomensurabilidade, o incompreensível e a injulgabilidade do além-mundo, como em geral tenta a arte literária, de maneira pateticamente pomposa, por meio da potencialização grandiosa para o sublime avassalador – mas, ao contrário, vendo e descrevendo tudo como o “Erário” austríaco, uma burocracia mesquinha, tinhosa, inacessível e incalculável e uma coleção imprevisível de processos e instâncias com uma hierarquia de funcionários pouco nítida e de responsabilidades difusas – portanto, de maneira satírica, como disse, mas com a submissão mais genuína, crédula, lutando incessantemente para penetrar no reino incompreensível da misericórdia, uma submissão vestida apenas de sátira em vez de *pathos*.

CONSTA DA BIOGRAFIA QUE, quando Kafka leu para alguns amigos o início do romance *O processo*, o qual trata especialmente da “justiça” divina, enquanto *O castelo* se ocupa mais com a “misericórdia”, os ouvintes riram até chegar às lágrimas, e que o próprio autor riu tanto que precisou parar de ler por alguns instantes. Trata-se de

uma hilaridade muito profunda, intrincada, e certamente ela se repetiu quando ele leu trechos do romance sobre o castelo. Mas se nos dermos conta de que o riso, rir até as lágrimas por motivos superiores, é o melhor que temos, o melhor que se nos conserva, então todos tenderão a concordar comigo que os afetuosos escritos de Kafka estão entre as leituras mais preciosas que a literatura mundial jamais produziu.

O castelo não foi escrito até o final, mas não deve faltar mais do que um capítulo. O escritor contou o final oralmente aos amigos. K. morre – simplesmente por exaustão em consequência da sua luta por aceitação social e pela afirmação através do castelo. Os aldeões rodeiam o leito de morte do estrangeiro, e no último instante chega uma ordem de cima, dizendo que K. não tem direito de morar na aldeia mas que, considerando (não a sua aspiração honesta, mas) certas “circunstâncias colaterais”, permite-se a ele morar e trabalhar ali. Bem, eis aí a misericórdia. Também Franz Kafka certamente a abraçou contra o peito, sem amargura, ao morrer.

¹ As citações do romance *O castelo* seguem a tradução de Modesto Carone (São Paulo, Companhia das Letras, 2000). (N.T.)

Elogio da transitoriedade



OS SENHORES FICARÃO SURPRESOS ao ouvir minha resposta à sua pergunta sobre aquilo em que acredito ou o que estimo estar acima de tudo: é a transitoriedade.

Mas a transitoriedade é muito triste, dirão os senhores. Não, replico eu, ela é a alma do ser, é o que confere valor, dignidade e interesse à vida, pois a transitoriedade produz o tempo – e o tempo é, ao menos potencialmente, a maior e a mais útil das dádivas, aparentada em sua essência ou, melhor, idêntica a tudo que é criador e ativo e vivaz, a toda vontade e esforço, a todo aperfeiçoamento, a todo progresso rumo ao melhor e ao mais elevado. Onde não há passado, começo e fim, nascimento e morte, ali não há tempo – e a atemporalidade é o nada estático, tão boa e tão ruim quanto este, quanto o absolutamente desinteressante.

Os biólogos estimam a idade da vida orgânica sobre a Terra em cerca de 550 milhões de anos. Ao longo desse tempo, a vida desenvolveu suas formas em inúmeras mutações até chegar ao homem, seu filho mais jovem e mais irrequieto. Ninguém saberia dizer se ainda está reservado à vida tanto tempo quanto já se passou desde o seu surgimento. Ela é muito tenaz, mas está presa a condições determinadas e, assim como teve um começo, também terá um fim. A habitabilidade de um corpo celeste é um episódio de sua existência cósmica. E se a vida completasse mais 550 milhões de anos – ainda assim, medido pelo metro dos éons, isso não seria mais que um interlúdio passageiro.

Ela perde por isso o seu valor? Ao contrário, penso eu, a vida ganha enormemente em valor e alma e interesse, torna-se propriamente cativante e desperta nossa simpatia por sua própria

condição episódica – e, mais que tudo, por obra da condição misteriosa e indefinível que é a sua. Por seus componentes, não se distingue em nada de uma outra existência material qualquer. Quando se desligou do inorgânico, foi necessário que a ela se acrescentasse algo que nenhum laboratório até agora pôde fixar e compreender. E não parou aí. O homem destacou-se mais uma vez, desta feita do domínio animal – por obra da evolução, como se pretende, mas, na verdade, novamente por obra de um acréscimo que só se deixa capturar de modo deficiente com termos como “razão” e “cultura”. A elevação do homem acima do domínio animal, do qual muito ainda resta nele, é da escala e da importância de uma geração espontânea – a terceira, depois da criação do cosmo a partir do nada e do despertar da vida no seio da existência inorgânica.

Entre as características mais essenciais que distinguem o homem do resto da natureza está a consciência da transitoriedade, do começo e do fim e, portanto, da dádiva do tempo – desse elemento tão subjetivo, tão singularmente variável, tão inteiramente sujeito em seu uso à influência do elemento ético que uma partícula sua pode transformar-se em muita, muita coisa. Há corpos celestes de densidade tão incrível que uma polegada cúbica de sua matéria pesaria uma tonelada na Terra. Assim é o tempo do homem que cria: tem outra estrutura, densidade, fertilidade que o tempo da maioria, feito de trama mais frouxa e frágil; admirado com o muito que se acomoda nesse outro tempo, o mais dos homens pergunta: “Mas quando você faz tudo isso?”

A transitoriedade insufla alma ao ser, e isso se dá em grau máximo no homem. Não que ele seja o único a ter alma. Tudo tem alma. Mas a sua é a mais desperta, por conhecer a equivalência dos conceitos de “ser” e “transitoriedade”, por conhecer a dádiva do tempo. Ao ser humano é dado santificar o tempo, ver nele um campo fértil que clama por cultivo constante, concebê-lo como espaço da atividade, do esforço incessante, da autorrealização, do progresso rumo às suas mais altas possibilidades – ao homem é dado, com o auxílio do tempo, extrair o imperecível do transitório.¹

A astronomia, ciência grandiosa, ensinou-nos a considerar a Terra como uma estrela insignificante no gigantesco turbilhão do cosmo, uma estrelazinha secundária a vagar na periferia da própria Via Láctea. Tudo isso é sem dúvida correto em termos científicos – mas, ainda assim, duvido que a verdade se esgote nessa correção. No fundo da alma, acredito – e julgo que essa crença seja natural para toda alma humana – que cabe à Terra uma significação central na ordem do universo. No fundo da alma, guardo a suposição de que o “Faça-se” que criou o cosmo a partir do nada anorgânico e gerou a vida já mirava o homem, e de que com o homem teve início um grande ensaio. Um fracasso pelas mãos do homem equivaleria ao fracasso, à revogação de toda a criação.

Sendo ou não assim – seria bom que o homem se portasse como se assim fosse.

¹ No original alemão, a passagem diz “*dem Vergänglichen das Unvergängliche abzurufen*” e alude ao coro final da segunda parte do *Fausto*, particularmente aos versos 12.104-05: “*Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichnis*” ou, numa tradução meramente indicativa, “Todo o transitório [ou ‘perecível’]/ Torna-se alegoria [ou ‘parábola’]”. Sobre esse trecho do drama, consultar R.R. Torres Filho, “O simbólico em Schelling”, in *Ensaio de filosofia ilustrada* (São Paulo: Iluminuras, 2004). (N.T.)

Créditos

☞ *Fontes dos textos*

Bilse e eu

“Bilse und ich”, in *Thomas Mann – Essays*, vol.1, Frankfurt, Fischer, 1993, p.36-50.
Tradução Kristina Michahelles.

Doce sono!

“Süßer Schlaf!”, in *Thomas Mann – Essays*, vol.1, Frankfurt, Fischer, 1993, p.105-11.
Tradução Kristina Michahelles.

Sobre o humor

[“De l’humour”], in *Thomas Mann – Essays*, vol.1, Frankfurt, Fischer, 1993, p.331.
Tradução Samuel Titan.

O artista e o literato

“Der Künstler und der Literat”, in *Thomas Mann – Essays*, vol.1, Frankfurt, Fischer, 1993, p.158-65. Tradução Kristina Michahelles.

O romance de formação

“Der Entwicklungsroman”, in *Thomas Mann – Essays*, vol.1, Frankfurt, Fischer, 1993, p.288-91. Tradução Kristina Michahelles.

O casamento em transição

“Die Ehe im Übergang”, in *Thomas Mann – Essays*, vol.2, Frankfurt, Fischer, 1993, p.267-82. Tradução Kristina Michahelles.

Travessia marítima com Dom Quixote

“Meerfahrt mit Don Quijote”, in *Thomas Mann – Essays*, vol.4, Frankfurt, Fischer, 1995, p.90-139. Tradução Samuel Titan.

A arte do romance

“Die Kunst des Romans”, in *Thomas Mann – Essays*, vol.5, Frankfurt, Fischer, 1996, p.118-31. Tradução Kristina Michahelles.

Em homenagem ao poeta

“Dem Dichter zu ehren”, in *Thomas Mann – Essays*, vol.5, Frankfurt, Fischer, 1996, p.136-44. Tradução Kristina Michahelles.

Elogio da transitoriedade

“Lob der Vergänglichkeit”, in *Thomas Mann – Essays*, vol.6, Frankfurt, Fischer, 1997, p.219-21. Tradução Samuel Titan.

☞ A editora agradece a colaboração de Samuel Titan na seleção final destes textos.

THOMAS MANN – ENSAIOS & ESCRITOS

Clássicos e românticos*

Goethe, Schiller e Kleist

Discursos contra Hitler

Ouvintes alemães!

O escritor e sua missão

Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros

Memórias e confissões*

Escritos autobiográficos

Pensadores modernos*

Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer

Travessia marítima com Dom Quixote

Ensaio sobre homens e artistas

* Em preparação

Tradução autorizada de uma seleção de textos de Thomas Mann (ver os créditos completos no capítulo *Créditos*)

Copyright © 1983, 2002, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Copyright da edição brasileira © 2014:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua Marquês de S. Vicente 99 – 1º | 22451-041 Rio de Janeiro, RJ

tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787

editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Capa: Rafael Nobre/Babilonia Cultura Editorial

Produção do arquivo ePub: Simplíssimo Livros

Edição digital: abril 2014

ISBN: 978-85-378-1261-7