

2 Esteticismo e Filosofia Moral

Por que todas as manifestações ilegítimas e realmente inverídicas são tão estranhamente favorecidas pelo mundo?

(Robert Musil, *O Homem sem Qualidades*)

2.1. Decadência

Em 1906, Robert Musil publicou seu primeiro romance, *O Jovem Törless*, que conta a história de um adolescente em uma escola militar nos confins do Império Austro Húngaro no final do século XIX. Entre os sentimentos provocados pela falta dos pais e a tentativa de dar sentido ao conteúdo dos estudos, Törless testemunha dois colegas chantagearem e explorarem um outro jovem depois de o flagrarem roubando dinheiro. O que se segue é um misto de sadismo e tortura em troca do silêncio sobre a transgressão. Na posição de única testemunha, Törless se omite. Não denuncia o roubo nem os abusos dos colegas.

Ao invés disso, diz preferir investigar *cientificamente* os fatos, de forma distante e neutra, como parte da sua formação. Por mais que achasse a situação repugnante, o jovem protagonista decide não se envolver diretamente, não intervir, apenas tomando a experiência a partir do significado e dos sentimentos nele produzidos. Não surpreende que o romance tenha sido visto muitas vezes como um exemplo de uma literatura que ignora as turbulências do seu tempo, preferindo supostamente um tom mais intimista e o não envolvimento com dilemas éticos.¹

Essa forma de escapismo estético, tal como descrita acima, é apenas um entre os diferentes significados contidos no termo *fin de siècle*. Além da evidente referência temporal, isso é, a passagem do XIX para o XX, a expressão também se refere a uma forma reativa e ambígua com que a modernidade foi recebida. Um

¹ Cf. TURNER, D., *The Evasions of the Aesthete Törless*. Para uma discussão específica acerca da recepção de Törless cf. ROSENFELD K. *Musil's Idea of Poetic Mastership and Responsibility Or: Törless as his First Attempt to Become a Serious Writer*, e ROGOWSKI, C. *Distinguished Outsider: Robert Musil and His Critics*.

diagnóstico que declara suas transformações e impactos inegáveis como atributos de um conjunto de sintomas negativos. Em outras palavras, o mundo moderno do final do século XIX, suas novas tecnologias e metrópoles, eram simultaneamente tanto o símbolo de progresso e confiança quanto de desagregação.

A nostalgia dos austríacos, por exemplo, se deve à desapareção progressiva de uma sociedade pré-industrial livre da contaminação das *maladies* características da civilização contemporânea. Em alemão, isso representava — nas vozes dos que praguejavam contra o mundo moderno — a desapareção de uma comunidade (*Gemeinschaft*) *autêntica* e o nascimento de uma sociedade (*Gesellschaft*) urbana, anônima, ditada pelo capitalismo industrial e a dissolução inevitável de vínculos orgânicos tradicionais.² Na literatura, era comum o sentimento de melancolia e decadência como reação às rápidas mudanças na sociedade burguesa.

O estilo da decadência na Áustria, tal como seus pares na Itália, Inglaterra ou França, significou uma reação ao naturalismo na literatura e ao positivismo nas ciências naturais. Porém, a adoção tardia nas últimas duas décadas do XIX fora certamente catalisada por suas próprias circunstâncias políticas.³ Como se não bastasse a crise em que o país se afunda a partir de 1880 e a tragédia da Primeira Guerra Mundial, o velho Império Austro-Húngaro conviveu nos seus últimos 30 anos com a desconfortável sensação de que seu fim era inevitável. Situar Musil dentro desse contexto e demonstrar sua reação particular às ideias relacionadas à decadência é um de nossos objetivos nesse capítulo.

Harvey Goldman lembra que o discurso de escritores e pensadores europeus no final do século XIX é marcado por medos proféticos de fraqueza e impotência, por diagnósticos de declínio biológico, declínio social e desilusão mesclados em uma mórbida cultura reativa às rápidas e indesejadas mudanças na sociedade.⁴

Essas mudanças, em grande parte, estavam associadas à ideia de que a organicidade tradicionalmente associada ao estado burguês se perdera. Paul Bourget, em 1883⁵, literalmente opõe sociedades orgânicas à sociedade decadentes,

² Cf. JOHNSTON, W. M., *Österreichische Kultur und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen in Donauraum 1848 bis 1938*.

³ Sobre a distinção e posterior convergência entre o diagnóstico sociológico da Decadência para o Estilo da Decadência Cf. CALINESCU, M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*.

⁴ GOLDMAN H., *Politics, Death, and the Devil: Self and Power in Max Weber and Thomas Mann*, p. 1.

⁵ Cf. BOURGET, P., *Essais de psychologie contemporaine*.

marcadas por um crescente grau de anarquia e fragmentação entre seus elementos constitutivos. Mais do que isso, são sociedades exageradamente individualistas, daí suas manifestações culturais corresponderem a uma linguagem artística igualmente individualista. O resultado é quase sempre uma prosa mais interessada em um investimento introspectivo e psicológico. Bourget, na verdade, tem o mérito de organizar e descrever com clareza o estilo da decadência no momento em que suas ideias se expandiam para além dos limites da França. Um estilo, segundo ele, marcado, por um lado, pela manifestação irrestrita do individualismo estético e, por outro, pela vocação modernista de colocar em cheque forma e pré-requisitos autoritários como unidade, hierarquia e objetividade.

Musil certamente conhecia autores austríacos que se encaixavam na descrição de Bourget. Alguns deles dominavam o ambiente intelectual de sua juventude, embora não fossem muito mais velhos que ele. A verdade é que Musil cresceu e amadureceu nesse contexto. É normal, portanto, que encontremos resquícios dessa presença. Porém, tentaremos demonstrar que a associação dele ao espírito da decadência se deve muito a um mal-entendido e que sua obra sempre teve, desde seu primeiro romance, um interesse particular por questões morais e éticas.

Nosso objetivo aqui é discutir como Musil foi capaz de responder aos temas e discursos de sua época em uma direção absolutamente contrária ao esteticismo, ao que Patrizia McBride chamou de ceticismo linguístico e niilismo epistemológico⁶. Assim, tentaremos demonstrar que, embora se sirva amplamente de um léxico, ou mesmo de recursos próprios de autores associados à decadência, suas investigações sobre a psique ou um mundo ausente de um parâmetro moral estável, não resultam em um retiro privado. Pelo contrário, o que está em jogo para ele é investigar as possibilidades éticas em um mundo sacudido por vertiginosas transformações. De certa forma ele se serve de uma tradição alemã que valoriza a singularidade do domínio estético, sem que isso signifique um endosso a o corolário principal da decadência: a ideia de que a arte opera como um conhecimento alternativo à razão, e pela preeminência dos sentimentos e da intuição.⁷

Mesmo que o reconhecimento de sua proposta tenha tardado algumas décadas, Musil trabalhou desde o começo com uma visão sobre a filosofia moral

⁶ McBRIDE, P., *The void of ethics: Robert Musil and the experience of modernity*, p. 14.

⁷ *Ibidem*. 41.

extremamente sofisticada, observando ética e estética como disposições congruentes. A discussão em torno da polarização entre consciente e inconsciente, mente e sentimento, intelecto e sentidos, razão e emoção, é mobilizada tanto para demonstrar a inviabilidade de um núcleo estável que os garanta sentido fixo quanto para enfrentar a consequência ética dessa ausência.

Como deverá ficar mais claro nas próximas páginas, *Törless* é apenas o primeiro esforço do autor em conjugar ciência e filosofia às escolhas de um jovem em formação. Superficialmente, o distanciamento do protagonista foi comparado com os decadentistas e com os excessos introspectivos daqueles que assinavam o *feuilleton* do *Neue Frei Presse*, o principal jornal em circulação nos últimos anos do império. Sua intenção, pelo contrário, era de justamente pensar a moral fora de um sistema estático com força normativa.

* * *

Qualquer um que enfrente a história intelectual austríaca do começo do século XX precisa lidar com ideias e conceitos que resistem a definições estáveis. Termos como moderno, modernidade e modernismo desafiam sempre os que se arriscam à custosa tarefa de localizá-los. Ao invés de oferecer uma longa digressão conceitual acerca do panorama de tais termos, nossa opção é procurar destacar, sempre que possível, seu uso particular pelos agentes aqui descritos e trabalhar com definições operacionais nos limites dos nossos objetivos.

De qualquer forma, convém demarcar que o entendimento empregado acerca da ideia de modernismo segue, em linhas gerais, o que Hans Ulrich Gumbrecht chama de “alto modernismo”.⁸ O período que inclui a última década do século XIX e, principalmente, as duas primeiras do XX, quando experimentos, inovações e possibilidades epistemológicas implicaram a “perda do equilíbrio entre significante e significado” e a emancipação do que Niklas Luhmann⁹ chamou de observador de segunda ordem. Em outras palavras, trata-se da quebra da estabilidade na relação entre sujeito/objeto, a cisão na congruência entre realidade e verdade e conseqüente perda de uma garantia de objetividade no papel do homem enquanto observador.

⁸ GUMBRECHT, H. U., *Modernização dos Sentidos*.

⁹ LUHMANN, N., *Observations on Modernity*.

Segundo Gumbrecht, “o que se manifestou no clima epistemológico da década de 1890, na Europa, foi o efeito de um longo processo que culminou com o colapso do paradigma sujeito/objeto como padrão básico para produção do conhecimento.”¹⁰ De acordo com o crítico literário alemão, esse processo abriu espaço para o conhecimento e as realidades produzidas pela própria mente humana, e o sujeito passou de um observador para um criador de realidades.

O conflito no qual Musil se envolve com seus contemporâneos parte precisamente do reconhecimento dessa transformação. A modernidade, entendida aqui como crise, produziu distintas reações. Para alguns, a nostalgia e o sentimento de perda; o desencantamento do mundo, ou a melancolia face à inexorável marcha da razão, da técnica e da sociedade de massa. Muitos dos que seguiram esse caminho, como é o caso do historiador alemão Oswald Spengler, uniram ao diagnóstico do declínio um certo desprezo pela razão instrumental e o elogio aos sentimentos e à intuição. Outros, como é o caso do estilo da decadência, enfatizavam a primazia do domínio estético e, por consequência, a “soberania pessoal do criador”, como chamou Peter Gay, e o “anseio por uma autonomia artística absoluta, em que a orientação brota exclusivamente do íntimo do artista”¹¹. Musil, como pretendemos argumentar aqui, rejeita tanto os que atacam a razão quanto os estetas que defendem a arte como um instrumento alternativo.

Na sua diversidade de estilos, formas e manifestações geográficas, o modernismo agrupa dentro de seus limites semânticos um conjunto diverso de estilos e perspectivas. O termo Modernidade, no entanto, está associada, naturalmente, a um período, mas também a um programa, ou, em termos habermasianos, um projeto.

Segundo o teórico da literatura Hans Robert Jauss, a palavra modernidade é fundada sobre a auto-percepção de distinção de uma época sobre seu passado. Jauss enfatiza que o termo em francês, *la modernité*, e em alemão, *die Moderne*, apareceram quando o passado familiar, i.e., recente ou mais presente no cotidiano, só se conecta à um passado mais distante pela mediação do conhecimento histórico.¹²

¹⁰ GUMBRECHT H. U., op. cit., p. 161.

¹¹ GAY, P., *Modernismo: O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*, p. 21.

¹² JAUSS, H. R., *Modernity and Literary Tradition*, p. 329.

Se pensado em termos de época, o Renascimento é tradicionalmente associado ao início da Modernidade justamente por ser capaz, efetivamente, de reconhecer-se em perspectiva a dois períodos passados distintos. Porém, quando Baudelaire fala do *Pintor da vida moderna*, não é sobre essa perspectiva que está observando. As línguas latinas chamam de modernidade tanto a época que sucede à Idade Média quanto a o senso estético que emerge no XIX, enquanto o alemão os diferencia pelos termos *Neuzeit - neue Zeit*, para “Época Contemporânea” e *Neuzeit*, para tempos modernos “na teoria da história e na historiografia”¹³ -, e *Die Moderne*, para o senso estético que emerge na segunda metade do século XIX.

Jauss explica que *Die Moderne*, “em um sentido estético do mundo, deve ser distinto, para nós, não da velha forma do passado, mas do clássico, o eternamente belo que se mantém assim para sempre”.¹⁴ Uma passagem cujos primeiros sinais podem ser encontrados em meados do século XIX, na França, “entre Baudelaire e sua geração, cuja consciência da modernidade, em muitos aspectos, ainda determina nosso entendimento estético e histórico do mundo”.¹⁵

É claro que *Neuzeit* e *Modern* não são termos antagônicos, mas complementares dentro de um mesmo processo. E ao tentar explicar a modernidade como um processo de longo prazo, boa parte dos historiadores da cultura alemães, seguindo Jürgen Habermas,¹⁶ a situa de forma contínua a partir do iluminismo.

Por mais que se reconheça o mérito de tal abordagem, seu comprometimento com um certo processo normativo de autotransformação parece menos interessante do que o esforço de compreensão quase ensaístico que Gumbrecht faz da modernidade a partir da imagem de cascatas, i.e., do processo acumulativo inerente aos diferentes períodos reconhecidos como parte dos tempos modernos. As irregularidades do processo, que para Habermas são indícios de sua incompletude, podem ser consideradas como parte integrante da modernidade, de seu caráter ambíguo, contraditório e fragmentado. É o que permite que elementos aparentemente opostos coexistam e componham simultaneamente esse quadro: a aspiração da autonomia e o desafio do indivíduo em tentar manter sua

¹³ KOSELLECK, R., *Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*, p. 269.

¹⁴ JAUSS, H. R., op. cit., p. 331. “In the aesthetic sense of the word is to be distinguished, for us, not from the old or from the past, but from the classic or the classical, the eternally beautiful, that which holds for all time.”

¹⁵ Ibid, “Among Baudelaire and his generation, whose consciousness of modernity is in many respects still determines our aesthetic and historical understanding of the world”.

¹⁶ HABERMAS, J., *O discurso filosófico da modernidade*.

independência contra os poderes soberanos da sociedade, como lembra Simmel,¹⁷ o estilo e espírito da decadência e sua vocação ao escândalo e desafio à tradição, otimismo e melancolia, declínio e novo começo, objetividade racional e alienação individual.

Levando em conta a centralidade que tais conceitos têm, não apenas para este capítulo, mas para essa tese como um todo, nossa proposta se define por tentar destacar as singularidades das visões que Musil estabelece em oposição, endosso ou mero reconhecimento por personagens e figuras de destaque de sua época, sem a pretensão de um controle conceitual rígido. Afinal, como lembra Peter Gay, “podemos explorar todos os sintomas culturais do modernismo, mas o particular sempre ameaça prevalecer sobre o geral.”¹⁸

2.2. Vivendo no mundo de ontem

Viena Fin-de-Siècle,¹⁹ do historiador norte americano Carl Schorske, publicado no início dos anos 1980, permanece sendo, mais de trinta anos depois, o texto fundamental sobre a cultura moderna vienense. Nele, o espírito da experiência austríaca é descrito a partir de uma narrativa sobre as peculiaridades de sua experiência liberal no século XIX. Segundo Schorske, o liberalismo, que triunfava vigorosamente em lugares como França e Inglaterra – onde uma nova classe, a burguesia, suplantara a primazia da aristocracia – ganhou uma versão estranha e caduca na Áustria.

A efêmera dominância liberal, diz o historiador, foi condensada entre a derrota da sua versão mais radical, em 1848, e a crise econômica de 1873, e marcou o surgimento de uma burguesia frágil e sem representatividade. Enfraquecida, ela era composta majoritariamente por uma classe média ascendente e urbana. Ainda assim, seu triunfo não passou de uma curta e parcial vitória sobre as forças da tradição. Na incapacidade de produzir um regime à sua imagem, ela nunca se fez

¹⁷ SIMMEL, G., *As grandes cidades e a vida do espírito*.

¹⁸ GAY, P., op. cit., p. 18.

¹⁹ SCHORSKE, C., *Viena Fin-de-Siècle: Política e Cultura*.

autônoma, dependendo, mesmo nos seus melhores momentos, de famílias aristocratas tradicionais e do próprio imperador.

Quando o instável equilíbrio entre liberalismo moderado e monarquia finalmente se rompeu, nacionalistas de todo canto, bem como marxistas e antissemitas emergiram no debate público. O antigo império, com sua simbologia e anacronismos fantasiosos, passou a coexistir com partidos de massa e ameaças separatistas. Como resultado, artistas, escritores, cientistas e intelectuais migraram gradativamente para a esfera privada.²⁰ A esse movimento, segundo o historiador, corresponde também a passagem de uma racionalidade científica para um ceticismo radical diante da inviabilidade de uma vida pública tomada por um lado pelo dogmatismo clerical da monarquia e por outro pelas ideologias radicais que ganhavam cada vez mais espaço. Nas palavras de David S. Luft, “entre 1860 e 1890, o liberalismo austríaco se deslocou da confiança para dúvida, do seguro e repressivo estilo de uma elite para o gracioso e estilo de prazer e amor de uma impotente minoria”.²¹

Tudo isso, naturalmente, tornou mais difícil tornar público um conjunto de visões de mundo. Assim, o ceticismo das ciências, artes e de seus principais representantes era, de acordo com Schorske, confirmado pela necessidade de resguardo privado.

Uma vez que o gosto pelas artes fora, por todo século XIX, artifício de assimilação da burguesia, Viena se tornou um *kulturstadt* por excelência. Para os mais bem-sucedidos empreendedores, poderia faltar lhes talento, mas não alternativas: “Quando o desejo de imitar a aristocracia tornou-se mais generalizado, o mecenato artístico converteu-se num símbolo de riqueza e status”²². Um mundo à parte, munido de valores, esperanças e aspirações irreais. Schorske resume tal isolamento dizendo que “o esteta austríaco estava alienado, não de sua classe, mas com ela, de uma sociedade que derrotava suas expectativas e rejeitava seus valores”²³. Segundo o historiador norte americano, a passividade desse engajamento estético e a iminência do colapso produziram o clima chamado por

²⁰ Cf. ELIAS, N., *Os alemães*.

²¹ LUFT, D. S., *Robert Musil and the Crisis of European Culture*, p. 10. “Between 1860 and 1890 Austrian Liberalism moved from confidence to doubt, from the secure, repressive style of a new elite to the gracious, pleasure-loving style of an impotent minority.”

²² JANIK, A. & TOULMIN, S., *A Viena de Wittgenstein*, p. 38.

²³ SCHORSKE C., “*The Transformation of the Garden: Ideal and Society in Austrian Literature*”. In: *American Historical Review*, p. 38.

Hermann Broch de *fröhliche Apocalypse*.²⁴ Mais tarde o escritor e satirista Karl Kraus confirmaria a mesma impressão dando mais ênfase ao apocalipse sugerindo a Viena o título de Laboratório de Destruição do Mundo (*Versuchsstation des Weltuntergangs*), talvez sem saber que algumas das tendências nascentes ali se aproximariam mais tarde do cumprimento de tal profecia.

Em outros lugares na Europa, esteticismo e decadência estavam relacionados a artistas que se contrapunham à fragmentação levada a cabo pelo processo de modernização, industrialização e urbanização, e, claro, aos valores burgueses que serviam como argamassa existencial dessa transformação. Na Áustria, no entanto, as coisas eram um pouco diferentes. A impotência da alta burguesia e a primazia da aristocracia católica fizeram com que, diante dos desafios da sociedade moderna e industrial, a burguesia liberal austríaca se inclinasse à uma cultura mais psicológica do que política, e mais estética do que moral.²⁵

Na literatura, os grandes representantes desse espírito se reuniam em torno da figura de Hermann Bahr e ficaram conhecidos como *Jung Wien* (Jovem Viena). Um grupo de escritores que contava ainda com Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Stefan Zweig e o jovem Hugo von Hoffmansthal. Autores que, na sua maioria, atingira a maturidade na década de 1890 e que se apresentavam como os interlocutores do modernismo²⁶ no país. Salvo exceções, esses nomes vinham de famílias de novos ricos. Burgueses que fizeram a fortuna no século XIX acompanhando as mudanças no império depois de 1848. Como destaca Johnson:

“Para eles, o esteticismo significava, acima de tudo, escapar à ociosidade através do debate, do diletantismo e, ocasionalmente, da escrita. Mergulhar na arte fazia o tempo passar agradavelmente sem exigir qualquer compromisso com questões maiores”.²⁷

Hermann Bahr, a figura mais associada a esse espírito em Viena, começou sua “pregação” depois de oito meses em Paris, entre 1888 e 1889. Sua trajetória, no

²⁴ BROCH, H., *Hoffmansthal et son Temps*, p. 34. “Feliz Apocalipse.”

²⁵ LUFT, D., op. cit., p. 32

²⁶ O termo aqui se refere especificamente à mera tradução livre do que ficou conhecido como *Wiener Moderne*, a expressão que tenta resumir a cultura moderna vienense no período aproximado entre 1890 e 1910.

²⁷ JOHNSTON, W. M., *The Austrian Mid: An Intellectual and Social History 1848-1938*, p. 119. “For them aestheticism meant above all escaping idleness through conversation, diletantism, and occasionally writing. Dabbling at art made time pass agreeably without exacting any commitment to larger issues.”

entanto, é um pouco distinta. Até o começo dos anos 1880, Bahr era uma figura publicamente discreta e sem dúvida mais articulada às discussões políticas em evidência, debates que giravam em torno do declínio do liberalismo local.

O período na França parece ter representado um ponto de ruptura. Quando voltou, renunciou à militância marxista e se autoproclamou grande mediador entre as artes e o público. Impressionado com o que vira, tratou de ditar para os austríacos as modas literárias de Paris em pequenos ensaios e *feuilletons*, publicados com assiduidade em alguns dos principais jornais vienenses. Trouxera da França as novidades de Oscar Wilde, o novo teatro naturalista de Mallarmé e do movimento simbolista.²⁸ A comparação entre o entusiasmo parisiense e a confusa atmosfera do Império Austro Húngaro - que jamais chamou seus anos anteriores à Primeira Guerra Mundial de *Belle Époque* - não o desanimou.²⁹ Pelo contrário, Bahr voltou para Viena com a certeza de que tinha um trabalho para fazer. Rapidamente colocou-se no centro dos holofotes e passou a escrever e comentar sobre a produção local em um ritmo nunca antes visto. Ficou conhecido como *Herr Adabei*,³⁰ dada sua onipresença na cena cultural. Mas também gostava de ser chamado *Seismograph seiner Epoche* e *der Portier der modernen Literatur*.³¹

Bahr acreditava no poder formador da arte e no seu papel decisivo na criação de especificidades para uma Áustria que se dirigia à uma grande transformação. Malcom Spencer o descreve, corretamente, menos como um artista criativo e mais como um publicista influente que escrevia para seu público o que acreditava que todos queriam ouvir”.³² Ele insistia, por exemplo, que a modernização das artes daria ao país um signo de singularidade cultural determinante para o novo século. Em seus ensaios escritos e publicados entre 1888 e 1890, reunidos nos dois volumes de *Studien zur Kritik der Moderne*³³ (Estudos sobre a crítica da modernidade), Bahr advogou em favor de todas as tendências que conhecera em Paris. Escreveu sobre pintura, teatro, individualismo e, claro, literatura. Nesse livro, em um ensaio sobre o escritor francês Villiers de l’Isle-Adam, ele, pela primeira vez, utiliza os termos

²⁸ EVERDELL, W. R., *Os Primeiros Modernos: As origens do pensamento do século XX*, p. 36.

²⁹ Cf. AREND, S., *Innere Form: Wiener Moderne im Dialog mit Frankreich*.

³⁰ Dabei, em alemão, equivale a presente.

³¹ DAVIAU, D. G., *Hermann Bahr and Decadence*. “Sismógrafo de sua época” e “Porteiro da Literatura Moderna”.

³² SPENCER, M., *In the Shadow of Empire: Austrian Experience of Modernity in the Writings of Musil, Roth, and Bachmann*.

³³ BAHR, H., *Studien zur Kritik der Moderne*.

decadente e decadência, ainda vagamente e sem a pretensão de descrever categorias literárias específicas. Sublinhando a relação de ambos com os nervos, Bahr apenas se limitou a caracterizar sua literatura pelo estilo exagerado que enfatizava adjetivos e verbos expressivos.

Foi apenas em *Die Überwindung des Naturalismus* (A superação do Naturalismo), de 1891, que a visão do autor sobre “moderno” e “decadente” ganhou maior definição. Como David Weir enfatiza, ambos os termos não são antitéticos, pelo contrário, o decadentismo pode significar justamente a transição do Romantismo para o Modernismo.³⁴ No texto de abertura, *Die Moderne*, Bahr fala da agonia de sua época, de uma dor que não é mais tolerável. De um Deus que deixou de guiar a humanidade em suas escolhas.

“Talvez estejamos no fim, a morte de uma humanidade exausta, e essas são apenas suas convulsões. Pode ser que estejamos em um novo começo, no nascimento de uma nova humanidade, e tudo isso não passe de avalanches na primavera. Subimos até o divino ou decaímos à noite e à destruição - mas parado ninguém fica”.³⁵

O mais importante nessa descrição, e que pode ser encontrada em comentários análogos de muitos dos seus contemporâneos, é a impressão de se viver na esquina da história, em uma situação decisiva na qual uma tradição exausta dos seus próprios hábitos se vê entre o próprio fim e a invenção de um novo começo. Mais tarde Musil chamaria essa postura como *Sehnsucht nach Entschiedenheit*, algo como aspiração pelo decisivo, por *decisividade*.³⁶

O desconforto descrito por Bahr foi tratado pelo crítico literário Chris Baldick como uma das principais características da agenda crítica moderna no começo do século XX. Baldick afirma ser próprio do modernismo essa atmosfera de incertezas, de tentativas subsequentes de oferecer uma visão pessimista seguida de prognósticos enfáticos. O modernismo está no coração das dificuldades de assimilação intelectual e a avaliação crítica de importantes e perturbadores movimentos culturais que se multiplicavam por toda Europa a partir das últimas

³⁴ WEIR, D., *Decadence and the Making of Modernism*.

³⁵ BAHR, H., *Die Moderne*, p. 8. “Es kann sein, dass wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, dass wir am Anfange sind, an der Geburt einer neuen Menschheit, und das sind nur die Lawinen des Frühlings. Wir steigen ins Göttliche oder wir stürzen, stürzen in Nacht und Vernichtung – aber Bleiben ist keines.”

³⁶ AMAN, K., *Robert Musil: Literature and Politics*, p. 60.

décadas do século XIX.³⁷ Talvez por testemunhar o crescimento e o amadurecimento de uma geração de artistas notáveis, Bahr faz da arte seu prognóstico e lhe dá a incumbência de elemento de salvação desse mundo abandonado por Deus:

“Que a salvação virá da dor e da graça do desespero que encontraremos depois dessa horrível escuridão e que a arte virá às pessoas - na sua ressurreição, glorificada e abençoada, essa é a fé na modernidade”.³⁸

Essa fé na redenção da modernidade pela arte é muito mais um reservatório esperançoso de alternativas do que propriamente um prognóstico. Não surpreende que a literatura advogada por Bahr, ao menos em termos de técnica, era executada através do monólogo interior. Algo que Arthur Schnitzler fez melhor do que ninguém em Viena.

Em 1900, antes que James Joyce tivesse seu nome associado à narrativa em fluxo de consciência, o médico e escritor vienense publicou *Leutnant Gustl*, utilizando a técnica pela primeira vez em língua alemã. Gustl, um oficial do exército imperial, vaga por Viena depois de se desentender com um padeiro. Humilhado, ele caminha pela cidade durante a noite decidido a se matar. Além da covardia, e de um senso de honra obscuro e medíocre, o jovem oficial pensa nas possíveis repercussões do seu suicídio enquanto considera quantas e quais mulheres estão flertando com ele. Schnitzler apela para o monólogo interior como a única forma possível de fazer com que um austríaco confesse os preconceitos, o antissemitismo e o militarismo em franca ascensão em uma sociedade indecisa entre sua grandeza proclamada e a decadência cada vez mais visível.

A forma introspectiva e dedicada à exploração sincera e profunda da psique fazia parte do repertório de Schnitzler desde seus primeiros escritos, e o aproximavam da visão que Bahr tinha sobre o lugar da arte e do artista na sociedade. Tal como Freud, Schnitzler era médico. Se especializou em técnicas de hipnose e foi fiel ao seu interesse por psicologia desde os tempos de estudante. A tal ponto que sua visão sobre a tensão entre a vida dos instintos e herança moralista de uma

³⁷ BALDICK, C., *Criticism and Literary Theory: 1890 to the Present*. Longman, p. 20.

³⁸ BAHR, H., op. cit, p. 9, “Dass aus dem Leide das Heil kommen wird und die Gnade aus der Verzweiflung, dass es tagen wird nach dieser entsetzlichen Finsternis und dass die Kunst einkehren wird bei den Menschen – an diese Auferstehung, glorreich und selig, das ist der Glaube der Moderne.”

sociedade patriarcal fez com que o próprio Freud o saudasse como colega de profissão, em 1912, na ocasião do seu aniversário de 50 anos.

O impulso que o levava à literatura se irmana em muitos dos diagnósticos levantados por Bahr e sua geração na última década do XIX. Em *Der Weg ins Freie* (O caminho aberto, 1908), a história de um jovem representante da burguesia austríaca do final do XIX é contado a partir da esperança de uma geração em encontrar saída para uma sociedade doentia. A inclinação a uma investigação sobre sua vida psíquica em meio a impossibilidades de encontrar saídas entre “um caos de orientações éticas conflitantes” faz do protagonista uma espécie de arquétipo da cultura burguesa *fin de siècle*. Apesar da palidez com que o romance se desenvolve e se encerra, Schorske o credita como o anúncio da morte de uma ideia de cultura. “O final de um esforço de meio século para a união da burguesia à aristocracia por meio da cultura estética.”³⁹

Mesmo quando ousou escrever sobre política, Schnitzler o fez de forma abstrata e indireta. Em *Der grüne Kakadu* (A cacatua verde, de 1898), o tema da Revolução Francesa não o aproxima de visões diretas e enfáticas acerca de um diagnóstico político sobre seu tempo. Aqui ele avança sobre questão do antissemitismo mas o faz ainda de forma leve e irônica. A impressão é de que a eficácia do seu argumento depende muito mais de imagens e indagações indiretas do que de dar à peça caráter enfaticamente militante. O cabaré, onde se passa a história, mistura a aura de sensualidade a confusões entre realidade, dissimulação e representação. Schorske lembra que “a excessiva dedicação à vida dos sentidos entre a classe alta destruiu a capacidade de distinguir entre política e teatro, agressão sexual e revolução social, arte e realidade.”⁴⁰ O ponto central aqui para o autor é expor o jogo de aparências que escondia, ou ao menos tentava esconder, o ódio aos judeus e o moralismo categórico que se mostravam nocivos à própria continuidade do modo de vida burguês. Allan Janik e Stephen Toulmin associam tal esforço a uma espécie de moda em Viena:

“Na sociedade habsburguesa como um todo, artificialidade e fingimento eram nesse momento mais a regra do que a exceção, e em todos os aspectos da vida, os que mais importava eram as aparências e os adornos apropriados”.⁴¹

³⁹ SCHORSKE, C., op. cit., p. 32.

⁴⁰ Ibidem, p. 33.

⁴¹ JANIK, A & TOULMIN, S., op. cit., p. 59.

Nada representou melhor os adornos burgueses do que o *feuilleton* do *Neue Freie Press*. A seção dedicada a ensaios sobre música, teatro, poesia e artes plásticas tinha como editor Theodor Herzl e era o santo graal dos intelectuais na virada do século. “Ali, a palavra só era concedida às autoridades que haviam provado a sua competência” - dizia orgulhosamente Stefan Zweig. “Só a solidez do julgamento, a experiência comparada de vários anos e uma forma artística perfeita podia elevar um autor a esse lugar santo.”⁴² Não eram raros os casos em que o folhetinista saía do terreno estritamente cultural e narrava algum episódio do cotidiano da cidade. Quando isso acontecia, a sinceridade para os fatos contados era menos importante do que os matizes oferecidos pelo estilo do autor. O que estava em jogo era a exposição da grandeza descritiva, não dos detalhes ou mesmo factualidade do evento em si. Janik e Toulmin observam que o *feuilleton* só poderia ter ganho esse significado em Viena:

“Uma sociedade em que o esteticismo decadente era mais a regra do que a exceção (...) Bahr, Schnitzler, Zweig e todo grupo Jung Wien eram os mais destacados expoentes da concepção invertida de mundo que caracterizou a capital Habsburgo”.⁴³

Nada mais claro, afinal “o folhetinista era o reflexo do leitor da sua coluna: suas características eram o narcisismo e a introversão, a receptividade passiva da realidade exterior e, sobretudo, a sensibilidade a estados psíquicos”.⁴⁴

A Primeira Guerra Mundial, finalmente, destruiu o isolamento e a segurança do lar burguês. E é inegável que tanto as várias décadas de tentativa de assimilação burguesa à aristocracia pela estética, quanto a existência de um mundo à parte protegido hermeticamente do caos nos últimos anos do império, alimentaram enormemente a nostalgia que esses escritores carregaram pelo resto de suas vidas sobre esses dias. *Juventude em Viena* e *O mundo de Ontem*, de Schnitzler e Zweig, respectivamente, tentam por em pé uma Áustria que em 1918 já não existia mais. A autobiografia de Schnitzler não ultrapassa de fato seus anos de juventude. Ela sequer chega no século XX, num esforço último de reconstruir pela memória o mundo a parte que vivera. O relato de Zweig vai mais longe, mas a impressão que

⁴² ZWEIG, S., *Autobiografia: o mundo de ontem*, p. 101.

⁴³ JANIK, A & TOULMIN, S., op. cit., p. 82.

⁴⁴ SCHORSKE, C., op. cit., p. 30.

ele passa não é muito diferente. Mesmo tendo vivido para ver a Segunda Guerra Mundial, Zweig parece ter parado no tempo. Sua obra como um todo pode ser reconhecida em grande parte pela indissociável nostalgia do *mundo de ontem* e dos personagens que tatuaram na sua memória uma visão de mundo incompatível às transformações depois de 1918.

Ao abandonar seu país, ele já tinha certeza que voltar para Áustria não seria mais voltar para casa. Na última vez que passara por Salzburg, de dentro do trem parado na estação, não se dá ao trabalho de olhar para a construção onde trabalhara por vinte anos. Resignado, confessa: “no momento em que o trem transpôs a fronteira, eu sabia, como o patriarca Ló da Bíblia, que tudo atrás de mim era pó e cinza, era o passado convertido em sal amargo.”⁴⁵

Por terem sido os últimos a compartilharem sinceramente da efêmera experiencial liberal na Áustria, o idealismo desses autores segue com eles até o final de suas vidas, mas não é encontrado com facilidade na geração seguinte. Escritores e intelectuais um pouco mais novos, que começam a aparecer e amadurecer nos primeiros anos do século XX. Talvez porque o cenário em que cresceram, marcado pela atuação dos partidos de massa, de ameaças separatistas, do antissemitismo e da revolução, tenham legado a eles muito mais um sentimento de urgência do que do que o glamour kitsch do *fin de siècle*. A geração de 1905, como definiu David S. Luft, foi marcada certamente por uma pluralidade de tentativas de inclusão da ética dentro do núcleo dos seus trabalhos:

“O novo para aqueles nascidos depois de 1870 era a centralidade das questões éticas, a interseção de problemas de filosofia e literatura, e a própria experiência histórica dos seus anos, quando adultos, entre 1905 e os anos 1930 (...) Se sentindo nascidos em um vácuo moral, se propuseram a responder à pergunta de como viver em uma sociedade pluralista, industrial e de massa.”⁴⁶

O enfoque geracional aqui é problemático. Trata-se de um conjunto de intelectuais nascidos em um intervalo de tempo muito curto em relação à geração anterior. Musil, que parece encorpar como nenhum outro a descrição dada por Luft

⁴⁵ ZWEIG, S., *O Mundo de Ontem*, p.22

⁴⁶ LUFT, D. S., *Robert Musil and the Crisis of European Culture*, p. 24. “What was new for those born after 1870 was the centrality of ethical questions, the intersection of the problems of philosophy and literature, and the actual historical experience of their mature years between 1905 and the 1930s (...) Feeling themselves born into a moral vacuum, they set out to answer the question of how to live in a pluralistic, mass, industrial society.”

para esses novos escritores, é de 1880. Enquanto Zweig, um ano mais novo, sem dúvida, está mais próximo de nomes mais velhos, como Bahr e Schnitzler. Portanto, o ponto aqui não diz respeito ao enquadramento temporal preciso, mas à filiação seletiva dos autores de acordo com seus posicionamentos e trajetórias particulares.

De qualquer forma, é possível observar que, diferente do estilo indireto e ornamentado da decadência, um conjunto de intelectuais amadurecido nas primeiras décadas do século XX reagiu de forma enfática à urgência dos grandes dilemas morais do pré-guerra, passando a incluir explicitamente um conjunto de indagações éticas em seus trabalhos. Fosse pela crítica ao estilo ornamental do jornalismo do *Neue Frei Presse* ou pela afirmação da ficção como um espaço tão ou mais propício para discussão de questões morais, aqueles que começam a se destacar no cenário austríaco nos anos antes da Primeira Guerra Mundial reconhecem a inevitabilidade do contexto de crise em seus trabalhos.

2.3.

Karl Kraus

Um, entre os muitos episódios pitorescos da Viena na virada do século foi a demolição do Café Griensteidl, em 1897. Menos pelo acontecimento em si e mais pela forma como Karl Kraus, jornalista, satirista e figura ímpar entre os intérpretes e observadores da cidade no seu período de ouro, eternizou o episódio. O Griensteidl era um dos mais visitados e conhecidos cafés da capital. E onde se reuniam Hermann Bahr e os demais escritores da *Jung Wien*. Até 1896, Kraus também era visto por lá, algumas vezes na mesma mesa de Bahr, Zweig e companhia.

Quando o palácio Herberstein, onde ficava o café, foi transformado em edifício de apartamento, Kraus publicou *Die Demolierte Literatur* (A Literatura Demolida), em um trocadilho com a literatura decadente dos escritores entrincheirados no café. Como uma prova do estilo cáustico que resumia em poucas frases ideias ácidas e precisas, Kraus tripudia do sonho de grandeza de Viena e dos escritores no Griensteidl abrindo o texto com: “Viena será demolida em uma

metrópole”.⁴⁷ O que fariam os escritores despidos dos seus *mélanges*⁴⁸ e sem as revistas e jornais para se esconderem? - pergunta Kraus.

O senhor de Linz, como ele se refere à Bahr, causara imensa impressão nos mais jovens, produzindo imediatamente imitadores entusiasmados, que copiavam o estilo afetado e seus hábitos no café. Kraus começara seus ataques sobre os maneirismos de escritores aquartelados na atmosfera esfumacenta dos cafés, mas rapidamente ficou claro que seus alvos eram muito mais numerosos e diversos. Nas suas sátiras, sobrava sempre para o comportamento cínico e hipócrita do gentleman austríaco, para o nacionalismo e o pangermanismo, para a costumeira corrupção e até para Freud e a psicanálise.

No começo do século XX, no entanto, é para o jornalismo praticado em Viena que Kraus aponta sua mira. Em 1899, depois de recusar uma proposta para ser editor do *Neue Frei Presse*, ele lança sua famosa revista, *Die Fackel*. Uma publicação na qual ele não apenas conduz integralmente até seu fim, em 1936, como depois de 1912 leva o projeto a frente como único autor. O estilo exageradamente pomposo e afetado, que o irritava nos escritores do *Jung Wien*, podia ser encontrado não só no *feuilleton*, onde eles frequentemente escreviam, mas na maioria dos principais jornais locais. Quase uma década antes da Primeira Guerra, Kraus percebe a correspondência entre o tom vago e infiel aos fatos nos jornais e a retórica militarista que ganhava força no patriotismo austríaco.

Aos poucos ficava clara a capitulação de jornais e revistas ao discurso oficial. O estopim para Kraus foi a campanha na imprensa contra a Sérvia quando a região dos Balcãs começou a parecer cada vez menos entusiasmada com seu lugar no império. No *Die Muskete*, os cartoons de Fritz Schönplflug⁴⁹ ataçavam os austríacos contra a ameaça do separatismo sérvio. Entre 1908 e 1914, a publicação de caricaturas xenófobas de adversários em potencial contribuiu para o clima de inevitabilidade de uma guerra.

No dia 15 de abril de 1909, a capa do jornal apareceu com a manchete “Paz”, ao lado de uma caricatura da sérvia sendo confortada por ingleses e russos. A Sérvia

⁴⁷ KRAUS, K., “*Die Demoliert Litteratur*”, p. 3. “Wien wird jetzt zur Großstadt demoliert.”

⁴⁸ Bebida de café com espuma de leite idêntica ao cappuccino que preserva, no nome utilizado somente na Áustria, a fantasia de que se trata de uma invenção vienense.

⁴⁹ Cartunista, pintor e artista gráfico austríaco, Schönplflug contribuiu para inúmeras publicações além da *Die Muskete*, que fundara. Foi uma figura razoavelmente conhecida em Viena por suas caricaturas do exército imperial e de personalidades austríacas.

acabara de aceitar a anexação da Bósnia e Herzegovina pelos austríacos depois de alguns meses de resistência. A tensão, no entanto, era crescente. Segundo Edward Timms, “os sérvios, sugeria o cartoon, ainda esperam por uma guerra contra a Áustria. Daí a legenda: algo adiado pode, ainda, ser perdoado”.⁵⁰

No meio da crise, o *Neue Freie Presse* publicou um artigo do historiador Heinrich Friedjung⁵¹ acusando membros da administração croata de conspirar junto dos sérvios contra Viena. O caso foi julgado por duas semanas até que foi revelada a farsa, em muito projetada pelo próprio jornal austríaco. Kraus achou a questão tão relevante que assistiu pessoalmente ao julgamento, tirando lições preciosas sobre o jornalismo praticado em Viena e seu esforço em forjar ameaças e fomentar um clima de guerra.

Kraus tomou a experiência como aprendizado e acirrou ainda mais a sua crítica à sedução por manchetes bombásticas e à rendição dos jornais às versões oficiais dos fatos apresentadas por diplomatas e alto membros do governo imperial. Em 1914, quando finalmente a guerra é declarada, ele transforma toda sua irritação e indignação em uma peça/documentário. Escrita entre 1915 e 1922, *Die letzten Tage der Menschheit* (Os últimos dias da humanidade) é a encenação satírica da Primeira Guerra Mundial e combina seu característico tom apocalíptico com documentos, fatos e personagens da época em que foi escrito. Moritz Benedikt, editor do *Neue Freie Presse* é uma das suas principais vítimas. Junto com Alice Schlek, a correspondente do jornal no conflito, Benedikt é a personificação da licença criativa e de uma linguagem patriótica que eufemiza massacres e transforma criminosos de guerra em heróis. Em um dado momento, Schlek testemunha uma batalha à distância na companhia de um oficial que, tão longo termina, pergunta se está satisfeita:

“A SCHALEK: Como satisfeita? Satisfeita não é nada. Chamai-lhe amor à pátria, ó idealistas; chamai-lhe ódio ao inimigo, ó nacionalistas; chamai-lhe desporto, ó modernos; chamai-lhe aventuras, ó românticos; chamai-lhe volúpia da força, ó concededores das almas ... eu chamo-lhe humanidade libertada.”⁵²

⁵⁰ TIMMS, E., *Karl Kraus: Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, p. 12. “The Serbs, the cartoon implies, are still hoping for a war against Austria. Hence the caption: Something postponed may still be condoned”

⁵¹ Historiador austríaco conhecido por suas posições em favor do nacionalismo alemão no começo do século XX.

⁵² KRAUS, K., *Os últimos dias da humanidade*, p. 109.

O método empregado por Kraus para expor a falácia dessa forma de jornalismo incluía a reprodução de editoriais patrióticos e propagandas de guerra, sempre sublinhando seu caráter obscuro. A ideia era entrecruzar artigos e reportagens com discursos e declarações expondo ao ridículo o teatro dedicado a fazer da guerra um mal necessário. Não são raros os trechos da peça em que Kraus retira parcial ou mesmo integralmente de reportagens de Schalek, retratando o culto ao herói de guerra, encarnado no homem comum, e a absoluta falta de compromisso com a descrição dos fatos, como a descrição a seguir:

“A SCHALEK: Santo Deus, que interessante. Está ali sentado como se fosse pintado, se não desse um sinal de vida, era certeza de Defregger, que digo eu, de Egger-Lienz! Parece-me que ele até exhibe furtivamente um piscar de olhos matreiro. O homem comum, em carne e osso! (...). Como é que antes da guerra nunca vi as figuras magníficas que agora encontro todos os dias? O homem comum é um autêntico monumento! Na cidade ... meu Deus, que sensorial! Aqui todos são figuras inesquecíveis.”⁵³

Marjorie Perloff tem razão quando diz que a linguagem, para Kraus, tem um forte componente ético.⁵⁴ É isso que o destaca fundamentalmente da postura das figuras que ele ataca sem pudor. Nem o tom apocalíptico que o acompanha por toda vida, como demonstra Edward Timms, o aproxima de uma postura decadentista.⁵⁵

O rigor e a justeza dessa vocação ética costumam ser obliterados pela reputação excêntrica de Kraus, a fama de polemista. Visto de um plano geral, no entanto, o conjunto de sua obra sugere uma constante indisposição com o cinismo cavalheiresco do império e a insinceridade de grande parte de sua *intelligentsia*.⁵⁶ O ataque à vagueza de escritores, ou aos vícios linguísticos de jornalistas indiferentes a factualidade do seu ofício, revela um compromisso moral raramente associado à sua figura. Em 1914, dois meses depois do início da Primeira Guerra Mundial, Kraus denuncia a complacência dos homens de letra com o conflito dizendo que nesse mundo de pobreza de imaginação, “canetas são mergulhadas em sangue e espadas em tinta”.⁵⁷ Ao ruído de tantas falas e clamores por guerra, ele diz

⁵³ Ibid., p. 108.

⁵⁴ PERLOFF, M., *Edge of Irony: Modernism in the Shadow of the Habsbourg Empire*, Kindle: Loc 984/5132.

⁵⁵ TIMMS, E., *Karl Kraus: Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*.

⁵⁶ Cf. BOUVERESSE, J., *Schmouk ou Le Triomphe du Journalisme: La grand bataille de Karl Kraus*.

⁵⁷ KRAUS, K., *In diese Großer Zeit: Aufsätze 1914-1925*, p. 56. “Federn in Blut tauchen und Schwerter in Tinte.”

não ter nada a dizer, exceto aquilo que deve ser dito para evitar que o silêncio seja mal entendido.

Kraus está muito próximo do que faz George Orwell, poucos anos depois, em *A Política e a língua inglesa*. Os eufemismos aplicados à defesa do indefensável, a distorção dos fatos, o repúdio por um jornalismo onde os feitos e efeitos de eventos indecorosos são diluídos e entregues em uma forma artificialmente benigna, tudo isso avizinha os dois autores. A proximidade de ambos com um contexto de guerra é mais do que uma coincidência. Em tempos como esses, é fácil perceber como a linguagem se retorce ao justificar o indefensável em floreios discursivos. Para isso, “a linguagem política precisa consistir, em larga medida, em eufemismos, argumentos circulares e pura imprecisão nebulosa”, diz Orwell. Expressões como patriotismo, bem maior ou danos colaterais podem muito bem significar que “aldeias indefesas são bombardeadas por aviões, os habitantes são expulsos para o campo, o gado é metralhado, as cabanas incendiadas por bombas incendiárias”.⁵⁸

Essa breve reconstituição do ambiente literário da Viena na virada do XIX para o XX não tem a intenção, e nem poderia ter, de dar conta da pluralidade de movimentos e autores nela contidos. A proposta, até o momento, foi de apresentar um certo antagonismo entre duas posturas que respondem ao “caráter fragmentário da experiência cognitiva da realidade”, tão característica do alto modernismo, e sua diversidade de pontos-de-vista. A primeira se refere à posição provisória de respeito à autonomia do elemento estético de uma obra, *L’art pour l’art*. A segunda não apenas refuta esse isolamento como coloca “em primeiro plano as ambiguidades que permeiam a escolha ética e apontam para a impossibilidade de qualquer acordo final e totalizante sobre o ‘dever ser’”.⁵⁹ Ambas coexistem na virada do século, embora a proximidade com a guerra, em 1914, torne inevitável a premência de um imperativo ético.⁶⁰

⁵⁸ ORWELL, George., *A política e a língua inglesa in Como morrem os Pobres e Outros Ensaios*, p. 150.

⁵⁹ LARANGEIRA, L., *O historiador das consciências delicadas*, p. 77.

⁶⁰ Isso não significa que possamos afirmar de maneira enfática que a defesa da autonomia da arte estivesse necessariamente associada à atitude de fechar os olhos para os dramas políticos do pré-guerra. Tampouco poderíamos dizer que Kraus, escolhido aqui como perfil antagônico à *Jung Wien*, seja o arquétipo do escritor engajado. Essa distinção, embora exista, foi, sem dúvida, sublinhada e enfatizada em seus contrastes para esclarecer o argumento aqui proposto. A grande questão aqui gira em torno da oposição entre um estilo ornamentado e indireto e outro afirmado pela sinceridade descritiva.

É o que parece ter acontecido com Robert Musil nos primeiros anos do século XX, e precisamente o que esse capítulo procura demonstrar. A congruência entre ética e estética é um traço constante no trabalho de Musil. Mais do que isso, o entrecruzamento entre ambas está no coração do seu projeto intelectual, nas suas ficções, críticas e ensaios. Tal posição, ou escolha, se manifesta e amadurece precisamente nas duas primeiras décadas do século, entre a redação de *Törless* (1902-1905) e quando ele começa finalmente a escrever *O Homem sem Qualidades* (1923). O objetivo aqui é o de tentar demonstrar essa passagem, esse amadurecimento, de modo a entender a forma particular com que desenvolve a fisionomia do seu pensamento moral. Por fim, tentaremos demonstrar como esse pensamento se manifestou em atitudes e decisões com alto custo para o próprio nos anos 30, quando a defesa da autonomia da arte em um contexto de profunda polarização política preservou sua consciência, mas o isolou dos seus pares.

* * *

“Não tenho mais medo de nada. Sei que as coisas são coisas e sempre o serão, e que sempre as verei ora de um jeito, ora de outro. Ora com os olhos do raciocínio, ora com aqueles outros”.⁶¹ Essas são as últimas palavras de Törless quando pressionado a falar pelo diretor da escola, o professor de matemática e o de religião. Todos esperavam dele uma justificativa plausível por ter guardado para si, ao invés de denunciar, a chantagem e abusos de dois alunos, Beineberg e Reiting, a Basini, seu colega. Törless se retira da sala da diretoria sem qualquer explicação, ou pelo menos sem algo que satisfizesse seus professores. Os homens calados o assistem sair da sala e decidem que, diante daquela fala, não havia mais porque continuar o inquérito. “Parece que ele deu importância demais ao fator subjetivo de todas as nossas vivências e que isso o deixou confuso”,⁶² disse um deles.

Musil, naturalmente, discorda do professor, sem deixar claro os motivos do seu protagonista estar confuso. Em um final nada conclusivo, diz que assim que o encontro terminou, “Törless ficou dominado por um silêncio povoado de dúvidas, mas o desespero se fora”. Podemos nos perguntar até que ponto se libertar do desespero encerra a história e o que aprendera o jovem intelectual, já que permanece

⁶¹ MUSIL, R., *O Jovem Törless*, p. 190.

⁶² *Ibidem*, p. 190.

povoado de dúvidas. Do ponto de vista moral, no entanto, a questão mais delicada reside na dúvida sobre se testemunhar passivamente torturas físicas e psicológicas, sadismo e chantagem entre colegas pode ser perdoável, se tudo isso, no fim, lhe servir de um vago, porém apaziguador aprendizado.

A resposta a essa questão dividiu parte da crítica desde a publicação do livro. De um lado, Musil foi acusado de ignorar os inegáveis dilemas morais da sua época ao ser leniente com um protagonista impunemente cúmplice dos colegas de escola. Outros críticos viram no enredo escolar apenas o pano de fundo para o amadurecimento do próprio autor à temáticas e posicionamentos éticos que ficariam ainda mais evidente nos seus trabalhos posteriores. De um modo geral, no entanto, os dois lados reconheceram igualmente a habilidade de Musil em identificar e aprofundar tipos sociais e psicológicos coerentes com sua época.

Reiting, o aspirante a ditador, inspirado majoritariamente em uma interpretação superficial da vontade de potência, de Nietzsche. O jovem que “sonhava com golpes de estado e alta política”,⁶³ para quem a força e a hierarquia justificam, de forma mais ou menos cínica, torturas e punições como métodos plausíveis de educar e impor ordem. Beineberg, o místico, cujas fórmulas vagas para justificar os próprios atos não passam de apropriações amadoras de filosofias e ideias correntes na virada do século, muitas delas não mais rigorosas do que o jovem é capaz de manipular. Ambos produtos direto não só do ambiente escolar, mas do próprio ethos moral ambíguo da Áustria. Törless, entretanto, não é tão facilmente identificável com um tipo específico, tampouco permanece constante ao longo do romance. A história se concentra precisamente na transformação da consciência e dos sentimentos produzidos nele à medida que tenta avaliar e se posicionar às barbaridades dos colegas. De um lado vemos o esforço do jovem em lidar com temas comuns da adolescência - como a rivalidade com os demais alunos, puberdade e o despertar sexual, do outro um questionamento progressivo acerca da escola e sua incapacidade de oferecer uma orientação plausível para como se comportar diante daquelas circunstâncias. Os professores, nas poucas vezes que aparecem, são figuras distantes e, embora tenham sua autoridade reconhecida, jamais a confirmam como tutores sensatos ou sensíveis aos questionamentos dos alunos. De forma implícita, Musil parece sugerir que os experimentos imputados a

⁶³ Ibidem, p. 52.

Basini não são um subproduto indesejado daquela sociedade, mas o espelho dos ideais educacionais e do ambiente cultural da Áustria na vidade do século.

O narrador adverte que os personagens em questão não são adultos, mas jovens em formação, imaturos, incapazes ainda de tomarem consciência integralmente de si mesmos. Mas há um descompasso fundamental entre Törless e seus pares. O esporte e o vínculo primário, arquetípico ou familiar, oferece aos colegas uma ilusão de estabilidade que Törless é incapaz de compartilhar. Beineberg carrega a sombra do pai e das estórias por ele contadas de suas viagens para Índia. Seus longos monólogos misturam vagas passagens de livros antigos hindus com certezas esotéricas. Reiting não estava menos decidido sobre quem era e o que viria a se tornar. Sempre forte e impositivo. Nunca esconde o gosto de manipular os colegas, uns contra os outros. Julga essas intrigas como algo mais do que uma diversão, um exercício para o futuro. Törless, pelo contrário, convive com a certeza da sua indefinição. Ambicioso e introspectivo, suspeita da imagem convicta dos demais. Há nele um misto de infinita curiosidade sobre como os indivíduos definem quem são, e uma constante suspeita sobre a frágil argamassa existencial que sustenta essa caduca estabilidade. Musil marca essa diferença entre seu protagonista e os demais personagens acrescentando a ele essa dimensão que seria, segundo o romance, uma característica espiritual de Törless:

“No futuro ele seria praticamente dominado por essa capacidade tão peculiar. Seria forçado a perceber muitas vezes fatos, pessoas e até a si mesmo, como se neles houvesse simultaneamente um enigma insolúvel e uma inexplicável coerência”.⁶⁴

Na escola, o jovem intelectual ainda se mostrava indeciso, inconsistente e confuso. Quando o roubo de Basini é descoberto por Reiting, os jovens discutem sobre o que fazer a respeito. Interpelado, Törless reage com firmeza reproduzindo aquilo que aprendera na escola e com os pais:

“Basini é um ladrão - e o som determinado e duro dessas palavras fez-lhe tanto bem que as repetiu duas vezes: - um ladrão. E ladrões a gente castiga ... por toda parte. No mundo inteiro. Ele tem de ser denunciado, afastado do Internato. Ele que se regenere lá fora. Para nós não serve mais!”⁶⁵

⁶⁴ Ibidem, p. 32.

⁶⁵ Ibidem, p. 62.

O tom impessoal tem ressonância com uma moralidade inscrita em um sistema de normas estáveis e independentes. Törless, entre as formalidades da escola e seu próprio juízo ainda incipiente, apenas reproduz retoricamente aquilo que aprendera pelo conjunto de regras e punições da instituição, sem refletir particularmente sobre as circunstâncias. Aqui encontramos pela primeira vez um tema que virá a ser recorrente para Musil: o problema da rigidez moral. Ou seja, a reprodução ficcional da artificialidade de princípios e códigos de conduta universais na Áustria *fin de siècle*, sua incapacidade em lidar com as singularidades e nortear concretamente a vida dos indivíduos. As regras do internato são claras e Törless não hesita em citá-las imediatamente. Ele apenas não consegue convencer Reiting e Beineberg a denunciar Basini.

De um modo geral, a história se desenvolve em dois planos distintos, um externo e outro interno. O primeiro, mais superficial, descreve os acontecimentos contidos entre a descoberta do roubo de Basini até a conclusão do caso, quando Törless sugere à vítima que as torturas não teriam fim, o fazendo confessar seu delito aos diretores. Reiting e Beineberg escapam de maiores punições enquanto Basini é expulso e Törless sai da escola. A narrativa significativamente linear não parece propor qualquer ruptura com a estrutura clássica do romance alemão. Para os padrões da sociedade austríaca imperial, o caráter subversivo da obra fica por conta dos aspectos perversos e obscenos. A inclusão de experiências sádicas, homossexualismo e tortura teve grande repercussão e o livro ficou, num primeiro momento, reconhecido por seu aspecto polêmico.

A ênfase da leitura da obra sobre esse plano fez com que Musil fosse muitas vezes associado à literatura de Bahr e Schnitzler. Kathrin Rosenfield, em um ensaio onde lista e pontua a recepção da crítica literária a *Törless*, demonstra uma nítida divisão acerca da postura moral de Musil no seu primeiro romance. É inevitável chamar atenção para a passividade condescendente de Törless para com os colegas. Assistir as torturas, chantagens e armações de Reiting e Beineberg interessa ao jovem e ambicioso intelectual apenas como estímulo para seu próprio desenvolvimento. No entanto, a tentativa de assumir uma posição neutra de observador, fingindo não estar envolvido com o que vê, não o livra da acusação de cumplicidade. Kathrin Rosenfield não partilha inteiramente dessa interpretação, mas chama atenção:

“Seus primeiros escritos partilham com os decadentes e estetas do seu tempo da rejeição da realidade como aparentemente estéril e mecânica, feia e repulsiva para indivíduos mais passionais e sofisticados”.⁶⁶

O levantamento feito por ela acerca da recepção da obra mostra um enorme volume de trabalhos dedicados a apresentar Musil como um cínico esteta, produtor de um protagonista indiferente às crueldades do seu tempo. Stefan Howald e Mathias Luserke-Jaqui, por exemplo⁶⁷, insistem na indiferença do escritor pelas relações sociais do seu tempo, sendo *Törless*, portanto, uma extensão de um tipo de romance burguês inaugurado por Werther de Goethe. David Turner foi mais longe, ao associar o comodismo e o retiro à esfera privada de Musil como um gesto apolítico covarde, tal como muitos intelectuais fizeram no período de ascensão do nazismo.

Esse tipo de acusação não foi incomum entre alguns de seus pares, mas se fez ainda mais intenso depois do final dos anos 1960, quando seus trabalhos começaram a ser traduzido para outras línguas de forma mais sistemática e o tema sobre passividade e responsabilidade para com o Terceiro Reich ganhou particular atenção. Essa podia bem ser a grande questão para Sartre e seus pares, que consagraram volumes de debates e epílogos sobre os imperativos morais de um intelectual. Musil, no entanto, não via sua escrita como parte de uma missão. Não almejava ser a consciência moral de uma época nem representante de forças progressistas ou causas humanitárias.

Suas intenções mais explícitas sobre a função da literatura começam ficar mais claras quando considerado o segundo plano da obra, concentrado na transformação de consciência do seu protagonista ao longo dos eventos. A mudança de postura se desenvolve a medida que Törless se vê cada vez mais envolvido e, ao mesmo tempo, menos capaz de tomar alguma atitude independente. Esse plano contido no fluxo de ideias, percepções e sentimentos, que implica simultaneamente a consciência progressiva da realidade e a dificuldade de um adolescente em

⁶⁶ ROSENFELD, K., *Musil's Idea of Poetic Mastership and Responsibility Or: Törless as his First Attempt to Become a Serious Writer*, p. 18. “His early writings share with the decadents and aesthetes of his time the rejection of a reality that seemed sterile and mechanical, ugly and repulsive to more passionate and sophisticated individuals.”

⁶⁷ HOWALD, S., *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik* e LUSERKE-JAQUI, M., *Die Verwirrungen des Zöglings Törless: Adolescent Sexuality, the Authoritarian Mindset and the Limits of Language*.

encontrar palavras para expressá-la, interessa mais Musil do que os eventos no internato ou possíveis comportamentos e temas escandalosos.

Na verdade, o tema da sexualidade é tratado de forma propositalmente casual. Não está em discussão o tabu da iniciação sexual de adolescentes ou homossexualidade. Na verdade, a atenção demasiada dada a esses aspectos por parte de alguns de seus contemporâneos o irritava por desviar a atenção daquilo que julgava ser mais relevante. Diferente da importância dada por autores decadentistas ao escândalo no confronto contra o *status quo*, Musil parece incluir tais dinâmicas muito mais como uma textura inerente ao contexto. Trata-se de aspectos que se encontram muito mais a serviço da densidade subjetiva dos personagens do que destinados a problematizar o tema da sexualidade em si. Ao enfrentar o drama da consciência de um adolescente em formação, o assunto parece incontornável, especialmente para um austríaco no começo do século XX, quando as contradições e as zonas de tensão entre sexualidade e tabu social eram particularmente caras.⁶⁸

* * *

No que diz respeito às mudanças e dificuldades enfrentadas por Törless, o ponto de partida do romance é o roubo de Basini e o reconhecimento imediato da fragilidade da moral burguesa. Törless não só não consegue convencer os demais a denunciar publicamente o ocorrido aos diretores do internato, como começa a suspeitar que a educação que estava recebendo contribuía para reforçar nos alunos a farsa moral de uma sociedade caduca e com o futuro incerto. Isso fica ainda mais evidente quando Beineberg o confronta:

“A decisão de torturá-lo ou poupá-lo depende unicamente de nossa necessidade de agir de um ou de outro modo. Motivos interiores. Você os têm? Naturalmente essa coisa de moral, sociedade e assim por diante, de que você falou naquela vez, não pode entrar em jogo; espero que você nunca tenha acreditado nisso”.⁶⁹

⁶⁸ A referência mais óbvia ao contexto austríaco é, naturalmente, Freud. Alguém que, por questões de tanto método quanto objetivo, é muito mais um rival do que uma influência para Musil. Para o tema da sexualidade na Áustria do começo do século XX cf. LUFT, D. S. *Eros and Inwardness in Vienna: Weininger, Musil, Doderer*.

⁶⁹ MUSIL, R., op. cit., p. 78.

Törless começa então a se perguntar quais seriam seus “motivos interiores” e o que significa agir corretamente diante dos dilemas morais que se apresentavam. As ações ocorridas no internato, as intrigas, torturas e experimentos sádicos parecem estar sendo apresentados como sintomas de uma crise mais ampla. Enquanto Reiting, Basini, Beineberg e as figuras de autoridade da escola emulam arquétipos sociais dessa crise, Törless se desenvolve em um enredo íntimo de sentimentos confusos, em formação e protegidos até o último momento pela sua insistência em não tomar qualquer decisão. Isso não significa que Musil estivesse automaticamente endossando tal postura. Os eventos são apenas o pano de fundo para o desenvolvimento moral e intelectual em um momento onde o solo epistemológico e institucional dava sinais de profunda instabilidade.

O argumento de Kathrin Rosenfield de que toda atenção dada à relação entre poder e sexualidade no livro distraiu leitores quanto à atitude crítica implícita do narrador de Musil é pertinente. São várias as passagens em que o protagonista procura se convencer de que sua passividade pode ser vista como prudência, e parte importante do seu amadurecimento moral. Nada sugere, no entanto, que sua postura reticente seja uma representação equivalente à função do escritor e do intelectual defendida por Musil em sua época. Em primeiro lugar porque não acreditava na validade de um observador neutro, apartado da realidade ou dos fatos que testemunha. No romance isso fica claro já que Törless insiste sem sucesso em manter tal posição. Seu envolvimento, negado num primeiro momento, se mostra inevitável, junto com uma certa consciência de culpa ao final do romance. Musil parece demonstrar que tinha consciência do que Luhmann chamou de “observador de segunda ordem”. Como destaca Marike Finlay, Musil descreve sua percepção da realidade não como um processo neutro e objetivo, mas ativo e variado.⁷⁰

Em segundo lugar, e mais importante, Musil parece ainda mais distante do escapismo estético a medida que sua visão literatura e o papel do escritor fica mais claro. Kathrin lembra que nem Musil nem seu narrador são indiferentes aos perigos do esteticismo. O escritor considera que seu trabalho é o de atravessar as fronteiras de sentimentos e pensamentos transformando o trabalho artístico em uma fusão de discursos, vozes e perspectivas. E ambos, Musil e seu personagem, flertam com tal

⁷⁰ FINLAY, M., *The Potential of Modern Discourse: Musil, Pierce, and Perturbation*, p. 26.

tendência, porém, é sintomática a forma consciente e explícita com que os dois a rejeitam.

Isso pode ser observado quando, em 1905, ano que termina de escrever o livro, ele anota nos seus diários, que manteve entre o começo da adolescência até o exílio na Suíça, suas discordâncias com Johannes von Allesch, amigo e rival durante os anos de estudo em Berlim. Irritado com o jeito esnobe e a certeza de Allesch de que o mundo da arte não necessita mais grandes reflexões sobre a relação entre sentimento e pensamento, ele diz:

“Sou moralmente sensitivo. Particularmente, desde a época de minha paixão por Valerie. Antigamente eu estava com os estetas. Porém, mais tarde, passei a considerá-los como parte de uma cultura isolada.

Sentimentos construídos, emoções de papel. E agora eu sou um homem que tem todas as associações culturais disponíveis. Ele finge ser capaz de sentir coisas que posso apenas descrever em nomes e conceitos. Preciso entendê-lo; o que me anima tanto quanto antigamente, quando entrei, como um semi- bárbaro, no círculo de estudantes no ginásio”.⁷¹

A forma imprecisa e arrogante que dava à arte atributos imanentes e auto evidentes lhe soava falso e irreal. Kathrin diz que a suspeita quanto a esse tipo de argumento começou alguns anos antes, quando ele estudava no Instituto Técnico de Brno, hoje República Tcheca:

“Enquanto escrevia seu primeiro romance, Musil parecia se libertar dos experimentos estéticos hipersensíveis que prevaleciam durante o período que passou em Brünn (Brno), e ele começa a trilhar em direção a sua concepção de uma linha tênue que separa o distanciamento do esteta da importante abertura artística e da ironia experimental do escritor sério”.⁷²

⁷¹ MUSIL, R., *Diaries.*, pp. 152-153. “I am, myself, morally sensitive. Particularly since the time of my passion for Valerie. In the old day I ran with the aesthetes. But later, I started considering them to a certain degree as part of the greenhouse culture. Constructed feelings, paper emotions. And now I run into a man who has all these cultural associations available. He pretends that he can feel feelings which I can only spell by name and concept. I have to figure him out; which puts me into an excitement like in the old days when I entered, as a half-barbarian, into the circle of students at the gymnasium.”

⁷² ROSENFELD, K., op. cit., p. 35. “While writing his first novel, Musil seems to break loose from the hypersensitive aesthetic experiments which prevailed during the period he spent in Brünn, and he starts to blaze the trail towards his conception of the subtle dividing line which separates the distanced detachment of the aesthete from the artistically important openness and experimental irony of the serious author.”

A pluralidade dessas possibilidades não deve ser confundida com qualquer tendência nostálgica anti-moderna ou irracional. Tampouco se trata de uma forma de isolamento esteticista ou atitude reativa à racionalidade moderna ou do clamor pelos benefícios imediatos de sentimentos e emoções em voga por conta do que Musil julgava ser um mal-entendido sobre o princípio dionisíaco de Nietzsche⁷³. Aqui a voz de sua formação em física e matemática se mostra presente e Musil diz que não se deve levantar forças contra o intelecto.⁷⁴ E Kathrin tem razão ao destacar o uso do escritor austríaco do termo *Ansprüche*. Algo que significa, dentro do seu contexto, “aspirações mais desafiadoras”⁷⁵ por parte do escritor que ousa atravessar a fronteira entre arte e ciência desafiando os clichês e as formas simplificadas da literatura *fin de siècle*.

O ponto aqui, e que se tornará progressivamente fundamental para Musil, é o tratamento da imaginação poética, da ficção, da literatura e o ensaio, muitas vezes tomado simultaneamente, afirmando as investigações racionais, e suas aporias, em equilíbrio com a sensibilidade e os campos onde a razão pura não é capaz de tocar. Em grande parte, isso se deve a sua longa formação técnica e científica. Ao terminar o doutorado, dois anos depois da publicação de *Törless*, ele decide não aceitar um posto na Universidade de Graz. Abandona suas ambições acadêmicas e abraça a vida de escritor. Já abrira mão, anos antes, da carreira militar, da física e da engenharia. A obsessão pela precisão das ciências exatas e dos desafios impostos pela razão científica, contudo, nunca o abandonaram. Como ficara mais claro à frente, a literatura se torna, gradualmente, o espaço privilegiado para o entrecruzamento de fontes e discursos. Em outras palavras, o discurso adequado à liberdade exigida pelo tipo de empreitada a que ele se propõe, onde as leis e regularidades poderiam ser harmonizados pela incomensurabilidade das experiências emocionais e atributos hostis à domesticação do cálculo.

* * *

Na década de 1920, quando começa a escrever *O Homem sem Qualidades*, Musil refaz um percurso semelhante ao seu com Ulrich. Um homem de pouco mais

⁷³ Cf. McBRIDE, P., *The void of ethics: Robert Musil and the experience of modernity*.

⁷⁴ MUSIL, R., *Der mathematische Mensch*.

⁷⁵ ROSENFELD, K., op. cit., p. 35. “More challenging aspirations”

de trinta anos, frustrado em suas tentativas anteriores de procurar um caminho no exército, na matemática e na engenharia. Alguém que aos 26 anos pensava ter esclarecido o que era e qual seria seu lugar no mundo e, aos 32, já não podia dizer nada a respeito. Trata-se do relato individual de um promissor cientista da virada do século que abandona suas aspirações acadêmicas, não por falta de vocação, mas por desacreditar nas promessas que as ciências inspiravam na juventude. No contato com muitos colegas, Musil não pôde deixar de reparar que muitos dos grandes homens que encontrava eram cientistas de grande relevância para os seus campos de saber. E que, apesar do inegável sucesso profissional e agudeza intelectual não conseguiam lidar com simples questões emocionais em suas próprias vidas.

É provável que ele tenha chegado a essa conclusão com a ajuda de um episódio pessoal em particular. Quando termina seu curso em Brno e se muda para Stuttgart, em 1902, Herma Dietz, sua amante, o acompanha. O romance permanece, a despeito da desaprovação da família que não via com bons olhos a relação do filho, o jovem cientista sobre o qual se depositava a esperança de coisas grandiosas, com uma mulher simples de família de trabalhadores. Eles continuam juntos em Berlim, a partir de 1903, mas a relação conturbada, marcada por ciúmes e diferenças talvez inconciliáveis, tem um desfecho trágico. Em 1906, Herma fica grávida e Musil não desconfia que o filho talvez não seja seu. Não há como saber. Quando a jovem é diagnosticada com sífilis, Musil ganha motivos para acreditar em uma infidelidade. Porém, não tinha como ter certeza. Herma perde a criança e, poucos dias depois morre, deixando Musil num misto de culpa e dúvida.

O episódio acabou sendo o enredo da novela *Tonka*,⁷⁶ publicada pela primeira vez em 1924. Algumas entradas no seu diário confirmam a transferência da experiência biográfica para a história. E, como fica claro em ambos os relatos, nem toda ciência do mundo seria suficiente para dar segurança a Musil sobre como agir em tal circunstância. Nas palavras de Hannah Hickmann, “o destino de *Tonka* é a encarnação simbólica do fato de que, há questões em que não podemos confiar inteiramente no intelecto.”⁷⁷

Ao transformar a experiência pessoal em material para ficção, como Janet Lungstrum demonstra, Musil coloca em movimento não apenas uma reflexão

⁷⁶ MUSIL, R., “*Tonka*”. In: *A Portuguesa e outras novelas*.

⁷⁷ HICKMAN, H., *Robert Musil and the Culture of Vienna.*, p. 56. “*Tonka*’s fate is the symbolic embodiment of the fact that in some respects one simply cannot rely on intellect.”

incisiva sobre as respostas unívocas ao dilema moral apresentado, mas oferece, nas duas ambiguidade e idiossincrasias, um mapa de possibilidades: “Tonka é uma história sobre narrar, sobre a necessidade humana de contar tudo e sobre a ambivalência da criação humana em questões físicas e filosóficas, científicas e literárias”.⁷⁸ É também o produto de um estado de amadurecimento do escritor na direção de interpretar as possibilidades da literatura como um espaço efetivo na discussão de dilemas morais.

Em um ensaio de 1912,⁷⁹ dedicado às consequências da modernização da igreja e da religião, Musil, que não era exatamente muito devoto, se volta contra a forma como dogmas e princípios religiosos se dobraram aos paradigmas de verdade e realidade da ciência. A tentativa de inserir razão civil na religião se opõe igualmente ao propósito da razão e ao princípio religioso. Longe de tentar simplesmente oferecer um diagnóstico nostálgico para recuperação das almas perdidas pelas entidades religiosas na alta modernidade, Musil está mais preocupado, na verdade com a formatação e planificação que o progresso das ciências imputa às demais áreas do espírito. Para demonstrar o argumento, ele afirma que a ciência nunca encontrou provas da *verdade*, mas de sua relevância para si mesma. Uma prova radicada no progresso, no domínio da natureza, das técnicas e da comodidade. O ponto levantado aqui não é exatamente o de defender a religião do descrédito imputado pelo desenvolvimento científico. Galileu, Copérnico e Newton, diz ele, eram devotos sinceros, e seus métodos não visavam inspirar deserção, mas reforçar o cânone. O que está em jogo nessa discussão é a presunção da uniformidade do conceito de realidade e de verdade.

A marcha inexorável da razão, segundo Musil, se impõe através do conhecimento que nos permite manusear e retorcer o ferro, ou voar, e se movimenta por um conjunto de exigências de um intelecto puramente racional e pragmático; excluindo, no seu caminho, todas as demais possibilidades e restringindo-se ao que for reconhecido como real e seguro.⁸⁰ A “mania de progresso”, por ele denunciada, faz parte de todo um cenário que ele começa a perceber e denunciar sob o signo do desequilíbrio entre a educação humana e científica e a falta de uma ponte entre as

⁷⁸ LUNGSTRUM, J., *Nietzschean Inspiration in Musil's Tonka.*, p. 491. “Tonka is a tale about telling, about the human need to tell all, and about the ambivalence of human creation in matters physical and philosophical, scientific and literary.”

⁷⁹ MUSIL, R., *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik.*

⁸⁰ *Ibidem*, p. 988.

duas. Um discurso, que mesmo incipiente no começo do século, contém o aroma do que, depois da Segunda Guerra Mundial, seria apresentado em discursos em torno da crítica da dialética do esclarecimento: “A matemática, mãe da ciência natural exata, avó da técnica, também é mãe ancestral daquele espírito do qual finalmente brotaram os gases venenosos e os pilotos de guerra”.⁸¹

Em suas sucessivas mudanças e frustradas ambições científicas, restava sempre a suspeita de que, por mais promissor que o progresso técnico se apresentasse, suas contribuições para com os dilemas humanos e morais estava condenado a ser limitado pela natureza do seu próprio propósito. Ironicamente, Musil constata: “em tudo o que considera superior o homem é bem mais antiquado do que suas máquinas”.⁸²

O desequilíbrio entre os dois polos, o da precisão das ciências e da vagueza da alma, em termos muitas vezes usados por Musil, compunha o confuso ambiente cultural das duas primeiras décadas do século XX. Foi essa pluralidade e diferentes timbres e modulações para interpretar essa profunda crise cultural que chamaram sua atenção:

“Um mal-estar. As seitas pululam na Alemanha. Olha-se de soslaio para a Rússia, o Extremo-Oriente, a Índia. Acusa-se a economia, a civilização, o racionalismo, o nacionalismo, imagina-se um declínio, um afrouxamento da raça (...) Há pessoas que fingem que perdemos a moral. Outras afirmam que perdemos a inocência ao ingerir, junto com a maçã, o demônio da intelectualidade. Outras ainda sugerem que deveríamos ultrapassar a civilização para alcançar a cultura tal como os gregos a conheceram. E assim por diante”.⁸³

Entre os últimos anos do século XIX e a anexação da Áustria pelo Terceiro Reich, o caleidoscópio de interpretações e dúvidas sobre o futuro do país ia das projeções mais fatalistas e apocalípticas às promessas assustadoras do nacionalismo racial. Musil, por sua vez, era incapaz de endossar qualquer uma das correntes disputando a atenção dos seus conterrâneos. Em parte, porque depois da Primeira

⁸¹ MUSIL, R., *O Homem sem Qualidades*, p. 53.

⁸² *Ibid*, p. 48.

⁸³ MUSIL, R., *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten*, p. 1076-1079. “Eine Unruhe. Deutschland wimmelt von Sekten. Man blickt nach Rußland, nach Ostasien, nach Indien. Man klagt die Wirtschaft an, die Zivilisation, den Rationalismus, den Nationalismus, man sieht einen Untergang, ein Nachlassen der Rasse (...) Es gibt Leute, welche sagen, wir haben die Moral verloren. Andere sagen, wir haben die Unschuld verloren und uns mit dem Apfel im Paradiese die störende Intellektualität einverleibt. Wieder andre sagen, daß wir durch die Zivilisation hindurch zur Kultur gelangen müßten, wie sie die Griechen hatten. Und so mehreres”.

Guerra Mundial ele advogou por uma anexação à Alemanha, por motivos muito diferentes do que viria a acontecer em 1938;⁸⁴ mas, especialmente, porque julgava que a crise em questão não se tratava de meramente ideológica. Ou melhor, que a multiplicidade de distorções e mal-entendidos sobre o contexto e, por consequência, suas improváveis soluções, eram resultantes de uma crise mais ampla. Uma crise, por ele identificada na sua própria vida, quando abre mão da carreira de cientista, mas, vista numa escala maior, se tratava do despreparo de sua geração em lidar com a polaridade entre ciência e misticismo. A explosão de ideologias completamente distintas e igualmente equivocadas é apenas o sintoma desse diagnóstico, e Musil resume a situação dizendo que, perdida a unidade simbólica e institucional do império, as pessoas já não encontram sua alma pessoal e adotam a primeira alma de grupo (*Gruppenseele*) que se lhe apresenta e que os desagrada menos.

Em *O Homem Matemático*, de 1913, ele distingue entre o pensamento que se limita a ser exclusivamente científico e racional do pensamento que apreende os sentimentos, o que ele chama de *espírito*:

“Com sua reivindicação de profundidade, robustez e originalidade, o pensamento ainda se limita provisoriamente ao que lhe é exclusivamente racional e científico. Mas esse intelecto engole tudo que o cerca e, tão logo se apodera dos sentimentos, torna-se espírito”.⁸⁵

A ponte entre esses dois extremos se torna, pouco a pouco, o que ele definirá pela tarefa primordial do escritor e suas formas, seja ela o ensaio ou a ficção. Alimentar de alma, carne e vida a ciência, e de precisão, método e rigor, as humanidades não é só uma aspiração metodológica. Desse esforço resulta o sentido dos seus ensaios, sua motivação como escritor e, naturalmente, os imperativos éticos contidos nessa atividade. Mesmo que para muitos dos seus críticos essas preocupações morais não pareçam explícitas numa leitura mais superficial, é possível observá-las, desde seus primeiros escritos.

⁸⁴ MUSIL, R., *Der Anschluß an Deutschland..* Musil achava que o estado austríaco havia perdido seu propósito, fazendo muito mais sentido a união política com o país vizinho com quem compartilhava língua e traços culturais.

⁸⁵ MUSIL, R., *Der mathematische Mensch*, p1007. “Mit seinen Ansprüchen auf Tiefe, Kühnheit und Neuheit beschränkt es sich vorläufig noch auf das ausschließlich Rationale und Wissenschaftliche. Aber dieser Verstand frißt um sich und sobald er das Gefühl erfaßt, wird er Geist.”

2.4. A função do escritor

Os velhos intelectuais responsáveis pela criação das instituições políticas liberais austríacas nos anos 1860 e 1870, ou mesmo os que apenas tinham idade suficiente para ser testemunha, tinham a inclinação de considerar a última década do XIX em termos mórbidos ou decadentes. Para os intelectuais da geração de 1905, escritores e pensadores que chegaram à vida adulta na virada do século, o cenário parecia bastante distinto. Musil tinha dificuldade em entender quanta destreza e realização poderia ser ocultada sob a ilusão de decadência⁸⁶”. De acordo com David S. Luft:

“Antes de 1914, a ideia de Musil sobre a cultura europeia enfatizava o otimismo e o internacionalismo de sua geração de intelectuais e as possibilidades éticas e estéticas que se abriam precisamente pela desintegração da sociedade tradicional”⁸⁷.

Depois da Guerra, Musil não considerou a crise resolvida. Os motivos que permitiram o conflito continuavam de pé. A nova república recém proclamada não parecia muito promissora e o punitivo acordo de paz sugeria que a instabilidade do pré-guerra não fora eliminada pelo conflito.

Nessa altura, ele já se consolidara como escritor e autor de uma pequena, mas respeitável, obra ficcional além de uma dúzia de ensaios publicados na Áustria e na Alemanha. Parte desses textos escritos entre 1911 e 1922 é justamente dedicada a discutir abertamente qual é a função do escritor e da literatura nesse confuso e incerto ambiente. O que significava enfrentar, necessariamente, dois pontos fundamentais: o lugar da ficção nas sociedades modernas, com seus movimentos de massa, fé inabalável nas novas tecnologias o raciocínio científico, e a pergunta sobre o possível comprometimento do escritor em uma literatura politicamente engajada.

O fato de não ser um escritor abertamente político não o impediu de tocar em temas decididamente centrais à política no começo do século. Além da já

⁸⁶ MUSIL, R., *Der Deutsche mensch als symptom*, p.150.

⁸⁷ LUFT, D. S., *Eros and Inwardness in Vienna: Weininger, Musil, Doreder*, Kindle: Loc 1362/3602. “Before 1914, Musil’s view of European culture emphasized the optimism and internationalism of his generation of intellectuals and the ethical and aesthetic possibilities that were being opened up precisely by the disintegration of traditional society.”

mencionada defesa do *Anschluss*, Musil também publicou um ensaio inteiramente dedicado à questão nacional⁸⁸, dispensando alguns dos principais argumentos do período por julgá-los subordinados a outras discussões, e, num tom íntimo pessoal, escreveu em 1913 um fragmento com o título de *Confissões Políticas de um jovem* no qual afirmava que a Europa caminhava para uma mudança apocalíptica por conta da rigidez e o fracasso político dos partidos e lideranças políticas:

“Eu nunca fui muito interessado em política. O político, seja ele um deputado no parlamento, me parece como um servo na minha casa, cujo trabalho é atender à questões indiferentes à vida (...) Se de vez em quando eu por acaso leio o programa de algum partido político ou discurso parlamentar, apenas sinto confirmar a minha visão de que é uma atividade subordinada que não deve de nenhuma maneira ser permitida de nos mover introspectivamente.”⁸⁹

No mesmo ensaio ele chega a afirmar o voto na Social Democracia ou nos liberais, de acordo com as circunstâncias, mas não tem nada que seja capaz de retirar tais entidades e suas ideias da esterilidade.

A imagem do político como um mero serviçal funciona como uma útil metáfora sobre a forma que o escritor austríaco se aproxima dos temas tradicionalmente relacionados com o discurso político público. Se faltam citações diretas às figuras públicas, líderes partidários ou notas sobre motins e levantes, comuns em Viena depois da proclamação da nova república, é porque Musil provavelmente não acreditava que estes fossem as forças determinantes. Leis, vitórias ou insucessos eleitorais, assim como discursos parlamentares, programas de partido e levantes revolucionários lhe pareciam o produto de determinações e vontades do espírito e das incertezas da razão e da moral pública. Ou seja, eventos e efeitos subordinados a questões éticas e morais sobre as quais, essas sim, o escritor deve se debruçar.

Escrevendo em 1911 para a Revista Pan, de Berlim, Musil ataca a censura da publicação dos diários de Flaubert na Itália e no Egito. A polícia de Berlim, sob ordens de Herr von Jagow, confiscou uma edição anterior da mesma publicação

⁸⁸ MUSIL, R., Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit.

⁸⁹ MUSIL, R., *Politisches Bekenntnis eines jungen Mannes: Ein Fragment.*, p.1010 “Ich habe mich nie früher für Politik interessiert. Der politisierende Mensch, Abgeordneter oder Minister, erschien mir wie ein Dienstbote in meinem Haus, der für die gleichgültigen Dinge des Lebens zu sorgen hat (...) Las ich zuweilen das Programm einer politischen Partei oder die Reden des Parlaments, so wurde ich in der Ansicht nur bestärkt, daß es sich hier eine ganz untergeordnete menschliche Tätigkeit handle, der nicht im geringsten erlaubt werden dürfe uns innerlich zu bewegen.”

contendo o diário de viagem do escritor francês, naturalmente repletos de detalhes picantes. Musil toma então a palavra não para discutir a censura do seu ponto de vista jurídico, nem a ilegalidade das ações da polícia alemã, mas para se posicionar sobre o valor do obsceno e do patológico na obra de arte: “Não sou o único a quem esse fato enche de vergonha e raiva, e eu me oponho a tal ideia, dizendo que a arte não apenas deve representar, mas também amar, o imoral e o repreensível”.⁹⁰

Isso significava dizer que, dentro de uma sociedade, é normal que algumas coisas sejam razoavelmente definidas como imorais, repreensíveis e patológicas, de acordo com seus padrões. Porém, o entendimento dentro de uma dada sociedade sobre o valor inerente de alguns gestos, comportamentos e símbolos é evidentemente dinâmico, não estático. Ele muda e se expande de quando em quando. Musil defende que a manipulação livre de representações artísticas sobre o que julgamos ser obsceno ou patológico, uma vez protegidos pela certeza de que não passam de representações, nos permite redefinir constantemente os limites morais de uma sociedade.

A comparação do esforço da arte ao da ciência, que, por exemplo, reconstrói a imagem de uma alma saudável a despeito da descrição de perversidades e indecências anatômicas, demonstra a aproximação mencionada anteriormente entre a precisão científica e os assuntos humanos:

“A arte representa não conceitualmente, mas imagetivamente, não em generalizações, mas em casos individuais nos quais o som das generalizações ressoam escassamente; da mesma forma que, enquanto um médico se interessa por conexões causais gerais válidas, ao artista importa uma teia individual de sentimentos e o cientista em um esquema sumário de dados empíricos. O artista está mais preocupado com a expansão do alcance do que é interiormente ainda possível, por isso a sagacidade da arte não é a sagacidade da lei, mas uma diferente”.⁹¹

⁹⁰ MUSIL, R., *Das Unanständige und Kranke in der Kunst.*, p. 979. “Diese Tatsache erfüllt nicht nur mich mit Scham und Zorn und ich werde ihr entgegen den Standpunkt vertreten, daß die Kunst das Unmoralische und Verwerflichste nicht nur darstellen, sondern auch lieben dürfe.”

⁹¹ Ibid, pp. 980-981, “Die Kunst stellt nicht begrifflich, sondern sinnfällig dar, nicht Allgemeines, sondern Einzelfälle, in deren komplizierterem Klang die Allgemeinheiten ungewiß mittönen, und während bei dem gleichen Fall ein Mediziner für den allgemeingültigen Kausalzusammenhang sich interessiert, interessiert sich der Künstler für einen individuellen Gefühlszusammenhang, der Wissenschaftler für eine zusammenfassendes Schema des Wirklichen, der Künste für die Erweiterung des Registers von innerlich noch Möglichem und darum ist Kunst auch nicht Rechklugheit, sondern – eine andere.”

Essa analogia não é meramente casual. Em 1909, em uma carta para Alexius Meinong, que lhe oferecera o posto na Universidade de Graz, ele disse: “Meu amor pela literatura não é menor do que pela ciência”.⁹² Se pudesse ser mais sincero, talvez Musil confirmasse que não se trata meramente de um amor por ambos os campos, mas da intuição de que o desequilíbrio do seu tempo refletia a falta de um no outro. Que aos assuntos humanos da alma, faltava rigor e método enquanto à ciência carecia de matéria viva e sensibilidade. E que agora, como escritor em busca de sua própria forma, era isso que tentava fazer. O texto de 1911 é seu primeiro ensaio publicado e, como será melhor explorado no próximo capítulo, Musil se dedicará intensamente a essa forma de escrita por acreditar ter flexibilidade e abertura necessária para seu projeto literário.

A oposição entre essas duas formas de conhecimento, científico e artístico, embora pareça vaga e com os limites semânticos pouco definidos, é frequente nos seus primeiros ensaios. Mesmo que em nenhum deles seja possível encontrar um modelo de representação estável ou normativo. De sistemático bastava o regime epistemológico do positivismo austríaco. Dele Musil extraía o rigor pelo método, pelo raciocínio lógico e o compromisso com um saber universal. Seu oposto, no entanto, não tem uma forma definida. O contrário de um tratado pode muito bem ser um ensaio, mas Musil foi além, o tratando como um procedimento de experimentação incluso de forma elusiva e original dentro da sua ficção. É disso que Kundera está falando quando diz que Musil via o romance “como a suprema síntese intelectual, o último lugar onde o homem podia questionar o mundo como um todo”.⁹³

O último lugar porque, no começo do século XX, os processos de hiperespecialização tem como consequência a impossibilidade de um saber, uma disciplina síntese, ou de simplesmente falar do todo. Aqui é possível reconhecer o eco, voluntário ou não, da preocupação levantada por Weber sobre os custos para o espírito da burocratização e da técnica. Um processo irreversível mas com consequências ainda não plenamente compreendidas.⁹⁴ Musil herdara, de fato, o dilema peculiar de sua circunstância histórica: como as sociedades modernas,

⁹² MUSIL, R., *Briefe 1901–1942*, Apud VARZI, A. C. Varzi: *Musil's Imaginary Bridge*, p. 31. “My love for artistic literature is no less than my love for science.”

⁹³ KUNDERA, M., Entrevista a Paris Review of Books, p. 256.

⁹⁴ Cf. WEBER, M., *A ciência como vocação*.

construídas em torno dos avanços técnicos e do prestígio do racionalismo, podem fazer uso do potencial inovativo da tecnologia sem abrir mão do humanismo europeu? O tipo de literatura que tinha em mente respondia precisamente a esse desafio. Uma escrita capaz de tratar incorporação das conquistas dos diferentes campos dentro de um registro narrativo que pudesse se utilizar de tais ferramentas.

2.5.

Razão e não-razão

“Os princípios matemáticos são, em sua maioria, logicamente inseguros; as leis da física têm apenas validade aproximada”,⁹⁵ e a esperança de dar ordem a tudo isso estava viva quando Musil era ainda um estudante de engenharia. Mais velho, o problema para ele passa a ser, de um lado, epistemológico, e de outro ético. O primeiro está já explícito na crítica quanto à vocação totalizante da racionalidade técnico-científica. O segundo, e que o ocupa cada vez mais, pode ser resumido pelas consequências morais dessa aspiração.

“Nada é mais compreensível do que as pessoas tentarem agir da mesma forma, no que diz respeito (num sentido mais amplo) às relações morais, embora isso seja mais difícil a cada dia (...) Caráter, lei, norma, bondade, um imperativo, coisas que se acumulam, nas quais essa petrificação se mantém para dar sentido a uma rede de centenas de decisões individuais morais exigidas todos os dias. A ética ainda dominante hoje é, em seu método, estática, com um ponto fixo como seu princípio básico”.⁹⁶

Musil associa a inflexibilidade dos partidos políticos, do discurso público, a um moralismo crônico e, sobretudo, à tentativa de reproduzir leis e códigos morais um método formatado pelas ciências naturais. A literatura, por outro lado, passava por um momento decisivo de redefinição e a pluralidade de alternativas e tendências confirmava seu terreno fértil para investidas originais.

⁹⁵ MUSIL, R., *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, p1026. “Die tiefsten Grundlagen der Mathematik sind logisch ungesichert, die Gesetze der Physik gelten nur angenähert.”

⁹⁶ Ibid, p. 1028. “Nichts ist daher begreiflicher, als daß die Menschen versuchen, das gleiche Vorgehen auch in den – im weitesten Sinn – moralischen Beziehungen einzuhalten, obgleich es dort täglich schwieriger wird (...) Der Charakter, das Recht, die Norm, das Gute, der Imperativ, das Feste in jeder Hinsicht sind solche Pfähle, auf deren Versteintheit gehalten wird, um daran das Netz der Hunderte moralischen Einzelentscheidungen, die jeder Tag fordert, befestigen zu können. Die heute noch herrschende Ethik ist ihrer Methode nach eine statische, mit dem Festen als Grundbegriff.”

A citação acima foi retirada de *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (Esboço do que o escritor sabe),⁹⁷ de 1918, quando Musil discute a função do escritor na sociedade moderna em uma época onde o escritor fora desacreditado como líder cultural. Publicado no último ano da Primeira Guerra Mundial, trata-se da sua tentativa mais direta de problematizar e definir o conhecimento produzido pela ciência e seu duplo visto pelo saber produzido pela arte e as humanidades. Aqui esses dois modos opostos ganham forma em neologismos criados pelo autor: “*ratioid* e *nonratioid*, numa justaposição de tipos ou modos de conhecimento. O primeiro lida com tudo que pode ser submetido e sistematizado pela ciência e um regime de regras e leis. É o tipo de conhecimento que obedece a uma certa regularidade, tem o que Musil chama de “predominância da repetição” e é marcado pela “monotonia dos fatos”. Sua grande vantagem é a de ser universalmente comunicável. Seu contrário, o *nonratioid*, se refere ao reconhecimento de uma realidade que é singular e única. Portanto, incapaz de ser demonstrada por proposições lógicas ou sentenças matemáticas. Tampouco pode ser repetido: “Se *ratioid* é a área de dominação da regra sem exceção, a área de *nonratioid* é a da dominação da exceção sobre a regra”.⁹⁸

Pouco depois de publicar *Törless*, portanto ainda durante seu doutorado em Berlim e amadurecendo essas ideias, Musil esboça uma carta na qual ele diferencia a ciência psicológica (*psychologischer Wissenschaft*) da arte psicológica (*psychologischer Kunst*) pela oposição entre a explicação de alguns fenômenos e a descoberta de como eles são sentidos. “Eu não quero explicar, mas demonstrar como é o sentimento”, é como Thomas Sebastian traduz.⁹⁹ Há, no entanto, uma ênfase, uma idiossincrasia semântica, na frase original em alemão (Ich will nicht begreiflich sondern fühlbar machen) que denota a intenção de deixar clara a distância entre essas duas formas de psicologia. Para designar explicação, descrição ou esclarecimento, Musil poderia simplesmente usar o termo *erkläre* que, sem qualquer ambiguidade, passaria o sentido descrito tal como a frase traduzida. Ao invés disso, ele opta pela expressão *begreiflich machen* (fazer, tornar

⁹⁷ MUSIL, R. *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, 1025-1029.

⁹⁸ Ibid, p. 1028. “War das ratioide Gebiet das der Herrschaft der »Regel mit Ausnahmen«, so ist das nichtratioide Gebiet das der Herrschaft der Ausnahmen über die Regel.”

⁹⁹ SEBASTIAN, T., *The Intersection of Science and Literature in Musil’s The man without qualities*, p. 4. “I do not want to explain but show what it feels like”

compreensível), associando, portanto, o esforço de explicação à domesticação de um saber ou objeto por um conceito (*Begriff*).

Naturalmente conceitos têm valor e uso recorrente no aprendizado das ciências naturais. Com relação às sentenças éticas ou qualquer especulação sobre as motivações humanas e suas idiossincrasias, o cenário é outro. Musil associa *conceito* a uma forma de julgamento independente e indiferente à maneira como ele é aplicado, e talvez isso ajude a entender um pouco sua resistência a Freud e à psicanálise. O aspecto normativo e terapêutico dela implicava a existência tanto de normalidade quanto desvio, e o estabelecimento de um *eu* que aspira a uma solução. O território do escritor, por outro lado, está livre de formas sólidas ou fixas:

“A tarefa é descobrir sempre novas soluções, conexões, constelações, variáveis, estabelecer protótipos de uma ordem de eventos, modelos atraentes sobre como ser humano, inventar um eu interno”.¹⁰⁰

Em suma, a psicologia, para Musil, pertence ao território do *ratioid*. A multiplicidade dos seus fatos, diferente da especulação literária, não é infinito. “O que é incalculável são as formas como a alma funciona, e todas essas psicologias nada tem a dizer a respeito.”¹⁰¹

Ao fazer tais afirmações, Musil está também pontuando uma das razões pelas quais recusa o posto no laboratório de psicologia experimental de Graz e de que maneira a literatura se irmana e se diferencia dos esforços da psicologia no começo do século XX. Para ilustrar como a dissociação entre *Kunst* e *Wissenschaft* funciona de forma mais objetiva, basta uma breve observação de como essa discussão está presente em *Törless*. Musil começara a ensaiar, já no seu primeiro protagonista, a representação dessa distinção tipológica entre um conhecimento conceitualmente apreendido e um saber absorvido emocionalmente. Num dado momento do romance, Törless é subitamente surpreendido com um estranho sentimento de perplexidade olhando para o céu impressionado sobre quão distante era. Ele fica paralisado observando a imensidão do azul e diz:

¹⁰⁰ MUSIL, R. *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, p. 1028. “Die Aufgabe ist: immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*.”

¹⁰¹ *Ibid*, p. 1028. “Was unberechenbar mannigfaltig ist, sind nur die seelischen Motive und mit ihnen hat die Psychologie nichts zu tun.”

“O infinito! - Törless conhecia o termo das aulas de matemática. Jamais imaginara nada de especial a esse respeito. O termo voltava sempre: algo que alguém inventara e desde então fora possível fazer cálculos com ele, tão precisamente como com qualquer coisa sólida. Era exatamente o que valia no cálculo; e Törless jamais fizera nenhuma tentativa de entendê-lo para além disso.

Agora porém varava-o como um raio a compreensão de que essa palavra continha algo terrivelmente inquietante. Parecia-lhe um conceito domesticado, com que fizera diariamente pequenas artes, mas que de repente se libertara. Algo que ultrapassava o entendimento, algo selvagem, aniquilador, adormecido pelo trabalho de algum inventor e que de repente despertara e se tornara novamente terrível.”¹⁰²

A surpresa por algo que conhecia e até então não tinha nenhum significado particular para ele parece um episódio fora do lugar dentro do enredo do romance. Momentos antes dessa modesta epifania, o jovem pensava no misticismo arrogante de Beineberg, em como “*suas palavras combinariam com um arruinado templo hindu, com ídolos sinistros e serpentes encantadas*” e quão discrepante é ouvir tais rumações esotéricas “à luz do dia, no Internato, na Moderna Europa¹⁰³”. Trata-se, no romance, do primeiro momento em que Musil deixa evidente a distância entre os conceitos e as verdades ensinadas na escola e a experiência concreta de quem os vivencia. Törless percebe muitas vezes que o misticismo de Beineberg não passa de uma alegação duvidosa como experimentar de forma direta e imediata aquilo que ele apenas consegue compreender superficialmente como ideias vagas. É possível que Musil estivesse reconstituindo em parte sua própria rivalidade juvenil com Johannes von Allesch. O caso é que nesse pedaço de terra da moderna Europa, onde a razão voava solo no século do positivismo e que rejeitava qualquer ideia que cheirasse à metafísica,¹⁰⁴ o misticismo voltava a seduzir intelectuais e escritores no começo do século XX.

2.6. Mania Mística

Na década de 20, Musil deu o título do seu grande romance a partir de uma expressão do místico Meister Eckhart (*áne Eigenschaften / ohne Eigenschaften* -

¹⁰² MUSIL, R., *O jovem Törless*, p. 84.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Cf. EVERDELL, W., *Os Últimos Modernos*.

sem qualidades) e certamente conheceu os dois volumes da antologia de místicos renanos organizadas por Hermann Büttner (1903 e 1909), como muitos de seus contemporâneos. A “mania mística”, como gostava de chamar Hermann Bahr, não respondia de modo algum a um clamor religioso. Ao invés da transcendência de um *eu* com Deus, a experiência mística em 1900 dizia respeito à fusão de um *eu* com uma espécie de *eu profundo*. Um misticismo sem Deus, associado aos limites da razão e da linguagem em descrever a realidade e fundamentar a identidade moderna. Não surpreende que as edições de Büttner tenham sido estudadas por grande parte da intelectualidade germânica da virada do século, incluindo Georg Simmel, Max Weber, Karl Mannheim, Martin Buber e Gyorg Lukács, que chegara a traduzir alguns textos de Eckhart¹⁰⁵.

Gustav Landauer, em 1903, também registrara o interesse contemporâneo pela questão em seus *Ensaio Inspirados pela Crítica da Linguagem de Mauthner*¹⁰⁶. No seu livro, Landauer resume o pensamento de Fritz Mauthner:

“Colocando em oposição a esfera da ratio, que reúne o eu ao mundo através do meio das palavras (mas este último fracassa em transpor o mundo vivido em linguagem) e a esfera da mística, onde o eu e o mundo estão unidos sem mediação, num estado de união através da fusão”.¹⁰⁷

A *mística sem Deus* de Mauthner diz respeito a alcançar a sensação que coloca o eu de forma uníssona ao mundo, abolindo as fronteiras fictícias entre sujeito e objeto consequentes da linguagem¹⁰⁸. Na Áustria, a tentação pelo misticismo tinha em muitos casos contornos neorromânticos e alegações vagas sobre os benefícios da experiência sensorial imediata e descrédito da razão. Era esse o caso do *Jung Wien* e do decadentismo local. Para Musil, que chamava os defensores dessa posição de *Schleudermystik* (misticismo insonso, fraco, sem propósito), a forma esotérica e irracional de misticismo fundamentava posturas imprecisas e irracionais que ocupavam justamente o extremo oposto da sua crítica à razão científica. Por isso ele insistia de que a crise entre seus contemporâneos

¹⁰⁵ LARGIER, N., *A Sense of Possibility: Robert Musil, Meister Eckhart, and the “Culture of Film”*, p. 2.

¹⁰⁶ LANDAUER, G. *Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluss an Mauthners Sprachkritik*.

¹⁰⁷ Ibid. Apud LE RIDER, J., *A Modernidade Vienense e as crises de identidade*. p.91.

¹⁰⁸ LE RIDER, J. op. cit., p. 88.

poderia ser identificada pela constatação de que não havia misticismo suficiente no estudo da razão, e razão suficiente no estudo do misticismo:

“O problema é que aqueles que estão preocupados com essas questões hoje têm muito pouco entendimento sobre virtudes do pensamento claro, e dificilmente sentirão que aqui tudo está perdido novamente; enquanto outros, que teriam tal entendimento, na sua maioria, não tem ideia do que sentiu, e que há algo aqui para ser captado, mas que se perdeu no seu retorno à superfície”.¹⁰⁹

A erudição eclética de Musil sobre o tema inclui influências religiosas diversas, que vão do misticismo renano medieval até o sufismo persa, Farid Ud-din, e até Lao Tsé. A fonte principal, no entanto, é mesmo Eckhart. Sobretudo no que diz respeito à forma com que se relaciona com a crítica da linguagem e da razão na virada do século.

Mauthner dizia que “a natureza não dispõe de uma linguagem própria que seria sobre-humana; a natureza é silenciosa”. Influenciado pela descrição de Ernst Mach, de que somente conhecemos do mundo nossas sensações, jamais o mundo em si, Mauthner transporta para linguagem a ideia de que a expressão sobre a realidade, tanto quanto o conhecimento sobre ela, é sempre intermediado por um instrumento humanizado, seja ele a língua ou sensação. O fundamental aqui está na descrição da incapacidade da linguagem em comunicar perfeitamente o que aspira. O que sobra é o silêncio criador: “A Grande Unidade guardava sua coesão apenas no eu silencioso; a partir de sua primeira palavra, toda Unidade se desloca e desaparece, inclusive a do eu. Nada mais pode ser dito”.¹¹⁰

A ressonância dessa crise da linguagem em Musil aparece logo no começo, na epígrafe de *Törless*:

“Tão logo expressamos uma coisa com palavras, e estranhamente ela como que se desvaloriza. Pensamos ter mergulhado no mais fundo dos abismos, e, quando retornamos à superfície, a gota d’água que trazemos nas pálidas pontas dos nossos dedos já não se parece com o mar de onde veio”.¹¹¹

¹⁰⁹ MUSIL, R., *Anmerkung zu einer Methaphysik*, p.1019. “Das Unglück will, daß die Menschen, die heute für solche Fragen in Betracht kommen, wenig Verständnis für die Tugenden scharfen Denkens haben... während die andern, die dieses Verständnis besäßen, meist keine Ahnung haben, was hier ein Griff in der Tiefe erfaßte, dem es auf dem Weg zur Oberfläche wieder entrann”.

¹¹⁰ MAUTHNER, F., *Die drei Bilder der Welt*, p. 189, *Apud* LE RIDER, J., op. cit., p.92.

¹¹¹ MAETERLINCK, M., *Apud* MUSIL, R. *O jovem Törless*, p. 6.

Visto por esse ângulo, não surpreende que a conclusão do romance, ao menos no que diz respeito ao destino do protagonista, seja um silêncio povoado de dúvidas. O jovem não encontra, no fim da história, ao menos não de forma conclusiva, o fundamento sobre os princípios éticos ou sobre o entendimento do mundo que procurara.

As dúvidas, em questão, podem muito bem ser entendidas também como possibilidades. A trajetória de Törless, de um promissor e obediente jovem, fiel às regras e normas burguesas, para seu silêncio criador é análoga à transformação de Ulrich, em *O homem sem qualidades*, que aos 26 anos parecia satisfeito e ciente da vida e, aos 32, não tinha mais certeza alguma. O paralelo serve para mostrar, mesmo a grosso modo, que a relação entre amadurecimento e o reconhecimento de que a exatidão do pensamento e das verdades do mundo dependem da certeza, ou de uma resposta final que permanece sempre em suspenso.

A influência direta aqui é de Eckhart, de quem Musil apropria, de forma não messiânica, sua filosofia da possibilidade. Uma influência que começa na virada do século, mas que se mostra visível no quarto capítulo de *O Homem sem Qualidades*, quando Musil paralisa a narrativa da história para fazer uma breve reflexão:

“Se existe senso de realidade, e ninguém duvida que ele tenha justificada existência, tem de haver também algo que se pode chamar senso de possibilidade.

Quem o possui não diz, por exemplo: aqui aconteceu, vai acontecer, tem de acontecer isto ou aquilo; mas inventa: aqui poderia, deveria ou teria de acontecer isto ou aquilo; e se lhe explicarmos que uma coisa é como é, ele pensa: bem, provavelmente também poderia ser de outro modo. Assim, o senso de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é. Vê-se que as consequências dessa tendência criativa podem ser notáveis, e lamentavelmente não raro fazem parecer falso aquilo que as pessoas admiram, e parecer permitido o que proibem, ou ainda fazem as duas coisas parecerem indiferentes. Essas pessoas com senso de possibilidade vivem, como se diz, numa teia mais sutil, feita de nevoeiro, fantasia, devaneio e condicionais; crianças com essa tendência são educadas para se libertarem dela, e lhes dizemos que tais pessoas são utopistas, sonhadores, fracos, e presunçosos ou críticos mesquinhos”.

É difícil medir a centralidade dessa ideia dentro da obra e do pensamento que Musil constrói. Trata-se, efetivamente da formulação mais explícita da sua posição radicalmente contingente.¹¹² O domínio por excelência do escritor entre o

¹¹² Cf. GERAEDTS, S., *Zwischen Möglichkeit und Notwendigkeit: Das problem der Kontingenz ins Musils "Der Mann ohne Eigenschaften."*

ratioid e o nonratioid. Mas também é um método que reage à rigidez moral do seu tempo, que sustenta conclusões em suspenso e, como será mais discutido no próximo capítulo, também a base do que ele irá chamar de ensaísmo e a “*utopia da exatidão*”. Por hora, apenas convém destacar os méritos diretos do pensamento de Eckhart que permitem com que Musil encontre a chave para o fundamento do seu senso de possibilidade.

Segundo Niklaus Largier, a noção de possibilidade herdada por Eckhart aparece pela primeira vez no contexto moderno em uma breve e obscura nota de rodapé em *Notas de Heidelberg* de Lukács, escrito entre 1910 e 1913. Largier especula se Musil e Lukács chegaram a conversar a respeito quando se encontraram. O fato é que para o escritor austríaco essa ideia mereceu certamente mais destaque do que uma nota no fim de página.

Musil leu Eckhart provavelmente entre 1903 e 1905, quando Landauer publica uma famosa antologia do místico. Enquanto se mudava para Berlim, começava seu doutorado e levantava suas primeiras dúvidas sobre a procedência de uma carreira acadêmica. Foi também o período em que escreveu *Törless*, quando seu antigo caderno de engenharia começou a ser preenchido por citações obscuras de Nietzsche, Marco Aurélio, Maurice Maeterlinck e, claro, Eckhart.

A aplicação do tropo místico, para Musil, não produz a experiência do divino, mas desencadeia seus efeitos dentro de uma epistemologia da percepção, como afirma Largier, introduzindo um momento escatológico expresso em termos de possibilidade, nascimento e fogo primordial.¹¹³ A fonte de inspiração está na leitura que Eckhart faz da teologia negativa, ou apofática, reinterpretando a escuridão divina em termos de possibilidade ou receptividade. A aspiração de alcançar a unidade com Deus através de uma forma de misticismo especulativo. Um exercício que não significava o abandono da razão, iconoclastia radical ou um convite à união irracional, mas um engajamento intelectual que envolve o aprendizado sobre a natureza finita e incompleta do intelecto. O uso de termos que descrevem uma certa forma de desapego, de liberdade de espírito, como *Gelassenheit*, *Abgeschiedenheit*, *Bildlosigkeit*,¹¹⁴ dizem respeito a essa prática no qual o pensamento está livre da ordem imposta pela razão e suas formas definidas.

¹¹³LARGIER, N., *Mysticism, Modernity, and the Invention of Aesthetic Experience*.

¹¹⁴ Serenidade, Solidão e Não Iconoclastia

Na primeira década do século XX, Musil está dividido entre as leituras dos místicos, românticos e de Nietzsche, de um lado, e de Mach e seu doutorado, de outro. Como vimos anteriormente, o resultado dessa divisão é a busca por uma forma de racionalidade que não se relaciona com um conhecimento verificável. E isso se refere à propriedade epistêmica de sentimentos e sensações, e do compromisso da descrição e da explicação desses sentimentos, não de sua verdade conceitual. É o que acontece com a súbita perplexidade de Törless sobre o sentido do infinito. E que, naturalmente, se parece com o uso que Eckhart dá à descrição de Deus pelo seu atributo de infinitude ou inefabilidade. Em ambos os casos, a ideia de infinito toma forma como domínio de possibilidades que se abrem quando objetos, palavras e imagens se libertam do vínculo com a razão e podem, segundo Largier, ser rastreadas na forma que afetam nossas emoções, sentidos e pensamentos.¹¹⁵

O estado *sem qualidade* de Eckhart se dirige a um trabalho de despojamento. “A alma deve morrer em sua existência terrestre para renascer em contato com Deus”, com um pré-requisito para a união mística. “Da mesma maneira, todas as imagens e atributos que a humanidade conferiu a Deus devem ser afastados para (...) o Ser impossível de ser nomeado”, um Deus sem qualidades.¹¹⁶ Para Musil, a expressão está a serviço da fusão entre racionalidade e misticismo. Ela significa uma resposta para Ernst Mach, que julgava a realidade como a soma de descrições consistentes sobre seus atributos.

A realidade, em seu romance, é inqualificável, os indivíduos e suas identidades também, e o que Musil faz é demonstrar que “a abundância de descrição não logra revelar outra coisa senão um mundo qualificável”. É essa dissolução do mundo, dos pressupostos epistemológicos de uma linguagem descritiva e do sujeito em qualidades que permitem a abertura para o *sensu de possibilidade*. Embora isso se coloque de forma mais objetiva e madura no seu romance inacabado, o que fizemos até aqui foi demonstrar que tal raciocínio já se encontrava presente em *Törless*, e que foi seu primeiro protagonista quem assumiu os primeiros dilemas e dúvidas quanto à exatidão da ciência e seus desdobramentos morais.

¹¹⁵ LARGIER, N. op. cit, p. 744.

¹¹⁶ LE RIDER, J. op. cit., p. 96.

2.7. O Gênio Moral

“Uma época que não compreendeu o elemento novo que ela representa vive intensamente a dor da perda de algo que lhe pertencia”,¹¹⁷ diz Musil. Ele reconhece os motivos para a nostalgia, e lembra que, entre 1890 e 1920, a Europa percorreu o trajeto da esperança ao desespero.¹¹⁸ Em 1922, Oswald Spengler publica *O Declínio do Ocidente*, aproveitando a atmosfera para propor a junção entre uma nostalgia do passado com um fatalismo através de uma filosofia da história organicista¹¹⁹. Musil dispensa o determinismo histórico de Spengler, da mesma forma que rejeitara as primeiras interpretações irracionistas do começo do século XX.

Embora reconheça as causas de tais disposições, Musil responde ao desafio da modernidade de uma maneira distinta. É precisamente diante do clima de desesperança do pós Primeira Guerra, do ambiente que consagrou o pessimismo de Spengler e seu best seller, que Musil se põe a escrever *O Homem sem Qualidades*. Aqui encontramos sua resposta fundamental sobre a modernidade entendida como crise, i.e., sua falta de parâmetros epistemológicos sólidos e suas consequências morais. Musil devolve ao escritor, ou melhor, à literatura, a tarefa de oferecer instrumentos para orientação. Ao menos é isso que afirma estar fazendo ao escrever o livro:

“Nós precisamos (...) de uma nova moral. Com a que temos hoje não é mais possível. Meu romance deseja oferecer material para essa nova moralidade. Ele é uma tentativa de resolução e um indício de síntese”.¹²⁰

Existe uma dúvida sobre quando exatamente Musil teria começado a escrever o romance. A redação, provavelmente, tem início nos anos 1920, mas é possível encontrar nos diários e ensaios publicados anteriormente personagens e ideias que apareceriam no livro, *O Homem sem Qualidades* é considerado, como afirma David Luft, a obra de uma vida. E sua síntese, tal como mencionada na citação acima, não se relaciona com um regime normativo, mas com a proposta

¹¹⁷ MUSIL, R., *Der deutsche Mensch als Symptom*, p. 1385. “Eine Zeit, die das Neue, das sie selbst ist, nicht begriffen hat, schmerzlich glaubt, etwas verloren zu haben, das früher zum Besitz gehörte.”

¹¹⁸ Ibid., p.1355.

¹¹⁹ Retornaremos a Spengler mais à frente, no próximo capítulo.

¹²⁰ MUSIL, R., *Gesammelte Werke*, 7, p.942. “Wir brauchen (...) eine neue Moral. Mit unserer alten kommen wir nicht aus. Mein Roman möchte Material zu einer solcher neuen Moral geben. Er ist Versuch einer Auflösung und Andeutung einer Synthese.”

contínua de oferecer, como resposta à ambição de ideologias e interpretações totalizantes do mundo, uma filosofia das possibilidades.

Por isso a dificuldade de transformá-lo em autor-conceito. Encontramos com frequência seu nome articulado a diferentes causas: Musil e a cultura europeia,¹²¹ Musil como filósofo,¹²² como precursor da pós modernidade,¹²³ ou da não-modernidade,¹²⁴ entre muitas outras sugestões. E, embora todas tenham sua razão, tais esforços se resumem, como não poderia ser diferente, a recortes circunstanciais de modo a demonstrar sua validade para diferentes campos. Nossa intenção aqui foi destacar a centralidade do aspecto moral de sua obra, sem a pretensão de transformá-lo em *Musil, o filósofo moral*. Apenas levamos a sério sua afirmação de que *a procura por um outro ser humano* resumia, em certa medida, sua obra como um todo. Em outras palavras, que embora a formação eclética e romance enciclopédico toquem em diferentes disciplinas, temas e interesses, sua empreitada se encontra circunscrita a uma modalidade de orientação moral resumida pelo confesso esforço de responder perpetuamente à pergunta *como devemos viver?*

Não surpreende que Musil esteja entre os autores da virada do XIX-XX que vêm sendo estudados por autores interessados em demonstrar a aproximação entre filosofia moral e teoria literária. Nomes como o de Martha Nussbaum,¹²⁵ Sandra Laugier,¹²⁶ Stanley Cavell,¹²⁷ e Jacques Bouveresse,¹²⁸ originalmente associados a textos de filosofia clássica, vêm, desde os anos 1980, trabalhando sobre o caráter constitutivo da ficção a temas e debates referentes à filosofia moral.

Nussbaum sugere, a partir da sua leitura de Golden Bowl, do escritor norte americano Henry James, que textos literários podem ser vistos como valiosas contribuições à filosofia moral. A distinção formal entre os dois tipos de discurso a obriga a definir e determinar a função da filosofia moral. Se seguisse os pressupostos kantianos, a ficção literária certamente seria desconsiderada por lidar

¹²¹ LUFT, D. S., *Musil and the Crisis of European Culture*.

¹²² PIEPER, H. J., *Musils Philosophie: Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs*.

¹²³ ZIMA, P. V., *Essay and Essayism between Modernism and Postmodernism*.

¹²⁴ FREED, M. M., *Robert Musil and the NonModern*.

¹²⁵ NUSSBAUM, M., *Flawed Crystals: James's The Golden Bowl and Literature as Moral Philosophy*.

¹²⁶ LAUGIER, S., *Étique, littérature, vie humaine*.

¹²⁷ CAVELL, S., *Conditions Handome and Undandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*.

¹²⁸ BOUVERESSE, J., *Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*.

com aspectos empíricos e contingentes. A saída que Nussbaum oferece é propor a ideia aristotélica de que a ética trata a busca pela definição do significado sobre a vida que devemos viver.¹²⁹

A primeira consequência de tal afirmação é aceitar a insistência de Aristóteles de que não se trata apenas de um entendimento teórico, mas também de uma prática. Nas palavras de Nussbaum, “estudamos não apenas que possamos aprender mas também para observarmos nosso objetivo e nós mesmos e viver e agir melhor”.¹³⁰

A segunda consequência é derivada do fato de que o discurso literário, ao propor, através de personagens e diálogos, situações concretas e ambiguidades, é capaz de expressar e desenvolver argumentos que o discurso filosófico, aquele que aspira normatividade e universalidade, é incapaz de fazer. Segundo Nussbaum, poucos foram os filósofos que defenderam a primazia da percepção intuitiva e, mesmo esses, concluíram, a exemplo de Aristóteles, “que a teoria moral não pode ser uma forma de conhecimento científico que ordena a matéria da prática em um elegante sistema de antecedentes”. Segundo ela, é por isso que o filósofo grego recorre ao drama, mais especificamente, à tragédia, para a ilustração daquilo que define como excelência.¹³¹

Não é difícil observar a proximidade de tal formulação com a proposta descrita anteriormente por Musil de demonstrar, ao invés de explicar conceitualmente, o que é um sentimento. O que está posto, por exemplo, em *Törless* é menos o elogio a um retiro esteta, um recuo estratégico, e mais a ilustração da dificuldade do espírito assumir posturas claras e rigorosas quando tantas possibilidades se mostram igualmente válidas e abertas. Se a meta da filosofia moral é oferecer entendimento sobre excelência através de uma análise sobre as diferentes concepções alternativas acerca da ideia de excelência, como afirma Martha Nussbaum, então é bastante coerente perceber em Musil, já no seu primeiro livro, o trabalho cuidadoso de discutir através da ficção literária elementos constitutivos do discurso moral de sua época.

¹²⁹ NUSSBAUM, M. Op. Cit.

¹³⁰ Ibid, p. 40. “We study not just for the sake of learning but also to see our ‘target’ and ourselves live and act better”

¹³¹ Ibid, p.43. “That moral theory cannot be a form of scientific knowledge that orders the ‘matter of the practical’ into an elegant antecedent system”

Quando usa o termo *moral*, segundo Jacques Bouveresse, Musil o faz com dois sentidos propositalmente antagônicos. O primeiro diz respeito a um sistema, um conjunto de regras mais ou menos aceitas, enquanto o segundo se refere a um estado vivo (*das lebendige Ethos*) que desafia e põe em cheque a estabilidade do primeiro. Esse segundo significado, que muitas vezes ele chama de *moral moralizante* (*die moralische Moral*) é o que está sendo destacado aqui. É ele que reconhece, por exemplo, que a infinidade interpretativa dos fatos, torna igualmente suas interpretações múltiplas e circunstanciais, invalidando qualquer forma de ética forjada por axiomas.¹³²

De acordo com Bouveresse, ao fazer isso, ele se distancia dos dois tipos alemães: o kantiano, aquele que mede sua ação como uma máxima para o mundo e, o tipo heroico, que não se submete, mas impõe ao mundo sua própria lei. Musil, na verdade, desprezava o culto e a mitologia da exceção heroica, tão admirada pelo romantismo. E, embora a moral a qual Ulrich, em *O Homem sem Qualidade*, se inclinava fosse de um gênio, Musil esclarece: “Mas o gênio não como uma exceção à moralidade, mas como um gênio moral”!¹³³

É aqui que Musil se coloca. Segundo ele, a moral do escritor, ou poeta (*Dichtung*), é a mesma do *Ethiker*, o propositor de dissonâncias, aquele que reconhece que a realidade é apenas uma das possibilidades, que a *necessidade* é uma entre uma centena de caminhos¹³⁴. Sua função, portanto, não pode estar a serviço de ideologias ou visões igualmente obtusas sobre o mundo. Mas o que fazer quando os dilemas de uma época parecem exigir respostas e posicionamentos definitivos de seus intelectuais?

Musil precisou enfrentar tal questão no começo da década de 1930, à medida que o Nacional-socialismo avança na Europa. Em 1935, ele aceitou o convite para participar do Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura, em Paris. A ocasião reunia grandes nomes como André Malraux, Bertold Brecht, Heinrich Mann e Aldous Huxley e contava com o apoio de Moscou. A ideia era não apenas de reunir intelectuais para demonstrar a necessidade de uma aliança contra o nazismo e fora estimulada pela *Schutzverband deutscher Schriftsteller* (Associação

¹³² BOUVERESSE, J., *La voix de l'âme et les chemins d'esprit*, p. 19.

¹³³ MUSIL, R., *Gesammelte Werke*, p. 1882. “Aber das Genie nichts als Ausnahme von der Moral, sondern als moralisches Genie.”

¹³⁴ MUSIL, R., *Ansätze zu neuer Ästhetik: Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, p. 1137.

de Defesa dos Escritores Alemães), uma organização fundada por comunistas alemães exilados em Paris em 1933.

Para Musil, era também uma oportunidade de melhorar o convívio com seus pares e editores e manter seu nome em evidência em um momento em que o isolamento e as dificuldades financeiras decorrentes da dedicação a *O Homem sem Qualidades* se agravavam. Sua participação, infelizmente, não ajudou em nada sua reputação nem os organizadores do evento. Em uma carta para um amigo ele confirmava: “O Congresso foi claramente político e certamente me colocou na infeliz posição de desapontar meus anfitriões, porque eu aceitei o convite sem me dar conta das expectativas envolvidas”.¹³⁵

Ao público que compareceu a sua palestra, Musil defendeu que cultura e política devem permanecer como esferas autônomas e independentes uma da outra. Um argumento que levantara no ano anterior em uma palestra em Viena mas que, em Paris, lhe parecia ainda mais forte. Segundo Klaus Aman, a atmosfera de apoio à frente popular e de solidariedade à União Soviética o oprimia. Musil era um escritor cético à política mesmo antes do aparecimento do Nacional-socialismo, a ideia de que as circunstâncias políticas forçaram a cultura a escolher um lado contrariava suas convicções mais profundas:

“Na opinião de Musil, política tem a ver com uma realidade existente, enquanto o espírito e a arte se preocupam com a teoria, a experiência, a exploração, com o possível. O político é a Vontade de Poder, está subordinado à praxis da atividade cotidiana com toda sua aleatoriedade e irracionalidade. Arte e literatura, por outro lado, pertencem à esfera da mente, cujo princípio orientador é a objetividade. Elas procedem experimentalmente com instrumentos do senso de possibilidade”.¹³⁶

Não surpreende que sua fala tenha sido dissonante frente à grande maioria esperançosa em agregar forças contra o nazismo. Musil defendeu a autonomia da arte, e do artista, contra as reivindicações do estado, pressões de classe, nação ou religião. Alegando falar de um ponto de vista apolítico, defendeu a cultura como

¹³⁵ MUSIL, R. *Briefen*, p. 665. “Der Kongreß war ziemlich eindeutig politisch und wird mich wohl in die unangenehme Lage gebracht haben, meine Gastgeber enttäuschen zu müssen, weil ich die Einladung angenommen habe, ohne mir der daraus Erwartungen bewußt zu sein.”

¹³⁶ AMANN, K., *Robert Musil: Literature and Politics*, p. 76. “Musil’s view is that politics has to do with existing reality, whereas the spirit and art are concerned with theory, experiment, exploration, with the possible. The political is “Will to Power”, it is subordinated to the praxis of day-to-day activity with all its randomness and irrationality. Art and literature on the other hand belong to the sphere of mind, whose guiding principle is objectivity. They proceed experimentally with the instruments of the *Moglichkeitsinn*.”

algo inerentemente internacional, cosmopolita e indiferente aos controle de ideologias.¹³⁷

Amann lembra que o tom polarizador do congresso produziu uma série de reações negativas à fala de Musil. O jornal *Arbeiter-Zeitung*, de Brno, o chamou de enviado cultural do fascismo austríaco, enquanto Bodo Uhse e Egon Erwin Kisch, do *Neue Deutsche Blätter*, de Praga, o acusava de ser desajustado social, um eufemismo delicado para traidor da classe.¹³⁸ Musil retornou a Viena e ao trabalho exclusivo ao seu imenso romance. Agora, ainda mais isolado e testemunhando e aguardando o momento de partir para o exílio. Entre sua correspondência do período, encontramos o lamento por sua condição, pela ausência de oportunidades e falta de reconhecimento. Porém, nenhum arrependimento ou qualquer indício de que poderia ter agido de outro modo.

¹³⁷ MUSIL, R. *Vortrag in Paris. Vor der Internationalen Schriftsteller-Kongreß für die Verteidigung der Kultur.*

¹³⁸ AMANN, K. op. cit., p. 83.