UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

**Idéias estéticas e filosóficas nos
romances *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e
Die Verwirrungen des Zöglings Törless, de
Robert Musil**

FLAVIO QUINTALE NETO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientação: Prof. Dr. Marcus Vinícius Mazzari (Universidade de São Paulo)
Prof. Dr. Albrecht Koschorke (Universität Konstanz)

São Paulo/Konstanz
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

**Idéias estéticas e filosóficas nos
romances *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e
Die Verwirrungen des Zöglings Törless, de
Robert Musil**

FLAVIO QUINTALE NETO

São Paulo/Konstanz
2007

*A memória de meus avôs recém falecidos Flavio Quintale e Rômulo
Chiacchio.*

Para Carol e nossos filhos.

Agradecimentos

Meus agradecimentos à Universidade de São Paulo pela formação que me proporcionou desde a graduação até ao doutorado. À CAPES e ao DAAD pelas bolsas no Brasil e na Alemanha. A estadia na Alemanha foi de fundamental importância para esse trabalho. Agradeço a todos professores e funcionários da Universität Konstanz, que colaboraram para a concretização desta tese.

Meus agradecimentos ainda aos professores que contribuíram, de alguma forma, para a realização desse ensaio. Devo mencionar a Profa. Dra. Munira Mutran da Universidade de São Paulo e o Prof. Dr. Alexander Honold da Universidade da Basileia na Suíça pelo apoio. Os professores Dr. Hemult Galle e Dr. Samuel Titan Junior pelas arguições na qualificação. O meu orientador na Alemanha, Prof. Dr. Albrecht Koschorke e, principalmente, o Prof. Dr. Marcus Vinicus Mazzari, a quem sou grato pela orientação e a confiança depositada desde a graduação, em 1997, quando o conheci.

Agradeço também aos meus amigos, sogros e pais pelo incansável incentivo. E, finalmente, expresso gratidão à minha esposa e aos meus filhos pela paciência, compreensão e confiança em meu trabalho.

Resumo

Trata-se de um estudo comparativista entre as obras *O Ateneu* (1888) de Raul Pompéia e *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (As Tribulações do Pupilo Törless) (1906) de Robert Musil.

Sugere-se que esses romances filiam-se ao chamado *Romance do Artista* (*Künstlerroman*). Abordam-se também as concepções estéticas desenvolvidas pelos protagonistas dessas duas obras, além de ser uma tentativa de mostrar como ambos os romances se fundamentam numa visão estética da vida.

Abstract

This is a comparative study about Raul Pompeia's novel *O Ateneu* (1888) and Robert Musil's *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (The Young Törless) (1906).

I suggest these novels could be classified as *Künstlerroman* (Artist's Novel). I work with the aesthetical conceptions developed by each of one of the main characters in these two novels and try to show that both works are based on an idea of life as an aesthetical way of living.

Palavras-Chave

Raul Pompéia, Robert Musil, Literatura Comparada, Estética, Künstlerroman..

Key Words

Raul Pompéia, Robert Musil, Comparative Literature, Aesthetics, Künstlerroman.

Sumário

Introdução 7

Capítulo I

***Bildungsroman* e *Künstlerroman* 12**

Capítulo II

A Estética da Sensação

Para uma interpretação de *O Ateneu* de Raul Pompéia 34

Capítulo III

A Estética da Fenomenologia racionalista-mística

Para uma interpretação de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* de Robert Musil 104

Considerações Finais 181

Referências Bibliográficas 184

Introdução

A improvisação artística se encontra muito abaixo do pensamento artístico selecionado com seriedade e empenho. Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar.¹ Humano, Demasiado Humano. Friedrich Nietzsche.

*Methode ist Umweg
Ursprung des deutschen Trauerspiels. Walter Benjamin.*

Este estudo tem por objeto as obras *O Ateneu* (1888) de Raul Pompéia e *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (As Tribulações do Pupilo Törless) (1906) de Robert Musil. A aproximação entre esses dois romances não é inteiramente original, já que Marcus Vinícius Mazzari – contudo, de uma perspectiva diferente da adotada neste trabalho, abordou-os em seu ensaio *Representações literárias da escola*. Mazzari mostra que entre essas obras há alguns pontos em comum como, por exemplo, *a perda da proteção familiar e o ingresso num cotidiano de lutas e desafios acirrados; o contato com amplo espectro de tipos humanos, que vai do tirano mais implacável ao inevitável bode expiatório; a intensificação da crise da puberdade em um meio que impossibilita qualquer orientação mais segura; e a relação conflitiva da sensibilidade e consciência crítica emergentes com formas autoritárias de transmissão do saber².*

No presente trabalho, dentro da perspectiva da tematologia, estudam-se as influências filosóficas presentes nos romances e procura-se demonstrar que ambos os romances têm assunto (*Stoff*) e motivos comuns. Assim, sugere-se que eles poderiam pertencer ao chamado *Romance do Artista*, o *Künstlerroman*.

Segundo o dicionário de literatura *Metzler* entende-se por *Künstlerroman* e por *Künstlernovelle* obras em que se trata *do destino e da criação do artista*. No *Künstlerroman*, romance muito comum na tradição alemã, o protagonista é normalmente o

¹ Tradução de Paulo César de Souza do original: *Die künstlerische Improvisation steht tief im Verhältnis zum ernst und mühevoll erlesenen Kunstgedanken. Alle Grossen waren grosse Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen.*

² Marcus V. MAZZARI. *Representações literárias da escola*. In: *Revista de Estudos Avançados* 11 (31), 1997, p. 225.

artista em formação, que faz experimentos artísticos como Törless em *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, ou compondo versos e desenhos como Sérgio em *O Ateneu*.

Também se abordam as concepções estéticas desenvolvidas pelos protagonistas dessas duas obras, além de ser uma tentativa de mostrar como todos esses romances se fundamentam numa visão estética da vida – sintetizada no lema do Zaratustra nietzschiano: *Sejam fiéis a terra* – de afirmação da existência através da arte, razão única, ou pelo menos mais elevada, para viver.

Optou-se por uma abordagem comparativa temática, ou seja, procurou-se observar como o tema da formação dos jovens artistas protagonistas, no âmbito dos colégios internos, suas *Weltanschauungen* e suas concepções estéticas servem como elementos do processo de aprendizado para a constituição dos futuros artistas. Escolheram-se obras contemporâneas, não ultrapassando trinta anos de diferença entre suas publicações, e de momentos e origens distintas, mas que, curiosamente, apresentam muitas semelhanças. Mostra-se como nessas obras há a afirmação da vida, e como os temas e o desenvolvimento das narrativas são similares, mesmo que se trate de obras pertencentes a meios tão diversos, como o Brasil às vésperas da República e a Viena do início do século XX.

Lukács afirma que *somente numa totalidade, é que o conhecimento dos fatos se torna possível enquanto conhecimento da realidade*.³ Embora se leve em conta, neste trabalho, o conceito de totalidade do fenômeno social de Lukács, sobretudo no que torna possível a concepção de obra arte como parte de um todo, pertencente a um momento histórico determinado com estruturas próprias de pensamento, reconhece-se também o valor próprio da obra de arte. No entanto, para a compreensão da totalidade da obra artística é fundamental lembrar que ela é fruto não só da imaginação, mas também do conjunto de idéias e doutrinas que o autor procura expressar em sua obra. Uma vez que a ação humana está diretamente relacionada à concepção de mundo do homem que age, todo romance, entendido como ação do escritor, reflete essa concepção de mundo. Portanto, para se compreender um romance e sua relação com o mundo e com os outros romances, é preciso estudar a *Weltanschauung* que a obra possa expressar de maneira positiva ou negativa. A arte, para Walter Benjamin⁴, é um desígnio do *Reflexionsmedium*, ou seja, é através dela

³ Georg LUKÁCS. *História e Consciência de Classe*, p. 76.

⁴ Sobre esse assunto ver o texto: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*.

que o transcendente se revela, e a crítica de arte é o conhecimento do objeto nesse *Reflexionsmedium*. Assim, a crítica, que também é um *Reflexionsmedium*, deve reconhecer seu objeto, aqui mais propriamente o romance, como um *Reflexionsmedium* que pode produzir uma transformação social, de acordo com sua recepção, ou ainda, como destaca Oscar Wilde, a *literatura sempre antecipa a vida. Ela não a copia, mas molda-a segundo seu objetivo*⁵. Nesse sentido, o autor é produtor ou reproduzidor de idéias que irão influenciar ou mesmo transformar o leitor, influenciando assim na construção do senso comum.

Para isso, a abordagem concentrou-se nas discussões de ordem estético-literária e filosófica, porque permitem compreender o pensamento dos autores estudados como um todo, sem perder de perspectiva a importância do efeito das “idéias” da obra literária na sociedade, no senso comum. Entretanto, nunca se abandonou a fonte de todo trabalho da crítica e sua razão de ser, ou seja, a análise do texto. Como bem argumenta Antonio Candido, *não há uma crítica única, mas vários caminhos, conforme o objeto em foco; ora com maior recurso à análise formal, ora com atenção mais aturada aos fatores. Querer reduzi-la ao estudo de uma destas componentes, ou qualquer outra, é erro que compromete sua autonomia e tende, no limite, a destruí-la em benefício de disciplinas afins*⁶.

Deve-se, contudo, esclarecer que estética é entendida aqui não como teoria do Belo, mas como a visão do autor sobre a arte, uma vez que tanto Pompéia como Musil são posteriores à revolução kantiana da teoria do gosto, do juízo estético. Ao atribuir ao gosto não um valor objetivo, mas subjetivo, transformando-o em conhecimento puramente estético e não lógico, Kant deixou o terreno aberto para a concepção de arte não mais como imitação da natureza, mas como criação. Isso se confirma com Musil ao dizer que *o Belo não é objeto do conhecimento, mas de opinião*⁷. Uma vez que o fenômeno aparece ao sujeito de forma particular, a natureza não pode mais ser imitada, mas toda forma de percepção e representação dos fenômenos é fruto da subjetividade do artista, que tem por isso, em sua obra, uma criação única. Como, posteriormente, escreveria Flaubert, o artista atua como Deus na criação. Assim, a modernidade, que já havia destruído a concepção de

⁵ Oscar WILDE. *The Decay of Lying*. In: *Critical Writings*, p.308. [*Literature always anticipates life. It does not copy it, but moulds it to its purpose.*].

⁶ Antonio CANDIDO. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*, vol. I, p. 33.

⁷ Robert MUSIL. *Von der Möglichkeit einer Ästhetik*. In: *Gesammelte Werke 8 – Essays und Reden*, p. 1330. [*Das Schöne nicht Gegenstand der Erkenntnis, sondern der Meinung.*].

Verdade absoluta na teologia e na filosofia, relativiza a concepção do Belo, tornando possíveis doutrinas estéticas que defenderiam, por exemplo, o feio como o belo. Para delimitar mais sistematicamente o estudo, percorremos, na tese, o percurso que se descreve a seguir.

No primeiro capítulo traço um panorama do conceito de *Bildungsroman* e suas variações e, depois, estudo de maneira breve, o *Wilhelm Meister* de Goethe, o grande paradigma desse subgênero literário. Em seguida tento mostrar como o conceito de *Bildungsroman* vai se metamorfoseando e acaba por influenciar o que se chamará de *Künstlerroman*. Entretanto, concentro o estudo nas obras que escolhi como modelos, todas elas ambientadas em colégios. Uma vez exposta a ampliação do conceito de *Bildungsroman/Künstlerroman* e sua ambientação em colégios, trabalho, no capítulo II, com o romance de Raul Pompéia, *O Ateneu*, abordando predominantemente os aspectos estéticos que se concentram nas palestras proferidas pelo Doutor Cláudio. Além disso, discutem-se as concepções de estética em Schopenhauer e Leopardi e sua influência nesse romance brasileiro.

No capítulo III analiso o romance *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* de Musil. Mostro como há influências das doutrinas, entre outros, de Ralph Waldo Emerson, Ernst Mach, Edmund Husserl e Friedrich Nietzsche na visão de mundo do narrador desse romance. Faço a comparação entre as personagens fundamentais da obra e levanto como hipótese a constituição de uma espécie de dialética entre elas. Procuro demonstrar que a personagem Törless pode ser vista como uma síntese entre o irracionalismo e o racionalismo, a tirania e a misericórdia, a esperança e o desespero e tantas outras oposições presentes nas personagens Beineberg, Reiting e Basini.

Por último, nas *Considerações finais*, mostrando as conclusões que o estudo comparado desses dois romances ambientados em colégios produziu. Como hipótese, proponho que essas obras mostram os artistas em formação, futuros colaboradores da educação da humanidade nos princípios do humanismo relativista. Ambos os romances fundamentam suas estéticas no subjetivismo, como o impressionismo de Raul Pompéia e a fenomenologia de Robert Musil. Eles colaboraram, assim, para a fundamentação dos princípios que guiaram o pensamento do século XX, entre eles, a subjetividade como fundamento da Verdade e a relativização da realidade. Dessa forma, cumpriram o

pressuposto fundamental do *Bildungsroman*: a formação do Homem. Procuo também aproximar as duas obras ao conceito de visão estética da vida, que transforma a própria vida em arte e a arte em vida. Tento mostrar como os fundamentos estéticos desses dois autores acabam levando ao apego à vida como superação dos sofrimentos e das tribulações que a própria vida lhes oferece.

Capítulo I

Do *Bildungsroman* ao *Künstlerroman*

*Was in dem Herzen anderer von uns lebt,
Ist unser wahrestes und tiefstes Selbst.*

Der Komet. Jean Paul.

O *Bildungsroman* como origem do *Künstlerroman*

Quando nos propomos a estudar o *Bildungsroman*, traduzido usualmente como “Romance de Formação”, a primeira questão que se coloca é: o que de fato é um *Bildungsroman*? A resposta não é fácil e às vezes nos frustra não encontrar uma explicação completa e convincente do que vem a ser um *Bildungsroman*.

Como afirma Rolf Selbmann, *o conceito de Bildung é intraduzível, mas a coisa não*⁸. Embora o conceito de *Bildung* seja intraduzível, em português convencionou-se chamar *Bildungsroman*⁹ de *Romance de Formação*, que, embora próximo, não tem o mesmo sentido.

Jürgen Jacobs procura sintetizar as características fundamentais que tornam um romance um típico *Bildungsroman*. Segundo ele, nesse tipo de narrativa, *o protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma sequência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento. Ele tem como experiências típicas: a separação da casa paterna, a atuação de mentores e de*

⁸ Rolf SELBMANN. *Der Deutsche Bildungsroman*, p.1. [Der Begriff >> Bildung << ist ein unübersetzbares Wort, die Sache nicht.].

*instituições de ensino, o encontro com a esfera da arte, aventuras intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. Na plasmação e na valorização desses motivos, os romances diferem extraordinariamente. Contudo, através da orientação para um final harmonioso, eles recebem necessariamente uma estrutura teleológica*¹⁰. Como veremos adiante, muitas dessas características, dessas “aventuras” com caminhos e descaminhos, aparecem em grande medida nos romances de Pompéia e Musil.

Wilhelm Meister Lehrjahre

No entanto, devemos antes considerar, em linhas gerais, como Goethe construiu o seu *Bildungsroman*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*). Romance de uma alma em luta com conflitos existenciais, como James Joyce faz o bibliotecário Lyster¹¹ de *Ulysses* dizer: *Temos, não temos, aquelas preciosas páginas de Wilhelm Meister? Um grande poeta num grande poeta irmão. Uma alma hesitante tomando as armas contra um mar de problemas, dilacerada por dúvidas conflitantes, como se vê na vida real*¹². Tomando como referência esse romance de Goethe, atesta Georg Lúkacs: *Aqui se busca também um caminho intermediário entre o exclusivo orientar-se*

⁹ Wilma Patricia Maas discute longamente o conceito de *Bildungsroman* em seu livro *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura*, no entanto sua exposição privilegia os aspectos históricos e sociológicos, enquanto a nossa os aspectos iniciáticos.

¹⁰ Jürgen JACOBS und Markus KRAUSE. *Der Deutsche Bildungsroman (Gattungsgeschichte von 18. bis zum 20. Jahrhundert*, p. 37. [Sein Protagonist ein mehr oder weniger explizites Bewusstsein davon hat, nicht bloss eine beliebige Folge von Abenteuern, sondern einen Prozess der Selbstfindung und der Orientierung in der Welt zu durchlaufen. Dabei gilt in aller Regel, dass die Vorstellungen des Helden über das Ziel seines Lebensganges zunächst von Irrtümern und Fehleinschätzungen bestimmt sind und sich erst im Fortgang seiner Entwicklung korrigieren. Typische Erfahrungen der Bildungshelden sind die Auseinandersetzung mit dem Elterhaus, die Einwirkung von Mentoren und Erziehungsinstitutionen, die Begegnung mit der Sphäre der Kunst, erotische Seelenabenteuer, die Selbsterprobung in einem Beruf und bisweilen auch der Kontakt zum öffentlichpolitischen Leben. In der Gestaltung und Wertung dieser Motive differieren die verschiedenen Romane ausserordentlich. Durch die Orientierung auf ein harmonisches Ende bekommen sie indessen notwendig eine teleologische Struktur.]. Tradução baseada na de Wilma Patrícia Mass em sua obra citada. p. 62-63.

¹¹ Tomas William Lyster (1855 - 1922) foi, além de biógrafo de Goethe, bibliotecário chefe da Biblioteca Nacional da Irlanda.

¹² James JOYCE. *Ulysses*, p. 235. [And we have, have we not, those priceless pages of Wilhelm Meister? A great poet on a great brother poet. A hesitating soul taking arms against a sea of troubles, torn by conflicting doubts, as one sees in real life.].

pela ação do idealismo abstrato e a ação puramente interna, feita contemplação, do Romantismo. A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação¹³.

Essa fusão entre contemplação e ação como ideal para a formação humanista da sociedade é essencial para a constituição do *Romance de Formação* ou *Educação* goethiano.

O sentido que *Bildungsroman* tem em Goethe, autor do romance modelo desse gênero (ou subgênero) literário, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, pode ser entendido quando o protagonista Wilhelm enuncia: *Instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-la. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas. Atente, portanto, àquilo que digo, ainda que não vá ao encontro de tuas opiniões*¹⁴.

Instruir-se a si mesmo, “auto-formar-se”, *sich auszubilden*, é o que busca Wilhelm. A formação seria pretensamente do sujeito para si mesmo, pois essa busca pela “auto-descoberta”, daquilo que estaria talvez imanente no próprio homem, ainda está escondido, “dunkel” (obscuramente na tradução de Nicolino), e por isso a formação também funcionaria como o desenvolvimento do próprio “eu” do Homem. Com isso, a *Bildung* ganha também uma conotação religiosa. E é por isso que Walter Muschg defende que *a formação nesse romance não é um conceito social ou pedagógico, mas natural-religioso*¹⁵.

Além disso, é bastante curioso notar a inclusão no capítulo VI do romance das *Bekenntnisse einer schönen Seele* (Confissões de uma bela alma), em que todo o processo

¹³ Georg LÚKACS. *A Teoria do Romance*, p. 141.

¹⁴ J.W.GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 5, p. 289 (286). Todas as páginas de todas citações dessa obra referem-se ao texto em alemão. Entre parênteses, entretanto, dá-se a página correspondente da edição em português utilizada. Todas as traduções desse romance são de Nicolino Simone Neto. [*Dass ich Dir's mit einem Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht. Noch hege ich eben diese Gesinnungen, nur dass mir die Mittel, die mir es möglich machen werden, etwas deutlicher sind. Ich habe mehr Welt gesehen, als Du glaubst, und sie besser benutzt, als Du denkst. Schenke deswegen dem, was ich sage, einige Aufmerksamkeit, wenn es gleich nicht ganz nach Deinem Sinne sein sollte*].

¹⁵ Walter MUSCHG. *Tragische Literaturgeschichte*. p., 58. [*Bildung ist in diesem Roman kein gesellschaftlicher oder pädagogischer, sondern ein naturreligiöser Begriff*].

de formação da “bela alma feminina” é de tendência pietista. Como define Nicola Abbagnano, pietismo é *uma reação à ortodoxia protestante que surgiu na Europa setentrional, em especial na Alemanha, na segunda metade do século XVII. O chefe deste movimento foi Philipp Jacob Spener (1635-1705) e uma de suas figuras mais eminentes foi o pedagogo August Franke (1663-1727). O pietismo queria voltar às teses originárias da Reforma Protestante: livre interpretação da Bíblia e negação do culto externo, dos ritos e de toda organização eclesiástica, empenho na vida civil e negação do valor das chamadas “obras” de natureza religiosa* ¹⁶.

Do ponto vista doutrinário, para o pietismo *a salvação é conseguida através da fé individual em Deus e de uma vida individual piedosa, não através do comprometimento a certos dogmas e observâncias formais; a verdadeira igreja cristã é a comunidade invisível de todos os crentes e não um prédio de pedra e tijolo; o verdadeiro conhecimento vem diretamente de Deus e não é aprendido através de um livro* ¹⁷.

Dessa forma, o fato da formação ser pietista é de suma importância para a compreensão do que constitui essa *Bildung*, já que o conhecimento de Deus é particular e místico. Nas *Confissões...*, a formação da bela alma se dá pelo seu desenvolvimento na experiência com a divindade através da sensibilidade, do coração, da religião particular, individual, longe de igrejas institucionalizadas. O conhecimento da divindade é por experiência pessoal, mística, pelo desabrochar do divino imanente. Relata a Bela Alma:

Como eu era feliz ao ver que milhares de pequenos acontecimentos reunidos me demonstravam, tanto quanto a respiração a comprovar o sinal de minha vida, que eu não estava sem Deus no mundo! Ele estava perto de mim, eu estava diante dele. E isso o que posso dizer com a máxima veracidade, evitando intencionalmente toda linguagem

¹⁶ Nicola ABBAGNANO. *Diccionario de Filosofia*, verbete: Pietismo. [una reacción en contra de la ortodoxia protestante que surgió en Europa septentrional, en especial en Alemania, en la segunda mitad del siglo XVII. El jefe de este movimiento fue Philipp Jacob Spener (1635-1705) y una de sus figuras más eminentes fue el pedagogo August Franke (1663-1727). El pietismo quería volver a las tesis originarias de la Reforma Protestante: libre interpretación de la Biblia y negación del culto externo, de los ritos y de toda organización eclesiástica, empeño en la vida civil y negación del valor de las denominadas “obras” de naturaleza religiosa.].

¹⁷ Paola MAYER. *Jena Romanticism and Its Appropriation of Jakob Böhme*. p., 35. [salvation comes from individual faith in God and the individual pious life, not from adherence to correct dogma and formal observances; the true Christian church is the invisible community of all believers, not a building of brick and stone; true knowledge comes directly from God and is not learned from a book.].

teológica sistemática. Quanto houvera desejado ver-me também totalmente livre de sistema; mas, quem alcança com rapidez a ventura de ser consciente de seu próprio eu, sem fórmulas estranhas, num puro encadeamento? Eu levava a sério minha salvação¹⁸. E ainda: Na intimidade com meu amigo invisível, eu sentia o mais doce gozo de todas as minhas forças vitais. O desejo de continuar gozando de tal ventura era tão grande que de bom grado omitia aquilo que perturbava essa intimidade, e nisso a experiência era meu melhor mestre¹⁹.

Essa experiência da divindade interior levaria, por um impulso, ao encontro místico com Cristo e ao conhecimento esotérico intrínseco à fé: *Um impulso transportava minha alma para a cruz onde Jesus um dia morreu: um impulso, não posso chamá-lo de outro modo, em tudo semelhante àquele que conduz nossa alma para junto de um amado ausente, um aproximar-se, provavelmente muito mais essencial e verdadeiro do que se supõe. Assim se aproximava minha alma Daquele que se fez homem e que morreu na cruz, e nesse instante, eu soube o que era a fé. “Isto é a fé!”, disse e dei um salto, como que meio assustada*²⁰.

As instruções que a Bela Alma recebe de seu tio são de grande valia para o aprofundamento de sua fé pietista, sobretudo no que concerne à identificação do homem como imagem imanente da divindade. Atesta o tio:

¹⁸ J.W.GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 6, p. 387-388. (379) [Wie glücklich war ich, dass tausend kleine Vorgänge zusammen, so gewiss als das Atemholen Zeichen meines Lebens ist, mir bewiesen, dass ich nicht ohne Gott auf der Welt sei! Er war mir nahe, ich war vor ihm. Das ist's, was ich mit geflissentlicher Vermeidung aller theologischen Systemsprache mit grösster Wahrheit sagen kann. Wie sehr wünschte ich, dass ich mich auch damals ganz ohne System befunden hätte; aber wer kommt früh zu dem Glücke, sich seines eignen Selbsts, ohne fremde Formen, in reinem Zusammenhang bewusst zu sein? Mir war es Ernst mit meiner Seligkeit].

¹⁹ J.W.GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 6, p. 390. (381) [In dem Umgange mit dem unsichtbaren Freunde fühlte ich den süssesten Genuss aller meine Lebenskräfte. Das Verlangen, dieses Glück immer zu geniessen, war so gross, dass ich gern unterliess, was diesen Umgang störte, und hierin war die Erfahrung mein bester Lehrmeister.].

²⁰ J.W.GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 6, p. 394. (385) [Ein Zug brachte meine Seele nach dem Kreuze hin, an dem Jesus einst erblasste; ein Zug war es, ich kann es nicht anders nennen, demjenigen völlig gleich, wodurch unsre Seele zu einem abwesenden Geliebten geführt wird, ein Zunahen, das vermutlich viel wesentlicher und wahrhafter ist, als wir vermuten. So nahte meine Seele dem Menschgewordenen und am Kreuz Gestorbenen, und in dem Augenblicke wusste ich, was Glauben war. Das ist Glauben! Sagte ich und sprang wie halb erschreckt in die Höhe.].

Não pode haver, pois, contradição entre o conceito de homem e o conceito de divindade, e se sentirmos com freqüência certa dessemelhança e afastamento dele, é, contudo, tanto mais nosso dever de não ver sempre em tudo, como o advogado do diabo, somente os pontos fracos e as debilidades de nossa natureza, mas sim procurar antes todas as perfeições, pelas quais podemos confirmar as pretensões de nossa semelhança divina.[...] Todo o ser do Universo estende-se diante de nós como uma grande pedra diante do arquiteto, que só merece esse nome quando, dessa fortuita massa natural, compõe com máxima economia, adequação e solidez a imagem primitivamente concebida por seu espírito. Tudo o que está fora de nós não é senão um elemento, e poderia até mesmo dizer, também o que está em nós; mas no fundo de nós mesmos reside essa força criadora que nos permite criar o que deve ser e que não nos deixa descansar nem repousar até que tenhamos representado, de uma forma ou de outra, o que está fora ou dentro de nós²¹.

Além dessa identificação da divindade com o homem há uso de termos semelhantes aos usados pela maçonaria como *Baumeister*, Arquiteto, para Deus, e o mundo como uma pedra, *Steinbruch*. Diz a Bela Alma: *mas jamais me ocorreu pensar o quanto dependia de mim que minha alma estivesse igualmente formada, que ela parecesse um espelho no qual se poderia refletir o sol eterno, pois isso era algo que já havia definitivamente presumido²².*

Há de se acrescentar, ainda, o fato de essa formação associada à experiência mística feminina (a bela alma) remontar ao cabalista cristão Jacob Boehme, cuja doutrina

²¹ J.W.GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 6, p. 404 - 405. (394) [*Es muss also in dem Begriff des Menschen kein Widerspruch mit dem Begriff der Gottheit liegen, und wenn wir auch oft eine gewisse Unähnlichkeit und Entfernung von ihr empfinden, so ist es doch um desto mehr unsere Schuldigkeit, nicht immer wie der Advokat des bösen Geistes nur auf die Blößen und Schwächen unserer Natur zu sehen, sondern eher alle Vollkommenheiten aufzusuchen, wodurch wir die Ansprüche unsrer Gottähnlichkeit bestätigen können.[...] Das ganze Weltwesen liegt vor uns wie ein grosser Steinbruch vor dem Baumeister, der nur dann den Namen verdient, wenn er aus diesen zufällig Naturmassen ein in seinem Geiste entsprungenes Urbild mit der grössten Ökonomie, Zweckmässigkeit und Festigkeit zusammenstellt. Alles ausser uns ist nur Element, ja, ich darf wohl sagen, auch alles an uns; aber tief in uns liegt diese schöpferische Kraft, die das zu erschaffen vermag, was sein soll, und uns nicht ruhen und rasten lässt, bis wir es ausser uns oder an uns auf eine oder die andere Weise dargestellt haben.*].

²² J.W.GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, capítulo VI, p. 361. (355) [*Aber nie fiel es mir ein, zu denken, wie es denn mit mir stehe, ob meine Seele auch so gestaltet sei, ob sie einem Spiegel gleich, von dem die ewige Sonne wiederglänzen könnte; das hatte ich ein für allemal schon vorausgesetzt.*].

influenciou o pietismo, uma vez que para os pietistas a mulher está mais propícia ao contato com a divindade, pois em Deus haveria o “princípio feminino”, a *Shekina* dos cabalistas. Como confirma Paola Mayer: *Sofia ou sabedoria divina é o elemento passivo, feminino da divindade, o espelho no qual a vontade eterna (o Pai) vê a si mesmo e no qual projeta as imagens de todas coisas possíveis. No mundo criado, ela é o elemento divino na alma humana, a noiva celestial que Adão perdeu em sua queda*²³.

Goethe conhecia todas essas doutrinas – além de estar a par das conversações e das cartas de sua mãe com a amiga do círculo pietista, Katharina von Klettenberg – e as retratou no capítulo VI. O próprio Goethe reconhece a grande influência que o livro *Kirchen- und Ketzerhistorie* do pietista Gottfried Arnold (1666-1714) exerceu em suas idéias. Nesse livro, há a exposição das doutrinas de diversos místicos de orientação neoplatônica, gnóstica e cabalista, como Jacob Boehme, entre outros. Ele mesmo assume que buscava formar uma religião que tinha como base essas doutrinas citadas. Afirma Goethe em *Dichtung und Wahrheit (Poesia e Verdade)*, parte II, livro 8: *Sofri grande influência de um livro que me caiu nas mãos, a “História da Igreja e das Heresias” de Arnold. Esse homem não é somente um historiador criterioso, mas também piedoso e sensível. Suas idéias são bastante de acordo com as minhas, e o que me encantou, sobretudo, na sua obra foi o ter-me dado uma idéia mais favorável de vários hereges que até então eu julgava como loucos ou ímpios. O espírito de contradição e o gosto do paradoxo habitam em todos nós. Eu estudava atentamente as diversas opiniões e como ouvia repetidamente que cada um tem sua religião, era me natural também poder formular a minha, e pus mãos à obra com muita tranqüilidade. O neoplatonismo formava a base; as doutrinas herméticas, místicas, cabalísticas traziam a sua contribuição; e foi assim que arquitetei um mundo diferente*²⁴.

²³ Paola MAYER. *Jena Romanticism and its Appropriation of Jakob Böhme*. p., 22. [Sophia or divine wisdom is the feminine, passive element of the divinity, the mirror in which the eternal will (the Father) sees itself and in which it projects the images of all possible things. In the created world, she is the divine element in the human soul, the heavenly bride whom Adam lost by his fall.].

²⁴ J.W.GOETHE. *Dichtung und Wahrheit*. In: *Werke - Hamburger Ausgabe, Band 9*. p. 350. [Einen großen Einfluß erfuhr ich dabei von einem wichtigen Buche, das mir in die Hände geriet, es war Arnolds ‘Kirchen- und Ketzergeschichte’. Dieser Mann ist nicht ein bloß reflektierender Historiker, sondern zugleich fromm und fühlend. Seine Gesinnungen stimmten sehr zu den meinigen, und was mich an seinem Werk besonders ergetzte, war, daß ich von manchen Ketzern, die man mir bisher als toll oder gottlos vorgestellt hatte, einen vorteilhaftern Begriff erhielt. Der Geist des Widerspruchs und die Lust zum Paradoxen steckt in uns Allen. Ich studiert fleißig die verschieden Meinung, und da ich oft genug hatte sagen hören, jeder Mensch habe am

Contudo, diferentemente da *Bela Alma*, Wilhelm tem outro tipo de *Bildung*. Ele é o artista errante que peregrina pelo mundo em busca de uma formação plena. O aprendizado de Wilhelm acontece por meio do contato com o mundo e com a natureza, mas sobretudo pela instrução da *Sociedade da Torre*. Wilhelm Meister é instruído na busca do conhecimento de si mesmo consoante preceitos não exclusivamente místicos, como o da *Bela Alma*, mas através da peregrinação de sua alma nas artes, nas ciências, na natureza, na vida em sociedade. Dessa maneira, Wilhelm Meister pode ser lido não exclusivamente como um *Romance de Formação*, em sentido amplo, e sim como *Romance de Formação Humanista*. Como comenta Georg Lukács:

A realização dos ideais humanistas é neste romance não só o parâmetro para julgar as diversas classes e seus representantes, como também a força propulsora e o critério da ação de todo romance. Em Wilhelm Meister e em muitas outras personagens desta obra, a realização dos ideais humanistas em suas vidas é a mola propulsora mais ou menos consciente de suas ações.[...] O traço peculiar do romance goethiano mostra-se contudo no fato de que, por um lado, essa visão de mundo (humanista) se põe no centro de tudo com uma elevada consciência, acentuada permanentemente de modo filosófico, ou pelo estado de ânimo, ou relacionada com a ação, a ponto de se transformar na força motriz consciente de todo o mundo configurado; e, por outro lado, essa peculiaridade consiste em que Goethe nos apresente como um devir real de seres humanos concretos em circunstâncias concretas essa realização da personalidade plenamente desenvolvida com que o Renascimento e o Iluminismo sonharam, e que na sociedade burguesa tem sempre permanecido como utopia²⁵.

As relações entre humanismo, pietismo, maçonaria e *Bildungsroman* são muito estreitas, como nos lembra Anna Giubertoni: *Bem longe de assumir uma posição anti-religiosa, a maçonaria alemã insere-se na corrente da tradição mística e está pronta a*

Ende doch seine eigene Religion, so kam mir nichts natürlicher vor, als daß ich mir auch meine eigene bilden könne, und dieses tat ich mit vieler Behaglichkeit. Der neue Platonismus lag zum Grunde; das Hermetische, Mystische, Kabbalistische gab auch seinen Beitrag her, und so erbaute ich mir eine Welt, die seltsam genug aussah.].

²⁵ Georg LÚKACS. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. In: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* /Anexo, p. 598/99.

*fazer confluír em si a aura de intensa participação da célula pietista com os ideais iluministas da tolerância e da Humanidade. O ponto de maior contato íntimo e a herança direta que os maçons trazem dos pietistas é justamente o Bildungsideal, que se preocupa agora com um valor pedagógico não mais intimisticamente preso ao mundo fechado da sociedade secreta, mas justamente ao ideal universalista da humanidade*²⁶.

Nessa vertente, a formação não se reduz ao universo fictício da personagem, mas abarca o horizonte de expectativa do leitor e, por extensão, de toda a humanidade. É a educação, a formação do homem nos princípios do humanismo que está por trás do *Bildungsroman* goethiano. Homem esse que, integrado à sociedade, é conduzido pelos princípios da tolerância religiosa, do ideal da igualdade, da fé no homem e na natureza e do culto à Humanidade.

Essa pretensão de formação do novo homem, para a nova sociedade, para a modernidade, não se baseia em bruscas mudanças revolucionárias, mas em um processo lento e imperceptível ao homem comum. Quanto mais imperceptível for essa formação, mais eficaz e mais influente ela será. Goethe, artista de magistral capacidade, escreve de maneira significativamente velada o real e o misterioso processo de formação, de autodescoberta da personagem Wilhelm que, de maneira quase imperceptível, se torna grande defensor dos ideais do humanismo. Diz Giubertoni que *a autoconsciência dá-se através do mistério: este é o senso da Bildung maçônica. Mas Wilhelm não suspeita que sua Bildung há a mão maçônica do Abade, de Jarno e de todos os outros membros da Sociedade da Torre que querem cuidar dele. Ele é cuidadosamente levado às sombras dos bastidores de sua formação*²⁷.

Portanto, a falta de uma definição clara do conceito de *Bildungsroman* muito se deve ao fato de essa formação constituir uma forma contraditória e velada.

²⁶ Anna GIUBERTONI. *Le radici massoniche del Bildungsroman*. In: *Autocoscienza e autoinganno: Saggi sul romanzo di formazione*, p.63. [Ben lungi dall'assumere atteggiamenti antireligiosi, la massoneria tedesca si inserisce nel solco della tradizione mistica ed è pronta a far confluire in sé l'aura di intensa partecipazione delle cellule pietiste con gli ideali illuministici della tolleranza e dell'Humanität. Il punto di più intimo contatto e la diretta eredità che i massoni rilevano dai pietiste è proprio il Bildungsideal, che si carica ora di una valenza pedagogica non più intimisticamente rivolta al chiuso mondo delle conventicole ma esteso all'ideale universalistico dell'umanità.].

²⁷ Idem, p.72. [L'autocoscienza raggiunta attraverso il misterio: questo il senso della Bildung massonica [...]. Ma Wilhelm non sospetta neppure che sulla sua Bildung aleggi la mano massonica dell'Abate, di Jarno e di quanti altri membri della Società della Torre vorranno prendersi cura di lui. Egli è tenuto accuratamente all'oscuro dei retroscena che sottendono la sua formazione.].

Como expõe Giubertoni, o *Bildungsideal* maçônico forma-se potencializando, no senso do mistério, a aura do segredo, já própria da educação pietista. Isso dará lugar a uma paidéia amnésica que absolve, ou pretende absolver, a problemática mediação entre sombra e luz, razão e mistério, sem anular nenhum dos elementos contrários, porque propriamente na polaridade ela encontra sua força formativa e plasmante²⁸.

Opondo-se à formação contemplativa interior da Bela Alma, Wilhelm é formado para o exterior, para a ação. Lukács afirma: *O momento de transição para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente no afastamento dessa pura interioridade (Bela Alma), que Goethe condena como vazia e abstrata, como também Hegel mais tarde em sua Fenomenologia do Espírito. É certo que essa crítica à canonista é levada a cabo por Goethe com acentos muito leves e sutis*²⁹. Isso se confirma na *Carta de Aprendizado*, que Emil Staiger chamou de o *evangelho da mais pura Humanidade*³⁰:

Longa é a arte, breve a vida, difícil o juízo, fugaz a ocasião. Agir é fácil, difícil é pensar; incômodo é agir de acordo com o pensamento. Todo começo é claro, os umbrais são o lugar da esperança. O jovem se assombra, a impressão o determina, ela aprende brincando, o sério o surpreende. A imitação nos é inata, mas o que se deve imitar não é fácil de reconhecer. Raras as vezes em que se encontra o excelente, mais raro ainda apreciá-lo. Atraem-nos a altura, não os degraus; com os olhos fixos no pico caminhamos de bom grado pela planície. Só uma parte da arte pode ser ensinada, e o artista a necessita por inteiro[....] As palavras são boas, mas não são o melhor. O melhor não se manifesta pelas palavras. O espírito, pelo qual agimos, é o que há de mais elevado. Só o espírito compreende e representa a ação[...] O ensinamento do verdadeiro artista abre o espírito,

²⁸ Idem, p. 80. [Il *Bildungsideal* massonico si forma potenziando nel senso del misterio l'aura del segreto, già propria dell'educazione pietista. Ciò darà lugo ad una paidéia anamnética che assolve, o pretende di assolvere, la problematica mediazione tra l'ombra e la luce, tra la ragione e il mistero, senza annientare nessuno degli elementi contrari, perché proprio sulla polarità essa fonda la sua forza formativa e plasmante.].

²⁹ Georg LÚKACS. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. In: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* /Anexo, p. 602.

³⁰ Emil STAIGER. *Goethe. Op cit.* In: BAHR, Ehrhard. *Wilhelm Meisters Lehrjahre: Erläuterungen und Dokumente*, p. 174. [Evangelium reinster Menschlichkeit.].

*pois onde faltam as palavras, fala a ação. O verdadeiro discípulo aprende a desenvolver do conhecido o desconhecido e aproxima-se do mestre*³¹.

Nesse sentido, o verdadeiro ensinamento não é autocontemplação, mas o agir no mundo. O indivíduo é o homem da práxis, o agir na natureza e no mundo para a formação e o conhecimento de si mesmo e de toda a humanidade, *onde faltam as palavras, fala a ação*. De modo semelhante, atesta Lukács que *segundo a concepção de Goethe, a personalidade humana só pode desenvolver-se agindo. Mas agir significa sempre uma interação ativa dos homens na sociedade*³². E Helmut Thielicke argumenta que *o Eu entelêquico, portanto, jamais pode ser visado e descoberto diretamente. Ele só se dá a conhecer na sua relação com o exterior. Ele de certo modo “é” essa relação*³³. Portanto, o autoconhecimento não é a partir do interior, mas do exterior.

A ação é que cria, recria e move o mundo, e não a palavra. A mensagem humanista resume-se na idéia de que *No princípio era a Ação e não o Verbo*. Isso nos remete a uma concepção de mundo que não nega a materialidade, como a Bela Alma, mas que também não nega a espiritualidade como no panteísmo. Dessa maneira, há, curiosamente, uma aproximação à *Weltanschauung* da Kabbala, pois como atesta Gershom Scholem, *todos os cabalistas concordam em que nenhum conhecimento religioso de Deus, mesmo do tipo mais elevado, pode ser obtido exceto através da contemplação do relacionamento de Deus com a criação.[...] Ein-Sof (infinito) é a perfeição absoluta na qual não há distinções nem diferenciações, e, de acordo com alguns, nem mesmo vontade. Não se revela de uma maneira que torne possível o conhecimento de sua natureza, e não é acessível nem mesmo ao mais profundo pensamento dos contemplativos. Apenas através da natureza finita de*

³¹ J.W.GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, capítulo VII, p. 496-497. (482) [*Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig. Handeln ist leicht, Denken schwer; nach dem Gedanken handeln unbequem. Aller Anfang ist heiter, die Schwelle ist der Platz der Erwartung. Der Knabe staunt, der Eindruck bestimmt ihn, er lernt spielend, der Ernst überrascht ihn. Die Nachahmung ist uns angeboren, das Nachzuahmende wird nicht leicht erkannt. Selten wird das Treffliche gefunden, seltner geschätzt. Die Höhe reizt uns, nicht die Stufen; den Gipfel im Auge wandeln wir gerne auf der Ebene. Nur ein Teil der Kunst kann gelehrt werden, der Künstler braucht sie ganz[...]* Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste. Die Handlung wird nur vom Geiste begriffen und wieder dargestellt. [...] Des echten Künstlers Lehre schließt den Sinn auf; denn wo die Worte fehlen, spricht die Tat. Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert sich dem Meister.].

³² Georg LÚKACS. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. In: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* /Anexo, p. 600.

*cada coisa existente, através da existência verdadeira da própria criação, é possível deduzir a existência do Ein-Sof como a primeira e infinita causa*³⁴.

Nessa presença e nessa ação da divindade espiritual presente na natureza material é que o homem adquire o verdadeiro conhecimento. Atesta Thielicke: *O próprio Goethe deve ter-se visto essencialmente como um pesquisador da natureza para quem a onipresença do divino na multiplicidade das formas finitas é o conteúdo adequado da fê*³⁵.

Assim, o abade, logo depois da carta de aprendizado, diz de maneira irônica para Wilhelm, o neófito supostamente formado: *Glória a ti, jovem! Chegaram ao fim teus anos de aprendizado: a Natureza te absolveu*³⁶. O aprendizado se encerra com a absolvição da Natureza, que tem esse poder por ser justamente a materialização da divindade. Não se trata de panteísmo, pois não há nunca a negação do espírito em favor do mundo material. A divindade infinita se revela na criação, na natureza finita. A formação parece completa, pois a divindade materializada na natureza o absolveu, porque agora ele já compreendeu que é através da ação do infinito na natureza finita que o homem se reconhece como natureza finita onde habita a divindade infinita, ou seja, como emanção do *Ein-Sof* e, portanto, idêntico ao infinito. O homem e a humanidade, como um todo, identificam-se ao infinito, ao absoluto. Esse é o princípio fundamental, mais profundo, do humanismo.

A tentativa de se provar que essas idéias pertencem ao Neoplatonismo, ao Gnosticismo, à Kabbala, à Alquimia, ou qualquer outra forma de misticismo é absolutamente secundária, já que Goethe nunca deixou claro seu total comprometimento com uma ou outra doutrina. Contudo, o fundamental é se compreender que na idéia de formação está presente a relação do “eu” com a natureza e com a divindade, que dialeticamente se diferenciam e se identificam, e que, alienado da sua essência mais profunda, só se auto-identifica através de sua formação no mundo e no conhecimento do infinito que desabrocha dentro de si: o divino no humano, ou seja, a divindade que se revela na humanidade em formação. Não se trata, entretanto, de panteísmo de inspiração spinoziana, pois como esclarece Anatol Rosenfeld: *Spinoza viu as coisas individuais, os*

³³ Helmut THIELICKE. *Goethe e o Cristianismo*. p., 47.

³⁴ Gershom SCHOLEM. *Cabala*. p., 80.

³⁵ Helmut THIELICKE. *Goethe e o Cristianismo*. p., 111.

³⁶ J.W.GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 7, p. 497. [*Heil dir, junger Mann! Deine Lehrjahre sind vorüber; die Natur hat dich losgesprochen.*].

*modi, dentro da unidade de Deus; Goethe viu Deus dentro da multiplicidade das coisas individuais. Aquela parte da unidade divina e todos os fenômenos singulares nada são senão ondas passageiras no mar do infinito; este parte do fenômeno singular e descobre nele a essência divina*³⁷. Nesse sentido, a Sociedade da Torre (*Turmgesellschaft*) tem um papel central, porque guia Wilhelm Meister nessa direção. Como comenta Georg Lúkacs: *Essa interioridade é um idealismo mais amplo e que se tornou com isso mais brando, mais flexível e mais concreto e, de outro, uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, interagindo na realidade, e não contemplativamente. Assim, essa interioridade situa-se a meio caminho entre idealismo e Romantismo, e ao tentar em si uma síntese e superação de ambos, é rejeitada por ambos como transigência.[...]O heroísmo do idealismo abstrato e a pura interioridade do Romantismo são admitidos, pois, como tendências relativamente justificadas, mas a serem superadas e inseridas na ordem interiorizada; de fato, eles parecem tão reprováveis e condenados à perdição quanto o filisteísmo – a acomodação a qualquer ordem exterior, por mais vazia de idéias que ela seja, apenas porque é a ordem dada*³⁸.

Assim, pode-se concluir que a grande riqueza e a grande profundidade desse romance de Goethe reside, justamente, nessa tentativa de conciliação³⁹ entre espírito e matéria. Não se nega a busca da interioridade no processo de formação humanista, mas claramente se acentua a atividade do homem na sociedade, como sujeito da história. Cita-se Lúkacs:

Os seres humanos desse romance estão agrupados de um modo praticamente exclusivo em torno da luta pelo ideal do humanismo, em torno da questão dos dois extremos falsos: o sentimentalismo e o praticismo. Note-se, porém, como Goethe, começando por Lothario e Natalie, que representam uma superação dos falsos extremos, dispõe sua galeria de “praticistas”, desde Jarno e Therese até Werner e Melina; como nessa série nenhum homem se assemelha ao outro e no entanto não se distinguem dos

³⁷ Anatol ROSENFELD. *Goethe: unidade e multiplicidade*. In: *Texto e Contexto II*, p.261.

³⁸ Georg LÚKACS. *A Teoria do Romance*, p. 139/40.

³⁹ Wille Bolle, na página 10, de seu livro *grandesertão.br* mostra como Goethe, ao invés do confronto entre as oposições, propõe sempre o diálogo.

*demais por meios pedantes, analítico-intelectuais, e como, ao mesmo tempo, se forma espontaneamente, sem palavras que a comentem, a hierarquia da significação humana, fundada na aproximação ao ideal humanista*⁴⁰.

Dessa forma, Goethe, com seu *Wilhelm Meister*, deixa em eterno devir a fusão dialética da reciprocidade entre sujeito-objeto e objeto-sujeito, porque sugere, como perspectiva a se realizar, a fusão da filosofia da reflexão com a filosofia da práxis. Promoveria, assim, a fusão da idéia hegeliana do absoluto que toma *consciência de si* através da reflexão subjetiva interior com a filosofia da *práxis* marxista, voltada para a esfera da ação. Entre o caminho do conhecimento reflexivo e da ação, se apresenta como mediadora da formação, a *Bildung*.

A *Bildung*, a formação humanista, é o movimento à transcendência, uma vez que a humanidade é vista como um todo e, cada indivíduo, seria parte integrante desse todo que tem como objetivo essa transcendência, esse estágio moral de educação idealizado por Lessing e Schiller. Proclama Wilhelm *que não pensava mais em mundo e nação. Não havia nada para dividir o mundo e havia perdido o conceito de nação*⁴¹. Não há nações, mas o mundo, a Humanidade, a *Weltliteratur*.

O *Bildungsroman* seria, portanto, o meio pelo qual se expõe o eterno movimento de ida e volta da reflexão à ação, da ação à reflexão, que tornaria o homem consciente de si, como finito que se reconhece como absoluto, e consciente da vida como atividade. A formação seria o meio da realização da reflexão e da ação. Não se afirma a ação e se nega a reflexão, mas também não se nega a ação e se afirma a reflexão. Pelo contrário, se afirma a síntese dialética da reflexão e da ação através do romance e não da filosofia, uma vez que a arte é o grande meio de realização da educação da humanidade. Wilhelm Meister não é filósofo, mas sim o homem da reflexão e da ação que irá superar a própria arte. Nesse sentido, o romance é talvez único em seu gênero⁴².

⁴⁰ Georg LÚKACS. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. In: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* /Anexo, p. 613.

⁴¹ J.W.GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 4, p. 261. [*Ich dachte nicht mehr an Welt und Nation. Mit der Welt hatte ich nichts zu teilen, und den Begriff von Nation hatte ich verloren.*].

⁴² Para mais referencias, ver o artigo publicado: QUINTALE NETO, Flavio. *Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman*. In: *Revista Pandaemonium Germanicum*, vol. IX, São Paulo, Humanitas, 2005.

As Metamorfoses do Bildungsroman

Durante o século XIX o *Bildungsroman* apresenta variações distanciadas da forma que Goethe deu para seu *Wilhelm Meister*. Este, em sentido *stricto*, é único no gênero. Aparecem, entretanto, algumas variações, sobretudo, no que se refere à ambientação das narrativas. É o que acontece, por exemplo, com alguns romances ambientados em colégios internos. Afirma Franco Moretti, *que se no século XIX, o romance tende a personalizar problemas pertencentes a toda sociedade, apresentando-os como questões entre indivíduos, no Romance de Formação tardio, as instituições, pelo contrário, são problematizadas: a burocracia dos negócios em América (Der Verschollene de Kafka), a Igreja no Retrato e, sobretudo, as escolas de Mann, Musil, Walser e Joyce*⁴³. Assim, as instituições ou, mais especificamente, a escola, passam também a ser o tema das narrativas. Nesse sentido, que se pode tentar sugerir traços de *Künstlerroman* em obras como *O Ateneu e As Tribulações do Pupilo Törless*, já que em ambos esses romances a problematização do espaço da escola é um dos temas centrais.

O espaço da escola

O tema da formação no espaço da escola proporcionou o surgimento de grandes obras literárias em diferentes tradições, principalmente no período correspondente ao final do século XIX e as primeiras décadas do XX. A revolta da juventude contra a escola e a família foi um dos grandes temas dessa época. Nesse sentido, afirma Otto Maria Carpeaux: *Lembra-se Frühlings Erwachen (Despertar da Primavera), de Wedekind, e a fuga de Hesse, o ódio de Gide contra as famílias e as amargas recordações escolares de Kipling, em Stalky & Co., os casos paralelos de Pérez de Ayala, em AMDG, e Joyce, no Portrait of the Artist as Young Man. A revolta da mocidade contra a escola serve de símbolo para*

⁴³ Franco MORETTI. *Il Romanzo di Formazione*, p. 238. [Se per tutto l'Ottocento il romanzo tende a personalizzare i rapporti sociali, presentandoli come rapporti tra individui, nel tardio romanzo di formazione le istituzioni compaiono invece in quanto tali: la burocrazia degli affari in America, la Chiesa nel Ritrato, e soprattutto la scuola di Mann, Musil, Walser e Joyce.].

*aludir à revolta das novas gerações contra a civilização tradicional*⁴⁴. A revolta contra a sociedade ambientada no microcosmo da escola está presente nas literaturas de diferentes tradições. Na Espanha, o *AMDG* de Pérez de Ayala retrata não só a revolta do protagonista Bertuco contra o sistema educacional jesuíta, mas a formação de todos os alunos e das futuras gerações espanholas. Uma formação fortemente baseada no humanismo e no liberalismo. Como afirma Andrés Amorós: *AMDG é uma defesa a favor da educação liberal, em harmonia com a natureza: formativa, aberta, crítica, humana. Uma educação que se baseie no respeito à liberdade e à dignidade do indivíduo, em vez de contrariá-las sistematicamente*⁴⁵.

Interessante ressaltar que o tema da revolta contra o catolicismo e os padres jesuítas ainda é a base de romances contemporâneos. O escritor italiano Furio Monicelli, que havia publicado na década de 60 *Il gesuita perfetto*, publicou uma nova versão em 1999 com o título de *Lacrime Impure*. Embora não se passe num colégio jesuíta para leigos, e sim para seminaristas, o tema é muito similar. O narrador critica e denuncia a falsa piedade de boa parte dos padres jesuítas que exteriormente têm um ar de santidade, mas interiormente são, na maioria das vezes, hereges, promíscuos e ateus. O trecho abaixo sintetiza bem o tom do romance: *André compreendia que a ilusão da santidade perfeita terminava sempre em assumir uma aparência de santidade perfeita*⁴⁶.

Também *Los Ríos Profundos* do peruano Arguedas pertenceria à categoria de romances em que o espaço da escola está presente. No entanto, Arguedas retrata as aldeias indígenas peruanas e seus conflitos com os grandes proprietários de “haciendas”. *Los Ríos Profundos*, publicado em 1958, aproxima-se da prosa regionalista que marcou a literatura brasileira e hispano-americana desse período. Seria bastante plausível, por exemplo, a comparação da narrativa com *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, e mesmo com *Cien Años de Soledad* de García Márquez. Contudo, além do enfoque social, *Los Ríos Profundos* narra a formação de seu protagonista, Ernesto, na sociedade indígena fortemente influenciada pela cultura do colonizador espanhol, daí a incisiva identificação com a língua e também

⁴⁴ Otto Maria CARPEAUX. *As Revoltas Modernistas*, p. 3050.

⁴⁵ Andrés AMORÓS. *AMDG – Introducción*, p. 90. [*AMDG resulta ser un alegato en favor de una educación liberal, acorde con la naturaleza: formativa, abierta, crítica, humana; una educación que se base en el respecto a la libertad y a la dignidad del individuo – en vez de contraríalas sistemáticamente.*].

⁴⁶ Furio MONICELLI. *Lacrime Impure*, p. 108. [*Andrea comprendeva che l'illusione della santità perfetta finiva sempre con l'assumere la faccia della santità perfetta.*].

com a religião. Ernesto sempre procura reafirmar a língua *quéchua* sem negar o castelhano. A religiosidade do protagonista, embora num colégio católico, está sempre muito mais próxima do paganismo indígena. O culto à natureza e ao seres inanimados, como a pedra, por exemplo, é consequência da idéia de ver os seres como partículas da divindade que cantam na natureza. O instrumento mágico, o peão Zumbayllu, é o fiel companheiro e espécie de *totem* de Ernesto: *Enrolei meu belo zumbayllu e o fiz girar. De repente, ele deu um salto harmonioso, baixou lentamente, cantando pelos olhos. Uma grande felicidade, fresca e pura, iluminou minha vida. Estava só, contemplando e ouvindo meu zumbayllu que falava com voz doce e parecia trazer ao pátio o canto de todos insetos alados que zumbem musicalmente entre os arbustos floridos*⁴⁷.

A relação mágica entre o *totem* e a música, sempre presente no romance, poderia estar associada a um dos pensamentos de Schopenhauer: o êxtase pela música. A personagem Valle, materialista e schopenhaueriano, que se negava a emprestar seu livro de Schopenhauer, pois *esta é uma leitura dos fortes, dos gigantes. Somente o ouro recebe este líquido sem dissolver-se. Vocês se condenariam se o lessem, ou não entenderiam, nos dizia*⁴⁸. Valle, provavelmente, refere-se ao desejo de aniquilamento, de suicídio, que a leitura de Schopenhauer pode despertar. Dizendo que só “los fuertes, los gigantes” recebem o ouro espiritualizado do misticismo do autor de *Die Welt als Wille und Vorstellung* sem serem aniquilados.

Assim caminha Ernesto para *Los Ríos Profundos* da natureza, da fuga e da peregrinação pelo mundo mágico e desconhecido dos espíritos da floresta: *Devia ser como o grande rio: cruzar a terra, cortar as rochas; passar tranqüilo, sem ser detido, entre os bosques e as montanhas e entrar no mar acompanhado por uma grande quantidade de aves que cantariam das alturas...Sim! Deveria ser como esse rio límpido e cristalino, como*

⁴⁷ José Maria ARGUEDAS. *Los Ríos Profundos*, p.130. [Encordelé mi hermoso zumbayllu y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi zumbayllu que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos.].

⁴⁸ José Maria ARGUEDAS. Idem, p.119. [Ésta es lectura de los fuertes, de los gigantes; únicamente el oro recibe este líquido sin disolverse. Ustedes se condenarían si lo leyeran, o no lo entenderían', nos decía.].

suas águas vencedoras. Como tu, rio Pachachaca! Belo cavalo de crista brilhante, imbatível e constante, que caminha pelo mais profundo caminho terrestre!⁴⁹.

Na Alemanha, o espaço da escola encerra romances como *Unterm Rad* (Debaixo das Rodas) de Hesse, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (As tribulações do Pupilo Törless) de Musil e mesmo *Katz und Maus* (Gato e Rato) de Günter Grass, este publicado em 1961. Como afirma Marcus Mazzari, comparando Grass, Musil e Raul Pompéia: *Com seu desfecho trágico, a novela de Grass sobre a trajetória do aluno Joachim Mahlke insere-se de forma conseqüente numa tradição literária cujo núcleo fundamental reside na experiência que talvez se possa sintetizar no termo heteronomia. Pois as várias “histórias de internos ou alunos” – estejam elas contextualizadas na Alemanha nacional-socialista, no Império austro-húngaro em sua fase de dissolução ou nos finais do Segundo Reinado brasileiro – narram todas o recrudescimento de uma vivência que efetivamente se inicia enquanto “protótipo da alienação social”*⁵⁰.

Na tradição de língua inglesa figuram *David Copperfield* de Charles Dickens, *Jane Eyre* de Charlotte Brönte *The Way of All Flesh* de Samuel Butler, *Stalky & Co.* de Rudyard Kipling e *A Portrait of the Artist as Young Man* de James Joyce.

No Brasil⁵¹, alguns exemplos possíveis são *Doidinho* de José Lins do Rego e *Ateneu* de Raul Pompéia, que mostram a revolta contra o sistema educacional tirano.

Como antítese dessas obras de revolta contra a escola, tem-se *Cuore*, romance do italiano Edmondo De Amicis. Nessa obra, que retrata um ano escolar do jovem Enrico no contexto da Reunificação Italiana, o colégio avulta como lugar onde o indivíduo se integra à sociedade sem traumas; o aluno ali recebe formação de maneira pacífica e feliz. Ao contrário da narrativa de Raul Pompéia, logo no início do romance o professor mostra

⁴⁹ José Maria ARGUEDAS. Idem, ibidem, p. 98-99. [*Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura...¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. Como tú, río Pachachaca! Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!*].

⁵⁰ Marcus Vinícius MAZZARI. *Representações literárias da escola*, p.240.

⁵¹ Nas últimas décadas desenvolveu-se na crítica brasileira a tentativa de encontrar um exemplo de *Bildungsroman* no Brasil. Davi Arriguci entende que o romance *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa enquadra-se nesse gênero de romance e Wille Bolle propõe, em seu livro *grandesertão.br*, que “em vez de tentar elucidar o romance de Guimarães Rosa unilateralmente a partir do paradigma do *Bildungsroman*, acho igualmente importante inverter a perspectiva, mostrando que *Grande Sertão: Veredas* pode contribuir para resgatar o sentido original do romance de formação concebido por Goethe”. (*grandesertão.br*, p. 379).

como será a relação dos alunos com ele e com a escola: *Mostrem-me que são garotos de coração; a nossa escola será uma família, e vocês serão a minha consolação e a minha altivez*⁵². A escola é uma grande família e a relação entre alunos e professores é sempre de amor e carinho, de *Cuore*.

No colégio de Enrico os alunos são educados para o culto ao progresso e à Humanidade. Lê-se numa carta que o pai enviou ao menino: *Imagine este vastíssimo formigueiro de garotos de cem povos, este movimento imenso do qual fazes parte, e pensa: - Se este movimento parasse, a humanidade cairia na barbárie; este movimento é o progresso, a esperança, a glória do mundo. – Coragem, portanto, pequeno soldado do imenso exército. Teus livros são as tuas armas, tua classe é tua esquadra, o campo de batalha é a terra inteira, e a vitória é a civilização humana. Não sejas um soldado covarde meu Enrico*⁵³.

O *Künstlerroman*

Inúmeras, portanto, são as obras do final do século XIX e primeiras décadas do século XX que tratam da formação de garotos no espaço da escola. Todavia, em algumas obras, a formação do aluno protagonista engloba seu desenvolvimento como artista. Assim, mais que uma formação nos princípios humanistas presentes no *Bildungsroman*, no *Künstlerroman* (Romance do Artista) o aluno é um artista potencial que desenvolve, ao longo da narrativa, as concepções artísticas que moldaram sua arte.

Elucidando a distinção que deve ser feita entre *Bildungsroman* e *Künstlerroman* atesta Franco Moretti: *a idéia de que a juventude conduza “naturalmente” à maturidade deveria ser pouco convincente, pois todos esses autores influenciaram-se por Goethe – do qual se originara o Romance de Formação como gênero – e trocaram o Bildungsroman (Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister) pelo Künstlerroman (A Missão Teatral de Wilhelm Meister). No Künstlerroman dá-se a ênfase ao desenvolvimento do indivíduo excepcional, e*

⁵² Edmondo DE AMICIS. *Cuore*, p. 27. [[*Mostrami che siete ragazzi di cuore; la nostra scuola sarà una famiglia, e voi sarete la mia consolazione e la mia alterezza.*].

⁵³ Edmondo DE AMICIS. Idem, p.34. [*Immagina questo vastissimo formicolio di ragazzi di cento popoli, questo movimento immenso di cui fai parte, e pensa: - Se questo movimento cecasse, l'umanità ricadrebbe nella barbarie; questo movimento è il progresso, la speranza, la gloria del mondo. – Coraggio dunque, piccolo soldato dell'imenso esercito. I tuoi libri son le tue armi, la tua classe è la tua squadra, il campo di battaglia è la terra intera, e la vittoria è la civiltà umana. Non essere un soldato codardo, Enrico mio.*].

*não há a idéia de “vocação”, que tinha sido a característica burguesa do século XIX, retocada com uma auréola metafísica com Joyce*⁵⁴.

Esse indivíduo excepcional é o jovem artista que está em fase de formação. Assim pode-se dizer que o *Künstlerroman* seria como que um *Bildungsroman* do artista em desenvolvimento, que concebe suas concepções estéticas enquanto estuda em colégios. Seria, enfim, uma saída para uma possível integração à sociedade através da arte.

Além disso, é interessante notar que, em geral, o *Künstlerroman* é mais curto, centrado em poucas personagens e tem menos núcleos de ação que o *Bildungsroman*. Isso leva alguns críticos, como Otto Maria Carpeaux, a classificar as narrativas de Pompéia, de Musil e, sobretudo, a de Joyce, aqui abordadas, como novelas. Franco Moretti chega mesmo a sugerir que o *Künstlerroman* poderia ser classificado como *Bildungsnovelle*, porque tem muitas características do *Bildungsroman*, mas está mais próximo da estrutura da novela. De qualquer modo, no *Künstlerroman* ambientado em colégios há sempre o desenvolvimento do protagonista em direção à arte e, conseqüentemente, à discussão, assimilação e constituição de concepções estéticas próprias.

A crítica Ursula Mahlendorf, ao enumerar as características fundamentais do *Künstlerroman*, afirma que *a Künstlernovelle e o Künstlerroman contêm a criação de uma obra de arte como o evento central de seu enredo. Baseado na obra criativa e na psicologia de um escultor, pintor, poeta ou músico fictício, as “histórias de artistas” fascinaram os autores e os leitores alemães continuamente desde os românticos do início do século XIX....Eles normalmente lidam com artistas imaginários ou pouco conhecidos; e seus enredos são de acordo com a visão pessoal do escritor sobre o sentido da existência artística e das origens das conquistas artísticas...Durante sua formação, o futuro artista pode preferir um meio específico, uma forma de arte ou modalidade de sentido...Nas*

⁵⁴ Franco Moretti. *Il Romanzo di Formazione*, p. 259-260. [L'idea che la gioventù conduca “naturalmente” alla maturità doveva esser divenuta così poco convincente che un po' tutti questi autori rovesciano la scelta di Goethe – da cui aveva avuto origine il romanzo di formazione come genere – e abbandonato il *Bildungsroman* (“Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister”) per la forma del *Künstlerroman* (“La missione teatrale di Wilhelm Meister”). Nel *Künstlerroman* l'accento cade sullo sviluppo dell'individuo eccezionale, e non è un caso che l'idea di “vocazione”, cui l'Ottocento aveva conferito fattezze borghesi, riacquisti in Joyce un'aureola metafisica.].

*histórias sobre artistas, os escritores tendem a usar o herói para retratar suas próprias lutas com a criação*⁵⁵.

Assim como o *Bildungsroman*, o *Künstlerroman* é subgênero literário tipicamente alemão. Daí a grande facilidade em encontrarem-se histórias de artistas na tradição de língua alemã. Entretanto, isso evidentemente não exclui as outras tradições, que embora em menor frequência, também possuem histórias de artistas, como veremos adiante. Esse futuro artista – que não se restringe a ser um escritor, mas pode também ser um músico, escultor ou pintor – luta com a própria arte, assim como o autor luta com a própria criação artística que se propõe a fazer, como acontece nos romances que serão estudados adiante.

Além disso, Ursula Mahlendorf lembra da importância de algumas características comuns nos *Künstlerromane*, como o fato de que *quase sempre no início de toda novela de artista observa-se a intrusão de uma nova dimensão na vida desse artista, um distúrbio do equilíbrio, a ruptura das fronteiras do ego, um experiência subjetiva crítica que deflagra a cadeia de eventos relacionadas à produção da obra. O protagonista está, freqüentemente, distante de casa, em movimento, numa viagem. Sua vida está em transição*⁵⁶.

Nos dois romances que elegemos para estudar o *Künstlerroman* – *O Ateneu* e *Die Verwirrungen*. – há a intrusão de uma “nova dimensão” que é a entrada no colégio. O aluno protagonista, pré-adolescente, – que sofre uma crise e uma busca de identidade – , além de ser formado para a vida, desenvolve os princípios que nortearão sua formação como artista. E ainda, eles estão afastados do lar, pois todos os três vivem em colégios internos. Também Philippe Chardin ao comparar Henry James, Proust e Musil lembra que a vida dos protagonistas nos colégios transforma todas suas concepções de mundo e seu

⁵⁵ Ursula MAHLENDORF. *The Wellsprings of Literary Creation*. p, xiii –xv. [*A Künstlernovelle and Künstlerroman contain the creation of a work of art as central event of its plot. Based on the creative work and psychology of a fictitious sculptor, painter, poet or musician, “artist stories” have fascinated German authors and readers continuously since the Romantics of the early 19th century... They usually deal with imaginary or little-known artists and their plot accords with the writer’s personal vision of the meaning of artistic existence and the origins of artistic achievement...In the course of development, the future artist may come to prefer a specific medium, art form, or sense modality...In fiction about artists, writers tend to use the hero to portray aspects of their own creative struggle.*].

⁵⁶ Ursula MAHLENDORF. *The Wellsprings of Literary Creation*. p, 188. [*Approximately at the beginning of every artist novella we can observe the intrusion of a new dimension into the life of the artist, a disturbance of his equilibrium, a disruption of ego boundaries, a subjective crisis experience that triggers the chain of events related to the production of work. The protagonist is often away from home, on the move, on a journey. His life is in transition.*].

comportamento moral e, por isso, é muitas vezes traumática, pois *a lei, a razão e a moral logo se revelam impotentes; obstáculos ao desencadeamento dos desejos e das paixões, em meio as quais ele (o protagonista) vai se encontrar imergido e dos quais ele mesmo será, em certa medida, a presa*⁵⁷.

⁵⁷ Philippe CHARDIN. *Musil et la Littérature Européenne*, p. 110. [*la loi, la raison, la morale, se révèlent vite impuissantes à endiguer le déchaînement des désirs et des passions au milieu desquels il va se trouver plongé et dont il sera lui-même dans une certaine mesure la proie.*].

Capítulo II

A Estética da Sensação:

Uma análise d'O Ateneu de Raul Pompéia

*Nas memórias, o homem caminha sobre a eternidade.
Etapas no caminho da vida. Kierkegaard.*

O espírito subversivo é talvez uma das características que mais se destacam na personalidade de Raul de Ávila Pompéia, pois ele ousou ironizar a cruz, um dos símbolos mais profundamente enraizados na formação e na cultura brasileira de influência européia e católica, para parodiar a morte do *Diário de Campinas* em 1881. Algumas cenas da Paixão de Cristo servem como metáfora para ridicularizar o periódico. Esses desenhos de Pompéia – reproduzidos adiante – ecoam, curiosamente, o *Zarathustra* de Nietzsche, embora seja muito pouco provável que o escritor nascido em Angra dos Reis tenha lido a obra do filósofo de Sils-Maria. Compara-se o texto às gravuras:

Uma pequena absurridade corajosa, uma forma de culto e de Festa do Burro, um velho louco alegre como Zaratustra, uma boa rajada de vento para vos varrer as almas.

Não esqueçais esta noite, nem esta Festa do Burro, Homens superiores! Inventaste-la em minha casa, e vejo nisso um feliz presságio. Tais invenções, são invenções de convalescentes!

E quando voltardes a celebrar esta Festa do Burro, fazei-o por amor de vós, fazei-o também por amor de mim! E em memória de mim!

*Assim Falava Zaratustra*⁵⁸.

⁵⁸ Friedrich NIETZSCHE. Also sprach Zarathustra (Vierter Teil – Das Eselsfest 3), p. 363. [Ein kleiner tapferer Unsinn, irgendein Gottesdienst und Eselsfest, irgendein alter fröhlicher Zarathustra-Narr, ein Brausewind, der euch die Seelen hell blast. Vergeßt diese Nacht und dieses Eselsfest nicht, ihr höheren Menschen! Das erfandet ihr bei mir, das nehme ich als gutes Wahrzeichen – solcherlei erfinden nur Genesende! Und feiert ihr es abermals, dieses Eselsfest, tut's euch zuliebe, tut's auch mir zuliebe! Und zu meinem Gedächtnis! Also sprach Zarathustra.]. A tradução que se segue dessa obra é de Alfredo Margarido.

A associação entre a crucifixação do asno de Pompéia e a paródia nietzscheana da última ceia – *zu meinem Gedächtnis* (em memória de mim) – são muito significativas, porque sendo a celebração da missa a renovação do sacrifício no calvário, a associação é completa. É evidente que essa charge de 1881 de Pompéia contra o *Diário de Campinas*, ironiza a agonia e morte do periódico, mas não há dúvida que é blasfema e ofensiva ao

cristianismo. Na obra de 1884 de Nietzsche, entretanto, a proposta é a ridicularização da doutrina cristã e sua substituição pela doutrina do super-homem, sendo também blasfema e ofensiva ao cristianismo. Esse espírito ousado e combativo é que tornará possível a produção de *O Ateneu*.

O Colégio Abílio, internato que será a grande fonte de inspiração para a redação do romance, era dirigido por Abílio César Borges, o Barão de Macaúbas, que acabou sendo imortalizado na figura de Aristarco, o diretor de *O Ateneu*.

É evidente que a experiência de Pompéia no colégio do Barão de Macaúbas é a principal fonte de inspiração do autor para a redação de sua obra-prima. No entanto, não se restringe somente a isso, pois lembra o biógrafo Camil Capaz que *o clima opressivo que esmaga o menino Sérgio – narrador que Pompéia escolheu para falar em seu nome – e a visão da instituição escolar como uma espécie de prisão, são referências de caráter biográfico inquestionáveis. Mas é exagero identificar Aristarco apenas com o Barão de Macaúbas, e equivocado igualmente dizer-se que o Ateneu é apenas o Colégio Abílio, pois em Aristarco há uma confluência de diversas personalidades que se alteram e muitos episódios do romance, por seu turno, foram tirados de sua vivência fora da escola e também dos seus tempos no externato do Colégio Pedro II, que lhe serviam de inspiração para a criação do Grêmio Literário Amor e Saber, associação que no Imperial Colégio tinha o nome de Grêmio Literário Amor ao Progresso*⁵⁹. E numa longa nota anônima publicada na *Gazeta de Notícias*, que provavelmente foi escrita, ou pelo menos autorizada, pelo próprio autor de *O Ateneu* lê-se:

O romance é vazado em moldes inteiramente modernos, sem intriga, de pura observação e fina crítica, passando pelas escabrosidades com a delicadeza e o fino tato de um artista de raça, acentuando os ridículos com a nitidez de uma fotografia. Trata-se das memórias do tempo que passou em um internato moderno, escritas por um rapaz em pleno desenvolvimento de sua razão, e de posse de conhecimentos que lhe permitem ver o bojo vazio da falsa ciência pedagógica. As suas primeiras impressões, ele as dá tal qual as recebeu, com todo o brilho de lantejoulas da exterioridade aparatosa dos reclames de um pedagogo industrial; mas, logo em seguida, o cronista faz a crítica do que viu e sentiu, do

⁵⁹ Camil CAPAZ. Raul Pompéia, p. 15.

*que lhe ensinaram e de como lhe ensinaram. Não há no livro propriamente personagens reais, copiados in totum de um modelo único; mas não há fatos inventados, nem cenários de fantasia. Tomando traços daqui e dali, o autor harmonizou-os com grande talento, de modo a fazer viver os seus personagens. Por vezes, um sopro de poesia de bom quilate anima as páginas do livro; logo depois, os traços de uma erudição solidamente adquirida revelam o conhecimento que tem o escritor dos modernos processos e o critério com que os aplica. Por sobre tudo isto, grandes belezas de estilo, severo escrúpulo na forma, que constitui a um tempo a honestidade e a elegância da obra da arte, e o mais metuculoso cuidado em abordar os assuntos escabrosos, de modo que a própria família do escritor possa ler e confessar que leu seu trabalho. Quem encontrar neste livro personagem a que dê um nome conhecido, calunia o autor, ou mostra desconhecer o que é um trabalho artístico; traços desta ou daquela individualidade, isso sim, isso fez o autor, e o declara*⁶⁰.

Desse modo, pode-se afirmar que em *O Ateneu* há uma mistura das experiências vividas por Pompéia no Colégio Abílio e no Colégio Pedro II retratadas através do protagonista Sérgio. O autor estudou no primeiro entre 1873 e 1876 (dos 10 aos 13 anos) e no segundo entre 1877 e 1880 (dos 14 aos 17 anos), mas a redação de *O Ateneu* aconteceu entre janeiro e março de 1888, quando Pompéia tinha 25 anos. Nesse mesmo ano foi publicado o romance na *Gazeta de Notícias* (entre 8 de abril e 18 de maio).

Somente tendo as memórias, em certa medida traumáticas, bem vivas e enraizadas dos sete anos passados em ambos os colégios é que foi possível escrever, como diz Mário de Andrade, esse *marco do romance brasileiro e legítima obra-prima*⁶¹ em cerca de três meses.

Enquanto estudava no Colégio Abílio, Pompéia redigia um jornalzinho manuscrito, *O Archote*, em que revela seu espírito criativo e revoltado. Opina Camil Capaz que *ali se projetam, em fase embrionária, algumas facetas do seu caráter, que o acompanhariam pelo resto da vida, como o horror às injustiças e a altivez beirando à petulância diante de superiores hierárquicos*⁶².

⁶⁰ Citado in: Lêdo IVO. *O Universo Poético de Raul Pompéia*, p. 60-61.

⁶¹ Mário de ANDRADE. *O Ateneu*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 173.

⁶² Camil CAPAZ. Raul Pompéia, p. 17.

Logo na abertura de *O Ateneu* temos a condensação da imagem da vida e da existência, que percorre toda narrativa, quando o pai de Sérgio alerta o filho, protagonista da narrativa: “*Vais encontrar o mundo*”, disse-me meu pai, à porta do Ateneu, “*Coragem para a luta*”⁶³.

O colégio é o microcosmo do mundo, onde é preciso coragem para enfrentar a luta contra os mais fortes, prontos para devorar as presas indefesas. A experiência é traumática, por isso o narrador se propõe a revelar as memórias amargas do protagonista: *Lembramos, entretanto, com saudade hipócrita dos felizes tempos...decepções que nos ultrajam*⁶⁴. .

A perda do convívio familiar e dos carinhos do amor materno, para viver nessa arena que é o colégio, contribui muito para que as experiências de Sérgio se tornem ainda mais traumáticas: *Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico, diferente do que se encontrara fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível à criatura a impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso*⁶⁵.

Se a ruptura com meio familiar é dolorosa, o garoto antes de entrar no colégio via essa mudança em sua vida como *o momento de se definir a minha individualidade*⁶⁶. Contudo, logo no início de sua vida escolar, Sérgio é avisado por outro aluno, Rebelo, de que no Ateneu a lei primordial é a lei do mais forte: *Olhe; um conselho; faça-se forte aqui, faça-se homem. Os fracos perdem-se. Isto é uma multidão; é preciso força de cotovelos para romper. Não pode imaginar. Os gênios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo. Quando, em segredo dos pais, pensam que o colégio é a melhor das vidas, com o*

⁶³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 13. Todas as citações dessa obra seguem a paginação baseada na 17^a. edição da editora Ática, 1997.

⁶⁴ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 13.

⁶⁵ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 13.

⁶⁶ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 14.

*acolhimento dos mais velhos, entre brejeiro e afetuoso, estão perdidos...faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores*⁶⁷.

Embora Sérgio tenha tentado seguir o conselho do amigo sincero, ele sucumbe ao poder dos mais fortes. Sanches, no episódio da natação, ganha o “direito” de ser o protetor de Sérgio. Contudo, logo depois, o protegido é acuado e obrigado a ceder aos desejos do suposto protetor: *Contudo Sanches, como os mal-intencionados, fugia dos lugares concorridos. Gostava de vaguear comigo, à noite, antes da ceia, cruzando cem vezes o pátio de pouca luz, cingindo-me nervosamente, estreitamente até levantar-me do chão. Eu aturava, imaginando em resignado silêncio o sexo artificial da fraqueza que definira Rebelo*⁶⁸.

Esse meio hostil e humilhante é um lugar de angústias e sofrimentos: *O meio, filosofemos, é um ouriço invertido: em vez da explosão divergente dos dardos – uma convergência de pontas ao redor*⁶⁹. A escola é a sociedade retratada como um *ouriço invertido* que sufoca e oprime o educando. Em *O Ateneu*, o indivíduo tem que estar apto para enfrentar a guerra de todos contra todos, a luta pela sobrevivência. Na visão de sociedade desse romance impera o darwinismo social, em que a vitória é sempre dos mais fortes, inclusive na iniciação sexual. Por isso, não é de se espantar que a experiência do aluno interno, uma vez traumática, teria concorrido para que o narrador optasse, no final da narrativa, pela destruição do colégio, incendiando-o: *O Ateneu devastado! O seu (de Aristarco) trabalho perdido, a conquista inapreciável dos seus esforços!...Em paz!...Não era um homem aquilo; era um de profundis*⁷⁰.

⁶⁷ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 33.

⁶⁸ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 47.

⁶⁹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p.70.

⁷⁰ Raul POMPÉIA, *O Ateneu*, p.167.

A Naturalidade Impressionista ou A Estética Impressionista

A crítica diverge quanto à classificação de *O Ateneu*. Alguns vêem no romance um claro exemplo de naturalismo, enquanto outros, como o grande e talvez único exemplo de narrativa impressionista.

Entre os que lêem o romance como naturalista está José Veríssimo, que afirma ser *O Ateneu a amostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil*⁷¹. Também Mario de Andrade aponta nesta direção, pois segundo ele, *representa exatamente os princípios estético-sociológicos, os elementos e processos técnicos do Naturalismo. É sempre aquela concepção pessimista do homem-besta, dominado pelo mal, incapaz de vencer os seus instintos baixos – reflexo dentro da arte das doutrinas evolucionistas...O Ateneu representa um dos aspectos particulares mais altos do Naturalismo brasileiro*⁷².

Em contrapartida, Afrânio Coutinho defende, ainda que de maneira pouco argumentativa, o romance como um exemplo de literatura impressionista e condena como errônea a classificação de *O Ateneu* como um romance naturalista, pois *a deficiência da atualização quanto às teorias e conceitos críticos, e de informação a respeito da evolução das formas literárias modernas, o conformismo com o estabelecido, conduzem a incidir naquele erro de julgamento e classificação de O Ateneu, cuja natureza de ficção impressionista já não escapa à visão crítica mais arguta e mais bem informada. Sem embargo, ainda há quem tranqüilamente insista na suposta pureza naturalista de Raul Pompéia*⁷³.

Ledo Ivo faz uma crítica contundente aos defensores da classificação de Pompéia como um romancista naturalista, ao defender que *a inclusão de Pompéia no rol dos naturalistas de cama e mesa caracteriza escandaloso desconhecimento dos postulados da escola, não só em sua erupção na França como em sua transplantação para o Brasil*⁷⁴.

⁷¹ José VERÍSSIMO. *História da Literatura Brasileira*, op. cit. in: José López HEREDIA. *Matéria e Forma Narrativa d'O Ateneu*, p. 18.

⁷² Mário de ANDRADE. *O Ateneu*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 184.

⁷³ Afrânio COUTINHO. *Crítica e Críticos*, p. 19.

⁷⁴ Ledo IVO. *O Universo Poético de Raul Pompéia*, p. 24-25.

Roberto Schwarz segue na mesma direção ao dizer que *a presença simultânea, em O Atheneu, de visualização e consciência visualizadora, coloca o romance nos primórdios da linha reflexiva que iria ultrapassar os esquemas de Realismo e Naturalismo*.⁷⁵

Lúcia Miguel Pereira também não concorda com a classificação de *O Ateneu* como exemplo de naturalismo, embora reconheça no romance alguns elementos dessa escola na obra:

*Sem dúvida, há no Ateneu a realidade, narrada com aquela minúcia que Flaubert exigia do seu discípulo Maupassant; mas, tendo os nossos realistas se encerrado no âmbito do naturalismo de Zola, e assim constituído uma escola literária muito coesa e característica tanto na técnica como no espírito, não se pode incluir entre eles Raul Pompéia. Se fosse um naturalista e não, mais largamente, um observador da realidade, ele teria encarado os problemas psicológicos de Sérgio como corolários dos dados fisiológicos. Ao contrário, não faz o feitiço de Sérgio depender das suas condições físicas e, se apresenta a homossexualidade como quase geral entre rapazes privados de contatos femininos, não a explica em termos biológicos; aliás, não explica nunca coisa alguma; narra apenas, sem fornecer motivos nem tirar conclusões...Só entendendo-se O Ateneu como um romance de tese, destinado a provar a má influência dos internatos, é que se poderia encaixá-lo no naturalismo. Mas isso equivaleria a inverter o livro e diminuí-lo, colocando o acessório no lugar principal*⁷⁶.

De fato, os aspectos naturalistas em *O Ateneu* são constantes, mas funcionam como acessório. As concepções de Pompéia sobre o romance e a função do romancista são distintas, por exemplo, das de Aluísio de Azevedo – esse sim o grande exemplo de autor naturalista no Brasil – e mesmo do modelo para todo autor naturalista, Émile Zola. Além de características realistas e impressionistas, Alfredo Bosi chega a sugerir que há elementos expressionistas no romance. Entretanto, reconhece que *mal se pode definir, em sentido estrito, realista; e se já houve quem o dissesse impressionista, afetado pela plasticidade nervosa de alguns retratos e ambientações, por outras razões se poderiam nele ver traços expressionistas, como o gosto do mórbido e do grotesco com que deforma sem piedade o*

⁷⁵ Roberto SCHWARZ. *O Atheneu*. In: *A Sereia e o Desconfiado*, p. 26.

⁷⁶ Lúcia Miguel PEREIRA. *Prosa de Ficção*, p. 116-117.

*mundo do adolescente*⁷⁷. De qualquer forma, Bosi evidencia a distinção que se deve fazer entre o estilo de Pompéia e o naturalismo de Aluísio de Azevedo e diz que *o que se admira n'O Ateneu, escrito em 1888, é a superação precoce do naturalismo que nele se opera enquanto narrativa, estilo e ideologia. Ao contrário de Aluísio de Azevedo que, n'O Cortiço, trata como fisiológicos lances da acumulação capitalista, Raul Pompéia apreende o momento em que as paixões se socializam. Atando o sonho noturno à consciência diurna, o narrador permeia de historicidade os afetos do seu protagonista*⁷⁸. Essa superação precoce do naturalismo é visível quando se comparam as posições de Pompéia e de Émile Zola.

O autor francês defende a idéia de que os romances e os autores têm um compromisso social e moral e que *o objetivo é didático e moral: Nós mostramos o mecanismo do útil e do nocivo, nós retiramos o determinismo dos fenômenos humanos e sociais, para que possamos um dia dominar e dirigir esses fenômenos. Numa palavra, nós trabalhamos com nosso século para a grande "obra" que é a conquista da natureza, o poder do homem em dez vezes aumentado*⁷⁹.

Raul Pompéia, contudo, enxerga a arte e sua finalidade de maneira contrária: *Toda composição artística é baseada numa recordação sentimental...Todo o problema de moralidade é estranho à arte. Toda a utilidade social é alheia ao fim da composição*⁸⁰. E Dr.Cláudio, que reflete as idéias de Pompéia, em sua palestra sobre a arte em *O Ateneu* diz que *além de inútil, a arte é imoral. A moral é o sistema artístico da harmonia transplantado para as relações de coletividade. Arte sui generis. Se é possível eficazmente o regime social das simetrias da justiça e da fraternidade, o futuro há de provar. Em todo caso é arte diferente e as artes não se combinam senão em produtos falsos, de convenção...A verdadeira arte, a arte natural, não conhece moralidade. Existe para o indivíduo sem atender à existência de outro indivíduo*⁸¹.

⁷⁷ Alfredo BOSI. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p.204.

⁷⁸ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: Céu, Inferno, p. 45.

⁷⁹ Émile ZOLA. *Le Roman Expérimental*. In: *Écrits sur le roman naturaliste*, p. 66. [le but est didactique et moral: Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande oeuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée.].

⁸⁰ Raul ROMPÉIA. Citado por Lúcia M. PEREIRA. *Prosa de Ficção*, p. 117.

⁸¹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 94.

Araripe Júnior confirma a oposição de Pompéia a Zola, quando diz que *é preciso convir que o autor do Ateneu nunca se pôde conformar, nem com a estética, nem com as obras de Emílio Zola. Na doutrina do chefe do naturalismo, só um princípio o seduzia: era o respeito ao temperamento do artista: – “um canto da natureza através de um temperamento”. O mais tudo, para quem escrevera Canções sem Metro, não passava de grosseria e negação da arte verdadeira*⁸².

Além de julgar a obra de Zola como grosseira e que negava a verdadeira arte, Pompéia, em um diálogo com Araripe Júnior, defende a imaginação como a fonte primordial do artista. Para ele, *toda obra de arte é uma metamorfose, e o instrumento dessa metamorfose é a imaginação*⁸³. Assim, a obra de arte seria a realidade transformada pela imaginação do artista. Émile Zola, defende, justamente, o desprezo da imaginação na obra de arte, já que *o mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: “Ele tem imaginação”. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica. É que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista*⁸⁴.

Desse modo, vê-se que o romance de Pompéia não pode ser classificado como naturalista no sentido que classificamos os romances de Zola e Aluísio de Azevedo. Temístocles Linhares observa que *na realidade, Pompéia era um plástico, para quem a cor tinha grande importância. A sua arte era a do miniaturista em que os detalhes se sobrepunham ao geral e às grandes massas, como notou Eugênio Gomes, o pincel fino ou o bico de pena substituindo a brocha gorda do naturalismo zolesco*⁸⁵.

Se julgarmos necessário e quisermos enquadrar *O Ateneu* em alguma classificação, seria mais próprio colocarmos entre as obras de estilo impressionista. José López Heredia diz que impressionismo no romance pode ser visto *nas técnicas de apresentação dos acontecimentos e personagens, na estrutura orbital e não linear da narrativa que segue um tempo psicológico e não cronológico; no relevo que as cores têm ali acompanhado as sensações visuais exploradas pelo escritor; na “escritura artística”, à irmãos Goncourt*⁸⁶.

⁸² Araripe JÚNIOR. *Raul Pompéia como Esteta*. In: *Obra Crítica*, vol. III, p. 260.

⁸³ Araripe JÚNIOR. *Raul Pompéia como Esteta*. In: *Obra Crítica*, vol. III, p. 260.

⁸⁴ Émile ZOLA. *Do Romance*. p. 23.

⁸⁵ Temístocles LINHARES. *História Crítica do Romance Brasileiro*, p. 348.

⁸⁶ José López HEREDIA. *Matéria e Forma Narrativa d'O Ateneu*, p. 20.

Os textos dos irmãos Goncourt⁸⁷, muitas vezes associados ao naturalismo de Zola, têm também muitos elementos de estilo impressionista. Nesse sentido, o autor de *O Ateneu* poderia estar muito mais próximo do estilo dos irmãos Goncourt que de Zola. O próprio Zola, ao escrever sobre os Goncourts, reconhece:

*O que eles viram, exprimem em pintura, em música vibrante, resplandecente, repleto de uma vida pessoal. Uma paisagem já não é uma descrição; sob as palavras, nascem os objetos; tudo se reconstrói. Há, entre as linhas, uma contínua evocação, uma miragem que desvela diante do leitor a realidade das imagens. E mesmo a realidade é aqui ultrapassada; a paixão dos dois escritores deixa-a tremendo de febre de arte. Todos os seus esforços tendem a fazer da frase a imagem exata e instantânea de sua sensação. Expressar o que sentem, e exprimi-lo com frêmito, o primeiro impacto da visão, eis o seu objetivo. Alcançam-no de forma admirável*⁸⁸.

Nessa linha, concorda José Paulo Paes ao dizer que *O Ateneu*, com sua prosa pictórica e caricatural, filiava-se *confessadamente à écriture artiste dos Goncourt – por ele citados mais de uma vez nas suas notas íntimas - , escrita na qual teve o art nouveau a sua manifestação mais cabal no terreno da prosa de ficção, bem distinta, nisso, do naturalismo zolesco a cujas pretensões documentais e a cuja crueza programática Pompéia jamais se filiou*⁸⁹.

Como se sabe, para o impressionismo, movimento que se destacou, sobretudo, na pintura, o artista deve apresentar em sua obra as impressões imediatas que um determinado objeto ou motivo cria em seu espírito sem se preocupar em representá-lo de maneira detalhista e objetiva. Rompe-se assim com o realismo, colocando-se em primeiro plano, não o objeto, mas a impressão, mesmo subjetiva, que o objeto causa no artista. Daí a grande importância que o impressionismo deu ao uso da luz e da sombra, para se realçar a impressão que o ambiente causa e não o contorno e a perspectiva do objeto representado. Ingo Walther, aproveitando uma afirmação de Manet, comenta: “*Pinto o que vejo, e não o*

⁸⁷ Sobre eles ver o ensaio *Germinie Lacerteux* de Erich Auerbach no livro *Mimeses*.

⁸⁸ Émile ZOLA. *Do Romance*. p. 188-191..

⁸⁹ José Paulo PAES. *Sobre as ilustrações do Ateneu*. In: *Gregos & Baianos: Ensaaios*, p. 53.

que os outros escolhem ver”, foi a resposta de Manet para a doutrina acadêmica; e sua ênfase na legitimidade do ponto de vista subjetivista era tão importante quanto a importância que ele depositou mais no olhar que na aquisição de regras e convenções⁹⁰. Por enfatizar o aspecto subjetivista, o Impressionismo, muitas vezes, é de difícil conceitualização. Contudo Ingo Walther procura explicá-lo dizendo:

Pintar de maneira impressionista significava representar a realidade dada e vista como ela aparecia ao olho. A realidade cotidiana era a base, particularmente a realidade da classe social do próprio artista, especialmente se ela fosse envolvente e atrativa. Ao invés do trabalho, os momentos de lazer eram temas preferidos. O campo, o mar, e o firmamento eram vistos por seu lado apelativo. Não eram, de forma alguma, motivos comuns e agradavam o gosto do público o suficiente para serem vendidos. Os Impressionistas interessavam-se particularmente pelos aspectos dinâmicos da realidade, em tudo que falasse da velocidade do fluxo. Na verdade, o sentido da mudança e do movimento era crucial – incluindo a mudança e o movimento da luz e da cor. Os Impressionistas viam o mundo exclusivamente através de seus próprios olhos de pintor, e insistiam que estavam à frente de seus contemporâneos em termos de “ver corretamente”. Defendiam o uso de mais luz e de cores mais brilhantes; e, de fato, eles realmente tomaram antes e mais enfaticamente que outros o efeito que o contraste das cores tem na pintura; como a cor de um objeto muda de acordo com que o cerca e a condição de luz, e que as sombras são de cores diferentes⁹¹.

⁹⁰ Ingo F. WALTHER. *Impressionism*, p. 36. [“I paint what I see, and not what others choose to see”, was Manet’s response to academic doctrine; and his emphasis on the legitimacy of a subjective viewpoint was as important as the stress he placed on looking rather than acquiring conventions and rules.].

⁹¹ Ingo F. WALTHER. *Impressionism*, p. 94 - 97. [To paint in an Impressionist way meant representing a seen, given reality as it appeared to the eye. Everyday reality was foregrounded, particularly that of the artist’s own social class, especially if it was engaging and attractive. Leisure activities made preferable subjects to worktime. Country, sea and sky were seen from their appealing sides. These were not unusual motifs by any means, and matched public taste well enough to mean sales. The Impressionists were particularly interested in dynamic aspects of the real, in anything that spoke of speedy flux. Indeed, the sense of change and movement was crucial – including the change and movement of light and colour. The Impressionists viewed the world exclusively through their own eyes as painters, and insisted that they were ahead of their contemporaries in terms of correct seeing. They were for more light and brighter colours; and the fact is that they really did grasp earlier or more emphatically than others what effect colour contrasts in a painting have, how the colour of a thing changes according to its surroundings and the condition of light, and that shadows are of different colours.].

Na literatura o impressionismo se deu em muito menor escala se comparado à pintura. Não há um número vasto de obras literárias de estilo impressionista como ocorre nas artes plásticas. No entanto, a literatura impressionista se afastou ainda mais que a pintura dos estilos realista e, sobretudo, naturalista pelo fato de ser bastante subjetivista. Defende Arnold Hauser que *na literatura, o impressionismo perde, relativamente cedo, todas as correlações com o naturalismo, o positivismo e o materialismo, e torna-se, quase desde o princípio, o campeão dessa reação idealista que em pintura só encontra a sua expressão depois da dissolução do impressionismo*⁹².

Ulrich Mölk, comentado as características do impressionismo na literatura, afirma que *se trata de um modo de ver subjetivo, ao qual importa a reprodução de uma primeira impressão de um objeto, que se segue à interpretação da impressão de um objeto, e que também se esforça em construir a totalidade da imagem, através do registro de diversas impressões sensoriais diretas. Busca-se sempre a expressão lingüística precisa, para deixar ressaltada a particularidade das respectivas expressões, e com freqüência a expressão adequada só é encontrada nos limites da capacidade léxica e sintática da linguagem*⁹³. Um exemplo do impressionismo literário, exposto por Mölk, pode ser exemplificado em *O Ateneu*, na cena do passeio que os alunos fazem pela mata. Vê-se a descrição do narrador como quem pinta um quadro impressionista, sempre em busca da expressão mais precisa:

Passeio noturno de alegria sem nome. As árvores beiravam a estrada de muros de sombra num e noutro ponto rendada de frestas para o céu límpido. No caminho, trevas de túnel e agitação confusa das roupas, malhada a esmo de placas de luar brando – réptil imenso de cinza e leite em vagarosa subida. Que sonho de cócegas experimentaria o colosso, na dormência de pedra que o prostrava ainda, espezinhado pela invasão!

⁹² Arnold HAUSER. *História Social da Literatura e da Arte*, p. 1059.

⁹³Ulrich MÖLK. *Impressionistischer Stil*, p. 325. [Es handle sich um eine subjektive Sehweise, der es zunächst auf die Wiedergabe eines allerersten Eindrucks von einem Gegenstand ankomme, die sich aber auch darum bemühe, durch Registrierung verschiedener unvermittelter Sinneseindrücke eine Ganzheit des Bildes aufzubauen; immer werde nach einem präzisen sprachlichen Ausdruck gesucht, um die Besonderheit des jeweiligen Eindrucks hervortreten zu lassen, und oft werde der adäquate Ausdruck, erst an den Grenzen der lexikalischen und syntaktischen Leistungsfähigkeit der Sprache gefunden.].

*Subíamos. Pelas abertas do arvoredos devassávamos abismos; ao fundo, a iluminação pública por enfiadas, como rosários de ouro sobre veludo negro*⁹⁴.

Primeiramente o passeio é *noturno*. Não facilmente visível. Não claramente perceptível, favorecendo, assim, a subjetividade. A alegria do passeio é indefinida, é *sem nome*. Há o predomínio da *sombra* e somente *frestas de céu límpido*, contribuindo para construção sombria da imagem. Continua com a descrição de *trevas de túnel* e *lunar brando* até *devassarem abismos* para finalmente chegarem ao momento da revelação, *a iluminação pública por enfiadas, como rosários de ouro sobre veludo negro*, em que a realidade finalmente produziu uma imagem, uma representação.

De maneira semelhante, analisando *O Ateneu* como um texto impressionista, C. Therezinha Oliveira entende-o *como um estilo artístico determinado pela atitude psicológica subjetivista de perceber os fenômenos segundo uma perspectiva própria, despojando as coisas das correções lógicas que o homem comum introduz habitualmente nelas, e, por isto, enunciando-as de tal forma que, através da expressão, o que se capte seja exatamente a impressão que a realidade causou ao observador. Geralmente, na visão de tipo impressionista ou fenomenologista, dá-se uma inversão dos elementos que compõem a realidade contemplada, um deles destacando-se e sendo tomado como o ponto básico para a formulação do fenômeno, gerando uma perspectiva inovadora de percepção do mesmo...As frases dos estilos, quer no descritivo propriamente dito, quer no descritivo das paixões, são arrancadas pela impressão do espetáculo material ou do espetáculo moral, produzindo fisiologicamente verdadeiras imagens motoras no movimento da linguagem, agindo pelo entusiasmo*⁹⁵.

Além disso, é importante ressaltar que há constantemente o uso da palavra *impressão* ou *impressões* ao longo da narrativa. Por exemplo, quando se narra os primeiros contatos de Sérgio com *O Ateneu*: *É fácil conceber a atração que me chamava para aquele mundo tão altamente interessante, no conceito de minhas impressões*⁹⁶. Vê-se não só o uso

⁹⁴ Raul POMPEIA. *O Ateneu*. p. 113.

⁹⁵ C. Therezinha OLIVEIRA. citado em José López HEREDIA. *Matéria e Forma Narrativa d'O Ateneu*, p. 134-135.

⁹⁶ Raul POMPEIA. *O Ateneu*. p. 23.

da palavra *impressões*, mas também do pronome possessivo *minhas*, enfatizando o caráter subjetivo da representação. Ou ainda: *As impressões recentes derrogavam o meu Aristarco*⁹⁷.

Embora com muitos elementos impressionistas, não se deve esquecer, seguindo a indicação de Alfredo Bosi, que há a presença de traços expressionistas em *O Ateneu*. Como exemplo, pode-se citar o trecho em que o narrador descreve o ambiente em que o orador Dr. Cláudio profere suas palestras:

*O orador representava a nação como um charco de vinte províncias, estagnadas na modorra paludosa da mais desgraçada indiferença. Os germens da vida perdem-se na vasa profunda: à superfície de coágulos de putrefação, borbulha, espaçadamente, o hálito mefítico do miasma, fermentado ao sol, subindo a denegrir o céu, com a vaporização da morte. Os pássaros calados fogem; as poucas árvores próximas ao ar pesado, debruçam-se uniformes sobre si mesmas num desânimo vegetativo, que parece crescer, descendo, prosperidade melancólica de salgueiros. O horizonte limpo, remoto, desfere golpes de luz oblíqua, réptil, que resvalam espelhando fachas paralelas, imóveis, sobre o dormir da lama*⁹⁸.

Nesse trecho, vê-se a clara fuga da objetividade nas imagens produzidas pelo orador, através da descrição subjetiva do espaço. Suas comparações mórbidas são o reflexo da impressão que o ambiente causa no narrador. Não há nítida objetividade como nas descrições realistas ou naturalistas. Além disso, não há uma ordenação objetiva dos fenômenos representados, como num quadro realista. A descrição não torna a imagem totalmente clara ao leitor, justamente porque o narrador vai lançando, conforme o sentimento o inspira, as imagens e as relações entre elas. O uso de expressões como *coágulos de putrefação*, *mefítico do miasma*, *denegrir o céu*, *vaporização da morte*, *prosperidade melancólica* e *dormir da lama* contribuem para compor uma imagem como

⁹⁷ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 23.

⁹⁸ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 86.

num quadro expressionista, pois as imagens vão tomando forma de maneira fugaz, não totalmente clara, deixando no leitor apenas sensações e impressões mórbidas de todo o painel. Há também outro trecho, em que se alude à cena após a briga de dois funcionários d'*O Ateneu* por causa de uma disputa pela serviçal e amante de muitos Ângela, que acaba com a morte de um deles, em que se mesclam traços expressionistas e até naturalistas: *Desde muito, andava querendo ver um cadáver, espetáculo real, de mãos contraídas, revirados beijos. As cartas iconográficas de parede deixavam-me impassível, com as estampas teóricas de cérebros a descoberto, globos oculares exorbitados, ventres golpeados em abas, mostrando vísceras, figuras humanas de pé, descansando a um quadril, movendo a supinação num jeito de complacência passiva, esfolados para que lhes víssemos as veias, modelos vivos da ciência em pose de suplício, constância de brâmane, como à espera que houvésssemos aprendido de cor a circunvolução do sangue, para vestir de novo a pele e os músculos deslocados*⁹⁹. A morte funciona como um *espetáculo real* e todas as partes do corpo humano são como objetos que compõe a cena, inclusive com *globos oculares* e *vísceras*. Alfredo Bosi lembra que esse romance caminha *do naturalismo ao Impressionismo; do Naturalismo ao Simbolismo; do Naturalismo ao Expressionismo. Sempre a fórmula incisiva que Otto Maria Carpeaux cunhou para qualificar a viragem do romance em Dostoievski e em Tolstoi, e a metamorfose do drama em Strindberg e em Ibsen*¹⁰⁰.

Elementos do *Künstlerroman*: os desenhos impressionistas em *O Ateneu*

Além das concepções doutrinárias estéticas, as quarenta e quatro ilustrações feitas pelo próprio Pompéia em *O Ateneu* são também importantes. Primeiro porque revelam o interesse do autor pelas artes plásticas e, segundo, por deflagrar traços do estilo impressionista nos desenhos e caricaturas presentes no Romance. Sérgio é o artista em

⁹⁹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 74.

¹⁰⁰ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: *Céu, Inferno*, p. 52.

formação que se aventura pelo desenho. Ele confessa que *fizera o meu sucessozinho no desenho, e a garatuja evoluíra no meu traço, de modo a merecer encômios*¹⁰¹.

Os desenhos no romance também são relevantes, pois José Paulo Paes lembra que *quando o autor de um texto criativo o ilustra de próprio punho, suas ilustrações passam a fazer parte integrante do texto, pelo que suprimi-las ou substituí-las constitui falseamento tão grave quanto o seria o corte de palavras, frases ou trechos inteiros, ou a interpolação de linhas de um outro autor*¹⁰².

Dessa forma, embora não seja o objeto central deste trabalho, torna-se necessário mostrar – mesmo porque o impressionismo, como vimos, é marcadamente presente na pintura – alguns traços impressionistas nos desenhos de Pompéia que complementam as descrições que constantemente ilustram o romance, uma vez que esses desenhos passam a fazer parte integrante do texto.

O desenho – também uma forma de arte – tem, teoriza Alain em seu livro *Sistemas das Belas Artes*, a particularidade de se constituir pela realização de linhas e traços. Não propriamente linhas que imitam um objeto, mas traços que exprimem a forma de um ser. Ao exprimir a forma de um ser, ele acabando se realizando como matéria, ou seja, traços que vão representando a forma do ser, acabam aparecendo ao espectador como um objeto – que pode ser distinto do mundo real, segundo maior ou menor subjetividade do artista.

A técnica que se deflagra nos desenhos de Pompéia se assemelha muito ao método impressionista de pintura. Como comenta Arnold Hauser:

O método impressionista, pelo contrário (ao naturalismo) arrasta consigo uma série de reduções, um sistema de restrições e simplificações. Nada é mais típico de uma pintura impressionista do que ter ela de ser vista de uma certa distância e de descrever as coisas com as omissões inevitáveis resultantes de serem vistas à distância. A série de reduções que produz começa com a restrição dos elementos da representação ao puramente visual e a eliminação de tudo cuja natureza não seja ótica ou não possa ser traduzida em termos óticos. [...] O impressionismo não só reduz a realidade a uma superfície de duas dimensões, mas, dentro desta bidimensionalidade, a um sistema de

¹⁰¹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 109.

¹⁰² José Paulo PAES. *Sobre as ilustrações do Ateneu*. In: Gregos & Baianos: Ensaio, p. 49.

*manchas informes; em outras palavras, omite não só a qualidade plástica, mas também o desenho, não só a forma espacial, mas também a forma linear*¹⁰³.

Para ilustrar, reproduzem-se algumas das figuras presentes no romance:

¹⁰³ Arnold HAUSER. *História Social da Literatura e da Arte*, p. 1052-1054.

Além de se observar os elementos impressionistas utilizados pelo desenhista, que é o próprio protagonista do romance, o próprio artista descreve as etapas de seu processo de criação e sua inspiração, que segue a tradição da *escola francesa*: *a princípio, o bosquejo simples, linear, experiência da mão; depois, as vistas de campo, folhagem rendilhada em*

*bicos, pardieiro em demolição pitoresca da escola francesa, como ruínas de pau podre, armadas para os artistas*¹⁰⁴.

Vê-se também, que a predominância de figuras menores tende, naturalmente, à alusão, uma vez que se identificam poucos detalhes, concentrando-se na primeira impressão ou sensação produzida no sujeito. Vale lembrar que, em toda a obra, há a predominância de representações de pessoas (29) em relação à de objetos (15). Entretanto, não se trata de pintura, evidentemente, mas simplesmente de desenhos para ilustrar, de maneira anedótica, a impressão da realidade a partir das ações do romance. Nessa perspectiva, defende Alain que *desde que se trate de representar cenas em que os sentimentos e as paixões sejam o principal, o desenho constitui-se como anedota*¹⁰⁵. Além disso, o desenho – que também se enquadra como linguagem universal – transforma-se também numa espécie de disciplinador da imaginação, uma vez que reproduz ao leitor aquilo que está sendo descrito ou narrado na forma de texto escrito. Não limita, contudo, à imaginação do leitor, mas reforça a *Weltanschauung* e os pressupostos estéticos desenvolvidos ao longo da narrativa; entendem-se ainda mais, com os desenhos, as concepções estéticas de tendência impressionista. Os desenhos presentes na obra revelam a concepção da realidade como algo particular, como fruto da impressão subjetiva, por isso, a impressão da realidade é turva, nebulosa, opaca.

O desenho de que Sérgio mais se orgulhava era da *Cabra do Tibet*, que está reproduzida no centro da página anterior: *Depois da distinção do curso primário, foi esta cabra o meu maior orgulho [...] a cabra tibetana era aproximadamente obra-prima*¹⁰⁶. Entretanto, esse desenho não foi escolhido entre os melhores no concurso d'O Ateneu e, por isso, não recebeu molduras: *Negaram-me à bela cabra a moldura dos bons trabalhos*¹⁰⁷. Mais grave ainda é que *exatamente no dia da exposição, de manhã, fui encontrá-la borrada por uma cruz de tinta, larga, de alto a baixo, que a mão benigna de*

¹⁰⁴ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 109.

¹⁰⁵ ALAIN. *Système des Beaux-Arts*, p. 286. [*dès qu'il s'agit de représenter des scènes où les sentiment et les passions sont le principal, le dessin en reste à l'anecdote.*].

¹⁰⁶ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 110.

¹⁰⁷ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 110.

*um desconhecido traçara*¹⁰⁸. Pode-se dizer que os símbolos presentes nesse episódio não são aleatórios, pois não se trata de uma cabra qualquer, mas uma *cabra do Tibet* que tem uma cruz borrada com tinta *de alto a baixo*. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant contam que *certas povoações da China estabelecem uma relação entre a cabra e o deus do raio: a cabeça da cabra sacrificada serve de bigorna ao deus. Essa mesma relação entre o raio e a cabra é atestada no Tibet*¹⁰⁹. A associação do diretor d’*O Ateneu* com o *deus do raio* é bastante plausível, pois quando ficava irado *era como se Júpiter mandasse Mercúrio catar à terra os raios já disparados*¹¹⁰. A cruz que mancha o desenho, dessa maneira, representa o sacrificio, a crucificação do jovem artista Sérgio, *cabra do Tibet*.

Por outra, Sérgio era um grande leitor dos autores clássicos de literatura, sobretudo da literatura francesa, como por exemplo, *Chateaubraïnd, Corneille, Racine, Molière*¹¹¹; às vezes lia narrativas de Dumas¹¹² e os *Lusíadas*, livro de exame, cuja dificuldade não cessava de encarecer¹¹³. Conhecendo tantos autores e obras, ele também irá se arriscar na composição de versos. O seu relacionamento próximo com o colega Egbert, *formoso de origem inglesa*¹¹⁴, exposto como semelhante ao casal *Paul e Virginie* do romance de Bernardin de Saint-Pierre, será uma das principais fontes de inspiração para sua produção “literária”. Sérgio afirma que *com o Egbert experimentei-me às escondidas no verso. Esboçamos em colaboração um romance, episódios medievais, excessivamente trágicos, cheios de luar, cercados de ogivas, em que o mais notável era um combate devidamente organizado, com fuzilaria e canhões, antecipando-se de tal maneira a invenção de Schwartz, que ficávamos para todo o sempre, em literatura, a salvo da increpação de não descobrir a pólvora*¹¹⁵.

¹⁰⁸ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 110.

¹⁰⁹ Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*, verbete *Cabra, Cabrito*, p. 156/157.

¹¹⁰ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 57.

¹¹¹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 132.

¹¹² Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 139.

¹¹³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 46.

¹¹⁴ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 127.

¹¹⁵ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 130.

Raul Pompéia e as influências de Leopardi e Schopenhauer

Pompéia e Leopardi

É sabido que Raul Pompéia era leitor do pensador e poeta italiano Giacomo Leopardi. Marco Lucchesi chega a afirmar que *Pompéia foi um leitor congenial de sua (Leopardi) obra*¹¹⁶. Entretanto a influência de Leopardi no romancista brasileiro não é tão fácil de se demonstrar, porque há poucas referências diretas do narrador d'*O Ateneu* ao poeta italiano, entre elas, a menção da giesta – flor que dá título ao poema de Leopardi *La Ginestra ou il fiore del Deserto* – numa das palestras do Dr. Cláudio em que ele *falava da poesia ignorada da vegetação marinha nos abismos, e da giesta, isolada nas altas neves, flor do ermo, a degradada eterna do inacessível*¹¹⁷. Há, porém, algumas semelhanças entre o pensamento leopardiano e o tom geral d'*O Ateneu*, já que a vida, tanto para Sérgio quanto para Leopardi, é uma eterna amargura, um eterno sofrimento: *Sob a coloração cambiante das horas, um pouco de ouro mais pela manhã, um pouco mais de púrpura ao crepúsculo – a paisagem é a mesma de cada lado beirando a estrada da vida*¹¹⁸. O protagonista do romance de Pompéia decepçiona-se com o colégio que é nacionalmente conhecido, devido à propaganda de Aristarco, como o grande centro de formação da juventude brasileira. Contudo, sua vivência no colégio mostra o contrário. Com isso, acaba desiludido com a escola e, por extensão, com a sociedade e com o mundo. Sérgio confessa: *Avaliem o prazer que tive, quando me disse meu pai que eu ia ser apresentado ao diretor do Ateneu e à matrícula. O movimento não era mais a vaidade, antes o legítimo instinto da responsabilidade ativa. Honrado engano, esse ardor franco por uma empresa ideal de energia e de dedicação premeditada confusamente*¹¹⁹. A desilusão produz a infelicidade e,

¹¹⁶ Marco LUCCHESI. *Carta para um jovem do século XX*. In: Giacomo LEOPADI. *Poesia e Prosa*, p. 13.

¹¹⁷ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 144.

¹¹⁸ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 13.

¹¹⁹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 23.

conseqüentemente, quanto maior uma maior a outra. Leopardi no pensamento 232 de seu *Zibaldone di Pensieri* expõe que *a origem do sentimento profundo de infelicidade, ou seja, o desenvolvimento daquilo que se chama sensibilidade, procede normalmente da ausência ou perda das ilusões grandes e vivas*¹²⁰.

Tanto Leopardi quanto Pompéia encontraram na sátira um meio de exprimir seu sentimento do mundo. Vincenzo Guarracino afirma que a linguagem satírica de Leopardi, sobretudo nos *Operette Morali* (Opúsculos Morais), funciona *como instrumento do próprio pessimismo social e anti-naturalista*¹²¹. No *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere* dos *Operette*, por exemplo, ironiza-se a possibilidade de que o novo ano seja repleto de felicidade, já que para o autor italiano, a infelicidade é algo absolutamente natural da essência humana. O passageiro pergunta, em tom irônico, se o vendedor está lembrado de ter vivido algum ano feliz e ele responde que não¹²². E mesmo não acreditando que o novo ano será bom ele continua vendendo os *almanacchi* e, junto com ele, a ilusão de que algum ano possa ser bom. N' *O Ateneu*, o narrador não poupa o diretor do colégio de suas sátiras e ironias: *O Dr. Aristarco Argolo de Ramos, da conhecida família do Visconde de Ramos, do Norte, enchia o império com o seu renome de pedagogo. Eram boletins de propaganda pelas províncias, conferências em diversos pontos da cidade, a pedidos, à sustância, atochando a imprensa dos lugarejos, caixões, sobretudo, de livros elementares [...] de capas azuis, róseas, amarelas, em que o nome de Aristarco, inteiro e sonoro, oferecia-se ao pasmo venerador dos esfaimados de alfabeto dos confins da pátria [...] não admira que em dias de gala, íntima ou nacional, festas do colégio ou recepção da coroa, o largo peito do grande educador desaparecesse sob constelações de pedraria, opulentando a nobreza de todos os honoríficos berloques...Aristarco todo era um anúncio. Os gestos, calmos, soberanos, eram de um rei – o autocrata excelso dos silabários*¹²³. Depois conclui o narrador: *Acima de Aristarco – Deus! Deus tão somente; abaixo de Deus – Aristarco*¹²⁴.

¹²⁰ Giacomo LEOPARDI. *Zibaldone di Pensieri*, p. 177. [L'origine del sentimento profondo dell'infelicità, ossia lo sviluppo di quella che si chiama sensibilità, ordinariamente procede della mancanza o perdita delle grandi e vive illusioni.].

¹²¹ Vincenzo GUARRACINO. *Guida alla Lettura di Leopardi*, p. 380. [come strumento del proprio pessimismo sociale e antinaturalistico.].

¹²² Giacomo LEOPARDI. *Operette Morali*, p. 289. [Passagere: Non vi ricordate di nessun anno in particolare, che vi paresse felice?. Venditore: No in verità, illustrissimo.].

¹²³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 15.

¹²⁴ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 17.

Alfredo Bosi comenta que *o pathos satírico investe a maior parte das passagens, mantém a citada coesão tonal e faz uma coisa só com o artesanato da escrita*¹²⁵. Assim, a sátira ao diretor do colégio, muito mais que uma *vingança* de Pompéia, como disse Mario de Andrade, é uma forma artesanal e artística de expressão de seu *pessimismo social e anti-naturalista*.

Também é possível relacionar esses dois autores aproximando-os quanto à concepção materialista da vida. No Zibaldone, 4207, Leopardi afirma que *a idéia e o nome de matéria abrange tudo aquilo que corresponde ou pode corresponder aos nossos sentidos; tudo aquilo que conhecemos e que podemos conhecer e conceber*¹²⁶. A crítica ao Iluminismo e a descrença quanto ao valor absoluto da razão humana deixou o homem não só órfão de Deus, mas de si mesmo. Vincenzo Guarracino diz que *contra todos as crenças na providência e no transcendentalismo, nega-se a toda a criação qualquer sentido e finalidade que não seja o funcionamento do círculo perpétuo de produção e destruição da natureza*¹²⁷. Ou seja, o mundo material é dado, mas não há nele qualquer finalidade. Ele é simplesmente um contínuo processo de surgir, desaparecer e ressurgir, um *eterno retorno*. Disso decorre que a existência é absurda e a vida uma eterna infelicidade.

N’O Ateneu, numa carta enviada de Paris, o pai de Sérgio aconselha o filho a não pensar nem no passado nem no futuro, porque somente interessa o presente: *o futuro é corruptor, o passado é dissolvente, só a atualidade é forte*¹²⁸. Não há a fortaleza em fugir do presente, por isso insiste o pai: *vive apenas o instante atual e transitório*¹²⁹. Toda a realidade resume-se ao instante, que também não é fixo, mas que está em mudança constante, um “contínuo transitório”.

Da insatisfação com a vida nasce o tédio e a monotonia que o narrador d’O Ateneu descreve: *o tédio é a grande enfermidade da escola, o tédio corruptor que tanto se pode*

¹²⁵ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: *Céu, Inferno*, p. 57.

¹²⁶ Giacomo LEOPARDI. *Zibaldone di Pensieri*, vol. II, p. 1111. [*l’idea ed il nome di materia abbraccia tutto quello che cade o può cader sotto I nostri sensi, tutto quello che noi conosciamo, e che noi possiamo conoscere e concepire*.].

¹²⁷ Vincenzo GUARRACINO. *Guida alla Lettura di Leopardi*, p. 198. [*contro ogni credo provvidenzialistico e transcendentalista, si nega a tutto il creato altro senso e fine che quelli di consentire il funzionamento del “perpetuo circuito di produzione e distruzione”*.].

¹²⁸ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 162.

¹²⁹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 162.

*gerar da monotonia do trabalho como da ociosidade*¹³⁰. O tédio não é somente a *enfermidade da escola*, mas da própria existência, já que o colégio é o microcosmo da sociedade.

Para Leopardi, o nada, o vazio é a essência da existência e somente a dor e a morte são o que há de realmente verdadeiro, aquilo que resume toda existência humana. Lê-se em seu *Zibaldone di Pensieri* [4172]:

*Tudo é mal, ou seja, tudo aquilo que é, é mal; que todas coisas existam é um mal; todas coisas existem para o mal; a existência é um mal; orientada para o mal; o fim do universo é o mal; a ordem, o estado, as leis, a ordem natural do universo não são, senão males. Não há outro bem que o não-Ser. Não há nada de bom que não ser; as coisas que não são coisas: todas coisas são más. O todo existente, a complexidade de todos os mundos que existem, o universo, é simplesmente uma mancha minúscula, uma migalha metafísica. A existência, por sua natureza, e essência própria geral, é uma imperfeição, uma irregularidade, uma monstruosidade. Mas, essa imperfeição é uma coisa minúscula, uma verdadeira mancha minúscula, porque todos os mundos que existem, não importa quantos sejam nem sua extensão, não sendo certamente infinitos nem em número nem em extensão, são, conseqüentemente, infinitamente pequenos em relação ao universo, se ele fosse infinito; e tudo que existe é infinitamente pequeno em relação ao verdadeiro infinito, por assim dizer, o não existente, o nada*¹³¹.

O mal é o princípio do Ser, da existência. O Ser é um mal e o verdadeiro bem é não-Ser, assim como o Infinito é o Nada. Essas concepções leopardianas propõem uma

¹³⁰ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 97.

¹³¹ Giacomo LEOPARDI. *Zibaldone di Pensieri*, vol. II, p. 1095. [*Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, nè diretti ad altro che al male. Non v'è altro bene che il non essere: non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose: tutte le cose sono cattive. Il tutto esistente; il complesso dei tanti mondi che esistono; l'universo; non è che un neo, un bruscolo in metafisica. L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità. Ma questa imperfezione è una piccolissima cosa, un vero neo, perchè tutti i mondi che esistono, per quanti e quanto grandi che essi sieno, non essendo però certamente infiniti nè di numero nè di gradezza, sono per conseguenza infinitamente piccoli a paragone di ciò che l'universo potrebbe essere se fosse infinito;*

metafísica que nega toda a existência, compreendida a partir do modelo aristotélico. O nada como princípio e o aprisionamento na matéria decorrente da rebelião do demiurgo são doutrinas presentes em todo pensamento de filiação gnóstica. Esse aprisionamento do não-Ser na matéria tornou o não-Ser, Ser, e, essa é a origem de todo o mal. Enquanto o não-Ser permanecer no cárcere da matéria, ele será Ser. A única forma do Ser voltar ao não-Ser é libertando-se através da morte ou da espiritualização da matéria. Isso só é possível porque o princípio que rege a existência é o Nada e o mundo que o homem se ilude ao ver e contemplar é simplesmente o fenômeno. O pensamento leopardiano do mal não é puramente decorrente de uma vida infeliz ou de um tédio existencial, mas fruto de uma concepção doutrinária filosófico-religiosa do mal, como um princípio metafísico. Nesse sentido, Vittoriano Espósito assevera que *a origem mais verdadeira e mais profunda do pessimismo leopardiano não é psicológica, nem histórica, nem ético-religiosa, mas essencialmente objetiva e filosófica*¹³². A questão do mal também é tema das meditações de Sérgio em *O Ateneu: O mal na terra, descrito pelo Sanches com uma perícia de conhecedor e praticante, tomou vulto no seio das minhas cogitações. A incredulidade primeira acabou em meu espírito, reconhecendo o descabro deste vale de lágrimas em que vivemos*¹³³. O existir, viver no mundo, é participar do sofrimento, pois já que há *mal na terra*, a existência só pode ser um *vale de lágrimas*. Sobre o a questão do mal n' *O Ateneu*, Alfredo Bosi argumenta que *o imaginário concebe o mal como opacidade absoluta*¹³⁴.

Francesco De Sanctis encontra na ausência de esperança numa vida futura a razão de Leopardi – e pode-se talvez também aí incluir Pompéia – ver a vida como um sofrimento que só se extingue com a morte, pois *onde a Bíblia e todas as teologias resolvem as contradições numa segunda vida, em que a tragédia se torna uma divina comédia, Leopardi, que quer estar além da experiência, não crê em uma segunda vida, permanece*

e il tutto esistente è infinitamente piccolo a paragone della infinita vera, per dir così, del non esistente, del nulla.].

¹³² Vittoriano ESPOSITO. *Religione e Religiosità nel Leopardi*, p. 71. [la genesi più vera e più profonda del pessimismo leopardiano non è psicologica, né storica, né etico-religiosa, bensì essenzialmente oggettiva e filosofica].

¹³³ Raul POMPEIA. *O Ateneu*. p. 49.

¹³⁴ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: *Céu, Inferno*, p. 57.

*em tudo a ansiedade e as dores da tragédia humana. [...] a sua teoria é a morte de toda teologia, de toda poesia e de toda filosofia: o nada universal*¹³⁵.

Em um de seus aforismos, Leopardi vê a morte como libertação da vida e dos desejos: *A morte não é um mal, porque liberta o homem de todos os males, e lhe tolhe os desejos junto com os bens. A velhice é o sumo mal, porque priva o homem de todos os prazeres, freando-lhe os apetites; e traz consigo todas as dores. Contudo, os homens temem a morte e desejam a velhice*¹³⁶.

Pode-se ver de maneira ainda mais direta a influência de Leopardi em dois poemas em prosa do autor brasileiro. Nos poemas *Ilusão Renitente* e *Rumor e Silêncio* publicado nas *Canções sem Metro*, Pompéia coloca como epígrafe trechos da obra de Leopardi.

Ilusão Renitente

A epígrafe do poema em prosa é um pequeno trecho do poema *La Ginestra, o il fiore del deserto* de 315 versos dos *Canti* de Leopardi, que Alfredo Bosi diz ser uma *longa e intrincada meditação sobre um só e grande tema: o sentido da existência*¹³⁷. O trecho citado de *A Giesta, ou a flor do deserto* por Pompéia é o que se segue:

*E tu, lenta ginestra
Chi di selve odorate
Queste campagne dispogliate adorni
Anche tu presto, alla crudel passanza
Soccomberai...*¹³⁸.

¹³⁵ Francesco DE SANCTIS. *Filosofia di Leopardi*. In: *Schopenhauer e Leopardi*, p. 77 - 79. [Dove la Bibbia e tutte le teologie risolvono le contraddizioni nella seconda vita, sì che la tragedia si volti in una divina commedia, Leopardi, che vuol stare in su l'esperienza, a una seconda vita non crede, rimane in tutte le ansietà e i dolori della tragedia umana. [...] la sua teoria è morte di ogni teologia, di ogni poesia e di ogni filosofia: il nulla universale.].

¹³⁶ Giacomo LEOPARDI. *Pensieri*, aforisma VI, p. 19. [La morte non è male: perché libera l'uomo da tutti i mali, e insieme coi beni gli toglie i desideri. La vecchiezza è male sommo: perché priva l'uomo di tutti i piaceri, lasciandogliene gli appetiti; e porta seco tutti i dolori. Nondimeno gli uomini temono la morte, e desiderano la vecchiezza.].

¹³⁷ Alfredo BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 187.

¹³⁸ Tradução de Affonso Félix de Souza: [E tu, lenta giesta / Que com matos cheirosos / Adornas estes campos despojados, / Também tu, prestes, à cruel potência / Sucumbirás...] Alfredo Bosi em *O Ser e o Tempo da Poesia* (p.189) lembra que lenta em lenta giesta significa flexível, dúctil, maleável; que capaz de durar; e conclui que por isso persistente, resistente. Leopardi provavelmente refere-se ao verso 12 da

Um dos temas fundamentais, que se relaciona com *o sentido da existência*, é a morte. Mesmo as gestas que adornam os campos – e que persistem em renascer – não poderão passar impune pelas marcas do tempo e pela lei da vida, ou seja, a morte, pois *anche tu presto soccomberai*. Leopardi se inspirou nas giestas que circundam o Vesúvio. Quando se tem a erupção do vulcão a larva eclode e pode trazer a morte instantânea para toda a vegetação e para toda a população ao redor. Foi o que aconteceu na erupção de 79 d.C. que destruiu as cidades de Herculano, Pompéia e Stabia. Curiosamente, ao descrever o comportamento de Aristarco n’*O Ateneu* o narrador faz uma comparação à força devastadora da natureza: *Nos momentos de ira e de exaltações eloqüentes é que sabia fazer-se em verdade divino. Era mais que uma revelação temerosa do Olimpo; era como se Júpiter mandasse Mercúrio catar à terra os raios já disparados e os unisse ao estoque inavaliável dos arsenais do Etna, para soltar tudo, de uma só vez, de uma só cólera, num só trovão, aniquilando a natureza sob a bombarda onipotente*¹³⁹.

A ira da natureza é constatada no fogo destruidor. Renato Minore interpreta o poema como um *símbolo poderoso, sugestivo, aterrorizador da transformação perene da natureza, cujo princípio vital operante em diversas manifestações, como a capacidade de triunfar sempre em novas formas, nasce do definhamento e da morte dos que a precedem*¹⁴⁰. Lê-se no poema em prosa de Pompéia:

O nada, irmão da treva e do caos, revela-se em toda a grandeza do prestígio brutal, negativo, incontestável. Cessou o tumulto animado das transformações; o conflito dos átomos foi substituído por uma pacificação profunda; o fogo e a água, confundidos no acordo de uma destruição mútua e simultânea, renunciaram ao velho antagonismo de elementos rivais. Não mais a vida dos vermes na entranha do cadáver, não mais a vida dos astros no vácuo; nem há mais astros no céu nem há mais vermes na terra; o demônio do aniquilamento sustou a marcha sideral das esferas!...

Segunda Geórgica de Virgílio. O poeta latino, ao descrever a paisagem e a flora local, menciona a presença de espécies – *ut molle siler lentaeque genistae* –, como o tenro amieiro e a flexível giesta, a *lenta ginestra*.

¹³⁹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 57.

¹⁴⁰ Renato MINORE. *Leopardi: l’Infanzia, le Città, gli Amori*. p., 194.

O tempo e o espaço imanescentes numa só uniformidade, sem soluções, sem sucessões, realizam a hipótese do termo absoluto.

Resolveu-se enfim a universal comédia das formas, das superfícies, das ilusões...

Como um pássaro envolvido inesperadamente no turbilhão da borrasca, vivia, entretanto, o meu sentimento, no meio da consumação geral das coisas.

Estranho sonho!

E eu vi, senti nascer das trevas um clarão suavíssimo, semelhante ao luar que vem do céu, rasgando uma por uma as bambolinas pesadas da tempestade.

Era a luz de um olhar...

Nem tudo perecera!

Este simples clarão saciava-me como se fosse a concentração da vida universal roubada aos seres, ou o espírito errante das constelações extintas!¹⁴¹

O eu-lírico, em sonho, vê a aniquilação da existência, a consumação total e o triunfo do vazio, do nada absoluto. Contudo, do Nada surge a luz de um olhar, *a concentração da vida universal roubada aos seres, ou o espírito errante das constelações extintas*. Do Nada surgiria a luz, a fagulha divina, a centelha universal, que seria o Tudo e o Nada, o princípio e o fim.

Compara-se à exposição de Dr. Cláudio em uma de suas palestras: *giesta, isolada nas altas neves, flor do ermo, a degradada eterna do inacessível*¹⁴². Do fogo destruidor renasce a vida e da morte da natureza permanece, ainda que condenada, a *Giesta a degradada eterna do inacessível*.

Rumor e Silêncio

Nesse poema em prosa, a epígrafe escolhida por Pompéia é do poema *L'Infinito* dos *Canti* de Leopardi. O brasileiro usou apenas os últimos três versos do poema. Lê-se no poema do italiano:

¹⁴¹ Raul POMPEIA. *Canções sem Metro*

¹⁴² Raul POMPEIA. *O Ateneu*. p. 144.

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pesier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormmir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare¹⁴³.*

O poema de Leopardi pode ser lido como um processo intelectual de experiência interior que o leva à visão do infinito. O poeta solitário contempla a imensidão, ainda que com dificuldade devido à sebe *che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude* e, no silêncio, a mente foge da realidade. E do passado ao presente, as doces reminiscências transbordam e o eu-lírico naufraga no infinito, como se vivesse uma experiência mística de identificação do eu com o absoluto, com o Nada. Cesare Luporini, ao comentar esse poema diz que *a doçura do seu naufrágio é uma doçura mística [...] é a doçura do aniquilamento da existência finita, da sua autodissolução. Entretanto, atenção, não em grande totalidade, no pleroma do ser, mas no vazio do nada, grande tema, sempre, de Leopardi.*¹⁴⁴

O sentimento do Belo é fruto da imaginação poética, como se o poeta recebesse um sopro divino que o levaria ao êxtase. É a revelação da centelha divina, a comunicação do supra-humano que desabrocha a partir do poeta: *Centelha celeste e impulso sobre-humano despejam-se para fazer um sumo poeta, e não o estudo dos autores e a análise do gosto estrangeiro*¹⁴⁵. Entretanto, não se pode esquecer que se trata de um poema do jovem

¹⁴³ Tradução de Ivo Barroso: [*Sempre cara me foi esta colina / Erma e esta sebe, que de extensa parte / Dos confins do horizonte o olhar me ocultar. / Mas, se me sento a olhar, intermináveis / Espaços para além, sobre-humanos / Silêncios e quietudes profundíssimas, / Na mente vou sonhando, de tal forma / Que quase o coração me aflige. E, ouvindo / O vento sussurrar por entre as plantas, / O silêncio infinito à sua voz / Comparo: é quando me visita o eterno / E as estações já mortas e a presente / E viva com seus cantos. Assim, nessa / Imensidão se afoga o pensamento: / E doce é naufragar-me nesses mares.*].

¹⁴⁴ Cesare LUPORINI. *Naufrágio sem espectador*. In: Giacomo LEOPARDI. *Poesia e Prosa*, p. 126.

¹⁴⁵ Giacomo LEOPARDI. *Lettera* (18 luglio 1816). *Op. cit.* In: Vincenzo GUARRACINO. *Guida alla Lettura di Leopardi*, p. 399. [*Scintilla celeste, e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri.*].

Leopardi (1798 –1837) escrito em 1819. Parece-me que esse poema, muito mais que uma especulação mística de identificação do finito com o infinito, seria simplesmente a captação de um momento de grande inspiração poética que especula sobre o desconhecido, sobre a existência, sobre o infinito.

De qualquer maneira, a imaginação como fonte do sentimento artístico, também figura entre as teses do Dr. Cláudio sobre a arte, que serão tratadas posteriormente. Além disso, esse privilégio da imaginação, tipicamente associada à poesia romântica, também é cara ao poeta Pompéia. Lê-se no poema em prosa abaixo:

Diz-se então que o silêncio é a morte. Multiplicai esses rumores...Dizei, depois, onde mais intensa é a vida e maior o assombro, se embaixo ou lá em cima, no zimbório diáfano que a noite vai conquistando agora, na savana imensa onde transita a migração dos dias e viajam as estrelas, onde os meteoros vivem, onde os cometas cruzam-se como espadas fantásticas de arcanjos em guerra – na mansão dos astros e do sagrado silêncio do infinito?!¹⁴⁶

Embora influenciado pelo poeta italiano, Pompéia não seguiu o caminho de Leopardi de uma introspecção e identificação do eu ao misterioso infinito. O autor brasileiro preferiu enfatizar o silêncio como símbolo da morte e do infinito. O infinito é associado ao nada, ao vazio, ao silêncio, uma vez que a ausência de som é, por analogia, ausência de ser, o não-ser, o nada.

Assim, pode-se compreender melhor porque, num artigo no *Jornal do Comércio*, Pompéia reflete sobre a vida e a morte dessa maneira:

Os finados de 2 de novembro são os anônimos da miséria e da dor, nossa triste igualha, os consórcios da nossa inferioridade, humanos, não sobre-humanos, vindos à existência do mesmo ventre de maternidade em pecado, sem a heráldica de uma profecia por tradição de família e sem a exaltação futura na igreja triunfante, por conforto e agonia. Porque são mais nós mesmos e porque não sabemos bem se descansam em outra forma de existência, ou se sofrem, na podridão da terra, ou na angústia do vento que

¹⁴⁶ Raul POMPEIA. *Canções sem Metro*.

*dilacera os ciprestes, impressiona como dia nenhum aquele que se marcou para a veneração religiosa da sua memória*¹⁴⁷.

A vida seria nada mais que um caminho incerto que, dialeticamente, guia certamente o homem para a morte. A condição mortal humana é a origem do sofrimento, tanto em Leopardi como em Schopenhauer e em Pompéia. Fosse a matéria humana imortal, o pessimismo e o desespero leopardianos cessariam.

O pessimismo e a infelicidade de Pompéia talvez tenham raiz no materialismo darwinista que desde jovem abraçou. Lembra Camil Capaz que *numa aplicação um tanto precoce para sua idade (15 anos), já no ano seguinte (1878) à sua chegada (ao Colégio Pedro II), Pompéia se enfronhava no estudo dos pensadores modernos empolgando-se ao influxo das idéias materialistas, que lhe vieram da leitura de Büchner e de Spencer e da tradução que empreendeu da Origem das Espécies, de Darwin*¹⁴⁸.

Para Leopardi a vida é dor e sofrimento, também porque o homem busca a felicidade naquilo que é próprio de sua natureza material: o prazer, que é insaciável, e, portanto, nunca completo. Diz Leopardi no *Zibaldone* [165] que *o sentimento da nulidade de todas as coisas, a insuficiência de todos os prazeres de preencher a alma, e nossa tendência para um infinito que não compreendemos, talvez proveniente de uma causa muito simples, é mais material que espiritual. A alma humana (como todos os seres vivos) deseja sempre essencialmente, e busca unicamente, ainda que sob mil aspectos, o prazer, ou seja, a felicidade, que a considerando como um bem, são a mesma coisa. Este desejo, esta tendência não tem limites, porque é inata ou congênita com a existência e, por isso, não se extingue neste ou naquele prazer que nunca é infinito, mas termina somente com a morte*¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Raul POMPÉIA. *Jornal do Comércio*, 03/11/1889. In: Camil CAPAZ, op. cit., p. 100-101.

¹⁴⁸ Camil CAPAZ. op. cit, p. 24.

¹⁴⁹ Giacomo LEOPARDI. *Zibaldone di Pensieri*, p. 134. [Il sentimento della nullità di tutte le cose, la insufficienza di tutti i piaceri a riempirci l'animo, e la tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo, forse proviene da una cagione semplicissima, è più materiale che spirituale. L'anima umana (e così tutti gli esseri viventi) desidera sempre essenzialmente, e mira unicamente, benchè sotto mille aspetti, al piaceri, ossia alla felicità, che considerandola bene, è tutt'uno col piacere. Questo desiderio e questa tendenza non ha limiti, perch'è ingènita o congenita coll'esistenza, e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma solamente termina colla vita.].

A idéia leopardiana do prazer como *ingenita o congenita* da existência humana – além de ser semelhante à doutrina schopenhaueriana da Vontade como essência do homem – pode ser associada às concepções estéticas do Dr. Cláudio – Sérgio – Pompéia quando atribuiu ao desejo de nutrição e amor o impulso vital que move a alma humana, como veremos mais adiante.

Pompéia e Schopenhauer

A influência do filósofo alemão no romancista brasileiro é evidente. Como lembra Camil Capaz: *A leitura de Schopenhauer e de Leopardi, autores de cabeceira, que se afeiçoavam à sua índole introvertida, lhe daria suporte ao pensamento negativista, fincando-lhe na mente as estacas sobre o rumo a seguir*¹⁵⁰.

Entretanto, as idéias schopenhauerianas são microcosmos dentro da complexidade do romance. Porém, microcosmos relevantes para melhor compreensão da narrativa, uma vez que Sérgio, narrador-personagem, conta suas memórias no colégio interno, mesclando o Sérgio criança e o Sérgio adulto, predominantemente com rancor e tristeza, mas se exaltando quando está na presença de Ema (símbolo do amor materno e mulher de Aristarco) e da música, uma espécie de libertadora do mundo da infelicidade e da dor.

Para tanto, optamos por um método de exposição partindo de Schopenhauer e introduzindo, quando plausível, trechos d’*O Ateneu* que sirvam de argumentação para a eficácia de nossa hipótese. Assim, embora pareça um texto *up-side-down*, ou seja, Schopenhauer como tema e *O Ateneu* como “acessório”, na verdade, a idéia é oposta; um microcosmo de *O Ateneu* como tema, relacionado-o com a complexidade de Schopenhauer. Dessa forma, tenta-se evidenciar como Pompéia sintetizou idéias tão abrangentes, metafísicas, em pequenos “oásis” de seu imenso deserto árido, árduo e penoso que é *O Ateneu*. Optamos por esse método, devido à dificuldade de compreensão da idéia de “libertação pela música”, sem antes se ter adentrado na arquitetura filosófica de Schopenhauer.

¹⁵⁰ Camil Capaz, op. cit., p. 72.

Nesse sentido, René Wellek atesta que *a estética de Schopenhauer é parte de sua metafísica e, portanto, não pode ser compreendida sem ela*¹⁵¹. Portanto, para se falar desse microcosmo de *O Ateneu*, que ganha dimensões significativas, é preciso antes traçar um rápido panorama da filosofia de Schopenhauer.

Schopenhauer

O ponto de partida do pensador, a premissa maior, que inclusive abre sua obra fundamental, *O Mundo como Vontade e Representação*, é: *O mundo é minha representação*¹⁵². Contudo, antes de entrarmos na exposição das idéias de Schopenhauer, é necessário expormos alguns pontos para elucidarmos melhor essa premissa maior.

Schopenhauer sofreu forte influência de Platão, Kant e da filosofia-religião oriental em geral, como o do budismo e, sobretudo, da leitura dos *Upanishads*. Assim, para compreendermos melhor, partiremos do kantismo para chegarmos ao autor que aqui nos interessa.

Para Kant, o fenômeno é a realidade, a única acessível ao conhecimento humano. Associado a ele, há o nêmeno, que é o limite intrínseco desse conhecimento. Para Schopenhauer, o fenômeno é aparência, ilusão, sonho, ou, como se diz na filosofia indiana, “o Véu de Maia”. O nêmeno é que é a realidade que se esconde por detrás do sonho, da ilusão, do fenômeno.

Dito isso, podemos chegar ao primeiro passo da filosofia de Schopenhauer. O mundo é representação. Portanto, não se pode partir do objeto, porque ele é ilusão. Deve-se partir do sujeito. Concentra-se assim o conhecimento a partir do próprio eu conhecedor. Assim, o mundo é *minha* representação.

No entanto, dizer que o mundo é só representação, seria uma visão fantástica, um absurdo metafísico, pois o sujeito do conhecimento tem corpo, por exemplo. Assim, a busca não deve ser no mundo real, no fenômeno, mas no que está por trás dele, no nêmeno, que é a verdadeira realidade.

¹⁵¹ René WELLEK. *História da Crítica Moderna*, vol. II, p. 273.

Se o mundo não é só representação, que é então? Se devermos buscar o nûmeno, como alcançá-lo? Schopenhauer responde que o mundo não é só representação, mas também Vontade, e ela que é a essência do homem. Trata-se agora de se explicar o que é essa Vontade para Schopenhauer, que diz:

Fenômeno significa representação, e mais nada; e toda a representação, todo o objeto é fenômeno. A coisa em si é unicamente a vontade; nesta qualidade, esta não é de maneira nenhuma representação, difere dela toto genere; a representação, o objeto, é o fenômeno, a visibilidade, a objetivação da vontade. A vontade é a substância íntima, o núcleo tanto de toda coisa particular, como do conjunto; é ela que se manifesta na força natural cega; ela encontra-se na conduta racional do homem; se as duas diferem tão profundamente, é em grau não em essência¹⁵³. Wellek comenta que: a essência do mundo, “a coisa em si”, é a Vontade, e essa Vontade “se objetiva” no mundo da aparência ou idéia, em fases que vão desde o mundo inorgânico da matéria, até o homem. Não existe Deus e a Vontade é o mal que só pode ser vencido por uma revolta, uma inversão da Vontade, um reconhecimento do abismo, sua negação por meio da identificação completa com os outros, na compaixão e no ascetismo¹⁵⁴.

Portanto, a Vontade é a coisa em si (*Ding an sich*), assim não está presa às formas do fenômeno (tempo, espaço e causalidade). Além disso, é única em todos os seres. Se há alguma diferença, ela é apenas em grau: no animal como instinto e no homem como razão, mas em sua essência é igual. Porém, não se trata de panteísmo, pois, como veremos adiante, Schopenhauer tem uma visão pessimista do mundo, ao contrário do panteísmo.

¹⁵² Arthur SCHOPENHAUER. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, B1, 1, p. 31. [*Die Welt ist meine Vorstellung*]. Para a citação dessa obra indicar-se-á o livro, o parágrafo e página, respectivamente. Usou-se, para as traduções ao longo desse trabalho, a edição da editora Rés do Porto, traduzida por M.F. Sá Correia.

¹⁵³ Arthur SCHOPENHAUER. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, B2, 21, p. 163-164. [*Erscheinung heißt Vorstellung, und weiter nichts: alle Vorstellung, welcher Art sie auch sei, alles Objekt, ist Erscheinung. Ding an sich aber ist allein der Wille: als solcher ist er durchaus nicht Vorstellung, sondern toto genere von ihr verschieden: er ist es, wovon alle Vorstellung, alles Objekt, die Erscheinung, die Sichtbarkeit, die Objektivität ist. Er ist das Innerste, der Kern jedes Einzelnen und ebenso des Ganzen: er erscheint in jeder blindwirkenden Naturkraft: er auch erscheint im überlegten Handeln des Menschen; welcher beiden große Verschiedenheit doch nur den Grad des Erscheinens, nicht das Wesen des Erscheinenden trifft.*].

¹⁵⁴ René WELLEK. *História da Crítica Moderna*, vol. II, p. 273 - 274.

A razão, no entanto, é inferior à Vontade, pois está a serviço dela; é sua escrava. Ela faz com que o homem atue em virtude de motivos, e está sujeita ao erro. Estando sujeita ao erro, falha em seu objetivo de atingir a Vontade Infinita que é o Ser por excelência. O homem, portanto, não pode chegar ao verdadeiro conhecimento via razão, ao contrário, deve-se libertar dela. Uma vez que a razão afasta o homem da coisa em si, da Idéia (o filósofo adota o termo platônico), a única maneira de se aproximar do conhecimento é a intuição; através dela, o sujeito atinge a Idéia, “indo dentro” da coisa em si.

Schopenhauer, então, formula a idéia de que a maneira de o homem chegar ao nûmeno, à Vontade Infinita, à Idéia, é através de duas formas: via Arte e via Ascese. Trataremos a seguir dessa libertação. Adiantamos já que via Ascese é uma libertação completa, enquanto que via Arte a libertação é parcial.

A Libertação pela Música em Schopenhauer e em O Ateneu

Para se relacionar as idéias de Schopenhauer com *O Ateneu* é preciso partir da idéia de que a arte é o meio de libertação desse mundo do engano, da representação, da infelicidade e da dor. Só a música poderia livrar do tédio – a *noia* que Leopardi dizia ser parte da natureza do ar, ou seja, estaria em toda parte¹⁵⁵ – da existência que fazia com que Sérgio revelasse sentir-se *vazio de ânimo* e que *o vácuo habitava-me dentro*¹⁵⁶.

Somente com o conhecimento da Idéia é que se chega ao conhecimento sublime e, a Idéia, só é alcançada pela arte. Diz Schopenhauer que *a arte reproduz as idéias eternas que concebeu por meio da contemplação pura, isto é, o essencial e o permanente de todos os fenômenos do mundo; aliás, segundo a matéria que emprega para esta reprodução toma o nome de arte plástica, poesia ou música. A sua origem única é o conhecimento das Idéias; o seu fim único, a comunicação desse conhecimento*¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Giacomo LEOPARDI. Giacomo LEOPARDI. *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*. In: *Operette Morali*, p. 247. [la noia sia della natura dell'aria [...] penetra in quelli da ogni parte, e li riempie].

¹⁵⁶ Raul POMPEIA. *O Ateneu*. p. 40.

¹⁵⁷ Arthur SCHOPENHAUER. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, B3, 36, P. 251-252. [Sie (die Kunst) wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßte ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt, und je nachdem der Stoff ist, in welchen sie wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntniß der Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung dieser Erkenntniß].

Assim, a arte possibilita o conhecimento da Idéia, que é comunicada aos que contemplam as obras artísticas. No entanto, só é atingido, no seu grau mais elevado, pelo gênio. Diz: *A genialidade consiste numa aptidão para se manter na intuição pura e aí se perder, para libertar da sujeição da vontade o conhecimento que lhe estava originariamente submetido[...]* Para os homens vulgares, a faculdade de conhecer é a lanterna que ilumina o caminho; para o homem de gênio, é o sol que revela o mundo.¹⁵⁸

Schopenhauer comenta as artes em geral, e faz a hierarquização delas, segundo o meio mais próximo de se chegar à imediata revelação da Vontade Infinita. Imaginando as artes dispostas em pirâmide, em sua base está a arquitetura, depois a escultura, a pintura, a tragédia, e no topo, a música, que é a imediata revelação dessa Vontade Infinita. Atenta o filósofo alemão para o fato de que *a música, com efeito, é uma objetividade, uma cópia tão imediata de toda a vontade como o mundo o é, como o são as próprias Idéias cujo fenômeno múltiplo constitui o mundo dos objetos individuais. Ela não é, portanto, como as outras artes, uma reprodução das Idéias, mas uma reprodução da vontade como as próprias Idéias. É por isso que a influência da música é mais poderosa e mais penetrante que a das outras artes: estas exprimem apenas a sombra, enquanto que ela fala do ser*¹⁵⁹. A música, portanto, teria o poder de levar o homem para além das fronteiras do mundo das sombras, das aparências, da ilusão, porque só ela atingiria o Ser (*Wesen*). E depois sintetiza:

O prazer estético, a consolação através da arte, o entusiasmo artístico que se apaga às penas da vida, esse privilégio especial do gênio que o indeniza das dores de que ele sofre mais à medida que a sua consciência é mais clara, que o fortifica contra a solidão pesada a que está condenado no seio duma multidão heterogênea, - tudo isso resulta de que,[...] por um lado, a 'essência' da vida, a vontade, a própria existência é uma dor

¹⁵⁸ Arthur SCHOPENHAUER. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. B3, 36, p.253 -255. [Demnach ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntnisse, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens da ist (...) Während dem gewöhnlichen Menschen sein Erkenntnisse vermögen die Laterne ist, die seinen Weg beleuchtet, ist es dem Genialen die Sonne, welche die Welt offenbar macht].

¹⁵⁹ Arthur SCHOPENHAUER. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, B3, 52, p. 341. [Die Musik ist nämlich eine so UNMITTELBARE Objektivation und Abbild des ganzen WILLENS, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vielfältigste Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern ABBILD DES WILLENS SELBST, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste; denn diese reden nur von Schatten, sie aber vom Wesen.].

constante tanto lamentável como terrível; e de que, por outro lado, tudo isto, encarado na representação pura ou nas obras de arte, está liberto de toda a dor e apresenta um espetáculo imponente. Este lado puramente conhecível do mundo, a sua reprodução através da arte sob uma forma qualquer, é a matéria sobre que trabalha o artista. Ele é cativado pela contemplação da vontade na sua objetivação; ele pára diante desse espetáculo, não deixando de o admirar e de o reproduzir, mas, durante esse tempo, é ele mesmo que paga as despesas da representação; por outras palavras, ele próprio é essa vontade que se objetiva e que permanece só com a sua eterna dor. Esse conhecimento puro, profundo e verdadeiro da natureza do mundo torna-se ele mesmo a finalidade do artista de gênio: este não vai mais longe. Além disso, não se torna,[...] um ‘calmante’ da vontade; não o libertará definitivamente da vida, aliviá-lo apenas por alguns instantes curtos: não é ainda a via que conduz para fora da vida. Ele é apenas uma consolação provisória durante a vida, até que finalmente, sentindo sua força aumentada e, por outro lado cansado deste jogo ele se volte para as coisas sérias¹⁶⁰.

Assim, a arte é o caminho da libertação, embora ela seja parcial, “por alguns instantes curtos”. Comenta Terry Eagleton que *de todas as artes, a música é a apresentação mais direta do desejo; ela é de fato o desejo tornado audível, uma espécie de diagrama delicado e impalpável da vida interna do desejo, uma revelação em um discurso não-conceptual da pura essência do mundo. Qualquer filosofia é assim nada mais que a tradução em termos conceituais daquilo que a música fala, representando racionalmente o que a música alcança intuitivamente¹⁶¹.*

¹⁶⁰ Arthur SCHOPENHAUER. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, B3, 52, p. 353. [*Der Genuß alles Schönen, der Trost, den die Kunst gewährt, der Enthusiasmus des Künstlers, welcher ihn die Mühen des Lebens vergessen läßt, dieser eine Vorzug des Genius vor den Anderen, der ihn für das mit der Klarheit des Bewußtseyns in glechem Maaße gesteigerte Leiden und für die öde Einsamkeit unter einem heterogenen Geschlechte allein entschädigt, - dieses Alles berht darauf, daß (...) das Ansicht des Lebens, der Wille, das Daseyn selbst, ein stetes Leiden und theils jämmerlich, theils schrecklich ist; dasselbe hingegen als Vorstellung allein, rein angeschaut, oder durch die Kunst wiederholt, frei von Quaal, ein bedeutsames Schauspiel gewährt. Diese rein erkennbare Seite der Welt und die Wiederholung derselben in irgend einer Kunst ist das Element des Künstlers. Ihn fesselt die Betrachtung des Schauspiels der Objektivation des Willens: bei demselben bleibt er stehen, wird nicht müde es zu betrachten und darstellend zu wiederholen, und trägt derweilen selbst die Konsten der Aufführung, jenes Schauspiels, d.h. ist ja selbst der Wille, der sich also objektiviert und in stetem Leiden bleibt. Jene reine, wahre und tiefe Erkenntniß des Wesens der Welt wird ihm nicht, (...) Quietiv des Willens, erlöst ihn nicht auf immer, sondern nur auf Augenblicke vom Leben, und ist ihm so noch nicht der Weg aus demselben, sondern nur einstweilen ein Trost in demselben; bis seine dadurch gesteigerte Kraft, endlich des Spieles müde, den Ernst ergreift.*].

¹⁶¹ Terry EAGLETON. *A Ideologia da Estética*. p., 125.

Há passagens em *O Ateneu* que evidenciam o elogio à arte, e depois mais especificamente à música, como proporcionadora de uma espécie de êxtase. Quando o narrador, por exemplo, constrói diversas metáforas musicais para relatar o prazer que tem ao obter conhecimento através do estudo: *E eu bebi a embriaguez musical dos capítulos como o canto profundo das catedrais*¹⁶², ou então, *e crescia o canto na abóbada e o órgão falava à tradição inteira do sofrimento humano suplantado pela divindade. Modulava-s a harmonia em suave gorjeio*.¹⁶³ Ou ainda quando descreve o efeito da música em seu íntimo mais profundo: *Há reminiscências sonoras que ficam perpétuas, como um eco do passado*¹⁶⁴. A música de tal maneira afeta o homem que se perpetua na memória *como um eco do passado*.

Também na primeira palestra do Doutor Cláudio, criticando a sociedade brasileira e seu desprezo pela verdadeira arte, diz que *a arte significa a alegria do movimento, ou um grito de suprema dor nas sociedades que sofrem. Entre nós, a alegria é um cadáver*”¹⁶⁵. Na segunda palestra, assevera: *Cruel, obscena, egoísta, imoral, indômita, eternamente selvagem, a arte é a superioridade humana - acima dos preceitos que se combatem, acima das religiões que passam, acima da ciência que se corrige; embriaga como a orgia e como o êxtase*¹⁶⁶.

Arte e Ema

A arte está elevada ao mais alto nível. É mais que a ciência e que a religião. Ela é que produz o êxtase. D. Ema, esposa de Aristarco, que ao mesmo tempo produz em Sérgio o ideal de amor materno e amor sensual é a musa inspiradora do êxtase estético, já que ela caminhava em *cadência de minueto harmonioso*:

D. Ema, bela mulher em plena prosperidade dos trinta anos de Balzac, formas alongadas pro graciosa magreza, erigindo, porém, o tronco sobre os quadris amplos,

¹⁶² Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 42.

¹⁶³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 42.

¹⁶⁴ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 157.

¹⁶⁵ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 87.

¹⁶⁶ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 94.

*fortes como a maternidade; olhos negros, pupilas retintas, de uma cor só, que pareciam encher o talho folgado das pálpebras; de um moreno rosa que algumas formosuras possuem, e que seria também a cor do jambo, se jambo fosse rigorosamente o fruto proibido. Adiantava-se por movimentos oscilados, cadência de minueto harmonioso e mole que o corpo alternava. Vestia cetim preto justo sobre as formas, reluzente como pano molhado; e o cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne. Esta aparição maravilhou-me. Houve as apresentações de cerimônia, e a senhora com um nadinha de excessivo desembaraço sentou-se no divã perto de mim. E logo em seguida lê-se: o poemeto de amor materno deliciou-me como uma divina música*¹⁶⁷.

Alfredo Bosi já observou que *o encontro com o Ema é um acorde perfeito harmonizando os ardores da puberdade com a volta simbólica ao conchego placentário de que fora expulso no início de suas memórias*¹⁶⁸. Além disso, é quando Sérgio está doente, - recebendo os cuidados de Ema, “a amável senhora” (anagrama de mãe, e a personagem que mais tem o carinho de Sérgio), e escutando a melodia que vem do piano, instrumento predileto da música romântica - que ele tem momentos de exaltação; e, neste momento, o tom do romance, sempre pessimista e negativista em relação à vida e aos seres humanos, é esquecido, e Sérgio aproxima-se do êxtase¹⁶⁹. Diz:

*Eu aspirava a música como a embriaguez dulcíssima de um perfume funesto; a música envolvia-me num contágio de vibração, como se houvesse nervos no ar. As notas distantes cresciam-me n'alma em ressonância enorme de cisterna; eu sofria, como das palpitações fortes do coração quando o sentimento exacerba-se - a sensualidade dissolvente dos sons. Lasso, sobre os lençóis, em conforto ideal de túbulo, que a vontade morrera, eu deixava martirizar-me o encanto. A imaginação de asas crescidas fugia solta”*¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 24.

¹⁶⁸ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: *Céu, Inferno*, p. 50.

¹⁶⁹ Poder-se-ia dizer que Ema encarna a ambigüidade. Se de um lado é o amor materno, por outro, é a geradora do êxtase. Enquanto mãe, que dá à luz, é geradora da vida, da dor da existência; como mulher, objeto de desejo, proporciona o sublime.

¹⁷⁰ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p.157.

A música permite a Sérgio sair do mundo concreto para abstrair e contemplar, pois o envolvia “num contágio de vibração”. Ele “sofria”, mas “a imaginação de asas crescidas fugia solta”. A música, assim, propicia a Sérgio a superação da dor, ainda que por alguns momentos.

Musa e Mãe, Ema cuidava de Sérgio, quando adoecido, cantando canções que trazem alívio da dor física e dor da existência: *Cantava, às vezes, para adormecer-me, músicas desconhecidas, tão finamente, tão sutilmente, que os sons morriam-lhe quase nos lábios, brandos como o adejo brando da borboleta que expira*¹⁷¹. Associa-se aqui o “êxtase musical” aos desejos de Sérgio – figura edipiana –, pois *os sons morriam-lhe quase nos lábios*. Depois continua, agora ao piano:

*Por um acaso da distribuição acústica dos compartimentos da casa, ouvia-se bem, agradavelmente amaciado, o som do piano do salão. A amável senhora [Ema], para mandar-me da sua ausência alguma coisa ainda, que acariciasse, que me fosse agradável, traduzia no teclado com a mesma brandura sentida as músicas que sabia cantar. Nenhuma violência de execução. Sentimento, apenas, sentimento, sucessão melódica de sons profundos, destacados como o dobre, em novembro, dos bronzes; depois, uma enfiada brilhante de lágrimas, colhidas num lago de repouso, final, sereno, consolado...efeitos comoventes da música de Schopenhauer; forma sem matéria, turba de espíritos aéreos*¹⁷².

Vê-se não só a referência direta do narrador a Schopenhauer, como à própria idéia da música como consoladora das misérias humanas. Ela traz o “repouso, final, sereno, consolado”. Tem-se, também, que a música é uma “forma sem matéria”, portanto, está além do mundo dos fenômenos, é a própria imediata objetivação da vontade, no sentido schopenhaueriano; é enfim uma “turba de espíritos aéreos”, que remete à idéia do transcendente, do libertado, no sentido daquilo que não está fixo na terra, mas que vaga liberto pelo ar; uma espécie de espiritualização da matéria, que, por isso mesmo, está libertada.

¹⁷¹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p.160.

¹⁷² Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 161.

A música também está relacionada à sensualidade, como argumenta, por exemplo, Kierkegaard, pois *a idéia mais abstrata concebível é o espírito da sensualidade. Mas por qual meio ela pode ser representada? Somente pela música*¹⁷³. Por isso, o êxtase atinge seu ponto máximo na reprodução lingüística, com efeito musical, da repetição constante da vogal *a* aberta como em *amável* ou não –, trazendo a cadência afetiva e sensual que essa aliteração produz, por ser, segundo Soares Barbosa¹⁷⁴, a repetição de vozes orais puras. O efeito contínuo do *a*, repetido 37 vezes em duas linhas, revela o êxtase sensualista associado à Ema e à música, como libertação do mundo da dor e do sofrimento, em *a amável senhora, para mandar-me da sua ausência alguma coisa ainda, que acariciasse, que me fosse agradável, traduzia no teclado com a mesma brandura sentida as músicas que sabia cantar*, como se de fato o som produzido pela repetição do *a* reproduzisse o instante mágico do som, que Ema emitia do teclado, e que afagava os sentimentos de Sérgio.

Antonio Candido já observara a reprodução lingüística com efeito musical associada às imagens e ao sentido em *O Ateneu*, presente na abertura do capítulo XII: *Música estranha, na hora cálida. Devia ser Gottschalk. Aquele esforço agonizante de sons, lentos, pungidos, angústia deliciosa de extremo gozo em pode ficar a vida porque fora uma conclusão triunfal. Notas graves, uma, uma; pausas de silêncio e treva em que o instrumento sucumbe e logo um dia claro de renascença, que ilumina o mundo como o momento fantástico do relâmpago, que a escuridão novamente abate...*¹⁷⁵. Candido nota que *os sons são aqui descritos, pelo modo como repercutem na sensibilidade; e o fazem com tal vigor material, que se tornam por instantes o sujeito literário, qualificados quase psicologicamente, individualizados pelo silêncio das pausas, que alternam com eles, formando um contraponto de momentos visuais de claridade e escuridão. O movimento do período se deve à caracterização impressionista do ritmo, feito de impactos e suspensões em relação ao narrador*¹⁷⁶. Não só os sons são repercussões da sensibilidade em ritmo impressionista com seus impactos e suspensões, mas também se observa o uso insistente de

¹⁷³ Soren KIERKEGAARD. *Either / Or*, p. 69. [*The most abstract Idea conceivable is the spirit of sensuality. But in what medium can it be represented? Only in music.*].

¹⁷⁴ Sobre esse tema, tem-se como referência a obra *Roteiros em Fonética Fisiológica Técnica do Verso e Dicção* de José Oiticica.

¹⁷⁵ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 157.

vocábulos facilmente associados à sensualidade e ao êxtase estético produzido pela música, como *angústia deliciosa de extremo gozo* e, também, *ilumina o mundo como o momento fantástico do relâmpago*. Entretanto, essa iluminação logo se extingue e se vai, pois o efeito do êxtase da música é curto e instantâneo, por isso *a escuridão novamente abate*.

A arte em *O Ateneu*, em síntese, é o meio pelo qual o homem se liberta do mundo da seleção natural, em que o predador sempre vence o mais fraco. Alfredo Bosi afirma que:

*Pulsa no espírito do narrador um complexo ideo-afetivo de tendências anárquicas e jacobinas que, aceitando embora os princípios deterministas (senha, àquela altura, de progressismo), revolta-se contra as redes de opressão individual que essa mesma doutrina sanciona. Se o universo é um todo lógico e fechado, se cada anel da cadeia dos seres se constitui pela ação da força, sem exceções, então, em que instância podem irromper a rebeldia, a negatividade? Nesse mundo sem dialética, em vez de surgir como contradição ativa e superadora, a arte aparece como diferença irreduzível. Se fosse confinada em limites intra-subjetivos, o seu outro nome seria o de loucura, mas, no discurso de Pompéia-Dr.Cláudio, a arte é contemplada como um universal do homo sapiens, que a torna inteligível, embora 'indômita, eternamente selvagem'*¹⁷⁷.

A Dor de Viver em Schopenhauer e em O Ateneu

Contudo, a música, ainda que seja imediata revelação da Vontade Infinita, não liberta o homem totalmente da vontade, pois ela desprende o homem do mundo da representação apenas por momentos de êxtase e não totalmente. Ela mantém o homem preso à vontade de estar no mundo, à vontade de viver. Para atingir a coisa em si, a Vontade Infinita, é preciso eliminar o desejo, o querer viver, pois o mundo é representação e engano, e permanecer neste mundo do fenômeno é manter-se preso ao cárcere. A vida é necessariamente infelicidade e dor. Priva o homem, escravizando-o pela vontade, pelo desejo, não o permitindo atingir a Vontade Infinita. Diz Schopenhauer:

¹⁷⁶ Antonio CANDIDO. *Música e Música*. In: *O Observador Literário*, p. 31.

¹⁷⁷ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*, In: *Céu e Inferno*, p.56-57.

*Todo querer procede duma necessidade, isto é, duma privação, isto é, dum sofrimento. A satisfação põe-lhe um fim; mas, para um desejo que é satisfeito, dez, pelo menos, são contrariados; além disso, o desejo é demorado, e as suas exigências tendem para o infinito; a satisfação é curta, e é parcimoniosamente medida. Mas este contentamento supremo é apenas, aparente: o desejo satisfeito dá lugar em breve a um novo desejo; o primeiro é decepção reconhecida, o segundo é uma decepção ainda não reconhecida. A satisfação de nenhum desejo pode conseguir contentamento durável e inalterável. É como a esmola que se lança a um mendigo; ele salva-lhe hoje a vida para prolongar a sua miséria até amanhã*¹⁷⁸.

O pessimismo com relação ao mundo, à vida, às pessoas, é fundamental na filosofia de Schopenhauer. O historiador da filosofia, Copleston, ao comentar o pensador alemão, assegura que *a Vontade de viver, manifestando-se em egoísmo, auto-afirmação, ódio e conflito, é para Schopenhauer a fonte do mal*, e continua, citando a obra *Parerga und Paralipomena* do filósofo que diz estar lá, *no coração de cada um de nós, reside realmente a besta selvagem que somente espera a oportunidade de se enraivecera e rugir para prejudicar os outros e que, se eles não se previnem, seriam por ela destruídos*, e conclui Copleston: *Essa besta selvagem, esse mal radical, é a expressão direta da Vontade de viver*¹⁷⁹.

A vida sendo essencialmente dor e infelicidade, a única maneira de um relacionamento afetivo entre as pessoas é através do amor, ou melhor dizendo, da compaixão de partilhar com os outros o sofrimento e a dor. Uma espécie de uma comunhão

¹⁷⁸ Arthur SCHOPENHAUER. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, B3, 38, p. 265. [Alles WOLLEN entspringt aus Bedürfnis, also aus Mangel, also aus Leiden. Diesem macht die Erfüllung ein Ende; jedoch gegen einen Wunsch, der erfüllt wird, bleiben wenigstens zehn versagt: ferner, das Begehren dauert lange, die Forderungen gehen ins Unendliche; die Erfüllung ist kurz und kärglich gemessen. Sogar aber ist die endliche Befriedigung selbst nur scheinbar: der erfüllte Wunsch macht gleich einem neuen Platz: jener ist ein erkannter, dieser noch ein unerkannter Irrthum. Dauernde, nicht mehr weichende Befriedigung kann kein erlangtes Objekt des Wollens geben: sondern es gleicht immer nur dem Almosen, das dem Bettler zugeworfen, sein Leben heute fristet, um seine Quaal auf Morgen zu verlängern.].

¹⁷⁹ Frederick COPLESTON. *In: A History of Philosophy*, vol. VII, p. 281. [For the Will to live, manifesting itself in egoism, self-assertion, hatred and conflict, is for Schopenhauer the source of evil. There really resides in the heart of each of us a wild beast which only waits the opportunity to rage and rave in order to injure others, and which, if they do not prevent it, would like to destroy them. This wild beast, this radical evil, is the direct expression of the Will to live.].

da dor. Nesse ponto, pode-se relacionar tal concepção com *O Ateneu*, já que o narrador tem uma visão amarga da vida. É como se o narrador quisesse compartilhar com o leitor os anos de suas angústias, do tédio e do sofrimento, para que o leitor, comovido, entrasse em compaixão com ele. O início do romance procura mostrar a vida e o mundo como uma luta, onde só os mais aptos sobrevivem, como defenderia a teoria evolucionista: *Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.*¹⁸⁰

O mundo do *Ateneu*, que é um microcosmo da sociedade, é o lugar da dor e do sofrimento. Diz o narrador: *O meio, filosofemos, é um ouriço invertido: em vez da explosão divergente dos dardos - uma convergência de pontas ao redor.*¹⁸¹ O ouriço invertido, já comentou Alfredo Bosi, é o símbolo do mal-estar que é o da existência. Todos os espinhos convergem para prender o homem ao mundo cruel. A idéia do ouriço, já esteve expressa no romance anteriormente, na primeira noite de Sérgio no colégio. Durante um sonho, lê-se: *O pó crescia em nuvens do solo; a massa confusa ouriçava (grifo nosso) de gestos, gestos de galho sem folhas em tormenta agoniada de inverno*¹⁸².

O relacionamento de Sérgio com os colegas é predominantemente traçado como mau, pois sempre se realçam na narrativa os aspectos mais desprezíveis dos seres humanos. No primeiro dia de aula, Sérgio conhece Rebelo, que lhe conta como são seus novos colegas: *Uma corja! Não imagina, meu caro Sérgio. Conte como uma desgraça ter de viver com esta gente*”E esbeçou um lábio sarcástico para os rapazes que passavam. *“Aí vão as carinhas sonsas, generosa mocidade...Uns perversos! Têm mais pecados na consciência que um confessor no ouvido; uma mentira em cada dente, um vício em cada polegada de pele. Fiem-se neles. São servis, traidores, brutais, adulões*¹⁸³.

O Puro Nada

A questão da ascese na perspectiva de Schopenhauer, como identificação com o vazio, o Nada, não aparece em *O Ateneu* tão claramente. O problema do ascetismo é

¹⁸⁰ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 13

¹⁸¹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 70.

¹⁸² Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p.36.

¹⁸³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 32.

fundamental para a filosofia schopenhaueriana, uma vez que a música traz uma libertação parcial e deve-se, portanto, buscar outra forma de atingir a Vontade Infinita, a Idéia, o nûmeno. Essa via é a ascese. Como expõe Georg Simmel:

A salvação estética do ser – ou seja, a libertação da dor – que é obtida através da arte, somente pode ocorrer em momentos de êxtase estético. Em tais momentos o ser e a dor continuam a existir no mais profundo de nossa essência e, o intelecto, que foi desarraigado, mas que não pode deixar de existir, inclina-se inexoravelmente a serviço da Vontade. Em momentos de prazer estético, somos como um escravo desacorrentado ou como um guerreiro sem o inimigo por perto. O guerreiro não venceu o inimigo, mas tentou evitá-lo. Logo o inimigo estará diante dele novamente e ele não poderá evitá-lo. A redenção pela arte é insuficiente, mesmo porque tal redenção é impossível. Temos que nos libertar da Vontade, mas a arte só nos desvia. A redenção real e irrevogável tem que lutar com a Vontade e isso só possível pela moral ou pela ascese¹⁸⁴.

Para atingir essa ascese é preciso que o sujeito não queira e não deseje nada, pois o desejar e o querer fazem com que o sujeito fique preso à vontade, tornando-se, assim, escravo da própria vontade e apegado ao mundo dos fenômenos. O querer, o desejar, é sempre de algo objetivado, portanto, ilusório, representação; e isso impede a libertação. Para Schopenhauer, o passo fundamental é a castidade perfeita e, depois, atingir a negação da vontade de viver. A castidade perfeita, pois ela liberta a afirmação da vontade de vida, o impulso reprodutor. Quanto mais vida houver, mais aprisionado está o sujeito no mundo. Depois de atingida a castidade perfeita, o sujeito se aproxima da negação da vontade de viver. Assim que o sujeito se liberta dessa vontade de viver, ele alcança o nûmeno, o Ser por excelência.

¹⁸⁴ Georg SIMMEL. *Schopenhauer and Nietzsche*, p. 104. [The aesthetic salvation from being – that is, from pain – which is wrought by art, can only occur in moments of aesthetic ecstasy. Within such moments being and pain continue to exist in the depth of our essence, and the intellect, which has been uprooted but cannot exist with out roots for any length of time, falls back inexorably into its servitude to the will. In moments of aesthetic pleasure we are like a slave who has forgotten his chains or like a warrior whose enemy is no longer in sight. The warrior has not overcome the enemy but has tried to flee. Soon the enemy will be upon him again and he will not be able to disregard him. Redemption by art is insufficient for the same reason that such redemption is possible at all. We have to be freed from will, but art just turns away from it. Real and irrevocable redemption has to wrestle with will. And that is done as morality and asceticism.].

Poder-se-ia pensar que Schopenhauer prega o suicídio. Porém, o suicídio não serve para conquistar a libertação, porque não é negação da vontade, mas uma enérgica afirmação da mesma, pois implica em um desejo, um querer.

A libertação é conseguida quando se atinge o estado de “puro nada”. O “puro nada” é a eliminação total de tudo aquilo que é, enquanto vida e vontade de vida. Esse “puro nada” é como o estado de nirvana do budismo. Afirma Radhakrishnan que *a moderna filosofia pessimista alemã, de Schopenhauer e Hartmann, é apenas uma versão revisada do antigo Budismo. Diz-se, por vezes, que é um pouco mais que o Budismo vulgarizado*¹⁸⁵.

Deve-se lembra que Pompéia em um texto inacabado, intitulado *Alma Morta*, quando tinha 22 anos, desenvolve a idéia de aniquilação da vontade e até da própria existência como forma de libertação, que são concepções nitidamente leopardianas e schopenhauerianas. Lê-se:

Ao cerrar os olhos para dormir o sono desconhecido do Nada ele pode, santificado pelo sacrifício, fitar tranqüilamente as estrelas e o enigma do além. Adormeça em paz, quem soube desempenhar o mais elevado papel na tragédia da existência...

...A luz da consciência, reflexo divino que nos clareia a alma, inimiga implacável da natureza, que é a obscuridade e a perfídia, ensina fugir à miséria da vida, mostrando o refúgio salvador da niilidade a que nos reduz a força destruidora da virtude. A virtude, como a chama, purifica e consome.

É a sublime apologia do suicídio.

A sabedoria dá-nos a consciência da situação na vida, a virtude resolve esta situação.

Por esta, nos recolhemos ao nada real e definitivo da morte. Se havemos de passar às regiões sombrias do desconhecido assassinados à traição pela natureza, realizemos o suicídio da virtude.

Sobre as trevas indefiníveis da niilidade universal flutua o clarão da consciência, como uma aurora perene imobilizada no oriente: triste crepúsculo perpétuo, testemunha e

¹⁸⁵ S.RADHAKRISHNAN. *Indian Philosophy*, vol. I, p. 342. [The modern pessimistic philosophy of Germany, that of Schopenhauer and Hartmann, is only a revised version of ancient Buddhism. It is sometimes said to be “little more than Buddhism vulgarised”].

confidente da miséria do mundo fixado para sempre no horizonte como a promessa misteriosa de um dia esplêndido, irrealizável.

*Saudemos essa luz, brindando-a, com a taça de cicuta do filósofo ateniense*¹⁸⁶.

E no mesmo texto, alude à idéia de abstinência sexual, não só como forma de aniquilação da vontade, mas como sacrifício necessário para colaborar na exterminação de novas existências antes que nasçam, terminando assim o sofrimento e a dor de existir: *Que há de mais belo que a virgindade, que há de mais venerando que a abstinência do asceta, que mais sublime concepção de virtude que o sacrifício pelo bem e o martírio?*¹⁸⁷.

Depois desta breve exposição, conclui-se que mesmo de maneira condensada, a filosofia de Schopenhauer está presente n’*O Ateneu* e exerce uma função importante na narrativa. É através da concepção de libertação pela arte que o homem atinge o êxtase e supera o mundo da dor e da luta pela sobrevivência, como se o mundo não humano de *O Ateneu*, microcosmo da sociedade, só pudesse ser superado por Sérgio através da arte, da música, de Ema tocando piano. Enfim, é a música que tira o Véu de Maia.

O Canto Nono d’Os *Lusíadas*

O canto nono d’*Os Lusíadas* trata fundamentalmente da estadia dos marinheiros conquistadores portugueses na *Ilha dos Amores*. Como prêmio às suas conquistas, Vênus e suas ninfas os recebem nessa *ínsula divina*. Há, portanto, uma associação clara entre esse canto e o sensualismo, que é explorada n’*O Ateneu*, embora se deva lembrar que esse episódio d’*Os Lusíadas* também é, segundo o crítico português Jacinto Coelho, uma *visão encorajante de um futuro utópico, o reino do Amor onde o homem se realiza em plenitude*¹⁸⁸. Isso é visto, por exemplo, na estrofe 42, quando se diz: *Quero que haja no reino Neptunino / Onde eu nasci, progênie forte e bela, / E tome exemplo o mundo vil, malino*. Para substituir o mundo vil e malino deve nascer o reino Neptunino, o reino do

¹⁸⁶ Raul POMPÉIA. *Alma Morta*. op. cit. in: Camil CAPAZ, op. cit., p. 73-74.

¹⁸⁷ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 73.

¹⁸⁸ Jacinto do Prado COELHO. *Camões e Pessoa: Poetas da Utopia*, p. 63

Amor, ou seja, seguindo a tradição de Dante e dos *Fiéis de Amor*, suplantando o domínio de Roma através de seu contrário, o *Amor*. Essa seria a provável *sã doutrina* do novo trigo *florescente*, que é mencionada na estrofe 27.

É, entretanto, quanto ao aspecto sensual que se observa mais claramente a influência do poema épico português no romance brasileiro, embora lembre Alfredo Bosi que *na edição escolar do poema camoniano feita por Abílio César Borges, barão de Macaúbas, e provável modelo de Pompéia na criação de Aristarco, foram expurgadas várias estâncias em que o poeta canta a beleza física da mulher e o desejo que ela acende*¹⁸⁹.

O sensualismo na narrativa de Pompéia aparece primeiro na forma de homossexualismo: *Guiou-me (Sanches) ao canto nono, como a uma rua suspeita. Eu gozava criminosamente o sobressalto dos inesperados. Mentor levou-me por diante das estrofes, rasgando na face nobre do poema perspectivas de bordel a fumar alfazema [...] eu acompanhava-o sem remorso; reputava-me vagamente vítima, e me dava à crueldade, submisso, adormecido na vantagem da passividade*¹⁹⁰.

Posteriormente, no ano seguinte da permanência de Sérgio n'O Ateneu, ele irá lembrar das *primeiras leituras de Camões, no Sanches, nos banhos de natação, na maneira de rir de Ângela, no criado assassinado*[...] ¹⁹¹. A associação entre as leituras de Camões e Sanches deve-se ao homossexualismo – *vítima [...], submisso, adormecido na vantagem da passividade* –; aos *banhos de natação*, pelo fato de se perceber, na piscina, as malícias dos alunos e, finalmente, Ângela, porque com ela e seu sensualismo que a relação entre O Ateneu e a Ilha dos Amores é mais perceptível:

Ângela dominava-os (os meninos) a todos; vencia-os. Fazia-se menina para brincar e correr com vivacidades de gata. Rolava no chão, envolvendo a cara nos cabelos, secos, soltos. Saltava agitando o ar com as roupas; colhia as flores e jogava, distribuindo por igual a todos, que ela a todos queria bem. Quando não havia muitos, às grades do salão,

¹⁸⁹ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: *Céu, Inferno*, p. 38.

¹⁹⁰ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 46.

¹⁹¹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 136.

*descuidava-se, aparecia em corpinho e saia branca, afrouxando o cordão sobre o seio, mostrando o braço desde a espádua*¹⁹².

Compara-se ao sensualismo das Ninfas na estrofe 68 do canto nono d’*Os Lusíadas*:

*Começam de enxergar subitamente,
Por entre verdes ramos, várias cores,
Cores de quem a vista julga e sente
Que não eram das rosas ou das flores,
Mas de lã fina e seda diferente,
Que mais incita a força dos amores,
De que se vestem as humanas rosas,
Fazendo-se por arte mais formosas.*

Percebem-se o elemento sensual na descrição do tipo e da forma de vestir as roupas. Ângela *aparecia em corpinho e saia branca, afrouxando o cordão sobre o seio*, enquanto que as Ninfas vestem *lã fina e seda diferente, que mais incita a força dos amores*. Há também a referencia às flores, pois Ângela *colhia as flores e jogava* e as Ninfas são *as humanas rosas*. Interessante lembrar que essa *Ilha* estaria localizada, no poema épico português, na região do estreito de Gibraltar e Ângela, estrangeira, *era de Espanha*¹⁹³.

Ângela estava *sempre ao sol! Sempre alegre! Filha selvagem da luz, fauna indomável das regiões quentes, afrontando a temperatura como as leas, insensível e sobranceira*¹⁹⁴. Ela é a figura não humana, sobrenatural, entre a mulher e a deusa, um ser angélico; Ângela como uma *Ninfa*. É a mulher *indomável* e, por isso, a associação com figuras normalmente atreladas ao sensualismo como o calor do sol, a fauna selvagem e a leoa.

Ângela *cantava. Só no canto era triste; canções nostálgicas repassadas do sentimento de coisas distantes, um lugar amigo de pais, um coração adolescente, conhecido uma vez antes da emigração para sempre, canções da ilha em que se ouvia o murmúrio do oceano calmo e das brisas viajadas, e o grito angustiado das gaivotas e a*

¹⁹² Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 141.

¹⁹³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 158.

¹⁹⁴ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 141.

*celeuma longe da maruja à faina, acompanhando um estribilho insistente de amor, amor malandro de gente pobre à beira-mar, feito de peixe, de ociosidade triste e de calor*¹⁹⁵. Ângela cantava e as Ninfas, na estrofe 64, *Algumas, doces cítaras tocavam, / Algumas, harpas e sonoras flautas*. O canto de Ângela é triste porque nostálgico e, em certo sentido, também *Os Lusíadas* são uma canção nostálgica de *coisas distantes*. Por fim, as canções de Ângela são da ilha em que se ouvia o murmúrio do oceano calmo como na *Ilha dos Amores*.

Deve-se lembrar ainda que Ângela ficava no muro junto à piscina quando os garotos tomavam banho para admirá-los e provocá-los: *Trepada ao muro e meio escondida por uma moita de bambus e ramos de hera, vinha Ângela, a canarina, ver os banhos da tarde. Lançava pedrinhas aos rapazes; os rapazes mandavam-lhe beijos e mergulhavam, buscando o seixo. Ângela, torcendo os pulsos, reclinando-se para trás, ria perdidamente um grande riso, desabrochado em corola de flor através dos dentes alvos*¹⁹⁶. Na estrofe 22 do canto nono do poema camoniano lê-se:

*Ali quer que as aquáticas donzelas
Esperem os fortíssimos barões (...)
Com danças e coreias, porque nelas
Influirá secretas afeições
Para com mais vontade trabalharem
De contentar a quem se afeiçoarem.*

Ângela na hora da natação procura conquistar os rapazes que mandam beijo e mergulham *buscando o seixo*. O uso da palavra *seixo* é curioso, pois é uma palavra equívoca, já que pode significar, segundo o *Dicionário Caldas Aulete*, *pedra tosca e dura que se emprega com o cimento para o empedramento de certas obras*, aqui se aplicaria à piscina, mas também pode ter o sentido de *calote, especialmente quando passado em meretriz*, que poderia ser aplicado à relação entre os garotos e a “meretriz” Ângela. O elemento aquoso aplica-se, da mesma forma, às Ninfas, *as aquáticas donzelas*, que buscam também conquistar *fortíssimos barões a quem se afeiçoarem*. Como Ângela *trepada ao*

¹⁹⁵ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 141.

¹⁹⁶ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 38.

muro meio escondida por uma moita de bambus e ramos de hera, as Ninfas, na estrofe 35, têm os barões esperando em *nocturnas horas* e que sobem em *telhados e paredes*.

Dessa maneira, talvez se explique o motivo das constantes referências do narrador d’*O Ateneu* ao canto nono d’*Os Lusíadas* sempre relacionando ao sensualismo, sobretudo, de Ângela, a *canarina*.

A Sensação Transformada ou A Estética n’O Ateneu

As concepções estéticas expostas nos discursos do Dr. Cláudio são as concepções admiradas e, podemos dizer, defendidas pelo narrador e pelo protagonista de *O Ateneu*. Não só pelo fato do Dr. Cláudio ser uma das poucas personagens do romance caracterizadas com simpatia – *Dr. Cláudio, professor da casa, homem de capacidade, benévolo para os desgarrs de tolice da juventude*¹⁹⁷ –, mas por se harmonizarem com as idéias centrais que guiam o tom romance como a revolta, o pessimismo, o sofrimento e a ironia. Como bem lembra Stella T. Barros:

*Raul Pompéia expressou formalmente seu legado estético em O Ateneu ao objetivar sua visão artística nas palavras de Dr. Cláudio, único entre os mestres do internato a merecer as boas graças do narrador, o ex-discípulo Sérgio. Expondo suas idéias aos alunos e convivas em sessão do Grêmio Literário Amor ao Saber, Dr. Cláudio perde sua função de personagem para transmudar-se em porta-voz do escritor. Se a mensagem da preleção na estrutura do romance não dispensa o conferencista e os ouvintes da sala do Ateneu, de muito os ultrapassa: a voz de Dr. Cláudio se funde com a voz de Pompéia, é ao leitor que este se dirige*¹⁹⁸.

Já vimos que a arte é sensação transformada. É através dessa sensação transformada que o homem liberta-se do sofrimento da existência:

¹⁹⁷ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 82.

¹⁹⁸ Stella Teixeira de BARROS. *Além de inútil, imoral*. In: Leyla P. MOISÉS. *O Ateneu: Retórica e Paixão*, p. 243.

*A arte significa a alegria do movimento, ou um grito de suprema dor nas sociedades que sofrem. Entre nós, a alegria é um cadáver. Ao menos se sofrêssemos...A condição da alma é a prostração comatosa de uma inércia mórbida. Quem nos dera a tonicidade letal de uma vasca. Trituramos a vida por igual como um osso; roemos o dia, pacientes, de rojo, sobre o ventre, como cães ao pasto. Fosse manjar o crânio de Rogério, ao menos teríamos a tragédia...Nada! a condição é descanso ininterrupto do aniquilamento no plano infinito da monotonia*¹⁹⁹.

Essa sensação transformada é um grito de suprema dor, primeiro por estar associada aos sentidos e não à razão, daí ser um grito e não a expressão racional de um conceito ou de uma idéia e, segundo, porque através da arte o homem encontra um meio de se libertar, ainda que imaginariamente, da dor de existir. Como para Leopardi e para Schopenhauer, o sofrimento e a dor são os pressupostos da condição humana, pois a alegria e a felicidade são meros espectros, cadáveres da existência, a vida é um *langueur monotone, uma inércia mórbida, o descanso ininterrupto do aniquilamento no plano infinito da monotonia*. A vida humana seria uma espera infinita e monótona do aniquilamento do ser, que só pode bradar, gritar e urrar através da sensação transformada.

Numa segunda palestra, Dr. Cláudio diz que a *arte, estética, estesia é a educação do instinto sexual*²⁰⁰. A arte, a estética e o sentimento do Belo são sensoriais, e, portanto, só podem ser compreendidas através da educação do instinto sexual. O homem sublimaria esse instinto e o transformaria em arte, pois *o primeiro momento contemplativo de um amoroso foi o advento da estética*²⁰¹.

Prossegue Dr. Cláudio expondo que *o esforço da vida humana, desde o vagido do berço até o movimento do enfermo, no leito de agonia, buscando uma posição mais cômoda para morrer, é a seleção do agradável. Os sentidos são como as antenas salvadoras do inseto titubeante; vão ao encontro das impressões, avisadores oportunos e cautelosos. A cada mundo de sensações notáveis corresponde um sentido. Os sentidos,*

¹⁹⁹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 87.

²⁰⁰ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 88.

²⁰¹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 91.

*teoricamente delimitados, são cinco, múltipla transformação de processo de único – o tato, exatamente o sentido rudimentar das antenas. Faz-se, tateando instintivamente à procura dos agradáveis: agradável visual, agradável gustativo, agradável tangível, em suma. O agradável é essencialmente vital; se é às vezes funesto, é porque o instinto pode ser atraído pelas ilusões*²⁰².

O homem do primeiro ao último suspiro busca o agradável, porque só dessa forma ele pode esquecer-se de sua condição. Como a arte é a educação do instinto sexual e, dentre os sentidos, aquele que está mais intimamente relacionado à sexualidade é o tato, Dr. Cláudio o coloca como o sentido fundamental, justamente por ser rudimentar. Quanto mais animal for, mais instintivo, mais sensorial será, daí, o homem tatear *instintivamente à procura dos agradáveis*. Depois, o professor expõe que *duas são as representações elementares do agradável realizado: nutrição e amor*²⁰³.

O agradável se encontra em duas das ações mais instintivas do homem: o prazer no comer e no ato sexual. E isso produziu *a evolução histórica da humanidade*²⁰⁴. Nietzsche, de modo semelhante ao Dr. Cláudio, vê na arte uma forma do homem ultrapassar seus *limites animalescos da época do cio*²⁰⁵ e que *o instinto social nasce do prazer*²⁰⁶. Por isso, afirma o filósofo alemão, que *sem prazer não há vida; a luta pelo prazer é a luta pela vida*²⁰⁷.

As idéias do Dr. Cláudio podem ser comparadas às teorias de Leopardi sobre o prazer. Para o autor italiano o prazer não é real, mas especulativo, apenas um conceito e não um sentimento. Como a finalidade da vida humana é o prazer, portanto algo não real, o homem nunca atinge seu objetivo e conseqüentemente vive em completa infelicidade. No *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* dos *Operette*, Tasso diz que *o objeto e o propósito da nossa vida, ainda que não essencial mas único, é o próprio prazer; entendo*

²⁰² Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 89.

²⁰³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 89.

²⁰⁴ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 89.

²⁰⁵ Frederich NIETZSCHE. *Nachlaß 1875-187*, p. 432, [*die thierische Schranke einer Brunstzeit übersprungen*].

²⁰⁶ Frederich NIETZSCHE. *Menschliches, Allzumenschliches I*, 98, p. 95, [*und so wächst der soziale Instinct aus der Lust heraus*].

²⁰⁷ Frederich NIETZSCHE. *Menschliches, Allzumenschliches I*, 104, p. 101/102, [*Ohne Lust kein Leben; der Kampf um die Lust ist der Kampf um das Leben*..].

*por prazer a felicidade, que, com efeito, dever ser deleite e deve proceder de qualquer coisa. Daí que nossa vida sempre em falta com a sua finalidade é, continuamente, imperfeita; segue-se que o viver é, por sua própria natureza, um estado violento*²⁰⁸. A diferença fundamental, entretanto, entre Leopardi e o Dr. Cláudio é que para a personagem do romance do brasileiro o prazer é de certa forma acessível, enquanto que para o autor italiano é inatingível. Vittorio Panicara comenta que *a razão é inimiga da natureza. O homem é contraditório em si mesmo, porque busca inutilmente o prazer e, com a razão, é capaz de compreender que toda felicidade lhe é negada, de maneira que logo chega à angústia e ao tédio. A razão estimula o sofrimento do homem, fazendo-o entrar em conflito com a própria natureza; e a razão é essa própria natureza*²⁰⁹. Assim, a contradição seria próprio da natureza humana, pois a razão, natural no homem, é inimiga de si mesma, já que o homem busca o prazer sem nunca alcançar a felicidade e, por isso, torna-se angustiado, entediado e sofre.

O progresso humano seria, assim, superação da dor e do sofrimento através da realização do agradável na nutrição e no amor, já que *a nutrição reclamou a caçada fácil – inventaram-se as armas; o amor pediu um abrigo, ergueram-se as cabanas. A digestão tranqüila e a perfilhação sem sobressaltos precisaram de proteção contra os elementos, contra os monstros, contra os malfeitores, – os homens tacitamente se contrataram para o seguro mútuo, pela força maior da união: nasceu a sociedade, nasceu a linguagem, nasceu a primeira paz e primeira contemplação. E os pastores viram pela vez primeira que havia no céu a estrela Vésper, expandida e pálida como o suspiro*²¹⁰.

A tese de uma escalada evolutiva da humanidade de um estágio primitivo para outro mais desenvolvido relaciona-se não só com o darwinismo, uma das correntes de pensamento bastante presente em todo romance, mas também com Tristiano no *Dialogo di*

²⁰⁸ Giacomo LEOPARDI. *Operette Morali*, p. 146. Tradução de Vilma Barreto de Souza do original: *L'obbietto e l'intento della vita nostra; non pure essenziale ma unico, è il piacere stesso; intendendo per piacere la felicità; che debbe in effetto esser piacere; da qualunque cosa ella abbia a procedere. La onde la nostra vita, mancando sempre del suo fine, è continuamente imperfetta; e quindi il vivere è di sua propria natura uno stato violento.*

²⁰⁹ Vittorio PANICARA. *La Nuova Poesia di Giacomo Leopardi: una Lettura Critica della Ginestra*, p., 113. [*La ragione è nemica della natura. L'uomo è contraddittorio in sé, perché cerca inutilmente il piacere e con la ragione è capace di rendersi conto che ogni felicità gli è negata, in modo da arrivare ben presto all'angoscia e al tedio. La ragione acuisce la sofferenza dell'uomo, facendolo entrare in conflitto con la natura stessa; e la ragione è essa stessa natura.*].

²¹⁰ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 89.

Tristiano e di un amico dos *Operette Morali* de Leopardi quando afirma que *a sociedade humana nunca está parada, e jamais haverá um tempo em que ela seja feita para durar* ²¹¹.

No discurso do Dr. Cláudio, está claramente entendido que foi da necessidade de nutrição e amor que nasceram a sociedade e a linguagem. Assim como tudo nasce dessa necessidade, a religião também nasceu e, com ela, a arte:

Mas a cisma evoluiu também, aquela cisma poética da pastoral primeva que buscara os astros no céu para adereço dos idílios. O fundo tranqüilo e obscuro das almas, aonde não chega o tumultuar de vagas da superfície, inflamou-se de fosforescências; geraram-se as auréolas dos deuses, coalharam-se os discos das glórias olímpicas: as religiões nasceram.

Mas era preciso que fosse palpável o espectro da divindade; as rochas descascaram-se em estátuas, os metais se fizeram carne e houve cultos, houve leis, vieram profetas e pontífices ambiciosos. E esta evolução da cisma que fora amante, feita instrumento da tirania, deu lugar às práticas do terror, aos apostolados do morticínio.

Mas uma lira ficara da geração primeira de cismadores, e as cordas cantavam ainda e os sons falaram no ar as epopéias do Oriente e da Grécia. Roubou-se aos sacerdotes tiranos o monopólio dos deuses para jungi-los à atrelagem do metro; que levassem através dos séculos, o carro triunfal da estrofe, onda sonora de vibrações imortais ²¹².

Da busca do agradável, também nasceram as religiões. E como o homem é sensitivo, fez esculturas para representar e adorar a divindade. Os pagãos construíram ídolos para adorar e os judeus obedeciam às leis divinas e ouviam as palavras dos profetas. No entanto, há uma crítica do orador, ao acrescentar o adjetivo no plural, *ambiciosos*, para depreciar os pontífices. Acusa-os de tiranos que difundiram o terror. A crítica não é à religião em si, mas às religiões institucionalizadas. Curiosamente, Alfredo Bosi cita o *Ensaio sobre os erros populares dos antigos* em que Leopardi afirma que *a volúpia, a*

²¹¹ Giacomo LEOPARDI. *Operette Morali*, p. 298. Tradução de Vilma Barreto de Souza do original: [*La società umana non stà mai ferma, né mai verrà secolo nel quale ella abbia stato che sia per durare.*].

²¹² Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 90.

*libido, o pavor, a febre a tempestade receberam tempos e incensos*²¹³. Comenta o crítico brasileiro que *os desejos e os temores abriram caminho para os oráculos, comuns não só no Egito e na Grécia, mas também na Índia e, em plena Idade Média Cristã, na Irlanda*²¹⁴. Desse modo, identificam-se, mais uma vez, as semelhanças entre as teses de Dr. Cláudio e idéias leopardianas, nesse caso, associando-se a busca humana pelo prazer ao surgimento das religiões.

Só os sacerdotes tinham o monopólio do culto, até que nasce o lirismo, e o poeta, o *vate*, torna-se o novo sacerdote e profeta, não dos deuses, mas do Belo, através do *carro triunfal da estrofe, onda sonora de vibrações imortais*.

O tema do poeta como sacerdote e profeta, o veículo de contato dos mortais com a divindade, é constante na literatura universal desde os gregos. A partir do renascimento o poeta vai ganhando o *status* cada vez maior de homem inspirado pelo divino, culminando no romantismo, que já não mais esconde a crença no caráter sagrado do poeta. Diz Paul Bénichou que *a reivindicação gloriosa dos poetas, proclamando que a inspiração divina os distingue do resto dos homens e que seus versos dizem ao mundo uma verdade que poucos são capazes de receber, os coloca muito acima da condição de cantadores e harpistas do templo em que a teologia, no fundo, os mantinha*²¹⁵.

O poeta, portanto, voz do sagrado, canta os sentimentos de inspiração divina. Por isso, afirma Dr. Cláudio:

A obra de arte é manifestação do sentimento. Dividindo-se as sensações em cinco espécies de sentidos, devem os sentimentos corresponder a cinco espécies e igualmente as obras de artes. Da sensação acústica vem a estesia acústica: sentimento nos sons, nas palavras – eloquência e música; da sensação da vista a estesia visual, o sentimento na forma, no traço e no colorido, - escultura, arquitetura, pintura; da sensação palatal e

²¹³ Op. cit. **In:** Alfredo BOSI. *A Natureza, os Antigos: Leopardi tradutor*. **In:** Giacomo LEOPARDI. *Poesia e Prosa*, p. 164.

²¹⁴ Alfredo BOSI. *A Natureza, os Antigos: Leopardi tradutor*. **In:** Giacomo LEOPARDI. *Poesia e Prosa*, p. 164.

²¹⁵ Paul BÉNICHOU. *Le Sacre de l'Écrivain*. p. 14. [*La revendication glorieuse des poètes, proclamant que l'inspiration divine les distingue du reste des hommes, et que leurs vers disent au monde une vérité que peu sont capables de recevoir, les établit alors bien au-dessus de la condition de chantres ou de harpistes du temple que la théologie, au fond, leur assignait.*].

*olfativa nasce o sentimento do gosto e do perfume, - artes menos consideradas pela relativa inferioridade dos seus efeitos. A sensação do tato, secundada por todas as outras, dá lugar ao sentimento complexo do amor, arte das artes, arte matriz, razão de ser de todas as espécies de estesia*²¹⁶.

Essas relações entre as sensações e as artes lembram a doutrina das correspondências de Baudelaire. Segundo esse pensamento, haveria uma correspondência entre os mundos espiritual e material, em que cada ser e cada ação no mundo material produziriam um efeito no mundo dos espíritos. Além disso, haveria uma relação substancial entre os seres e os sentidos correspondentes aos mundos descritos. Por esse motivo, muitas das poesias do poeta francês exploram o sentido profundo das cores, dos sons, dos perfumes, do paladar e do tato. Lê-se no poema *Correspondances* de *Les Fleurs du Mal*:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la claret,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens*²¹⁷.

²¹⁶Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 91.

²¹⁷ Tradução de Ivan Junqueira: [A Natureza é um templo onde vivos pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos / Que ali o espreitam com seus olhos familiares. / Como ecos longos que à distância se matizam / Numa vertiginosa e lúgubre unidade, / Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade, / Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam. / Há aromas frescos como a carne dos infantes, / Doces como o oboé, verdes como a campina, / E outros, já dissolutos, ricos e

A natureza é o templo sagrado que revela, pelo uso de símbolos e através dos sentidos, o mundo supra-material: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* (Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam). Por isso, o homem passa pelas florestas de símbolos da natureza para decifrar os mundos correspondentes. Ela não é estranha ao homem que observa *avec des regards familiers* (com seus olhos familiares), contudo, tem que ser decifrada pelos sentidos para compreender essa *ténébreuse et profonde unité* (numa vertiginosa e lúgubre unidade). Tem que se ver, ouvir, respirar, degustar e tocar para se unir aos mundos correspondentes: *Ayant l'expansion des choses infinies, comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, qui chantent les transports de l'esprit et des sens* (Com a fluidez daquilo que jamais termina, como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente, que a glória exaltam dos sentidos e da mente).

Entretanto, sendo o tato, para o Dr. Cláudio, o sentido dos sentidos, ele é que propicia o sentimento dos sentimentos, o *sentimento complexo do amor* que é a arte das artes, a razão de ser de todas as espécies de estesia. E prossegue:

O Primeiro momento contemplativo de um amoroso foi o advento da estética, no gozo visual das linhas da formosura, na delícia auditiva de uma expressão inarticulada, que fosse emitida com expressão, na comoção de um contato, na aspiração inebriante do aroma indefinido da carne. A obra d'arte do amor é a prole; o instrumento é o desejo .

Depois da arte primitiva e fundamental do tato, a arte do ouvido. A obra de arte é a frase sentida, hábil para produzir emoção; o instrumento é a linguagem.

Este arte devia mais tarde ramificar-se em eloquência propriamente e poesia popular, graças à aproximação híbrida de terceira arte, do ouvido, a música Com o progresso humano, o sentimento artístico da simetria e da harmonia destacou-se analiticamente da arte de amar. E, depois da arte primordial, descendente imediata do instinto erótico, da qual se desprendera, sob a forma selvagem das interjeições primitivas, a arte da eloquência; e em seguida, sob a forma de expressões homométricas, a poesia popular e a primeira música; nasceram as artes intencionais, de imitação, da escultura, da

triunfantes, / Com a fluidez daquilo que jamais termina, / Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente, / Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.].

*arquitetura, do desenho. Depois da poesia popular, amorosa ou heróica, veio a rapsódia*²¹⁸.

Vê-se novamente a tese evolucionista positivista de que o desenvolvimento do homem é sempre de uma forma menos complexa para uma mais complexa. A arte em sua origem é o ato sexual, que se desenvolve, que se aprimora das *interjeições primitivas* para a *arte da eloquência* e prossegue para a poesia popular e a música, para desembocar na escultura, na arquitetura e na pintura. Essas considerações do Dr. Cláudio se assemelham as teses de Giambattista Vico. Para o pensador italiano, a primeira forma de conhecimento é a poesia, o mito, o fantástico. Toda origem do conhecimento vem do fantástico que é comum a todos os povos, é universal. Vico chega a afirmar que *a verdade poética é uma verdade metafísica*²¹⁹. Como a primeira forma de conhecimento humano é sensível, Vico formula sua idéia provavelmente mais célebre: *Os homens primeiro sentem sem pensar, depois pensam com a alma perturbada e comovida, para finalmente refletirem com mente pura*²²⁰.

Assim, a primeira forma de conhecimento, mais pura e mais próxima da coisa em si, é a poética, baseada no mito, na fábula dos povos. Como na fórmula vichiana, que o homem primeiro sente sem perceber, para depois notar perturbadamente e, finalmente, refletir com mente pura, Dr. Cláudio atesta:

*A arte é primeiro espontânea, depois intencional. Manifesta-se primeiro grosseiramente, por erupções de sentimento, e faz o amor concreto, a interjeição, a eloquência rudimentar, a poesia primitiva, o primeiro canto. Manifesta-se mais tarde, progressivamente, por efeitos de cálculo e meditação e dá o epos, a eloquência culta, a música desenvolvida, o desenho, a escultura, a arquitetura, a pintura, os sistemas religiosos, os sistemas morais, as ambições de síntese, as metafísicas, até as formas literárias modernas, o romance, feição atual do poema no mundo*²²¹.

²¹⁸ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 91-92.

²¹⁹ Giambattista VICO. *La Scienza Nuova*, p. 197. [*il vero poetico è un vero metafisico*.].

²²⁰ Idem, p. 199. [*Gli uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avversticono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura*.].

²²¹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 92.

Desse modo, não só a arte é derivada do instinto sexual, mas todos os sistemas religiosos, morais e metafísicos. Ainda, o Dr. Cláudio expõe a linha progressiva da arte que deriva do ato sexual e se desenvolve até a forma “atual” da evolução que é o romance, a *feição atual do poema no mundo*. Portanto, torna-se natural que a forma de arte escolhida para se narrar a história de Sérgio, seja o romance. E, como se sabe, o século XIX é o grande século do romance. Ele é a forma mais moderna, à época, de representação artística. Qual seria a próxima etapa dessa evolução? O verso livre em que *as estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática*²²². No entanto:

*As manifestações espontâneas são coevas de todas as sociedades; a poesia popular, por exemplo, não desaparece, nem a eloquência, ainda menos o amor. As manifestações intencionais que nada mais são do que transformações, ampliações, aperfeiçoamentos do modo primitivo de expressão sentimental, sujeitam-se aos movimentos e vacilações de tudo que progride*²²³.

O romance é a forma atual da evolução da arte, mas como tudo está sujeito à lei do eterno movimento, ele será também superado, pois é uma manifestação intencional. Já a eloquência e o amor jamais serão ultrapassados, pois são manifestações espontâneas. O amor é a raiz e o sentido mais profundo da vida humana: *O coração é o pêndulo universal dos ritmos. O movimento isócrono do músculo é como o aferidor natural das vibrações harmônicas, nervosas, luminosas, sonoras. Gradua-se pela mesma escala os sentimentos e as impressões do mundo. Há estados d'alma que correspondem à cor azul, ou às notas graves da música; há sons brilhantes como a luz vermelha, que se harmonizam no sentimento com a mais vívida animação*²²⁴.

O amor sublimado é a arte das artes, mas, depois dele, a arte mais elevada é a eloquência e, sobretudo, a eloquência escrita, ou seja, a literatura:

²²² Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 93.

²²³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 91-92.

²²⁴ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 92-93.

Depois do fato do amor, a eloquência é a mais elevada das artes. Daí a supremacia das artes literárias, – eloquência escrita. A eloquência foi a princípio livre, fiel ao ritmo do sentimento; influenciada pela música monótona dos mais antigos tempos, cadenciou-se em metro regular e monótono como música. Aproveitada como recurso mnemônico, libertou-se da música, guardando, porém, a forma do metro igual e da quantidade equivalente, que havia de ser um dia a metrificação da sílaba, que havia de dar em resultado a monstruosidade da rima, o calembur feito milagre de perfeição.

*Na arte da eloquência da atualidade acentua-se uma reação poderosa contra o metro clássico; a crítica espera que dentro de alguns anos o metro convencional e postico terá desaparecido das oficinas da literatura. O sentimento encarna-se na eloquência, livre como a nudez dos gladiadores e poderoso. O estilo derribou o verso. As estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática.*²²⁵

O Dr. Cláudio não só ironiza os parnasianos contemporâneos de Pompéia como ainda já antecipa o triunfo do verso livre, uma das bandeiras modernistas. Por isso não é de se estranhar que o autor do romance tenha escrito suas *Canções sem Metro*, obra inspirada nos poemas em prosa de Baudelaire. Alfredo Bosi afirma:

Entre a última oratória romântico-libertária e o esteticismo parnasiano e simbolista, quantas diferenças de tom e de ênfase! No entanto, é fácil discernir a demanda, comum a todos, de uma escrita ao mesmo tempo vigorosa e refinada, ardente e contida, sensível às correspondências mais sutis entre a figura e a sensação, os ritmos e as marés do sentimento.

Trata-se de uma interiorização do trabalho da escrita, que vai substituir de modo tateante, experimental, mas intenso, as certezas das poéticas neoclássicas ainda escolarmente vivas durante o século XIX.

*Nesse projeto de inventar uma linguagem nova, o artista moderno pretende atingir um grau de autonomia que só conheceram no passado as liturgias e, no presente, os discursos das ciências puras*²²⁶.

²²⁵ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 93.

²²⁶ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: *Céu, Inferno*, p. 54.

As idéias do professor d'O *Ateneu* ecoariam algumas décadas depois nos versos de *Poética* de Manuel Bandeira: *Estou farto do lirismo comedido, do lirismo bem comportado[...] que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo.*

E Dr.Cláudio conclui discursando sobre a missão da arte:

Originária da propensão erótica fora do amor, a arte é inútil, – inútil como o esplendor corado das pétalas sobre a fecundidade do ovário. Qual a missão das pétalas coradas? De que nos serve a primavera ser verde? As aves cantam. Que se aproveita do cantar das aves? A arte é uma consequência e não um preparativo. Nasce do entusiasmo da vida, do vigor do sentimento, e o atesta. Agrada sempre, porque o entusiasmo é contagioso como o incêndio. A alma do poeta invade-os. A poesia é a interpretação de sentimentos nossos. Não tem por fim agradar.

Além de inútil, a arte é imoral. A moral é o sistema artístico da harmonia transplantado para as relações de coletividade. Arte sui generis. Se é possível eficazmente o regime social das simetrias da justiça e da fraternidade, o futuro há de provar. Em todo caso é arte diferente e as artes não se combinam senão em produtos falsos, de convenção²²⁷.

É da sublimação do instinto sexual que nasceria a arte. Em toda a natureza isso pode ser percebido através da atração dos insetos para a polinização: *qual a missão das pétalas coradas?* Ou ainda pela referência à primavera como o período da fertilidade, *de que nos serve a primavera ser verde?* E o canto das aves para o acasalamento, *as aves cantam. Que se aproveita do cantar das aves?* A moral é o sistema artístico da harmonia. Como sistema artístico, a moral não seria, portanto, natural, mas cultural. Seria assim uma arte, uma criação humana com o objetivo de tentar estabelecer uma harmonia ou controle social. Nietzsche explora essa idéia no seu *Genealogia da Moral*, de que trataremos mais adiante, no capítulo sobre *Törless*.

²²⁷ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 94.

O discurso também é um ataque à definição clássica do poeta latino Horácio e às teorias do autor francês Nicolas Boileau (1636–1711), que defendiam a idéia da arte como sendo moral e útil. Ela deveria ensinar algo, instruindo o homem de maneira agradável. Diz Horácio: *Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida*²²⁸. E Boileau:

*Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions.
Voulez-vous faire aimer vos riches fictions?
Qu'en savants leçons votre muse fertile
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile.
Un lecteur sage fuit un vain amusement,
Et veut mettre à profit son divertissement.
Que votre âme et vos moeurs peintes dans vos ouvrages
N'offrent jamais de vous que de nobles images.
Je ne puis estimer ces dangereux auteurs,
Qui de l'honneur, en vers, infames déserteurs,
Trahissant la vertu sur un papier occupable,
Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable [...]
[...] Un auteur vertueux, dans ses vers innocents,
Ne corrompt point le coeur en chatouillant les sens;
Son feu n'allume point de criminelle flamme.
Aimez donc la vertu, nourrissez-en votre âme.
En vain l'esprit est plein d'une noble vigueur,
Le vers se sent toujours des bassesses du coeur*²²⁹.

Para o Dr. Cláudio a poesia pode agradar o espírito humano, mas ela não tem que necessariamente agradar, porque ela é a interpretação de sentimentos pessoais, subjetivos. E sendo *originária da propensão erótica*, não tem nenhum compromisso moral e educativo. A ausência de compromisso moral na arte, cara aos românticos, e vital em Baudelaire e

²²⁸ Q. HORÁCIO. *Arte Poética*, p. 65. In: *A Poética Clássica*.

²²⁹ Nicolas BOILEAU. *L'Art Poétique – Chant IV*. Tradução não poética: *[Autores, ouçam minhas instruções. / Querem que suas obras sejam amadas? / Sabe-se que as lições de sua musa fértil / lançam por todos os lados aquilo que ensina e é útil / Um leitor sábio foge do divertimento vão / E quer tirar proveito de seu divertimento / Que sua alma e os costumes pintados em suas obras / Não ofereçam nada que não sejam nobres imagens / Não posso estimar os autores perigosos / Infames desertores que, em versos, a honra / E a virtude traem, sobre o papel criminoso / Aos olhos de seus leitores tornam o vício amável [...]] / Um autor virtuoso, em seus versos inocentes / Não corroe o coração provocando os sentidos / Seu fogo não ilumina a chama do crime / Amem a virtude, alimentem suas almas / Em vão preenche-se o espírito com um nobre vigor / O verso que sempre toca as baixezas do coração.*

muitos simbolistas e modernistas, indica as influências intelectuais na formação de Pompéia. Ele estudara a literatura européia, estava atualizado com as tendências de sua época e já vislumbrava os primeiros passos que culminariam com a Semana de 22.

Stella T. Barros propõe, com bastante propriedade, relações entre as teses de Dr. Cláudio e as idéias de Nietzsche que, embora contemporâneo de Pompéia, o autor brasileiro muito provavelmente não conhecia:

Tanto para Nietzsche como para Pompéia, a arte é um jogo, uma forma de trapacear, criar e escapar aos mecanismos repressivos da sociedade. Criadora de novas possibilidades de vida, libera tanto no plano das pulsões quanto no das interpretações. Ambos os autores visam uma ruptura dos esquemas moralizantes e por isso ultrapassam o nível do gosto das estruturas estéticas, para inserir a arte num contexto mais amplo, como instrumento das funções liberadoras²³⁰.

Assim, a arte por proporcionar a libertação do homem não pode ser limitada pelos valores morais, mas deve ser sublimada através do desejo humano de nutrição e amor: *A nutrição reclamou a caçada fácil – inventaram-se as armas; o amor pediu um abrigo, ergueram-se as cabanas²³¹*. No aforismo 36 de *Jenseits von Gut und Böse*, Nietzsche, curiosamente procura delimitar o conceito de *Vontade de Poder* como algo próprio do homem, sua essência mais profunda, que não é material, mas que se revela e pode ser identificado no próprio instinto humano como, por exemplo, no desejo de procriação e nutrição: *Suponha que todas funções orgânicas pudessem ser traçadas de volta para a vontade de poder e que se pudesse também encontrar a solução para o problema da procriação e da alimentação – isto é um problema – então se teria o direito de determinar toda força atuante como Vontade de Poder²³²*. Esse instinto interior se deflagra como força

²³⁰ Stella Teixeira de BARROS. *Além de inútil, imoral*. In: Leyla P. MOISÉS. *O Ateneu: Retórica e Paixão*, p. 246.

²³¹ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 89.

²³² Friedrich NIETZSCHE. *Jenseits Gut und Böse*, 36, p. 55. [Gesetz, dass man alle organischen Funktionen auf diesen Willen zur Macht zurückführen könnte und in ihm auch die Lösung des Problems der Zeugung und Ernährung – es ist Ein Problem – fände, so hätte man damit sich das Recht verschafft, alle wirkende Kraft

e o desejo próprio da natureza humana de subjugar e dominar seus semelhantes, e que é facilmente detectável nos animais. Em *Vontade de Poder* (vol. I, livro II, aforismo 309, lê-se: *Nos animais, pode-se deduzir todos os instintos da vontade de poder; assim como todas funções da vida orgânica decorrem dessa única fonte*. A aproximação das idéias do Dr. Cláudio com esse conceito nietzscheano se torna ainda mais claro quando se deflagram as constantes associações das personagens de *O Ateneu* com os animais: Bento Alves é comparado a um javali, Egbert a um toninho, Ângela é ora uma cadela, ora um gato, ora uma leoa, Professor Neâncio é um animal com garras, Nearco da Fonseca é uma avestruz e João Numa, o inspetor, é comparado a um porco. Essa bestialização humana, além de ironia, é símbolo, justamente, do desabrochar do instinto animal no homem e da conseqüente visão de mundo que daí deriva: o mundo como um luta contínua pela sobrevivência e a submissão dos fracos ao poderio e a força dos mais fortes. O mundo da *Vontade de Poder*²³³. E, finalmente, Dr. Cláudio conclui o discurso:

*A verdadeira arte, a arte natural, não conhece moralidade. Existe para o indivíduo sem atender à existência de outro indivíduo. Pode ser obscena na opinião na opinião da moralidade: Leda; pode ser cruel: Roma em chamas, que espetáculo! Basta que seja artística. Cruel, obscena, egoísta, indômita, eternamente selvagem, a arte é a superioridade humana – acima dos preceitos que se combatem, acima das religiões que passam, acima da ciência que se corrige; embriaga como a orgia e como o êxtase. E desdenha dos séculos efêmeros*²³⁴.

A arte está acima de tudo, inclusive da ciência e das religiões, da moral, dos preceitos e dos preconceitos. Roma em chamas pode ser um espetáculo, *O Ateneu* em chamas uma obra de arte! Embora o narrador modestamente afirme que *tudo acabou com um fim brusco de mau romance*²³⁵. O colégio em chamas é a obra de arte executada por Américo. Isso é possível: *Basta que seja artística*, pois a arte é, antes de tudo, sensação

indeutig zu bestimmen als: Wille Zur Macht. telligiblen Charakter” hin bestimmt und bezeichnet – sie wären eben “Wille zur Macht” und nichts ausserden.].

²³³ Tratarei, mais adiante, um pouco mais longamente desse conceito de Nietzsche.

²³⁴ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 94.

²³⁵ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 164.

transformada. Aqui há uma aproximação com as idéias de Kierkegaard, pois a arte transfigura e reconcilia as contradições da vida, uma vez que, resume George Pattison ao analisar o pensador dinamarquês, *quando a idéia é percebida e quando a união estética entre o artista e o recipiente é consumada na idéia, a vida é poeticamente transfigurada como um banho refrescante e renovador em que os disparates e contradições da vida são reconciliados*²³⁶.

Assim, o discurso do Dr. Cláudio é revolucionário quando propõe idéias nada convencionais ou em sintonia com a sociedade do Segundo Império. É justamente o oposto do que afirma Maria Antonieta S. Porres, baseada em princípios de Althusser, sobre as concepções estéticas expostas nesse romance de Pompéia: *Aparentemente subversivo, o discurso do Professor Cláudio mostra a cultura a serviço do sistema*²³⁷. Na verdade, a afirmação de que arte é *além de inútil, imoral* parece bastante subversiva para a sociedade brasileira do final do século XIX.

Gramsci disse que *se encontra em Leopardi, de forma extremamente dramática, a crise de transição para o homem moderno; o abandono crítico das velhas concessões transcendentais; sem que se tenha encontrado ainda um “ubi consistam” moral e intelectual novo que desse a mesma certeza que se tinha com aquilo que se abandonou*²³⁸. Talvez se possa dizer o mesmo de Pompéia, ou seja, um autor na *crise de transição para o homem moderno*, por isso nele é possível se encontrar muito do espírito revolucionário e, ao mesmo tempo, elementos que de certa maneira estariam na contramão da modernidade, como o vocabulário demasiadamente ornado que povoa constantemente a narrativa.

²³⁶ George PATTISON. *Art in an Age of Reflection*. In: HANNAY, Alastair & MARINO, Gordon D. *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, p. 79. [*When the Idea is perceived and when the aesthetic union of artist and recipient in the Idea is consummated, life is poetically transfigured as if by refreshing, renewing bath in which the disparities and contradictions of life are reconciled.*].

²³⁷ Maria Antonieta S. Porres. *Os Discursos do Professor Cláudio*. In: Leyla P. MOISÉS. *O Ateneu: Retórica e Paixão*, p. 239.

²³⁸ Antonio GRAMSCI. *Letteratura e Vita Nazionale*. op.cit. In: Giacomo LEOPARDI. *Operette Morali, Introduzione*, p. 46. [*Nel Leopardi si trova, in forma estremamente drammatica, la crisi di transizione verso l'uomo moderno; l'abbandono critico delle vecchie concezioni transcendentali, senza che ancora si sia trovato un "ubi consistam" morale e intellettuale nuovo Che dia la stessa certezza di ciò che si è abbandonato.*].

A Cosmologia n'O Ateneu

Na última palestra que Dr. Cláudio profere n'O Ateneu, lembra Alfredo Bosi, *o assunto é nada menos que a evolução do cosmos*²³⁹. *Narrava-nos a vida, conta o narrador, as festas plutonianas do movimento, da ignição; a gênese das rochas, fecundidade infernal do incêndio primitivo, do granito, do pórfiro, primogênitos do fogo; o grande sono milenário dos sedimentos, perturbado de convulsões titânicas*²⁴⁰. Bosi comenta que se trata de uma visada épica que começa pelos conflitos geológicos onde sintomaticamente as origens de fogo e pedra se traduzem mediante signos do inferno²⁴¹. Desse modo, a origem do mundo seria o fruto de uma fecundidade infernal do incêndio primitivo. Como se ao invés de *no princípio era o Verbo*, deveria ter sido *no princípio era o Fogo*. Dessas convulsões titânicas teria o mundo tomado sua forma e com isso, expõe Bosi, *a sina da violência, que só atua e constrói à força de atritos e explosões, preside às etapas sucessivas*²⁴². Por isso, a vida é uma luta contínua, um eterno atrito, um conflito infinito, enfim, uma flor do deserto, uma giesta.

Some-se a isso a aceitação dos princípios evolucionistas descritos na formação desde as pedras aos homens: *Falava do atracito e da hulha, o luto feito pedra, lembrança trágica de muitas eras orgulhosas do planeta. [...] Descrevia a escadaria dos terrenos, onde existe a pegada impressa do gênio das metamorfoses, subindo, desde a vegetação florestal dos fetos até o homem quaternário. [...] Passava a descrever a vida na umidade, na semente, a evolução da floresta, o gozo universal da clorofila na luz. [...] A história dos brutos, os grandes bramidos de macho nas regiões virgens, os dramas do egoísmo na selva, do egoísmo rude da força que pode, cego, formidável, sagrado como a fatalidade. E corria inteira a série de classificações, mostrando a vida no infinitésimo, a microbia*

²³⁹ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*, In: *Céu e Inferno*, p. 47.

²⁴⁰ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 144.

²⁴¹ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*, In: *Céu e Inferno*, p. 47.

²⁴² Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*, In: *Céu e Inferno*, p. 48.

*invisível, onipotência do número, sociedade inconsciente da mônada, solidária para a morte e para as reconstruções imperecíveis da Terra*²⁴³. Comenta Bosi que se trava, por obra dessa concordia discors, analogia da mônada com o indivíduo, também nascido para morrer, anel perecível, que lhe sobrevive. A ciência, musa do novo século, canta impassível a marcha da Humanidade às expensas de cada viajor solitário²⁴⁴. A explicação cosmológica de Dr. Cláudio é, portanto, cientificista e evolucionista, sendo conseqüentemente coerente com todo o tom do romance.

A associação da partícula mínima de vida em seu *infinitésimo, a microbia invisível* com a *mônada* é uma clara referência ao pensamento de Leibniz, que crê serem as *mônadas* os verdadeiros átomos da natureza, e, em uma palavra, os elementos de todas as coisas²⁴⁵. Assim, tudo que existe é composto de mônada, que seria a única substância comum a todos os seres. Na forma de panteísmo leibniziano, mudam-se as essências, mas a mônada permanece substancialmente inalterada.

Em seguida, o Dr. Cláudio encerra a palestra tratando do gênero humano: *O homem finalmente – ventre, coração e cérebro, política, poemas, critério; a alma, universo de universo, imagem de Deus, refletor imenso, antropocêntrico, do dia, das cores, que o Sol inflama, que o Sol não sente*²⁴⁶.

O homem, *universo de universo, imagem de Deus*, também participa da “monadologia”, *refletor imenso* e *antropocêntrico*, pois se tudo são “mônada” também o homem e todos os seres, incluindo Deus, têm uma e única substância *que o Sol inflama*.

Considerações finais sobre *O Ateneu*

Depois de se ver as relações entre as questões estéticas – concentradas no discurso do Dr. Cláudio e diluídas ao longo de todo o romance – e o pensamento de Leopardi e Schopenhauer pode-se incluir *O Ateneu* entre os romances que tratam da formação do

²⁴³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 144.

²⁴⁴ Alfredo BOSI. *O Ateneu, opacidade e destruição*, In: *Céu e Inferno*, p. 48.

²⁴⁵ Gottfried W. LEIBNIZ. *Monadology*. In: *Monadology and Other Philosophical Essays*, p. 148. [Monads are the veritable atoms of nature, and, in one Word, the elements of all things.].

²⁴⁶ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 144.

jovem artista de uma maneira bastante particular, pelo fato de não se tratar da narração da vida e das concepções artísticas de uma personagem que se transforma num artista – como, por exemplo, Stephen Dedalus em *O Retrato do Artista Quando Jovem* –, mas por retratar a vida de um colegial que é o próprio autor transfigurado e, portanto, artista. O artista, que faz da vida a própria arte e da arte sua vida, faz também o protagonista produzir sua obra de arte mais natural e espontânea: *O Ateneu devastado! O seu trabalho perdido, a conquista inapreciável dos seus esforços!...Em paz!...Não era um homem aquilo; era um de profundis...Ele, como um deus caipora, triste, sobre o desastre universal de sua obra*²⁴⁷.

O fogo no colégio é a última pincelada na tela. O artista escolheu as cores na aquarela do Dr. Cláudio e emoldurou seu quadro com a eloquência escrita, o romance. Na coerência das teses estéticas do romance, não há necessidade de que seja moral e útil, pois *existe para o indivíduo sem atender à existência de outro indivíduo. O Ateneu em chamas, que espetáculo! É sensação transformada. Como afirma Ledo Ivo é uma obra de arte que é a perfeita realização de uma personalidade artística das mais complexas que já atravessaram a história de nossa língua*²⁴⁸.

O Ateneu mais do que retratar a formação do protagonista Sérgio, que brinca de poeta e artista plástico, é o testamento literário do *Artist in Progress*, que se suicida ainda jovem, Raul Pompéia, mas que fez Sérgio vencer a si mesmo e à vida ao triunfar sobre os destroços d'*O Ateneu*. Sérgio é o artista que triunfa sobre seu passado e afirma sua vida, com sua arte, para viver esteticamente.

²⁴⁷ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*, p. 167-168.

²⁴⁸ Ledo IVO. *O Universo Poético de Raul Pompéia*, p. 65.

Capítulo 3

A Estética do Racionalismo Místico:

Uma análise de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* de Robert Musil

*La poesia e la filosofia sono entrambe del pari,
quasi le sommità dell'umano spirito,
le più nobili e le più difficili facoltà
a cui possa applicarsi l'ingegno umano.*

Giacommo Leopardi. Zibaldone de Pensieri, 3383.

*Bekanntlich wollen unsere Dichter nicht mehr
denken, seit sie von der Philosophie gehört zu
haben glauben, dass man Gedanken nicht
denken darf, sondern sie leben muss.*

Robert Musil. Nachlass zu Lebzeiten.

Die Verwirrungen des Zöglings Törless (*As Tribulações do Pupilo Törless*), publicado em 1906, insere-se num contexto em que afloraram diversas histórias de garotos em colégios militares, sobretudo no mundo de língua alemã. Entre elas, destacamos, por exemplo, os romances *Freund Hein* de Emil Strauss, *Jakob Von Gunten* de Robert Walser, *Unterm Rad* de Hermann Hesse, os contos *Pierre Dumont* e *Die Turnstunde* (Aula de Ginástica) de Rainer Maria Rilke e, mais recentemente, a narrativa de Alfred Andersh *Der Vater eines Mörders* publicado em 1980.

Esse gênero de histórias, comumente classificado como *Künstler-* ou *Entwicklungsroman*, é tão comum na tradição de língua alemã que Hanjo Kesting, comentando a narrativa de Andersh, afirma que *histórias de colégios são, como parece, uma especialidade alemã. A escola aparece com um local de sofrimentos e medos, onde a*

*consciência em cumprir com as próprias obrigações, a disciplina e a obediência são os valores mais elevados*²⁴⁹.

As semelhanças entre esses tipos de narrativas são muitas. A abertura de *Pierre Dumont*, embora seja um conto, é muito semelhante à abertura do romance de Musil. Nesse conto de Rainer Maria Rilke, lê-se que *a locomotiva soprou violentamente um assobio quase interminável no azul do ar sufocante e cintilante de um meio-dia de Agosto. – Pierre e sua mãe viajavam em um vagão de segunda classe*²⁵⁰. E na narrativa de Musil: *Era uma pequena estação de trens, no caminho para a Rússia. Quatro trilhos de ferro corriam paralelos, interminavelmente, na direção dos dois lados, entre o cascalho amarelo da ampla ferrovia. Ao lado de cada trilho, como uma sombra suja, destacava-se o traço escuro queimado no chão pela fumaça dos trens*²⁵¹.

A semelhança não se resume apenas ao fato de ambos os textos iniciarem com referências à ferrovia, à estação e ao trem, meio de transporte mais comum e veloz da Europa pós-revolução industrial, mas também pela descrição da paisagem angustiante *Luft des schwülen* (ar sufocante) no conto de Rilke e *wie ein schmutziger Schatten der dunkle, von dem Abdampfe in den Boden gebrannte Strich* (como uma sombra suja, destacava-se o traço escuro queimado no chão pela fumaça dos trens) na narrativa de Musil. O fato de serem quatro trilhos, *vier parallele Eisenstränge*, que ao seu lado destaca-se a sujeira escura produzida pela fumaça, *neben jedem wie ein schmutziger Schatten der dunkle*, já é uma antecipação figurativa, logo na abertura de Törless, das quatro personagens (Törless, Beineberg, Reiting e Basini) que compõem o romance e que são escurecidas, sujas, contaminadas e impregnadas pelo ambiente do colégio e pela corrupção moral, representada nos alunos.

²⁴⁹ Hanjo KESTING. *Ein autoritärer Anarchist: über Alfred Anderschs Schulgeschichte “Der Vater eines Mörders”*. In: *Dichter ohne Vaterland: Gespräche und Aufsätze zur Literatur*, p. 138. [Schulgeschichten sind, wie es scheint, eine deutsche Spezialität. Die Schule erscheint darin als Ort des Leidens und des Schreckens, wo Pflichtbewusstsein, Disziplin und Gehorsam als oberste Werte gelten.].

²⁵⁰ Rainer Maria RILKE. *Pierre Dumont*. In: *Sämtliche Werke*, Band IV, p. 407. [Die Lokomotive schmetterte einen schier endlosen Pfiff in die blaue Luft des schwülen, lichtflimmernden Augustmittags. – Pierre sass mit seiner Mutter in einem Abteil zweiter Klasse.].

²⁵¹ Robert Musil. *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, p. 7. A paginação seguirá sempre a edição alemã da editora Cornelsen, como indicada na bibliografia. As traduções das citações são de Lya Luft, retiradas da edição brasileira do romance, publicado pela Nova Fronteira. Doravante, a referência a essa obra será indicada como VZT. [Eine kleine Station an der Strecke, welche nach Russland führt. Endlos gerade liefen vier parallele Eisenstränge nach beiden Seiten zwischen dem gelben Kies des breiten Fahrdammes; neben jedem wie ein schmutziger Schatten der dunkle, von dem Abdampfe in den Boden gebrannte Strich.].

Já no conto *Turnestunde*, Rilke ambienta a ação na aula de ginástica do colégio militar *Sankt Severin*. A atmosfera é militarista e os alunos, como todo soldado, têm que fazer exercícios físicos de preparação para a guerra. Inesperadamente, um dos alunos, Gruber, acaba morrendo durante a aula de ginástica. Contudo, não há espaço para nenhum sentimento, nem mesmo compaixão, e o sargento-mor Goldstein deve fazer com que os alunos continuem a aula, como se ninguém tivesse morrido:

Marcha como se estivessem num desfile e diz com uma voz emocionada (sic): “Formar!” Com uma incrível rapidez cada um encontra e toma o seu lugar. Ninguém se mexe. Como se o marechal em pessoa ali estivesse. E segue-se ordem: “Sentido!” Silêncio e depois, com uma voz seca e dura: “O vosso companheiro Gruber acabou de morrer. Ataque de apoplexia! Em descanso! Silêncio”.

E após um minuto apenas, a voz do cadete de serviço, faz-se ouvir, fraca e discreta: “Meia volta, volver. Em frente...Marche!”²⁵².

A frieza na demonstração do sentimento deflagra o ambiente no qual os alunos eram formados. Deveriam ser preparados para suportar qualquer adversidade com uma dureza sobre-humana. Deve-se notar também, que logo no início d’*O Ateneu*, Sérgio fica impressionado com a apresentação de ginástica no colégio por ser, justamente, tal evento, um exemplo de demonstração de vigor físico e força, já que só os fortes podem sobreviver na escola, na sociedade:

Por ocasião da festa da ginástica, voltei ao colégio...Diante das fileiras, Bataillard, o professor de ginástica, exultava envergando a altivez do seu sucesso na extremada elegância do talhe, multiplicando por milagroso desdobramento o compêndio inteiro da capacidade profissional, exibida em galeria por uma série infinita de atitudes. A admiração hesitava a decidir-se pela formosura masculina e rija da plástica de músculos a

²⁵² Rainer Maria RILKE. *Die Turnstunde*. In: *Sämtliche Werke*, Band IV, p. 608. Tradução de Maria Gabriela Cardote. In: RILKE, Rainer Maria. *Histórias do Bom Deus e outros textos*. p., 240. [*Er marschirt wie beim Defilieren und sagt heiser: “Antreten!” Mit unbeschreiblicher Geschwindigkeit findet sich alles in Reihe und Glied. Keiner rührt sich. Als wenn ein Feldzeugmeister wäre. Und jetzt das Kommando: “Achtung!” Pause und dann, trocken und hart: “Euer Kamerad Gruber ist soeben gestorben. Herzschlag.*

*estalar o brim do uniforme, que ele trajava branco como os alunos, ou pela nervosa celeridade dos movimentos, efeito elétrico de lanterna mágica, respeitando-se na variedade prodigiosa a unidade da correção suprema...Acabadas as evoluções, apresentaram-se os exercícios. Músculos do braço, músculos do tronco, tendões dos jarretes, a teoria toda do corpore sano foi praticada valentemente ali, precisamente, com a simultaneidade exata das extensas máquinas*²⁵³.

É visível nesse trecho a associação da força física e o espírito militar com a preparação para que os fortes vençam a luta que é a vida. O professor chama-se *Bataillard*, o batalhador, e o desfile de músculos dos homens-máquina corroboram para pintura da cena que impressiona Sérgio profundamente.

Além dos contos de Rilke, também Hermann Hesse, antes de compor *Unterm Rad*, havia escrito um conto, *Erwin*, em que já aparecem, de maneira incipiente, temas fundamentais que seriam mais desenvolvidos no romance *Unterm Rad*. Erwin estuda com o narrador Hermann em um mosteiro protestante. O primeiro desenvolve no segundo o amor pela arte. Afirma o narrador: *Ele me ensinou primeiro o culto à Beleza e uma veneração religiosa pela arte*²⁵⁴. Mesmo estudando em um mosteiro, a religiosidade protestante é substituída pelo culto à Beleza e Arte, semelhante à substituição religiosa feita pelo narrador de *A portrait of the Artist as Young Man* de James Joyce.

Em *Unterm Rad*, publicado em 1903, o jovem Hans Giebenrath sofre uma experiência traumática na passagem pelo seminário protestante de Maulbronn provocada, em grande medida, pela educação burguesa-protestante que recebeu dos pais e preceptores. A mentalidade, que sufoca Hans até o suicídio, defende que *assim, a escola tem de quebrar, vencer, subjugar e restringir as cegas energias do homem natural; é seu dever convertê-lo em membro útil da sociedade, segundo os princípios consagrados pelas*

Abmarsch!" Pause. Und erst nach einer Weile die Stimme des diensttuenden Zöglings, klein und leise: "Links um! Marschieren: Compagnie, Marsch!".]

²⁵³ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 18-20.

²⁵⁴ Hermann HESSE. *Erwin*. In: *Unterm Rad (Text u. Kommentar)*, p. 194. [Er lehrte mich zuerst den Kult der Schönheit und eine religiöse Verehrung der Kunst.].

*autoridades, e despertar no jovem a seu cuidado as qualidades cívicas cuja instrução é coroada pela disciplina da caserna*²⁵⁵.

A formação protestante-burguesa é também exposta à crítica pela sua hipocrisia. As escolas e os mestres sufocam os alunos que poderiam se destacar – os gênios –, porque o importante é manter e promover a mediocridade. Entretanto, tornando-se o gênio, célebre, os mesmos que no passado o criticavam, são agora aqueles que mais, hipocritamente, louvam seu antigo pupilo:

*Os mestres preferem ter em suas classes uma dúzia de burros a um único gênio, pois a sua obrigação não é formar espíritos extravagantes, mas bons latinistas, bons matemáticos e bons teólogos, cidadãos ordeiros e respeitadores da moral vigente. Mas quem sofre mais, entre o professor e o jovem, qual dos dois é mais tirano ou mais importuno, qual o que mais tortura e deforma uma parte do espírito do outro, eis o que não se pode apurar com exatidão. Mas isso não é problema nosso e resta-nos o consolo de que as feridas causadas pelos verdadeiros gênios cicatrizam depressa. Quando a teimosia os leva a criar suas boas obras e mais tarde, já mortos, o mundo lhes confere a confortável auréola dos ausentes, são apresentados então por seus antigos professores como exemplos às gerações seguintes e os seus nomes são postos em placas de mármore com letras douradas nos colégios e dormitórios por onde passaram sua rebeldia e inconformismo*²⁵⁶.

²⁵⁵ Hermann HESSE. *Unterm Rad*, p. 52. Todas traduções desse romance (*Debaixo das Rodas*) são de Álvaro Cabral, publicado pela Ed. Civilização Brasileira, 1971.[*So muß die Schule den natürlichen Menschen zerbrechen, besiegen und gewaltsam einschränken; ihre Aufgabe ist es, ihn nach obrigkeitlicherseits gebilligten Grundsätzen zu einem nützlichen Gliede der Gesellschaft zu machen und die Eigenschaften in ihm zu wecken, deren völlige Ausbildung alsdann die sorgfältige Zucht der Kaserne krönend beendet.*].

²⁵⁶ Hermann HESSE. *Unterm Rad*, p. 100/101. [*Ein Schulmeister hat lieber einige Esel als ein Genie in seiner Klasse, und genau betrachtet hat er ja recht, denn seine Aufgabe ist es nicht, extravagante Geister heranzubilden, sondern gute Lateiner, Rechner und Biedermänner. Wer aber mehr und Schwereres vom andern leidet, der Lehrer vom Knaben oder umgekehrt, wer von beiden mehr Tyrann, mehr Quälgeist ist und wer von beiden es ist, der dem anderen Teile seiner Seele und seines Lebens verdirbt und schändet, das kann man nicht untersuchen, ohne mit Zorn und Scham an die eigene Jugend zu denken. Doch ist das nicht unsere Sache, um wir haben den Trost, daß bei den wirklich Genialen fast immer die Wunden vernarben und daß aus ihnen Leute werden, die der Schule zum Trotz ihre guten Werke schaffen und welche später, wenn sie tot und vom angenehmen Nimbus der Ferne umflossen sind, anderen Generationen von ihren Schulmeistern als Prachtstücke und edle Beispiele vorgeführt werden. Und so wiederholt sich von Schule zu Schule das Schauspiel des Kampfes zwischen Gesetz und Geist, und immer wieder sehen wir Staat und Schule atemlos bemüht, die alljährlich auftauchenden paar tieferen und wertvolleren Geister an der Wurzel zu knicken. Und immer wieder sind es vor allem die von den Schulmeistern Gehafteten, die Oftbestraften, Entlaufenen, Davongejagten, die nachher den Schatz unseres Volkes bereichern.*].

Também a narrativa de Alfred Andersch *Der Vater eines Mörders* aproxima-se de *Törless* de Musil, pois reporta as tribulações e os sofrimentos do aluno protagonista, Franz Kien, em um colégio com mentalidade autoritária. Além disso, essa obra de Andersch, assemelha-se também ao *Ateneu* de Pompéia, pois além de ser uma revolta contra o sistema educacional a que estava submetido é, também, uma mistura de ficção literária com experiências juvenis de caráter autobiográfico. Como atesta Hanjo Kesting, trata-se de *uma oscilação entre fatos e ficção, biografia fiel e narrativa livre, formada a partir de suas próprias sensações extraídas de sua história escolar. É uma revolta contra o sistema escolar*²⁵⁷.

Assim também acontece com Robert Musil, que estudou na *Militär-Oberrealschule* de Mährisch-Weißkirchen na Áustria, hoje Hranice na República Tcheca, do verão de 1894 ao verão de 1897, depois de ter se formado na *Militär-Unterrealschule* em Burgenland, também na Áustria. As experiências desses anos servirão como grande fonte de inspiração do autor para escrever o romance *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, que foi filmado depois, em 1966, sob a direção de Volker Schlöndorff. Essa versão, entretanto, recebeu o título de *Der junge Törless* (O jovem Törless). A tradução brasileira de Lya Luft, publicada pela editora Nova Fronteira, seguiu o mesmo título da versão cinematográfica. Contudo, o título original é bastante significativo e alterá-lo causa grande prejuízo para a interpretação da obra. A alteração do título para uma versão cinematográfica pode ser justificada por se tratar de uma outra linguagem, e o diretor não tem, necessariamente, o compromisso de ser absolutamente fiel ao romance; a mudança do título, inclusive, já permite maior liberdade de enfoque ao diretor. No caso da tradução a alteração já se torna problemática.

Die Verwirrungen (As tribulações) indicam ao leitor que a obra não trata de felizes aventuras e alegres experiências do pupilo Törless, mas sim de suas tribulações, de suas experiências nem sempre felizes. Essas tribulações serão de caráter intelectual e moral. Pode-se afirmar, portanto, que Musil optou por usar *Die Verwirrungen* justamente com a

²⁵⁷ Hanjo KESTING. *Ein autoritärer Anarchist: über Alfred Anderschs Schulgeschichte "Der Vater eines Mörders"*. In : *Dichter ohne Vaterland: Gespräche und Aufsätze zur Literatur*, p. 142-143. [Oszillation zwischen Faktizität und Fiktion, strenger Autobiographie und freier Erzählform, die den eigentlichen Reiz seiner Schulgeschichte ausmacht. Es ist eine Revolte gegen des System der Schule.].

intenção de preparar o leitor para os problemas, as aflições e as tristezas que permeiam os anos de formação de Törless no colégio militar. Além disso, o uso desse termo é uma clara referência ao romance de Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* (Os sofrimentos do jovem Werther). Assim como Werther terá sofrimentos, Törless terá tribulações. Mathias Luserke lembra que *a idéia de Tribulações indica uma orientação de leitura, pois, como em Werther, trata-se de distúrbios psíquicos com sofrimentos particulares, cuja extensão o título ainda não revela* ²⁵⁸. Além disso, deve-se observar que o romance epistolar de Goethe, publicado em 1774, apresenta também as aflições decorrentes da iniciação amorosa do protagonista a mulher proibida, pelo menos quanto aos sentimentos, enquanto as tribulações de Törless, mais de um século depois, associam-se às inquietações decorrentes de sua iniciação homossexual. Observam-se também assim, com a comparação dessas duas obras, as mudanças de comportamento social e moral da sociedade européia, ao longo de pouco mais de um século.

As “tribulações da alma” de Törless aconteceram enquanto vivia no colégio militar, localizado num vilarejo no interior, que deveria ser o refúgio seguro contra um mundo de corrupções — *certamente para proteger a juventude das influências corruptoras de uma grande cidade* ²⁵⁹ –, mas, ao contrário, é o ambiente do colégio que se encarrega de corromper seus próprios alunos.

Os sofrimentos de Törless dão-se, num primeiro momento, em decorrência da perda do carinho familiar e das saudades de casa, como n’*O Ateneu*. Quando se fecham as portas do internato, Törless, claro trocadilho com o nome da personagem (sem porta, *Tör, -less*) ²⁶⁰, sofre de *Heimweh*: *Pois, quase desde o momento em que o portão do internato se fechara irreversivelmente atrás dele, o pequeno Törless sofrera uma terrível e apaixonada saudade* ²⁶¹. Esse sofrimento é desenhado com a imagem de uma árvore abandonada pelo inverno e que não pode produzir frutos: *Törless sentia-se empobrecido e nu, como uma*

²⁵⁸ Matthias LUSERKE. *Robert Musil*, p. 17. [Der Begriff der Verwirrungen gibt eine Leseanleitung vor, es geht - wie im Werther - um psychische Irritationen mit einem bestimmten Leidensdruck, dessen Ausmass der Titel noch nicht preisgibt.].

²⁵⁹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 8. [wohl um die aufwachsende Jugend vor den verderblichen Einflüssen einer Großstadt zu bewahren.].

²⁶⁰ Lars W. FREIJ fez um longo estudo sobre o nome do protagonista em seu livro *Türlosigkeit : Robert Musil Törless in Mikroanalysen mit Ausblicken auf andere Texte des Dichters*.

²⁶¹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 8. [Denn fast seit dem Augenblicke, da sich das Tor des Institutes unwiderruflich hinter ihm geschlossen hatte, litt der kleine Törless an fürchterlichem, leidenschaftlichem Heimweh.].

*árvore que experimenta o primeiro inverno após uma floração ainda sem frutos*²⁶². Embora nu e empobrecido, por não ter produzido frutos depois de sua primeira floração, que pode ser entendida como sua entrada no internato, Törless, como uma árvore ainda jovem, que irá se desenvolver, e produzir, talvez, frutos, é o pupilo em desenvolvimento, em formação.

Die Verwirrungen des Zöglings Törless e seus elementos de Künstlerroman

Törless é um romance de idéias que se debatem, principalmente, no interior do protagonista, embora amplificadas em diversas personagens. Robert Minder defende que *o tema principal do livro é a busca do Eu cartesiano ou, como Musil formulou uma vez, da fundação de uma auto-consciência*²⁶³. O enredo e o desenvolvimento das ações são bastante simples, mas a leitura exige muita atenção do leitor por ser um romance de muitas reflexões filosóficas, nem sempre tão claras. Roland Kroemer defende que o romance é *um complexo de diferentes tribulações*²⁶⁴, e, por isso, chega a considerar a obra como um texto polifônico, segundo o conceito do crítico russo Mikhail Bakhtin: *Também Törless poder ser entendido como um romance de muitas vozes – polifônico – em que se apresenta o campo intelectual de forças e tensões do discurso filosófico por volta de 1900*²⁶⁵.

Robert Musil, por outro lado, afirma que *o romance de formação de uma pessoa é um tipo de romance. O romance de formação de uma idéia, é o caminho mais puro e*

²⁶² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 10. [*Er selbst fühlte sich dabei verarmt und kahl, wie ein Bäumchen, das nach der noch fruchtlosen Blüte den ersten Winter erlebt.*].

²⁶³ Robert MINDER. *Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel von Wildenbruch bis Rilke und Musil. In: Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*, p. 85. [*das Grundthema des Buches ist der Versuch einer geradezu cartesianischen Ichfindung oder, wie Musil es einmal formuliert hat, der Gründung eines Selbstbewußtseins.*].

²⁶⁴ Roland KROEMER. *Ein endeloser Knoten? Robert Musils Verwirrungen des Zöglings Törless im Spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse*. p., 14. [*ein Komplex verschiedenster Verwirrungen.*].

²⁶⁵ Roland KROEMER. *Ein endeloser Knoten? Robert Musils Verwirrungen des Zöglings Törless im Spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse*. p., 57. [*Doch auch der Törless läßt sich als ein vielstimmiger – polyphoner – Erzähltext auffassen, in dem das intellektuelle Kräfte- und Spannungsfeld philosophischer Diskurse um 1900 präsent ist.*].

*simples para o romance*²⁶⁶. Mais que um romance de idéias, Musil produziu uma narrativa que debate idéias dentro da perspectiva psicológica das personagens, sobretudo, em Törless. Por isso, Enrico de Angelis defende que *Törless será uma natureza “estético-intelectual”, um escritor segundo o programa de Musil*²⁶⁷.

Não se pode afirmar que há propriamente uma estética definida para o escritor em formação, Törless. No entanto há a busca de uma *Weltanschauung* que procurará conciliar o racional e o irracional, o real e o imaginário, não só no romance, mas também na própria vida do artista, como uma espécie de estética de vida. O meio de exposição e mesmo de transmissão dessa *Weltanschauung* é a literatura, entendida, por Musil, como a mais superior das atividades humanas:

*Atribuo à literatura uma importância que sobressai e supera em muito as outras atividades humanas. Ela coloca o conhecimento não somente para diante, mas para ainda mais além de si, nos domínios limítrofes das idéias, dos múltiplos sentidos e das singularidades que somente com os meios de entendimento não são mais passíveis de apreensão. Ela é comum à religião, mas quanto mais coerção e estreiteza têm a religião; quanto menos liberdade de movimento. Por outro lado, a poesia não se dirige somente para o conhecimento, como fazem as ciências, mas para o valor próprio e particular do conhecimento. Ela não descreve a realidade, mas cria uma idealidade. Ela tem sua meta no além. Ela cria tábuas da lei. Ela cria pura e simplesmente o bem*²⁶⁸.

²⁶⁶ Robert MUSIL. *Aphorismen*. op. cit. in: Rolf Selbmann. *Der Deutsche Bildungsroman*, p. 153. [*Der Bildungsroman einer Person, das ist ein Typus des Romans. Der Bildungsroman einer Idee, das ist der Roman schlechweg.*]

²⁶⁷ Enrico de ANGELIS. *Robert Musil (Biografia e Profilo Critico)*, p. 93. [*Törless sarà una natura <estetico-intellettuale>, uno scrittore secondo il programma di Musil.*].

²⁶⁸ Robert MUSIL. *Von der Möglichkeit einer Ästhetik*. In: *Gesammelte Werke 8 – Essays und Reden*, p. 1327. [*Ich messe der Dichtung eine Wichtigkeit bei, die weit über die Wichtigkeit anderer menschlicher Tätigkeiten emporragt. Sie setzt nicht nur Erkenntnis voraus, sondern setzt die Erkenntnis über sich hinaus fort, in das Grenzgebiet der Ahnung, Mehrdeutigkeit, der Singularitäten, das bloss mit den Mitteln des Verstandes nicht mehr zu fassen ist. Sie hat das gemeinsam mit der Religion, aber um wieviel mehr Zwangsläufigkeit und Enge hat Religion; wie viel weniger Bewegungsfreiheit. Andererseits richtet sich die Dichtung nicht nur auf Erkenntnis, wie das die Wissenschaften tun, sondern auf das einzig und allein Erkenneswerte. Sie beschreibt keine Realität, sondern sie schafft eine Idealität; sie hat ihr Ziel im Jenseits. Sie schafft eine Gütertafel. Sie schafft schlechweg das Gute.*].

Assim, a literatura é o caminho mais propício e adequado ao homem que busca o sentido do mundo, das coisas e de si mesmo, mas sem o compromisso ou as restrições da religião, da filosofia e das ciências. A literatura é o reino da liberdade e, por isso, a *solução romanesca*, para parafrasear o crítico Jean Commeti, é a única possível para Musil.

Dessa maneira, a existência só é justificada pela concepção da vida como arte, um eterno ir e vir da imaginação à realidade. A estética é a própria vida porque, como representação do fenômeno, é a essência fenomenológica do mundo das aparências. Por isso Marie-Louise Roth argumenta que *não se encontra nenhum programa, nenhum manifesto na obra, mas um trabalho de escritura em que se misturam múltiplos interesses e se sobrepõe a dupla tendência, em levar em conta pela escritura, as exigências que a ciência não realizou, ou seja, os experimentos de pensamento que abrem o campo para uma “fenomenologia” do possível*²⁶⁹.

A arte realizaria, assim, aquilo que a ciência não pode fazer, ou seja, especular muito além do que seria possível e provável. E é mesmo somente através da literatura é que Törless encontra o alívio para o sofrimento de viver no internato e, por extensão, no mundo. Escrever é revelar-se e, ao mesmo tempo, receber uma forma de revelação particular que alivie o peso da existência: *Quando, porém, escrevia, sentia algo diferente, exclusivo: uma ilha de sóis e cores emergia dentro dele em meio ao mar cinzento, frio e insensível que dia após dia o rodeava. E quando, no correr do dia, durante os jogos ou as aulas, pensava na carta que escreveria à noite, era como se carregasse consigo a chave dourada e secreta, presa numa corrente invisível, com que, sem que ninguém visse, abriria o portão de jardins maravilhosos*²⁷⁰. Assim, o pupilo da liberdade, carente de porta, “Tör” “less”, pode através da arte da escritura peregrinar pelos jardins maravilhosos da imaginação para se libertar dos sofrimentos e das tribulações que a vida lhe impõe. Só assim ele poderia penetrar na

²⁶⁹ Marie-Louise ROTH. *Robert Musil: l’homme au double regard*, p. 23. [on ne trouve donc aucun programme, aucun manifeste dans l’oeuvre, mais un travail d’écriture où s’enchevêtrent des intérêts multiples et se chevauche la double tendance à prendre en compte par l’écriture les exigences que la science n’a pas réalisées, celle des expérimentations de la pensée qui ouvrent le champ à une “phénoménologie” du possible.].

²⁷⁰ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 8-9. [Wenn er aber schrieb, fühlte er etwas Auszeichnendes, Exklusives in sich; wie eine Insel voll wunderbarer Sonnen und Farben hob sich etwas in ihm aus dem Meere grauer Empfindungen heraus, das ihn Tag um Tag kalt und gleichgültig umdrängte. Und wenn er untertags, bei den Spielen oder im Unterrichte, daran dachte, daß er abends seinen Brief schreiben werde, so war ihm, als trüge er an unsichtbarer Kette einen goldenen Schlüssel verborgen, mit dem er, wenn es niemand sieht, das Tor von wunderbaren Gärten öffnen werde.].

realidade que está muito além dos sentidos e, como Schopenhauer e a Filosofia Hindu, deixar de ver pelo véu de Maia: *Via tudo como por trás de um véu*²⁷¹.

Ele tentará se aventurar como escritor de narrativas, depois de tanto ler os livros da biblioteca do Internato. E, *por exemplo, influenciado por essas leituras, escreveu contos ou começou epopéias românticas*²⁷², que acabaram não sendo finalizadas. Törless tinha o sentimento da predileção e da marca do homem de letras que remete à tradição romântica, ou seja, o poeta como o intermediário, mensageiro da divindade, por isso que *se sentia um escolhido entre todos. Como um santo, com visões celestiais – ele, que nada sabia sobre a intuição dos grandes artistas*²⁷³.

Beineberg também profetiza que Törless um dia será *conselheiro da corte ou poeta*²⁷⁴. E, de fato, ele já havia tentado a poesia, mas compreendendo que somente com a profundidade de pensamento e sentimento a poesia pode conquistar a universalidade, *tirou da gaveta todas suas tentativas poéticas*²⁷⁵, e decide livrar-se delas levando-as ao fogo, para iniciar um novo período em sua vida de artista e pensador. Lembra Roger Willemsen que Musil fala por três vezes da tarefa do poeta em seus *Princípios para uma Nova Estética* em romper com “a fórmula da experiência”, a forma da vivência comum como um todo, o “formalismo do Ser-aí (Dasein)”²⁷⁶. Por isso tudo, já nesse primeiro romance, Musil mostra claramente a mistura constante entre literatura e filosofia. Törless é, ante de mais nada, um jovem pensador em desenvolvimento, em *seelischen Entwicklung* (desenvolvimento espiritual)²⁷⁷.

²⁷¹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 8. [Er sah alles nur wie durch einen Schleier.].

²⁷² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 13. [Er schrieb zum Beispiel unter dem Einflusse dieser Lektüre selbst hie und da eine kleine Erzählung oder begann ein romantisches Epos zu dichten.].

²⁷³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 87. [aber er kam sich unter all dem wie ein Auserwählter vor. Wie ein Heiliger, der himmlische Gesichte hat; - denn von der Intuition großer Künstler wusste er nichts.].

²⁷⁴ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 55. [Hofrat oder Gedichte machen.].

²⁷⁵ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 75. [holte aus seiner Lade alle seine poetischen Versuche hervor, die er dort verwahrt hatte.].

²⁷⁶ Roger WILLEMSSEN. *Robert Musil: Vom intellektuellen Eros*, p. 14. [Dreimal spricht Musil allein in seinen *Ansätzen zu neuer Ästhetik* von der Aufgabe des Dichters, zu sprengen: und zwar “die Formel der Erfahrung”, die Form des normalen Totalerlebnisses, die “Formelhaftigkeit des Daseins”.].

A Epígrafe de Maeterlinck

A epígrafe que Musil escolheu para seu *Törless* foi retirada do ensaio *La Morale Mystique* de Maurice Maeterlinck, presente no livro *Le Trésor des Humbles*. Ela não só dá o tom do romance, mas funciona como uma sombra permanente durante toda a obra, indicando o contínuo movimento dialético entre a racionalidade e o misticismo. Por esse motivo, Roger Willemsen comenta que o *dualismo impõe-se no Törless não apenas mediante a contraposição temática de educação e iniciação erótica, de Eu e coletivo, é tocado sobretudo pela epígrafe, o qual atravessa quase todos os círculos temáticos do livro com a persistência de um leitmotiv*²⁷⁸. Lê-se na Epígrafe:

*Ao exprimirmos alguma coisa, nós estranhamente a diminuímos. Creamos ter mergulhado no fundo do abismo e ao voltar à superfície a gota de água que cintila na ponta de nossos dedos pálidos não se parece mais com o mar de onde ela saiu. Creamos ter descoberto um tesouro maravilhoso, mas quando tornamos a realidade, trouxemos pedras falsas e pedaços de vidro; e entretanto o tesouro brilha invariavelmente nas trevas*²⁷⁹.

Expressar algo é já uma diminuição do objeto exprimido. O homem ilude-se ao acreditar que pode exprimir, em sua totalidade, um sentimento, um objeto. Essa expressão é uma parte ínfima daquilo que está armazenado no interior do ser. Mesmo assim, aquilo que só a experiência mais íntima e mais profunda pode ver e contemplar, é que serve como

²⁷⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 10.

²⁷⁸ Roger WILLEMSSEN. *Robert Musil: Vom intellektuellen Eros*, p. 39-40. [*Dualismus setzt sich im Törless nicht nur durch die thematische Gegenführung von Erziehung und erotischer Initiation, von Ich und Kollektiv durch, sie wird vor allem durch das Motto des Romans angesprochen, das mit leitmotivischer Beharrlichkeit fast sämtliche Themenkreise des Buches durchzieht.*].

²⁷⁹ Maurice MAETERLINCK. *La Morale Mystique*. In: *Le Trésor des Humbles*, p.45. [*Dès que nous exprimons quelque chose, nous le diminuons étrangement. Nous croyons avoir plongé jusqu'au fond des abîmes et quand nous remontons à la surface, la goutte d'eau qui scintille au bout de nos doigts pâles ne ressemble plus à la mer d'où elle sort. Nous croyons avoir découvert une goutte aux trésors merveilleux; et quand nous revenons au jour, nous n'avons emporté que des pierreries fausses et des morceaux de verre; et cependant le trésor brille invariablement dans les ténèbres.*].

inspiração para sua própria expressão. Frederick Peters argumenta que *para Musil, as palavras de Maeterlinck funcionam como metáfora para o mundo interior de Törless. A cena, que ele descreve, ilustra o estado psicológico dividido de Törless, metaforicamente, a superfície da água tem pouca relação com o fundo do mar. Posteriormente, Musil, de fato, faz uma paráfrase do motto do romance ao definir os níveis elevados e baixos da água em termos de relação (ou melhor, a ausência de relação) entre a razão e a consciência na superfície das emoções mais profundas*²⁸⁰. Ou seja, as emoções, os sentimentos, as vivências, as tribulações são, como tudo mais, inexprimíveis no seu íntimo mais profundo. Também George Simmel afirma que *para Maeterlinck, a miríade de elementos de uma existência ininterrupta assegura o ego real e a totalidade da alma. Podemos experimentar toda grande paixão, toda forma de selvageria exuberante e todo prazer inaudito, mas todas essas experiências só são válidas pelo que nos deixa naquelas horas normais e silenciosas, em que não há nada em especial. A extravagância só é útil para nos abrir os olhos à profundidade e à beleza das horas silenciosas. A apreciação de Maeterlinck sobre os acontecimentos do dia-a-dia como a única confirmação da interioridade humana que transcende os acidentes (em sentido filosófico) e seu desprezo ao anormal como espiritualização do que é usual, é a mudança filosófica mais profunda de tendência democrática*²⁸¹. Com isso, Törless pode, ainda que de forma não totalmente completa, narrar suas experiências, suas tribulações. Mas são, contudo, apenas as águas superficiais do oceano mais profundo da alma humana.

Beineberg, já no final da narrativa, fala sobre a impossibilidade humana de conhecer as coisas, pois *nosso conhecimento é entrecortado de tantos abismos – fragmentos boiando*

²⁸⁰ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 43. [For Musil, Maeterlinck's words function as a metaphor for Törless's internal world. The scene he describes illustrates Törless's divided psychological state in which, metaphorically, the surface of the water has little relationship to the bottom of the sea. Later Musil actually paraphrases the motto within the novel by defining the upper and lower levels of water in terms of relationship (or rather the lack of relationship) of reason and consciousness on the surface to emotion deep below.].

²⁸¹ Georg SIMMEL. *Schopenhauer and Nietzsche*, p. 153-154. [For Maeterlinck, the myriad elements of an uninterrupted existence secure the real ego and the totality of the soul. We might experience every great passion, every sort of wild exuberance, and every unheard of pleasure, but such experiences would count only for what they left us in those quiet and normal hours that have no special names. Extravagance has use only for opening our eyes to the depth and beauty of the quiet hours. Maeterlinck's appreciation of everyday happenings as the only confirmations of a human interiority that transcends accidentally, and his devaluation of the abnormal into a means of spiritualizing the usual, is the most profound philosophical turn of the democratic tendency].

*num oceano insondável*²⁸². Em consequência disso, pode-se ver, um certo ceticismo de Törless ao dizer que *cada um faça o que quiser; eu não acredito em nada*²⁸³. O próprio Musil escreve em seu diário que *o pensamento não é algo que contempla um acontecimento interior, mas é o próprio acontecimento interior. Nós não pensamos sobre algo, mas algo pensa em nós. O pensamento não reside no que se vê claramente, naquilo que desenvolvemos em nós, mas se estende em um desenvolvimento interior até esse domínio luminoso. Está aí a vida do pensamento; ele é um símbolo accidental, isto quer dizer, pode ser constantemente aniquilado, como o elo final de um desenvolvimento interior, que acompanha o sentimento de completude e certeza*²⁸⁴.

Com isso, o pensamento seria algo como uma revelação interior, mas que não é também certa e definitiva, porque o pensamento não é algo objetivo, fruto de uma observação imparcial da realidade. Esse pensamento, que seria a própria interioridade humana, é o campo de exploração do artista.

As tribulações Intelectuais

A crise intelectual de Törless, que perpassa todo o romance, pode ser sintetizada quando ele, na cena da confeitaria, concorda com Beineberg que a vida *não faz sentido*²⁸⁵. E, justamente, encontrar a finalidade, o sentido, ou pelo menos, um sentido para a existência é o que promove as tribulações intelectuais em Törless. Nessa busca ele é como a

²⁸² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 111. [*unser Wissen ist auf alles Gebieten von solchen Abgründen durchzogen, nichts wie Bruchstücke, die in einem unergründlichen Ozean treiben.*]

²⁸³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 112. [*meinetwegen kann jeder machen, was er will; ich glaube an gar nichts.*].

²⁸⁴ Robert MUSIL. *Tagebücher I (Heft 24)*, p. 117f. In: SCHRÖDER-WERLE; Renate. *Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Erläuterungen und Dokumente*, p. 43. [*Der Gedanke ist nicht etwas das ein innerlich Geschehenes betrachtet sondern er ist dieses innerlich Geschehene selbst. Wir denken nicht über etwas nach, sondern etwas denkt sich in uns herauf. Der Gedanke besteht nicht darin, dass wir etwas klar sehen, das sich in uns entwickelt hat, sondern dass sich eine innere Entwicklung bis in diesen hellen Bezirk hinein erstreckt. Darin ruht das Leben des Gedanken; er selbst ist zufällig ein Symbol, d.h. kann er so oft tot sein, nur wie er das Endglied einer inneren Entwicklung ist, begleitet ihn das Gefühl der Vollendung und Sicherheit.*].

²⁸⁵ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 22. [*Es hat keinen Zweck.*].

folha que, *dançando, batia na janela, traçando um risco claro na escuridão*²⁸⁶. O movimento da folha, “para lá e para cá”, seu *hie und da* é o jovem pupilo que vacila por todo lado em busca do *risco claro na escuridão*. Imagem semelhante será usada posteriormente com a prostituta Bozena que *recebia vez por outra a visita de algum homem*²⁸⁷, seu *hie und da* é como a da folha vacilante, como o próprio movimento de sua vida noturna, sempre com *a visita de algum homem*.

Törless, que procura conhecer o mundo, a realidade, anuncia no início do romance seu desejo de conhecimento e a dificuldade em encontrar o caminho correto a ser trilhado. Um caminho que pudesse saciar seu desejo interior: *À noite, sabemos que vivemos mais um dia, que aprendemos isto e aquilo, cumprimos o horário, mas permanecemos vazios, quero dizer, vazios por dentro, e continuamos com uma fome interior...*²⁸⁸. A tentativa de saciar essa “fome interior” deve ser buscada também no estudo das idéias.

Ernst Mach

O pensador alemão Ernst Mach (1838-1916) não é somente uma das fontes de inspiração de Robert Musil, mas também o objeto de estudo de sua tese de doutorado intitulada *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* (Contribuição à Crítica da doutrina de Mach).

Crítico da metafísica, Mach defende o conhecimento dos fatos positivos, do mundo sensível, da experiência. O real resume-se aos sons, cores, pressões, calores, perfumes, espaços, tempos, etc., que encontramos diante de nós. Esses elementos, contudo, dependem de circunstâncias externas e internas ao corpo, as quais chamamos de sensações. As recordações, os sentimentos e os conceitos são construídos pelas marcas deixadas pelas sensações.

²⁸⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 23. [*tanzte hie und da ein Blatt na das erleuchtete Fenster und riß auf seinem Rücken einen hellen Streifen in das Dunkel hinein.*].

²⁸⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 28. [*empfang hie und da den Besuch eines Mannes.*].

²⁸⁸ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 22. [*Man weiß am Abend, daß man wieder einen Tag gelebt hat, daß man so und so viel gelernt hat, man hat dem Studienplan genügt, aber man ist dabei leer geblieben, – innerlich meine ich, man hat sozusagen einem ganz innerlichen Hunger ...*].

Mach parte de uma idéia biológica para fundamentar a aquisição de conhecimento. As necessidades biológicas requerem do homem uma adaptação. A progressiva adaptação aos fatos da experiência é o conhecimento. Entretanto, os fatos não são uma realidade última, pois derivam das sensações. Assim, todo objeto é, ao mesmo tempo, físico e psíquico. Por isso Musil na introdução de sua tese *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* admite que essa doutrina resulta em afirmar que a física e psicologia têm o mesmo objeto. Também Bernhard Großmann resume o pensamento de Mach argumentando que *os sentimentos são elementos da realidade que representam, no mundo físico, o corpo, e no mundo psíquico, os sentimentos do Eu. Não há para Mach nenhuma diferença de ser entre o Eu e o mundo objetivo*²⁸⁹.

Törless, inspirado no pensamento machiano, descreve que *quanto mais minuciosamente tentasse revestir as emoções com idéias, quanto mais as conhecia, mais estranhas e incompreensíveis lhe pareciam, de modo que já nem era como se recuassem diante dele, mas ele próprio se afastava, sem contudo livrar-se da impressão de que se aproximava delas*²⁹⁰. Contudo, a crítica de Musil a Mach é justamente por negar tudo aquilo que transcenda o mundo objetivo. Musil não pode rejeitar a negação, por exemplo, da intuição interior. Enquanto Mach tende para o mecanicismo materialista, Musil busca uma síntese entre o mundo da objetividade ou exterior, e o da subjetividade ou interior.

Curiosamente, no entanto, ao colocar a origem dos fatos nas sensações, Mach aproxima-se das idéias expostas por Dr. Cláudio em *O Ateneu*. No romance brasileiro, porém, a arte é entendida como *sensação transformada*, enquanto que em Mach a realidade, como um todo, origina-se nas sensações.

Husserl

²⁸⁹ GROßMANN, Bernhard. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß - Oldenbourg Interpretationen*, p. 88. [die Empfindungen sind Elemente der Wirklichkeit, die in der physischen Welt als Körper, in der psychischen als Empfindungen des Ich auftreten. Es gibt für Mach keinen Wesenunterschied zwischen Ich und Objektwelt].

²⁹⁰ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 25. [je genauer er seine Empfindungen mit den Gedanken umfaßte, je bekannter sie ihm wurden, desto fremder und unverständlicher schienen sie ihm gleichzeitig zu werden, so daß es nicht einmal mehr schien, als ob sie vor ihm zurückwichen, sondern als ob er selbst sich von ihnen zu nähren, nicht abschütteln könnte.].

A influência de Husserl para o pensamento de Musil até a redação de Törless vem da leitura que o romancista fez dos escritos do início da carreira do fenomenologista, sobretudo de suas *Logische Untersuchungen* (Investigações Lógicas) redigidas entre 1900 e 1901. A fenomenologia, como a define Robert Sokolowski, *é o estudo da experiência humana e dos modos como as coisas se apresentam elas mesmas para nós em e por meio dessa experiência*²⁹¹. Nesse sentido, ela procura ser a ponte que une as leis ideais às vivências reais. Vai além da simples relação entre consciência e objeto, pois é uma *bezügliche Intention* (Intenção referida), já que não há a consciência sem o objeto e vice-versa, ou seja, a intenção é a relação de consciência que se tem de um objeto, uma vez que a consciência é sempre consciência de algo ou de outrem. Essa “problemática de correlação” se orienta em *Wie* ou *Als*, como *Gegenstand, welcher er intendiert ist* (objeto intencionado) ou *Gegenstand, so wie er intendiert ist* (objeto tal como está intencionado), ou seja, o objeto não é sensivelmente uno e o mesmo. Ele é ele mesmo na alternância de modos factuais e intencionais, dependendo da posição da observação, distante ou próxima, ou do ângulo em que é percebido – afirmado como real, como possível, como duvidoso ou negado. Portanto, o objeto é ele mesmo sempre em relação ao ângulo em que se vê, como identidade na multiplicidade. Visto como factual é objeto cognitivo como fato real, tendo um significante com significado, enquanto que visto como intencional – com uma percepção intencional como a alegria, a tristeza, o amor e o ódio – determinam-se como vivência que *de por si*, se refere a algo. Além disso, a *coisa em si* é percebida como ausência e presença. Ela existe como ausência sendo intenção não efetivada e como presença, quando efetivada. Por exemplo, um aluno tem uma aula sobre fenomenologia no dia seguinte. Essa aula existe no dia anterior como ausência, quando ele pensa que terá a aula ou quando comenta com um amigo que no dia seguinte ele terá essa aula. No momento da realização da aula, ela se torna presença, pois se realizou como intenção efetivada. Dessa perspectiva, o objeto existe, não por si mesmo, mas como vivência de um ato intencional, resultando numa dupla estrutura chamada de *noesis* e *noema*.

Husserl cunha, então, o conceito de *ego transcendental*, que não é nem a alma, nem nenhuma substância espiritual, que significaria o sujeito puro. Desse *ego transcendental* se deduz a consciência. A realidade do mundo se relaciona com a consciência, sendo assim,

²⁹¹ Robert Sokolowski. *Introdução à Fenomenologia*, p. 10.

objeto da consciência. O ato da consciência é *noesis* e seu objeto correspondente é *noema*. A realidade enquanto tal é consciência objetivada e, dessa maneira, não absolutamente subjetiva, como no idealismo tradicional. Para atingir o verdadeiro conhecimento deve-se suspender todo julgamento, *epoche*, de ordem ontológica e existencial e suas implicações subjetivas e objetivas, para se direcionar a estrutura essencial do fenômeno como aparece à consciência. Assim, a fenomenologia procura se apresentar como uma análise descritiva das essências ou estruturas ideais. O mundo real, portanto, é objetivo enquanto objeto da consciência, no entanto, a consciência é deduzida do *ego transcendental*, que apreende de maneira particular, subjetiva, o fenômeno. Alguns críticos de Husserl acusavam-no de ter construído uma ciência sem distinção do psicologismo. Por essa razão, ele procurará explicitar que a fenomenologia difere da psicologia porque a segunda é experiência transcendente, ou seja, observa os fenômenos do ponto de vista dos objetos da natureza que se manifestam, enquanto a primeira é experiência imanente, ou seja, não observa simplesmente os fenômenos, mas faz a consciência refletir em si própria sobre os objetos da consciência. Dessa maneira, a psicologia seria puramente empírica, naturalista e particular, com objetivos puramente reais e práticos, enquanto a fenomenologia seria reflexiva e universal, mas com base na experiência. Na prática, Husserl procura a fusão do idealismo com o materialismo racionalista. Essa busca, justamente, se problematiza em *Törless* que *simplesmente porque não podia imaginar a realidade direito, apenas a percebia como imagem distorcida?*²⁹².

A Linguagem e a Expressão da Realidade

Uma das questões que se levanta com relação às idéias de Törless é o problema da linguagem, pois se as palavras expressam apenas os fenômenos e não as essências, elas não são capazes de exprimir a verdadeira realidade das coisas. Ao se julgar que a palavra carrega sua essência, a *ousia*, admite-se nela uma expressão racional e natural, mas ao se julgar o contrário, que as palavras são simplesmente limitações da essência mais profunda

²⁹² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 57.[*einfach darin, dass er sich nicht in ihn hineindenken konnte und ihn daher stets wie in unbestimmten Bildern empfand?..*].

dos seres e, portanto, ilusões, então Törless estaria de acordo: *aquilo que num momento experimentamos como indivisível e inquestionado torna-se incompreensível e confuso, quando queremos amarrá-lo com as cadeias do pensamento, tomando posse dele. E aquilo que parece grande e estranho enquanto nossas palavras, de longe, anseiam por ele torna-se simples e perde o que tem de inquietante tão logo entra no ritmo de nossa vida diária*²⁹³.

Walter Benjamin em *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (Sobre a linguagem em geral e a língua do homem) afirma ser a linguagem a comunicação da essência espiritual (*geistige Wesen*) que transcende a língua em si. Por isso, *o homem comunica sua própria essência espiritual na linguagem. Comunica assim sua própria essência espiritual (enquanto ela é comunicável) nomeando todas outras coisas*²⁹⁴. E nisso residiria sua essência lingüística, ou seja, em nomear as coisas. Por consequência, *no nome, a essência espiritual do homem comunica-se com Deus*²⁹⁵. Assim, através da linguagem, manifestação espiritual do homem, Deus, paradoxalmente, revela-se no homem e para o homem. Esse é o resíduo do verbo criador de Deus no homem (*Residuum des schaffenden Gotteswortes*²⁹⁶). Assim ao nomear, dar os nomes próprios aos homens, o ser humano participa essencialmente na obra da Criação, mas somente nesse momento. Por essa razão, Törless frustra-se com a limitação da linguagem e sua incapacidade de expressar a “essência espiritual” das coisas: *Era a falha das palavras que o torturava, a vaga consciência de que as palavras eram apenas subterfúgios transitórios para as coisas realmente experimentadas*²⁹⁷.

Musil e a terceira via

²⁹³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 61.[*was wir in einem Augenblick ungeteilt und ohne Fragen erleben, unverständlich und verwirrt wird, wenn wir es mit den Ketzer der Gedanken zu unserem bleibenden Besitze fesseln wollen. Und was groß und menschenfremd aussieht, Solange unsere Worte von ferne danach langen, wird einfach und verliert das Beunruhigende, sobald es in den Tatkreis unseres Lebens eintritt.*].

²⁹⁴ Walter BENJAMIN. *Über Sprach überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*, p. 33. [*der Menschen teilt sein eignes geistiges Wesen in seiner Sprache mit. Der Menschen teilt also sein eignes geistiges Wesen (sofern es mitteilbar ist) mit, indem er alle anderen Dinge benennt.*].

²⁹⁵ Walter BENJAMIN. *Über Sprach überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*, p. 34.[*im Namen teilt das geistige Wesen des Menschen sich Gott mit.*].

²⁹⁶ Walter BENJAMIN. *Über Sprach überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*, p. 49.

Conciliar misticismo e racionalismo ou fundir o natural ao sobrenatural ou a consciência e o inconsciente parece ter sido a grande perseguição intelectual de Robert Musil. Diotima, uma das principais personagens de seu romance inacabado, *Der Mann ohne Eigenschaften* (O Homem sem Características²⁹⁸), sobretudo na chamada *Parallelaktion*, proclama que *a solução deve ser um raio, um fogo, uma intuição, uma síntese!*²⁹⁹ Essa busca de síntese vai permear toda a vida e a obra do autor, que usará a literatura como meio de expressão de suas questões filosóficas, pois como lembra Hans-Joachim Pieper, *Musil contempla o mundo como literatura e a literatura como mundo*³⁰⁰. E Enrico de Angelis defende que *Musil unificou fontes opostas, decadência e antidecadência, racionalismo e misticismo, alma e intelecto, e os diversos gêneros literários entre si*³⁰¹. Ulrich, protagonista de *Der Mann ohne Eigenschaften*, pode ser interpretado como figura dessa busca pela síntese. Elisabeth Albertsen, que tratou do tema longamente nesse romance de Musil, chega a afirmar que *a tarefa que Musil se outorgou em O Homem sem Qualidades é busca pela síntese entre o racional e o místico*³⁰². Ainda, o crítico americano, Frederick Peters, também entende e afirma por diversas vezes que *uma constante oscilação entre os dois mundos, da razão e do misticismo, é a característica fundamental da mente e da arte de Musil*³⁰³.

²⁹⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 62. [Es war ein Versagen der Worte, das ihn da quälte, ein halbes Bewußtsein, dass die Worte nur zufällige Ausflüchte für das Empfundene waren.].

²⁹⁸ O livro foi publicado no Brasil com o título *O Homem sem Qualidades*.

²⁹⁹ Robert MUSIL. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Buch I, Teil II, K.75, p. 322. [die Lösung muß ein Blitz, ein Feuer, eine Intuition, eine Synthese sein!].

³⁰⁰ Hans-Joachim PIPER. *Musils Philosophie: Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs*, p. 42. [Musil betrachtet die Welt als Literatur und die Literatur als Welt.].

³⁰¹ Enrico de ANGELIS. *Robert Musil (Biografia e Profilo Critico)*, p. 83. [Musil ha unificato fonti opposte e concetti opposti, decadenza e antidecadenza, razionalità e misticismo, anima e intelletto, e i diversi generi letterari fra di loro.].

³⁰² Elisabeth ALBERTSEN. *Ratio und Mystik im Werk Robert Musils*, p.72. [die Aufgabe, die sich Musil in seinem Mann ohne Eigenschaften stellt, ist die Suche nach einer Synthese beider Bereich (Rationale und Mystische)].

³⁰³ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 10. [A constant oscillation between the two worlds of reason and mysticism is the fundamental characteristic of Musil's mind as well as of his art.]. Há ainda uma série de afirmações do mesmo autor na mesma linha de exposição, que como curiosidade reproduzimos aqui nessa nota. [His (Musil) fiction is, however, ultimately directed toward a synthesis of these opposites, for such a synthesis, Musil assumed, would reveal the presence of a unity existing beneath man's dialectically perceiving mind (p.10).]. [When Musil regarded everyday reality as a rationalist, he approached the perspective of the nihilist: he perceived a world without God, a world that appeared to have been

Nesse sentido, é que se entendem os conceitos musilianos de *ratioide* e *nicht-ratioide*:

*O domínio ratioide engloba – delimitado em grandes traços – tudo que possa pertencer a um sistema científico, tudo que possa ser resumido em leis e regras, portanto, antes de tudo, a natureza física. A natureza moral unicamente em casos raros. Esse domínio é caracterizado por uma certa monotonia dos fatos, a predominância da repetição, uma relativa independência entre os fatos, desde que eles se integrem ordinariamente a um grupo de leis, de regras e de conceitos anteriormente constituídos, em alguma ordem de sucessão que eles os tenham descoberto. Mas o que caracteriza, sobretudo, é que os fatos são descritos e comunicados de maneira unívoca.[...] Pode-se dizer que o domínio ratioide é regido pelo conceito de “solidez”, sem interessar-se pelo que é anômalo, mas o conceito de “solidez” como de uma fictio cum fundamento in re. Mesmo em se aprofundando, há vacilos; os fundamentos primeiros da matemática não apresentam certeza lógica, as leis da física não são válidas senão de maneira aproximada e os astros se movem num sistema de coordenadas cuja localização não está em lugar algum*³⁰⁴.

shattered into meaningless and unrelated fragments under the onslaught of man's analytical attitude. As a mystic, however, Musil believed that man could recapture in mystical states of self-absorption that feeling or unity and harmony with the universe which he had seemingly lost forever when he lost God.(p.10). [Musil did not advocate – as might seem to be the next logical step – that man escape from his meaningless everyday reality and take refuge in a state of mystical trance. He wanted rather to forge a link between both worlds, for he regarded them as equally important aspects of life. If such a link could be achieved, everyday reality would become infused with a sense of wholeness and meaning that it now lacked; at the same time, man's emotional life would become more comprehensible under the searching eye of reason. Decadent solutions to life's problems are for Musil those that tend toward the one extreme while rejecting the other. Hence, Musil believed that the pseudomystical romantic, who despises reason as being superficial and sterile, is really only a dim-witted sentimentalist and pretentious fraud; but he also regarded the pedantic rationalist, for whom the emotions represent nothing more than the vague intuitions of an infantile personality, as a frightened fugitive from the complexities of life. (p.11)]. [For Musil the balanced life is one in which the individual recognizes the necessity of reason and mysticism operating simultaneously within the human mind as it apprehends reality. Since these extremes possess equal validity, man must try to resist the temptation of placing one of them at the center of his life at the expense of the other. In practice, however, a search for the balanced life must usually involve a thorough dialectical investigation first of the one extreme and then of the other. The ultimate synthesis Musil termed “das rechte Leben”. (p.11)].

³⁰⁴ Robert MUSIL. *Essays und Reden*. In: *Gesammelte Werke*, B. 8, p. 1026-1027. [Dieses ratioide Gebiet umfaßt – roh umgrenzt – alles wissenschaftlich systematisierbare, in Gesetze und Regeln zusammenfaßbare, vor allem also die physische Natur; die moralische aber nur in wenigen Ausnahmefälle des Gelingens. Es ist gekennzeichnet durch eine gewisse Monotonie der Tatsachen, durch das Vorwiegen der Wiederholung, durch eine relative Unabhängigkeit der Tatsachen voneinander, sodaß sie sich auch in schon früher ausgebildeten Gruppen von Gesetzen, Regeln und Begriffen gewöhnlich einfügen, in welcher Reihenfolge immer sie entdeckt

Assim, o domínio da *ratioide* relaciona-se com a realidade concreta e visível. Entretanto essa realidade é também duvidosa para Musil e, por isso, a *ratioide* não pode, por si mesma, apresentar-se como verdade, já que também ela é incerta, embora pretensamente fundamentada nas leis da natureza. Por outro lado tem-se a *nicht-ratioide*:

*Se domínio do ratioide era o da regra com exceções, o domínio do nicht-ratioide é aquele em que as exceções superam as regras. Talvez haja somente uma diferença de grau, mas, de todo modo, são tão polares, que é necessária uma completa alteração da posição do sujeito do conhecimento. Nesse domínio, os fatos não são dóceis, as leis são crivos, os acontecimentos não se repetem, mas são infinitamente variáveis e individuais. Não posso melhor caracterizá-lo, senão dizendo que é o domínio das reações do indivíduo com relação ao mundo e aos outros, o domínio dos valores e das valorações, das relações éticas e estéticas, o domínio da idéia.[...] Nesse domínio, a compreensão de cada juízo, o sentido de cada noção é envolvido numa experiência mais sutil que o éter, numa mistura de vontade e não-vontade pessoal variável de segundo em segundo. [...] Tal é a pátria do escritor, onde a razão é soberana. Seu antagonista busca a “solidez” e se dá por satisfeito cada vez que ele pode estabelecer, em seus cálculos, equações que eram desconhecidas e, por ele, encontradas, sem limites ao desconhecido, às equações e às possibilidades de solução. A tarefa consiste em descobrir, sem cessar, novas soluções, novas constelações, novas variantes, em estabelecer protótipos de desenvolvimento dos fatos, de imagens sedutoras, que estão ao alcance do homem, para inventar o homem interior.*³⁰⁵

worden seien. Vor allen Dingen aber schon dadurch, dass sich die Tatsachen auf diesem Gebiet eindeutig beschreiben und vermitteln lassen. [...] Man kann sagen, das ratioide Gebiet ist beherrscht vom Begriff des Festen und der nicht in Betracht kommenden Abweichung; vom Begriff des Festen als einer fictio cum fundamento in re. Zu unterst schwankt auch hier der Boden, die tiefsten Grundlagen der Mathematik sind logisch ungesichert, die Gesetze der Physik gelten nur angenähert, und die Gestirne bewegen sich in einem Koordinatensystem, das nirgends einen Ort hat.].

³⁰⁵ Robert MUSIL. *Essays und Reden. In: Gesammelte Werke*, B. 8, p. 1028. [War das ratioide Gebiet das der Herrschaft der „Regel mit Ausnahmen“, so ist das nicht-ratioide Gebiet das der Herrschaft der Ausnahme über die Regel. Vielleicht ist das nur ein gradueller Unterschied, aber jedenfalls ist er so polar, dass er eine vollkommene Umkehrung der Einstellung der Erkennenden verlangt. Die Tatsachen unterwerfen sich nicht auf diesem Gebiet, die Gesetze sind Siebe, die Geschehnisse wiederholen sich nicht, sondern sind unbeschränkt variabel und individuell. Es gelingt mir nicht, dieses Gebiet besser zu kennzeichnen als darauf hinweisend, dass es das Gebiet der Reaktivität des Individuums gegen die Welt und die anderen Individuen ist, das Gebiet der Werte und Bewertungen, das der ethischen und ästhetischen Beziehungen, das Gebiet der Idee.[...] Auf diesem Gebiet ist das Verständnis jedes Urteils, der Sinn jedes Begriffs von einer zarteren Erfahrungshülle umgeben als Äther, von einer persönlichen Willkur und nach Sekunden wechselnden persönlichen Unwillkür.[...] Dieses ist das Heimatgebiet des Dichters, das Herrschaftsgebiet seiner Vernunft.

A *nicht-ratioide* é o domínio das idéias, da razão, e, por isso, do poeta. Isso não significa dizer que o escritor é um racionalista no sentido iluminista, mas, pelo contrário, usa a razão e compreende seus limites, sem deixar de buscar sua espiritualidade, sua interioridade. Hubert Thurnhofer, em *Musil als Philosoph*, defende que esses conceitos de *ratioide* e *nicht-ratioide* nada mais são que a versão musiliana do *apolíneo* e o *dionisiaco* de Nietzsche. De toda maneira, a tarefa do poeta seria buscar uma síntese, se que é ela existe, se é que ela seja atingível, entre o mundo real e o mundo ideal, entre os fatos e a imaginação, as idéias e os sentimentos, o *apolíneo* e o *dionisiaco*, enfim, entre o *ratioide* e o *nicht-ratioide*. Essa será a grande meta de Robert Musil, de Törless e de Ulrich.

Desse modo, pode-se afirmar que seria desejável a conquista da interioridade pela razão, que reconhece, entretanto, que racionalmente não há descoberta interior, ou como diria Maeterlinck: *O raciocínio se contempla no espelho do raciocínio e se esforça em permanecer indiferente à intrusão do outros reflexos. Ele continua seu curso, como um rio de água doce no meio do mar, com o pressentimento da absorção próxima*³⁰⁶.

É importante notar que Kant definiu a *Aufklärung* (Iluminismo), essa crença na razão e no conhecimento, como a *Coragem em servir-se de seu próprio entendimento!*³⁰⁷. E Horkheimer e Adorno, no artigo *Begriff der Aufklärung* (Conceito de Iluminismo), mostram que a *Aufklärung* pretendeu libertar os homens do temor de Deus e do inferno tornando-os senhores de si mesmos. Entretanto, ao combater aquilo que eles chamaram de *mito*, a *Aufklärung* criou o *mito* da razão e do conhecimento, já que passaram a acreditar no poder absoluto da razão humana. Ao trocar Deus pelo homem, os iluministas divinizaram o homem e transformaram-no em *mito*. É isso que Roger Willemssen diz que acontece no

Während sein Widerpart das Feste sucht und zufrieden ist, wenn er zu seiner Berechnung so viel Gleichungen aufstellen kann, als er Unbekannte vorfindet, ist hier von vornherein der Ungekannten, der Gleichungen und der Lösungsmöglichkeiten kein Ende. 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.].

³⁰⁶ Maurice MAETERLINCK. Ruysbroeck L'Admirable. In: *Le Trésor des Humbles*, p.69. [Le raisonnement se contemple dans le miroir du raisonnement et s'enforce de demeurer indifférent à l'intrusion de tous les autres reflets. Il continue son cours comme un fleuve d'eau douce au milieu de la mer, avec le pressentiment d'une absorption prochaine.]

³⁰⁷ Immanuel KANT. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: *Werke in Sechs Bänden*, VI, p. 53. [Hab Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!].

romance de Musil, quando Törless percebe a fragilidade e a limitação do racionalismo: *O poder do conhecimento, que submete a si a natureza, transforma-se em puro deleite próprio, onde se volatilizaram as finalidades instrumentais. Nesse ponto, o romance de Musil é uma parábola de um dos princípios fundamentais da dialética do Iluminismo. Ele indica a violência de uma idéia de progresso, que somente reconhece finalidades racionais particulares e transforma, tudo que nisso não se enquadra, como negação do pensamento humano*³⁰⁸. Uma espécie de ditadura da razão, que não pode ser a solução definitiva que persegue Törless e, assim, faz com ele busque uma síntese entre o racionalismo e o misticismo, o natural e o sobrenatural.

Törless e a terceira via

Schopenhauer resume a história do pensamento humano dizendo que *se pode também considerar, em ampla e larga medida, que a Filosofia de todos os tempos oscila como um pêndulo, de um lado para outro, entre o racionalismo e o iluminismo iluminado*³⁰⁹, ou seja, entre o emprego da objetividade ou da subjetividade como fonte de conhecimento³¹⁰. Esse romance de Musil é também uma tentativa de síntese entre o racionalismo e o misticismo, ou iluminismo iluminado, tendo como modelo o protagonista Törless, uma espécie de síntese de uma dialética não resolvida entre Reiting que *conhece apenas o fio exterior* e Beineberg que segue *o segundo fio (interior)*³¹¹. Essa terceira via, ou união do racional e do místico, pode ser entendida, como definiu Kierkegaard, como

³⁰⁸ Roger WILLEMSSEN. *Robert Musil: Vom intellektuellen Eros*, p. 42. [Die macht der Erkenntnis, die sich die Natur unterwirft, schlägt in reinen Selbstgenuß um, wo die instrumentellen Zwecke sich verflüchtigt haben. An dieser Stelle wird Musils Roman zur Parabel eines Leitgedankens aus der Dialektik der Aufklärung, er bezeichnet die Gewaltsamkeit einer Fortschrittsidee, die sich nur noch zweckrational bestimmen kann und außerhalb dieser Bestimmung in die Verneinung des Humanitätsgedankens umschlägt.].

³⁰⁹ O sentido de Iluminismo em português não corresponde ao termo *Illuminismus* em alemão. Para a corrente de pensamento racionalista do século XVIII, os alemães empregam o termo *Aufklärung*, “esclarecimento”. Assim, optamos por traduzir *Illuminismus* como *iluminismo iluminado*, já que o filósofo alemão tem em mente os pensadores de linha de pensamento místico, aqueles que teriam uma “iluminação” de caráter não racional.

³¹⁰ Arthur SCHOPENHAUER. *Über Philosophie und ihre Methode*. in: *Parerga und Paralipomena*, vol II, parágrafo 10, p. 16. [Man kann, im grossen und ganzen betrachtet, die Philosophie aller Zeiten auch so auffassen, dass sie wie ein Pendel hin- und herschwingt zwischen Rationalismus und Illuminismus, d.h. zwischen dem Gebrauch der objektiven und dem der subjektiven Erkenntnisquelle.]

³¹¹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 57. [kennt nur das Außen, ich (Beineberg) folge dem zweiten Faden.].

sendo o ser imediatamente sensível e psíquico; o indivíduo é o ser oculto³¹². O íntimo mais profundo do indivíduo que é material e espiritual é o ser oculto que habita em si. Nesse sentido, afirma Törless que *nada que esteja fora de mim, é em mim que procuro algo – em mim! Algo natural!*³¹³. Mais adiante, apresentam-se outras semelhanças entre o pensamento de Kierkegaard e de Musil em seu *Törless*.

Entretanto, deve-se concordar que a primeira tendência do leitor de Musil é associar suas personagens a tipos representantes do racionalismo “puro”, devido à sua formação na área das ciências exatas. Contudo, o protagonista Törless revela que *o estranho era que tratava do assunto mais em sonhos do que com reflexões*³¹⁴. Na verdade, o jovem Törless não se filia a nenhum tipo exclusivo de tendência, mas, ao contrário, configura-se numa representação de síntese, ou de terceira via, entre as duas personagens irracionais principais, embora Reiting seja muitas vezes associado ao racionalismo – o irracionalismo místico de Beineberg e o irracionalismo político de Reiting – e os pais e professores, representantes da burguesia e do racionalismo cientificista. O narrador expõe este dilaceramento na consciência do protagonista quando descreve que *se sentia de certa forma dilacerado entre dois mundos: um sólido e burguês, no qual tudo acontecia de modo sensato e regrado, como estava habituado em casa; outro aventureiro, sombrio e misterioso, sangüíneo, com surpresas inimagináveis. Os dois mundos pareciam excluir-se mutuamente*³¹⁵.

Para Törless, o mundo não foi criado e não termina, ele é, portanto, infinito: *Claro que não existe fim, pensou, as coisas seguem sempre adiante, até o infinito*³¹⁶. Esse existir contínuo, esse *Eterno Retorno*, é o mistério do homem, o mistério do mundo. É o infinito

³¹² Søren Kierkegaard. *Temor e Tremor*, p. 91.

³¹³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 79. [*gar nichts außer mir, - in mir suche ich etwas; in mir! Etwas Natürliches!.*]

³¹⁴ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 50. [*am merkwürdigsten war es, wenn er mehr mit Träumen als mit Überlegungen dem nachging.*].

³¹⁵ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 40. [*er fühlte sich gewissermaßen zwischen zwei Welten zerrissen: Einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zuring, wie er es von zu Hause her gewohnt war, und einer abenteuerlichen, voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut um ungeahnter Überraschungen. Die eine schien dann die andere auszuschließen.*].

³¹⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 59. [*Freilich gibt es keine Ende, sagte er sich, es geht immer weiter, fortwährend weiter, ins Unendliche.*].

muito além do conceito matemático, pois se permanece o mundo e o homem com ele, não há espaço para o materialismo epicurista nem para o positivismo cientificista. As coisas não se podem resumir simplesmente aos fenômenos e à natureza. A *Ding-an-Sich* (Coisa em-si) deve ser, sim, objeto de conhecimento, pois *é verdade que há uma explicação simples e natural para tudo, e Törless a conhecia; no entanto, para seu terrível espanto, era apenas uma casca externa que parecia se abrir, sem desnudar o interior, que Törless, com visão já não inteiramente natural, via rebrilhar à maneira de outra presença*³¹⁷.

O mundo da técnica, da ciência, do progresso, da ordem, está em desordem. Logo na abertura do romance sabe-se que o trem, símbolo desse mundo em transformação³¹⁸, que levará Törless ao internato militar, está atrasado. O suposto mundo da ordem já dá sinais de desordem, que a história posteriormente tratou de comprovar.

O cético dos primeiros tempos do colégio, que provoca e ironiza a religiosidade do Príncipe H.: *Cobriu-o de zombarias racionalistas, destruiu como um bárbaro à construção de filigrana na qual a alma do outro habitava. Separaram-se cheios de ira*³¹⁹, percebe posteriormente que na interioridade pode residir uma fonte fecunda de reflexões: *Não raro sentava-se imerso em sombrias reflexões como que debruçado sobre si mesmo*³²⁰. Dessa forma, a solução racionalista e positivista é parcial, incompleta e imperfeita.

A imperfeição das soluções Matemáticas

³¹⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 61. [*Gewiß: es gibt für alles eine einfache, natürliche Erklärung, und auch Törless wusste sie, aber zu seinem furchtsamen Erstaunen schien sie nur eine ganz äußere Hülle fortzureißen, ohne das Innere bloßzulegen, das Törless wie mit unnatürlich geworden Augen stets noch als zweites dahinter schimmern sah.*].

³¹⁸ A locomotiva como símbolo da sociedade européia no século XIX foi difundida pelo *Manifesto do Partido Comunista* de Marx e Engels.

³¹⁹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 11. [*Er überschüttete ihn mit dem Spotte des Vernünftigen, zerstörte barbarisch das filigrane Gebäude, in dem dessen Seele heimisch war, und sie gingen im Zorne auseinander.*].

³²⁰ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 14. [*Er saß oft Lange – in finsterem Nachdenken – gleichsam über sich selbst gebeugt.*].

Se por um lado a formação nas ciências exatas produziria uma tendência positivista e cientificista em Musil, por outro, essa mesma formação, fez com ele buscasse aquilo que transcendia as limitações da física e da matemática.

Para se compreender o problema do conhecimento na matemática, vale lembrar da tese do *Als ob* de Hans Vaihinger, que tem como principal fundamento a idéia de que todo conhecimento é ficção. Toma-se como exemplo a matemática que se fundamenta em ficções, que são inclusive contraditórias, como os números negativos, racionais e imaginários. Essas ficções são as bases das mais belas construções sistemáticas dessa ciência. Assim, o conhecimento matemático aparentemente racional é também irracional porque é baseado em ficções. Essa idéia assemelha-se ao conceito de *ratioide* de Musil. A matemática se enquadraria numa ficção com fundamento nas coisas, a *fictio cum fundamento in re*. Nesse sentido, ela se apresenta como racional e científica, mas na verdade é irracional e fictícia. Frederick Peters comenta que *a matemática é a ciência da razão pura e Törless infere, mas não é capaz de se controlar, e acaba usando-a irracionalmente, para seus próprios objetivos*³²¹. Exemplo curioso disso é o problema que se levanta no romance sobre os números imaginários, como exemplo da racionalidade que é irracional. Nesse sentido que Marie-Louise Roth afirma que *o jovem Törless percebe que os valores imaginários ou impossíveis não existem e que os números imaginários e a irrealidade da raiz quadrada de -1 permitem cálculos reais*³²². Por isso conclui Marie-Louise Roth que *a preocupação fundamental do escritor é a integração da exceção à regra. Questão que ele coloca nas Tribulações do Pupilo Törless: como chegar ao número total, apesar ou, precisamente, graças à fração, graças à aproximação ao infinitesimal*³²³. Elisabeth Albertsen, na mesma linha de argumentação, observa que *Törless vivencia isso,*

³²¹ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 39. [Mathematics is a science of pure reason, Törless surmises, and yet it is able to control and use irrationality for its own purposes.].

³²² Marie-Louise ROTH. *Robert Musil: l'homme au double regard*, p. 81. [Le jeune Törless se rend compte de ce que les valeurs imaginaires ou impossibles n'existent pas et que les nombres imaginaires et l'irréalité de la racine carrée de -1 permettent des calculs réels.].

³²³ Marie-Louise ROTH. *Robert Musil: l'homme au double regard*, p. 81-82. [la préoccupation fondamentale de l'écrivain qui est celle de l'intégration de l'exception dans la règle, question qu'il se pose dès Les Désarrois de l'élève Törless: comment arriver malgré, ou précisément grâce à la fraction, grâce à un rapprochement infinitesimal, au nombre total.].

*por exemplo, ao somar números imaginários – mesmo a matemática, essencialmente racional, pode derribar para o irracional*³²⁴.

Essa imperfeição da racionalidade também se aplica à filosofia crítica de Kant, que ao tentar desmoronar o edifício da metafísica tradicional produziu uma filosofia de apresentação supostamente racionalista, mas de fundamentação de fé idealista. É nesse sentido que Törless, através do Professor Matemática, inicia-se no kantismo, para logo em seguida, ironizar e desprezar suas idéias como um exemplo falso de fundamentação da verdade, pois Törless buscava as coisas transcendentais (*transzendenten Faktoren*) e o Professor de Matemática alerta que *as coisas supra-sensoriais, que ficam além dos severos limites da razão, são muito singulares. Na verdade, não estou realmente qualificado a me meter nisso*³²⁵.

O sofisma de Kant

Törless inicia sua leitura da obra de Kant em busca de encontrar uma explicação convincente sobre as coisas e a existência. O jovem imagina encontrar no filósofo de Königsberg a resolução definitiva de *todos os problemas da filosofia*³²⁶, porque Kant era tratado como uma espécie de divindade e seus livros venerados. Törless lembra-se inclusive de seu pai guardar os livros como *o sacrário de alguma divindade*³²⁷.

Já em *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* (Sobre a forma e os princípios do mundo sensível e inteligível) Kant faz a distinção entre conhecimento sensível e conhecimento intelectual. Próprio do conhecimento sensível é o fenômeno, a coisa como aparece ao sujeito, enquanto que próprio do conhecimento intelectual é o *noumenon*, a coisa como é em sua natureza inteligível.

³²⁴ Elisabeth ALBERTSEN. *Ratio und Mystik im Werk Robert Musils*, p.71. [Törless erlebt es zum Beispiel beim Rechnen mit imaginären Zahlen – selbst die Mathematik, Inbegriff des Rationalen, kann ins Irrationale stürzen.].

³²⁵ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 73. [mit dem Übersinnlichen, jenseits der strengen Grenzen des Verstandes Liegenden, ist es eine ganz eigene Sache. Ich bin eigentlich nicht recht befugt, da einzugreifen.].

³²⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 75. [Probleme der Philosophie gelöst sein.].

³²⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 75.[das Heiligtum einer Gottheit.].

Na *Kritik der reinen Vernunft* Kant trata dos *a priori*. Conhecimento *a priori* seria *a priori* em relação a toda experiência. Não é uma experiência específica como por exemplo: *ninguém põe um objeto de adorno qualquer perto do fogo, pois sabe, por experiência passada, que ele pode ser queimado*. Esse conhecimento é *a priori* somente em relação a essa experiência particular. Kant refere-se ao conhecimento não particular, mas geral. No entanto, *a priori* não quer dizer inato, mas sim conhecimento que não é derivado da experiência, mesmo que ele apareça somente no momento da experiência. Mesmo que nenhum conhecimento seja temporalmente antecedente à experiência, é possível (*es muss*) que a faculdade cognitiva supra elementos *a priori* dela mesma no momento das impressões dos sentidos. Nesse sentido, os elementos *a priori* não seriam derivados da experiência. Por que Kant pensa, então, que seja possível existir conhecimento *a priori*? Porque estava convencido que há tal conhecimento. Nesse sentido, Kant funda uma metafísica própria, ou teoria do conhecimento, que rompe com a metafísica aristotélica e escolástica. Expõe Gardner que *a metafísica que Kant ataca, própria do racionalismo, é a especulativa ou transcendente (que transcende a experiência), e a que ele defende é imanente (interna à experiência), ou metafísica da experiência. A metafísica da experiência é possível, a metafísica transcendente não*³²⁸.

Para se compreender essa “nova metafísica” deve-se entender os conceitos de juízo analítico e sintético. O juízo analítico é aquele em que o predicado está contido no conceito de sujeito. Ex: *os corpos são extensos*, ou, *um triângulo tem três lados*. É um juízo explicativo (*Erläuterungsurteile*), que não acrescenta nada ao conceito do sujeito. O juízo sintético afirma ou nega um sujeito, cujo predicado não está contido no conceito de sujeito. Ele é aumentativo ou ampliativo (*Erweiterungsurteile*), pois acrescenta algo ao conceito do sujeito. Ex: *Todos corpos são pesados*. Para Kant, a idéia de peso não está contida no conceito de corpo.

Os juízos sintéticos podem ser *a posteriori* ou *a priori*. Quando for factual e contingente, só possível pela experiência, é *a posteriori*. Ex: *Todos os membros da tribo X são baixos*. É um juízo sintético, pois não podemos conhecer a idéia de que todos são

³²⁸Sebastian GARDNER. *Kant and the Critique of Pure Reason*, p. 24.[*The metaphysics that Kant attacks, characteristic of rationalism, is speculative or transcendent (transcending experience), and that which he defends is immanent (internal to experience), or the metaphysics of experience. Metaphysics of experience is possible, transcendent metaphysics impossible.*].

baixos apenas pela análise do sujeito *Todos os membros da tribo X*. A conexão entre *membros da tribo X* e *baixos* nos é dada somente pela experiência, pois sua universalidade não é restrita, mas assumida e comparativa. Não há garantia que nunca haverá no futuro um membro da tribo X que seja alto e não podemos saber *a priori* que todos são baixos, é um fato contingente.

Há, contudo, proposições em que a conexão entre sujeito e predicado é necessária e estritamente universal (nenhuma exceção é possível). Esse é o julgamento sintético *a priori*. Ex: *tudo que acontece tem uma causa*. Não precisamos de experiência para saber isso, embora constatamos através dela, entretanto, ela nada acrescenta à certeza desse julgamento. Não é analítico, pois o predicado não está contido no sujeito.

Por que Kant faz a distinção entre esses juízos? Se a proposição dada no juízo sintético *a priori* é necessária e estritamente universal, esse julgamento, na realidade, é analítico. Se for contingente, então, para usar a terminologia kantiana, é sintético *a posteriori*. Assim, não existe juízo sintético *a priori*, todo conhecimento é analítico (quando necessário e universal) ou sintético (quando contingente e particular). Porém, Kant, por pura fé, está convencido de que há o juízo sintético *a priori*. Nietzsche ironiza essa criação kantiana:

*Como são possíveis os juízos sintéticos a priori? Perguntou-se Kant. E o que ele respondeu? Possibilidade de uma Possibilidade [...] – ele respondera ou, pelo menos, pensara. Mas isso é resposta? Uma explicação? Ou não passa de uma repetição da pergunta? Como o ópio faz dormir? [...] é tempo, finalmente, de se trocar a pergunta kantiana “como são possíveis os juízos sintéticos a priori?” Pela seguinte: “Por que é preciso crer em tais juízos?” – quer dizer, crer que para a conservação de nosso modo de ser, é necessário acreditar em tais juízos como verdadeiros, que poderiam, entretanto, ser falsos! Ou, para ser mais claro, grosso e radical: juízos sintéticos a priori não deveriam ser, de maneira nenhuma, „possíveis“: não temos nenhum direito a eles, são juízos puramente falsos em nossas bocas*³²⁹.

³²⁹ Friedrich NIETZSCHE. *Jenseits Gut und Böse*, 11, p. 24-26. [*Wie sind synthetische Urtheile a priori möglich? Fragte sich Kant, – und was antwortete er eigentlich? Vermöge eines Vermögens [...] – hatte er*

Uma vez que todo o esforço da *K.r.V.* é apresentar como seriam possíveis os juízos sintéticos *a priori*, a demonstração de que eles não existem, ou são de pura fé, já desmonta toda a arquitetura filosófica de Kant. A obra seria toda ela uma discussão inútil, já que discorre sobre o que não existe, um gigantesco sofisma. Mas vamos, por ora, admitir a sua existência, para procurar entender o castelo de areia kantiano e compreender porque Törless não se dá por satisfeito com a filosofia kantiana.

Kant procurará demonstrar como as proposições *a priori* são possíveis. O primeiro exemplo é na matemática. Ex: $5 + 7 = 12$. Não é uma generalização empírica que admite possíveis exceções. Para Kant não se trata de um juízo analítico, mas sintético *a priori*, pois o conceito de 12 não é obtido, nem pode ser obtido, pela mera análise da idéia de união entre 7 e 5, já que essa idéia não implica em si mesmo o conceito de 12 como o número particular resultante da união. Não chegamos à noção de 12 senão com a ajuda da intuição. Seria analítico se acrescentarmos outra premissa como: $5+7 = 4+8$ e $4+8=12$.

Conseqüentemente, as proposições aritméticas são sempre sintéticas *a priori*, pois são proposições necessárias e, portanto, não podem ser *a posteriori*. Outro exemplo vê-se na geometria: *a distância mais curta entre dois pontos é a reta*. No conceito de reta não contém a noção de quantidade, mas de qualidade. O conceito de mais curta é uma adição, que não pode ser derivada pela análise do conceito de linha reta. Além de sintética, a proposição é necessária, portanto *a priori*.

A doutrina dos juízos sintéticos *a priori* representa, contudo, um fracasso, porque não soluciona as indagações de Törless, uma vez que Kant aceita os limites da razão e nega o misticismo-irracional, que Törless nega, mas do qual não é absolutamente descrente. Como afirma Peters: *Törless é atraído por Kant porque ele vê esse filósofo como o*

gesagt, mindestens gemeint. Aber ist denn das – eine Antwort? Eine Erklärung? Oder nicht vielmehr nur eine Wiederholung der Frage? Wie macht doch das Opium schlafen? [...] es ist endlich an der Zeit, die Kantische Frage “Wie sind synthetische Urtheile a priori möglich?” durch eine andre Frage zu ersetzen “Warum ist der Glaube an solche Urtheile nothing?” – nämlich zu begreifen, dass zum Zweck der Erhaltung von Wesen unsrer Art solche Urtheile als wahr geglaubt werden müssen; weshalb sie natürlich noch falsche Urtheile sein könnten! Oder, deutlicher geredet und grob und gründlich: synthetische Urtheile a priori sollten gar nicht “möglich sein”: wir haben kein Recht auf sie, in unserm Munde sind es lauter falsche Urtheile.]

*racionalista supremo que, entretanto, tentou incluir os elementos irracionais da vida (como faz a matemática) nos limites do pensamento racional*³³⁰.

Törless, na verdade, não pode se conformar com os limites kantianos. Ele precisa ir além, pois como lembra Peters, *Törless acredita que conseguiu vencer Kant e sua maneira empobrecida de compreender a realidade. Sua “auto-congratulação” reflete essa crença, de que precisamente, por causa de sua profunda sensibilidade (Dionisiaca), ele conseguiu escapar da superficialidade astuta dos racionalistas como Kant, seus professores e os adultos em geral*³³¹. Essa vitória sobre Kant e o racionalismo percebe-se quando Beineberg afirma que a crença na doutrina kantiana é de fé e não de razão, pois aquele que crê na doutrina de Kant, *acredita simplesmente na coisa, assim como os católicos acreditam na Revelação*³³². Por isso confessa o professor de Matemática que *você simplesmente precisa acreditar*³³³. Mas Törless não quer aceitar uma filosofia, pretensamente de razão, mas, na verdade, de fé.

A Filosofia Hindu ou A via de Beineberg

A importância da filosofia hindu não reside somente no fato de ser uma das mais antigas da humanidade, mas, principalmente, por sua doutrina ser a base subterrânea de todas religiões do mundo³³⁴. O princípio do Demiurgo, que aparece entre os hindus, será

³³⁰ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 40-41. [Törless is attracted to Kant because he regards this philosopher as a supreme rationalist who nevertheless managed to include irrational elements of life (as does mathematics) within the boundaries of his rational thought.].

³³¹ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 41. [Törless believes that he has in fact managed to win a victory over Kant and his impoverished way of comprehending reality. Törless's self-congratulations reflect his belief that it is precisely because of the profundity of his own (Dionysian) sensibility that he has managed to escape from the clever superficiality of all rationalists such as Kant, his own teachers, and adults in general.].

³³² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 77. [glaubt dann einfach na die Sache, wie der Katholik na die Offenbarung.].

³³³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 73. [du mußt einfach glauben].

³³⁴ Sobre esse tema tem-se a obra *Le Grand Secret* de Maurice Maeterlinck. Lê-se nas páginas 39-40: [Ces idées s'étaient infiltrées partout, elles flottaient en débris sur les eaux souterraines de toutes les religions, et d'abord sur celles de la religion officielle de l'Égypte. Elles flottaient également sous la Bible, sinon sous celle de la Vulgate où elles deviennent méconnaissables, du moins sous celle d'hebraïssants comme Fabre d'Olivet qui lui ont, ou croient lui avoir restitué son sens véritable. Elles flottaient aussi sous les mystères de la Grèce qui n'étaient qu'une réplique déformée et palie des mystères égyptiens. Elles flottaient encore, et plus près de la surface, sous les doctrines des Esséniens qui, au dire de Pline, vécurent le long de rives de la Mer Morte pendant des milliers de siècles. Elles flottaient dans la Kabbale, sous les enseignements et les

sempre repetido, de maneira mais explícita ou implícita, por todos os esoterismos das religiões posteriores, de maneira que se pode afirmar que existam apenas duas grandes religiões no mundo. Chamarei, de um lado, a religião do *Criacionismo* e de outro a religião do *Demiurgismo*. A primeira afirma a distinção substancial entre o Criador e as criaturas – como exemplo tem-se o judaísmo de Abrão, Isaac e Jacó e o cristianismo de São Pedro e São Paulo –, enquanto que a segunda afirma a unidade substancial entre as emanções do Demiurgo, uma vez que não há Criador, mas sim algo que é inexprimível, que é Ser e não-Ser ao mesmo tempo, que é infinito, e que a partir de si emanaram aquilo que vemos como criaturas, que na verdade são emanções – o hinduísmo é o grande exemplo, e dele se derivaram religiões como a egípcia, o zoroastrismo, a doutrina dos caldeus, o panteísmo, o esoterismo grego (orfismo), o gnosticismo, o sufismo, a kabbalah, o hermetismo, a alquimia e todas as formas de misticismo a partir do renascimento. Kierkegaard, por exemplo, prefere chamar aquilo que defino como *Demiurgismo* de duas manifestações de Panteísmo, que terminam se identificando: *O panteísmo pode manifestar-se de duas maneiras, ou quando acentuo o homem, ou quando acentuo Deus, ou com uma consideração antropocêntrica, ou com uma consideração teocêntrica. Se eu faço o gênero humano produzir Deus, então não há nenhuma luta entre o Deus e o homem; e se eu faço o homem desaparecer em Deus também não há nenhuma luta* ³³⁵. De qualquer maneira o *Demiurgismo* ou as duas manifestações do Panteísmo acabam afirmando a identidade entre o finito e o infinito, a parte e todo, o tudo e o nada, apenas se diferenciando entre a acentuação da afirmação ou da negação da existência, da idealidade e da realidade.

Toda filosofia hindu fundamenta-se na descoberta e na busca interior do *Eu* ou *Átman* que seria uma entidade independente, não perecível e imutável. O conhecimento desse *Eu* dá-se mediante uma das duas técnicas opostas: ou pela rejeição sistemática do mundo como ilusório ou pela profunda compreensão da absoluta materialidade do mundo, ou seja, ao se negar o mundo real e entendê-lo como ilusão compreende-se que a única existência real é o *Átman* e, ao mesmo tempo, ao se negar qualquer realidade além do mundo material compreende-se que toda existência é o *Átman*. Com isso, o *Átman* é

rêves extraordinaires de Gnostiques, sous ces des néo-platoniciens, comme dans les ténèbres où se perdaient les malheureux Hermétistes médiévaux.].

³³⁵ Soren KIERKEGAARD. *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*, p. 268.

dialeticamente o Tudo e o Nada e sua descoberta pode ser atingida por qualquer um dos caminhos, seja pelo da total negação ou da completa afirmação da materialidade, pois a única realidade é o *Eu*. Nesse sentido, o *Átman* se identifica com o *Brahman*, hóspede divino do corpo mortal.

Para a filosofia hindu há quatro metas na vida: *Artha* – posses materiais –, *Káma* – os prazeres –, *Dharma* – deveres religiosos e morais, que englobam a permanência em sua casta e cumprimento do papel social de sua vida como, por exemplo, a vocação profissional – e, finalmente, *Moksa* – libertação espiritual ou conhecimento do Eu (*Átman/Brahman*) – sendo essa última alcançável somente por alguns homens.

Há divergências, contudo, sobre a maneira de se atingir essa libertação. Com isso surgiram diversas correntes de pensamento, procurando, cada uma delas o meio mais eficaz do conhecimento do *Eu*. Dentre elas, pode-se citar o Bramanismo, o Budismo, o Tantrismo e o Yoga.

Beineberg representa a tendência tradicional mística hindu. Isso se constata ao dizer que *quando lia, não queria ser obrigado a refletir sobre opiniões diferentes e questões polêmicas; já, ao abrir os livros, esperava, por assim dizer, penetrar por uma passagem secreta no cerne de conhecimentos especiais. Era preciso que fossem livros, cuja mera posse já, significasse uma distinção oculta, a garantia de revelações supraterrâneas. E só encontrava isso nos livros de filosofia indiana, que para ele pareciam não ser apenas livros, mas revelações, realidades – chaves de mistérios, assim como os textos de alquimia e magia da Idade Média*³³⁶.

Nesse sentido, a filosofia hindu proporcionaria revelações ocultas na materialidade, na realidade, na observação racional. Essa “revelação” esse conhecimento do divino em si mesmo, pode ser percebido na particularidade dos olhos “visionários” de Beineberg. Por isso descreve o narrador que *seus olhos não eram sonhadores, mas impassíveis e duros. O hábito de ler livros em que nenhuma palavra podia ser tirada de seu lugar sem alterar o significado oculto do texto, a avaliação prudente e atenta de cada frase em busca de seu*

³³⁶ Robert MUSIL. V ZT, p. 18. [Wenn er las, wollte er nicht über Meinungen und Streitfragen nachdenken, sondern schon beim Aufschlagen der Bücher wie durch eine heimliche Pforte in die Mitte auserlesener Erkenntnisse treten. Es mußte Bücher sein, deren Besitz allein schon wie ein geheimes Ordenszeichen war und wie eine Gewährleistung überirdischer Offenbarungen. Und solches fand er nur in den Büchern der indischen Philosophie, die für ihn eben nicht bloß Bücher zu sein scheinen, sondern Offenbarungen, Wirkliches, - Schlüsselwerke wie die alchemistischen und Zauberbücher des Mittelalters.].

*sentido e até de seu duplo sentido, deram a seus olhos essa expressão particular*³³⁷. E Beineberg continua com sua explanação: *Contudo, após permanecer sentado algum tempo sombriamente com seus livros, começava a ter uma sensação singular. A melancolia não se aliviava; ao contrário, a tristeza aumentava mais, só que já não o oprimia. Sentia-se mais abandonado do que nunca, como que num posto perdido; sob essa dor, porém, vicejava um prazer muito refinado, orgulho de estar fazendo uma coisa estranha, de servir a uma divindade incompreendida. E então, transitoriamente, rebrilhava em seus olhos uma luz que evocava o desvario do êxtase religioso*³³⁸.

É absolutamente claro que Beineberg procura aplicar técnicas do Yoga, que ensina que o neófito *tem que se despojar de si mesmo para chegar ao Eu adamantino. E é esta a função do yoga. Yoga, o descobrimento do Eu, e logo a identificação absolutamente incondicional de si mesmo com o fundamento anônimo, ubíquo e imperecível de toda existência*³³⁹.

Outro aspecto importante em Beineberg é sua maneira de subjugar Basini, pois *nele se tornara a firme crença de que poderia dominar os outros através das forças espirituais incomuns*³⁴⁰. Em *Crime e Castigo*, por exemplo, o protagonista Raskólnikov reivindica a autoria de um artigo publicado em que dividiria os homens em ordinários e extraordinários. Segundo a teoria dessa personagem do romance de Dostoievski, os homens extraordinários, em algumas situações, podem cometer crimes, porque estão muito acima, não só do mundo do ordenamento jurídico, mas também da ordem moral e social. Estão, enfim, *muito além do Bem e do Mal*. É por esse motivo que Raskólnikov diz que *o homem extraordinário teria o direito – não oficial evidentemente – de permitir à sua consciência passar por cima de diferentes obstáculos, e unicamente no caso em que a execução da sua idéia (às vezes*

³³⁷ Robert MUSIL. V ZT, p. 19. [Seine Augen waren nicht träumerisch, sondern ruhig und Hart. Die Gewohnheit, in Büchern zu lesen, in denen kein Wort von seinem Platze gerückt werden durfte, ohne den geheimen Sinn zu stören, das vorsichtige, achtungsvolle Abwägen eines jeden Satzes nach Sinn und Doppelsinn, hatte ihren Ausdruck geformt.].

³³⁸ Robert MUSIL. V ZT, p. 19. [Wenn er aber dann eine Weile betrübt vor seinen Büchern gesessen war, wurde ihm eigentümlich zumute. Seine Melancholie verlor zwar nichts von ihrer Schwere, im Gegenteil, ihre Traurigkeit steigerte sich noch, aber sie drückte ihn nicht mehr. Er fühlte sich mehr denn je verlassen und auf verlornem Posten, aber in dieser Wehmut lang ein feines Vergnügen, ein Stolz, etwas Fremdes zu tun, einer unverständenen Gottheit zu dienen. Und dann konnte wohl auch vorübergehend in seinem Augen etwas aufleuchten, das na den Aberwitz religiöser Ekstase gemahnte.]

³³⁹ Heinrich ZIMMER. *Filosofias da Índia*, p. 126.

salvadora, talvez, para toda a humanidade) o exija³⁴¹. Beineberg, assim, poderia representar no romance também a aplicação prática dessa teoria. Ele, como homem extraordinário, tem o “direito” extra-oficial de cometer qualquer tipo de crime contra os homens ordinários, representados aqui por Basini. Essa teoria de Raskólnikov fundamentaria todos os crimes de autoritarismo da história, desde Napoleão – “justificado” nesse romance de Dostoiévski – como os do stalinismo e do nazismo, uma vez que os líderes desses movimentos procuravam justificar seus atos como necessários para o estabelecimento do mundo perfeito, o paraíso terrestre ou, como diz Raskólnikov, *a Nova Jerusalém, é claro!*³⁴²

Além disso, é preciso se observar o conceito de *Weltseele* (Alma Universal) exposto por Beineberg, por ocasião de um diálogo com Törless em que eles discutem a baixeza e o caráter de Basini que se deixa usar, inclusive sexualmente, por Reiting. Toda a questão se apresenta, pois a *Weltseele* pressupõe que todo ser é uma parte da alma universal. Desse modo, em todo Ser, haveria uma centelha divina, que unida a todas as outras, formaria a divindade, a *Weltseele*, uma espécie de *Over-soul* muito semelhante a de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e suas idéias transcendentalistas, que Musil conhecia.

Em seu ensaio, *Nature*, já é possível se identificar o panteísmo imanentista que permeia toda obra de Emerson: *Torno-me um glóbulo ocular transparente. Eu sou nada. Eu vejo tudo. As correntes do Ser Universal circulam por mim, eu sou parte ou partícula de Deus*³⁴³.

Musil, contudo, deixou-se influenciar principalmente por duas obras de Emerson *Representative Men* de 1849 e *Conduct of Life* de 1860. Frederick Peters lembra que *na visão de Beineberg, o homem é protegido do desespero através de sua intuição da entidade metafísica que ele chama de Alma do Mundo (Weltseele)*³⁴⁴. E ainda diz que *embora*

³⁴⁰ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 20. [war in ihm zu dem festen Glauben geworden, sich mittels ungewöhnlicher seelischer Kräfte eine Herrschaft sichern zu können..].

³⁴¹ Fiódor DOSTOIÉVSKI. *Crime e Castigo*, p.268.

³⁴² Fiódor DOSTOIÉVSKI. *Crime e Castigo*, p.270.

³⁴³ Ralph Waldo EMERSON. *Nature. In: Essays and Lectures*, p. 10. [I become a transparent eye-ball. I am nothing. I see all. The currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God.].

³⁴⁴ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 50.[In Beineberg's view, man is protected from despair through his intuition of a metaphysical entity which he calls the world-soul (Weltseele).].

Beineberg e Törless estejam preocupados com o irracional, Beineberg sente que é necessário crer numa construção sobrenatural (a Alma do mundo), enquanto Törless sente que a explicação deve residir naquilo que é natural³⁴⁵.

Essa *Weltseele*³⁴⁶ é como a *Over-Soul* emersiana: *A crítica suprema de todos os erros do passado e do presente, e o único verdadeiro profeta é a natureza em que vivemos, pois a Terra repousa nos braços leves da atmosfera; aquela Unidade, a Sobre-Alma (Over-Soul) que está contida em cada homem em particular e faz o Um com todos os outros*³⁴⁷. E também: [...] *no homem está a alma do todo; o silencio sábio; a beleza universal, em que toda parte e partícula estão igualmente relacionadas; o Um eterno*³⁴⁸. Ou ainda: sujeito e objeto seriam um. Vemos o mundo peça a peça, como o sol, a lua, o animal, a árvore; mas o todo, do qual essas coisas são partes brilhantes, é a alma.³⁴⁹ E finalmente: *é inefável a união do homem com Deus em cada ato da alma. A pessoa mais simples, que em sua integridade louva a Deus, torna-se Deus*³⁵⁰.

Contudo, como pode alguém como Basini também ser parte da *Weltseele*? Já que o todo necessita de toda parte para ser o Todo. Isso pode ser explicado pelo fato de que ao negar e renunciar a si mesmo, a parte se perde e torna-se vazia, uma espécie de esvaziamento de si, uma *Knoses*. Isso é que se lê no discurso de Beineberg, *pois não*

³⁴⁵ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 51. [Although Beineberg and Törless are both concerned with the irrational, Beineberg feels that it is necessary to call upon a supernatural construct (the world-soul), whereas Törless feels that an explanation must lie within the realm of that which is natural.]

³⁴⁶ Uma possível fonte de Musil é o poema *Eins und Alles* de Goethe: *Im Grenzenlosen sich zu finden / Wird gern der Einzelne verschwinden, / das löst sich aller Überdruß; / [...] Weltseele komm uns zu durchdringen! / Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen / Wird unsrer Kräfte Hochberuf. / [...] Das Ewige regt sich fort in allen: / Denn alles muss in Nichts zerfallen, / Wenn es im Sein beharren will.*

³⁴⁷ R.W.EMERSON. *The Over-Soul. In: Essays and Poems*, p.131. [The Supreme Critic on all the errors of the past and the present, and the only prophet of that which must be, is that great nature in which we rest, as the earth lies in the soft arms of atmosphere; that Unity, that Over-Soul within which every man's particular being is contained and made one with all other].

³⁴⁸ R.W.EMERSON. *The Over-Soul. In: Essays and Poems*, p.131. [...within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal One].

³⁴⁹ R.W.EMERSON. *The Over-Soul. In: Essays and Poems*, p.131. [the subject and the object, are one. We see the world piece by piece, as the sun, the moon, the animal, the tree; but the whole, of which these are the shining parts, is the soul.]

³⁵⁰ R.W.EMERSON. *The Over-Soul. In: Essays and Poems*, p.143. [Ineffable is the union of man and God in every act of the soul. The simplest person, who in his integrity worships God, becomes God.].

consigo imaginar que uma pessoa assim signifique algo na maravilhosa engrenagem do mundo. Acho que foi criado apenas por acaso, à margem do resto. Quer dizer: alguma coisa ela deve representar, mas com certeza algo tão indefinido quanto um verme ou uma pedra no caminho, que não sabemos se devemos ignorar ou espezinhar. E isso é o mesmo que nada. Pois, se a alma universal deseja que alguma de suas partes seja preservada, nos diz isso de maneira mais clara [...] Num ser humano, ela coloca essa dureza na personalidade, na consciência, na responsabilidade que ele sente por ser parte da alma universal. Se uma pessoa perde essa noção, perde-se a si mesma. E quando um ser humano se perdeu a si mesmo, renunciou a si, perdeu também aquela coisa especial, singular, para a qual a Natureza o criou como ser humano. E em nenhum outro caso como neste poderíamos estar tão seguros de estarmos lidando com algo inútil, com uma forma vazia, algo há muito abandonado pela alma universal³⁵¹.

Assim, há uma responsabilidade ética e um compromisso moral, de cada pessoa com relação a *Weltseele*, que quando não respeitado, faz com a parte se perca e se aniquile, como é o caso de Basini. Estaria, com isso, justificada a *Weltseele*, que não perderia suas partes, pois essas que se perdem se autodestroem, esvaziam-se. Ao perder a consciência, sua “parte” da *Weltseele*, o homem perde tudo, inclusive o “direito de ser humano”, torna-se um vazio.

Isso explica porque Beineberg defende que só os seres cósmicos, *as pessoas que conseguem entrar em si mesmas* é que são capazes de mergulhar no grande processo universal a que estão unidas.³⁵²

³⁵¹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 53. [Denn ich kann mir nicht vorstellen, dass so ein Mensch in dem wundervollen Mechanismus der Welt irgend etwas bedeuten soll. Er erscheint mir nur zufällig, außerhalb der Reihe geschaffen zu sein. Das heißt – irgend etwas muss ja auch der bedeuten, aber sicher nur etwas so Unbestimmtes wie irgendein Wurm oder ein Stein am Wege, von dem wir nicht wissen, ob wir na ihm vorübergehen oder ihn zertreten sollen. Und das ist nicht so gut wie nichts. Denn, wenn die Weltseele will, dass einer ihrer Teile erhalten bleibe, so spricht sie sich deutlicher aus[...] Bei einem Menschen legt sie diese Härte in seinen Charakter, in sein Bewußtsein als Mensch, in sein Verantwortlichkeitsgefühl, ein Teil der Weltseele zu sein. Verliert nun ein Mensch dieses Bewußtsein, so verliert er sich selbst. Hat aber ein Mensch sich selbst verloren und sich aufgegeben, so hat er das Besondere, das Eigentliche verloren und sich aufgegeben, so hat er das Besondere, das Eigentliche verloren, weswegen ihn die Natur als Mensch geschaffen hat. Und niemals kann man so sicher sein als in diesem Falle, das man es mit etwas Unnotwendigen zu tun habe, mit einer leeren Form, mit etwas, das von der Weltseele schon längst verlassen wurde.].

³⁵² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 56. [Die wahren Menschen sind nur die, welche in sich selbst eindringen können, welche imstande sind, sich bis zu ihrem Zusammen hange mit dem großen Weltprozesse zu versenken.].

Para se conhecer a própria alma, o *Eu* profundo, é necessário o mergulho em si mesmo³⁵³. E a maneira de realizar isso mais facilmente seria através, diz Beineberg, do hipnotismo. A cobaia para esses experimentos será Basini, porém a experiência do aluno místico é frustrada, já que ele não consegue hipnotizar o colega. A idéia de hipnotizá-lo, como explica o próprio Basini é que Beineberg *precisa adormecer todas as coisas que bóiam na superfície da minha alma e deixá-las sem força. Só depois pode ter relações com a minha alma*³⁵⁴. Mas depois ironiza, *quem é que hoje em dia acredita em alma? Quanto mais em sua transmigração* ^{?! 355}. E de fato, o experimento é um fracasso.

Depois de defender todas essas idéias esotéricas, não é de se espantar a ironia de Beineberg com relação ao catolicismo. Ele ridiculariza a idéia de culpa e de alma imortal, de tendência nitidamente nietzscheana, como se verá adiante, quando afirma em uma conversa com Törless, inspirados pela aula de Matemática, que: *Você fala quase como nosso padrego, que ao roubar uma maçã, é a alma imortal que pecou...sim, sim nenhuma das ações de vocês tem explicações senão através da alma*³⁵⁶.

Törless, contudo, sabe que esse suposto conhecimento místico não é suficiente para o conhecimento humano, nem para abrir a porta do mistério do *Ser*. Por isso, *jamaiz se desapontava, embora tivesse de reconhecer que nunca ultrapassara o pórtico da entrada daquele templo sagrado*³⁵⁷. Frederick Peters argumenta que Törless, contudo, chega à conclusão de que há um mundo irracional além da razão. *Ele não crê mais que exista o além-mundo como uma ameaça, mas reconhece a presença de um mundo em si mesmo que é muito mais rico, mais belo e mais poderoso que o mundo dos conceitos intelectuais. Entretanto, ele mantém-se na incerteza de como atingi-lo e, o próprio Musil enfatiza, de maneira simples, o fato de Törless ter despertado de seu pesadelo*³⁵⁸.

³⁵³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 112. [*die Versenkung in sich selbst*.].

³⁵⁴ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 96. [*müsse nur alle Dinge, die na der Oberfläche meiner Seele umherschwimmen, einschläfern und kraftlos machen. Dann erst könne er mit meiner Seele selbst verkehren*.].

³⁵⁵ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 97. [*wer glaubt denn heute an eine Seele?! Und gar an eine solche Seelenwanderung?!*].

³⁵⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 70. [*Du sprichst ja beinahe schon so wie unser Pfaffe...das ist die unsterbliche Seele, die dabei gesündigt hat...; ja – ja, – keine eurer Handlungen ist erklärlich ohne die Seele*.].

³⁵⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 19. [*Und nie war er enttäuscht, so oft er auch einsehen mußte, daß er noch nicht weiter als zum Vorhof des geheiligten Tempels gelangt sei*.].

³⁵⁸ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 46. [*Törless nevertheless comes to the conclusion that there does exist an irrational world beneath reason. He no longer believes that it exists in*

Depois, como o narrador d'O *Ateneu*, que faz Sérgio descrever seus colegas comparando-os aos animais, Beineberg é descrito como tendo *as orelhas muito saltadas, o rosto pequeno e irregular, e a cabeça lembrava a de um morcego*³⁵⁹, para talvez ironizar a via mística do hinduísta, um morcego, animal repugnante, mas que afirma enxergar nas trevas da realidade. E não é só isso, pois o narrador diz que Törless tem no internato uma *Larvenexistenz*³⁶⁰(existência larvar) e que Basini é um *unsauberes Insekt*³⁶¹(inseto sujo) ou, ainda, alguém com *äffende Ähnlichkeit*³⁶²(semelhança de um macaco).

A via de Reiting

Logo se identifica no romance o tipo de homem que pode ser formado num regime autoritário. É o que Adorno chamou, fazendo clara referência à tese nietzscheniana, de *Educação dos Fortes* (Härte-Erziehung), em seu artigo *Erziehung nach Auschwitz* (Educação após Auschwitz), onde explica que *ser forte* (Hart-Sein) *significa pura e simplesmente, ser indiferente à dor.[...] Quem é rígido contra si mesmo, adquire o direito de ser rígido contra os outros e vinga-se da dor, sentimento que ele não pode externar e deve suplantar.[...] Os homens, cegamente enquadrados no coletivo, acabam se desumanizando até se transformarem em coisa; perdem sua própria independência como ser*³⁶³.

the outer world as a threat, but he does recognize the presence of a world within himself that is far richer, more beautiful, and more powerful than the world of intellectual concepts. However, he remains uncertain as to how to come to terms with this insight, and Musil himself stresses simply the fact that Törless has awoken out of his nightmare.].

³⁵⁹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 20. [*die Ohren standen mächtig ab, das Gesicht war Klein und unregelmäßig, und der Gesamteindruck des Kopfes erinnerte an der einer Feldermaus.*].

³⁶⁰ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 39.

³⁶¹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 49.

³⁶² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 57.

³⁶³ Theodor ADORNO. *Erziehung nach Auschwitz*. In: SCHRÖDER-WERLE; Renate. *Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Erläuterungen und Dokumente*, p. 155. [*bedeutet Gleichgültigkeit gegen den Schmerz schlechthin.[...] Wer hart ist gegen sich, der erkaufte sich das Recht, hart auch gegen andere zu sein, und rächt sich für den Schmerz, dessen Regungen er nicht zeigen durfte, die er verdrängen musste. [...] Menschen, die blind in Kollektive sich einordnen, machen sich selber schon zu etwas wie Material, löschen sich als selbstbestimmte Wesen aus.*].

Essa materialização do homem já está representada na cena inicial da narrativa quando se descreve o movimento do funcionário da estação de trem e sua semelhança com os movimentos dos ponteiros do relógio da mesma estação. Vê-se uma analogia bem construída, relacionando o mecanismo da máquina com a mecanização do homem, que deixa de ser homem, e se transforma num autômato pronto para exercer qualquer função, ainda que reprovável: *objetos e pessoas pareciam indiferentes, mecânicos e sem vida, como num teatro de marionetes. De tempos em tempos, a intervalos regulares, o chefe da estação saía de seu escritório, olhava com o mesmo movimento de cabeça a casinha do vigia, que ainda não sinalizava a aproximação do trem expresso porque este sofrera grande atraso na fronteira; depois, com um só e repetido gesto do braço, pegava o relógio de bolso, sacudia a cabeça e sumia novamente – assim como vão e vêm as figuras dos velhos relógios das torres, quando estes batem as horas* ³⁶⁴. O funcionário brutalizado pela mecanização cega da existência age de modo mecânico, em intervalos iguais, fazendo com que seus braços sejam ainda mais semelhantes aos ponteiros do relógio. De modo parecido, Reiting é também exemplo desse homem mecanizado, marionete, pronto para exercer qualquer ação, inclusive, ou mesmo preferencialmente, de caráter brutal.

Reiting é um homem de ação, de tendência autoritária e hábil em tirar vantagem de Basini por meio de chantagem. Caso Basini não o obedecesse ele iria ser delatado como responsável pelo roubo de dinheiro do armário de Beineberg. Ele representa uma espécie de tendência no homem, como aquilo que Nietzsche chamou de *Wille zur Macht*.

Não é novidade que a leitura de Nietzsche tenha influenciado de maneira decisiva o jovem Robert Musil. O crítico italiano, Enrico de Angelis, observa que *Nietzsche foi a influência fundamental na formação ideológica de Musil. As outras influências, algumas das quais começaram a agir muito depois da influência de Nietzsche, são a ele subordinadas e serviram somente como uma tentativa de tradução prática da*

³⁶⁴ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 7. [*Gegenstände und Menschen hatten etwas Gleichgültiges, Lebloses, Mechanisches an sich, als seien sie aus der Szene eines Puppentheaters genommen. Von Zeit zu Zeit, in gleichen Intervallen, trat der Bahnhofsvorstand aus seinem Amtszimmer heraus, sah mit der gleichen Wendung des Kopfes die weite Strecke hinauf nach den Signalen der Wächterhäuschen, die immer noch nicht das Nahen des Eilzuges anzeigen wollten, der an der Grenzen große Verspätung erlitten hatte; mit ein und derselben Bewegung des Armes zog er sodann seine Taschenuhr hervor, schüttelte den Kopf und verschwand wieder; so wie die Figuren kommen und gehen, die aus alten Turmuhren treten, wenn die Stunde voll ist.*].

“refundação” de todos valores, como perseguia Nietzsche³⁶⁵. E mais especificamente, em Törless, por exemplo, o material ideológico é muito nietzscheano, mas por deformação, seja na personagem Beineberg seja por certos aspectos no protagonista; não adquiriu a priori, mas ao contrário, é objeto de pesquisa. A tradução de Nietzsche na prática, vem só postulada pelo protagonista, mas não exercida; a partida de Törless do colégio conclui a fase de pesquisa, mas não abre o horizonte sobre a tradução dessa busca na realidade³⁶⁶.

Mas a influência de Nietzsche também é ainda visível quando Törless especula que há sempre um momento em que não sabemos mais se estamos mentindo, ou se o que inventamos é mais verdadeiro do que nós próprios³⁶⁷, semelhante às palavras do próprio Nietzsche que afirmou que todos filósofos amaram sua própria verdade. Certamente sem serem dogmáticos³⁶⁸. Como Nietzsche, Törless não acredita na imortalidade da alma, opondo-se, assim, ao misticismo de Beineberg: Não sei do que você está falando; mas porque as coisas não teriam sua linguagem? Afinal, não podemos afirmar com certeza que elas não tenham alma! Törless não respondeu. A especulação conceitual de Beineberg não lhe agradava.³⁶⁹ E Nietzsche: Com essa palavra (Alma-atomística) é permitido designar toda fê que entende a alma como algo inextinguível, eterno, indivisível, como uma mônada, como um átomo: essas crenças devem ser excluídas da ciência³⁷⁰.

³⁶⁵ Enrico de ANGELIS. *Robert Musil (Biografia e Profilo Critico)*, p. 59. [L'influsso fondamentale sulla formazione ideologica di Musil è stato esercitato da Nietzsche. Gli ulteriori influssi, alcuni dei quali hanno cominciato ad agire a pochissima distanza da quello di Nietzsche, gli si sono subordinati, e sono serviti a tentare una traduzione pratica della rifondazione di tutti i valori perseguita da Nietzsche.]

³⁶⁶ Enrico de ANGELIS. *Robert Musil (Biografia e Profilo Critico)*, p. 61. [Nel Törless, per esempio, il materiale ideologico è bensì nietzscheano, ma per deformazione, sia nel personaggio di Beineberg sia per certi aspetti nel protagonista; e non è acquisito a priori ma è invece oggetto di ricerca. La traduzione di Nietzsche nella pratica viene solo postulata dal protagonista ma non attuata; la partenza di Törless dal collegio conclude la fase di ricerca ma non apre alcuno spiraglio sulla traduzione della ricerca in realtà.]

³⁶⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 22. [Es gibt immer einen Punkt dabei, wo man dann nicht mehr weiß, ob man lügt oder ob das, was man erfindet hat, wahrer ist als man selber.]

³⁶⁸ Friedrich NIETZSCHE. *Jenseits von Gut und Böse*, 43, p. 60. [Alle Philosophen liebten bisher ihre Wahrheiten. Sicherlich aber werden es keine Dogmatiker sein..]

³⁶⁹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 23. [Ich kenne das nicht, was du meinst; aber warum sollten nicht die Dinge eine Sprache haben? Können wir doch nicht einmal mit Bestimmtheit behaupten, daß ihnen keine Seele zukommt! Törleß gab keine Antwort. Beinebergs spekulative Auffassung behagte ihm nicht..]

³⁷⁰ Friedrich NIETZSCHE. *Jenseits von Gut und Böse*, 12, p. 27. [Mit diesem Wort (Seelen-Atomistik) sei es erlaubt, jenen Glauben zu bezeichnen, der die Seele als etwas Unvertilgbares, Ewiges, Untheilbares, als eine Monade, als ein Atomon nimmt: diesen Glauben soll man aus der Wissenschaft hinausschaffen!..]

Nietzsche e Musil

Musil conhecia bem a obra de Nietzsche e foi seguramente uma de suas leituras mais freqüentes ao longo de toda sua vida. Em seu *Assim Falava Zarathustra*, o protagonista é o modelo do novo messias, o novo Cristo, ou o anti-Cristo.

Cristo começou sua vida pública depois dos trinta anos, ensinou na montanha e pregou o reino dos Céus. Zarathustra começa sua formação aos trinta anos, desce da montanha para ensinar e prega o reino da Terra. Ele vem anunciar a morte do antigo Deus cristão, para pregar o mundo dominado pelo novo Deus, o super-homem, que domina a si mesmo e a Terra.

Para a destruição da tradição judaico-cristã seria preciso destruir as tábuas da lei, os mandamentos. Portanto, não se trata de um ataque, prioritariamente, à metafísica cristã, mas, sobretudo, de uma profunda transvaloração dos valores morais, como o próprio Nietzsche afirmava.

Por isso, *Nietzsche converteu-se no evangelista da nova aliança entre a terra e o homem*³⁷¹, sintetizou Thomas Mann. Essa “Nova Aliança” é uma afirmação da vida, contra a expectativa de uma vida futura, além Terra. Não é mais a aliança cristã entre Deus crucificado e o homem para conquistar o céu, mas a aliança entre os homens para a conquista da Terra. O Paraíso foi arrebatado para a Terra, com o fim da crença na imortalidade da alma e da esperança na vida eterna. O novo “messias” é o antimodelo cristão, nietzscheano, o Anti-Cristo, Zarathustra. A morte de Deus é a morte do

³⁷¹ Thomas MANN. *Preludio Hablado a un Homenaje Musical a Nietzsche*. In: *Shopenhauer, Nietzsche y Freud*, p. 88. [*Nietzsche se haya convertido em el evangelista de una Nueva Alianza entre la tierra y el hombre*.].

cristianismo – de sua doutrina, de sua moral e de sua estética. Diz ainda Thomas Mann que *a moral, como mantenedora da verdade, ataca a vida da vida, já que a vida, diz Nietzsche, baseia-se por sua própria essência na aparência, na arte, no engano, na ilusão e o erro é o pai dos vivos*³⁷². E segue dizendo que *a vida é arte e aparência, nada mais. E, por isso, acima da verdade (que é um assunto moral) está a sabedoria (que é um assunto da cultura e da vida), uma sabedoria irônico-trágica, que, por puro impulso artístico, por amor à cultura, coloca limites à ciência; uma sabedoria irônico-trágica que defende o valor supremo, a vida, em duas frentes: contra o pessimismo dos caluniadores da vida e dos defensores do além ou do nirvana e contra o otimismo dos racionalistas e dos reformistas do mundo, que contam fábulas a respeito da felicidade terrena universal, da justiça, e que preparam o terreno para a rebelião socialista dos escravos. Com o nome de Dioniso batizou Nietzsche esta sabedoria trágica, a qual derrama suas bênçãos sobre a vida, tomada em toda sua falsidade, em toda sua dureza e em toda sua crueldade*³⁷³.

Como Schopenhauer, a filosofia de Nietzsche não se prende às discussões puramente ontológicas e metafísicas. Antes, parte da idéia de Vontade como essência da existência, do homem. Essa é a única metafísica possível em Nietzsche. Nesse sentido, era natural que tendesse a uma filosofia muito mais moral que ontológica. Por isso que a vitória do homem sobre si mesmo é uma vitória sobre os valores morais que aprendeu da tradição judaico-cristã, expressos nos dez mandamentos. Entretanto, preso a esses valores, o homem é vencido por si mesmo: *sobre cada povo está suspenso um quadro de valores: é o quadro das suas vitórias sobre ele próprio; é a voz da sua Vontade de Poder*³⁷⁴.

³⁷² Thomas MANN. *La Filosofía de Nietzsche a la Luz de Nuestra Experiencia*. In: Schopenhauer, Nietzsche y Freud, p. 103. [La moral, como mantenedora de la verdad, ataca la vida de la vida, ya que la vida, dice Nietzsche, se basa por su propia esencia en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la ilusión, y el error es el padre de lo vivo.].

³⁷³ Thomas MANN. *La Filosofía de Nietzsche a la Luz de Nuestra Experiencia*. In: Schopenhauer, Nietzsche y Freud, p. 103. [La vida es arte y apariencia, nada más. Y, por ello, por encima de la verdad (que es un asunto de la moral) está la sabiduría (que es un asunto de la cultura y de la vida), una sabiduría irónico-trágica, que, por puro instinto artístico, por amor a la cultura, pone límites a la ciencia; una sabiduría irónico-trágica que defiende el valor supremo, la vida, en dos frentes: contra el pesimismo de los calumniadores de la vida y los abogados del más allá o del nirvana y contra el optimismo de los racionalistas y los mejoradores del mundo, que cuentan fábulas acerca de la felicidad terrenal de todos, acerca de la justicia, y que preparan el terreno a la rebelión socialista de los esclavos. Con el nombre de Dioniso bautizó Nietzsche a esta sabiduría trágica, la cual derrama sus bendiciones sobre la vida tomada en toda su falsedad, en toda su dureza y toda su crueldad.].

³⁷⁴ Friedrich NIETZSCHE. *Nachlaß 1884 – 1885, KSA 11*, p.611.[Eine Tafel der Güter hängt über jedem Volke. Siehe, es ist seiner Überwindungen Tafel; siehe, es ist die Stimme seines Willens zur Macht.].

Contudo, Nietzsche qualificou a Vontade, que em Schopenhauer se restringia à Vontade de Viver, como *Wille zur Macht* (Vontade de Poder), que não é ser enquanto tal, mas é ser enquanto relação. A essência humana, que não é coisa nem sujeito, seria, portanto, simplesmente uma relação de forças. Sendo assim, a *Wille zur Macht* não é somente algo próprio da natureza humana que leva o homem a querer subjugar e dominar com crueldade seu semelhante, mas é a própria essência do homem: *Este mundo é a Vontade de Poder – e nada além disso! E vós mesmos sois essa Vontade de Poder – e nada além disso*³⁷⁵. Nesse sentido, o grande crítico da metafísica, torna-se também um metafísico³⁷⁶.

No Zarathustra, sabe-se que *onde há vida, há Vontade; não Vontade de Viver, mas – eu lhe ensino – Vontade de Poder*³⁷⁷. No aforismo 36 de *Jenseits von Gut und Böse*, Nietzsche procura delimitar a *Vontade de Poder* como algo próprio do homem, sua essência mais profunda, que não é material, mas que se revela e pode ser identificado no próprio instinto humano. Seria algo interior ao homem, mas não se trata de alma, mas de instinto interior:

*Suponha, finalmente, que se chegasse a explicar toda nossa vida instintiva como o desenvolvimento da Vontade – da Vontade de Poder é minha tese – suponha que todas funções orgânicas pudessem ser traçadas de volta para a vontade de poder e que se pudesse também encontrar a solução para o problema da procriação e da alimentação – isto é um problema – que deveria se ter o direito de determinar toda força eficiente como Vontade de Poder. O mundo visto por dentro, definido e determinado por seu “caráter inteligível” seria – precisamente “Vontade de Poder” e nada mais*³⁷⁸.

³⁷⁵ Friedrich NIETZSCHE. *Also sprach Zarathustra* (Zweiter Teil – Von der Selbstüberwindung), p.136. [Diese Welt ist der Wille zur Macht – und nichts außerden! Und auch ihr selber seid dieser Wille zur Macht – und nichts außerden!].

³⁷⁶ Sobre esta questão ver o *Nietzsche* de Karl Jaspers.

³⁷⁷ Friedrich NIETZSCHE. *Also sprach Zarathustra* (Zweiter Teil – Von der Selbstüberwindung), p.136. [nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern – so lehre ich's dich – Wille zur Macht!].

³⁷⁸ Friedrich NIETZSCHE. *Jenseits Gut und Böse*, 36, p. 55. [Gesetzt endlich, dass es gelänge, unser gesamtes Triebleben als die Ausgestaltung und Verzweigung Einer Grundform des Willes zu erklären – nämlich des Willes zur Macht, wie es mein Satz ist - ; gesetzt, dass man alle organischen Funktionen auf diesen Willen zur Macht zurückführen könnte und in ihm auch die Lösung des Problems der Zeugung und Ernährung – es ist Ein Problem – fände, so hätte man damit sich das Recht verschafft, alle wirkende Kraft

Esse instinto interior se deflagra como força e como desejo próprio da natureza humana de subjugar e dominar seus semelhantes. Em uma de suas notas do espólio, Nietzsche afirma que *o conceito vitorioso de “força” graça ao qual nossos físicos criaram Deus e o Universo, tem necessidade de ser complementado; é preciso lhe atribuir um valor interno que chamarei de “Vontade de Poder”, isto é, o apetite insaciável de manifestar o poder; ou ainda o uso e o exercício do poder, o instinto criador, etc.[...] Todos os fenômenos, todas leis são apenas sintomas de fatos internos e se servem para o fim de analogia humana. Nos animais, podem-se deduzir todos os instintos da vontade de poder; assim como todas funções da vida orgânica decorrem dessa única fonte*³⁷⁹. Nesse sentido, comenta Deleuze que *a Vontade de poder é, portanto, atribuída à força, mas de uma maneira muito particular : ela é ao mesmo tempo um complemento de força e alguma coisa interna*³⁸⁰.

Na mesma linha de argumentação, Carlos de Moura sintetiza que *a vida é a própria fenomenalidade da vontade de potência e, conseqüentemente, a sua verdadeira realidade[...] Viver é essencialmente apropriação, violação, dominação do outro e do mais fraco, ela é opressão, severidade*³⁸¹. Ora, tudo isso é justamente o que os alunos do colégio fazem com Basini. Todos eles deixam aflorar no colega mais fraco a essência da vida humana, a *Wille zur Macht*, para oprimir e dominar com severidade o mais fraco. Reiting diz que *Basini está em nossas mãos, podemos fazer com ele o que bem entendermos*³⁸². E o próprio Basini admite: *dizem que, seu eu obedecer à vontade deles, depois de algum tempo tudo me será perdoado*³⁸³. Essa *Wille zur Macht* pode ser materializada na execução de atos de crueldade.

Nietzsche, ao traçar o desenvolvimento do sentido de culpa ao longo da história, mostra como o conceito de culpa se associa com o sentido de dívida. O culpado é um

eindeutig zu bestimmen als: Wille Zur Macht. Die Welt von innen gesehen, die Welt auf ihren “intelligiblen Charakter” hin bestimmt und bezeichnet – sie wären eben “Wille zur Macht” und nichts ausserden.].

³⁷⁹ Friedrich NIETZSCHE. Nachgeläß (Volonté Puissance Vol. I, Livre II, 309).

³⁸⁰ Gilles DELEUZE. *Nietzsche et la Philosophie*, p. 56. [La volonté puissance est donc attribuée à la force, mais d’une manière très particulière: elle est à la fois un complément de la force et quelque chose d’interne.].

³⁸¹ Carlos A.R. de MOURA. *Nietzsche: Civilização e Cultura*, p. 198.

³⁸² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 45. [Basini ist in unserer Hand, wir können mit ihm machen, was wir wollen.].

³⁸³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 95. [sie sagen, wenn ich ihnen zu Willen sei, werde mir nach einiger Zeit alles verziehen werden.].

devedor que deve saldar sua dívida para que se promova o sentimento de justiça. O devedor, entretanto, não tendo como extinguir sua dívida poderia oferecer em troca todos seus bens materiais, sua mulher e até si mesmo. Vê-se isso, quando Nietzsche, no quinto aforismo da segunda dissertação da *Genealogia da Moral*, diz que *o devedor, para infundir confiança em sua promessa de restituição, para garantir a seriedade e a santidade de sua promessa, para reforçar na consciência a restituição como dever e obrigação, por meio de um contrato empenha ao credor, para o caso de não pagar, algo, que ainda “possua”, sobre o qual ainda tenha poder, como seu corpo, sua mulher, sua liberdade ou mesmo sua vida*³⁸⁴.

É o que ocorre com Basini, que para saldar sua dívida, se sujeita às maiores humilhações, tornando-se fêmea, animal e objeto desprezível. Ele e todos os outros alunos que fazem parte do pequeno grupo que explora Basini não vêem nisso nada de problemático, uma vez que é seu dever e sua obrigação de devedor, submeter-se.

Como consequência natural do pagamento dessa dívida, tem-se o castigo que fatalmente tenderá à crueldade. Dessa maneira, a crueldade adquire um papel importante no pensamento nietzscheano, pois ela seria a “prova” de que a essência humana é a *Wille zur Macht*.

Assim, Basini sofre crueldades, fruto da *Wille zur Macht* de Reiting, que faz chantagem com o colega, prometendo não o denunciar como ladrão, já que ele havia roubado dinheiro do armário de Beineberg, em troca de algumas condições: *Você terá que me obedecer em tudo...não só quando lhe der prazer: terá de fazer tudo o que eu mandar, em obediência cega!*³⁸⁵. Reiting relata a Törless as condições de submissão que impôs a Basini, contando que ele *haveria de me obedecer em tudo o que eu desejasse, desde que não contasse nada a ninguém. E por esse preço se apresentou formalmente como meu escravo, e a mescla de astúcia e medo que se revelava em seus olhos era realmente*

³⁸⁴ Friedrich NIETZSCHE. *Zur Genealogie der Moral: Zweite Abhandlung*, 5, p. 299. [Der Schuldner, um Vertrauen für sein Versprechen der Zurückzahlung einzuflößen, um eine Bürgschaft für den Ernst und die Heiligkeit seines Versprechens zu geben, um bei sich selbst die Zurückzahlung als Pflicht, Verpflichtung seinem Gewissen einzuschärfen, verpfänder Kraft eines Vertrags dem Gläubiger für den Fall, dass er nicht zahlt, Etwas, das er sonst noch “besitzt”, über das er sonst noch Gewalt hat, zum Beispiel sein Leib oder sein Weib oder seine Freiheit oder auch sein Leben.].

³⁸⁵ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 41. [Du musst mir in allem, was ich unternehme, Gefolgschaft leisten...nicht nur wenn es dir Vergnügen macht; du musst ausführen, was immer ich will, - in blindem Gehorsam!].

*repulsiva*³⁸⁶. E também, o próprio Basini procura “justificar” o comportamento de Reiting, dizendo que *se ele não batesse em mim, teria de imaginar que sou um homem, e nesse caso não deveria ser tão carinhoso e terno comigo. Mas se bate em mim, eu não passo de um objeto, e ele não precisa se envergonhar*³⁸⁷. É a transformação do homem em coisa que justificaria qualquer abuso e atrocidade. Curiosamente, décadas antes da chegada ao poder do partido Nacional Socialista Alemão, o narrador das *Verwirrungen*, através da personagem Reiting, profetiza acontecimentos que iriam marcar profundamente a história do século XX: *Aliás, gosto desses movimentos de massa. Ninguém faz nada de especial, e ainda assim as ondas se erguem cada vez mais alto, até se abaterem sobre as cabeças de todos. Vocês vão ver, ninguém se moverá e ainda assim haverá uma tempestade gigantesca. Para mim, será uma diversão extraordinária promover uma coisa dessas*³⁸⁸.

Também Beineberg quis usar Basini para “brincar” de tortura. Queria ver quanto ele seria capaz de agüentar. É por isso que os desejos de violência de Beineberg, somando a seu misticismo, levou a crítica a associá-lo também não só com uma imagem do torturador na *Strafkolonie* (Colônia Penal), conto de Kafka posterior ao romance, mas, sobretudo, com o nazismo e suas idéias cruéis, irracionais e místicas.

Beineberg difere de Reiting na maneira de usar Basini. Enquanto Reiting tem o desejo sedento de dominar, e sua admiração por Napoleão reforça essa idéia, pois *sacrificaria Basini, e não encontraria nisso senão pura curiosidade*³⁸⁹, Beineberg, que tem como modelos o filósofo e o religioso hindu, sofreria com a crueldade que porventura praticasse com ele, pois ao ferir uma parte do cosmo, fere todo o Cosmo, pois na parte está o todo e, por isso, *atravessa diretamente minha alma, chegando ao mais profundo*

³⁸⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 43. [er wolle mir gehorsam seien, alles tun, was überhaupt ich wünsche, nur solle ich niemanden davon erzählen. Um diesen Preis bot er sich mir förmlich zum Sklaven na, um die Mischung von List und gieriger Angst, die sich dabei in seinen Augen krümmte, war widerwärtig.].

³⁸⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 96. [wenn er mich nicht schlagen würde, so müßte er glauben, ich sei ein Mann, und dann dürfte er mir gegenüber auch nicht so weich und zärtlich sein. So aber sei ich seine Sache, und da geniere er sich nicht.].

³⁸⁸ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 109. [Überhaupt habe ich diese Massenbewegungen gern. Keiner will Besonderes dazutun, und doch gehen die Wellen immer höher, bis sie über allen Köpfen zusammenschlagen. Ihr werdet sehen, keiner wird sich rühren, und es wird doch einen Riesensturm geben. So etwas in Szene zu setzen, ist für mich ein außerordentliches Vergnügen.].

³⁸⁹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 56. [würde Basini opfern und nichts als Interesse dabei empfinden.].

*entendimento interior e me liga ao Cosmos*³⁹⁰. O sacrifício (*Opfer*) de Basini terá para Beineberg efeito purificador (*reinigend*) e com isso ele poderá aprender *que ser apenas humano nada significa, é mera aparência, uma macaquice*³⁹¹. A mentalidade de Beineberg é a mesma que iria inspirar o nazismo para realizar o sacrifício dos judeus para a suposta purificação das raças. Nesse sentido, usa-se com propriedade a palavra *holocausto*. Sacrificar Basini é sacrificar a parte para purificar o todo, como defende Kierkegaard, que se verá adiante, com idéia de que ao se sacrificar o que mais se valoriza, se ganha aquilo que supostamente perder-se-ia. A crueldade também é o meio de se obter prazer através do deleite no sofrimento alheio, como diz Nietzsche, *a maldade não tem por objetivo o sofrimento do outro em si, mas nosso próprio prazer, em forma de sentimento de vingança ou de uma mais forte excitação nervosa, por exemplo. Já um simples gracejo demonstra como é prazeroso exercitar nosso poder sobre o outro e chegar ao agradável sentimento da superioridade*³⁹². É justamente o que acontece com Basini quando é humilhado, primeiro por Törless, e depois por Reiting e Beineberg. Ele é obrigado a proclamar que é *um animal, um animal que rouba, sou um animal, um ladrão, o porco de vocês*³⁹³. Nesse sentido, a crueldade é uma forma de hedonismo, em que se busca o prazer em ver a dor alheia. Declara Nietzsche que *o prazer no poder (força) explica-se pelas cêntuplas experiências de desprazer da dependência, da impotência (fraqueza). Se não há essa experiência, não há prazer*³⁹⁴.

Ressonância das Sensações

³⁹⁰ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 56. [zu meiner Seele hinläuft, zu innersten Erkenntnissen, und mich an den Kosmos fesselt.].

³⁹¹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 57. [dass das bloße Menschen gar nichts bedeutet, - eine bloße äffende, äußerlich Ähnlichkeit.].

³⁹² Friedrich NIETZSCHE. *Menschliches, Allzumenschliches I*, 103, p. 99. [die Bosheit hat nicht das Leid des Andern na sich zum Ziele, sondern unseren eigenen Genuss, zum Beispiel als Rachegefühl oder als stärkere Nervenaufrregung. Schon jede Neckerei zeigt, wie es Vergnügen macht, am Andern unsere Macht auszulassen und es zum lustvollen Gefühle des Uebergewichts zu bringen.].

³⁹³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 69. [ein Tier, ein diebisches Tier, euer diebisches, schweinisches Tier!].

³⁹⁴ Friedrich NIETZSCHE. *KSA* 8, 425. [die Lust an der Macht erklärt sich aus der hundertfältig erfahrenen Unlust der Abhängigkeit, der Ohnmacht. Ist diese Erfahrung nicht da, so fehlt auch die Lust.].

Importante para a compreensão das reflexões de Törless é o aforismo 14 de *Menschliches, Allzumenschliches I* (Humano, Demasiado Humano) de Nietzsche:

Todos os estados de espíritos mais fortes trazem consigo uma ressonância de sensações e estados de espírito afins: eles revolvem a memória, por assim dizer. Algo em nós se recorda e torna-se consciente de estados semelhantes e da sua origem. Assim se formam rápidas conexões familiares de sentimentos e pensamentos, que afinal, seguindo-se velozmente, já não são percebidas como complexos, mas como unidades. Nesse sentido, fala-se do sentimento moral, do sentimento religioso, como se fossem simples unidades: na verdade, são correntes com muitas fontes e afluentes. Também aí, como sucede freqüentemente, a unidade da palavra não garante a unidade da coisa³⁹⁵.

Törless passa por uma espécie de ressonância das sensações logo no início do romance, quando ainda sofre de saudades pelos pais. Entretanto, *o objeto dessa saudade, a imagem dos pais, já nem estava contido nela. Refiro-me à imagem plástica de uma pessoa amada, não apenas fruto da memória, mas algo físico, que fala a todos nosso sentidos e permanece guardado neles, de modo que nada fazemos se sentir o outro do nosso lado, silencioso e invisível³⁹⁶*. Essa imagem é muito mais que reflexo da memória, pois é a própria reprodução física da sensação causada pelo objeto imaginado, como uma espécie de materialização da sensação imaginada.

Mais adiante, relata o narrador *que tudo lhe parecia palpável, e ainda assim impossível de jamais se resolver em pensamentos ou palavras. Entre os fatos externos e o seu eu, sim, entre suas próprias emoções e o seu eu mais remoto, que ansiava por entendê-las, haveria sempre uma linha divisória que, como um horizonte, recuava ante o seu*

³⁹⁵ Friedrich NIETZSCHE. *Menschliches, Allzumenschliches I*, 14, p. 35. Trad: Paulo César de Souza. [Alle stärkeren Stimmungen bringen ein Miterklingen verwandter Empfindungen und Stimmungen mit sich; sie wühlen gleichsam das Gedächtnis auf. Es erinnert sich bei ihnen Etwas in uns und wird sich ähnlicher Zustände und deren Herkunft bewusst. So bilden sich angewohnte rasche Verbindungen von Gefühlen und Gedanken, welche zuletzt, wenn sie blitzschnell hinter einander erfolgen, nicht einmal mehr als Komplexe, sondern als Einheiten empfunden werden. In diesem Sinne redet man vom moralischen Gefühle, vom religiösen Gefühle, wie als ob dies lauter Einheiten seien: in Wahrheit sind sie Ströme mit hundert Quellen und Zuflüssen. Auch hier, wie so oft, verbürgt die Einheit des Wortes Nichts für die Einheit der Sache.].

³⁹⁶ Robert MUSIL. *VZT*, p. 9. [der Gegenstand dieser Sehnsucht, das Bild seiner Eltern, war darin eigentlich gar nicht mehr enthalten. Ich meine diese gewisse plastische, nicht bloß gedächtnismäßige, sondern körperliche Erinnerungen an eine geliebte Person, die zu allen Sinnen spricht und in allen Sinnen bewahrt wird, so dass man nichts tun kann, ohne schweigend und unsichtbar den anderen zur Seite zu fühlen.].

anseio. Quanto mais minuciosamente tentasse revestir as emoções com idéias, quanto mais as conhecia, mais estranhas e incompreensíveis lhe pareciam, de modo que já nem era como se recuassem diante dele, mas ele próprio se afastava, sem, contudo, livrar-se da impressão que se aproximava delas³⁹⁷.

Tem-se outro exemplo quando Beineberg revela a Törless que Reiting provavelmente havia dado dinheiro a Basini, para que ele quitasse a dívida com Beineberg, para, em troca, deleitar-se com sua submissão, inclusive sexual. Assim, Reiting usaria Basini para afagar os impulsos da sexualidade. Nesse momento, *Törless não conseguia pensar em nada; apenas via...Via por trás das pálpebras cerradas uma confusão de coisas acontecendo...Pessoas; pessoas numa luz ofuscante, em meio a sombras profundas e móveis; rostos...um rosto, um sorriso,... um freir de pálpebras ...uma vibração na pele, viu pessoas de um modo como nunca as vira, nunca as sentira. Mas via sem ver, sem imaginar, sem formar imagens; como se apenas sua alma as visse; eram tão nítidas que sua presença insistente atravessou-o milhares de vezes; no entanto, como se parassem no limiar de um umbral intransponível, recuaram assim que ele procurou palavras para dominá-las*³⁹⁸.

O próprio ritmo da narração é vacilante, como se as lembranças e as sensações partissem de um lugar distante da memória, como se pudessem aproximar-se e afastar-se de maneira truncada e inconstante.

³⁹⁷ Robert MUSIL. *VZT*, p. 24-25. [er war dann gezwungen, Ereignisse, Menschen, Dinge, ja sich selbst häufig so zu empfinden, daß er dabei das Gefühl sowohl einer unauflöslichen Unverständlichkeit als einer unerklärlichen, nie völlig zu rechtfertigenden Verwandtschaft hatte. Sie schienen ihm zum Greifen verständlich zu sein und sich doch nie restlos in Worte und Gedanken auflösen zu lassen. Zwischen den Ereignissen und seinem Ich, ja zwischen seinen eigenen Gefühlen und irgendeinem innersten Ich, das nach ihrem Verständnis begehrte, blieb immer eine Scheidelinie, die wie ein Horizont vor seinem Verlangen zurück, je näher er ihr kam. Ja, je genauer er seine Empfindungen mit den Gedanken umfaßte, je bekannter sie ihm wurden, desto fremder und unverständlicher schienen sie ihm gleichzeitig zu werden, so daß es nicht einmal mehr schien, als ob sie vor ihm zurückwichen, sondern als ob er selbst sich von ihnen entfernen würde, und doch die Einbildung, sich ihnen zu nähern, nicht abschütteln könnte..].

³⁹⁸ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 52-53.[Törleß vermochte nichts zu denken; er sah... Er sah hinter seiner geschlossenen Augen wie mit einem Schlage ein tolles Wirbeln von Vorgängen...Menschen; Menschen in einer grellen Beleuchtung, mit Hellen Lichtern und beweglichen, tief eingegrabenen Schatten; Gesichter...ein Gesicht; ein Lächeln...einen Augenaufschlag...ein Zittern der Haut; er sah Menschen in einer Weise, wie er sie noch nie gesehen, noch nie gefühlt hatte: Aber er sah sie, ohne zu sehen, ohne Vorstellungen, ohne Bilder; so als ob nur seine Seele sie sähe; sie waren so deutlich, dass er von ihrer Eindringlichkeit tausendfach durchbohrt wurde, aber, als ob sie an einer Schwelle Halt machten, die sie nicht überschreiten konnten, wichen sie zurück, sobald er nach Worten suchte, um ihrer Herr zu werden..].

Em um dos constantes momentos de reflexão de Törless, o narrador relata que *se essa sensação lhe viera diferentemente à consciência em diversas épocas era porque, para explicar essa onda que inundava todo o seu organismo, ele só dispunha das imagens que entravam em seus sentidos – como se de um mar estendido até o infinito na escuridão saltassem no ar partículas contra os rochedos de uma praia iluminada, para logo voltarem a mergulhar desamparadas, fugindo ao círculo da luz. Por isso, tais impressões eram instáveis, mutáveis, acompanhadas pela consciência de serem apenas casuais. Törless não conseguia retê-las, pois, olhando melhor, sentia que essas imagens na superfície não tinham nenhuma relação com a força da massa escura lá no fundo que elas pretendiam representar*³⁹⁹. Essa passagem, que também muito se assemelha à epígrafe de Maeterlinck, indica a idéia de ressonância das sensações, já que a realidade é impossível de ser apreendida e só resta ao homem ter sensações de algo que não se sabe definir ao certo. Percebem-se ainda mais claramente as relações estreitas entre as idéias nietzscheanas sobre as sensações e o romance de Musil, quando Beineberg procura explicar o sentido da morte e a origem dos pensamentos e, justamente, das sensações: *a morte é apenas uma conseqüência da nossa maneira de viver. Vivemos de um pensamento a outro de uma sensação a outra. Pois nossos pensamentos e sensações não correm tranqüilos como um rio; eles nos “ocorrem”, na verdade caem dentro de nós como pedras. Se vocês observarem atentamente, perceberão que a alma não é algo que troca de cor em gradações paulatinas, mas que os pensamentos saltam dela como algarismos para fora de um buraco negro. Agora vocês têm um pensamento ou uma sensação, e quase ao mesmo tempo aparece um outro diferente, como se espocasse do nada. Se prestarem atenção, podem até sentir, entre dois pensamentos, um instante em que tudo é absoluta escuridão. Esse instante, uma vez apreendido, é para nós, o mesmo que a morte*⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Robert MUSIL. V ZT, p. 86.[*wenn ihm dieses eine Gefühl zu verschiedenen Zeiten dennoch verschieden zu Bewußtsein gekommen war, so hatte dies darin seinen Grund, dass er zur Ausdeutung dieser Woge, die den ganzen Organismus überflutete, nur über die Bilder verfügte, welche davon in seine Sinne fielen, - so wie wenn von einer unendlich sich in die Finsternis hinein erstreckenden Dünung nur einzelne losgelöste Teilchen an den Felsen eines beleuchteten Ufers in die Höhe spritzen um gleich darauf hilflos aus dem Kreise des Lichtes wieder zu versinken. Diese Eindrücke waren daher unbeständig, wechselnd, von einem Bewußtsein ihrer Zufälligkeit begleitet. Nie konnte Törless sie festhalten, denn wie er genauer zusah, fühlte er, dass diese Repräsentanten an der Oberfläche in gar keinem Verhältnis zu der Wucht der dunklen, ungehobenen Masse standen, die zu vertreten sie vorgaben.*].

⁴⁰⁰ Robert MUSIL. V ZT, p. 114.[*Das Sterben ist nur eine Folge unserer Art zu Leben. Wir leben von einem Gedanken zum andern, von einem Gefühl zum nächsten. Denn unserer Gedanken und Gefühle fließen nicht ruhig wie ein Strom, sondern sie fallen uns ein, fallen in uns hinein wie Steine. Wenn du dich genau*

Curiosamente, essa passagem do nada para o pensamento e para a sensação, esse *instante* ou *momento*, é também muito semelhante ao pensamento kierkegaardiano. Logo no início do texto de Kierkegaard, *Fragmentos Filosóficos* – também traduzido como *Migalhas Filosóficas* –, o narrador Johannes Climacus mostra como Sócrates, nos diálogos de Platão, defende a idéia de que o conhecimento é inato e deve ser desabrochado, por isso dizia que conhecer a Deus é conhecer a si mesmo. Esse inatismo tende ao subjetivismo, pois *a verdade que está em mim, estava e emergiu de mim*⁴⁰¹. Assim, o conhecer depende de cada um, mas caso não se busque esse conhecimento, para Kierkegaard, peca-se. Essa é a liberdade. Contudo, ao se ter a liberdade de conhecer ou não e, não se buscar esse bem, o sujeito torna-se escravo do pecado. Se ele busca, entretanto, a verdade, ele se torna uma nova pessoa. Essa passagem da busca do conhecimento para a verdade chama-se *conversão*. A conversão, portanto, não tem nenhuma relação moral, mas é apenas intelectual, ainda que Kierkegaard insista em declarar-se cristão e de fato utilize um vocabulário religioso. A conversão não implica em mudança de comportamento para se evitar o pecado, pois pecar é simplesmente não buscar conhecer. Essa nova pessoa é um novo ser, um ser que nasceu. É justamente no *Momento* no *Instante* que se tem a consciência de que se nasceu, que se renasceu. Nisso está a novidade de Kierkegaard com relação ao inatismo e as reminiscências dos gregos. Ele introduz a idéia de *Momento* ou *Instante*, que é a passagem do não-ser para o ser; do não-saber para o saber, para o renascer. Dessa forma, passa-se da não-existência para a existência no *Momento*. A existência, assim, é concretização do Eterno no *Momento*. Quando o Eterno surge no *Momento*, ele passa a existir. Por isso o homem é o absoluto, é o Eterno em existência quando nasce, no *Momento*. Declara Kierkegaard que *não seria, de fato, razoável exigir que alguém descubra algo sobre si mesmo que não exista. Mas essa transição é precisamente a*

beobachtest, fühlst du es, dass die Seele nicht etwas ist, das in allmählichen Übergängen seine Farben wechselt, sonder dass die Gedanken wie Ziffern aus einem schwarzen Loch daraus hervorspringen. Jetzt hat du einen Gedanken oder ein Gefühl, und mit einem Male steht ein anderes da wie aus dem Nichts gesprungen. Wenn du aufmerkst, kannst du sogar zwischen zwei Gedanken den Augenblick spüren, wo alles schwarz ist. Dieser Augenblick ist, - einmal erfaßt, für uns geradezu der Tod.].

⁴⁰¹ Søren Kierkegaard. *Philosophical Fragments*, p. 12.[*the truth in which I rest was in me and emerged from me.*].

*transição do renascimento da não-existência (at voere til) para a existência*⁴⁰². O sujeito tem o conhecimento inato, porque ele mesmo é o eterno, que só existe a partir do *Momento* e não por metempsicose como para a filosofia Hindu ou para Platão. Com isso, ele tentou justificar o inatismo sem aceitar a reencarnação decorrente da metempsicose.

De modo semelhante explica Beineberg que *no momento da imortalidade, o momento em que a alma sai da estreiteza de nosso cérebro e penetra nos maravilhosos jardins da sua própria vida*⁴⁰³. A mesma idéia da personagem musiliana aparece, novamente, em Kierkegaard: *Tu existes no momento. E no momento tu és sobrenatural. Tu investes toda alma nisso, mesmo com o esforço da vontade, já que no momento tu estás absolutamente em teu poder*⁴⁰⁴. A imortalidade seria assim o domínio absoluto do ser, sobre si mesmo, no momento, não num momento ou instante qualquer, mas no momento único, sobrenatural, o momento da aura.

As Tribulações Morais

Além das tribulações intelectuais, Törless vive também suas tribulações morais, tanto do ponto de vista conceitual e doutrinário, como nos impulsos do instinto, incluindo seus desejos “homoeróticos”. Por isso conta o narrador que ele *se encontrava no estado de uma febre mais moral do que física, que ele apreciava muito*⁴⁰⁵. Do ponto de vista doutrinário, as idéias nietzscheanas funcionam como grande inspiração para a fundação interior de uma nova moral, ou então, para a transvaloração da moral. Nesse sentido afirma Frederick Peters que *Musil tentava nada mais que a criação de uma nova moral para o homem ocidental, uma moral que deveria ser fundada, antes de tudo, na síntese entre razão*

⁴⁰² Søren Kierkegaard. *Philosophical Fragments*, p. 22. [it would indeed be unreasonable to require a person to find out all by himself that he does not exist. But this transition is precisely the transition of the rebirth from not existing [at voere til] to existing.].

⁴⁰³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 115. [es ist der Augenblick der Unsterblichkeit, der Augenblick, wo die Seele aus unserer engen Gehirn in die wunderbaren Gärten ihres Lebens tritt.].

⁴⁰⁴ Søren KIERKEGAARD. *Either/Or (Equilibrium Between the Aesthetic and the Ethical)*, p. 505. [You exist in the instant, and in the instant you are of supernatural size; you invest your whole soul in it, even by an effort of will, since in the instant your being is absolutely in your power.].

e misticismo⁴⁰⁶. E que a rejeição de Musil pelo Deus cristão significava uma rejeição concomitante da pré-suposição metafísica que sustentara a moral cristã nos últimos vinte séculos. Com o colapso dos valores cristãos no ocidente, todos os modelos de comportamento prático antes considerados objetivamente válidos e universalmente obrigatórios, pareciam ser, para Musil, totalmente arbitrários e meramente subjetivos. A nova moral que Musil procurou criar, teria, conseqüentemente, que ser baseada não em coações sociais nem em imperativos divinos, mas somente nas potencialidades latentes do próprio indivíduo⁴⁰⁷. Essa “nova moralidade” musiliana terá como base premissas nietzscheanas.

Nietzsche e a Moral

Na obra *Genealogie der Moral* – além de defender que a origem dos conceitos de bem e mal, bom e mau, é sempre convencional, uma invenção humana, portanto subjetivo e arbitrário –, Nietzsche propõe uma crítica não só dos valores morais, mas do valor desses valores. Kant pretendeu destruir a metafísica tradicional ao introduzir uma filosofia crítica que questionava os postulados da razão. No entanto, o conceito de imperativo categórico mantinha a afirmação dos valores morais, ainda que de um ponto de vista puramente natural. A revolução copernicana que Kant clamava realizar, entretanto, se completou somente com Nietzsche, ao solapar a última das colunas que sustentava a tradição cristã no ocidente: a moral. Nesse sentido, Michel Foucault bem observa que não se trata de um ataque aos conceitos morais baseados em uma argumentação metafísica de identificação da

⁴⁰⁵ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 87. [*er befand sich in jenem Zustande eines mehr seelischen als körperlichen Fiebers, den er sehr liebte.*].

⁴⁰⁶ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 12. [*He (Musil) was attempting nothing less than the creation on a new morality for Western man, a morality that had to be founded first of all on the synthesis of reason and mysticism.*].

⁴⁰⁷ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 13. [*Musil's rejection of the Christian God meant a concomitant rejection of the metaphysical presupposition that had supported Christian morality for the last twenty centuries. With the resulting collapse of Christian values in the West, all standards for practical behavior once considered objectively valid and universally binding seemed to Musil to be arbitrary and merely subjective. The new morality that Musil sought to create would therefore have to be based neither upon social compulsions nor upon God-given imperatives, but solely upon those potentialities latent within the individual himself.*].

idéia ao objeto, mas histórica, convencional e subjetiva, descobrindo-se assim *o segredo* (das coisas) *que elas são sem essência*⁴⁰⁸.

A concepção cristã de Deus como fim último do homem e da composição tríade da alma em *Inteligência*, *Vontade* e *Sensibilidade*, vinha sendo destruída já há muito tempo com o antropocentrismo do fim da Idade Média e sua derrocada no renascimento humanista. Descartes atirou a primeira pedra e Kant, pouco depois, demoliu o muro que cimentava a fé absoluta na razão humana. Foi a morte da razão absoluta (Inteligência). Com a metafísica destruída e o triunfo do conceito de fenômeno, a moral fundamentada dentre as categorias kantianas não se sustentaria por muito tempo. Coube a Nietzsche revolucionar a idéia de moral e de Vontade humana. A conseqüência lógica seria o triunfo da redução do homem à vontade e a sensibilidade e, portanto, da psicologia e da fenomenologia. Foi o que se observou no século XX e, assim, se compreende o interesse de Musil por esses temas e a conseqüente inclusão dessas questões em seus romances. Nessa linha de interpretação, comenta Peters que *a justificação de Musil para o comportamento de Törless é baseada na moralidade nietzscheana. A crueldade de um indivíduo para com um ser humano mais fraco é aceitável para Nietzsche quando é meramente um resultado auxiliador da luta por maior clareza e conhecimento*⁴⁰⁹.

Para se estudar as concepções morais de Nietzsche expostas, em particular, na *Genealogie der Moral*, é preciso compreender a distinção que ele faz entre *Herren-Moral* (Moral Nobre) e *Sklaven-Moral* (Moral Escrava). Embora já em *Jenseits von Gut und Böse* (Além de Bem e Mal), no aforismo 260, Nietzsche mencione a diferença entre esses dois

⁴⁰⁸ Michel FOUCAULT. *Nietzsche, a Genealogia e a História*. In: *Microfísica do Poder*, p. 18.

⁴⁰⁹ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 53. [Musil's justification for Törless's behavior is based upon a Nietzschean morality. An individual's cruelty toward a weaker human being is acceptable to Nietzsche when it is merely an ancillary result of his striving for greater clarity and knowledge.]. Completa-se ainda com outras observações como: [Törless becomes an example of an individual who possesses what Nietzsche called "the great health", since he was able to give himself over to decadence for a time and yet emerge from it in a state of even greater spiritual health (p. 54)]. E ainda: [Musil seems to accept here the essentially Nietzschean position that the roots of knowledge are often to be found in evil, as defined from the Christian point of view. He who investigates must therefore accept the fact that he will be regarded as immoral. The greatest man will always be the one richest in cruelty and evil, for the devil is the oldest friend of knowledge. Since evil means growth, man must grow ever more evil. It is because Musil accepted (apparently without reservation) these Nietzschean ideas that Törless feels no guilt: spiritual and intellectual growth is an absolute good, while the Christian concepts of compassion and love for one's neighbor are trivial concerns for trivial minds (p. 55-56)].

tipos de moral, a explicação desses conceitos aparece mais desenvolvida somente nos primeiros aforismos da primeira dissertação de *Zur Genealogie der Moral*. Nietzsche usa a etimologia para justificar a origem desses conceitos, associando o bom ao que é nobre, poderoso, aristocrático e superior; e ruim ao que é plebeu, fraco, simples e baixo:

A indicação do caminho certo me foi dada pela seguinte questão: que significam exatamente, do ponto de vista etimológico, as designações para “bom” cunhadas pelas diversas línguas? Descobri então que todas elas remetem à mesma transformação conceitual – que, em toda parte, “nobre”, “aristocrático”, no sentido social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu “bom”, no sentido de “espiritualmente nobre” , “aristocrático”, de “espiritualmente bem nascido”, “espiritualmente privilegiado”: um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz “plebeu”, “comum”, “baixo” transmutar-se finalmente em “ruim”⁴¹⁰.

Essa seria a *Moral Nobre*. Para a *Moral Escrava*, entretanto, o bom está associado com o sofredor, o miserável, o pobre e simples e, o mau, com o poderoso, o explorador, o nobre. Assim, o bom da *Moral Nobre* é o contrário da *Moral Escrava*, que tem como modelo Cristo, exemplo de homem que aceita o sofrimento como algo bom e necessário, para alcançar a glória eterna. Essa “inversão” de valores que Nietzsche atribui a *Moral Escrava* vai gerar o *ressentimento*.

O conceito de *ressentimento* (*Ressentiment*) que Nietzsche aplica em sua *Genealogie der Moral* significa o desejo dos mais fracos em castigar e superar os melhores e mais poderosos, pelo fato dos mais fracos inventarem a moral para dominar os fortes através do domínio de suas consciências. A *Moral Escrava* que é a moral cristã, fundamentada na idéia de culpa como uma dívida entre o devedor e o credor, faz com que o homem se submeta à própria consciência, ao remorso. Nesse sentido, o homem torna-se

⁴¹⁰ Friedrich NIETZSCHE. *Zur Genealogie der Moral*: Erste Abhandlung, 4, p. 261. Tradução de Paulo César de Souza. [Den Fingerzeig zum rechten Wege gab mir die Frage, was eigentlich die von den verschiedenen Sprachen ausgeprägten Bezeichnungen des “Guten” in etymologischer Hinsicht zu bedeuten haben: da fand ich, dass sie allesamt auf die gleiche Begriffs-Verwandlung zurückleiten, - dass überall “vornehm”, “edel” im ständischen Sinne der Grundbegriff ist, aus dem sich “gut” im Sinne von seelisch-vornehm, “edel”, von “seelisch-hochgeartet”, “seelisch-privilegiert” mit Nothwendigkeit heraus entwickelt: eine Entwicklung, die immer parallel mit jener anderen läuft, welche “gemein”, “pöbelhaft”, “niedrig” schliesslich in den Begriff “schlecht” übergehen macht.].

escravo de sua consciência porque se sente culpado. Nietzsche propõe o fim desse controle do homem através de sua consciência. O homem tem que se libertar de sua própria consciência e da idéia de culpa, de pecado, para se tornar o novo homem, o homem liberto, dominador de si mesmo.

Dessa forma, ao se aplicar esse conceito no romance de Musil, pode-se constatar que Basini apesar de ser absolutamente dominado por Beineberg e Reiting, na verdade, é um exemplo de homem forte. Sua fortaleza consiste em ser dominado – pelos que embora parecem ser os mais fortes, são os mais fracos – através da pressão na consciência moral de Basini, devido a sua desonestidade. Basini é forte porque suporta a quebra dos valores morais e se sujeita às humilhações e abusos porque superou o preconceito moral, já superou, em sua fortaleza, as barreiras do que está muito *além de Bem e de Mal*. A dominação de Törless sobre Basini é distinta da dominação dos demais. A ternura que Basini afirma admirar em Törless, ao invés de revelar submissão aos mais fracos pelo domínio moral como acontecia com os demais companheiros, deflagra uma justificação de superação da moral via hedonismo, ou ainda, homoerotismo.

Também a ausência de perturbação de Törless ao manter relações homossexuais com Basini mostra, dentro da perspectiva Nietzsche, a superação ou transvaloração dos valores, o forte que vence a moral dos escravos.

Assim Basini e Törless são, paradoxalmente, os homens fortes que venceram os fracos, porque superaram o sistema ao saírem do Colégio Militar, e superaram a moral burguesa vigente. Abandonar o Colégio é abandonar o mundo antigo, é derrotar os fracos que são apresentados como fortes para a sociedade.

Nesse sentido, assim como a doutrina nietzschiana coloca o mundo de pernas para o ar, Musil faz os fracos serem os fortes, e os fortes serem os fracos, invertendo, assim, as personagens que triunfam. Aqueles que ficam, que normalmente seriam vistos como os fortes, são os fracos e, aqueles que saem, que normalmente seriam vistos como os fracos, são os fortes.

Transvaloração da Moral

Nietzsche pronunciou a morte de Deus. Törless procurou também realizá-la. Por isso, Frederick Peters, afirma que *o louco de Nietzsche profeticamente anunciou em 1882 que o futuro da condição humana era existir sem Deus, e, por isso, Törless é visto por Musil no início de 1900 como o percussor desse tipo de homem que irá um dia ser capaz de viver num universo vazio sem a confortável ilusão de uma personagem*⁴¹¹. E era natural que a morte de Deus⁴¹² proclamada já na *Gaia Ciência* e depois no *Zarathustra*, trouxesse também o fim de suas leis e mandamentos. A nova moral teria como finalidade produzir a abolição da “moral dos escravos” ou transvalorizar os preceitos morais. Como Nietzsche havia declarado que *não há verdade*⁴¹³, era natural que chegasse a conclusão de que se não há a Verdade, não faz sentido falar em moral. Diz Nietzsche: *moral expressa: o mundo é falso. Mas, uma vez que a própria moral é parte deste mundo, a moral é, conseqüentemente, falsa*⁴¹⁴. Peter Berkowitz nota que tanto em *Also Sprach Zarathustra*

⁴¹¹ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 38. [Nietzsche's madman prophetically announced in 1882 that man's future condition of life was to be an existence without God, so Törless is regarded by Musil in the early 1900s as a precursor of that type of man who will one day be able to live in a empty universe without the comforting illusion of character.]. Peters argumenta também (p. 37) que *just as Nietzsche felt that man conceals from himself the void above by his belief in the philosophical fiction of God, so Musil felt that man conceals from himself the void within by his belief in the psychological fiction of character. Thus for Musil, the nihilistic Weltanschauung that asserts the absence of character.[...] By reducing the concept of God to the level of a dispensable metaphysical fiction, man not only removed God from the heavens, thereby exposing his own existence to the void above, but also remove himself from the center of God's creation. When man is no longer able to regard himself as the purpose and the glory of creation, he will also be unable to continue to support the illusion of possessing a character.*

⁴¹² Reproduz-se aqui alguns comentários de Peter Berkowitz em *Nietzsche: La Ética de un Inmoralista* sobre esse tema. [La muerte de Dios describe el débil culto a un Dios que ya no es vital ni creíble y, lo que es más importante, representa el descubrimiento de que la moralidad carece de fundamento en la naturaleza, la divinidad o la razón. Esta es, al final, la visión del loco de Nietzsche, que proclama la muerte de Dios y caracteriza su asesinato como la hazaña más grande de la historia hasta el momento. [...] Simboliza una apabullante pérdida de normas morales que da origen a la embriagadora posibilidad y a la desconcertante necesidad de los pocos seres humanos que son adecuados para convertirse en dioses (p. 39). E: Para Nietzsche hay un orden jerárquico de actividades creativas según el cual la forma última de creación es hacerse dios a uno mismo. Lo que no tiene en cuenta los intérpretes posmodernos es que Nietzsche es obligado a entender la forma de vida adecuada a un dios que se ha creado sí mismo, un dios que acomete la buena creación basada en el buen conocimiento, por lo que denomina la “conciencia intelectual”. En otras palabras, es lo que ha sido empujado a descubrir sobre la condición humana por su amor a la verdad, o lo que a veces llama su gaya ciencia, lo que obliga a Nietzsche a llegar a la fantástica conclusión de que el bien, para los seres humanos, consiste en el acto de la auto-deificación (p.19).]

⁴¹³ Friedrich NIETZSCHE. KSA 12, 114. [es gibt keine Wahrheit.].

⁴¹⁴ Friedrich NIETZSCHE. KSA 12, 383. [Moralisch ausgedrückt: ist die Welt falsch. Aber, insofern die Moral selbst ein Stück dieser Welt ist, so ist die Moral falsch.].

como em *Jenseits Gut und Böse*, Nietzsche concebe a virtude sem uma finalidade natural e promete a redenção sem Deus ⁴¹⁵.

Essa “redenção sem Deus” afasta qualquer perturbação da consciência fruto de crença religiosa e moral. Também por isso, Beineberg ironiza a surpresa e o possível problema de consciência de Törless, quando diz que irá torturar Basini. Beineberg sugere e defende a superação dos preceitos morais tradicionais ao dirigir-se a Törless: *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* ⁴¹⁶. É verdade que Törless não é um defensor da moral tradicional e, pelo contrário, pode ser visto também como um propagador do pensamento de Nietzsche. Entretanto, os meios propostos por Beineberg e também Reiting são meios de artimanha política aceitando, inclusive, o uso de métodos violentos. Reiting *haveria de despedaçá-lo moralmente, para verificar o que se pode esperar de empreendimentos desse tipo* ⁴¹⁷. Törless, como poeta, prefere os meios literários, artísticos e pacíficos de convencimento intelectual e não físico. Nisso reside, fundamentalmente, a oposição deles com relação à moral. Na mesma linha de argumentação, Marie-Louise Roth defende que Musil *concebe a revolução como uma renovação da moral do indivíduo e que seu campo de batalha não será mais a atividade política mas a escritura* ⁴¹⁸. Trata-se de ver então como funciona esse uso da escritura.

Kierkegaard e Törless

O esteticismo de Nietzsche com a idéia de afirmação da vida também se reflete na obra do escritor italiano, Gabrielle D’Annunzio, sobretudo em *Il Piacere*, romance que

⁴¹⁵ Peter BERKOWITZ. *Nietzsche: La Ética de un Inmoralista*, p. 22. [la virtud sin una finalidad natural y promete la redención sin Dios.].

⁴¹⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 56. [Das mit Moral, Gesellschaft und so weiter, was du damals vorgebracht hast, kann natürlich nicht zählen; du hast hoffentlich selbst nie daran geglaubt..].

⁴¹⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 56. [würde ihn moralisch zerschneiden, um zu erfahren, worauf man sich bei solchen Unternehmungen gefaßt zu machen hat.].

⁴¹⁸ Marie-Louise ROTH. *Robert Musil: l’homme au double regard*, p. 31. [conçoit la révolution comme un renouveau de la morale de l’individu et son terrain de lutte sera non pas l’activité politique mais l’écriture..].

muito influenciou a formação de Robert Musil, curiosamente, o mesmo romance que James Joyce admirava.

Nesse romance de 1889 de D'Annunzio é narrada a história do amor do Conde Andrea Sperelli por Elena Muti, que bruscamente rompe com o Conde para retornar dois anos depois, já casada com um *Lord* inglês. Durante a ausência da amada, Andrea passa a ter uma vida libertina e devassa até ser ferido num duelo. Refugia-se e conhece Maria Ferres a quem passa a galantear. Com o retorno de Elena, ele fica transtornado e acaba chamando Maria Ferres de Elena quando estão a sós, levando Ferres a abandoná-lo, por se sentir traída.

Esse enredo simples e banal é, curiosamente, semelhante à história narrada por Victor Eremita, pseudônimo de Søren Kierkegaard no livro *Enten-Eller (Ou isso/Ou aquilo)*⁴¹⁹, no trecho mais famoso da obra, *O Diário de um Sedutor*. Por isso, também, entende-se como o esteticismo nietzscheano e d'annunziano pode ter tido como fonte, ou simplesmente como pura coincidência, a obra de Kierkegaard, morto em 1855.

As influências de Nietzsche⁴²⁰ e D'Annunzio no romance de Musil já são muito conhecidas e expostas pela crítica. Entretanto, sobre a influência do pensamento de Kierkegaard na obra musiliana ainda foi muito pouco, ou nada, explorado. Tilo Wesche, contudo, lembra que *um grande número de pensadores do século XX sofreu a influência de Kierkegaard. Poetas como Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Max Frisch, Samuel Beckett e Thomas Bernhard deixaram-se inspirar por ele*⁴²¹. Dessa forma, tentar-se-á mostrar como se dá essa influência kierkegaardiana em Musil. Embora, comumente não se atente para a influência do pensamento do dinamarquês nos romances de Musil, que seguramente não conhecia a obra de Kierkegaard à época da

⁴¹⁹ O significado de *Enten-Eller* em dinamarquês é semelhante ao inglês *Either/Or* e ao alemão *Entweder/Oder*. Em português, entretanto, não há uma expressão que traduza a idéia de maneira semelhante. Encontram-se referências à obra como *Ou/ou* e também como *Alternativa*, seguindo influência francesa. Optou-se aqui por chamar de *Ou isso/ Ou aquilo*, pois se aproxima mais da idéia sugerida no original. Em dinamarquês o *en* e o *er* no final da palavra designam o artigo definido do tempo comum *en* e do neutro *er*. Daí poder-se-ia traduzir como *O Um ou o Outro* ou, como preferi aqui, *Ou isso/ Ou aquilo*.

⁴²⁰ Sobre a influência de Nietzsche em Musil ver *Musils Philosophie: Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs* de Hans-Joachim Pieper.

⁴²¹ Tilo WESCHE. *Kierkegaard: Eine philosophische Einführung*, p. 16. [im 20. Jahrhundert beeinflusste Kierkegaard zahlreiche Denker. Dichter wie Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Max Frisch, Samuel Beckett und Thomas Bernhard ließen sich von ihm anregen.].

redação de *Töless*, muitas das idéias do filósofo ressoam nesse romance porque Musil as conhecia, muito provavelmente, por via indireta, através de Nietzsche e D'Annunzio.

Kierkegaard e A Concepção Estética da Vida

A obra de Kierkegaard é muito vasta, embora tenha vivido apenas quarenta e dois anos (1813-1855). Ele fez de sua vida, sua obra, pois, literalmente, viveu sua obra para fazer de sua vida a própria estética. Essa é a primeira idéia importante da obra de Kierkegaard, ou seja, a concepção da vida como o maior grau de elevação estética. Ao contrário de Schopenhauer, que colocava na música o mais alto grau de contemplação artística, Kierkegaard entendia a poesia, transformada na própria vida, como a maior elevação de toda concepção estética. Isso irá ser exaltado com maior profundidade em Nietzsche, que fará, justamente, o elogio da vida contra o pessimismo schopenhaueriano.

Na segunda parte de *Ou isso/Ou aquilo*, mais precisamente no final da parte intitulada *A Validade Estética do Casamento*, diz o narrador que *segundo o desenvolvimento do esteticamente Belo, tanto dialeticamente como historicamente, vê-se que a direção do movimento é da categoria de espaço para a de tempo, e que a perfeição da arte depende em a arte ser continuamente capaz de se libertar sempre mais do espaço e se definir em tempos temporais. [...] Poesia, finalmente, é a mais completa de todas as artes e, conseqüentemente, é a forma que melhor sabe fazer justiça à significação do tempo. [...] Ela é, contudo, obrigada a concentrar-se no momento. [...] Mas, então, quando, em que momento, tem-se a estética? Se ela permanece incomensurável mesmo na representação poética, como pode ser representada? Resposta: sendo vivida. [...] Tudo isso que estou dizendo pode ser representado esteticamente; não, entretanto, através da representação poética, mas vivenciando-a, fazendo-a na vida atual. É assim que a estética transcende a si mesma e reconcilia-se com a vida; [...] Com isso, atingi o mais elevado em estética*⁴²².

⁴²² Søren KIERKEGAARD. *Either/Or (The Aesthetic Validity of Marriage)*, p. 461. [in following the development of the aesthetically beautiful, dialectically as well as historically, one finds that the direction of the movement is from the category of space to that of time, and that the perfecting of art depends on art's being able continually to free itself more and more from space and to define itself in temporal terms.[...] Poetry, finally, is the most complete of all arts and therefore that form which knows best how to do justice to the significance of time. [...]Yet it is obliged nevertheless to concentrate itself in the moment.[...]But when

Assim, quanto mais propriamente uma arte do tempo, mais próxima da elevação estética. Para ele, a poesia seria a arte que mais se relaciona com o tempo. Entretanto, mesmo a poesia está limitada ao momento, ao instante, e somente a própria a vida, ou seja, a vivência de todos instantes é que pode atingir o máximo grau de esteticismo. Por isso, só a vida é capaz de atingir o maior grau de *Beleza*, a arte das artes, a arte por excelência.

Nesse sentido, Vilhelm⁴²³, o narrador da segunda parte de *Enten-eller*, tentará definir o sentido de viver esteticamente: *Mas o que é viver esteticamente e que é viver eticamente? O que é o fator estético na pessoa, é o que o ético? Eu responderia assim: o fator estético numa pessoa é aquele pelo qual ela é imediatamente o que ela é; o fator ético é aquele pelo qual ela se transforma no que ela se transforma. Alguém que vive no, pelo, do e para o fator estético em si mesmo, vive esteticamente*⁴²⁴. Viver esteticamente é ser a si mesmo enquanto natureza, pois se algo é recebido, como algum ensinamento moral ou ético, tem-se um tipo de vida não estético, mas ético. Com isso há uma aproximação entre Kierkegaard e Nietzsche, porque também para o último a moral é algo não natural: *Toda moral é uma forma de tirania contra a natureza*⁴²⁵. Por isso, aquele que vive em, por, de e para o fator estético é que vive esteticamente, aproveitando os prazeres da vida que podem variar em grau de importância conforme o indivíduo, embora o mais elevado de todos os prazeres seja o autodescobrimento estético do *Eu*. Desse modo, o prazer mais elevado é o intelectual, seguindo a tradição platônica de identificação de *Eros* com o conhecimento, como exposto por Sócrates em *O Banquete*, ao comentar a doutrina de Diotima.

Para ilustrar os níveis de prazer estético, Kierkegaard faz o narrador da primeira parte de *Enten-eller*, ao analisar a ópera *Don Giovanni* de Mozart, afirmar que essa obra é o modelo de obra de arte clássica porque nela há uma correlação absoluta entre forma e

then what time about the aesthetic? If it remains incommensurable even with poetic representation, how can it be represented? Answer: by being lived.[...] All that I am talking about here can be represented aesthetically; not, however, through poetic reproduction but by one's living it, realizing it in actual life. This is how aesthetics transcends itself and reconciles itself with life; [...] With this I have reached the highest in the aesthetic.].

⁴²³ Clara referência à personagem *Wilhelm Meister* do *Bildungsroman* de Goethe.

⁴²⁴ Søren KIERKEGAARD. *Either/Or (Equilibrium Between the Aesthetic and the Ethical)*, p. 492. [*But what is to live aesthetically, and what is it to live ethically? What is the aesthetic factor in a person, and what the ethical? To this I would answer: The aesthetic factor in a person is that by which he is immediately what he is; the ethical factor is that by which he becomes what he becomes. Someone who lives in and by and of and for the aesthetic factor in himself lives aesthetically.*].

⁴²⁵ Friedrich NIETZSCHE. *Jenseits Gut und Böse*, 188, p.108. [*Jede Moral ist ein Stück Tyrannei gegen die Natur.*].

conteúdo. Além disso, mostra como ele é o modelo do homem material que vive para os prazeres terrenos, sobretudo a sexualidade, pois coloca no número de amantes a finalidade de sua própria existência, como canta, na quarta ária, Leporello, o serviçal de Don Giovanni, *in Ispagna son già 1.003* ou ainda o prazer em conquistar senhoras idosas simplesmente *pel piacer di porle in lista*. Ao contrário de Don Giovanni, o homem profundamente estético deve buscar a si mesmo, descobrir seu *Eu* mais profundo e gozar a vida desabrochando sua individualidade mais íntima na própria interioridade. Isso é o que busca também o pupilo *Törless*, ou seja, descobrir o sentido do *Eu*, da consciência, enfim, da própria existência. Uma das maneiras de se buscar este desabrochar da interioridade é a solidão, *die Einsamkeit*⁴²⁶, que, dialeticamente, atormenta e consola *Törless* desde os primeiros dias de internato até sua saída, pois o *Eu* em sua relação mais profunda está só e, sozinho, deve auto revelar-se. Mesmo quando acompanhado dos colegas, *Törless* está sempre voltado para si mesmo, no íntimo mais solitário da consciência.

Contudo, antes despertar o *Eu* estético mais profundo, *Törless* vive seu hedonismo através de experiências heterossexuais, com a prostituta Bozena e, depois, homossexuais com o colega Basini.

Hedonismo e Homossexualismo

O princípio fundamental hedonista diz que o homem deve buscar o prazer e evitar a dor. Assim, o hedonismo aproxima-se da concepção estética da vida, sendo a grande diferença, entretanto, que o hedonismo busca os prazeres externos enquanto que a concepção estética da vida é uma luta incessante pelo prazer interior, particular e individual do homem. No caso de *Törless*, argumenta Frederick Peters que, *por um lado, o jovem Törless pode ser visto como um experimento literário em que Musil explora o que acontece quando, num mundo em que todos os valores sociais e metafísicos foram implicitamente rejeitados, as fantasias sexuais tornam-se a realidade primeira*⁴²⁷.

⁴²⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 23.

⁴²⁷ Frederick G. PETERS. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*, p. 33. [In one sense, Young *Törless* may be regarded as a literary experiment in which Musil explores what happens when, in a world where all social and metaphysical values have been implicitly rejected, sexual fantasies become the primary reality.].

O hedonismo, *realidade primeira*, leva Törless a buscar o prazer sexual com o sexo oposto. Ele tenta encontrar na prostituta Bozena a consolação física que não é preenchida em sua vida no colégio interno. Deve-se notar, como observou Mathias Luserke, que para ter sua iniciação sexual Törless deve subir apenas um *Stieg* (degrau) ⁴²⁸, enquanto que terá que subir toda a *Treppe* (escada) para ser iniciado na abstração matemática por seu professor. No dia em que vai ao prostíbulo *o ar estava úmido e pesado*⁴²⁹, indicando a sensação de repugnância que produziria o ambiente. Além disso, é curioso notar que Törless sente-se enojado pelo ambiente do quarto de Bozena e pela vulgaridade da prostituta, por isso busca as nuvens e a lua no céu, como uma nítida valorização do que é espiritual e elevado em detrimento daquilo que é material e degradado: *Só em um lugar, esvoaçando assustados de um lugar para outro objeto, seus olhos encontravam paz. Era por cima da cortina. Ali as nuvens do céu e da lua hirta espiavam para dentro*⁴³⁰. Porém, ele sucumbe à sedução barata de Bozena e mecanicamente deixa-se dominar. Bozena é também importante, como argumenta, Mathias Luserke, por ser *a figura contrastante com a mãe*⁴³¹, como se constata quando o narrador diz que *Törless saciava-se olhando Bozena, mas não conseguia esquecer sua mãe.*⁴³²

Essa relação Bozena-Mãe pode ser entendida como substituição do carinho materno pelo da prostituta, como uma forma de compensação pelo isolamento em que se encontra Törless, ou mesmo de desejo incestuoso, como possivelmente preferiria Freud, contemporâneo de Musil. Indicação disso é que sempre se confundem o perfume da Mãe e o cheiro de Bozena. Contudo, não é só essa sugestão incestuosa que está presente no romance, pois como é próprio do hedonismo, procura-se ir sempre em busca do prazer em seu maior grau. Como a satisfação dos prazeres é sempre infinita, o hedonista quer sempre novas experiências para tentar encontrar o maior prazer possível.

⁴²⁸ Mathias LUSERKE. *Robert Musil*, p. 27.

⁴²⁹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 25. [*die Luft war feucht und schwer.*].

⁴³⁰ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 32. [*Nur an einer Stelle fanden seine Blicke, die geschreckt von einem zum andern flüchteten, Frieden. Das war oberhalb der kleinen Gardine. Dort sahen die Wolken von Himmel herein und reglos der Mond.*].

⁴³¹ Mathias LUSERKE. *Robert Musil*, p. 23. [*als sie die Kontrastfigur zur Mutter darstellt.*].

⁴³² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 32. [*Törless sättigte sich mit den Augen an Bozena und konnte dabei seiner Mutter nicht vergessen.*].

De maneira semelhante, Pausanias, no *Banquete* de Platão, defende o amor espiritual como superior ao material – *e ruim é o amante que ama mais o corpo que a alma*⁴³³ – e, por isso, o amor de um homem pelo outro seria superior ao amor de um homem por uma mulher, já que no primeiro o interesse material é secundário⁴³⁴. Desse modo, o “homoerotismo” seria uma espécie de sublimação de *Eros*. Diz o narrador, ao descrever a impressão que a nudez de Basini produz em Törless, que *até esse momento, não soubera o que era belo*⁴³⁵. A dicotomia entre o masculino e o feminino já se reflete nos nomes Bozena e Basini. A prostituta relata que recebe constantemente Basini, porém *gasta um monte de dinheiro e não faz nada, só conversa comigo*⁴³⁶. Sugere-se aqui que Basini procura Bozena para conversar ou, mais propriamente, para aprender o comportamento sensual feminino e aplicar a si mesmo a capacidade de sedução e os modos de uma prostituta. Esses contatos de Basini com Bozena justificam-se posteriormente nos encontros entre Basini e Törless. Desde o início, Törless já dá sinais de sentimentos homossexuais, quando o narrador diz, por exemplo, que ao sentir-se fraco, isolado e rejeitado, *sentia-se como a uma mulher*⁴³⁷. Também argumenta Mathias Luserke que a solidão motiva o impulso do jovem à feminilidade, *a solidão aparece para Törless como uma sedutora e também como uma mulher cobiçada, que se torna uma ameaça para ele*⁴³⁸. E é somente quando o colégio está vazio, devido ao feriado prolongado, que Törless procura Basini durante a noite. *Basini-Bozena*, já acostumado a ser usado por Beineberg e Reiting, está pronto para consentir nos desejos “homoeróticos” de Törless. Musil, contudo, procura defender-se da acusação de ter escrito um romance que faz apologia à pederastia dizendo que *eu não quero promover a aceitação da pederastia. Ela é para mim, de todas as anormalidades, a mais distante. Pelo*

⁴³³ PLATÃO. *Symposion/Gastmahl*. 183 e, p.31. [und schlecht ist jener gemeine Liebhaber, der den Körper mehr liebt als die Seele.].

⁴³⁴ Ver *O Banquete*, § 184 d e 184 e.

⁴³⁵ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 93. [er hatte vorher nicht gewußt, was Schönheit sei.].

⁴³⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 33. [es kostet ihm eine Menge Geld, und er tut nichts, als mir erzählen.].

⁴³⁷ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 24. [er fühlte sie als eine Frau.].

⁴³⁸ Mathias LUSERKE. *Robert Musil*, p. 22. [die Einsamkeit erscheint Törless als Verführen wie auch als begehrte Frau, von der eine Bedrohung für ihn ausgeht.].

menos em sua forma atual⁴³⁹. Ou seja, a pederastia deve ser entendida, na perspectiva musiliana, como sublimação do mundo material à maneira de Pausanias, personagem do *Banquete* de Platão.

A questão da sexualidade nesse romance, defende Ernst Bläß, é *somente secundária*⁴⁴⁰. De qualquer forma, a experiência erótica é de grande importância para a formação, para o desenvolvimento do artista. Com relação a isso, é curioso observar que há algumas semelhanças entre a “técnica” ou o “método” de sedução empregado pela personagem Johannes em *O Diário de um Sedutor* de Kierkegaard. Dentre as estratégias utilizadas por Johannes, tem-se, primeiro, a aproximação na ausência dos outros pretendentes; segundo, a escolha da “vítima”, ou seja, a preferência por alguém órfão, no caso, Cordelia; terceiro, o uso da música como meio de sedução; quarto, a amizade com o pretendente principal da “vítima”; quinto, a amizade com “a guarda” da vítima, no caso a tia de Cordelia.

Do mesmo modo, dá-se a relação de Törless e Basini, já que a aproximação acontece na ausência de Beineberg e Reiting que estão em férias; a “vítima”, no caso Basini, está “órfã”, longe dos pais e, finalmente, a amizade de Törless com os que usavam Basini. Depois da conquista, Johannes confessa que tem por Cordelia um amor puramente estético: *Amo Cordelia? Sim! Sincero? Sim! Fiel? Sim! – em sentido estético e isso, sim, significa já também muita coisa*⁴⁴¹. A relação de Törless com Basini pode ser vista também como uma experiência puramente estética, não necessariamente afetiva ou como apologia da pederastia, embora esse elemento esteja presente. Para Törless, diz o narrador das *Verwirrungen*, que o amor seria apenas um nome casual para esse sentimento, e o ser humano Basini nada mais era do que um objeto simbólico e passageiro desse desejo⁴⁴².

⁴³⁹ Robert MUSIL. *Briefe I*, p. 23f. In: SCHRÖDER-WERLE; Renate. *Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Erläuterungen und Dokumente*, p. 76. [*ich will nicht die Pädherastie begreiflich machen. Sie liegt mir von Allen Abnormitäten vielleicht am fernsten. Zumindest in ihrer heutigen Form.*].

⁴⁴⁰ BLÄß, Ernst. *Robert Musils Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. op. cit. In: SCHRÖDER-WERLE; Renate. *Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Erläuterungen und Dokumente*, p. 102. [*ist nur eine Zweigart.*].

⁴⁴¹ Søren KIERKEGAARD. *Das Tagebuch des Verführers*. In: *Entweder - Oder*, p. 449. [*Liebe ich Cordelia? Ja! Aufrichtig? Ja! Treu? Ja! – in ästhetischem Sinne, und das hat doch wohl auch etwas zu bedeuten.*].

⁴⁴² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 104. [*Liebe war ganz gewiß nur ein zufälliger, beiläufiger Name dafür, und der Mensch Basini nicht mehr als ein stellvertretendes und vorläufiges Ziel dieses Verlangens.*].

Outro aspecto importante é o fato de Basini relatar que Beineberg procura justificar moralmente suas intimidades com ele, apoiando-se na idéia luterana, também aplicável a Kierkegaard, da necessidade do pecado para a salvação do justo. Relata Basini que *de um ponto de vista mais alto, o pecado não é tão ruim assim; apenas é preciso levá-lo ao extremo para que se anule*⁴⁴³. Nessa perspectiva, o pecado seria anulado, paradoxalmente, quando levado ao extremo e, portanto, justificado. Também Reiting procura justificar seus encontros com Basini batendo-lhe, pois, como conta Basini, *se não batesse em mim, teria de imaginar que sou um homem, e nesse caso não deveria ser tão carinhoso e terno comigo. Mas se bate em mim, eu não passo de um objeto, e ele não precisa se envergonhar*⁴⁴⁴. Percebe-se aqui mais uma associação de Reiting com o comportamento dos adeptos do Nacional Socialismo Alemão, pois assim como Reiting não tem do que se envergonhar, já que não se trata de um homem, mas de um objeto, também os nazistas não deveriam ter nenhum tipo de remorso ou sentimento de culpa, pois não se tratavam, para eles, de seres humanos, mas de animais. O pecado e o crime estariam assim “justificados”. Essa espécie de “duplicidade” da moral, ou então, “dialética” da moral é algo que sempre figurou no pensamento musiliano. O autor afirma que seu romance *não é um livro naturalista. Não há psicologia da puberdade como em muitos outros. Ele é simbólico, ilustra uma idéia. [...] O livro é imoral, pois essa forma particular de imoralidade me parece mais apropriada, para trabalhar a idéia aí presente. O livro é moral em duplo sentido. Primeiro porque tem uma idéia, como é mostrado, que a imoralidade habitual é relativa em certos casos (essa é uma segunda idéia)*⁴⁴⁵. Assim, o próprio Musil admite que há a idéia de uma relativização moral, ou ainda, uma transvaloração moral.

⁴⁴³ Robert MUSIL. V ZT, p. 96. [die Sünde sei daher in höherer Hinsicht gar nicht so schlecht; nur müsse man sie ganz auf die Spitze treiben, damit sie abbreche.].

⁴⁴⁴ Robert MUSIL. V ZT, p. 96. [wenn er mich nicht schlagen würde, so müsste er glauben, ich sei ein Mann, und dann dürfte er mir gegenüber auch nicht so weich und zärtliche sein. So aber sei ich seine Sache, und da geniere er sich nicht.].

⁴⁴⁵ Robert MUSIL. Briefe I, p. 46f. In: SCHRÖDER-WERLE; Renate. Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Erläuterungen und Dokumente, p. 75. [das Buch ist nicht naturalistisch. Es gibt nicht Puberitätspsychologie wie viele andere, es ist symbolisch, es illustriert eine Idee. (...) Das Buch ist unmoralisch, weil diese besondere Form der Unmoral mir am geeignetesten schien, die Idee daran heraus zu arbeiten. – Das Buch ist im doppelten Sinne moralisch. Einmal weil es eine Idee hat, sodann, weil es zeigt, dass es auf die gewöhnliche Unmoral in gewissen Fällen gar nicht ankommt (eine zweite Idee).].

Além disso, um outro aspecto relevante, é a questão da união dos corpos humanos no ato sexual. Essa *unio* produziria também, de maneira misteriosa, a união das almas, uma espécie de fusão sobrenatural mística dos lados masculino e feminino da divindade no homem, de que se fala na *Kabbalah*. Ao imaginar o encontro de Reiting e Basini, Törless “vê” que *devia ser como o lento mergulho de duas almas entrelaçadas uma na outra, e depois a profundidade, como de um reino subterrâneo; e nesse ínterim, um momento no qual os ruídos do mundo lá em cima, muito lá em cima, emudeceriam, extinguindo-se completamente*⁴⁴⁶. A união física transformar-se-ia num êxtase sobrenatural absoluto até que a realidade concreta, “o mundo lá em cima”, tornar-se-ia totalmente extinto e, com isso, ocorreria a fusão das almas, do masculino e do feminino, a realização do divino no *Eu*.

Se viver esteticamente é o contrário do hedonismo, buscar o prazer interior ao invés do exterior, é preciso saber como o *Eu* desperta em si mesmo esse prazer. Isso só é possível compreendendo-se o *Eu* como idêntico ao absoluto: *Eu mesmo sou o absoluto, eu me assumo como absoluto e sou eu mesmo o absoluto*⁴⁴⁷. É nesse descobrimento que reside o maior prazer estético da vida, ou seja, na identificação do *self* com o absoluto. Com isso, Kierkegaard revela sua grande dívida com o idealismo alemão, principalmente a Hegel e a Fichte. Entretanto, esse *Eu*, a *Existência*, relaciona-se com a liberdade individual, sendo que existir significa realizar-se a si mesmo através da livre escolha entre isso ou aquilo, entre viver esteticamente ou eticamente, entre o bem e o mal. Na liberdade de escolha reside a verdadeira existência humana: *É somente quando escolho a mim mesmo de maneira absoluta é que me faço infinito absolutamente, pois eu mesmo sou o absoluto, pois é só a mim mesmo que posso escolher de maneira absoluta, e nessa escolha absoluta de mim mesmo, assumi uma diferença absoluta, a saber, entre o bem e o mal*⁴⁴⁸. Aqui, como Schopenhauer e mesmo Nietzsche, Kierkegaard fundamenta seu pensamento na *Vontade*,

⁴⁴⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 64. [das musste wie ein langes, langsames Sinken zweier ineinander verbissener Seelen gewesen sein und dann eine Tiefe wie in einem unterirdischen Reich; - dazwischen ein Augenblick, in dem die Geräusche der Welt, oben, weit oben, lautlos wurden und verlöschten.].

⁴⁴⁷ Søren KIERKEGAARD. *Either/Or (Equilibrium Between the Aesthetic and the Ethical)*, p. 515. [I myself am the absolute, I posit the absolute and am myself the absolute..].

⁴⁴⁸ Søren KIERKEGAARD. *Either/Or (Equilibrium Between the Aesthetic and the Ethical)*, p. 524. [It is only when I choose myself absolutely that I make myself infinite absolutely, for I myself am the absolute, for it is only myself that I can choose absolutely, and this absolute choice of myself have I posited an absolute difference, namely that between good and evil.].

que preferiu chamar de *Escolha*. Törless também busca a liberdade de escolha entre as diversas antíteses que formam sua vida para tentar encontrar uma síntese e, assim, dar um sentido à existência.

Temor e Tremor como metáfora

Como foi dito, a terceira via, ou a união do racional e do místico vista no romance de Musil relaciona-se com a definição de indivíduo de Kierkegaard, que diz: *Definido como sendo o ser imediatamente sensível e psíquico, o Indivíduo é o ser oculto*⁴⁴⁹. O íntimo mais profundo do indivíduo que é material e espiritual é o ser oculto que habita em si.

O uso de pseudônimos é uma prática comum utilizada por Kierkegaard em seus escritos por ser uma forma indireta de se comunicar com o leitor, além de funcionar como uma estratégia pedagógica. Traz a vantagem de ser uma forma do autor atribuir autonomia ao pseudo-autor ou personagem e não se comprometer e, por outro lado, é uma saída contra a acusação de sofisma, por exemplo. Em *Temor e Tremor*,⁴⁵⁰ o pseudônimo usado foi *Johannes de Silentio*. Como Nietzsche posteriormente, *de Silentio* é um autor-personagem que expõe idéias teológicas e filosóficas de maneira literária. Nesse livro, ele problematiza ou propõe uma interpretação da história de Abraão e Isaac. O tema central da análise de *De Silentio* é a fé de Abraão, que deve, segundo a ordem de Deus, ir para as montanhas em Moriah para sacrificar seu filho Isaac. Se sacrificar o próprio filho já seria algo que traria extremo sofrimento para Abraão, deve-se acrescentar que Sarah era infértil, vindo a engravidar já bastante idosa por concessão de Deus. Isso poderia aumentar a aflição e mesmo a incompreensão de Abraão, pois por que dar Isaac por filho para depois o sacrificar? No entanto, Abraão não se abala e segue às montanhas para obedecer à ordem divina. No terceiro dia, Isaac deve carregar a madeira para ser queimada até o topo da montanha e pergunta ao pai onde estaria o cordeiro para ser imolado. Abraão responde simplesmente que “Deus proverá”. É levantado o altar e é posta a madeira para o sacrifício. No momento do sacrifício, Deus intercede e impede a morte de Isaac. Ele abençoa Abraão e toda sua descendência por tê-lo obedecido. A história de Abraão também é algo que

⁴⁴⁹ Søren KIERKEGAARD. *Temor e Tremor*, p. 91.

⁴⁵⁰ Essa obra está dividida em partes: Prólogo, Atmosfera, Elogio de Abraão, Efusão Preliminar, Problema I, II, III e Epílogo.

interessa muito Musil, como exemplo de uma possível suspensão da moralidade, ou falta dela. Escreve em uma carta que *pode bem ser uma moral individual, gradativa – Abraão sacrifica seu filho para servir um Deus*⁴⁵¹. Essa visão da história de Abraão é muito semelhante às especulações kierkegaardianas.

A história de Abraão, em seu sentido anagógico, é normalmente lida como uma figura do novo testamento. Abraão representa Deus-Pai e Isaac Deus-Filho. O primeiro sacrifica seu único filho, mas o sacrifício só seria feito no terceiro dia, representando Cristo e sua ressurreição. Como Isaac, que carrega a madeira para o sacrifício, Cristo carrega a cruz no alto da montanha. Isaac será o cordeiro a ser imolado, como Cristo. Kierkegaard, entretanto, não vê a história dessa maneira e propõe, pela boca de *Johannes de Silentio*, uma outra interpretação.

Ele quer compreender a razão de Abraão ser apresentado como a pai da fé. Para isso, ele imagina quatro situações em que Abraão reagiria diferentemente. Na primeira situação há um diálogo entre Abraão e Isaac, em que o pai afirma cometer o assassinato por livre vontade, pois é um idólatra sanguinário. A “justificativa” para Abraão blasfemar, seria a tentativa de fazer com que o filho creia que seu pai é um monstro, mas que não perdeu a fé em Deus. Seria um Abraão resignado que perde a fé para manter a fé no filho. Na segunda situação, Abraão, no momento em que vai sacrificar Isaac, vê um cordeiro e mata-o em seu lugar. Desde então, Abraão perde a felicidade, pois obedece a Deus com tristeza, já que teria sido capaz de matar o próprio filho. Na terceira situação, Abraão perturbado por ter desejado sacrificar Isaac, pede perdão a Deus, que o mandou sacrificar. Sofrem Isaac e Abraão. E, finalmente, na quarta situação enfoca-se a perspectiva de Isaac. Ele perde a fé por conhecer o pedido que Deus havia feito a seu pai. Todos esses “Abraãos” imaginários são absolutamente contrários ao verdadeiro Abraão, por isso nenhum deles pode ser o pai da fé. O verdadeiro Abraão e a verdadeira interpretação de sua história serão demonstrados, então, por *Johannes de Silentio*. Essa é a finalidade de *Temor e Tremor*, interpretar a história de Abraão para descobrir que significa a fé, uma vez que Abraão é o pai da fé.

Em seguida, *De Silentio* faz uma comparação entre o poeta e o herói. O primeiro canta as realizações do segundo, mas não é, por isso, menor que ele. O herói é Abraão, o

⁴⁵¹ Robert MUSIL. *Briefe I*, p. 46f. In: SCHRÖDER-WERLE; Renate. *Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Erläuterungen und Dokumente*, p. 75. [es kann gut sein nach einer individuellen, nüancenreicheren Moral – Abraham opfert sein Sohn um einem Gott zu dienen.].

poeta é *Johannes de Silentio*, que se compara em valor, assim, ao pai da fé. Abraão é o grande homem, pois, paradoxalmente, foi ele quem mais amou a Deus e esperou alcançar o impossível; combateu os outros por Deus e creu Nele. Ele é a força que fraqueja, a sabedoria que é loucura, a esperança que é demência e o amor que é ódio. Abraão faz tudo por fé. Curiosamente, uma fé para a existência, segundo o narrador, pois ele não estava disposto a fazer o sacrifício pela vida futura, mas pela vida presente, uma vez que esperava alcançar a terra prometida. Nesse sentido, Kierkegaard aproxima-se de Nietzsche já que está implícita a idéia de que o ascetismo levaria à negação da vida e do mundo. Não haveria no pai da fé, portanto, nenhum movimento ascético, já que sua fé era para a existência presente e não futura.

O narrador, depois, revela sua interpretação. A primeira observação é que, para *De Silentio*, foi omitida a angústia na história de Abraão que, moralmente, quis matar Isaac, mas, religiosamente, quis fazer um sacrifício. Esse tipo de raciocínio, pode servir para se “justificar” atrocidades, como o Holocausto ou mesmo atos de terrorismo, uma vez que “religiosamente” poder-se-ia suspender aquilo que é “moralmente” condenável.

É apresentado, então, o conceito de *Resignação Infinita*, que significa sacrificar o que se mais ama, por amor a Deus. Esse amor, assim, transforma-se em amor eterno, pois a finalidade é o eterno. Apaixonar-se (amar profundamente) e sacrificar esse amor é amar o eterno. Conquista-se assim o movimento do infinito, pois já se sacrificou o amor finito (concreto). O homem que realiza esse movimento do infinito *transmuda em resignação infinita a profunda melancolia da existência; conhece a ventura do infinito; sentiu a dor da renúncia total ao que mais ama no mundo – e, entretanto, saboreia o infinito com tal apreço pelo prazer como se não tivesse conhecido nada de melhor, não dá mostra de sofrer inquietação ou temor, diverte-se com uma calma tal que, dá a entender, nada existe de mais certo do que este mundo finito. E, entretanto, toda essa representação do mundo que ele figura é uma nova criação do absurdo. Fez-se resignado infinitamente a tudo para tudo reaver pelo absurdo*⁴⁵². Por isso, Abraão estaria disposto ao sacrifício. Claro que também há grande semelhança com o sacrifício de Kierkegaard em relação a sua noiva, Regina Olsen, pois ele termina o noivado com a moça para se dedicar à vida de escritor. Ele teria

⁴⁵² Søren Kierkegaard. *Temor e Tremor*, p. 54-55.

sacrificado seu amor por Regina, por amor a Deus e, nesse sentido, declara-se um autor cristão. Teria, portanto, transformado esse amor em eterno, pois sacrificou por amor ao eterno. Esse sacrifício absurdo é que transforma o amor finito num amor muito mais profundo, eterno. Há claramente aqui a mistura do amor sagrado e profano, pois através do amor profano e humano atingiu-se o amor sagrado e divino.

A *Resignação Infinita* seria o último estágio antes da fé, porque nela o homem toma consciência de seu valor eterno. A grande diferença entre o *cavaleiro da Resignação Infinita* e o *cavaleiro da Fé* é que o primeiro sacrifica o que mais preza e resigna-se, enquanto que o segundo vai adiante porque acredita no absurdo, crê que tem o objeto de seu amor também no finito. Ou seja, o cavaleiro da *Resignação Infinita* sacrifica o que ama no finito para atingir o infinito e resigna-se em não ter o amor sacrificado no finito, enquanto que o *cavaleiro da Fé* faz o mesmo sacrifício, mas crê, contudo, no absurdo de possuir também no finito, o finito que sacrificou para o infinito. O *cavaleiro da Fé*, portanto, sacrifica o finito, pelo infinito e porque crê no absurdo tem o infinito e o finito sacrificado pelo infinito. Como se Kierkegaard ao sacrificar seu amor finito por Regina, para Deus infinito, conquista o amor de Deus infinito e ainda o de Regina no finito, mesmo ela tendo se casado com outro. Crer nesse absurdo é a fé. Abraão creu no absurdo de ao sacrificar Isaac, o finito, para o infinito, Deus, teria o amor infinito e ao mesmo tempo o finito, ou seja, Isaac. Por isso, Abraão é o pai da fé. Acreditou no absurdo e o conquistou. Kierkegaard julgava-se também homem de grande fé, pois como Abraão, ele creu no absurdo e se eternizou. Nisso assemelha-se ao conceito de *Retomada* ou *Repetição*. Em dinamarquês, *Gjentagelsen*, não significaria propriamente repetição, pois *Gjentagelsen* dá a idéia de abandonar algo e tomá-lo de volta de modo transformado e transfigurado. Essa é justamente a idéia do autor ao expor o sentido da fé. Abraão seria então um *cavaleiro da Fé*, porque irá sacrificar Isaac, mas acredita que o terá mesmo assim. Creu no absurdo, retomou Isaac transformado porque fortalecido na fé. Nesse sentido a fé é um paradoxo, pois o crime de Abraão torna-o santo e, por isso, não há nenhuma relação entre a fé e a racionalidade, pois a fé é crer no absurdo, que por definição, é irracional.

No final, *De Silentio* indaga-se sobre a possibilidade do silêncio de Abraão perante Sara, Eliezer e Isaac ser moralmente justificado. A resposta é afirmativa, pois *O silêncio é*

*ainda um estágio em que o Indivíduo assume consciência de sua união com a divindade*⁴⁵³. É no silêncio do eu profundo que o indivíduo percebe-se como integração do todo. Por isso que *definido como sendo o ser imediatamente sensível e psíquico, o Indivíduo é o ser oculto*⁴⁵⁴. O íntimo mais profundo do Indivíduo que é material e espiritual é o ser oculto que habita em si. Com isso justifica-se o silêncio de Abraão diante dessas três instâncias morais que são a esposa, o amigo fiel e o filho. Encerra-se com o *Epílogo*, em que se conclui que o sacrifício pedido por Deus a Abraão e a todo homem é o sacrifício do eu, do *self*. A aniquilação do *eu* para, paradoxalmente, conquistar o *eu* na unidade eterna.

Em Törless, quando se tratou da idéia de Beineberg em usar Basini como sacrifício para a purificação do Cosmos, viu-se que, como em Kierkegaard, o sacrifício daquilo que importa traz de volta numa perspectiva mais elevada, “purificada”, aquilo que supostamente perder-se-ia.

Assim também, metaforicamente, Törless sacrifica seu *eu* para conquistá-lo. De maneira paradoxal, seu passado é superado por ele mesmo, que faz o holocausto de si para se resgatar no *eu* que venceu a si próprio. Ele acreditou no “absurdo”, na vitória sobre o mundo representado pelo colégio e, por isso, conquistou o *eu* e com ele a vida. Perdeu a vida para reconquistá-la nela própria. Esse é o maior exemplo de fé na vida, a afirmação da concepção estética da existência. No final do romance lê-se que ele *não conseguia explicar muita dessas coisas. Mas era delicioso sentir a ausência de palavras – como a certeza do ventre fecundo, de que aquele leve movimento em seu interior já é o futuro latejando em suas veias*⁴⁵⁵. Esse futuro que lateja nas veias é o futuro do jovem artista que venceu a si mesmo e que vislumbra o caminho da existência, da afirmação estética da vida. E, finalmente, admite o narrador que ele *era uma dessas naturezas de esteta e de intelectual*⁴⁵⁶.

Retomada ou Repetição

⁴⁵³ Søren Kierkegaard. *Temor e Tremor*, p. 96.

⁴⁵⁴ Søren Kierkegaard. *Temor e Tremor*, p. 91.

⁴⁵⁵ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 132. [*er konnte nicht viel davon erklären. Aber diese Wortlosigkeit fühlte sich köstlich na, wie die Gewißheit des befruchteten Leibes, der das leise Ziehen der Zukunft schon in seinem Blute fühlt.*].

Gjentagelsen em dinamarquês, como já mencionado, *Wiederholung* em alemão, *Repetition* em inglês e *Retomada* ou *Repetição* em português é um conceito fundamental para compreender o pensamento kierkegaardiano. É o conceito chave da “metafísica” de Kierkegaard e será a base de todo existencialismo do século XX e também em boa parte do pensamento musiliano. Primeiro deve-se entender o *Gjentagelsen* como dialética, uma dialética simples segundo o autor: *A dialética da Repetição ou da Retomada é simples, pois aquilo que é repetido, foi, do contrário não poderia ser repetido, mas exatamente o fato de ter sido, faz da repetição algo novo*⁴⁵⁷. Ou seja, o Ser se repete, pois seria a repetição no tempo do movimento do Nada para o Ser, mas se repete como algo novo, superando a dialética e recomeçando o movimento dialético sempre de forma renovada, retomada, repetida. Logo em seguida, o filósofo explicita o sentido do conceito: *quando se diz que a vida é uma Repetição ou Retomada, quer dizer que o Ser (Dasein), que já se tornou ser, origina-se agora. Ao se ignorar a categoria de Reminiscência ou Repetição, a vida se perde num vazio e num ruído sem sentido. [...] a Repetição é o interesse da metafísica; [...] a Repetição é a solução para qualquer intuição ética, a Repetição é condição sine qua non para todo problema dogmático*⁴⁵⁸. O Ser, portanto, só existe no agora, não há essência extratemporal. Assim, o Ser, sua *ousia*, confunde-se com a existência. A *ousia*, a essência, está na existência. Ser é existir, existir no instante, no agora, ao extinguir-se a existência, extingui-se também o Ser. Embora essa idéia seja uma das fundamentações do existencialismo, já aparece no poema *Vermächtnis* (Legado) de Goethe, escrito em 1829 – *Das Sein ist ewig [...] Der Augenblick ist Ewigkeit*. (O ser é eterno [...] O momento é a eternidade). É nesse sentido que só o conceito de *Repetição* é que pode dar algum sentido para a vida. Viver é antes de Ser, existir. Por isso que é o “interesse”, ou seja, aquilo que realmente deve ser a preocupação da metafísica e a solução para todo problema dogmático.

⁴⁵⁶ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 106. [*er zählte dann zu jenen ästhetisch-intellektuellen Naturen.*].

⁴⁵⁷ Sören KIERKEGAARD. *Die Wiederholung*. In: *Die Krankheit zum Tode, Furcht und Zittern, Die Wiederholung und Der Begriff der Angst*, p. 351. [*Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade dass es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas Neuem.*].

⁴⁵⁸ Sören KIERKEGAARD. *Die Wiederholung*. In: *Die Krankheit zum Tode, Furcht und Zittern, Die Wiederholung und Der Begriff der Angst*, p. 352. [*wenn man sagt, das Leben sei eine Wiederholung, dann sagt man: das Dasein, das gewesen ist, entsteht jetzt. Hat man die Kategorie der Erinnerung oder Wiederholung nicht, dann löst sich das ganze Leben in einen leeren und inhaltslosen Lärm auf. [...] die Wiederholung ist das Interesse der Metaphysik; [...] die Wiederholung ist die Lösung innerhalb jeder ethnischen Anschauung, die Wiederholung ist conditio sine qua non für jedes dogmatische Problem.*].

Em outras palavras, o Ser é a existência no agora, a *Repetição* do movimento do *Não-Ser* para o *Ser*. É a *Repetição* que torna possível a existência, pois, sem ela, não haveria esse movimento dialético. A *Repetição*, portanto, seria o fundamento de tudo. Esse conceito é fundamental para a compreensão da dialética kierkegaardiana e da tese de que Törless também poderia ser lido como uma tentativa de síntese dessa dialética.

Törless como síntese da dialética kierkegaardiana

Como superação da síntese tem-se sempre uma nova tese num outro momento, um pouco mais elevada para Hegel, e não necessariamente assim, seguindo-se a dialética da *Repetição*. Não se pode dizer que Törless seja o artista já acabado, mas sim aquele que superou uma etapa da dialética infinita do racionalismo e do misticismo, o eterno retorno, a *Repetição*, já que *uma grande compreensão só se realiza pela metade no círculo de luz na nossa mente; a outra metade se realiza no solo escuro do mais íntimo de nós e é, antes de tudo, um estado de alma em cuja ponta extrema, como uma flor, pousa o pensamento*⁴⁵⁹. E diz, ainda, Törless: *Assim como sinto que um pensamento adquire vida em mim, também sinto que alguma coisa vive em mim quando contemplo as coisas, quando os pensamentos se calam. Existe algo que não pode ser avaliado com eles; uma vida que não se exprime em palavras e que, ainda assim, é a minha vida*⁴⁶⁰. Compara-se a Kierkegaard em *Doença até a Morte* (Sygdommen til Døden) que afirma que o homem é espírito e o espírito é o eu (*Selvet*). O eu é uma relação que se relaciona a si mesma. O ser humano é a síntese do infinito e do finito, temporal e eterno. A síntese é a relação entre dois termos, assim, o ser humano ainda não é o eu (*Selvet*). Desse modo, tem-se o eu e o ser humano. O corpo e a alma são apenas uma relação, uma unidade. A relação que se relaciona a si mesma dá se por um terceiro termo, que estabelece toda relação. Esse terceiro termo é o eu (*Selvet*). Haveria, dessa forma, o ser humano e o eu, ou seja, haveria no homem corpo, alma e o eu

⁴⁵⁹ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 129-130.[*eine grosse Erkenntnis vollzieht sich nur zur Hälfte im Lichtkreise des Gehirns, zur andern Hälfte in dem dunklen Boden des Innersten, und sie ist vor allem ein Seelenzustand, auf dessen äußerster Spitze der Gedanke nur wie eine Blüte sitzt..*].

⁴⁶⁰ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 130.[*So wie ich fühle, dass ein Gedanke in mir Leben bekommt, so fühle ich auch, dass etwas in mir beim Anblicke der Ding lebt, wenn die Gedanken schweigen. Es ist etwas Dunkles in mir, unter allen Gedanken, das ich mit den Gedanken nicht ausmessen kann, ein Leben, das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist.*].

(*Selvet*). Posso ter consciência ou não da existência desse eu (*Selvet*) e ainda querer ou não ser em si mesmo (sig selv). O eu (*Selvet*) é o eterno no homem (*det Evige i ham, Selvet*⁴⁶¹) e o desespero é a consciência de que esse eu (*Selvet*) é eterno e não pode ser aniquilado. Por isso não se esgota com a morte. O homem morre, mas o eu (*Selvet*) permanece.

É nesse sentido que se pode compreender a dialética de Kierkegaard como um movimento contínuo da razão ao irracional, que é por extensão, exemplificada em Törless, uma forma de síntese da razão e do irracional, do finito e do infinito, da necessidade e da possibilidade. Não há nada possível ao homem, senão viver, existir com todas contradições, com todos paradoxos. Por isso afirma Törless: *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 ...e nunca mais tentarei comparar as duas coisas...*⁴⁶². E conclui: *não vejo mais enigma nenhum. As coisas apenas acontecem: essa é toda sabedoria*⁴⁶³. Assim, Törless, conscientemente ou não, exemplificaria a tentativa de síntese kierkegaardiana.

⁴⁶¹ KIERKEGAARD, Søren. *Sygdommen til Døden*, in: *Vaerker i Udlag*, p. 245.

⁴⁶² Robert MUSIL. *V ZT*, p. 130. [*Ich weiß: die Dinge sind die Dinge und werden es wohl immer bleiben; und ich werde sie wohl immer bald so, bald so ansehen. Bald mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen...und ich werde nicht mehr versuchen, dies miteinander zu vergleichen...*].

⁴⁶³ Robert MUSIL. *V ZT*, p. 119. [*ich weiß jetzt nichts von Rätseln. Alles geschieht: Das ist die ganze Weisheit.*]

Considerações Finais

Life is not be criticized, but to be faced and lived.

James Joyce. Ibsen's New Drama.

Andrai consumando la vita; non con altra utilità che di consumarla; che questo è l'unico frutto che al mondo se ne può avere, e l'unico intento che voi vi dovete proporre ogni mattina in sullo svegliarvi.

Giacomo Leopardi. Operette Morali⁴⁶⁴.

*Nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.
Die Geburt der Tragödie. Friedrich Nietzsche.*

⁴⁶⁴ Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare , p. 149.

Os dois romances aqui estudados simbolizariam a vitória sobre a vida, o esteticismo da vida. O triunfo dos valores seculares em detrimento dos eternos, a afirmação do homem sobre si mesmo, o mundo e Deus, como na ordem de Zaratustra: *Sejam fiéis a terra*.

Ambas as narrativas são de caráter autobiográfico. Os protagonistas abandonam a casa paterna e devem enfrentar um mundo hostil e, muitas vezes, opressor e injusto sem que ao menos tenham o consolo dos cuidados maternos. Ambos os protagonistas vencem os preceptores e saem dos colégios como “vencedores”. Pompéia com o incêndio do colégio comandado por Aristarco e Musil com o desligamento de Törless do colégio militar. Tanto Törless como Sérgio têm, de alguma forma, a iniciação sexual com prostitutas. Na casa da prostituta Bozena, na narrativa de Musil, e a serviçal Ângela, no romance brasileiro. Posteriormente evidenciam-se em ambas as obras a presença do homossexualismo.

Os dois romances mostram uma crítica ao sistema educacional vigente em suas épocas e baseado no autoritarismo e num pretenso rigorismo moral. Denunciam a hipocrisia dos colégios que se apresentam como instituições educacionais modelares, mas que na verdade são os próprios palcos da perversão e da corrupção intelectual e moral dos alunos e, por extensão, de toda a sociedade. Em ambas as obras os colégios são apresentados como microcosmos dessa sociedade decadente. Mostram como o militarismo opressor e injusto produz gerações capazes de aceitar qualquer autoritarismo, inclusive sanguinário, como aconteceria posteriormente na Alemanha dominada pelos nazistas.

Além disso, ambas as obras lidam com “pré-artistas” em formação, pouco ou nada conhecidos. Seus enredos trazem também a visão particular do escritor sobre o sentido da existência, da arte e das origens das conquistas artísticas. Os protagonistas funcionam como porta-vozes dos escritores, que usam seus heróis para retratarem suas próprias lutas com sua própria vida, formação e criação artística.

Nos dois romances há também uma crítica ao catolicismo. Em *O Ateneu* quando Sérgio confessa que *havia na minha febre religiosa, certo número de reservas, que pareciam o germe do futuro libertino, como dizem os padres mineiros; eu não admitia a confissão, não pensava em comunhão, estranhava os exageros do culto público, votava antipatia aos homens de batina*⁴⁶⁵, e em *Törless* quando se ironiza a crença dos católicos na *Revelação*.

⁴⁶⁵ Raul POMPÉIA. *O Ateneu*. p. 53.

Ambos os romances renunciam a qualquer forma de ascetismo que não seja a arte, transformando a própria existência no mundo como única eternidade humana. É a afirmação mais elevada da vida, a forma mais profunda de humanismo que pode ser sintetizada nas palavras de Nietzsche em *Ecce Homo: o Idealismo não me pertence: o título diz “onde vês a Coisa Ideal, vejo o Humano, somente o demasiado Humano”*⁴⁶⁶. Não há a Idéia, a Essência da coisas, só o humano, a vida humana é o próprio fundamento do Ser, a *οὐσία*, o demasiado Humano. E os dois romances sintetizam a tentativa humana de fazer do mundo e da própria vida, parodiando *Don Giovanni*, na Opera de Mozart, *Sostegno e gloria d’umanità*⁴⁶⁷. Como aquilo que Kierkegaard chamaria de *Repetição*, *Wiederholung*, uma espécie de sacrifício ou holocausto da própria vida em benefício da arte, mas um sacrifício em que se ganha uma nova “vida eterna”, ou seja, a imortalidade do artista através de sua arte, o culto e a celebração do homem pelo próprio homem.

Para finalizar, espera-se que este trabalho tenha contemplado algum dos critérios de mérito da análise literária de que fala Antonio Gramsci, para que ele possa, então, ter atingido sua finalidade: *um trabalho pode ser meritório: 1) Porque expõe uma nova descoberta que faz progredir uma determinada atividade científica. Mas não só a “originalidade” absoluta é mérito. Pode realmente ocorrer: 2) que fatos e temas já conhecidos sejam escolhidos e dispostos segundo uma ordem, uma conexão, um critério mais adequado e probatório do que os anteriores. A estrutura (a economia, a ordem) de um trabalho científico pode ser ela própria “original”; 3) os fatos e os temas já conhecidos podem dar lugar a considerações “novas”, secundárias, mas mesmo assim importantes*⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ Friedrich NIETZSCHE. *Ecce Homo (Menschliches, Allzumenschliches)*. In: *Gesammelte Werke*, p. 1201. *Unzugehörig ist mir der Idealismus: der Titel sagt “wo ihr ideale Dinge seht, sehe ich – Menschliches, ach nur Allzumenschliches!”*

⁴⁶⁷ W.A. MOZART & Lorenzo DA PONTE. *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni (libretto)*, Atto II, scena 14.

⁴⁶⁸ Antonio GRAMSCI. *Caderno 23 (Crítica Literária)*. In: *Cadernos do Cárcere*, vol. 6, p. 68.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*. 9^a reimp. México, FCE, 1992.
- ADORNO, Theodor. *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*. Frankfurt am Main Suhrkamp, 2003.
- ALAIN. *Système des Beaux-Arts*. Gallimard, Paris, s/d.
- AMICIS, Edmondo de. *Cuore*. Roma, Newton Compton Editori, 1999.
- ANDRADE, Mario de. *O Ateneu. In: Aspectos da Literatura Brasileira*. 5^a ed. São Paulo, Livr.Martins Ed., 1974.
- ANGELIS, Enrico de. *Robert Musil*. Torino, Einaudi, 1982
- ARGUEDAS, José Maria. *Los Ríos Profundos*. Buenos Aires, Losada, 1998.
- AUERBACH, Erich. *Mimeses*. Trad. Bras. 3^a ed. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- AYALA, Ramón Pérez. *AMDG*. 5^a ed. Madrid, Catedra, 1995.
- AZEREDO, Vânia Dutra. *Nietzsche e a Dissolução da Moral*. São Paulo, Discurso, 2000.
- BAHR, Ehrhard. *Wilhelm Meisters Lehrjahre: Erläuterungen und Dokumente*. 3a.ed.

- Stuttgart, Reclam, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. 4^a.ed, 6^a.reimp. R.J, N. Aguilar, 1996.
- BÉNICHOU, Paul. *Le Sacre de l'Écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un Pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris, Gallimard, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*. Reclam, Stuttgart, 2000.
- BERGER, Peter L. E LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Trad: Floriano S. Fernandes. 23^a.ed. Petrópolis, Vozes, 2003.
- BERGHahn, Wilfried. *Robert Musil*. 2^aed. Hamburg, Rowohlt, 1986.
- BERKOWITZ, Peter. *Nietzsche: La Ética de un Inmoralista*. Madrid, Catedra, 2000.
- BERTINI, M. et alii. *Autocoscienza e Autoinganno – Saggi sul romanzo di formazione*. Napoli, Liguori Editore, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *Musil*. In: *Le Livre à Venir*. Paris, Gallimard (Folio), 1998.
- BOILEAU, Nicolas. *Art Poétique*. In: BERTIÈRE, Simone e VIDAL, Lucette (orgs.). *Anthologie de la Littérature Française – XVIIe. Siècle*. Paris, De Poche, 1993.
- BOLLE, Wille. *grandesertão.br*. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2004.
- BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e Teoria Literária*. São Paulo, EdUSP, 1990.
- BORGES, Jorge Luis y JURADO, Alicia. *¿Qué es el Budismo?* Madrid, Alianza, 2000.
- BÖSCH, Bruno (org.). *História da Literatura Alemã*. Trad: Erwin Theodor. São Paulo, Herder – EdUSP, 1967.
- BOSI, Alfredo. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: *Céu, Inferno (Ensaio de Crítica Literária e Ideológica)*. São Paulo, Ática, 1988.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3^aed. São Paulo, Cultrix, 1987.
- _____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1993.
- BOTTO, Oscar. *Buddha e il Buddhismo*. 7^areimp. Milano, Mondadori, 1995.
- BROSTHAUS, Heribert. *Der Entwicklungsroman einer Idee: Untersuchung zu Gehalt, Struktur und Stil in Robert Musils Roman die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Würzburg, Dissertation Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 1969.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 3^a.ed. Porto, Porto Editora, s/d.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. 2vols. 5^a.ed. São Paulo/Belo Horizonte, EdUSP/Itatiaia, 1975.
- _____. *O Observador Literário*. 3^aed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004.

- CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia – Biografia*. Brasília, Gryphus, 2001.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Universal*, vols. VI e VII. Rio de Janeiro. O Cruzeiro, 1964.
- CELLBROT, Hartmut. *Die Bewegung des Sinnes : zur Phänomenologie Robert Musils im Hinblick auf Edmund Husserl*. München, Wilhelm Fink, 1988.
- CHARDIN, Philippe. *Musil et la littérature européenne*. Paris, PUF, 1998.
- CHESTOV, Léon. *Kierkegaard et la Philosophie Existentielle*. Paris, Vrin, 1998.
- COPLESTON, Frederick. *A History of Philosophy*, vol. VII. New York, Image, 1994.
- CORINO, Karl. *Musil: Leben und Werke in Bildern und Texten*. Hamburg, Rowohlt, 1988.
- COULET, Henri (org.). *Idées sur le Roman*. Paris, Larousse, 1992.
- COUNTINHO, Afrânio. *Crítica e Críticos*. Rio de Janeiro, Organização Simões Editora, 1969.
- CROCE, Benedetto. *Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale*. 9^a.ed, Bari, Laterza, 1950.
- CURTIUS, Ernest R. *Ensayos Críticos*. Trad. Eduardo Valentí. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Fuoco*. Milano, Mondadori, 1996.
- _____. *Il Piacere*. Milano, Mondadori, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la Philosophie*. 3ed. Paris, PUF, 1999.
- DOSTOIEVSKI, F. *Crime e Castigo*. 4^a. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Ed. 34, 2002.
- _____. *Le Double*. Paris, Gallimard, 1980.
- EAGELTON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Trad: Mauro S.R.Costa. RJ, J. Zahar, 1990.
- ELIADE, Mircea. *El Yoga: Inmortalidad y Libertad*. México, FCE, 1993.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Essays and Lectures*. New York, The Library of America, 1983.
- _____. *The Over-Soul. In: Essays and Poems*. London, Everyman, 1997, 1^a ed.
- ERHART, Claus. *Der ästhetische Mensch bei Robert Musil: Vom Ästhetizismus zur schöpferischen Moral*. Innsbruck, Almor, 1991.
- ESPOSITO, Vittoriano. *Religione e Religiosità nel Leopardi*. Foggia, Bastogi, 1998.
- FERGUSON, Harvie. *Kierkegaard's Religious Psychology*. London, Routledge, 1995.
- FILORAMO, Giovanni. *A History of Gnosticism*. Oxford, Blackwell, 1990.
- FISCHER, Ernst. *Literatura y Crisis de la Civilizacion Europea: Kraus/Musil/Kafka*.

- Trad: Pedro Madrigal. Barcelona, Icaria, 1977.
- FLAUBERT, Gustave. *Lettres*. Paris, Folio, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad.: Roberto Machado. 20^a ed. São Paulo, Paz e Terra, 2004.
- FOURNIER, Alain. *Le Grand Meaulnes*. Paris, Fayard, 1971.
- FREIJ, Lars W. *Törlessigkeit : Robert Musil Törless in Mikroanalysen mit Ausblicken auf andere Texte des Dichters*. Stockholm, Alqvist & Wiksell, 1972.
- GARDNER, Sebastian. *Kant and the Critique of Pure Reason*. London, Routledge, 1999.
- GARFF, Joakim. *Søren Kierkegaard: a Biography*. Princeton U.P, Pinceton, 2005.
- GOETHE, J.W. *Wilhelm Meister Lehrjahre*. **In: Werke**. (Hamburger Ausgabe, Band VII). München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- _____. *Dichtung und Wahrheit*. **In: Werke**. (Hamburger Ausgabe, Band IX). München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- _____. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, Ensaio, 1994.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere, Vol. 6*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 2002.
- GRAY, Ronald D. *Goethe the Alchemist*. Cambridge, Cambridge U.P., 1952.
- GROSSMANN, Bernhard. *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (Oldenbourg Interpretationen). 3^aed. München. Oldenbourg, 1997.
- GUARRACINO, Vincenzo. *Guida alla Lettura di Leopardi*. Milano, Mondadori, 1998.
- HANNAY, Alastair & MARINO, Gordon D. *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge, Cambridge U.P., 1998.
- HARTNACK, Justus. *An Introduction to Hegel's Logic*. Indianapolis, Hackett, 1998.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Trad: Walter H. Geenen. 3^a ed. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- HEINE, Heinrich. *Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- HEREDIA, José López. *Matéria e Forma Narrativa d'O Ateneu*. São Paulo/Brasília, Quíron E Instituto Nacional do Livro, 1979.
- HESSE, Hermann. *Unterm Rad (Basisbibliothek)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- _____. *Erwin*. **In: Unterm Rad (T.u.K)**. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

- _____. *Debaixo das Rodas*. Trad: Álvaro Cabral. R.J., Civilização Bras., 1971.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialektik der Aufklärung*. 15 ed. Frankfurt am Main, Fischer, 2004.
- HÖRISCH, Jochen. *Gott, Geld und Glück: zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethe, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.
- HUBBEN, William. *Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche & Kafka*. N.Y, Touchstone, 1997.
- HÜHN, Peter. *Die Konfrontation mit der Moderne in England*. In: HILLMANN, Heinz / HÜHN, Peter. *Der europäische Entwicklungsroman in Europa und Übersee*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.
- IBSEN, Henrik. *Sämtliche Werk in Fünf Bänden*. Berlin, Fischer, 1913.
- IVO, Lêdo. *O Universo Poético de Raul Pompéia*. Liv. S. José, Rio de Janeiro, 1963.
- JACOBS, J. & KRAUSE, M. *Der Deutsche Bildungsroman*. München, C.H. Beck, 1989.
- JASPERS, Karl. *Nietzsche: Introduction à sa Philosophie*. Paris, Gallimard, 2000.
- JONSSON, Stefan. *Subject Without Nation: Robert Musil and the History of Modern Identity*. Durham & London, Duke University Press, 2000.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. In: *James Joyce Reader*. London, Penguin Books, 1993.
- _____. *Selected Letters of James Joyce (Edited by Richard Ellmann)*. London, Faber & Faber, 1975.
- _____. *The Critical Writings*. New York, Cornell U.P., 1989.
- _____. *Ulysses*. London, Penguin, 1992.
- JÚNIOR, Araripe. *Raul Pompéia: O Ateneu e o Romance Psicológico*. In: *Obra Crítica, vol. II*. Rio de Janeiro, Casa Rui Barbosa, 1960.
- _____. *Raul Pompéia como Esteta*. In: *Obra Crítica, vol. III*. Rio de Janeiro, Casa Rui Barbosa, 1960.
- KANT, Immanuel. *Werke in sechs Bänden*. Darmstadt, Wiss. Buchges., 1998.
- KESTING, Hanjo. *Ein autoritärer Anarchist: über Alfred Anderschs Schulgeschichte "Der Vater eines Mörders"*. In: *Dichter ohne Vaterland: Gespräche und Aufsätze zur Literatur*. Berlin, Dietz, 1982.
- KIERKEGAARD, Søren. *Værker i Udvalg (Med indledninger og tekstforklaringer ved F.J. Billeskov Jansen, 4 Bind)*. København, Gyldendalske B.N.F., 1950.
- _____. *Entweder – Oder*. DTV, München, 2005.

- _____. *Die Krankheit zum Tode / Furcht und Zittern / Die Wiederholung / Der Begriff der Angst*. DTV. München, 2005.
- _____. *Temor e Tremor*. Tra: Torrieri Guimarães. São Paulo, Ediouro, s/d.
- _____. *Either / Or*. 2^a.ed. London, Penguin, 2004.
- _____. *The Sickness unto Death*. London, Penguin, 2004.
- _____. *Papers and Journals: a Selection*. London, Penguin, 1996.
- _____. *Philosophical Fragments*. Princeton, P.U.P., 1985.
- KIPLING, Rudyard. *The Complete Stalky & Co*. Oxford, Oxford U.P., 1987.
- KROEMER, Roland. *Ein endloser Knoten? Robert Musils Verwirrungen des Zöglings Törleß im Spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- LAMPERT, Laurence. *Nietzsche's Teaching: An Interpretation of Thus Spoke Zarathustra*. New Haven, Yale University Press, 1986.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von. *Monadology and Other Philosophical Essays*. New York, Macmillan, 1965.
- LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Roma, Newton, 1989.
- _____. *Operette Morali*. 11^a ed. Milano, Rizzoli, 1999.
- _____. *Pensieri*. Milano, Opportunity Book, 1995.
- _____. *Zibaldone di Pensieri*. Milano, Mondadori, 1983.
- _____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.
- LEVINAS, Emmanuel. *Descobrindo a Existência com Husserl e Heidegger*. Trad: Fernanda Oliveira. Lisboa, Instituto Piaget, 1997.
- LISSMANN, Konrad P. *Philosophie der modernen Kunst*. Wien, WUV-Uni.-Verl, 1999.
- LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EdUSP, 1987.
- LIPPITT, John. *Kierkegaard and Fear and Trembling*. London, Routledge, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Livraria Duas Cidades – Editora 34, 2000.
- _____. *The Destruction of Reason*. London, Merlin Press, 1980.
- _____. *História e Consciência de Classe*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

- LUSERKE, Matthias. *Robert Musil*. Stuttgart, J.B.Metzler, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Trad: Armindo Rodrigues. Lisboa, Edições 70, 1986.
- MAAS, Wilma Patricia. *O Cânone Mínimo*. S.Paulo, Ed Unesp, 2000.
- MAETERLINCK, Maurice. *Le Trésor des Humbles*. Bruxelles, Éditions Labor, 1998.
- _____. *Le Grand Secret*. Paris, Fasquelle Éditeurs, 1950.
- MANN, Thomas. *Shopenhauer, Nietzsche, Freud*. Trad: Andrés Pascual. Madrid, Alianza, 2001.
- MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade. Vol. I*. Trad: Wolfgang L. Maar et alli. São Paulo, Paz e Terra, 1997.
- MARCUSE, Ludwig. *Monsieur le Vivisecteur: Robert Musil als Porträtist seines Jahrhunderts*. In: *Wie alt kann Aktuelles sein? Literarische Porträts und Kritiken*. Zürich, Diogenes, 1989.
- MARIETTI, Angèle Kremer. *Cours sur la Première Recherche Logique de Husserl*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- MATTENKLOTT, Gert. *Der Subjektive Faktor in Musils Törless*. In: HUYDEBRAND, R.(hrsg.). *Robert Musil. (Wege des Forschung, bd. 588)*. Darmstadt, 1982.
- MAYER, Paola. *Jena Romanticism and its Appropriation of Jako Böhme*. Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 1999.
- MAZZARELLA, Arturo. *La Visione e L'Enigma: D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*. Napoli, Bibliopolis, 1991.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica (O Tambor de Lata de Günter Grass)*. São Paulo, Ateliê, 1999.
- _____. *Representações Literárias da Escola*. In: *Revista Estudos Avançados II (31)*. São Paulo, 1997.
- MINDER, Robert. *Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel von Wildenbruch bis Rilke und Musil*. In: *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*. Frankfurt am Main, 1977.
- MINORE, Renato. *Leopardi: l'Infanzia, le Città, gli Amori*. Milano, Bompiani, 1999.
- MÖLK, Ulrich. *Impressionistischer Stil*. In: KULLMANN, Dorothea. *Erlebte Rede und Impressionistischer Stil*. Göttingen, Wallstein, 1995.

- MONICELLI, Furio. *Lacrime Impure*. Milano, Mondadori, 1999.
- MONTABELLO, Pierre. *Nietzsche: La Volonté de Puissance*. Paris, PUF, 2001.
- MORETTI, Franco. *Il Romanzo di Formazione*. Torino, Einaudi, 1999.
- MOURA, Carlos A. R. *Nietzsche: Civilização e Cultura*. São Paulo, Martins Fontes, 2005
- MOZART, W.A. & DA PONTE, Lorenzo. *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni*.
Stuttgart, Reclam, 1986.
- MUSCHG, Walter. *Tragische Literaturgeschichte*. Zürich, Diogenes, 2006.
- MUSIL, Robert. *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Berlin, Cornelsen, 1994.
- _____. *O Jovem Törless*. 2ª ed. Trad: Lya Luft. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Der Mann ohne Eigenschaften* (2 Bände). 21. Aufl. Hamburg, Rowohlt, 2006.
- _____. *Aus den Tagebüchern*. (Auswahl von Karl M. Michel). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.
- _____. *Gesammelte Werke* 9 Bände. 2e. R. Hamburg, Rowohlt, 1981.
- _____. *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*. Hamburg, Rowohlt, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe 15 Bänden* –
Herausg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 7ed. München, DTV, 2002.
- _____. *Alson Sprach Zarathustra*. München, Swan, 1994.
- NOVALIS. *Werke* (Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz). 4ed. München, C.H.Beck, 2001.
- O'REGAN, Cyril. *The Heterodox Hegel*. New York, State U.N.Y.Press, 1994.
- PAES, José P. *Sobre as ilustrações do Ateneu*. In: *Gregos & Baianos: Ensaio*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PANICARA, Vittorio. *La Nuova Poesia di Giacomo Leopardi: una Lettura Critica della Ginestra*. s/l, Leo S. Olschki Editore, 1997.
- PEKAR, Thomas. *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*. München, W.Fink, 1989.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (de 1870-1920)*. Belo Horizonte – São Paulo, Itatiaia – EdUSP, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *O Ateneu: Retórica e Paixão*. São Paulo, Brasiliense – EdUSP, 1988.
- PETERS, Frederick G. *Robert Musil: Master of the Hovering Life*. New York, Columbia University Press, 1978

- PIEPER, Hans-Joachim. *Musils Philosophie (Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs)*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- PLATÃO. *Symposion/Gastmahl (griechisch-deutsch)*. Hamburg, Felix Meiner, 2000.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. 17^aed. São Paulo, Ática, 1997.
- _____. *Canções sem Metro*. In: IVO, Lêdo. *O Universo Poético de Raul Pompéia*. Livraria São José, Rio de Janeiro, 1963.
- _____. *Textos Esparsos*. In: IVO, Lêdo. *O Universo Poético de Raul Pompéia*. Livraria São José, Rio de Janeiro, 1963.
- PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1935.
- QUINTALE NETO, Flavio. *Para uma Interpretação do conceito de Bildungsroman*. In: *Pandaemonium Germanicum – Revista de Estudos Germanísticos n. 9*. São Paulo, Humanitas, 2005.
- RADHAKRISHNAN, S. *Indian Philosophy*. 2 vols. Oxford, Oxford U.P., 1996.
- RATH, Wolfgang. *Die Novelle*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- RILKE, Rainer Maria. *Pierre Dumont und Die Turnstunde*. In: *Sämtliche Werke*, Band IV. Frankfurt am Main, Insel, 1961.
- _____. *Histórias do Bom Deus e outros textos*. Trad: Maria Gabriela Cardote. Lisboa, Livros do Brasil, 1989.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19^aed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- ROSS, Werner. *Der ängstliche Adler: Friedrich Nietzsches Leben*. 4a. ed. München, DTV, 1999.
- ROTH, Marie-Louise. *Robert Musil: l'homme au double regard*. Paris, Balland, 1987.
- SALOME, Lou Andreas. *Nietzsche in seinen Werke*. Frankfurt am Main, Insel, 2000.
- SANCTIS, Franceso De. *Schopenhauer e Leopardi e saggi leopardiani*. Como, Ibis, 1998.
- SCHACHT, Richard (org.). *Nietzsche, Genealogy, Morality: Essays on Nietzsche's On the Genealogy of Morals*. Berkeley, University of California Press, 1994.
- SCHLECHTA, Karl. *Goethes Wilhelm Meister*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.
- SCHOLEM, Gershom. *Cabala*. Trad: Hinda Burlamaqui, Júlio César C. Guimarães e Maria Lúcia W.P.Braga. Rio de Janeiro, A. Koogan, 1989.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. München, DTV, 1998.
- _____. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad: M.F.Sá Correia.

- Porto, Rés-Editora, s/d.
- _____. *Parerga und Paralipomena*, 2 v. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- SCHRÖDER-WERLE, Renate. *Die Verwirrungen des Zöglings Töreless/ Eläuterungen und Dokumente*. Stuttgart, Reclam, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *O Atheneu. In: A Sereia e o Desconfiado*. 2^a. ed. R. J., Civilização Brasileira, 1981.
- SCHWEIKLE, Günther u. Irmgard. *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart, J.B.Metzler, 1984.
- SELBMANN, Rolf. *Der Deutsche Bildungsroman*. 2^a ed. Stuttgart, J.B.Metzler, 1994.
- SIMMEL, Georg. *Schopenhauer und Nietzsche: Tendenzen im deutschen Leben und Denken seit 1870*. Hamburg, Junius, 1990.
- _____. *Schopenhauer and Nietzsche*. Urbana, U. Illinois P., 1991.
- SÖDER, Thomas. *Untersuchungen zu Robert Musils Verwirrungen des Zöglings Törless*. Rheinfelden, Schönböck, 1988.
- SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à Fenomenologia*. Trad: Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo, Loyola, 2004.
- SUFFRIN-HÉBER, Pierre. *O Zarathustra de Nietzsche*. Trad: Lucy Magalhães. R.J., Jorge Zahar, 1991.
- THIELICKE, Helmut. *Goethe e o Cristianismo*. Trad: Ronald Kyrmse. S.Paulo, Ars Poetica, 1993.
- TIEFENBACHER, Herbert. *Textstrukturen des Entwicklungs- und Bildungsromans*. Königsteins, Forum Academicum, 1982.
- TSE, Lao. *Tao Te King*. 2^aed. Trad: Marcos Martinho dos Santos. São Paulo, Attar, 1995.
- UPANISADS. Trad. Inglesa: Patrick Olivelle. Oxford, Oxford U.P., 1996.
- VICO, Giambattista. *La Scienza Nuova*. 7^a.ed. Milano, Rizzoli, 1998.
- WALDENFELS, Bernhard. *Introducción a la Fenomenologia: de Husserl a Derrida*. Barcelona, Paidós, 1997.
- WALTHER, Ingo F. *Impressionism*. New York, Barnes & Noble, 2000.
- WELLEK, René. *História da Crítica Moderna*. 4 vols. Trad: Lívio Xavier. São Paulo, EdUSP, 1967.
- WESCHE, Tilo. *Kierkegaard: Eine philosophische Einführung*. Stuttgart, Reclam, 2003.
- WILDE, Oscar. *Critical Writings*. (Ed.) Richard Ellmann. Chicago, Chicago U.P., 1982.

WILLEMSSEN, Roger. *Robert Musil: Vom intellektuellem Eros*. München, Piper, 1985.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Trad. José P. Paes. S. Paulo, Cultrix, s/d, s/e.

YEATS, W.B. *Mythologies*. New York, Collier books, 1969.

_____. *Autobiographies*. New York, Scribner, 1999.

ZOLA, Émile. *Écrits sur le Roman Naturaliste*. Paris, Pocket, 1999.

_____. *Do Romance*. Trad: Plínio A Coelho. São Paulo, EdUSP, 1995.