

ROBERT MUSIL E A NOVA ESTÉTICA PARA A (PÓS)MODERNIDADE¹

Robert Musil and the New Aesthetic for (Post)Modernity

Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield²

RESUMO

Abordaremos nesse ensaio os inícios da reflexão sobre os rumos da estética do século XX. Colocamos a obra musiliana das primeiras décadas (1910-30) na perspectiva do seu ensaísmo que traça os objetivos da ficção experimental (peças como *Os Entusiastas*), a qual representa uma resposta crítica ao teatro convencional da época. A desmistificação do cunho comercial e conservador do teatro nas resenhas musilianas dos anos 1920 tem fortes elos com a crítica cultural e a reflexão sobre as condições sociais e políticas da República que emergiu depois da queda do Império.

Palavras-chave: Cinema. Estética. Musil. Política. Teatro.

ABSTRACT

We will address in this essay Musil's reflection on contemporary aesthetics and theatre. We place the musilian essays and the theatre reviews he wrote during the first decades (1910-30) in the context of his essayism which outlines the goals of his experimental fiction. The plays (like *The Enthusiasts*), which Musil wrote during and after the war represent a critical response to the conventional theater of the time. The demystification of the commercial and conservative nature of theater in Musil's reviews of the 1920s has strong links to cultural criticism and reflection on the social and political conditions of the Republic that emerged after the fall of the Empire.

Key-words: Aesthetics. Cinema. Musil. Politics. Theater.

O mundo no qual nasceu Robert Musil estava pouco preparado para a era das democracias que emergiram em 1919. No entender do autor, o espírito democrático era um efeito colateral do modo de trabalho, necessariamente coletivo e supra-nacional, que a ciência já começava a impor nos tempos de Galileu, Kepler e Newton³. A revolução industrial e tecnológica

¹ DOI: <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2022.256176>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: kathrinrosen@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0061-3208>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0339273884243637>.

³ Cf. o ensaio *Credo político de um Jovem*, in: Musil 2021

do século XIX apenas dera desdobramento em grande escala ao princípio da livre troca de conhecimento, do debate sobre métodos e ideias isento de censuras e da necessária cooperação internacional. É para essa nova era, e para a superação da coerção da humanidade pela lógica do poder, que o autor concebeu suas obras e ensaios que criticaram a resistência não só das instâncias do estado, mas também dos intelectuais e cidadãos contra um mais pleno envolvimento com as exigências intelectuais e morais-afetivas da modernidade e com os desafios da reorganização social e política. Isso se mostra tanto nas suas obras ficcionais, como na crítica do teatro após a Primeira Guerra e nos ensaios sobre a situação política. Os problemas desse período de transição tornam particularmente urgente a busca de caminhos para uma educação mais adequada e que fomentasse reformas sociais e políticas. No entender de Musil isso exigia uma visão clara da nova estética e de uma arte que preparasse a mente para a mobilidade intelectual e as complexas distinções éticas sem as quais a convivência de grandes massas humanas levaria de novo ao caos e à opressão.

Depois de suas duas primeiras obras, *O Jovem Törless* e *Uniões*⁴, Musil começa a escrever uma peça de teatro experimental intitulada *Os Entusiastas* (*Die Schwärmer*), que encena – com um misto de ironia, empatia e pesar – a desordem intelectual e espiritual da classe média culta do seu tempo. Esse mal-estar foi o subproduto do atraso das estruturas políticas e sociais, bem como da educação e dos gostos redundantes de um mundo monárquico e patriarcal que empurrava os espíritos livres para as suas margens, quando não para ineptas tentativas de fuga das coerções familiares e sociais, da hipocrisia e censura moral – reproduzindo, no campo do espírito (e da arte) a mesma mentalidade de competição, imposição autoritária e fuga para entusiasmos vagos e inarticulados.⁵

Pois a busca de grandes experiências – ou, na falta delas, de sensações intensas e experiências desviantes – foi o refúgio privilegiado das al-

⁴ Cf. Robert Musil, *O Jovem Törless*; Robert Musil, *Uniões*.

⁵ Musil toca com essa sátira na atmosfera veladamente autoritária que reinava também no mundo aparentemente livre do espírito e no ambiente intelectual e artístico dos cafés e clubes liberais em Viena e Berlim. Retrospectivamente, podemos ver essa peça também como a matriz que mais tarde produziria a organização política dos intelectuais que iria aparelhar o trabalho dos jornalistas, artistas e escritores para fins partidários. Cf. Lukács Soma Morgenstern.

mas entediadas com o elenco fechado de opções e as ocupações rigidamente controladas nas sociedades relutantes a se reformar. Aflitos pelo tédio, esses homens e mulheres com seu considerável potencial intelectual e criativo são tragados por uma disposição entusiástica que refletia também o clima na iminência da Primeira Grande Guerra. Essa se apresentou para muitos jovens como uma alternativa bem-vinda à estagnação na crise mal definida e compreendida do início do século XX.⁶ Muitos deles acreditaram na promessa de uma grandiosa catarse – uma expectativa que pagariam com suas vidas.

Musil levou os esboços do seu drama para essa guerra que se transformaria em “cinco anos de escravidão”, primeiro na Itália (nas batalhas do Isonzo, assombrosas pela destruição e o alto custo de vidas⁷) e depois nas centrais de imprensa do Ministério da Guerra em Bolzano e em Viena. O poeta estava reduzido a um observador cativo – obrigado a registrar um inominável espetáculo de sofrimento e vileza repugnante, de abjeção física e moral, de estupidez, indiferença e ganância inescrupulosa.

Talvez não seja nada estranho que Musil, mesmo no fronte, se seguisse no seu trabalho poético – embora um amigo e colega, Karl Otten, se admirasse com o fato de Musil ter escrito “esse drama poético-onírico no fronte, em meio de morte e doença, batalhas e derrotas, coerção e humilhação do homem livre” (Corino, 2005, p. 638). Para Otten “Isso explica o forte traço apocalíptico das cenas, que muitas vezes se conectam apenas pelos feixes do pavoroso e condenável, que dissolvem as leis da causalidade na lógica das pulsões e da satisfação dos desejos, e, por sua vez, desaguardam na morte”⁸. Afinal, esse drama é também o núcleo de toda uma reflexão sobre os rumos da sociedade e da cultura que se lançaram nesse apocalipse.

Como tudo na obra de Musil, também as cenas *apocalípticas* e o descontrole emocional aparecem na luz do distanciamento irônico que lhe permitiu manter a criatividade mesmo em situações extremamente adversas

⁶ Sobre o modo como esse misto de tédio e entusiasmo afetou pensadores da estatura de Thomas Mann, ou o diplomata e mecenas das artes Harry Kessler, *vide* Musil, 2020, p. 333-339.

⁷ Musil foi comandante de uma tropa até sua saúde se deteriorar ao ponto de exigir sua retirada do combate ativo (Corino, 2005, pgs. 497-593).

⁸ Karl Otten, “Robert Musil, Gestalt und Werk. Randbemerkungen von Karl Otten” in *Das neue Forum*, 1953, p. 220.

como na Guerra e, depois, na pobreza e na fome do entreguerras – duas décadas nas quais o reconhecimento inicial do autor ficou logo estrangulado pelo austrofascismo e o nazismo.⁹ O drama *Os Entusiastas* acompanharia Musil ao longo de quinze anos, o *arco de torturas* de 1914 a 1929, e aos poucos se tornaria mais que uma simples peça de teatro: transformar-se-ia em um desafio teórico e uma reflexão crítica sobre o fenômeno do teatro no mundo contemporâneo. O que Musil buscava era uma alternativa à falsa dramaticidade supostamente expressionista do teatro convencional que reeditava *clichés* e explorava *ad nauseam* estereótipos – açulando sempre de novo as sensações mais ralas e os interesses mais superficiais do público (Corino, 2005, p. 634). Musil mostrou como essa convenção teatral procurava sanar sua vacuidade com o glamour de atores-estrelas, com decorações cênicas suntuosas e notícias sobre o prestigioso público que transformava o espetáculo em um evento social. Em outras palavras, o teatro vienense representava para Musil todos os defeitos que o espectador exigente hoje associa com o cinema comercial de Hollywood e com a cultura do entretenimento. As resenhas que Musil escreveu a partir de 1920, anteciparam a crítica à cultura teatral e ao culto da figura do ator vienense, cuja história Hermann Broch contextualizaria mais tarde no seu ensaio *O Alegre Apocalipse de Viena em torno de 1880*.¹⁰

1. OS ENTUSIASTAS (DIE SCHWÄRMER) DE MUSIL

Às peças convencionais, com suas repetitivas tipologias e enredos previsíveis para o gosto da moralidade burguesa, o drama de Musil substituiu uma trama que se reduz a um quase nada – um exercício de estilo sobre as secretas incompatibilidades intelectuais e afetivas entre dois casais e que coloca o dilema das *Afinidades Eletivas* de Goethe no chão da realidade mo-

⁹ A adversidade quase inviabilizou a existência física de Musil e de sua esposa, Martha. Não fosse pela iniciativa de socorro de um pequeno círculo de amigos que asseguraram sua existência durante algum tempo, entre 1934 e 1938, quando ele partiu para o exílio. Exílio que começa com os cinco anos de escravidão na Primeira Guerra e passaria pela miséria do pós-Guerra que obrigou Musil e Martha a venderem seus objetos de valor para obter comida e a frequentarem durante longo tempo instituições beneficentes que lhes ofereciam refeições e alojamento humildes, como também às centenas de milhares das famílias de veteranos arruinados pela guerra.

¹⁰ Broch, Hermann, Hofmannsthal und seine Zeit, In: Dichten und Erkennen. Essays, Bd. 1, (ed. Hannah Arendt), Zurich, RheinVerlag, 1955. Cf. Wunberg-Braakenburg, 1981, p. 89-97.

derna: evaporam-se as grandes paixões do coração e da alma, abrindo espaço para um mal-estar que consiste num misto de carência e hipersaturação de sentimentos que se produziram na convivência de um pequeno número de tipos mentais pertencentes a uma exígua classe média educada e homogênea na sua cultura e nas suas convicções. Na peça, Musil apresenta dois casais, Regine e Josef (seu segundo marido) e Maria e Thomas; além deles, um *terceiro*, a figura (neo-mística ou poética) de Anselm, cuja intervenção dissolve ambos casamentos; e ainda dois observadores, Fräulein Mertens e o detetive Stader, cujo olhares pontuam esse drama de fora.

Regine seria, aos olhos do cientista frio e convencional daquela época, “uma personalidade defeituosa” (p. 340) – mas dotada de uma autêntica disposição mística – razão pela qual Fräulein Mertens, Anselm e Josef a chamam, ironicamente, de “santa” (pgs. 312, 336, 354 e 363), muito embora esse seu pendor a faça oscilar entre estados ascéticos (na forma da anorexia) e amores cósmicos (ocasionalmente na forma da ninfomania) que pouco têm a ver com a pessoa amada.

Josef, “Sua Excelência” (p. 312) e marido de Regine, é uma figura que pode ser vista como uma antítese da esposa e do “neomístico” Anselm (que sequestra Regine); ele é um racionalista que representa “as ideias científicas, políticas e éticas do século XIX” (Arntzen, 1980, p. 116). Seu credo positivista aceita sem olhar crítico a moral dominante e sua autocomplacência confirma a da própria sociedade do seu tempo, confiante em “princípios” (p. 388 GW II, 388) que não passam de postulados metafísicos, uma vez que ninguém se dá o trabalho de questioná-los (HB 167 s.).

Maria, a irmã de Regine, é uma “pessoa média” com um pendor para gestos de bondade um tanto frenéticos, que a irmã Regine ironiza como fervores dúbios (GW II, 386). No início, ela reage com ceticismo às efusões neomísticas de Anselm (que se instalou com Regine na sua casa), mas aos poucos ela começa a mimetizá-las e, assim, alimenta as saudades de paixão que se acumularam ao longo de sua existência na mediandade (p. 325 e 335). Anselm é um cientista que abandonou sua carreira; ele passa aos olhos de Regine, por “um homem importante” (p. 318), mas Thomas desmistifica essa aura como projeção do afeto maternal feminino por um homem que trocou a virilidade agressiva por “sentimentos fraternos universais” (p. 315).

Com boa razão, o realista Thomas desconfia desse tipo de homem que se delecta em provocar efeitos milagrosos nos sentimentos das mulheres (p. 385).

Thomas¹¹ é o personagem mais complexo e difícil desse drama: esse cientista sóbrio seria, segundo Fräulein Mertens (p. 320) e no entender de Anselm, uma encarnação do "homem racional contemporâneo" (p. 354 e 335) – um julgamento que Regine irá reiterar no final da peça (p. 407). Também a esposa Maria parece sofrer com o olhar desse observador “frio” (p. 321), e com sua extraordinária lucidez (pgs. 318, 322, 327 e 389). Tanto Thomas, como Anselm têm traços que Musil combinaria mais tarde na figura de Ulrich, o homem sem qualidades.

O enredo consiste numa dupla crise matrimonial. Anselm sequestra Regine da casa de seu marido Josef; Regine é viúva de um primeiro casamento com Johannes (um marido que ela ainda venera com cultos comemorativos exagerados), e se deixa levar por Anselm à casa de sua irmã, Maria, casada com o amigo de Anselm, Thomas. Logo em seguida, Anselm se separa de Regine e foge com Maria, enquanto o detetive Stader (caricatura do positivismo) e a já não mais jovem Fräulein Mertens, (*cand. Phil.*, candidata a um título de doutor), investigam, observam e comentam a ação.

As ações desses personagens inconsequentes e amorais deslizam pela lógica do desejo, abandonando-se a experimentos insistentes mas, no fundo, inconsistentes e sem propósito; no entanto, os diálogos iluminam essa ação trivial, colocando os estereótipos emotivos da época na luz encantadora de um fogo de artifício composto de paradoxos morais; eles expõem de modo lúdico e espirituoso a lógica da imoralidade da vida real que o conformismo costuma ocultar – quando não a máscara com dramas excepcionais. Nessa última máscara, aflora a reflexão musiliana sobre os experimentos vanguardistas e que colocam o mesmo problema, ocultando, porém, que o problema não evapora com suas representações experimentais cada vez mais estridentes – os dramas Strindberg e as pinturas de Kokoschka seriam exemplos desse acirramento da dramaticidade expressionista. Musil diminui os exageros estridentes em favor de uma ironia reflexiva que captura as dimensões múltiplas, encantadoras e duvidosas, maldosas e bon-

¹¹ Os prenomes Anselm e Thomas aludem com certa ironia aos filósofos Anselmo de Canterbury e ao Santo Thomas Aquinas.

dosas de personagens altamente problemáticos. Evidencia, com isso, o fascínio de facetas e comportamentos extravagantes – a heroína Regine passa do adultério a cultos próximos da necrofilia e da ninfomania, ou da coprofilia a dependência de morfina; Thomas pratica chantagem, estelionato e abuso de suas funções oficiais; os diálogos entre esses personagens oferecem um espetáculo estático, mas, mesmo assim, repleto de efeitos de estranhamento que deslocam a dramaticidade para a reflexão do espectador. Em *Os Entusiastas*, Musil emprega a técnica da *Verfremdung* bem antes de sua instauração e teorização por B. Brecht. As observações espirituosas dos seus personagens ferem todos os costumes *sagrados* da sociabilidade contemporânea, desprezam as convenções do bom gosto e do teatro burguês. Sem oferecer o espetáculo teatral habitual – com seus caracteres típicos e seus enredos conformes à mecânica de causa e efeito –, os diálogos dramáticos *d’Os Entusiastas* penetram como farpas na mente amortecida dos espectadores, provocando efeitos *retardados* que despertam a médio e longo prazo reflexões sobre hábitos sentimentais, os (pre)conceitos morais e as próprias convenções mentais; levando assim a um questionamento do código linguístico e ético que (in)forma o indivíduo e a sociedade: um código cuja duplicidade e hipocrisia se reflete nos padrões estéticos do teatro e da literatura. Um dos *bon-mots* de Regine é: “Será que você nunca ouviu alguém cantar desafinado, mas com emoção bem afinada?! Por que então uma pessoa não poderia sentir algo verdadeiro com sentimentos errados?!” (p. 316). E quando Maria constata: “Assim não há mais como amar.” Thomas lhe responde: “Pelo contrário – assim começa de verdade! Tens que entender que amor é a única coisa que nunca haverá entre marido e mulher!?” (p. 316). Todos esses diálogos amorais e espirituosos se encaminham para um *basta* aos falsos dramas românticos que buscam o verdadeiro com gesticulações enfáticas e amores postiços: “A verdadeira experiência viva é simples: é um despertar” (p. 322); ou “Nunca estamos mais próximos de nós mesmos, do que no momento em que nos perdemos.” (p. 379).

Há uma ousadia verdadeiramente vanguardista nessa peça de não-acontecimentos e que exige do público plena mobilização intelectual. Ela convida a refletir sobre os engodos da crença (filosófica ou dialética) que atribui ao sujeito a capacidade de construir sua própria identidade e seu *ca-*

ráter moral, legitimando por intermédio dessa efetuação da eticidade a coesão do coletivo, da sociedade e do estado. Musil desconstrói não apenas as miragens da dialética hegeliana na *Fenomenologia do Espírito*, mas também os estereótipos inflados do neomisticismo com seus cultos ao *verdadeiro*: o verdadeiro ser humano ou as vivências e epifanias verdadeiras...

E a cândida sobriedade dessa peça dá estocadas também nos exageros emotivos e nas paixões turbinadas do expressionismo. Com assustadora precisão, Anselmo solta uma frase que profetiza a incorporação desse estilo enfático na propaganda totalitária dos grandes líderes e reformadores auto-proclamados; ao mesmo tempo a frase penetra na falta de sutileza sensível que o estilo expressivo permite encobrir: “É provável que [o reformador de verdade] terá de dispensar qualquer sentimento; quem pretender girar o mundo 180 graus, não pode plantar raízes fundas, vinculando-se com o mundo apenas na esfera das ideias” (p. 328). Podemos apenas assinalar aqui que os autores e intelectuais que colaboraram para a sabotagem da democracia e apostaram no estilo autocrático e no estado autoritário, como Carl Schmitt ou Ernst Jünger, apropriaram-se cedo do estilo expressionista, incorporando-o na sua retórica baseada na contaminação emocional do público. O mesmo vale, é claro, para boa parte da estética totalitária soviética, que logo se livraria das sutilezas artísticas vanguardistas, obrigando os autores a um alinhamento submisso às instruções e aos programas partidários.¹²

Eis a *desdramatização* paródica que Musil propõe como um antídoto aos estereótipos dos palcos convencionais. Seus caracteres complexos contracenam os sentimentos híbridos e as ideias contraditórias da modernidade, entrelaçando conflitos sexuais e impasses morais – na paisagem íntima das dúbias relações entre homens e mulheres indiferentes às normas legais e regras morais da sociedade burguesa. Contrastando com as vozes muitas vezes estridente do estilo expressionista, Musil coloca a quietude escultural dos seus diálogos irônicos¹³.

Peças como *Os Entusiastas* ou *Vicente e a amiga de homens importantes* introduzem no ludismo teatral o estranhamento surrealista e os efeitos

¹² Cf. Kisch e Bela Balázs

¹³ Musil buscou em vão um diretor que encenasse suas peças: os teatros vienenses as recusariam, Musil tampouco teve sucesso na busca de um diretor que as encenasse em Munique ou Berlim. *Die Schwärmer* foi publicada em 1921 no Sibyllenverlag.

bizarros da linguagem das charadas. Deslocam o teatro para um horizonte totalmente inusitado na época: no lugar das pseudocausalidades pedestres, Musil brinca com imagens oníricas, aforismos e chistes espirituosos que evocam a narrativa subliminar do pensamento imagético dos sonhos e das charadas. Não por acaso, as imagens sugestivas dessas peças suscitaram em alguns críticos associações com instalações como *O Grande Vidro* de Marcel Duchamp, cujas alusões pictóricas encontram seus desdobramentos nas crípticas narrativas apresentadas nas “caixas verdes”¹⁴. Há uma inesperada analogia que leva das ironias de Musil às de Duchamp: ambos oferecem uma espécie de radiografia das fantasias masculinas envolvendo a relação dos homens com a figura feminina hipertrofiada pela imaginação. Cortesãos masculinos (reduzidos a figuras mecânicas que pertencem ao âmbito do “cemitério de uniformes e *librés*”) agitam-se em torno de uma mecânica ritualizada (nos moldes de mecanismos, aparelhos e dispositivos industriais) que visa uma cópula com o nebuloso (literalmente) ser que paira como uma nuvem acima das roldanas e tubulações nas quais os cortesãos se encontram enredados.

As peças musilianas procuram reconfigurar da maneira mais radical o gosto e as expectativas do público vienense que Musil lamenta ter parado e estagnado no imaginário do “eterno Biedermeier” – aquele *Erwartungshorizont* [horizonte de expectativas] cultivado, mas *pacato* [bieder] e pronto para compromissos com o sorrateiro clericalismo católico e toda a mentalidade da era de Metternich (que restaurou a monarquia autocrática e estancou os desejos revolucionários e reformistas em 1815¹⁵). O conformismo *pacato* que sustentou esse longo *status quo* até o fim do século XIX, preservou o hábito da submissão à autoridade institucional e educacional ainda após a Primeira Guerra. Hitler conhecia bem esse reflexo de acomodação com as convenções do poder autoritário e elogiava essa atitude da *Ostmark* explicitamente ao planejar a anexação da Áustria em 1938 (Cf. Hamann, p. 125)¹⁶. E como o teatro representava, em Viena, os princípios sagrados da cultura

¹⁴ Cf. Zaunschirm.

¹⁵ Cf. Musil, 2020, verbete *Biedermeier*.

¹⁶ Brigitte Hamann, *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, 1996.

da corte e da arte oficial, não é surpreendente que Musil tenha investido forte na crítica de teatro assim que a guerra terminou.

2. A CRÍTICA TEATRAL DE MUSIL NO INÍCIO DOS ANOS 1920 E SUAS IMPLICAÇÕES POLÍTICAS E SOCIAIS

Como a peça *Os Entusiastas*, também a crítica de teatro musiliana foi uma resposta aos estereótipos das práticas teatrais correntes. Essas resenhas – em sua maioria publicadas em jornais como a *Imprensa de Praga* (*Prager Presse*) – pertencem aos escritos mais brilhantes da crítica literária da época. Examinam a hipertrofia do culto do ator (herança do favoritismo da cultura da Corte), desmistificam a vacuidade da maioria das peças e denunciam, impiedosas, o glamour social incrustado na instituição teatral e musical (outro legado do Império). A cada nova resenha, Musil procura criar uma consciência crítica mais atenta ao vazio ocultado sob as aparências de prestígio das antigas instituições admiradas, como o Burgtheater, a Ópera ou o Theater an der Josephstadt. Criticava, também da maneira mais franca, os hábitos dos críticos que se alongavam em considerações sobre o virtuosismo dos atores principais – venerados, em Viena, como ídolos festejados cujo glamour refletia, ao mesmo tempo, o da sociedade que acolhia esses favoritos. O teatro europeu, escreve Musil,

tornou-se teatro de ator, se não for mais correto dizer que continuou sendo teatro de ator [como o teatro da Corte]. Pois dos dois fatores que devem interagir no palco, a poesia e o ator, o segundo foi sempre mais forte e engoliu o primeiro. [...] Não há dúvida alguma de que os impulsos da vida real devem ser fornecidos ao teatro pela poesia [...]. (Musil, 1527) (HB 193)

De acordo com sua ambição de criar ordem e organização intelectual, Musil concentrava sua discussão das peças no conteúdo literário e na direção que o transpunha para o palco, enquanto deixava de lado as referências ao autor e ao desempenho dos atores ou no máximo lhes dedicava uma rápida observação no final da resenha (p. 801). Com isso, Musil inverte e pontua (negativamente) as convenções da crítica teatral vienense que acordava grande espaço aos atores festejados e ao público – um pouco como faria uma coluna social. Emblemático para o rechaço musiliano da vida tea-

tral-social é um artigo sobre a *Morte de Danton* de Büchner. A oportunidade é a estreia da peça no Volkstheater de Viena; no entanto, Musil não comenta essa encenação e, ao invés disso, apenas reflete longamente sobre a relevância de Georg Büchner e de seu drama. Apenas no último parágrafo qualifica a encenação como “uma tentativa sem esperança” (pgs. 1485-1490, HB 192 s.).

A marginalização dos assuntos que o público esperava ler nas colunas de resenhas evidencia uma estratégia deliberada por parte de Musil, se não o autor não a teria reiterada em sempre novas versões, em cada nova resenha (Streitler, 2006, p. 243) – além de incrementar seus comentários com provocações à crítica convencional, como essa: "Prefiro ocultar onde esta peça está em cartaz, quem a escreveu e como se chama; pois adianta causar problemas?" (p. 1485¹⁷). Ou então Musil parodia a flagrante falta de conteúdo da obra (p.1159) com uma linguagem crítica cujo simplismo imita o da própria peça e realça a banalidade, os estereótipos e clichés redundantes – o seguinte resumo em estilo telegráfico, por exemplo, ressalta o ridículo do enredo de uma peça de Ernst Lothar:

Direi apenas o início e o fim. / Pai no escritório da empresa. O jovem se apressa, pede a mão da filha, o pai recusa. A espada de uma visão de mundo colide com os sinais de outra, mas, em resumo, o rapaz não recebe a mão da amada porque o pai rico está à beira da falência e precisa de um genro para restaurar sua fortuna. A filha odeia o noivo, mas se sacrifica em nome da autoridade e do amor filial. A espada de uma *Weltanschauung* se quebra no escudo [de outra]. Assim, o início. (p. 1555)

A análise dos efeitos estilísticos hipertróficos leva a uma avaliação sociológica e cultural da instituição, que Musil vê com muito pessimismo. O ensaio *O Ocaso do Teatro* (*Der Untergang des Theaters*), de 1924, por exemplo, responsabiliza o excesso do *páthos* expressionista e as vaguezas impressionistas no teatro pela perda do sentimento como tal; o que dele sobrou, não passa de fórmulas redundantes. Toda a convenção estilística que o teatro do expressionismo criou, tentou remediar a crescente deficiência de sentimentos plausíveis com meios inadequados: sempre de novo apostando no aumento quantitativo de estímulos sensoriais: com a intensificação do

¹⁷ Trata-se da resenha *Uma noite no teatro*, de 1921.

páthos, com o glamour exterior, com o virtuosismo da atuação¹⁸ – tudo para fazer esquecer a falta de lastro intelectual e espiritual das próprias peças encenadas (p. 1119f.). Finalmente, Musil descreve como a distinção entre autenticidade e artificialidade parece ter implodido por falta de uma disciplina que obriga o dramaturgo a “dar forma a suas ideias” em vez de fornecer “meros sinais assinalando sua presença [com] sinais imprecisos como cópias de cópias” (p. 1444¹⁹).

Voltando à já mencionada crítica do teatro do diretor (uma das modas nos anos 1920), Musil a considera como mais um esforço de protelação da real tarefa do teatro: a de enfrentar a radical mutação da realidade que demandaria uma abertura à evidente hipertrofia racional e uma incorporação dessa característica da atualidade no âmbito da arte, no lugar do apego aos chavões anti-intelectuais. A crise do teatro e seu pendor para os modelos do passado e a tradição do *Biedermeier* são sintomas da falência da educação e da sociedade burguesa – de “uma crise, porém”, escreve Musil, “que é apenas um fenômeno colateral de um problema muito maior”, ou seja, o problema do “ideal da educação liberal burguesa”, que Musil considera “em vias de desaparecimento”, muito embora ela ainda forneça a “base social [...] incerta” para o teatro (p. 1711).

Onde se desenharia então uma alternativa para o teatro, a cultura e a educação como um todo? No domínio de crises, Musil aposta não apenas no espaço de reflexão criado pelos gêneros literários mais recentes – o romance e o ensaio, que, há muito, já exerciam “uma influência muito mais poderosa e mais autêntica e inovadora do que o teatro” (p. 1717)²⁰.

Ele também via chances para novas formas de encenação que conheceu com o teatro de arte de Moscou. Mas a execução prática desse novo

¹⁸ Musil no *Handbuch* (HB 658) assinala outros pontos de vulnerabilidade que Musil aponta na cena de teatro da época, entre eles, sua dependência do gosto médio (P, 1718) e da demanda por entretenimento (P, 1119) que contribuíram para a banalização jornalística „*Journalisierung*“ (P, 1128).

¹⁹ Wenn man Ideen so sehr hinter oder in Menschen versteckt, dass sie nur zweideutig aus Wirkungen auf die alltäglichen Einfälle und Gefühle erschlossen werden können, fehlt der Zwang, die Ideen durchzubilden; man braucht nur die Gesten ihres Vorhandenseins, die aber werden bald ungenau wie Kopien von Kopien. (GW II, 1444).

²⁰ Sem falar dos novos meios de comunicação como o cinema ou eventos esportivos de massa, onde se podia obter uma distração mais forte da vida cotidiana por pouco dinheiro, que, aliás, o próprio Musil também utilizava amplamente (cf. Corino, 2003, pgs. 1039-1059). (VI.3.2 Cinema).

modo de sentir-e-pensar a experiência teatral pressupõe, é claro, condições sociais, econômicas e políticas que encontram resistências na situação austríaca do pós-guerra. Antes de abordar a análise musiliana do novo teatro russo, lancemos um breve olhar sobre os impasses que Musil e suas peças encontram na Áustria e na Alemanha dos anos 1920 – ou seja, numa sociedade burguesa incapaz de absorver e disseminar novos impulsos devido a uma crise imaginária, social e política que Musil aborda em artigos como *Os austríacos de Buridan*, de 14 de fevereiro 1919.

Esse último é um dos ensaios políticos escritos imediatamente depois da derrota na Primeira Guerra e que aborda a impregnação das iniciativas políticas da recém-nascida República da Áustria pelos maus hábitos da cultura teatral e espetacular ainda muito enraizados no ludismo barroco e na cultura da corte; ademais, reforçados pelo estilo litúrgico do clericalismo católico. Ridicularizando o apego a essa tradição, Musil mostra como essa trama cultural traga até os melhores talentos e obras ao negar um adequado enquadramento a obras e nomes de valor acima de qualquer dúvida, como o do dramaturgo clássico Grillparzer, que Musil coloca no topo de sua lista, seguido pelo jornalista e *enfant terrible* de Viena, o satirista Karl Kraus (que não poupava de deboches a cultura oficial) o crítico de renome internacional Hermann Bahr e o poeta Hugo von Hofmannsthal. Até obras desses autores excepcionais, dos quais a Áustria pode se orgulhar legitimamente, são fadados a afundar no reacionário solo pátrio e no espírito retrógrado representados pelos dois nomes ominosos – Kralik e Kernstock – que Musil acrescenta no final de sua lista: emblemas do *status quo*, para Musil ambos são autores apreciados e populares cujo sucesso foi assegurado em grande parte pelas suas posturas ultraconservadoras e reacionárias. Suas obras vendiam bem, quase tão bem quanto a trivialidade jornalística e o bom gosto esnobe da imprensa liberal da *Neue Freie Presse*: “A Áustria tem Grillparzer e Karl Kraus. Tem Bahr e Hugo v. Hofmannsthal. E também o [jornal] *Neue Freie Presse* e o *esprit de finesse*. Tem Kralik e Kernstock” (p. 1030)²¹.

²¹ Franz Grillparzer (1791 –1872) foi dramaturgo e escritor de importantes dramas históricos; o jornalista e escritor satírico Karl Kraus (1874 - 1936) transformou a crítica da Primeira Guerra e do jornalismo bélico num novo tipo de drama - *Os últimos dias da humanidade* (*Die letzten Tage der Menschheit*) (1918), uma “peça de teatro” satírica... para leitura! Em 1933, ele (quase) publicou *A terceira noite de Walpurgis*, com claras alusões à mefistofélica tomada de poder dos demônios do nazismo; *Die Dritte Walpurgisnacht* (1933) ;

Ottokar Kernstock (1848-1928) foi um padre católico e poeta de uma lírica guerreira cheia de preconceitos chauvinistas e de imagens despu- doradamente sanguinolentas. Sua nomeação como Doutor Honoris Causa na Universidade de Graz, em 1919, provocou polêmica na revista *Die Fackel*, de Karl Krauss. Musil viu com clareza o perigo que esse tipo de represen- tante da cultura, que incarnava para as vanguardas a essência do clericalis- mo mais retrógrado, poderia trazer num futuro próximo. O que Musil já vislumbra em 1921 é a orientação política radical desse padre – que em 1923 ia compor a letra para a *canção da swástica* (*Hakenkreuzlied*) do gru- po local de Fürstenfeld, uma subdivisão do partido nacional-socialista dos trabalhadores (DNSAP). Seu nome é mencionado com honrarias ainda nas histórias literárias após a Segunda Guerra Mundial.²² O nome Kralik, por sua vez, remete a dois irmãos, Richard, Ritter von Meyrswalden (1852-1934) e Dietrich, Ritter von Meyrswalden (1884-1959). O primeiro foi um escritor e ensaísta, com formação em direito, filologia e história. Depois da conversão ao catolicismo ele se tornou um dos pioneiros do movimento católico e co- fundador da associação dos escritores católicos. O segundo é o medievalista austríaco engajado na conservação da herança cultural germânica, editor da epopéia dos Nibelungos; a partir de 1938, ele será membro do Partido Naci- onal-Socialista.

Quando Musil escreve sua crítica de teatro, a hora do nacional-socia- lismo ainda não havia chegado, mas sua ironia é sempre certa quando se trata de mapear as estruturas sociológicas e os hábitos do imaginário cotidia- no que se impõem às mudanças tão necessárias. Um desses hábitos é a assi- dua e mecânica frequência dos suntuosos teatros vienenses e a promoção oficial da cultura lúdica e teatral que gira em torno desses palácios para en- cenações teatrais e musicais – a grande ciranda da cultura narcisista, cordial e autocomplacente²³ que Hermann Broch analisaria como peça central do mito Habsburgo: a narrativa que festeja a grandeza barroca, multiétnica e multicultural do Império Áustro-Húngaro. Ela produziu sua versão trivial na

Kraus também foi o editor e autor da revista satírica famosa *Die Fackel*, de 1899 a 1936.

²² Cf. a apresentação sintética das sequelas do conservadorismo herdado da tradição barroca em Zeyringer – Gollner, Viena, Studienverlag, 2012, 18-23); esses autores não acordam muito espaço para o Biedermeier e a censura da era da Restauração.

²³ Esse traço da cultura austríaca (que tem certa semelhança com a auto-imagem cordial dos brasileiros) foi analisado por S. B. de Holanda e G. Freyre.

imagem cordial de uma Áustria cujo talento leve, lúdico e encantador teria, supostamente, o poder mágico de conciliar todos os antagonismos – um estereótipo autocomplacente que Musil ironiza como mero *kitsch* ideológico: “Somos tão dotados, Oriente e Ocidente casam em nossas almas, e também o Sul e o Norte; somos uma diversidade encantadora, um maravilhoso cruzamento de raças e nações, uma união de todas as culturas, como num conto de fadas – eis o que somos” (p.1031).

A esse orgulho nacional, Musil responde em tom seco que “o talento [...] é distribuído de forma praticamente igual em todas as nações” (p. 1031). O que falta na cultura austríaca é uma organização social e política que conferisse à arte e à cultura uma base e uma função social. O que poderia formar essa base é, em 1919, o grande X da questão. Pois a ala conservadora sonhava com uma fusão do minúsculo torso que sobrou da Áustria com a Federação do Danúbio (Bavária, Áustria e países no Leste ao longo do Danúbio); ao passo que a ala pan-germânica preferiu a alternativa da fusão da pequena Áustria, reduzida a um povo de língua predominantemente alemã, com a *Grande Alemanha*. O desejo de uma unificação foi compartilhado por muitos intelectuais e artistas progressistas, mas por razões bem diversas; pois uns sonharam com a velha grandeza marcial, enquanto outros estavam em busca de novas bases econômicas, sociais e culturais que pudessem dar sustentação ao espírito republicano de uma social-democracia moderna. Musil e muitos outros artistas – de Kafka a Roth e Zweig – viam na unificação com a Alemanha uma opção muito bem vinda ao espírito acanhado e provinciano dos Kraliks e Kernstocks. Afinal, a Berlim cosmopolita e bem mais diversificada que Viena, e a rede de instituições científicas que a era de Bismarck criara, pareciam oferecer uma base melhor para a cultura austríaca que o resto predominantemente alpino, rural e católico da Áustria; sem falar da comunidade linguística e da economia bem mais desenvolvidas.

No espírito do materialismo histórico que reinava nos pequenos grupos de intelectuais progressistas como a *Katacombe* [*Catacumba*], uma sociedade fundada por Robert Müller em 1918 com o propósito de desenvolver ideias e vetores para a reconstrução da nova cultura democrática, Musil volta-se contra os velhos hábitos da cultura musical e teatral dirigida pelos círculos do poder (da Corte ou do Estado autocrático) e que

sempre foi *pública* no modo de cooptação dos intelectuais e administradores para uma continuação do *status quo*. Musil, ao contrário, se vê na necessidade de exigir (um século depois da generalização da educação napoleônica na França!) uma primeira cultura e educação republicanas: “A cultura de um Estado consiste na energia com a qual se coleta livros, quadros e imagens tornando-os acessíveis; mostra-se no vigor de criar escolas e centros de pesquisa, de oferecer às pessoas talentosas uma base material” (Musil, p. 1031).

No lugar dessas iniciativas de democratização, no entanto, constata-se em toda parte o velho pendor “de conservar a Áustria como um parque nacional para a preservação da elegância decadente” (p. 1032) e da repetição dos mesmos erros de gestão conservadora da administração pública que reserva verbas e premiações para um clube de poetas e pensadores submissos.

3. O NOVO TEATRO RUSSO: UM OUTRO MODO DE SER HUMANO E FAZER ARTE

O teatro russo, que Musil já frequentava antes da Guerra, iria fortalecer em 1921 sua impressão da urgência para superar a mecânica dos hábitos e costumes anacrônicos da cultura teatral vienense (e europeia) e suas astutas estratégias de boicotar a reorganização intelectual e social. O objeto das críticas de arte-e-política dos ensaios musilianos é a hipócrita inconsciência das *boas* práticas e do *bom* gosto cultural.

Quase nada mudou nessa sorrateira reiteração dos hábitos e da sensibilidade da velha cultura da Corte disfarçada em poses pseudo-republicanas (ora de modo consciente, ora à revelia da consciência) – nem mesmo as intervenções dos movimentos expressionistas tiveram qualquer efeito, que Musil critica como vanguardismo apressado e cujas estratégias imediatistas, mal pensadas e muitas vezes meramente reativas, mais reciclavam a cultura falida dos anos 1920 do que a renovavam. O autor desconstrói a busca frenética de efeitos contundentes, de ênfases cada vez mais estridentes e de toda a desordem intelectual de manifestos cuja corrida para o *novo* perde de vista o esforço necessariamente lento e parcial de uma reestruturação das cadeias entrelaçadas da complexa malha cultural.

A grande e rara exceção no horizonte é o teatro de arte russo. Musil admira o trabalho lento e consciencioso dos diretores, a penetração sensível no texto das obras, a transposição corporal e intelectual com a atuação e as técnicas vocais dos atores, os ensaios que muitas vezes tomam anos e conferem às encenações uma profundidade e uma qualidade mágicas. O milagre que Musil admira no palco é o resultado do respeito artístico dos dois níveis do teatro: de um lado, o da compreensão intelectual e espiritual da densidade do texto e, de outro, o da experimentação demorada e intensa com as possibilidades de transposição dos sentidos do texto em atuação corporal.

Durante os dois anos de atuação como crítico do teatro e da cultura, Musil percebe nas encenações primorosas da trupe de Stanislavski e Namirowitsch-Dantschenko (em Praga, em 1921) como a grande promessa para a arte do futuro; o teatro russo se representou para ele um exemplo de transições vivas e criativas e dos elos possíveis e inovadores entre o passado, o presente e os tempos por vir. Musil assinala que a arte dos russos evidencia – para além da arte – as condições materiais, sociais e espirituais sem as quais uma nova estética não poderia prosperar. E isso significa: tempo e financiamento, paciência e técnica artística na preparação das encenações, além de um preparo de mente, alma e corpo que permite deixar vir à tona os efeitos sutis – intelectuais e sensíveis – das obras; e isso pressupõe, por sua vez, uma organização social menos mercantil e um público menos ávido de sensações baratas. Musil tem plena consciência da complexidade das relações entre arte, sociedade e política – mais uma razão que aumenta sua admiração pelos russos expressa na resenha que traduzimos abaixo.

* * *

Robert Musil, *O Teatro de Arte de Moscou* (resenha de 24 de abril 1921)²⁴

I.

Praga terá a sorte de vê-lo encenado de novo.

Há anos, em Berlim, eu estava no público quando esses artistas encenaram *Tio Wanja*, naquela ocasião sob a direção do próprio Stanislavski. Confesso que hesitei antes de decidir enfrentar esse reencontro. A Guerra tinha se interposto, e o que assim se chama de arte mudara de fei-

²⁴ Robert Musil, 2020, pgs.1476-1480, trad. K. Rosenfield.

ções. Stanislavski e Namirowitsch-Dantschenko²⁵, os iniciadores espirituais dessa multidão de artistas foram retidos em Moscou pela Revolução, enquanto uma parte dos atores e diretores que caíram nas mãos de Denikin²⁶, foram entregues ou exilados – não sei como expressá-lo de modo mais correto – para a liberdade do Ocidente. Mas não importa: não havia como esperar que essa trupe, mesmo ao se tratar do seu núcleo, não tivesse sofrido as consequências do afastamento da fonte de sua potência artística. A não ser que haja milagres e que não se trate de uma mera trupe de atores, mas de uma comunidade humana em migração, carregando consigo seu deus e sua alma, seja lá onde for.

Pois então, foi o núcleo da trupe. E foi também um milagre!

Vi *Asilo da noite*, *Três Irmãos* e *Os Karamazov*, e o que vi pertence aos abalos mais fortes e aos momentos mais profundos de felicidade que a arte e a vida podem dar. E isso, embora eu não tenha compreendido uma só palavra. Isso se deve à perfeição da atuação.

Tentarei delinear e esboçar alguns aspectos que me chamaram atenção, sem querer afirmar que sejam precisamente esses que mereceriam ser lembrados, em vez de uma infinidade de outros. A obra de arte verdadeira é infinita, disse Goethe.

Em primeiro lugar há aí sobretudo a música das vozes. Esses atores sabem todos cantar, isso é ensinado no programa de Stanislavski antes que se aprende a representar seres humanos. É uma ideia tão simples e tão magnífica. Aqui entre nós também se faz isso, - mas apenas de maneira marginal e superficial. Pois nem mesmo todos os cantores de ópera sabem entoar de modo correto, e é fácil de ver que é preciso afinar muito mais ainda as cordas vocais e o ouvido, quando se trata de captar as oscilações da alma falante que muitas vezes parece falar de algo totalmente diverso ao que é explícito nas palavras. Eis a razão pela qual as vozes [dos atores russos] nunca se confundem em cantorias – [ao passo que, nos nossos palcos] ficamos com os ouvidos melecados de manchas sonoras, quando, dos palcos da moda, os berros dos coros extenuam o intelecto e o espírito com cantorias; [o canto dos atores russos] permanece, em todas as milhares de límpidas plissagens e refrações rítmicas, um diálogo entre seres humanos. E porque sabem cantar, não cantam, mas

²⁵ Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco (1858 - 1943) nasceu na Georgia. Diretor teatral, escritor, pedagogo e dramaturgo, co-fundador do Teatro de Arte de Moscou com Constantin Stanislavski, em 1898. Em 1919 fundou o Teatro Musical do Teatro de Arte de Moscou, que foi transformado em Teatro Musical Niemiróvitch-Dântchenco em 1926. Constantin Stanislavski (1863 - 1938) foi um ator e diretor de teatro mundialmente conhecido pelo seu *sistema* de atuação e pelas inovadoras técnicas de treinamento, preparação e ensaios. Ainda hoje o sistema é utilizado também por artistas de cinema e televisão.

²⁶ Anton Ivanovich Denikin (1872 – 1947) foi Tenente-general do Exército Imperial Russo (1916) e um dos primeiros generais do Exército Branco na guerra civil. Foi o responsável por tentar estabelecer um governo civil em uma das partes ocupadas por suas tropas durante a guerra.

falam a prosa mais bela do que os melhores sonhos que jamais ouvi. E quando, às vezes, cantam de fato, apenas porque o poeta assim o quis, faz-se um instante de silêncio – não sei se realmente no espaço ou apenas na alma encantada do ouvinte – um instante durante o qual acreditamos sentir que algo agora acontece conosco, algo no ritmo do nosso sangue e num lugar ainda mais recôndito, mas logo depois as vozes já não têm mais nada como suporte e pairam num céu de tristeza.

Não menos que o ouvido, também o olho é presenteado. Seria possível tapar os ouvidos e só olhar sem cansar do que se vê. Assim como os gestos emergem do caráter, ganhando seu próprio valor, sem perder a humildade de servir a este, ganhando valor de imagem que se dissolve de novo em configurações que acompanham a ação do enredo assim como o balançar da vestimenta acompanha o passo: já esses aspectos nunca foram vistos [no teatro europeu²⁷]. Mas isso não é tudo, nem de longe. Como exemplo apenas queria mencionar a maestria soberana com que guiam a atenção do público. Eles atuam de tal maneira que se vê tudo, enquanto em outros teatros a atenção fica presa [em certos aspectos ou personagens] como que num gancho, de forma que é preciso recuperar o plano de fundo depois do interesse ter se fixado no protagonista por um tempo excessivo; ou então perde-se de vista o herói, quando no plano de fundo toca o carrilhão de um relógio. No teatro de Moscou nada se perde de vista e seus diretores guiam a atenção num movimento tão cheio de arte inquietante, que só esse aspecto já se torna um deleite. Trata-se da arte das gradações do tempo e das intensidades – de uma arte nunca antes vista nos palcos.

Acredito que eles conseguem esse resultado ao economizar e deixar fora muitas outras coisas irrelevantes; mesmo que isso não se perceba imediatamente. Acredita-se que a atuação dos atores emerge de modo natural da cena, tal como um jardim está repleto de milhares de ideias de livre crescimento. Na verdade, no entanto, eles atuam de modo imensamente econômico e ponderado, e eles mostram no lugar dos muitos gestos que seriam possíveis na realidade (e que atores encantados com realidade deixam parasitar no todo), apenas aquele único que comprime o sentido todo daquele momento, e isso porque essa direção mágica fez a triagem de todas as dimensões. Por isso, eles ganham o tempo necessário para sintetizar os efeitos diversos num efeito sinfônico, atingindo algo que é dez vezes mais denso e comprimido que a realidade. Eles nos entregam o som puro e purificado de todos os ruídos colaterais, o som da poesia, e sua atuação não é mais teatro, mas arte. (KP 1476 - 78)

²⁷ Musil provavelmente desconheceu outras encenações russas, como *Parade*, uma coreografia de balé de Leonide Massine, com música de Erik Satie e um cenário de Jean Cocteau. A encenação desse balé cheio de humor e poesia (composto em 1916-17) foi montada pelos Ballets Russes de Sergei Diaghilev em Paris (18 de maio de 1917, no Théâtre du Châtelet).

II.

Seria portanto um mal-entendido tomar seu estilo por um produto do naturalismo ou do impressionismo, embora nas peças de Gorkij ou Tchekov e nas ilustrações de obras de Dostoievski haja colorações de fundo que apontam nessa direção; seria um erro achar que esse teatro seja a flor tardia de um movimento artístico em declínio. O que põem em cena (sem falar do fato que o impressionismo já foi um asilo para desabrigados, tanto quanto o expressionismo o é hoje) não nos atinge como uma arte que estava declinando pelos últimos 20 anos, mas como a arte do futuro, na medida em que tenha ainda um futuro para o teatro europeu.

Para ter certeza nas minhas suposições, visitei o elenco e fiz perguntas sorrateiras: o que eles mesmos pensavam do seu estilo? Olharam-me com olhos arregalados, como eu sonhara que fizessem, e responderam: nós encenamos “A vida do ser humano” de Leonid Andrejev, com decorações cênicas de Aubrey Beardsley, encenamos Maeterlinck, encenamos o Hamlet num cenário de Gordon Craig; Stanislavski dirige uma peça no teatro de Moscou num cenário estilizado: encenamos cada peça a partir de sua própria essência. – Tenho certeza que eles sabem elevar acima do chão da realidade também peças que poderiam ser realistas numa encenação menos excelente, do mesmo modo que peças fantásticas e fantasiosas receberão na sua encenação um realismo desconcertante.

Pois eles criam o corpo da atuação em conformidade com seu espírito. Se eu entendi bem, pode acontecer que eles estudem uma peça durante três anos. (Wladimir Nemirovitch-Dantschenko, o poeta, supervisiona o espírito, Stanislavski cria a magia concreta e corporal.) Considero isso muito natural, e [esse modo de trabalho] serviria de qualquer forma como lição para os nossos dramaturgos que costumam acabar em três meses os ensaios para suas encenações. Pois é fácil ter ideias, e nas flutuações complexas do nosso tempo uma alma móvel entra em todo tipo de formas e figurações (*Gestaltungen*); e quando esse corpo astral do momento recebe, costurado às pressas, um figurino (o mais novo e chique possível), já está pronta a obra de arte. No entanto, não se trata de uma obra no sentido daquela totalidade intrínseca, que Goethe chamou de infinita e inesgotável. Essa se cria apenas, ao contrário – e de modo paradoxal – quando a alma de um poeta se esgotou numa obra, quando ela está tão derramada na forma da obra, que quase não mais se reconhece nela; então essa alma quase não consegue mais abranger todo o escopo dessa obra e sente que essa está diante dela como o círculo fechado e cruel de uma segunda natureza. Pois quem é poeta e não um mero tagarela, dá forma, na verdade, não às suas ideias ocasionais (*Einfälle*), mas com cada ideia mais singular e contingente figura também sua imagem do mundo, seu desejo e sua vontade de como deveria ser esse mundo. E na medida em que sua luta e o trabalho de sua existência são maiores do que o conteúdo

de um instante qualquer, também esses instantes serão maiores e mais plenos de relações do que pode caber num único instante, e a obra que assim emerge lançará, no momento de seu acabamento, sua sombra sobre seu criador, como o faz a copa de uma árvore folhuda sobre o seu tronco. – No entanto, tais considerações dificilmente são adequadas para um artigo de jornal. Ou talvez deversem figurar aí, sim. Pois o fato que esse rigor quase nunca é observado [no teatro europeu] induziu o ritmo galopante de nossas modas artísticas, do mesmo modo que a educação anêmica do nosso público acompanha a corrida dos fazedores de livros – e com a mentalidade de *book-makers*²⁸.

Coisas parecidas valem para o ator também. Nada é mais fácil para uma pessoa com disposição mimética do que entrar de modo intuitivo (*empfinden*) num tipo humano sugerido, deixando-se dragar de suas opiniões “pessoais” adquiridas às pressas para o vazio infinito da multidão de possíveis gestos. Mas a arte do ator é mais do que cinema redundante e nasce apenas quando o gesto pessoal ou idiossincrático encontra as barreiras da responsabilidade atenta à interpretação do sentido do todo. O que e como fazem os artistas de Moscou é a prova mais cabal da falsidade das conversas correntes de críticos e atores, segundo os quais uma peça com alto valor poético pode não ter qualquer efeito no palco, e, ao contrário, que uma peça pode ser vazia, e mesmo assim fazer sucesso no palco e com o público; essa tagarelagem repleta de rumores de experts sobre os efeitos finais de um ato, sobre a construção dramática e coisas desse tipo têm sua raiz, de um lado, nos seminários de germanistas, de outro, no mercado de operetas. O elenco de Moscou, ao contrário, se depara com a visão espiritual do poeta, que precisa ser vista, ouvida, pensada, sentida ao mesmo tempo, pois ela é tudo isso em uma coisa só; e tudo isso que [ainda] não está aí de modo pleno, mas de modo espiritual e intelectual, eles começam a elaborar, explorando todas as dimensões mais alusivas, até o momento em que, no lugar das sombras, emerge o acorde pleno, corporal e tangível. Isso tem seu aspecto social, bem entendido. O repertório do elenco de Moscou abrange apenas onze peças e encontra-se, portanto, numa *stagione*. Por consequência, se nosso teatro de repertório não oferecer mais possibilidades para resultados artísticos elevados e superiores, ele precisa ser abolido, e esse futuro seria ainda mais consolador do que a agonia incurável dos palcos europeus apontando para a demência.

Ao que parece, os russos trazem consigo, dentro de si, seu estranho mundo, como se por cima de sua atuação pairasse o céu das estepes e da vasta terra natal. Na verdade, isso é algo que poderia ser nosso também, à condição de ser o cosmos de uma poesia densa, a sutil engrena-

²⁸ O sarcasmo justapõe os cálculos financeiros dos editores com a avidez especulativa dos agentes de apostas (*bookmakers*), nos hipódromos e outros esportes (boxe, rinhas, etc).

gem nas incontáveis relações desse cosmos, o que envolve o elenco no céu aberto que tudo abrange. Há nesse elenco [russo] atores que contam entre os maiores de todos os tempos, mas até essas individualidades fortes dobram-se diante do espírito – não, eles se dobram em sua direção e em seu sentido, assim como o faz alguém que levanta do chão algo muito delicado. Sua interação não é um exercício rígido de balé clássico, nem uma disciplina tirânica, mas a vida de uma comunidade espiritual. É uma encenação abaladora e comovente da contemplação humana mais profunda. Ela encontra seu lugar apenas nos palcos desse elenco. E com certeza em nenhum outro lugar da [nossa] vida de hoje.

* * *

Musil sem dúvida sonhava com essa trupe para representar sua peça *Os Entusiastas* – um sonho que não se realizaria.²⁹ Ele imaginava que um trabalho de penetração artística tão lento, minucioso e profundo quanto o dos russos detectaria nas aparentes levandades e imoralidades d'*Os Entusiastas* a reflexão irônica sobre a sensibilidade e a cultura contemporânea e chegaria a encarnar essa parodia do caos espiritual da sociedade e suas crenças em soluções unilaterais – ora privilegiando o corpo, ora a alma, ora o intelecto e a razão, sem encontrar as relações viáveis entre essas dimensões. A abordagem dos russos é para Musil um exemplo raro do imenso papel que a reflexão intelectual desempenha nos assuntos da alma, mostrando que a experiência e o cálculo racional com a materialidade do mundo não são os inimigos, mas os grandes aliados nos voos do espírito e da alma.

O que os russos apresentaram no palco não era, aos olhos de Musil, mera representação teatral, nem mera experimentação com ideias vagas e emoções imaginadas, mas tinha o gosto das vidas e experiências humanas num novo tipo de comunidade. Pois ao contrário do que acreditavam muitos artistas que apostavam numa expressividade mais direta, supondo que pudessem atingir os núcleos de uma humanidade não alienada pelo pensamento, Musil insistia que emoções não são algo imediato que pudessem ser acessadas sem o intelecto. Ao contrário, diz Musil, quanto mais profundo

²⁹ Pior, o acirramento da situação política na Áustria e na República de Weimar faria com que a tão esperada encenação fosse postergada até 1929; e então uma versão não autorizada e preparada às pressas foi ao palco, causando um fracasso escandaloso. A primeira montagem bem sucedida demorou sessenta anos – foi ao palco do Burgtheater em 1980, sob a direção de Ervin Axer (Corino 644), provocando rebuliços muito elogiosos na crítica.

um sentimento (e quanto mais abaladora uma encenação), mas eles são permeados pelo entendimento e pela reflexão.

4. DA CRÍTICA DO TEATRO ÀS CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA NOVA ESTÉTICA

O rigor do matemático Musil está em claro desacordo com as tendências anti-intelectuais cujas múltiplas versões o autor observava tanto nos círculos que propunham uma *nova espiritualidade*, como nos movimentos artísticos (do impressionismo e expressionismo, no futurismo ou no surrealismo), e, também, entre os próprios cientistas que muitas vezes dispensavam reflexões sobre as implicações éticas e sociais de seu trabalho; reservando à arte e à sensibilidade um lugar negligenciável, para as horas vagas, por assim dizer. Por mais que Musil admirasse a audácia maravilhosa dos grandes matemáticos e cientistas, ele observava entre muitos deles uma assustadora indiferença quando se tratava de integrar a agudez de seus cálculos com questões de ética e estética; da mesma forma, as grandes almas falhavam em disciplinar suas efusões com a precisão metódica. Assim, gênios terminam por “viver como porcos”, escreveu Musil, já antes da guerra, num fragmento intitulado *Sobre o ensaio* (1914), ao lamentar a infeliz combinação de brilho profissional com infantilismo moral: “A falta de *sistemática* faz com que os homens poetem enquanto vivem como porcos. Romantismo pelintra, expressionismo, pendores excêntricos. Conversa de surdos” (Musil, 2020, p.188).

A perspicaz inteligência musiliana (que inspirou temores até em intelectuais como Walter Benjamin) foi muito rápida também na pertinente avaliação do papel das novas mídias e na contextualização das primeiras teorias do cinema mudo. Desde 1904, Musil já conhecia as contribuições da teoria da Gestalt (então nascente) para a análise dos processos sensoriais e intelectuais da percepção³⁰; ao longo das três primeiras décadas, ele combina esses conhecimentos com uma reflexão sobre o privilégio que as vanguardas

³⁰ Na sua tese sobre Ernst Mach, um dos fundadores da teoria da Gestalt (1908), Musil faz uma avaliação crítica da abordagem positivista e antimetafísica da percepção (na obra *Análise das sensações*), com a qual o físico decompõe sentimentos complexos em seus elementos sensoriais mais simples, evidenciando que as sutilezas da alma e do espírito emergem de elementos sensoriais-materiais e de suas (re)configurações em conjuntos e complexos, instáveis e móveis.

concederam às linguagens visuais e impressões sinestésicas (consideradas então como formas de expressão mais autênticas e verdadeiras de uma realidade que escaparia ao entendimento). Musil detectara esse equívoco também no livro recém lançado do cineasta Bela Balázs, *O Homem Visível (Der Sichtbare Mensch)* de 1924, que atribuiu à visualidade cinematográfica o poder de oferecer a mediação de uma nova consciência e identidade para as massas. A resenha de Musil (1925) mostra, ao contrário, a rica trama dos processos intelectuais que compõem a percepção visual.³¹ Em outras palavras, Musil estava, como poucos artistas, informado a respeito dos desafios que as novas ciências e tecnologias colocavam *não apenas* para a percepção e a sensibilidade, mas para o entendimento e o intelecto modernos e que se tornaram os principais geradores dos sentimentos complexos da humanidade moderna.

A crise do teatro europeu significava não apenas uma perda mas, no entender do autor, também uma chance para um leque de novas possibilidades: a vinda de um teatro de outro tipo e de outro horizonte como o dos russos; a emergência de outros gêneros literários, como o ensaio e o romance experimental que talvez preencheriam melhor o vazio que o teatro moribundo deixou; ou a abertura do trabalho artístico para novas tecnologias como rádio, fotografia e cinema. Embora muito crítico dos resultados do momento, Musil gostava do cinema; apenas lamentava as limitações discursivas da tecnologia cinematográfica muda dos anos 20 – uma tecnologia quase que obrigada a privilegiar o impacto visual e os potenciais auráticos da imagem.

Lendo a exposição de Bela Balázs analisando o arsenal das técnicas cinematográficas, Musil se sente em plena sintonia com o cineasta – embora não compartilhe todas as conclusões sobre o valor (re)educativo e reparador do cinema para a cultura social e política das massas. Nesse ponto, a reflexão de Musil chega a uma interpretação bem diversa.

³¹ Parte dessa pesquisa é o estudo das linguagens míticas (Cassirer, Frazer, Lévi Brühl), a elucidação das técnicas artísticas e culturais com critérios sociológicos (Max Weber, Honigheim) e a aplicação da então nascente teoria da probabilidade e da estatística ao estudo da sensibilidade e criatividade artísticas. Musil debruça-se cedo sobre a obra de Heinrich Emil æTimerding, *Analyse des Zufalls* (1915) (Tb 1, 459–469. Cf. sobre esse assunto (apud Wolf) Moser: *Diskursexperimente im Romantext*, S. 185; Hoffmann: „Der Dichter am Apparat“, S. 217–222; Pott: *Geist und Macht*, S. 222 f.; Bouveresse: *Das ‚Prinzip des unzureichenden Grundes‘*, S. 124–143; Vatan: *Musil et la question anthropologique*, S. 101–133. Musil antecipa reflexões que mais tarde repercutiriam no exame mais crítico da linguagem (Wittgenstein, Frege...).

Balázs acreditava que o cinema abriria novos caminhos para a percepção e criaria um acesso inédito a uma (auto)consciência mais direta e capaz de livrar as massas de trabalhadores humildes, em sua maioria quase analfabetos, da autoimagem submissa inscrita na cultura escrita dominante. Essa humanidade muda, que a alta cultura reservada a uma pequena elite letrada tornara vítima alienada de uma cifrada linguagem escrita, receberiam com o cinema uma visão de si mesmos, de sua identidade e riqueza íntima, como também uma visão do caminho para se livrar da escravidão nos discursos escritos que lhes escapavam.

Musil concorda, é claro, com a ideia do grande poder imaginário e emocional do cinema; mas ele lamenta sua grande limitação com operações reflexivas e intelectuais mais complexas. Novidade tecnológica a parte, o cinema não escapa à lógica alienante exercida pela escrita, mas apenas desdobra e potencializa num outro meio as técnicas narrativas, retóricas e propagandísticas já existentes – até aumentando seu alcance e impacto em grande escala!

Assim, o interesse de Musil se deslocava para um aspecto central que Balázs sequer mencionara: o da redução da expressividade ao campo visual apenas ocultaria para o espectador a multidão de ideias complexas que presidiriam a produção dessas imagens e cenas visuais – mantendo-o excluído da palavra e do discurso, além de preso em imagens impactantes, embora pobres em conteúdo reflexivo. Nessa perspectiva, o cinema e a fotografia são facas de dois gumes: instrumentos com poderoso impacto emocional e potencial para iniciar uma nova consciência, sim; mas também instrumentos de propaganda que pressupõem agilidade intelectual e conhecimento, embora pareçam ser acessos diretos à sensibilidade imediata e, com isso, um meio de comunicação que favorece os pendores anti-intelectuais e a hostilidade às formas de entendimento complexas (racionalidade técnica, intelecto, raciocínio, cálculo, escrita...).

Musil se esforça de apontar o equívoco que se esconde no âmago de muitos programas modernistas e na concepção de renovação vanguardista que pretende se liberar do intelecto supostamente nocivo. O ensaio *Abordagens de uma nova estética. Considerações sobre uma dramaturgia do cinema*, de 1925, passa em revista o que têm em comum movimentos

reformistas tão diversos quanto as ideias educacionais de R. Steiner e do coreógrafo Rudolf von Laban (criador da análise do movimento e de terapias de dança), o abstracionismo nas artes visuais e plásticas, o esoterismo elitista do círculo de Stefan George ou das escolas do *cuidado pessoal* que ora tomavam formas mais religiosas (J. Müller), ora mais filosófico-mundanas (Keyserling). Sem ignorar as grandes diferenças intelectuais e qualitativas entre esses movimentos, Musil assinala que eles compartilhavam um pendor hostil ao entendimento e ao intelecto que representaria o perigo de uma alienação ainda maior na era moderna, cuja complexidade emergiu de operações predominantemente racionais, matemáticas e lógicas e que desde já informam a sensibilidade e a percepção:

Os esforços contemporâneos que procuram liberar o espírito humano do entendimento – pela dança, no teatro, pela abstração e a representação não-figurativa da pintura, escultura e lírica, pela contemplação intuitiva, pela educação dos sentidos, pelo renascimento religioso e outras coisas do gênero; [são esforços que prometem] reconduzir o ser humano, assim, para uma relação mais imediata com a criação e o cosmos. Esses esforços atuais parecem expressar uma nostalgia que cresceu num primeiro momento com o Expressionismo. Mas quem olha para o passado mais longínquo verá que essa tentativa de evasão da “alma” já estava presente antes; ela se dirigia contra o “entendimento” afim de ganhar expressividade (Ausdruck) mais imediata do que a da palavra esvaziada pelos grilhões dos conceitos, e para reconduzir a ares mais livres o espírito humano, usando (para esse nobre fim) todas as vias secundárias, porém não a via principal. Na verdade, as raízes deste movimento emancipatório já estavam presentes no Impressionismo, pelo menos no que toca a literatura, e elas foram plantadas pelo romantismo alemão, por Emerson e pelo ecletismo místico de Maeterlinck. O renascimento religioso, que hoje provavelmente já passou do seu auge, estava em ascensão também naquela época. É preciso admitir que, do ponto de vista programático, tratava-se de uma rebelião contra a crescente mecanização da vida (Daseins), de uma crise da existência de Midas que transforma tudo ou em dinheiro ou em concreto armado (Musil, p. 1145 s.).

E ainda:

Acontece que se cometeu o engano decisivo – e esse engano ainda prevalece hoje – de ver a solução do problema no gesto de restringir e recalcar (verdrängen) o pensamento; sobre tudo no mundo da arte isso permanece o principal preconceito. Mas essa é uma visão torta que não

acerta no cerne da questão. Muito depende da correta identificação dos antagonismos, e, como esses problemas se entrelaçam nas discussões intelectuais e espirituais dos nossos dias, permito-me abordá-los um pouco mais. Deve ser lembrado antes de tudo, que não apenas nosso entendimento, mas também nossos sentidos já são “intelectuais” (Musil, p. 146).

Musil compartilhava com muita simpatia as esperanças de fazer da arte um âmbito de liberdade e de experimentação, no qual uma nova humanidade – ele mesmo fala de *um outro ser humano* – poderia tomar consciência e criar novas formas mais igualitárias, criativas e bondosas de coexistência. Mas seu olhar de artista-e-cientista inseria a novidade da tecnologia cinematográfica num horizonte maior. Desdramatizando o estatuto sensacional da nova tecnologia, ele exortava os artistas a pensarem, no nível propriamente artístico, sobre que seria adequado para cada forma de expressão (ele aprofundava a reflexão sobre a grande diferença entre o meio visual e o verbal) e, ao nível ideológico, sobre a facilidade com que esses meios poderiam fazer deslizar ideias educativas excelentes para novas formas de pregação populista e anti-intelectual (como na doutrinação reacionária das escolas do *cuidado pessoal* e Johannes Müller ou, no outro extremo político, no controle da criatividade artística e intelectual pelo aparelho partidário e policial no sistema soviético).

A advertência de Musil era clara: não é o novo meio tecnológico que promoverá, por si só, a livre autoconsciência, mas apenas a autonomia e a responsabilidade do artista que confere a sua obra a complexidade necessária para promover, além do afeto estético, a reflexão do público. É um fato mais que infeliz que essa judiciosa consideração de Musil em prol da autonomia-e-responsabilidade ética do artista tenha sido (deliberadamente) algo mal entendido e usado para fins de difamação. Onde Musil afirmava, com toda razão, que o valor da política dependia do papel que concede à literatura e do espaço que reserva ao *espírito* no sentido mais amplo (arte e ciência), isto é, de uma autonomia e liberdade de movimento em relação à política (HB 609), ideólogos malévolos (por exemplo, Bodo Uhse e E. E. Kisch na polémica contra o *Discurso de Paris* de 1935) reconstruíram essa exigência como atitude *apolítica* do autor e de sua obra (Rosenfield 2018³²).

³² Cf. Rosenfield, 2018-2020.

Musil pensava, ao contrário, que a política estaria no “poder efetivo do poeta” em carregar suas criações literárias com uma visão social que veiculasse a experiência ética em todas as suas ramificações (1921, p. 1516).

Para Musil o futuro da arte residia na criação de formas complexas e reflexivas que promovessem a complexidade emocional-e-intelectual do artista e do público. Apenas isso criaria, no entender do autor, um espaço suficientemente isento de pressões materiais e morais, sociais e políticas, para a reflexão crítica sobre a sociedade, a moral e a política. Sem essa liberdade (que incluía a responsabilidade individual antes da coletiva), Musil não duvidava de que a arte e o artista pudessem ter um futuro cheio de ação e eficácia, mas duvidava que pudessem ser um futuro melhor. O destino de Bela Balázs logo comprovaria o pessimismo de Musil: o cineasta que dirigiu alguns dos seus primeiros filmes com Leni Riefenstahl até o lançamento de *A Luz Azul (Das Blaue Licht)*, exibido em 1932 dando crédito a Balázs, viu seu nome retirado dos créditos em 1937, junto com os nomes de outros judeus como Mayer e Sokal. As possibilidades propagandísticas do cinema provaram ter o atrativo que Musil temia e criticara desde o início. Elas fortaleceram seu uso anti-intelectual e a doutrinação hostil ao espírito crítico. Tampouco na Rússia soviética Balázs teve sorte, sendo obrigado a ir para regiões montanhosas estudar o *folklore*.

Recebido em 05/06/2022

Aprovado em 30/09/2022

REFERÊNCIAS

ROSENFELD, Kathrin. “Robert Musil – un novelista comprometido... a través del prisma de dos elogios fúnebres”. *In*. Revista Avatares Filosóficos, Buenos Aires, no. 5, 2018-2020, pp. 31-46. Disponível em: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/avatares/article/view/3411/2307>. Acesso em: 06.07.2021



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.