
ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
e Centro de Estudos Sociais

Karl Kraus e o Modernismo: Esboço de Reinterpretação (*)

149

Revisita-se o fim do século vienense através de uma das suas figuras capitais, Karl Kraus. Contra a perspectiva ainda corrente que vê em Kraus um autor essencialmente conservador, preso a uma concepção clássica da linguagem e da literatura e hostil a todas as formas de modernidade, defende-se que a obra krausiana está firmemente enraizada no paradigma modernista. O discurso satírico krausiano não se limita a

expressir uma aguda consciência crítica da cena da modernidade, manifesta também uma extraordinária capacidade de apropriação dialógica da heterogeneidade dos discursos que povoam e dominam essa cena. Assim, a crítica de Kraus à modernidade serve-se de formas inovadoras de ruptura das convenções da representação, através de meios estéticos que são caracteristicamente modernistas.

A palavra “modernismo” oferece múltiplas dificuldades e tem sido amiúde sujeita a interpretações problemáticas, especialmente quando é utilizada em sentidos que tendem a limitá-la a um estilo ou movimento específicos supostamente entendíveis dentro de um quadro de referência restrito. Não é de mais lembrar que, embora o âmbito internacionalmente multifacetado do modernismo tenha desde sempre sido evidente, ainda não há muito tempo que ele era visto como um fenómeno essencialmente anglo-saxónico, com raízes nas inovações estéticas do Simbolismo francês. O modernismo alemão, por exemplo, não parecia facilmente abrangível pelo conceito, especialmente tendo em conta que a palavra “moderno”, que atingiu a sua mais ampla circulação na Alemanha e na Áustria não nas primeiras décadas do nosso século, mas sim nas duas últimas décadas do século dezanove, parecia designar, neste contexto, algo muito diferente. Não surpreende, por conseguinte, que a ligação

* Uma versão inglesa deste texto foi apresentada no colóquio “The Turn of the Century. From Modernism to Avant-Garde in European Literature and the Arts” (Antuérpia, Maio de 1992).

alemã à corrente principal tenha, durante bastante tempo, sido vista como muito ténue. Quando muito, havia tentativas, nem sempre bem sucedidas, de integrar nessa corrente o Expressionismo, deixando por completo de fora outros períodos ou tendências. Isto, evidentemente, para não mencionar o total menosprezo por outros movimentos e autores mais periféricos, entre os quais o modernismo português, cujo principal representante, Fernando Pessoa — um autor agora amplamente traduzido e cada vez mais reconhecido internacionalmente como uma figura capital — não era ainda mencionado nem sequer uma vez num manual tão influente como o “Pelican Guide to Modernism”, cuja primeira edição data de 1976 (Bradbury/MacFarlane, 1976).

Esta omissão é tanto mais de lamentar quanto não custa a reconhecer que este volume representou ele próprio uma contribuição importante para o estabelecimento de uma definição ampla de “modernismo”, caracterizando-o como um paradigma em relação ao qual fenómenos aparentemente muito divergentes podiam ser integrados num quadro de referência comum. Na esteira deste entendimento mais lato, uma das constelações que, nos últimos quinze anos, tem vindo a merecer cada vez mais atenção é, indiscutivelmente, o fim do século vienense. Sem dúvida que uma das razões principais para a crescente atracção exercida pelo que se convencionou chamar “Viena 1900” é o reconhecimento de que se trata de “uma das mais importantes estações arqueológicas do pós-modernismo” (LeRider, 1990: 38; mas cf. já Ribeiro, 1988). Isto é, evidentemente, verdadeiro em muitos aspectos, por muito que haja de problemático no actual renascimento desse período, especialmente quando ele se reduz à celebração eufórica de um “Apocalipse alegre” mal compreendido ou quando serve de base para a construção desse conceito algo mítico, mas agora muito em voga, de “Mitteleuropa”. Eu diria, contudo, que uma das mais decisivas contribuições que uma reavaliação do fim do século vienense pode trazer ao debate sobre o pós-modernismo consiste, justamente, em ajudar a evitar a visão redutora, unidimensional, do modernismo apresentada por algumas versões apoloéticas apostadas em definir o pós-modernismo como um paradigma cultural inteiramente novo no contexto do qual um novo pluralismo teria vindo substituir uma ortodoxia modernista rígida e dogmática. A “modernidade céptica” vienense pode ajudar a entender melhor a total inadequação desta definição dogmática de modernismo.

Uma especificação apropriada do que verdadeiramente esteve em jogo naquela época em Viena não poderá deixar de reforçar a percepção de que a hipóstase da categoria do novo que atingiria o clímax na noção de vanguarda não representa senão uma das vertentes do paradigma modernista. A relação com a tradição, a ideia da repetição produtiva, são, como é bem sabido, absolutamente centrais na constelação vienense. Jean Clair formulou isto de modo muito incisivo no seu contributo para o catálogo da exposição de Paris sobre Viena de 1986:

151

A contradição, a complexidade, a riqueza única da modernidade vienense consistem em ter mostrado que toda a verdadeira conquista no domínio do espírito se jogava tanto num avanço como numa repetição. (Clair, 1986: 57) (1)

Se quisermos procurar em Viena o incontestável “mestre da repetição”, a escolha não poderá deixar de cair em Karl Kraus — um autor que, durante muito tempo, não recebeu a atenção merecida mas é hoje unanimemente reconhecido como uma das figuras centrais daquela época espantosamente produtiva. A sua obra prolífica e muitas vezes paradoxal representa um desafio particularmente difícil no que toca à especificação do lugar da “Viena 1900” no contexto mais amplo do paradigma modernista. Kraus, que, durante trinta e sete anos, publicou a sua própria revista, *Die Fackel* (*O Archote*), a qual, de 1911 até 1936, ano da sua morte, escreveu inteiramente sozinho, transformou este órgão numa complexa máquina de auto-interpretação, um dos aspectos da qual, para além do permanente sublinhar da absoluta singularidade da sua empresa literária, é a insistência na relação muito próxima com os valores da linguagem e da tradição. De acordo com um entendimento superficial das linhas mestras desta auto-interpretação, Kraus é ainda muitas vezes retratado como um exemplo de conservadorismo cultural, entregue a uma dúbia “mística da linguagem” e cultivando uma fidelidade indefectível a uma concepção clássica da linguagem e da literatura, hostil a todas as formas da modernidade. O presente texto visa, pelo contrário, mostrar que a obra krausiana se situa plenamente dentro do paradigma modernista: a sua feroz e intransigente crítica da modernidade é levada a cabo a partir desse paradigma e com meios estéticos que são caracteristicamente modernos.

(1) Todas as traduções são minhas.

A atitude de Kraus para com a modernidade é muitíssimo ambivalente: a sua posição perante conceitos como os de “progresso” ou de “técnica” está nos antípodas do fascínio pela grande cidade ou da celebração entusiástica do ritmo da vida moderna típicos das várias vanguardas. Na verdade, a noção de “progresso” percorre toda a obra krausiana como uma metáfora para o lado sombrio de uma modernidade que não foi capaz de cumprir as suas promessas e que o autor vienense vê totalmente submetida ao *Diktat* de uma racionalidade instrumental — um diagnóstico tragicamente confirmado pelo advento da Primeira Guerra Mundial, o tema da sua indiscutível obra-prima, *Os Últimos Dias da Humanidade*. Tal como este drama monumental, muitos dos textos de Kraus podem ser lidos como lições práticas sobre a dialéctica do Iluminismo. Limitar-me-ei a uma citação bem conhecida, arrepiantemente profética, do texto de 1909, “A Descoberta do Pólo Norte”:

[O progresso] inventou a moral e a máquina para expulsar a natureza da natureza e do homem [...]. Celebra vitórias de Pirro sobre a natureza. De que lhe serve a velocidade, se pelo caminho se lhe vazou o cérebro? O progresso faz porta-moedas de pele humana. (*Die Fackel*, n.º 287: 11)

Como muitos outros exemplos poderiam igualmente demonstrar, esta recusa do “progresso” não tem nada que ver com uma nostalgia por um mundo ainda não transformado pela técnica; com efeito, a ideologia do “regresso à natureza” ou de uma rejeição pura e simples da civilização era tão estranha a Kraus como o fascínio ingénuo pelas conquistas da ciência e da técnica. Como se revela no motivo do aprendiz de feiticeiro, o qual, como foi convincentemente mostrado por Edward Timms (1986), define a posição de Kraus nesta matéria, ele está, sim, preocupado com o diagnóstico de uma modernidade incapaz de controlar as tremendas forças que pôs em movimento: ao deixar-se governar inteiramente pelo princípio da regulação, ela abandonou toda a perspectiva da emancipação e tornou-se crescentemente indiferente às formas de racionalidade éticas e estéticas, só no seio das quais pode articular-se a diferença que define um conceito de cultura. Não foi um ódio irracional ou um simples impulso pessoal que levaram Kraus a ver este lado sombrio da modernidade representado arquetipicamente pela “magia negra” da imprensa, que, a seus olhos, para parafrasear o título de uma das suas colectâneas de ensaios,

estava a tornar-se responsável pelo “fim do mundo”. Como sítio por excelência de mercantilização da linguagem, a imprensa transforma-se, para o autor satírico vienense, na metáfora central para um mundo que vê desprovido de valores substanciais e onde a articulação de relações sociais com sentido parece mortalmente ameaçada pela administração das consciências através de aparelhos crescentemente anónimos, para os quais a linguagem e o discurso não são mais do que um meio, particularmente poderoso, de regulação e de repressão.

Kraus opõe a tudo isto o seu conceito central de “Ursprung” (a “Origem”), sobre o qual terei de me deter um pouco, já que ele fornece usualmente um dos principais argumentos para apresentar Kraus como um reaccionário incorrigível, totalmente oposto ao projecto da modernidade. Como mostrei em pormenor noutro local (Ribeiro, 1991: 13-58), o conceito de “origem” em Kraus está longe de ser simplesmente reaccionário ou regressivo; na verdade, supor, como fazem tantos críticos, que ele alimentava uma crença “mística” em qualquer coisa como uma Idade de Ouro perdida é tão pateticamente ingénuo como acreditar que Rousseau via no seu “bom selvagem” uma entidade histórica substancial. Pelo contrário, a “origem” tem de ser vista como uma construção estética consciente que serve de base ao projecto crítico e satírico de Kraus. É o domínio do não-instrumental e do não-idêntico, cujo modelo último é a linguagem e a arte da linguagem; não é um momento do passado, mas uma possibilidade sempre latente, à espera de concretização, mesmo se apenas na esfera da autonomia estética; é um horizonte utópico que sustenta — e reconhece-se aqui um problema tipicamente modernista — a possibilidade de fazer sentido de um mundo percebido cada vez, mais como sem significado e caótico.

Não surpreende assim de modo nenhum encontrar o conceito krausiano da “origem” explicitamente citado nas “Teses sobre a Filosofia da História” de Walter Benjamin, as quais, recorde-se, partem de uma concepção da história como “objecto de uma construção que toma lugar não num tempo homogéneo e vazio, mas num tempo pleno da consciência do presente” (Benjamin, 1980a: 701). Analogamente, a “origem” (e é por isso que, em muitos textos de Kraus, ela é tratada numa dimensão nitidamente espacial bem de acordo com o motivo modernista da espacialização do tempo) diz respeito à noção de tempo significativo

— *kairos*, não *chronos*— à noção de epifania ou da “iluminação secular” de Benjamin, que fornece ao sujeito uma base de identidade num contexto de crise e de perda. Uma identidade, contudo, que não tem nada de essencialista, uma vez que é atingida através do jogo de perpétua diferença que é o jogo da linguagem, através de uma prática estética que permanentemente “transforma a solução no enigma”, para citar um conhecido aforismo de Kraus (1986: 338). Desta forma, sem deixar de ser um conceito claramente meta-histórico e meta-social, a “origem” adquire ela própria relevância histórica e social: ela não é simplesmente postulada, mas sim construída por uma prática estética virada para a recusa das evidências lineares e do quadro de referência vazio e indiferenciado oferecido pelas ideologias da modernidade.

Neste sentido, a crítica krausiana da modernidade é perfeitamente assimilável pelo *ethos* de uma epistemologia pós-moderna, na linha genérica do que, já há alguns anos, foi classificado por Hal Foster e por outros (Foster, 1983; Huyssen, 1984) como um “pós-modernismo de resistência”. Tal como na “estética da ingenuidade” de que o Brecht da última fase andou à procura, Kraus está, no fim de contas, a visar aquilo a que Boaventura de Sousa Santos tem vindo a chamar um “novo senso comum”, tão distante de um senso comum pré-crítico como das evidências deterministas oferecidas pela racionalidade cognitivo-instrumental da ciência moderna (Santos, 1987; 1989). No plano estético, contudo, as consequências desta atitude epistemológica são tipicamente modernistas, implicando uma rejeição absoluta da cultura de massas e o apego a uma concepção da negatividade da prática estética em termos que facilmente caberiam na definição adorniana da arte como “antítese social da sociedade” (Adorno, 1981: 19). A situação estética krausiana coincide, com efeito, plenamente, com o dilema modernista identificado por Roland Barthes em *O Grau Zero da Escrita* (1972: 64), o dilema do artista colocado entre a alienação da história causada pela fragmentação das linguagens e a procura de autonomia no moderno contexto da comunicação e, por outro lado, o sonho da história, a utopia da superação dessa alienação, o esforço de “unir o latim da Imaginação / e a língua franca et jocundissima” apostrofado por Wallace Stevens num passo bem conhecido das suas “Notes toward a Supreme Fiction”.

Mas recuemos um pouco e lancemos um breve olhar aos anos de formação de Karl Kraus na Viena dos anos noventa do século passado. Um dos seus primeiríssimos textos polémicos, escrito aos dezanove anos mas testemunhando já a busca de um lugar próprio no campo literário vienense, toma por alvo Hermann Bahr, um autor que haveria de tornar-se uma das suas mais notórias *bêtes noires*. O título é “A Superação de Hermann Bahr”, aludindo, evidentemente ao conhecido manifesto antinaturalista deste escritor, “A Superação do Naturalismo”. Não vou ocupar-me aqui da defesa krausiana do Naturalismo, embora ela exprima uma crença na primazia da “vida” sobre a “convenção” que é já representativa, posto que de forma obviamente pouco amadurecida, da perspectiva radicalmente anti-esteticista que iria constituir a trave mestra da teoria e da prática do autor satírico. A relevância deste episódio dos primeiros anos está em que a denúncia da posição tipicamente vanguardista de Bahr, a recusa da celebração jubilosa de uma modernidade em que “tudo o que é sólido se desfaz em ar”, dão já plena expressão a um conflito que viria a marcar toda a atitude estética de Kraus. A perpétua fuga em frente, a plena hipóstase do “novo” pregada por Bahr, o influente mentor da “Jovem Viena” e apóstolo do “moderno”, são completamente inaceitáveis para ele. A concepção que Kraus tem da modernidade opõe-se por inteiro à entronização do “novo” como uma categoria estética indiscutível, uma entronização que, nestes anos, ele vê representada pela “superação” apologética de Bahr e que, mais de duas décadas mais tarde, irá ainda diagnosticar como a quintessência de um Expressionismo que transforma num permanente alvo polémico ao mesmo tempo que está a escrever alguma da sua obra mais inovadora. De facto, a defesa do Naturalismo por Kraus contra a sua “superação” por Bahr está longe de representar uma posição conservadora, antes aponta para a defesa de uma via alternativa para a modernidade estética, uma via inseparável de um conceito de tradição e para a qual o “novo” se encontra, não em primeira linha na inovação absoluta assente numa consciência de *tabula rasa* cultural, mas sim, muitas vezes, para citar uma formulação de Adorno, inspirada em Benjamin, na “capacidade de interpolação na mais pequena escala” (Adorno, 1979: 117).

Não surpreende, assim, que Kraus viesse a definir a sua posição estética como sendo a de um “epígono”. A concepção de tradição implícita nesta definição tem sido,

contudo, frequentes vezes mal interpretada. Nos textos krausianos, “tradição” não é um conceito reificado; a estilização “epigonal” da sua própria imagem de artista vai de par com uma crítica profundamente heterodoxa e anticanónica, por vezes mesmo pejorativa, de conceitos como os de “literatura” ou de “cultura”, uma crítica que, à sua maneira, não é menos violenta do que a rejeição vanguardista da instituição da arte. Tal como para o Eliot de “Tradition and the Individual Talent”, a tradição não pertence, para Kraus, tanto ao passado como ao presente; ela, efectivamente, “não pode ser herdada e tem de ser obtida através de um árduo trabalho”. Diferentemente de Eliot, contudo, a ideia de uma “ordem ideal” resultante da “existência simultânea” do “conjunto da literatura europeia a partir de Homero” (Eliot, 1934), uma ideia que, a meu ver, transforma um conceito originalmente dinâmico num conceito estático e atemporal, de modo nenhum é defendida pelo autor austríaco. A “tradição” é, para Kraus, o produto de um processo muito selectivo, o resultado de uma leitura que encontra a sua expressão mais activa numa refinada poética da citação. Não apenas na sua prática, mas também, muito explicitamente, na sua teoria, a repetição constitui o processo dinâmico através do qual é a tradição é produzida — ou, se se preferir, inventada — como um nível de discurso substancial à retórica da sátira. Na verdade, a especificação, por Antoine Compagnon, de que o sentido de uma citação não é o sentido de um enunciado, mas sim o sentido da repetição de um enunciado (Compagnon, 1979: 86) já tinha sido plenamente expressa por Kraus. Se a tradição é uma fonte de ordem é-o, pois, não em primeira linha como a crença tranquilizadora na eternidade dos valores, mas como um texto que demonstra a possibilidade da linguagem — desde que se detenha a indispensável autoridade, uma autor-idade que nunca está já dada, mas apenas pode ser legitimada pela prática do discurso, pela apropriação bem sucedida desse texto, integrado no *chronotopos* de um novo discurso.

Ao designar-se a si próprio, em 1929, como “o inventor da citação” (*Die Fackel*, n.º 800: 1) — um título que lhe pertence por inteiro, pelo menos no universo literário de língua alemã —, Kraus estava a fornecer a definição mais adequada para a sua forma específica de realizar o preceito “make it new”. Essa “invenção” é a consequência que ele retira de uma aguda consciência da condição discursiva da

modernidade e, em particular, do estatuto cada vez mais precário da sátira neste contexto. A sua defesa do Naturalismo nos inícios da década de noventa não tardaria, com efeito, a ser substituída por uma nova atitude que, incorporando a defesa da “vida” contra a “convenção”, tem agora plena consciência do carácter precário desta distinção no contexto da modernidade. Enquanto a visão alimentada pelo jovem Kraus da sua missão de autor satírico assentava na retórica da denúncia patética, no fim da sua primeira década de actividade ele chegara já à conclusão de que isto não bastava e, mais do que isso, já nem sequer era possível, no seio de uma realidade radicalmente textualizada e virtualmente desaparecida sob as omnipresentes formas modernas do discurso público protagonizadas pela linguagem mercantil da imprensa. É este o seu modo específico de partilhar a muito discutida “crise da linguagem” característica do fim do século austríaco: a linguagem *pode* fazer sentido, está longe de se reduzir aos cogumelos podres que se desfazem na boca de um Lord Chandos. Mas, para que isto seja assim, o artista da linguagem não pode virar as costas à cacofonia discursiva típica da era moderna; pelo contrário, é levado a realizar aquilo a que poderia chamar-se uma antropofagia negativa, assimilando e desconstruindo a “linguagem dos outros” — a única linguagem que ele, Kraus, “domina”, uma vez que a “sua própria” linguagem, para continuar a parafrasear um dos seus aforismos, “faz dele o que quer” (Kraus, 1986: 326). Isto tem consequências de enorme alcance, uma vez que leva à definição da autoridade — que o mesmo é dizer, da identidade — do autor satírico como essencialmente estética, assente na sua capacidade omnívora de apropriação dialógica do discurso dos outros. Se, no moderno contexto discursivo, há coisas de que não pode falar-se, a única solução, para inverter uma das proposições do *Tractatus* de Wittgenstein, é mostrá-las. É esta a resposta de Kraus: a citação torna-se para ele uma forma de falar, mostrando — assim garantindo, para parafrasear agora a última proposição do *Tractatus*, que não tenha de ser forçado a calar aquilo de que não pode falar-se.

O método da intertextualidade subversiva que iria tornar-se a marca distintiva da escrita krausiana constitui, assim, a sua resposta à crise da comunicação e à experiência moderna da fragmentação. Não é de modo nenhum contraditório que, por volta de 1908, ele tivesse completado aquilo a que chama ironicamente a “viragem

estética" da sua revista, *Die Fackel*, a qual, na teoria como na prática, leva a sublinhar permanentemente a autonomia do discurso literário, de um modo que reflecte uma angústia de contaminação caracteristicamente modernista:

[...] A desgraça é precisamente que a arte da palavra trabalha com um material que todos os dias passa pelas mãos da corja. Por isso é que a literatura não tem salvação. Quanto mais se afasta da compreensibilidade, maior é a imperitência com que o público reclama o seu material. O melhor ainda seria manter a literatura em segredo até surgir uma lei que proíba as pessoas de usar a linguagem, só lhes permitindo, em casos urgentes, o uso de uma linguagem de sinais. [...] (Kraus, 1986: 233)

"Eu já há muito que não faço música programática" (*ibid.*: 112), escreve Kraus num dos muitos aforismos em que, como em tantos outros textos, polemiza explicitamente contra as expectativas do seu próprio público leitor⁽²⁾: demarcando-se da sua reputação anterior de jornalista político e de corajoso anticorrupcionista, ele define agora com crescente veemência a sua posição de isolamento combativo assumindo a imagem de artista literário situado em oposição à lógica da comunicação corrente. A sua busca da autonomia estética, contudo, como salientei já, de modo nenhum se faz num sentido esteticista ou esotérico. Seria errado detectar na sua definição anti-social da arte simplesmente aquela "teoria reaccionária" que Walter Benjamin via contrabalançada na obra de Kraus por uma "prática revolucionária" (Benjamin, 1980b: 342). Na verdade, a definição do discurso literário dada pelo autor satírico, estreitamente dependente de uma teoria e uma prática da intertextualidade, pressupõe uma contínua e muito íntima confrontação com os universos discursivos contemporâneos:

Que o meu estilo se apodere de todos os ruídos do meu tempo. Isso provocará, estou certo, o desagrado dos meus contemporâneos. Mas os que depois venham segurem-no de encontro ao ouvido como um búzio donde sai a música de um oceano de lama. (*Die Fackel*, n.º 309: 38)

Como Kurt Kroplop sugeriu recentemente, deve ver-se no programa teórico desenvolvido por Kraus em torno do conceito da "viragem estética" o esboço de uma nova estética que coloca o acento principal na "palavra" como material da poesia, uma estética muito próxima das aquisições poste-

(2) Mais tarde, noutro contexto, Kraus escreverá que "uma das consequências mais desagradáveis de *Die Fackel* são os leitores" (*Die Fackel*, nº 546-50: 71).

riores do Formalismo Russo (Krolop, 1989). De facto, a noção dinâmica de construção teorizada alguns anos mais tarde por um Tynianov está no cerne do novo projecto estético de *Die Fackel*. Este projecto encontra a expressão prática numa elaborada poética da citação para descrever a qual o quadro de referência mais adequado é, sem dúvida, a teoria bakhtiniana do dialogismo (a qual, note-se, se refere a uma prática do discurso e não é sinónima da ideia de diálogo no sentido ontológico-existencial de um Martin Buber). O dialogismo krausiano, ao mesmo tempo que incorpora uma relação estreita com o material literário fornecido pela tradição, está igualmente aberto para a plena heterogeneidade dos discursos contemporâneos, no pressuposto de que a palavra não é um objecto tangível nem uma quantidade fixa, mas um material dinâmico dependente de uma multiplicidade de discursos. Esta abertura à “linguagem dos outros” é organizada pela autoridade da voz satírica; aponta para formas de paródia e não de pastiche, para usar a distinção de Fredric Jameson, no sentido de que preserva um ponto de vista focalizador e um sujeito do discurso reconhecível, ausentes da intertextualidade pós-modernista (Jameson, 1984: 65). A fé de Kraus no poder da mimesis, contudo, não se baseia primariamente na ideia da autoridade da representação; pelo contrário, através da extraordinária dinâmica dialógica do seu discurso, ela revela-se indissociável da disrupção da representação, da destruição de todos os pressupostos pré-programados dominantes na lógica da comunicação corrente.

Na sua forma mais radical, essa disrupção da representação é conseguida através de uma técnica elaborada de montagem e de colagem (incluindo, aliás, também a fotomontagem — Kraus descobriu as potencialidades satíricas da fotografia muito antes dos dadaístas ou de um John Heartfield). A glosa satírica (que fornece também uma das técnicas essenciais da composição de *Os Últimos Dias da Humanidade*) representa, neste sentido, talvez o aspecto mais retintamente “modernista” da escrita krausiana. A técnica da glosa satírica é inseparável de um contexto comunicativo dominado por uma forma de discurso público, o discurso da imprensa, representativo de uma *doxa*, um senso comum reificado cujo equivalente ao nível da linguagem é o estereótipo. A estética da glosa satírica, na refinadíssima forma que lhe deu Kraus, torna-se verdadeiramente uma poética do “objet trouvé”, assente na

apropriação produtiva dos fragmentos que os acasos do discurso público lhe trazem às mãos. À primeira vista, pode parecer que esses fragmentos não têm senão valor documental: por isso Kraus fez questão em nos avisar que “as minhas glosas necessitam de um comentário; de outro modo, tornam-se demasiado facilmente compreensíveis” (Kraus, 1986: 287). O “comentário”, isto é, a segunda ou terceira leitura que Kraus se sentia com direito a exigir do seu público, trará à luz a lógica da construção, a manipulação específica mesmo do material verbal mais corrente que constitui a literariedade da sátira ou, se se quiser, a sua ficcionalidade. A tarefa de Kraus não é a busca do “indizível” ou do inefável, a tarefa de “exprimir o inexprimível”, mas sim a de “inexprimir o exprimível”, através daquela “longa concubinação” com a linguagem existente louvada por Barthes no prefácio aos *Ensaio Críticos* (1977: 20). Deste modo, torna-se claro, para fechar o círculo das minhas observações, inevitavelmente apodícticas, que a “palavra essencial” pertence, para Kraus, a este mundo; o “homem de Porlock” de Coleridge — a fatídica interrupção da busca romântica da Beleza, deixando apenas um eco fragmentário do Absoluto (Santos, 1983) — é, para ele, um visitante sempre bem-vindo, e mesmo absolutamente vital. “Não deixo que me impeçam de dar forma àquilo que me impede de dar forma” (Kraus, 1986: 294): a interrupção — a exposição constante, mesmo que dolorosa, à “linguagem dos outros” — torna-se para o autor satírico a verdadeira fonte, bem material, da composição poética.

Referindo-se ao carácter “shakespeariano” de uma curta cena do seu amado Johann Nestroy, um dramaturgo popular vienense do século XIX, Kraus louva nela o efeito de “iluminar instantaneamente uma paisagem anímica” (*Die Fackel*, nº 349-50: 10). É tentador relacionar esta frase com um passo do *Livro do Desassossego*, em que Fernando Pessoa, pela voz de Bernardo Soares, comenta a asserção de Amiel de que “a paisagem é um estado de alma”, censurando o autor como um “sonhador débil” e ridicularizando as suas “especulações de psicologia verbal” e a sua “insuportável interiorice”. Na opinião de Bernardo Soares, “mais certo era dizer que um estado de alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora” (Pessoa, 1982: 35-37). Parece-me que isto define perfeitamente a teoria e a prática da escrita de Karl Kraus,

testemunhando a mesma busca da absoluta concentração verbal, o mesmo esforço para articular aquela imagem puramente verbal que, como uma “forma no espaço”, será capaz de materializar plenamente uma realidade poética (o mesmo processo que, na linguagem de Eliot, haveria provavelmente que designar como a busca do “correlativo objectivo”). A linguagem como a cena de um drama que, em momentos-chave, revela de repente, numa articulação feliz, a verdade sobre uma pessoa, sobre o mundo. Kraus encontrou isto em Shakespeare, e encontrou-o também na secção local dos jornais do seu tempo. Talvez que só Joyce possa constituir um termo de comparação apropriado, no que se refere à capacidade de assimilação literária de material verbal das mais díspares proveniências.

O breve esboço aqui apresentado oferece o que alguns poderão considerar uma visão unilateral, sublinhando a dimensão modernista da escrita krausiana e deixando na sombra outros aspectos que talvez pudessem apontar para tensões e ambiguidades na relação do projecto satírico krausiano com o paradigma modernista. Limitei-me, de modo mais explícito e categórico do que tem sido norma nos estudos krausianos, a especificar os contornos essenciais do que considero constituir a dominante desse projecto. Aprender com Viena implica, como sugeri de início, ser-se confrontado com a diversidade e a pluralidade como características do modernismo. O lugar de Kraus neste contexto é definido, como o de um Adolf Loos ou de um Arnold Schönberg, por uma concepção ascética da arte, regida pela aguda “angústia de contaminação” que levaria àquela “estratégia de hibernação” que Habermas detecta no cerne da teoria adorniana da modernidade (Habermas, 1972: 195-96). Há outros “modernismos”, evidentemente; e há, depois, o eufórico acordar dessa “hibernação” no pós-modernismo. Não discutirei aqui o que se ganhou e o que se perdeu nesse processo. Observarei apenas, para concluir, que, na sua combinação de um impulso ascético com uma consciência extraordinariamente viva e íntima da condição da modernidade, a escrita krausiana nada perdeu do seu fascínio. Kraus, como todos nós, não sabia a resposta; mas não há dúvida de que foi capaz de dar forma ao enigma. ■

Referências bibliográficas

162

- Adorno, Theodor W. 1979 "Funktionalismus heute", *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 104-27.
- Adorno, Theodor W. 1981 *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Barthes, Roland 1972 *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland 1977 *Ensaio Críticos*, Lisboa, Edições 70.
- Benjamin, Walter 1980a "Über den Begriff der Geschichte", *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Frankfurt/M., Suhrkamp, p. 691-704.
- Benjamin, Walter 1980b "Karl Kraus", *ibid.*, vol. 4, p. 334-67.
- Bradbury, Malcolm; MacFarlane, James (orgs.) 1976 *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin.
- Clair, Jean 1986 "Une modernité sceptique", *Vienne 1880-1934. L'Apocalypse Joyeuse*, Centro Georges Pompidou, Paris.
- Compagnon, Antoine 1979 *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Eliot, T.S. 1934 "Tradition and the Individual Talent", *In T. S. Eliot, Selected Essays*, London, Faber.
- Foster, Hal (org.) 1983 *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press.
- Habermas, Jürgen 1972 "Bewußtmachende oder rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins", *in S. Unseld (org.), Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt/M., Suhrkamp, p. 172-223.
- Huyssen, Andreas 1984 "Mapping the Postmodern", *New German Critique*, n.º 33, p. 5-52.
- Jameson, Fredric 1984 "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, n.º 146, p. 53-92.
- Kraus, Karl 1986 *Aphorismen, Schriften*, vol. 8, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Krolop, Kurt 1989 "Ästhetische Kritik als Kritik der Ästhetik", *in Stefan H. Kaszynski / S. P. Scheichl (orgs.), Karl Kraus — Ästhetik und Kritik*, München, text+kritik, p. 29-53.
- LeRider, Jacques 1990 *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF.
- Pessoa, Fernando 1982 *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, org. Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- Ribeiro, António Sousa 1988 "Para uma Arqueologia do Pós-Modernismo: A 'Viena 1900'", *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 6/7, p. 137-46.
- Ribeiro, António Sousa 1991 *Karl Kraus e Shakespeare. Uma Poética da Citação*, Coimbra, Faculdade de Letras (dissertação de doutoramento).

- Santos, Boaventura de Sousa 1987 *Um Discurso sobre as Ciências*, Porto, Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa 1989 *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Porto, Afrontamento.
- Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa 1983 "Interrupção Poética: Fernando Pessoa e o 'Kubla Khan' de Coleridge", *Persona*, n.º 9, p. 15-19.
- Timms, Edward 1986 *Karl Kraus Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, New Haven and London, Yale University Press.