

Musil: De um outro uso das paixões

José Bragança de Miranda
Universidade Nova de Lisboa

1996

“*Abomino todos os modos de vida*”
Rimbaud

Em 1921 é publicada a peça *Die Schwärmer* de Roberto Musil. Só em 1929 é representada pela primeira vez, saldando-se por um rotundo fracasso, normalmente atribuído à má qualidade da encenação, contra a qual ele protestou vigorosamente. Tudo indica que o motivo era outro, que tem a ver com a radicalidade do projecto de Musil, claramente em excesso sobre a sua época. Ou ainda, em excesso sobre toda e qualquer época, por razões que tentaremos expor.

Não por acaso a dificuldade começa no título, traduzido em francês por “exaltados”, em português por “os visionários” e em espanhol pelos “alucinados”. Diferentes como são, todos indicam um excesso, que apreter com a “alma”, com as paixões. Será este aspecto que interrogaremos, convictos de que algo de vital se joga neste assunto. Para quem lê a peça, ou vê o filme, parece tingida de uma coloração apocalíptica que distorce a sua novidade.

É já um lugar comum descrever Musil como o “romancista da desintegração da sociedade hierárquica e da cultura liberal-racional austríacas”, a chamada cultura de fim de século (Schorske, 336), que Broch

descreveu como um “apocalipse alegre”, que seria a forma dos austríacos viverem o nihilismo (Broch). E é justamente o fenómeno do nihilismo que afecta Musil e a sua obra. Na medida em que o nihilismo destrói toda a estabilidade, desintegra todas as formas, revelando-as como fundadas em nada ou na linguagem¹, tem de pôr em causa a escrita que o procura descrever. O mesmo já ocorrera com Nietzsche. Inevitavelmente tudo se enreda em paradoxos inextricáveis: em Nietzsche temos a “morte da imortalidade (Deus)”, no caso de Musil “o incumprimento do cumprido”.

O recitadíssimo inacabamento do livro *O Homem sem Qualidades* é indicativa desta situação impossível, mas necessária. Mas Musil é um autor que se rebela contra o nihilismo, pois este recusa todo o existente como ilegítimo; mas também resiste às tentativas de ocultá-lo sobre valores, teorias e instituições, que afinal apenas o agravam o que pretendem solucionar. Nos nossos dias, onde o alegre apocalipse se generalizou mal po-

¹Como diz Blanchot num dos primeiros textos franceses sobre Musil, o que é “secretamente dramático é de saber se a cultura pode alcançar um valor último ou se não pode fazer mais do que desdobrar-se gloriosamente no vazio contra o qual nos protege, dissimulando-o” (Blanchot: 22).

demos entrever o que está a acontecer. O estranho desta obra é que aceita posicionar-se neste limiar tão estreito entre o que é e aquilo que poderia ser. O que parece exigir uma “alma” especial, todo o problema se resumindo a saber se existem homens capazes de afrontar o vazio, ou melhor, a vertigem do vazio da era moderna, sem nele se despenharem².

Com a sua ironia fria e metódica Musil experimentará sobre si mesmo, através da sua escrita, esta nova situação. Por exemplo, em *O Homem sem Qualidades* a certo momento o peculiar herói que é Ulrich, reflecte sobre frase de um artigo desportivo, em que o articulista fala de “um cavalo de corridas genial”. Para Ulrich isso afectava “toda a história do mundo”, e extrai daí as consequências com que começa o seu desprendimento de todas as qualidades ou atributos. Decide então abandonar a sua carreira de matemático e toda a pretensão à genialidade, transformando-se num homem sem atributos³. Este é simultaneamente um homem das possibilidades - porque aceitar ser isto ou aquilo quando se pode ser sempre outra coisa, mas também em resistente às par-

²Como o mostra uma anotação de 1921 intitulada “teatro e romance de ilusão” o que está em causa é uma certa idealização que faz com que os jovens caam “no âmbito das ilusões de individuação, do anti-social e cada um, que encontra a sua expressão na força ilusória do mal absoluto” (Scheidl: 49). A realização das possibilidades da “juventude” é demasiado predatória e destruidora, fazendo com que “tudo culmine num grande incêndio” (ib. 49). É um paradoxo da possibilidade, mas que não tem solução.

³Roberto Calasso, com o seu espírito certeiro, faz desta estória um enigma, “como se chegou a esta singular normalidade? Quantos séculos e milénios de história se ocultam por trás da invenção do jornalista desportivo ou do publicitário?” (396).

ticularidades de um mundo em que os cavalos podem ser geniais, e onde quem pretenda ao génio tem de entrar em corridas com esse tipo de atributos.

Ora, o homem moderno é sem atributos porque é realidade que os tem todos. Ou na esplêndida formulação de Jean-François Peyret, porque se criou “um mundo de qualidades sem homem” (Peyret: 858). O que daria sentido à bem enigmática frase cintilante de Musil sobre “as experiências vividas sem que ninguém as viva”. No fundo Musil está à procura do humano para esse mundo novo⁴. As qualidades cristalizaram-se, sem o poderem fazer: e cada um cai na figura particular do professor ou do operário ou do empregado, ou em ideias de todo o género, mas ninguém consegue viver neles e com isso o que a vida tem de dissonante, de criativo e de espontâneo sofre e em contragolpe o ressentimento tudo destrói.

A peça *Die Schwärmer* está claramente no caminho que levará à experiência radical do HSQ, sendo porém difícil dizer se o seu acabamento se explica pelas mesmas razões do inacabamento da segunda. Embora em 1923 Musil considerasse esta peça como “o ponto culminante” da sua obra (cit Jacottet: 315), não parece oferecer dúvidas que fica aquém do HSQ, embora o seu acabamento seja instrutivo: se é mais sistemática nos problemas que coloca, é também mais regressiva do ponto de vista da escrita. Isso ressalta da tabela de oposições com que interpreta, pelos

⁴Tudo indica que para Musil o que falta é o humano, com o que se inscreve numa longa série da nossa cultura. Tal como na Grécia Diógenes andava com uma candeia à procura de um Homem, ou como o louco de Nietzsche andava à procura de Deus com uma lanterna em plena cidade, Musil anda à procura do humano, capaz de afrontar os novos tempos.

mesmos anos, a rede que subtende a peça: o da oposição entre “pessoas criativas” e “não criativas”, sendo as primeiras determinadas, entre outras características, pela sua indeterminação, solidão, passividade, irrequietude e desprezo do mundo, mas também dos ideais e das ilusões, enquanto as outras são determinadas pelas tendências inversas (Scheidl: 48).

Tomadas assim as coisas tudo é demasiado abstracto, o que explicaria algumas debilidades da obra, que o próprio reconhece, acusando a fadiga da sua leitura. Este esquematismo está presente nas personagens da peça, pontuando-a de forma rígida. O que leva, entre outros, Ludwig Scheidl a considerar que estamos em presença da oposição de dois mundos: “o da normalidade e moralidade estabelecida” representado por Josef, Menina Mertens e o detective Stader e “o mundo dos visionários, caracterizados pelo desespero de existir, pela inquietação interior e (como forma de compensação) por um forte erotismo” (representados pelas outras personagens). Sendo verosímil, parece insuficiente, nomeadamente quanto às personagens femininas que parecem mais ser mediadoras entre os dois mundos que rigidamente inscritas em qualquer deles. Na verdade trata-se de uma analítica das “psicopatologias” provocadas pela *hybris* moderna, onde a oposição essencial é entre a infância como abertura dos possíveis e a sua destruição pela realidade e pelos próprios na idade adulta. Mas não apenas provocada por “estes visionários inadaptados às leis do mundo é o facto de quererem preservar a inocência da infância” (Scheidl: 31), vivendo numa utopia do “outro estado”. “Exaltados” ou “visionários” são todos os personagens, uns ébrios de moral, como a Menina Mertens, e razão como

Josef e outros de erotismo como Regina ou da lucidez cínica como Thomas. Apaixonados todos eles, sem saberem que fazer dessas paixões. Mas tentando fazer algo. Mais do que a recusa decadentista do mundo racional da burguesia tudo assenta na resposta criativa ou não criativa ao mundo moderno na sua radical problematidade: sem poder fundar as qualidades e vivendo dessas qualidades. O que leva à mediocridade, à negação da vida, mas também à violência e à morte.

A famosa psicologia de Musil, que não é nenhuma psicologia, é basicamente a tentativa de compreender a crise geral como psicopatológica: “os psicopatas estão no seu elemento e dão largas à sua euforia” (cit Scheidl: 20). Na era moderna ninguém escapa a esta situação. Por trás parecem haver motivos históricos, mas é esta afecção geral do espírito que o preocupa, que é também uma doença das palavras: “o abuso que foi feito destas palavras: pensamento, ideia, espírito, deu-lhes má reputação” (Musil, 324). Contra a velha desqualificação racionalista das paixões, rememorando a peça anterior, ele considera num esboço de prefácio para o livro *Obras Pré-póstumas* que as “paixões não produzem um movimento no plano causal, mas na substância do ser” (cit Jacottet: 327). Daí que a peça construa um mundo em mosaico, que é justamente o “mundo das qualidades sem homens”, e entre essas qualidades contam-se as paixões. Na melhor das hipóteses os personagens seriam moduladores de paixões, como uma espécie de sintetizadores musicais que jogam livremente no continuum de cada paixão, que se encarregam de fazer ressoar, que oferecem carne e espírito como mediadores, mas em que a maioria não está preparada para afrontar. Terrível isolamento, que faz com que as per-

sonagens nunca se chegam a tocar, por mais promíscuas que sejam, por mais que habitem a mesma casa. Com o seu faro de poeta excelente Jacottet diz o essencial: “Tem-se o sentimento de que as personagens principais tocam um quator de pensamentos e de paixões, de pensamentos paixões, que exige, para se fazer ouvir, instrumentistas excepcionais. E as variações de ritmo, de sonoridade e de intensidade deste contraponto dramático deveriam, como em toda a música elevada, fazer-nos entrever, lamentar a ausência ou esperar ainda um outro espaço” (Jacottet: 339).

Estamos perante um movimento em dissonância, que não está longe do serialismo de outro vienense, Schönberg, onde o essencial é essa modulação da paixão por seres que acabam por ser demasiado fracos para essa tarefa. Mas que a cumprem apesar de si mesmos e das suas debilidades. Por exemplo, Regina, a personagem feminina decisiva, grita sem parar no segundo acto, o que é descrito assim: “ela também não acredita que faça sentido gritar. Fá-lo apenas” (Musil, 1921: 123). Mas por outro lado, na infância ela cantava: “em criança acreditava com convicção que um dia teria uma voz magnífica” (ib. 149). Mais do que oposição entre voz e grito, há um fluxo de intensidades que pode ser grito e voz, mas que é voz-grito. Melhor exemplo dessa modulação da paixão não existe. Sabe-se que Musil é acusado de cair em dualismos, puramente cerebrais, crítica que lhe endereçou Broch, a que respondia que os mistérios da dualidade não são menores que os mistérios trinitários. Daí que seja frequentemente acusado de procurar resolver a oposição entre sentimento e razão, de que ele reconhece o “desequilíbrio”. Mas como se depreende da análise, não é nada disso. Trata-se de percur-

sos de intensidades tornados necessários por um mundo onde tudo está em movimento, e em que cada acto implica uma queda no particular, que já está aí, independentemente de qualquer escolha. Cada um é obrigado a modular a intensidade dos possíveis dentro de cada figura. E isso não é fácil, é mesmo o mais difícil. Parece-me ser esta a intuição profunda de Musil. Como não podemos desenvolver mais o assunto, refirmamos apenas que nos “aforismos” apresenta a fórmula paradoxal de ideia-afecção. Quando diz que “o homem é movido, governado pelas afecções e as ideias” (Musil, 1978: 537) parece distingui-las, mas de facto são indiscerníveis, cada figura, cada qualidade ou atributo é uma tensão de intensidades, e estas são ao mesmo tempo ideia-afecção⁵. A crise individual, e a do mundo, vem da quebra da tensão, com o que se desemboca-se num mundo dos homens sensíveis e dos homens racionais, todos perdidos, e destruindo-se a si mesmo e ao mundo. Só que não há paixões “mudas”, infiguradas, pois elas são indissociáveis da “ideia”, da figuração. Diz ele: “representação: famílias de pensamentos condicionados por uma afecção dominante, encadeamento de pensamentos típicos: em suma, o comportamento intelectual no seu conjunto, mas no interior de certos limites impostos pelas contingências. Visando menos esse comportamento que o seu conteúdo” (ib. 537). Trata-se de modular a intensidade que está contida em cada figura, e esse é um trabalho individual. às vezes parece hesitar, como quando defende que “a política manipula a afectividade, enquanto a arte a educa” (ib. 560).

⁵Como diz sobre si próprio: “tão conhecido quanto desconhecido, o que não significa meio conhecido, antes produz uma mistura bizarra” (cit. Blacnhot: 22).

Seja como for, o teatro deveria agenciá-la na relação ao mundo. Só que o teatro de Musil nunca chegou a ser compreendido. Talvez mesmo tenha ultrapassado o próprio autor, que pretenderia uma obra “escrita para introduzir finalmente o pensamento nos conflitos dramáticos” (cit. Jacottet: 317). Mas fez bem mais do que isso. Algures Musil afirma que visa o espectador solitário e não enquanto categoria geral. O que comprova que está em causa algo mais radical. É evidente, pelo menos para mim, que Musil procura uma nova “psicagogia”, bem mais necessária para a nossa época, do que para a sua, mas que é uma condição de modernidade. Hoje quando os serial killers merecem honras, ou os canibais comem simpaticamente os maus como ocorre no Silêncio dos Inocentes, o esforço musiliano parece mais preciso. Mas não nos enganemos, não se trata de “psicologia”, mas de mestria da alma, da psyché no sentido grego.

É interessante verificar que o imperativo em acto nesta obra fascinante se encontra também em autores como Foucault, com a sua “estética da existência”, ou em Patocka, o filósofo checo, até mesmo por um Pierre Hadot. Musil e a sua peça podem ser lidos hoje de outra maneira, agora que o nihilismo se realizou a ponto de ter tornado familiar, e onde as intensidades, as “paixões” no sentido musiliano, são usadas pela técnica a tal ponto que, mais do nunca, parecem faltar humanos capazes de modular as forças que invadem todas as figuras, qualidades e atributos. Completado o arco do século, talvez hoje seja menos preciso destruir as qualidades do homem, elas estão a ser destruídas pela vorágine da técnica, do que introduzir o humano no mundo das qualidades, cada vez mais inumanas. Deste ponto de vista Musil é

o mestre da nova psyché que todos procuramos sem o sabermos.

Bibliografia

- MUSIL, Robert (1921) - *Die Schwärmer* (ed ut. *Les Éxaltés*, Paris, Seuil, 1985, tradução e notas de Ph. Jacottet).
- MUSIL, Robert (1921) - *Die Schwärmer* (ed ut. *Os Visionários*, Coimbra, Minerva, 1989, tradução e notas de Ludwig Scheidl).
- MUSIL, Robert (1978) - *Essais* (or. Prosa und Stücke), Paris, Seuil, 1984.
- MUSIL, Robert (1952) - *O Homem sem Qualidades* (or. *Die Mann Ohne Eigenschaften*), Lisboa, Livros do Brasil.
- BLANCHOT, Maurice (1959) - “Musil” in *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard.
- BROCH, Hermann (1955) - *Création Littéraire et Connaissance* (or. Dichten und Erkennen), Paris, Gallimard, 1966.
- CALASSO, Roberto (1991) - *Los Cuarenta y Nueve Escalones* (or. I Quarentanove Gradini), Barcelona, Anagrama, 1994.
- MAGRIS, Claudio (1984) - “La vie dans le vide” in *MAGAZINE LITTÉRAIRE*, 1984, 182, pp.33-36.
- PEYRET, Jean-François (1975) - “Musil ou les contradictions de la modernité” in *CRITIQUE*, 339-340, 1975, pp.846-862.
- SCHORSKE, Carl E. (1979) - *Viena Fin-de-Siècle*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.