

Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Estudos Alemães

Alexandra Marina Nunes Albuquerque

Tempo e Memória
em
Botho Strauß

Lisboa

1998

Alexandra Marina Nunes Albuquerque

Tempo e Memória

em

Botho Strauß

Lisboa

1998

*Dissertação de Mestrado em Estudos Alemães,
sob a orientação científica do Professor Doutor
João Barrento, apresentada à Faculdade de
Ciências Sociais e Humanas da Universidade
Nova de Lisboa.*

AGRADECIMENTOS

Ao longo da elaboração deste trabalho foram inúmeros os estímulos e incentivos que recebi, pelo que os centímetros desta página (ou mesmo de várias páginas) me parecem insuficientes para deixar uma palavra de apreço e um bem-haja sentido a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a sua realização.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Professor Doutor João Barrento o estímulo intelectual, a disponibilidade incansável e o apoio incondicional que me concedeu ao longo dos vários meses de elaboração deste trabalho, no qual a sua orientação rigorosa e sugestões pertinentes se revelaram ajudas preciosas.

Aos meus colegas de curso de mestrado, muito especialmente aos amigos Fernanda Bonacho e Hélder Martins, pelas experiências partilhadas, pelo apoio e incentivo nos momentos menos bons e por todo o carinho demonstrado... sempre.

Ao meu marido... por tudo... e, especialmente, pela paciência e compreensão nas horas que não lhe dediquei.

Aos meus pais, pelo amor e apoio constantes, pela compreensão e, muito especialmente, pelos momentos de lazer e convívio familiar, a recordar que há horas melhores do que as passadas em frente a um computador.

À minha madrinha e padrinho, ao meu irmão, aos meus sogros e amigos, em especial Carla Gago e Sebastian Dill, pelo incentivo e apoio generoso, nos momentos em que precisei.

À Dra. Olga Farias da biblioteca do Instituto Politécnico da Guarda e a todas as suas funcionárias, pela disponibilidade e, acima de tudo, pela paciência e simpatia.

À E.S.E.G. pelo apoio e facilidades concedidas na frequência do curso de mestrado.

À Universitätsbibliothek de Graz, pelos muitos livros emprestados e cooperação solícita.

ÍNDICE

Introdução	<i>p. 7</i>
1) Botho Strauß e a crítica: recepção de Paare, Passanten e de <u>Der junge Mann</u>	15
2) Botho Strauß: entre a modernidade, o pós-modernismo e o neo-romantismo	22
PRIMEIRA PARTE	
A CONDIÇÃO ACTUAL DO SER HUMANO E O FIM DO TEMPO	
I. A revolução moderna: do <i>Vertikalaufbau</i> à <i>simultaneidade do inconciliável</i>	35
1) O desencantamento do mundo: razão e ciência como novas instâncias de libertação?	36
1.1) A obsessão pelo progresso	41
1.2) Do tempo cíclico à linearidade do tempo moderno	45
1.3) A fragmentação do Todo e o corte de raízes	48
II. O mundo do <i>Gegenwartsnarr</i>	51
1) A trama social e a anulação do indivíduo	53
1.1) As relações da <i>Fick- und Ex-Gesellschaft</i>	56
1.2) O mundo de espelhos: imagens e <i>mass-media</i>	59
2) A instrumentalização da arte	63
3) A memória e o pensamento a-históricos	66
III. O <i>ensurdecimento alemão</i>	69
1) A sombra de Hitler	71
2) A <i>comunidade totoloto</i> e a hegemonia do <i>Werden</i>	75

SEGUNDA PARTE
O TEMPO-OUTRO E A MEMÓRIA

I. As dimensões do Tempo	<i>p.</i>
80	
1) Tempo Uno: o tempo cíclico e a quebra da unidimensionalidade	81
2) A seta de Zenão e a sincronia	87
3) Kairos e Aion	89
4) A hegemonia do Ser	91
II. A memória e o pensamento histórico	93
1) A memória e a presentificação do passado	96
2) A história como elo de ligação e reconciliação do tempo	101
3) Os lugares da recordação	105
III. O desejo da Transcendência e do Todo	109
1) O Todo e o Outro	110
1.1) A esfera do Transindividual	115
2) Rituais de acesso ao Todo	117
2.1) A metamorfose e a iniciação	117
2.2) A visão	121
IV. A Arte como via de reencantamento da sociedade e do mundo	125
1) Evocação de figuras das origens: a alegoria, o mito, o amor	128
2) A revelação do passado na música e no silêncio: o poeta-cantor	132
2.1) A arte como o prazer do jogo e da auto-reflexão.	135
3) <i>A nova forma de arte: um monte de coisas</i>	137
Nota final	141
Bibliografia	145

INTRODUÇÃO



Tempo e memória são dois temas que, na longa história literária internacional, têm servido de base de reflexão e de trabalho a inúmeros escritores, certamente porque aqueles dois conceitos estão, por excelência, implícitos no género narrativo. De facto, como já se podia ler nas Confissões de Santo Agostinho,

(...) quando narramos coisas verdadeiras, mas passadas, é da memória que extraímos, não as próprias coisas, que passaram, mas as palavras a partir das imagens que elas gravaram no espírito, como impressões, passando pelos sentidos. (...) é da memória que extraímos (...) as palavras concebidas a partir das imagens que são gravadas no espírito: minha infância, que não existe mais, está no tempo passado que não existe mais; mas a sua imagem (...) é no tempo presente que a contemplo, porque ainda está na memória.

(S. Agostinho, in Ricoeur, 1994: 27)

Deste modo fica claro que narrar é recordar, é recuperar uma imagem do passado para o presente, pelo que “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal” (Ricoeur, 1994: 15). Por outro lado, parece também impossível conceber a noção de tempo – como algo que, acima de tudo, está em constante movimento e mutação entre o ser e o não-ser, na dimensão tripartida comumente aceite de passado, presente e futuro – sem existir um suporte, um instrumento de medida desse mesmo movimento: a memória.

Em Strauß, a memória do tempo (o *Urzeit*, a Idade Dourada que se perdeu) e o tempo da memória (o presente que se vive a um ritmo acelerado e a-histórico) são duas temporalidades recorrentes, revelando-se duas pedras angulares da sua obra (em prosa, lírica e dramática) sempre presentes numa dialéctica que visa, antes de mais e através da

arte, a reconciliação entre os tempos, o indivíduo e o Todo, o mítico e o racional, dando continuidade ao desejo de totalidade e unidade que se transformou, pelo menos desde o século XVIII, num dos grandes mitos da Alemanha.

Este trabalho focará, apenas, a obra em prosa de Botho Strauß, tendo como *corpus* de base uma obra de aforismos – Paare, Passanten – e um romance – Der junge Mann –, obras paradigmáticas, como veremos, do modo como a memória influencia o tempo e o tempo depende da memória. Convém, talvez, antes de mais, resumir aqui um pouco a estrutura destas obras, ambas bastante complexas, para que seja mais fácil localizar e entender aquilo de que se fala, pois ao longo deste trabalho, as referências serão necessariamente pontuais e exemplificativas.

Paare, Passanten é uma manta de retalhos, um conjunto de fragmentos independentes, que funcionam como unidades autónomas onde não há uma personagem principal e onde todos nós somos protagonistas nas várias situações do dia-a-dia. Esta obra compõe-se de seis partes in(ter)dependentes – “Paare”, “Verkehrsfluß”, “Schrieb”, “Dämmer”, “Einzelne”, “Der Gegenwartsnarr” – cada uma delas subdividida, por sua vez, em várias pequenas histórias e aforismos com uma base temática comum. Em “Paare” encontramos uma série de pequenas cenas de encontros e desencontros entre amantes, amigos e ex-amantes, num retrato real de como se vive o amor hoje em dia; em “Verkehrsfluß” desfilam um sem número de transeuntes e figuras-tipo anónimas¹ cujo relacionamento é, acima de tudo, cunhado pela estranheza e indiferença; “Schrieb” é um canto solitário e nostálgico sobre a situação da arte e do artista na sociedade contemporânea e uma reflexão sobre a língua e a escrita, revelando-se estas duas como a única pátria que parece restar; “Dämmer”, nas próprias palavras do narrador,

ist hingegen für jeden Künstler, den Erzähler zumal, ein unentbehrliches Mittel der Wahrnehmung und der Abwehr zugleich gegen das gestochen Konkrete der allzu nahen Umgebung.

(PP²: 116)

¹ Strauß refere-se-lhes, por exemplo como “die geliebte N.” (PP: 75), “der kluge H.” (PP: 75), “der Mann” (PP: 77), etc.

² De forma a facilitar a citação das obras do autor, serão usadas siglas, que podem ser consultadas na bibliografia.

Em “Einzelne” und “Der Gegenwartsnarr” encontramos um retrato real da sociedade sem laços e profundamente sociocêntrica em que vivemos, onde a tradição e o legado são obrigatoriamente esquecidos em favor da actualidade e do “Novo” (JM: 373) e o indivíduo é mais um número sem importância, sem identidade na soma social, vivendo num estado de esquecimento e de alienação profundo, numa cultura sociocátrica que o anula e o separa, cada vez mais, das raízes.

Paare, Passanten é assim, acima de tudo, uma marca de (um) tempo, de um *Zeitgeist* que envolve a sociedade alemã em particular e a sociedade europeia ocidental em geral, onde Botho Strauß, o guarda [Wächter] atento e distante, dissecava com um olhar clínico uma sociedade esvaziada do verdadeiro sentido do Tempo, sem História e sem memória, que vive no esquecimento e ensurdecimento dos *slogans*, dos vídeo-clips e da linguagem dos computadores, numa massa social “incharacterística” (Vieira, 1994), homogeneizada por uma ideologia centralizadora, unilateral e “golémica” (ibidem).

Esta obra, também ela um espelho do retrato fragmentado do Tempo e do quotidiano, é uma película de diversas cenas da actualidade efémera e passageira (atente-se no título), onde a ética e valores como o amor, amizade, ócio, lentidão, ideologia, sagrado, etc., não têm lugar porque foram inconscientemente soterrados por relações superficiais, interesses, ambição e descrença.

Este é, de facto, o único tempo que a sociedade de progresso parece conhecer – o *Wahnzeit* (JM: 9) do sentido do ponteiro do relógio, que já se tornou norma e que agrilhoa e anula a vivência subjectiva do indivíduo numa trama linear, unidimensional e totalitária. É o tempo do não ter tempo, do *lufa-lufa* e do conseqüente esquecimento do Eu, do Outro e do Todo; um tempo ininteligível que priva as pessoas de o dominarem, porque, aparentemente, está totalmente controlado pela tecnologia que, por um lado, acelera o tempo e, por outro, o anula à procura de espaço. É, ainda, como se pode ler na introdução de Der junge Mann, um tempo que se transformou em problema social, com os alcoólicos, os desempregados, os sem-idade ou, para utilizar uma expressão de Strauß, os “que escorregaram para fora do tempo” (JM: 8). É, pois, em última análise, um tempo sem sentido para muitos, onde o Homem parece não se encaixar bem porque

tem dificuldades em encontrar a felicidade prometida pelos apologistas do progresso, sentindo-se, deste modo, desiludido e desenquadrado de um mundo onde o conhecimento está em cacos, a palavra exautorada e a memória pessoal e colectiva se dissipou.

É este rosto de época [ou melhor máscara, porque o rosto é um limiar – uma *entrada* –, como se lê na página 66 de Paare, Passanten, que conduz ao Todo do ser humano e, como tal “tem de ser lido como um sonho; o rosto é a linguagem onírica de cada movimento.” (PP: 67)], uma máscara minada pelo peso do tempo unidireccional, pela massificação de ideias sociocêntricas e pela inconsciência histórica que, em passagens de teor mais profético e apocalíptico, lembra o termo do tempo, contra o qual Botho Strauß ergue o “escudo da poesia” (JM: 15), tendo como espada principal a anamnese. Só através da memória é possível recuperar as raízes (que foram cortadas) que nos ligam a um outro modo de Ser e a um outro conceito tempo, que urge re-inventar, a fim de re-encontrar o sentido do Todo e, em última instância, a reconciliação e salvação.

É exactamente isso que Strauß pretende mostrar na segunda obra deste *corpus* – Der junge Mann – um “romance de reflexão romântico” e um anti-*Bildungsroman* moderno que se nos apresenta como um mundo alternativo, onde imperam a subjectividade, a fantasia e a ilusão. Este romance é constituído por uma introdução, alguns episódios e cinco capítulos – “A Rua”, “O Bosque”, “A Colónia”, “O Terraço” e “A Torre” – dos quais o primeiro e o último possuem a estrutura normal, o método e construção tradicionais de um romance realista, apresentando, pelo contrário, os três capítulos intermédios um panorama recheado de fantástico e absurdo, onde a causalidade e a cronologia não têm qualquer importância.

No primeiro capítulo – “A Rua” – Leon, a personagem principal, tem o seu primeiro contacto com o mundo da arte, nomeadamente com o teatro, qual Werther que pretende afastar-se do mundo social e seguir o seu próprio caminho num mundo paralelo, do qual a imagem da rua é um símbolo claro como “o único anti-medium existente” (PP: 200) para Strauß. No entanto, Leon não terá muito êxito no mundo do teatro começando, a partir daí, a procurar continuamente a estabilidade e o equilíbrio, sempre entre a

sociedade e o mundo alternativo da arte e do amor, sofrendo várias metamorfoses e assumindo diferentes identidades ao longo do romance. N' "O Bosque", Leon continuará a sua busca sob a forma de uma funcionária bancária que encontra um outro tempo, ao passar por uma experiência única e iniciática, num mundo repleto de símbolos e imagens ligados à história alemã recente. "A Colônia" aparece neste romance como uma utopia social, uma vida comunitária, onde o passado, a tradição e o legado são a base de uma vivência sintetizadora, onde a parte e o Todo interagem e o Tempo é o resultado da tensão passado-futuro. N' "O Terraço", uma alegoria clara da Alemanha do pós-guerra, do pós-nacionalismo e, em muitos aspectos, da Alemanha actual, Strauß representa o pluralismo democrático que se tornou a alternativa ao regime totalitário e ditador de Hitler, nas personagens de Hanswerner – o moderno –, Reppenfried – o enfermeiro –, a sua esposa Dagmar, a sua cunhada Paula, Almut – "a bela deprimida" (JM: 182) –, Yossica – aqui ainda separadora de correspondência mas, no capítulo seguinte, uma cantora de sucesso e também a companheira de Leon – e, ainda, o narrador, Leon, aqui um "säumiger Sucher" (JM: 182) que encontrará, enfim, o amor. A par da discussão sobre o futuro da Alemanha entre estas personagens, Strauß delinea, ainda, neste capítulo, uma caricatura profundamente negativa da sociedade, salientando a sua falta de valores, identidade e história e a sua vivência de uma espécie de *Endzeit*: o passado quer-se esquecido, o presente é uma "manhã submersa" (JM: 182) e as perspectivas de futuro estão, ainda, em discussão. O último capítulo recupera a temática e as personagens do primeiro e é também ele uma reflexão sobre o futuro da arte, quando Ossia, aqui a figura principal – o Weigert do primeiro capítulo – se transformou num artista de sucesso, exilado na sua torre, e Leon se afastou do mundo da arte vivendo como um pequeno-burguês, voltando à sociedade onde, contudo, também não parece sentir-se integrado.

Der junge Mann não é, todavia, a história de Leon mas um romance sobre o tempo – este e o outro, que se esqueceu – onde Leon é, apenas, um fio condutor para que o leitor reconheça melhor o trilho que há-de seguir por entre uma selva de símbolos, metamorfoses, alegorias, fantasias e sonhos que funcionam como escudo contra a passagem da seta do tempo (contra a implacabilidade do tempo linear) que Strauß pretende substituir pelo tempo total, linear e cíclico, completo e uno. Há que reatar os

laços, unir o indivíduo ao geral, entendido aqui como aquilo que é transindividual, e completar agora o passado que passou e ficou. É, portanto, um tempo suspenso [Stillstehen] que é proposto, também em Paare, Passanten mas de uma forma muito mais clara em Der junge Mann, ao qual a seta de Zenão permite que se espraie em “favos” nas suas (múltiplas dimensões), de uma forma una e cíclica, impondo-se a repetição à duração da seta do tempo físico. Só com esse tempo podemos voltar às origens (entendidas aqui principalmente como uma síncope do tempo), à unidade, a um estado esquecido, mas não alheio, de um mundo onde se cultiva a alegoria, o mito e o ritual da iniciação como instrumentos de compreensão e recuperação dos arquétipos do mundo.

O veículo que permite esse regresso para este autor é só um – a memória –, a força de resistência ao tempo que funciona como uma “casa de transformadores”, onde o passado é tornado presente, o futuro iluminado pela sua aura e o legado (as raízes) está protegido da destruição e do esquecimento. A memória em Strauß, quase sempre melancólica, é, assim, a manifestação temporal do que ficou, isto é, “o reverso dessa consciência ou inconsciência do Tempo, esvaziada de interioridade, essa memória de ninguém que tem no vídeo-clip o seu melhor emblema, e que Eduardo Lourenço considera o ‘terceiro tempo’ deste nosso século moribundo.” (Barrento, 1996: 88).

A recordação é, desta forma, uma força repetitiva (no sentido positivo da palavra) e salvadora porque renova os sinais de queda, ruína e morte da nossa era, porque salva, ao presentificá-los (num salto do passado para o Agora), tempos, espaços e figuras esquecidas, ausentes. Sendo assim, a memória neste autor não é apenas melancólica mas, ao explorar a mais-valia da pessoa, também um sinal de esperança, mesmo que por vezes frustrado (NA: 111), e, sem dúvida, a única fenda da estrutura pré-definida em que vivemos que nos concede a possibilidade de outras vivências, com outras presenças, noutro(s) tempo(s).

Neste sentido, parece-me que estas duas obras de Strauß são bem representativas do que se pretende analisar: um conceito dualista de Tempo, como quase todos os conceitos em Strauß, sendo elas próprias memórias (principalmente Der junge Mann) e guias para a

memória, no espaço privilegiado da arte da anamnese – o lugar literário onde se move o narrador (também ele, em parte, eco do passado), ao mesmo tempo vigia e guarda [Wächter] de um legado, e porteiro de um mundo alternativo.

1) Botho Strauß e a Crítica: recepção de Paare, Passanten e de Der junge Mann

Se, numa primeira fase, que segundo Bernd Behrendt (Behrendt, 1985) abrange todas as obras desde Marlenes Schwester (1975) a Paare, Passanten (1981), a recepção de Strauß se poderia traduzir por uma “aceitação incondicional” (ibidem: 78), principalmente em relação a Die Widmung (1977), [considerado por Marcel Reich-Ranicki um livro “fora do vulgar”, cujo autor se lhe apresentava como “uma grande esperança” de vir a escrever “o romance da sua geração” (Reich-Ranicki, 1977)], será já com Paare, Passanten, numa segunda fase, que o debate entre os críticos literários irá encontrar divergências, culminando em grande polémica com o *esperado* romance Der junge Mann (1984).

Paare, Passanten deixa para trás a narrativa de ficção com base numa personagem principal, à volta de uma temática específica: a perda da personalidade para o Outro, seja ele outra pessoa ou a escrita. Com um “mosaico” de “carácter metafórico” (Meyer, 1981), a voz do autor ouve-se, agora, no comentário cultural, onde o específico é substituído pelo geral e o ponto de vista do narrador deixa de ser individual (eu, ele/a) para ser colectivo (nós).

A forma inovadora e moderna da obra apresenta-nos muitas histórias em pequenos fragmentos e em seis núcleos temáticos, aparentemente desconexos, os quais, “mais do que unidades narrativas, são cenas - observações, segmentos, reflexões (...)” (Raddatz, 1983: 137), constituídas por uma “fonte abundante de afirmações sentenciosas e intrigantes” que “acumulam imagens multifacetadas e referências” (Williams, 1990a: 455), formuladas por um narrador distante que retrata a “fisionomia do nosso tempo”, utilizando a “crítica cultural como análise social” (Lüdke, 1981).

O tom de “Erzählung” é, igualmente, alargado ao filosófico (nas reflexões,

principalmente dos últimos capítulos) – facto que levou Peter von Becker a denominar Paare, Passanten “a *Minima Moralia* dos anos 80” (Becker, 1982) e Joachim Kaiser a enquadrar a obra e o autor “ no círculo nevoento de Benjamin e Adorno” (Kaiser, 1981) – por vezes poético (por exemplo na “Mensagem de um cambojano (...)”, pág. 55), mas sempre muito analítico, de “filósofo cultural mundano” (Schneider, 1984: 187) disposto a provocar “um tumulto plural de opiniões” (Becker, 1982) com a acérrima crítica que tece à sociedade alemã³ contemporânea.

Algumas dessas “opiniões”, ao contrário da maior parte referida até agora, são fortemente negativas em relação ao tom e ao estilo de Strauß e de Paare, Passanten. Só para citar algumas, Schultz-Gerstein denomina a filosofia cultural de Strauß de “evangelho do oportunista crítico (...) que segue as modas para seguidamente as denunciar como modas” pretendendo, desta forma, estar ele próprio na moda! (Schultz-Gerstein, 1982). J. Drews considera que todo o trabalho de Strauß delinea o objectivo de, “sem compromissos”, “contrapor apenas uma outra imagem” ao real – num esforço puramente estético, mantendo-se, por isso, sempre numa distância de segurança suficiente em relação ao real, de forma a não macular a sua obra – utilizando, como instrumentos, “recursos estilísticos e de crítica social”, os quais na opinião deste autor, são reveladores de um “conservadorismo cultural, de um romantismo simplista e de intelectual.” (Drews, 1984: 954).

Segundo Drews, Botho Strauß abandona a realidade, ao estetizá-la, em busca de verdades visionárias e harmonias só realizáveis na arte, revelando, ao mesmo tempo, uma falta de esperança no real, no quotidiano e nos transeuntes de uma sociedade alienada e estranha, onde o indivíduo já não existe⁴ (é somente uma necessidade), porque está soterrado sob o peso da trama social que o automatiza e não o deixa ver mais do que imagens de aparência.

³ Ao usar esta expressão ao longo de todo o trabalho, refiro-me, naturalmente, à sociedade alemã ocidental, da ex-Alemanha Federal portanto, que ainda existia quando da publicação de qualquer uma das obras do *corpus* principal do trabalho.

⁴ Cf. Paare, Passanten, pág. 175.

Foi, muito provavelmente devido a este ênfase niilista dado ao tormento privado do indivíduo e à abordagem sensível do seu isolamento e da sua angústia, que alguns críticos ligaram Botho Strauß à “Neue Subjektivität” dos anos 70 (Adelson, 1984c; Wolfschütz, 1985; Demeritt, 1987), e que Michael Schneider o apelidou de “romântico negativo” e “profeta da desesperança”, com base no “clima de decadência” e “imagens apocalípticas” que perpassam as suas obras (Schneider, 1980: 41), nomeadamente Paare, Passanten.

Contudo, se com o lançamento deste título Botho Strauß se tornou num dos autores alemães mais discutidos, foi sem dúvida com Der junge Mann, provavelmente a sua obra mais ambiciosa e complexa, que a polémica à volta deste autor se dividiu, finalmente, em duas facções: os que consideravam o livro “uma obra de arte total” (*apud* ALT, 1990) e os que concordariam em denominar esta obra “um monte de cacos (...) de plástico barato” (Reich-Ranicki, 1984).

Der junge Mann é um romance que rompe as fronteiras do género e as extravasa em muitos outros, consistindo numa poética plural e variada – “um monte de coisas” (JM: 349) – num “romance de reflexão romântico” (*ibidem*: 15) que, no trilha de Paare, Passanten, mantém o tom de crítica a uma vivência sociocêntrica. Botho Strauß pretende, com esta forma literária, lutar em primeiro lugar contra a seta do tempo, estabelecendo “circuitos que se fecham entre o passado e o agora (...) [possibilitando, com um estilo romântico, a] união entre dia e sonho, competição de águia e o sonambulismo lento” (*ibidem*:11), e mostrar que o indivíduo é mais do que uma “soma” de “leis e estruturas” sociais (PP: 176), que lhe impõem uma unidimensionalidade que o anula e o faz perder a ligação com a ordem do Todo.

É, talvez acima de tudo, uma reflexão profunda sobre a situação do pós-guerra alemão, envolta, desde a morte de Hitler, numa manhã submersa e alienada da continuidade histórica necessitando, agora, de encontrar um novo conceito de sociedade ideal que lhe permita ver novamente a luz do sol. A discussão que preenche o maior capítulo da obra é uma prova disso mesmo e é, por isso, uma antecipação do *Historikerstreit* (em meados dos anos 80) que, tal como este romance, tentou numa das suas vertentes, apagar o

estigma nazi que marcou a consciência histórica do período do pós-guerra alemão.

Foi com certeza esta evidência que levou Arthur Williams a considerar Botho Strauß “um dos escritores mais interessantes da Alemanha ocidental”, pois, segundo o mesmo crítico, “nenhum outro autor analisou melhor a situação cultural alemã e, de certeza, nenhum outro autor antecipou mais acontecimentos da década passada, em particular o *Historikerstreit* e a queda do muro de Berlim.” (Williams, 1990a: 449). Será, neste sentido, um “visionário” – como lhe chamou entre outros Reinhold Werner – um “escritor carismático” (Werner, 1992: 109), que é chamado a diferenciar a verdade e a recuperar a unidade, “das Ganz Andere” (NA: 134).

Assim, Der junge Mann revela-se um “compêndio de simbologia enigmática, (...) uma obra lúcida de símbolos e motivos subtilmente entrelaçados, com o encontro com o tempo, com a história e a sociedade na linguagem da mitologia (...)” (Lücke, 1991: 9), que se traduz em “alegorias” e “histórias de iniciação” (JM: 15), que só serão percebidas se o leitor de Strauß se libertar das expectativas de uma narrativa linear e estiver disposto a entrar no jogo ironicamente romântico do cronista que sussurra baixinho e o obriga a encontrar o fio de Ariana, num enigmático “labirinto de fantasia” (Raddatz, 1983).

O fio condutor de toda(s) a(s) história(s) é Leon Pracht, a personagem-narrador que se vai metamorfoseando de forma a quebrar a sua unidimensionalidade, um anti-herói “que se perde constantemente para se confundir cada vez mais nas coisas” (Stadelmaier, 1984). Foi o facto de Strauß ter substituído o narrador distante de Paare, Passanten por uma personagem que vai passando por diversos estádios de desenvolvimento, que levou muitos críticos a denominar este romance de *Bildungsroman* e a chamar héroi a Leon (Lüdke, 1984; Stadelmaier, 1984; Lücke, 1991; Raddatz, 1983; Fetscher, 1984; Federico, 1993; Olsen, 1991; Marschall, 1994), “apesar de ser uma formulação polémica”, como o próprio Olsen reconhece. Este romance foi, assim, comparado ao Parsifal (Raddatz, ibidem) e ao Wilhelm Meister (Fetscher, ibidem), tendo ainda sido considerado por alguns críticos como herdeiro de Zauberberg e de Heinrich von Ofterdingen. Contudo, parece-me que este romance está muito mais próximo do anti-

Bildungsroman, ou do *Bildungsroman* negativo⁵, e Leon do anti-herói, pois mesmo se considerássemos o romance um *Bildungsroman* “na sua nova variante” pós-moderna (Olsen, 1991: 37), estaríamos a aceitar uma estrutura de desenvolvimento linear progressivo em que o protagonista partiria de um estágio de ignorância e de uma certa associabilidade, o que de facto acontece com Leon no primeiro capítulo, e passaria por vários processos iniciáticos e metamórficos até conseguir ser um ser social, o que não acontece no último capítulo.

Ora, neste romance temos vários elementos que diferem desta tradição. Em primeiro lugar não podemos limitar o protagonista a *uma* personagem – Leon – pois, neste romance, Leon liga-se a, ou é substituído por outras personagens que se encontram também em formação, constantemente “atrás das coisas” (JM: 55): a funcionária bancária (sem nome próprio), Almut, Yossica, o próprio Weigert / Ossia, etc... , sendo todas parte de um Todo que pretende mostrar o carácter transindividual do ser humano.

Por outro lado, nenhum dos objectivos que Leon estabeleceu na sua vida foi integralmente cumprido: a paixão pelo teatro e o desejo de vir a ser encenador cai por terra, depois da experiência com As Criadas de Genet, e revela-se uma grande desilusão; uma vida ligada à arte, que parecia ser o seu ideal, dissipou-se no horizonte ao passar a ser arquivador de fotos e levar uma vida de burguês mediano; o facto de ter encontrado a mulher ideal também não lhe trouxe verdadeira felicidade, pois como ele próprio confessa, sente-se “insatisfeito” (JM: 330), apesar de ter uma boa relação com Yossica (ibidem: 329).

Ossia também ainda não atingiu o último estágio de desenvolvimento, apesar de ter alcançado a fama e de se ter isolado na sua torre de marfim; necessita de alguém que o ajude a ordenar e concretizar algo do “monte de coisas”, do caos que produziu. Mas, pelo menos, o caos é um elemento frutífero e está ligado à criação...

⁵ No entanto, há que reconhecer que Strauß herdou alguns dos motivos mais recorrentes da maioria dos *Bildungsromane*, muito especialmente do Wilhelm Meister de Goethe, como sejam, por exemplo, o teatro, a torre e a colónia, tendo esta última também paralelos em algumas utopias do século XIX.

Só Yossica, o lado feminino, parece ter seguido um processo de desenvolvimento mais tradicional de acordo com o *Bildungsroman*, pois, após a metamorfose que sofreu devido à sua ambição, transformou-se interiormente e conseguiu atingir um estágio de maior desenvolvimento e o seu objectivo de longa data: ser cantora. A mulher e o lado feminino do mundo, já se adivinhava em Paare, Passanten e provou-se com Der junge Mann, parece ir mais facilmente contra a racionalidade do mesmo e poder modificá-lo para melhor, ao envolvê-lo numa nova dimensão. Mas este é um assunto para outro trabalho.

Leon não pode ser, por isso, denominado herói uma vez que, apesar das duas décadas de diferença entre o primeiro e o último capítulo, continua insatisfeito no fim, da mesma maneira que se não se sentia realizado ao iniciar uma carreira de encenador. A diferença principal entre o jovem e o adulto parece ser a atitude em relação à sociedade: no primeiro capítulo, Leon pretende afastar-se da sociedade procurando refugiar-se na arte e, no último capítulo, tem uma atitude completamente avessa – está inserido socialmente e não quer deixar a segurança de um emprego medíocre pela aventura caótica de escrever uma obra grandiosa.

Esta atitude de Leon não deve, a meu ver, ser entendida como o fracasso de um percurso rico de experiências e de lições de vida, pois não me parece que fosse esse o objectivo de um romance de reflexão. O final aberto da obra e a disparidade de opções de vida de Ossia e de Leon provam exactamente isso: não temos que chegar às mesmas conclusões e viver da mesma maneira, temos, isso sim, de escolher um modo de vida próprio e saber por que o fazemos sem estarmos dependentes das ideias ou ideais de outros. Afinal, o objectivo da aprendizagem de Leon e das outras personagens não é seguir modelos (heróis) sociais, políticos, artísticos ou outros, mas encontrar-se, descobrir “a que tipo pertencem” e não se “preocuparem em ser outro” (NA: 211), aceitar e desenvolver aquilo que são para preservar a diferença.

De facto, isto é o que acontece em geral no *Bildungsroman*: a busca é sempre de si, sobretudo no romance moderno, por exemplo no caso de Hesse. Todavia, Strauß, como aliás a maioria dos romancistas do século XX, modifica ou aproveita “subversivamente” o *Bildungsroman*, criando um *Bildungsroman* negativo, para provar que somos “ewige

Anfangende” (PP: 177) e que o héroi moderno não tem rosto e é “o Homem múltiplo” (JM: 366). Contudo, apesar de já não existirem heróis clássicos nem verdades absolutas, não significa que não exista esperança, visto que “o fracasso não existe. Só existe uma continuidade” (JM: 55) para, “de cápsula em cápsula” (JM: 60), de fragmento em fragmento e com a ajuda da Poesia, chegar mais próximo da ordem original, do Todo.

Não é surpreendente, assim, que Botho Strauß tenha sido considerado “o provocador literário e a *Leitfigur* poética dos anos 80” (Kilb, 1989: 73), opinião partilhada ainda por outros críticos: Williams (1990a), Holthusen (1984) e Förster (1989). De facto, após ter escrito narrativas, um romance e várias obras mais aforísticas, lançou Der junge Mann onde problematiza de uma forma original a sua época e, em particular, a história alemã, propondo alternativas mas recusando-se a dar respostas definitivas; pois, com um “romance de reflexão romântico”, terá apenas pretendido, “com uma voz tão fraca com a qual não se poderá incomodar alguém”, “deixar as suas marcas na neve” (JM: 15) para, quem sabe, serem encontradas e seguidas por um transeunte mais atento...

2) Botho Strauß: entre a modernidade, o pós-modernismo e o neo-romantismo

Antes de abordar, com maior pormenor, a presença do tempo e da memória na prosa de Botho Strauß, gostaria de desbravar um pouco e na medida do possível o círculo literário onde este autor se movimenta, pois parece-me bastante útil à compreensão da sua obra, nomeadamente à do *corpus* deste trabalho. Por outro lado, inserir Botho Strauß nesta ou naquela corrente literária é, no mínimo, polémico, uma vez que este autor tem o estilo peculiar de alguém que na literatura anda como um “transeunte só” que não se junta a “correntes” (PP: 94), preferindo antes reflectir sobre elas. Tem, todavia, qual neo-romântico, um forte sentido de tradição, agarrando-se “às raízes, num continente completamente escorregadio” (PP: 106) onde a literatura e os escritores são “*Außenseiter* da cultura” de *mass media* (ibidem: 105) e o livro já deixou de ser o “arquivo universal” da mesma (ibidem: 106), suplantado que foi pelo frenético *zapping* televisivo e pelo tráfico cibernético que apaga qualquer réstia de memória e instaura a “ditadura do presente” (ibidem: 111).

Assim, quando se pretende romper com o tempo, que “considera a escrita como algo de negativo” (ibidem: 102), e quebrar os grilhões dessa mesma ditadura, escreve-se

*einzig im Auftrag der Literatur. Man schreibt unter Aufsicht alles
bisher Geschriebenen, man schreibt aber doch auch, um sich nach
und nach eine geistige Heimat zu schaffen, wo man eine natürliche
nicht mehr besitzt.*

(PP: 103)

Strauß continua assim uma tradição aparentemente condenada a desaparecer – a escrita – onde o tom reflexivo e de crítica, à sua época e à sociedade alemã, assume um papel preponderante, pelo menos nestas duas obras. O seu estilo, pouco consensual, é comparado muitas vezes ao de outros autores seus contemporâneos (principalmente Peter Handke) sendo, por isso, considerado por uns neo-romântico (especialmente após a publicação de Der junge Mann), moderno ou pós-moderno por outros, havendo ainda quem o considere “um dos mais ultra-modernos do pós-modernismo” (Le Rider, 1992).

A(s) influência(s) literárias em Strauß são, de facto, difíceis de definir, não só devido às tendências do autor e ao seu estilo próprio, mas também pela grande dificuldade em definir objectivamente os próprios termos literários de moderno e pós-moderno, os quais assumem sentidos diferentes de crítico para crítico. A verdade é que, apesar de ter sido e continuar a ser uma temática muito debatida, a distinção das fronteiras entre moderno e pós-moderno e a descontinuidade e/ou continuidade deste último em relação ao primeiro não são claras e mostram-se difíceis de traçar, mesmo para os mais convictos paladinos do pós-modernismo, como Fokkema, Hassan, L. Fiedler e outros.

Por outro lado, esta polémica tem ainda uma outra variante que em nada ajuda o consenso. De facto, para alguns nem sequer existem textos pós-modernos, isto é, com características pós-modernas, e esta designação é apenas uma expectativa, chamemos-lhe assim, uma etiqueta da hermenêutica, que a aplica sempre que as estruturas do texto “dão origem a uma disposição de recepção” (Herwig, 1990: 243; Bürger, 1988).

Assim, se alguns críticos consideram Strauß sem hesitação um autor pós-moderno, outros há que são mais cuidadosos na utilização da designação, sendo ainda recusada (em parte ou totalmente) por outros. Convém, pois, conhecer algumas das estruturas consideradas modernas e pós-modernas pelos críticos literários e ver se estão ou não presentes nas obras em questão de Strauß.

A modernidade do fim do século XIX e princípio do século XX, insurgindo-se contra o classicismo e realismo, bifurca-se, por um lado, numa *modernidade civilizacional*⁶ – cheia de excitação, de entusiasmo e de optimismo em relação à segunda revolução industrial da era moderna e, conseqüentemente, à ideia de progresso, considerando a ciência como o seu “anjo da guarda” (Stefan Zweig, in Barrento, 1989: 281). Esta vertente cultivava, assim, os mesmos valores racionalistas do Iluminismo do séc. XVIII e, na opinião de Lyotard (*apud* Le Rider, 1992), caracteriza-se essencialmente “pela assimilação técnica e científica dos objectos por parte do sujeito – senhor do mundo – que os reconhece. Há uma grande clivagem entre o sujeito e o objecto na era da ciência

⁶ Thomas Anz (1990) divide a(s) modernidade(s) em civilizacional e estética.

planetária, que nos dá poder sobre as coisas, ao mesmo tempo que nos despoja da familiaridade de as ver. O *homo modernus* ficou cego.”

A outra vertente da modernidade – a *modernidade estética* – transforma, contrariamente, a excitação e o optimismo do futuro em nostalgia e desilusão. Os seus autores – Nietzsche, Zweig, Hofmannstahl, etc. – numa tentativa de recuperar os sentidos perdidos das coisas, criticam exactamente a ideia de progresso e de linearidade da história e a consequente decadência do que está à sua volta. Refugiam-se nas suas torres de marfim (ou de silêncio), longe do mundo, vivendo da e para a arte – que se torna muitas vezes hermética, servindo como uma carapaça de protecção a um mundo totalmente pessoal – separando-a de tudo o que se relaciona com a cultura de massas. Na sua estética, o texto já não “representa” o mundo, porque a linguagem está adulterada e prostituída, tendo perdido o sentido. Utiliza uma linguagem própria, recuperando muitas vezes arcaísmos ou inventando palavras novas, podendo fechar-se completamente num silêncio que rejeita o “comércio” de palavras⁷.

Os autores modernos aspiram, desta forma, a estabelecer uma *visão* do mundo mais válida e autêntica e, acima de tudo, estritamente pessoal, escrevendo sobre mundos possíveis, ainda que simplesmente na imaginação, com uma forma inovadora e frequentemente fragmentária – como, por exemplo, Walter Benjamim – formando pequenos núcleos absolutos sem pretensões de totalidade. Formam, deste modo, uma elite que explora o Eu interior, tentando ocupar o lugar deixado vago por Deus, que já não tem lugar numa *terra de desperdício* sem valores, dessacralizada e que perdeu as ligações com o passado.

Strauß tem ainda muitos traços desta geração. De facto, este autor parece auto-incluir-se na herança “dos autores modernos, dos tradicionalistas inquietos, dos maneiristas patéticos e de todos os outros que aos olhos da maioria são fantasistas supérfluos” (PP: 105). Em Paare, Passanten, uma obra muito moderna a meu ver, o autor cita alguns daqueles poetas – nomeadamente Nietzsche, Kafka, Celan – denominando-os “os

⁷ “A carta de Lord Chandos” de Hofmannstahl é um exemplo claro do cepticismo em relação à linguagem que, apesar de ter já tradição em Mallarmé, assume, agora, uma face mais “moderna” que terá seguimento com Wittgenstein, com a poesia hermética de Paul Celan, Peter Handke, etc.

autênticos” (pág. 107) e “Außenseiter” que, como ele, pretendem desmascarar a decadência de uma sociedade pseudo-evoluída (do ponto de vista cultural) e desumanizada.

Há, ainda, nesta obra uma nítida distância entre um narrador que defende a arte – como cultura superior – e uma sociedade de massas que valoriza mais a televisão, o computador e, em suma, uma “corrente de informação” (PP: 39) uniformizante e totalitária. Esta parece funcionar muitas vezes como “um discurso de endoutrinação das massas, concitando à destruição de tudo quanto não entendam” (Vieira, 1994: 21). Assim, esquecem-se ou pervertem-se valores, banalizando a vida humana, num mundo onde impera “a Grande Absurdidade” do incharacterístico, especialmente “nos discursos do simulacro do *marketing*, dos *media*, do *design* (...)” (ibidem), que pretendem acabar com a diversidade do mundo e a dissolução de todos os ideais e fundar a “ordem do idêntico” (ibidem: 50). Com Paare, Passanten, Strauß pretende contrapor a esta “barbárie” da cultura audiovisual uma obra em fragmentos que se assemelha a um *puzzle*, o qual exige ao leitor o esforço de o montar de forma a fazer sentido, contrariando a tendência “moderna” de olhar sem ver e de fazer sem pensar.

Quanto à questão da linguagem, é, na opinião de Strauß, ao escritor que cabe a função de “reciclar” e “re-elaborar” o “lixo do significado” (W: 85), fazendo com que a linguagem volte a ter sentido num mundo onde tudo é efêmero e passageiro. É também a ele que cabe estabelecer as pontes com o passado, recuperando arcaísmos (como, por exemplo, *Schrieb* e *Dämmer*, em Paare, Passanten; o verbo *zeiten*, em Der junge Mann), numa alquimia da linguagem, muito comum entre os autores modernos e os modernistas, que constitui o único mundo onde se podem quebrar as amarras sociais e re-descobrir uma alternativa de vida. Strauß não pretende, desta feita, roubar o lugar a Deus e idolatrar o poeta. Pretende, antes, ser um cavaleiro “de reinos passados” (PP: 26) e combater a cegueira dos “*freaks* do presente” (ibidem: 61), que, esvaziados de memória colectiva, cosem “ao seu jargão como se fossem botões” (PP: 92) expressões e vocábulos que perderam os seus significado e contexto primordiais.

As duas modernidades – civilizacional e estética – coexistem numa mesma era,

considerada moderna, por uns, e decadente, por outros, aproximando-se, a certo momento da história literária, num mesmo sentimento nostálgico e desiludido, após duas guerras altamente destruidoras, que mostraram que a tecnologia pode ser extremamente prejudicial e aniquilar brutalmente o ser humano. Terá sido nesta altura, final da década de 70 e inícios da de 80 que, segundo alguns críticos (Huysen, 1984; Anz, 1990), terá surgido o pós-modernismo alemão à semelhança do que já havia acontecido nos E.U.A. nos anos 50/ 60 e em França com o *Nouveau Roman*. Contudo, como nos diz Fokkema,

não é claro o modo como surgiu a recente produção de textos pós-modernistas em língua alemã.[...]. Os pós-modernistas alemães formam um grupo à parte. O aspecto autogenético do seu código parece mais importante do que aquilo que aprenderam com estrangeiros, ainda que nos seus escritos tenham chegado a soluções que revelam uma notável semelhança com as que foram encontradas em França ou na América.

(Fokkema, 1988: 68)

As características do pós-modernismo em geral, avançadas por Fokkema e por outros autores, são variadas e muitas vezes contraditórias. Para alguns apresentam-se como um complemento da revolta modernista deixada incompleta ou como um desenvolvimento lógico a partir de premissas do Romantismo. Nesta perspectiva, a escrita pós-moderna conterà várias influências contrárias às tradições racionalistas e desencantadas do Iluminismo, nomeadamente românticas, surrealistas, neo-religiosas, místicas, míticas, etc., revelando-se uma “regressão romântica” (Le Rider, 1992) para reencantar e remitificar o mundo. Deste modo, os autores pós-modernos, movidos por uma dúvida ontológica profunda em relação ao indivíduo e ao mundo, acharão inútil tentar encontrar um sentido condutor de uma ordem hierárquica, considerando a “entropia máxima” o único sentido possível (*apud* Fokkema, 1988).

Sentido e significado são, de facto, conceitos que têm sido discutidos e problematizados desde a modernidade estética e o modernismo, mantendo-se uma das grandes

atribuições do debate pós-moderno⁸. Numa cultura considerada por muitos em fragmentos e retalhos, o pós-modernismo, caracterizado por uma crise cultural profunda, tenta solucionar a relação problemática da arte com a realidade, continuando, por um lado, a sabotagem ao significado iniciada com o surrealismo, quando os signos já não se referem a um referente mas a outros signos, e, por outro lado, parece encontrar sentido, embora pouco claro, na obra de arte.

De uma forma bastante inovadora e baseando-se no mal-estar do mundo, que parece ser o seu material de base, o pós-modernismo levanta a questão cultural e social de uma forma mais profunda: como uma questão política e estética. Representa assim “um novo tipo de crise da própria cultura moderna” (Huysen, 1984), insurgindo-se, ao mesmo tempo, contra o intelectualismo e a pseudo-elite, ao rejeitar toda e qualquer teoria que pretenda avançar com alguma explicação. Por outro lado, dá na sua estética um lugar prioritário à descrição, com base em problemas filosóficos e já não tanto empíricos ou estritamente pessoais.

Muitos pós-modernistas, segundo Fokkema e outros, mostrarão preferência por uma não selecção de temáticas específicas, tentando combater o suposto elitismo dos autores modernistas e a clivagem entre cultura superior e de massas, tradição e inovação, verdade e ficção, passado e presente. Inserem nos textos elementos que realçam a sua descontinuidade, como o uso de bastante fantasia – muitas vezes mais importante do que a experiência (Fokkema, 1988: 71) – que não se limita ao Eu, mas rompe as suas fronteiras, podendo as personagens “deslocar-se tão longe como o espaço cósmico ou o futuro distante” (ibidem). Para além disso, as concepções de espaço e de tempo são também frequentemente destruídas por um enredo labiríntico, que faz de muitos textos “uma colecção de fragmentos relativamente desconexos, pondo em causa o código literário que induz o leitor a procurar coerência” no que lê (ibidem: 69). Essa descontinuidade é ainda acentuada pela utilização frequente do fragmento que, no trilha dos românticos, obriga o leitor a participar muito mais activamente na leitura, tendo de colar as várias partes para poder, ou tentar, encontrar o todo, facto que levou Ihab

⁸ Cf. Ihab Hassan em “Fazer sentido: as grandes atribuições do discurso pós-moderno” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Nº 24, Março, 1988.

Hassan a caracterizar estes textos como um “discurso de fragmentos” (*apud* Fokkema, 1988).

Este discurso pós-modernista é caracterizado por Ihab Hassan em onze traços (Hassan, 1988), numa altura em que, na sua opinião, a própria cultura está “aos pedaços” e a profecia niilista de Nietzsche parece ter-se concretizado. Assim, a *indeterminação* parece ser uma constante em todos os níveis da sociedade pós-moderna, quer na linguagem, quer no conhecimento, quer na própria dimensão social. A esta ambiguidade estará ainda directamente ligado o desejo de “des-ligar” todas as estruturas e *fragmentar* o mais possível os textos, numa clara negação de quaisquer pretensões de totalidade.

O *jogo da linguagem*, central nestes autores, rejeitará também qualquer mimese, ansiando pelo *inapresentável*, o inefável, o indizível, o sublime, contrapondo o silêncio e estados-limiar à “comunicação fluida” actual (FdU). Neste jogo, a *ironia*, uma “categoria espiritual” na opinião de Umberto Eco (*apud* Ribeiro, 1988), assume um papel fulcral quando o que se pretende é fazer vingar uma “lógica do avesso” e *descanonizar* os grandes códigos, instituições, convenções e autoridades. Ao negar os cânones assiste-se a uma certa *hibridação* e sincretismo de estilos, com uma consequente perda de literariedade, devido à *imanência da linguagem* que não permite concretizar sentidos. O pós-modernismo *constrói*, portanto, a realidade em ficções, onde a mente e a visão têm, na natureza e na história, um papel muito mais activo.

Por outro lado, no mesmo seguimento da *Universalpoesie* romântica, também os autores pós-modernos pretendem transcender as fronteiras entre os géneros literários e entre as artes em geral, num pan-esteticismo que rompe com a tradição da Teoria Crítica e o seu conceito elitista de arte. Tenta-se, por um lado, recuperar o tempo em que a arte era simplesmente arte e, por outro, socializá-la totalmente, quebrando as fronteiras entre o mundo da arte e o das massas.

Tal como para os autores modernos, também para os autores pós-modernos é a arte que parece constituir ainda um núcleo de sentido, num mundo em que o Homem já não se consegue ver, porque está embrenhado numa teia de imagens e aparências criadas pela densa trama social e cultural, que faz do novo “analfabetismo (...) uma doença da visão”

(NA: 172). Por isso, a legitimidade do centrismo e do controlo social é negada pelos autores pós-modernos, que tentam ver a realidade por detrás das imagens (*apud* Le Rider, 1992).

Esta “segunda visão” (*ibidem*), juntamente com o desejo de re-encantar o mundo substituindo o paradigma da razão por ideais míticos de totalidade, vêm já da “filosofia da natureza romântica e da saudade romântica da ‘Idade do Ouro’”, tendo dado origem ao “movimento de renovação neo-romântico”, que terá despontado também nos anos 80, isto é, simultaneamente com o pós-modernismo alemão (Pikulik, 1988). Este último movimento foi considerado, por alguns críticos, uma consequência lógica de premissas do romantismo, existindo inclusivamente uma linha contínua dos conceitos de arte e de artista romântico até às perspectivas pós-modernas da arte e dos seus criadores.

Já vimos, aliás, que algumas das características apontadas como pós-modernas são comuns ao movimento romântico do séc. XVIII-XIX – que também surgiu para “levantar o escudo da poesia” (JM: 15) contra a hegemonia da razão, os valores do Iluminismo e o classicismo perfeccionista e intelectual de formas rígidas e fechadas – como, por exemplo, o desejo de “unir todos os géneros de poesia e aproximar a poesia da filosofia”, devendo “ora misturar ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia erudita e poesia natural, tornar a poesia viva e sociável e a vida e sociedade poéticas”, construindo, desta forma, uma “poesia universal progressiva” (Schlegel, 1798: 233), isto é, em constante devir. Nesta luta contra a pretensão de escrever uma obra acabada e fechada, o fragmento tinha também uma importância relevante, porque era apenas parte do todo que se ia construindo e devia, igualmente, “ser totalmente independente do mundo à sua volta e completo e fechado em si mesmo, como um ouriço” (Schlegel, 1798: 235).

Da mesma forma, a mitologia era um elemento importante da poesia romântica, como forma de superar as estruturas do pensamento racional e recuperar o caos criativo da imaginação, transportando-nos para a “con-fusão” (Schlegel, 1800: 238-245) que permitia poetizar o mundo. Outra categoria muito utilizada pelos românticos era a ironia, como a forma do paradoxo por excelência, permitindo ao artista assumir uma posição em relação a si e à sua obra, distanciando-se contraditoriamente. De facto,

segundo Novalis, a poesia romântica é “a arte do estranhamento agradável, de tornar o objecto estranho e, ao mesmo tempo, conhecido e atraente” (ibidem: 262).

Por outro lado, a poética romântica gira basicamente à volta do problema da reconciliação entre géneros e categorias, como já referi: entre o material e o espiritual, o profano e o sagrado e os diversos tempos, pois a “mistura” entre eles é o “elemento, a atmosfera do poeta”, para quem “não há nada mais poético do que a memória e a antecipação ou imaginação do futuro” (Novalis, 1798-1799: 256). É o desejo do tempo cíclico, da Idade do Ouro, que é passado, presente e futuro; a abolição completa de fronteiras e limites para a fantasia e imaginação poéticas. Assim, podem produzir-se “narrativas sem conexão, mas com associações, como sonhos (...). [Pois] a verdadeira poesia poderá, quando muito, ter um sentido alegórico geral (...).” (ibidem: 263) mas não tem, de forma alguma, que corresponder à realidade. Deve sobretudo procurar a originalidade e explorar a riqueza dos símbolos, especialmente dos contos de fadas que aliviam, com “doces recordações”, a “penosa carreira” dos poetas (ibidem: 258).

É inegável que se reconhecem, na apresentação de algumas das características destes movimentos, muitos traços da poética de Strauß, especialmente em relação à segunda obra do *corpus* deste trabalho, *Der junge Mann*, que se auto-define como um “romance de reflexão romântico” na introdução (JM: 15). De facto, esta primeira parte da obra tem sido considerada por alguns críticos como próxima do Primeiro Romantismo, devido ao seu carácter teórico e fragmentário, ao jeito de um programa estético, que se propõe ir contra o tempo e mostrar, através da arte, o acesso a um mundo novo (melhor, outro), onde a vida pode ter várias direcções, num tempo cíclico, onde tudo cheira um pouco a “conto de fadas” (especialmente no capítulo “O Bosque”) e onde a recordação tem um papel fulcral.

Ao abrir várias dimensões do tempo e ao procurar o “Homem múltiplo” (JM: 366), este autor revela-se pluralista, no sentido pós-moderno, ao mesmo tempo que critica uma sociedade pluralista (ou pseudo-pluralista), uma “sociedade tipo totoloto” (ibidem: 302), onde a diferença é apenas aparente e tudo, inclusivamente os sentimentos, está sob o jugo da razão, vivendo-se um profundo mal-estar.

O seu narrador e protagonista – Leon – está inserido na sociedade, continuando, apesar disso, a manter uma distância em relação a ela (especialmente em “O Terraço”) e a mostrar um sentido crítico aguçado em relação a um sistema – que se tenta auto-corriger – e a quem o tenta explicar: “os hiper-informados e os idiotas do intelecto” (ibidem: 300), que perderam o sentido do saber global e se limitam a explicar, parcial e muitas vezes contraditoriamente, os fenómenos que ocorrem (cf. “A vendedora dos altos cantões”, in ibidem:123).

Com o seu romance, Strauß pretende, pelo contrário, juntar as partes, os cacos que restam das raízes e do saber (da memória colectiva) e da história de um povo e tentar unir o indivíduo à ordem do Todo. Por isso, poderemos considerar esta obra “um monte de coisas” (ibidem: 349), “um discurso de fragmentos” (Ihab Hassan, op.cit.), com um enredo labiríntico onde os géneros se fundem numa “poesia universal progressiva”, em constante devir, ambicionando apenas deixar “um sentido alegórico geral (...)” (Novalis, op.cit.) onde a ironia é um elemento indispensável, como “fenda estreita” que parece ser para atingir a compreensão (JM: 310).

Trata-se, de facto, tanto no pós-modernismo como em Botho Strauß, de “romantizar” e re-encantar o mundo através do mito, da alegoria, do conto de fadas e, em suma, da poesia universal, pretendendo transcender todos os limites da arte, ao criar um enredo labiríntico, sem prestar muita atenção à conexão. O tema é, muitas vezes, “sentimental” – “não levando em conta a diferença entre ilusão e verdade, o lúdico e o sério” – e a forma quase sempre “fantástica”, isto é, pura imaginação poética com um carácter enigmático (Schlegel, 1800: 246).

Strauß parece seguir alguns dos pressupostos processuais, formais e mesmo algumas temáticas do pós-modernismo, o que, no entanto, não faz dele um autor pós-moderno. De facto, no pós-modernismo não é tanto a forma e os processos que interessam – uma vez que não é definir uma nova estética ou um novo conceito de arte o que se pretende – mas, antes de mais, adoptar novas atitudes em relação à sociedade e ao mundo, tentando acabar com os “exclusivismos” (*apud* Federico, 1993), os absolutos da arte e a selecção de temáticas a tratar, numa clara recusa da clivagem entre cultura de

elite e cultura *pop*. É uma corrente claramente anti-elitista e anti-intelectual, não se enquadrando, por isso, no universo de Botho Strauß, para quem os escritores são, desde logo, uma classe à parte: aquela que ainda está em contacto com o legado e a tradição, possuindo, assim, um conhecimento e uma visão do mundo mais completa, verdadeira e consciente. Quanto à arte, concebida dentro de certos limites e numa dimensão própria, também não permite, para este autor, instrumentalizações abusivas ou extensões demasiado socializáveis, apesar de se pretender universal. Porque, para Strauß, a arte é a “antítese social da sociedade” (Adorno, *apud* Ribeiro, 1988).

Com esta concepção defensiva e ascética da arte, aliada a uma perspectiva do mundo pessimista, por um lado, e universalizante, por outro – necessitado que está de uma revolução (estética) que lhe rasgue os limites, o reconduza à “Idade do Ouro” e o faça recuperar a visão – Strauß será, especialmente depois do “romance de reflexão romântico” Der junge Mann, acima de tudo um “romântico da revolução electrónica. Um neo-fragmentador. Reduzido em tudo o que é externo, e multifacetado no âmago” (JM: 369). De facto, numa entrevista com Volker Hage (in Radix, 1987: 210), Strauß confirma estar profundamente ligado ao romance romântico por conter a ideia [Bild] e a reflexão que “toda a literatura devia ter”. Mais tarde, em Niemand Anderes, referindo-se àquilo que ele considera um problema de espírito da sociedade alemã e à qualidade intelectual da mesma, dirá que são necessários “românticos do saber, como o foram Novalis e Friedrich Schlegel” (NA: 149-150).

Strauß mostra-se, assim, claramente nostálgico em relação ao passado, no sentido do étimo grego *nostos* (regresso), vivendo “a supremacia de uma recordação” (AB: 259), qual “D. Quixote” (JM: 369) que ergue “o escudo da sua poesia” (JM: 15) num “acto de revolta contra a total hegemonia do presente, que quer exterminar e roubar ao indivíduo toda a presença do passado não esclarecido, do ‘Gewordensein’ histórico e do tempo místico” (AB: 259).

PRIMEIRA PARTE

*A CONDIÇÃO ACTUAL
DO SER HUMANO
E O FIM DO TEMPO*

I. A revolução moderna: do *Vertikalaufbau* à *simultaneidade do inconciliável*

O desespero que se vive na sociedade ocidental hoje em dia, e a falta de perspectivas futuras, não é uma consequência de problemas do final do século, como a inflação, a perda do Império ou outros. Pelo contrário, testemunhamos agora a consequência inevitável de uma lógica que tem já muitos séculos (...).

(Berman, 1996: 17)

No seguimento desta afirmação, e para que se perceba melhor a crítica de Strauß à sociedade ocidental hodierna e especificamente à sociedade alemã, há que remontar em primeiro lugar às bases da época moderna. Aqui terá tido início o processo, até agora irreversível, de desmoronamento da estrutura vertical original, com o desabar das correntes de correspondências do mundo medieval, que uniam o universo num todo, e o delinear das linhas de pensamento que, ainda hoje, sustentam a nossa mundividência. Esta abordagem será necessariamente pontual e breve, focando apenas aqueles aspectos que mais interessam ao teor deste trabalho, nomeadamente a alteração da noção de tempo e de memória nas chamadas época moderna e pós-moderna. Aquela alteração estará, sem dúvida, na base da vivência apressada e alienada de uma sociedade que, movida pelo paradigma iluminista de progresso, esqueceu o passado e vive, por isso, alheada do Todo, substituído que foi pela vivência egoísta e intensa do presente, ao ritmo delirante daquela que Strauß apelidou de “simultaneidade do inconciliável” (PP: 196)⁹.

Denn eben diese einlinige Zeit, auch Fortschritt genannt, (...) ein Überbleibsel aus der Epoche der Revolutionen, sie ist allein dafür verantwortlich, daß wie den Taumel immer stärkerer Beschleunigung erleben – weil wir alles nur in eine Richtung sich bewegen sehen.

(JM: 203)

⁹ Numa cultura em que, como veremos, a cegueira unidimensional nos impede de ver a realidade completa, vivemos “num mundo que nos surge simultaneamente em evolução, em revolução, em

1) O desencantamento do mundo: razão e ciência como novas instâncias de libertação?

A expressão citada ficou famosa com Max Weber, ao referir-se àquilo a que já Schiller havia denominado de *dessacralização da natureza* um século antes, isto é, a morte do animismo e panteísmo – a visão de um mundo encantado e cheio de mistérios que se vivia no Ocidente até ao século XVI-XVII – através do paulatino processo de racionalização a todos os níveis – desde a cultura à personalidade – e da separação gradual do Homem da natureza (a que deixa de *pertencer*). Nesta altura, o mundo havia já sofrido, contudo, alguns processos de desencantamento e de dessacralização, respectivamente com o pensamento daqueles que foram considerados os primeiros racionalistas da história por se terem insurgido contra o mito – Sócrates e Platão¹⁰ – e, por outro lado, com a tradição monoteísta judaico-cristã que separou definitivamente a divindade da natureza, à qual Deus deixa de ser imanente para se alojar no coração do Homem.

No entanto, os homens do Renascimento, opondo-se ao aristotelismo e à rígida escolástica da época medieval, recuperaram uma concepção mágica da natureza e a sua *ciência* misturava-se com os sonhos alquímicos, considerando a natureza uma entidade divina (no sentido panteísta), autónoma e imprevisível nas suas manifestações, com vida própria e pululando de sentidos e sentimentos. Os renascentistas desejavam, deste modo, conhecê-la, mas ainda sem qualquer intuito de a dominar ou transformar senão, acima de tudo, para a admirar, considerando-a a mãe de todas as coisas e o princípio de todas as formas e seres. Por outro lado, o cosmos fechado era um lugar onde o Homem

progressão, em regressão, em crise e em perigo” (Morin, 1994:249) e a realidade aparece-nos, contudo, racionalizada num todo artificialmente homogéneo.

¹⁰ Será, de facto, Sócrates o primeiro a tentar destruir o imagismo e mimetismo da cultura helénica e, essencialmente, da tradição homérica, com uma frase que se tornou célebre: “Conhece-te a ti mesmo!”. Com este objectivo, este filósofo pretende acabar com um conhecimento demasiado sensorial ou instintivo, ao separar o sujeito de tudo o resto, obrigando-o a olhar para dentro de si, e institucionalizar um conhecimento racional, que mais tarde será, por assim dizer, posto em prática na *República* de Platão, de onde o poeta é expulso, por lisonjear a parte irracional do ser humano, e onde o filósofo tem um lugar de primazia, com a principal função de controlar pela razão os cidadãos, numa ordem rígida e normativa, onde não há lugar para “o homem duplo nem múltiplo”, pois cada um deve dedicar-se, apenas, à tarefa a que mais se aproprie. Cf. *A República*, Livro III, pp. 124-125.

se sentia bem, principalmente porque o antropocentrismo lhe concedeu um lugar central, sendo em última análise um lugar de *pertença* (provavelmente a mesma que Reppenfries referirá mais tarde, com nostalgia (JM: 213)), onde os seus membros não são meros observadores mas participantes directos, envolvidos por uma “consciência participativa” (Berman, 1996), que os ajuda a identificar com o Todo que os rodeia, do qual se sentem uma *parte activa*.

No entanto, terá sido também o Renascimento, comumente denominado o berço da modernidade, ao recuperar muitos textos filosóficos e científicos da Antiguidade, que terá criado o ambiente propício à grande revolução científica do século XVII que, imbuída de uma nova forma de entendimento da realidade, virá alterar a concepção de cosmos e do lugar nele ocupado pelo Homem, o conceito de natureza e a relação do Homem com ela e, naturalmente, o conceito de ciência. O mundo *mágico* e fechado rompeu-se definitivamente, dando lugar a um universo infinito, sem fronteiras.

De facto, a revolução cosmológica, ao alargar as fronteiras do mundo, arrastou consigo toda uma nova forma de pensar Deus e a sua relação com o mundo e com o Homem. Este alargamento correspondia, sem dúvida, às necessidades de expansão da criatividade humana e a uma ética do progresso infinito e insaciável, como desenvolverei mais adiante, e, por outro lado, à infinitude de Deus, agora mais distante do Homem, ao mesmo tempo que descentralizava o lugar do Homem no universo. Desta forma, a relação entre o crente e Deus (ou o Ser Divino) tornou-se menos normativa, uma vez que o Homem segue agora uma orientação mais livre para princípios universais, sentindo-se menos preso a normas concretas da vida ou tradicionais.

À medida que se desenvolvia o instrumento adequado para o desenvolvimento do método científico – a razão – criava-se necessariamente uma barreira bastante rígida entre sujeito e objecto (antes participantes num mesmo projecto e, agora, observador e objecto observado), destruindo qualquer participação do Homem no cosmos, uma vez que aquele se alienou deste, estranhando todas as coisas que o rodeiam. Desta forma, a concepção de natureza altera-se definitivamente, ao ser pensada como um conjunto de leis imutáveis e fixas, como uma grande engrenagem, uma *máquina*, um mecanismo casual e matéria inerte facilmente manipulável. O que interessava na altura era saber

como o mundo-máquina funcionava, quebrando-se a tradição da metafísica escolástica ao substituir o “porquê” pelo “como”, sendo o *aqui e o agora* aquilo que parecia interessar especialmente aos novos pensadores e cientistas. O mundo transformou-se, assim, devido a pensadores como Galileu, Newton, Descartes e outros, numa matemática universal, onde os números eram as únicas certezas e o Homem podia saber tudo o que havia a saber através da sua razão. Este deixou, conseqüentemente, de ser um mero instrumento de Deus sem qualquer autonomia, assumindo-se como um novo *deus* que cada vez mais quer *conhecer para ter poder* (Bacon) sobre o seu destino e o do mundo.

Por outro lado, uma das conseqüências mais importantes da mudança de valores da Idade Média foi o capitalismo dos séculos XIV-XVI e a ascensão de uma nova classe – a burguesia. O desenvolvimento da mentalidade capitalista aproxima-se da ideia de um “chamamento” (Capra, 1983), desenvolvida por Lutero, juntamente com a noção de uma obrigação moral de cumprir um dever no mundo. Esta ideia de chamamento mundano modifica, naturalmente, o comportamento religioso, projectando-o para o mundo secular. Agora, o dinheiro começa a afirmar-se como o novo deus, numa sociedade onde o puritanismo proporciona, como convém na época, uma salvação secular, através de valores como a competitividade, a ordem e o autocontrolo.

Deste modo, com a alteração do sistema de valores medieval, é o empirismo e o individualismo que se afirmam como valores dominantes, juntamente com uma orientação materialista e secular que levou à produção de bens mundanos e à mentalidade manipulativa e exploradora da era industrial. O Homem, sentindo-se o novo deus da natureza, considera ter capacidade e dever de a manipular para que esta lhe seja, acima de tudo, útil. Assim, movido por um pensamento também ele mecânico, concebe facto e valor separadamente, pelo que o conceito de utilidade se vai progressivamente afirmando com mais força, até chegar ao Utilitarismo do século XIX.

Esta ênfase na actividade económica originou uma alteração profunda no sistema de valores da época que, para Capra (1983), se caracteriza pela emergência de uma cultura sensata, e profundamente masculina, orientada para o Yang, que domina a nossa sociedade contemporânea. Desta forma, como nos diz Morris Berman (1996), “o que,

em última análise, foi criado pela passagem do animismo para o mecanicismo não foi apenas uma ciência nova mas uma nova personalidade”, onde a ciência moderna não é mais do que uma “moldura mental de um mundo definido”, uma “forma de cognição da sociedade industrial” (ibidem).

Com o nascimento do mundo moderno, razão e ciência são aceites como os novos instrumentos de libertação de opressões adversas à vida do sujeito e de emancipação da *menoridade mental* (Kant, 1784). Isto será exactamente o que apregoará o Iluminismo, com base num pensamento optimista e numa utopia de perfeição da humanidade – o progresso – em busca de uma felicidade esclarecida e, contrariamente ao que se acreditava até aí, passível de ser encontrada na vida terrena. Com este objectivo, queimaram-se e espezinharam-se todas as memórias do tempo antigo, visando eliminar todas as formas de erro e de obscurantismo, e transformou-se o pensamento num instrumento que deveria ser acessível a todos os que procuravam um aperfeiçoamento iluminado pela razão, em busca de uma liberdade racional e sensata.

Orientado, por isso, para a realidade imediata, o Iluminismo afirma-se como uma nova atitude mental, directamente ligada à ascensão da nova classe burguesa, que estabelece um novo conjunto de valores morais – justiça, liberdade, compreensão, solidariedade, humanidade, tolerância, dever, etc. – através dos quais e com o apoio da razão se pretende constituir uma nova ordem social baseada em regras e leis, isto é, materializar a norma ética numa disciplina colectiva, onde o Homem deveria, contudo, ser um livre pensador...

Todavia, este desejo de independência e libertação acabou por subjugar-lo a um sistema totalitário de equivalentes, a uma tautologia, onde tudo e todos se definem de acordo com critérios mecanómórficos de cálculo e utilidade, onde a razão não é mais do que uma forma de execução da subjectividade.

Esta morte da subjectividade deu-se ao ter-se substituído uma *racionalidade* complexa por uma *racionalização* limitada. Na primeira há diálogo com a natureza e com a experiência, e o uso da razão serve exactamente para sair da menoridade e limitação mentais, ao fazer com que o pensamento não se suponha acabado, acreditando que algo

de novo o modificará. A razão, realmente crítica neste caso, serve, assim, para substituir verdades ou dogmas, tidos como certos até um certo ponto, por factos que provem o contrário, mesmo que estes ponham aqueles em causa. A racionalização, pelo contrário, fecha-se a factos e experiências novos, erguendo-se acima destes numa pseudo-superioridade coerente e que, por isso, “se constrói a partir de premissas incompletas ou erróneas e/ou a partir de um princípio discursivo mutilante” (Morin, 1994: 102-103) sobrepondo, desta forma, à complexidade do real e à experiência empírica, um excesso de lógica limitada e uma falsa coerência¹¹. Por isso, como foi dito mais tarde, nomeadamente pela Escola de Frankfurt, a razão das Luzes deixou muito cedo de ser uma força libertadora ao estreitar-se num funcionalismo totalizante e opressivo, fazendo do indivíduo um microcosmos involuntário de forças sociais, ao mesmo tempo que criava condições de bloqueio às aspirações de integridade e autodeterminação do mesmo, afirmando-se como uma “experiência do desencanto e perda de sentido (...)” (W. Emmerich, in Laudenbach, 1995).

Assim, também os pares e passantes que vagueiam pela obra de Strauß, como teremos oportunidade de analisar mais pormenorizadamente, muitos deles pseudo-intelectuais iluminados, julgando-se a avanguarda do progresso e do avanço científico, perderam há muito a capacidade de se afirmarem como sujeitos auto-pensantes, conservando apenas o seu pensamento “num estado inoportuno do fluxo de pensamento” (PP: 75), correndo, pois, o risco de o perderem. Estes intelectuais já não fazem perguntas, só fazem juízos e dão opiniões, como se já soubessem tudo, e são, por isso mesmo, duramente criticados por Strauß, que os considera “incrédulos sem valor, a quem nem o ‘maior conhecimento’ faz sentir melhor” (PP: 177).

¹¹ Segundo Edgar Morin, autor desta terminologia (racionalidade *versus* racionalização), “o grande delírio racionalizador limita-se a moer de pancada o real, para que este obedeça à ideia”. Cf. Morin, Edgar (1994), *As grandes questões do nosso tempo*, trad. por Adelino dos Santos Rodrigues; “Ciência Aberta”; 4ª edição; Lisboa; Editorial Notícias.

1.1) A obsessão pelo progresso

Só sei que nada sei.

Sócrates

A partir do século XVII e com o desenvolvimento científico, a sabedoria dogmática dos escolásticos da Idade Média foi progressivamente substituída pela dúvida e pelo pensamento crítico. A ânsia de saber mais enfrentava um conhecimento infinito do mundo e do próprio Homem, que se sentia naturalmente limitado na sua capacidade cognitiva. Por outro lado, o Homem já não tem um lugar determinado num mundo constituído, fixo e limitado, mas terá de procurar constantemente o seu lugar num universo em expansão ilimitada e infinita. Assim, o Homem é investido da empolgante tarefa de construir um mundo à medida da ilimitação do seu desejo, sucedendo aos antigos padrões de valor, regidos pela ideia de estabilidade, uma valorização de tudo o que é movimento e se encontra em expansão, numa palavra, de tudo quanto aumenta e possibilita a expressão do poder criador humano. Sem centro e sem lugar pré-fixados por qualquer ordem natural, o Homem lança-se na aventura da contínua demanda do centro, que corresponda aos seus desejo infinito e poder inventivo. Será, em última análise, este movimento de procura, que se instala na desproporção entre o finito e o infinito, que dará origem ao progresso.

A partir daí, o Homem não se poupou a esforços para alcançar um estágio de desenvolvimento que nunca mais chega, porque nunca é suficiente aquilo que se conseguiu e se está sempre à espera da perfeição última. Assim, vai-se continuamente em frente, com mais desenvolvimento técnico, com mais sacrifício do ser humano e do próprio planeta que já deu vários alertas de que provavelmente não estaremos a navegar no rumo certo. Todavia, estes de nada servem a quem não consegue deixar de ser escravo do progresso técnico, numa sociedade em que, cada vez mais, os fins justificam quaisquer meios, inclusivamente a manipulação e o aniquilamento daquele a quem, continuamente, se acena com o bem estar e a felicidade: o próprio Homem.

Mas estas são já algumas das consequências do processo iniciado com o mecanicismo de Newton e com o desenvolvimento científico, desencadeado por tantos outros, que a partir daí, seguramente cheios de boas intenções, fizeram da ciência e da tecnologia os principais instrumentos para o desenvolvimento e progresso da sociedade. Deste modo, proporcionaram-lhe, gradualmente, todo o conforto e bem-estar que conhecemos hoje e sem o qual certamente já não poderíamos viver, ajudando-nos sem dúvida, a sair da *menoridade mental* de que falava Kant, ao fazer do mundo, durante muitos séculos incomensurável, uma *aldeia global*, destruindo fronteiras e medos, tabus e distâncias, salvando vidas, com o avanço da medicina, numa palavra, dando ao Homem liberdade e o controlo do seu destino.

O progresso com que se sonhava a partir do século XVII foi, enfim, mais do que alcançado com todas as máquinas e sistemas que nos rodeiam, com o objectivo primordial de facilitar as tarefas no maior número possível de áreas, roubando-nos, no entanto, muitas vezes o direito e o dever de pensar, de nos servirmos do nosso “próprio entendimento sem orientação de terceiros” (Kant, 1784). Ao contrário, acomodamo-nos à automatização sem esforço, subjugando-nos à mecanização das nossas vidas, aceitando dogmática e acriticamente a morte da subjectividade e a linha recta imparável do chamado desenvolvimento. Deste modo, o Homem encontra-se ou conhece-se cada vez menos e sente-se mais e mais ameaçado e sufocado por num sistema, onde a realidade exterior parece ser a única realidade *homologada*, se não permitida, a quem pretende vencer socialmente e usufruir de algum bem-estar. O inconsciente e o coração¹² estão, por isso, cada vez mais recalcados por uma crença cega de que apenas o progresso, especialmente económico, forma e educa, como por outras palavras já dizia Marcuse em 1970:

Vivemos e morremos racional e produtivamente. Sabemos que a destruição é o preço do progresso, tal como a morte é o preço da vida, que a renúncia e o sofrimento são pré-requisitos para a gratificação e alegria, que o negócio tem de continuar e que as alternativas são utópicas. (...). Fora desta racionalidade todos os

valores, apesar de poderem ter uma dignidade maior não são reais e, por isso, contam menos do que o movimento real da vida. A mesma “desrealização” afecta todas as ideias que não podem ser verificadas por um método científico. Não importa o quanto possam ser reconhecidas, respeitadas, santificadas, sofrem por não ser objectivas. Mas, precisamente a sua falta de objectividade faz delas factores de coesão social. As ideias humanitárias, religiosas e morais são apenas “ideais”, não pertencem em nada ao modo de vida estabelecido (...).

(Marcuse, 1970: 121)

Não seria, de todo, justo culpar a ciência pelo descalabro cultural, social e moral do século XX. Nenhum cientista digno desse nome se terá, de algum modo, regozijado com uma invenção por ela servir a destruição do Homem ou do planeta, mas sim por ela servir, exactamente, estes dois. Acredito que a ciência esteja ao serviço do Homem e penso que o próprio Strauß acredita também. O problema está, não na ciência em si, mas no uso que alguns fazem dela, atraíndo o seu propósito para, através dela conseguirem, acima de tudo, poder e dinheiro, num sistema económico obcecado pelo crescimento e expansão, continuando a intensificar a sua tecnologia avançada, na tentativa de aumentar a produtividade, sem qualquer preocupação com as consequências¹³. O que interessa é ter cada vez mais e, neste sistema, as actividades e atitudes mais valorizadas incluem a aquisição material, competição e uma grande obsessão por uma tecnologia e por uma ciência fortes. Ao sobrevalorizar estes *valores*, a nossa sociedade encorajou a procura de objectivos perigosos e muito pouco éticos, institucionalizando vários dos pecados antes tidos como mortais, como sejam o orgulho, a avareza e o egoísmo. Esta institucionalização foi, e continua a ser, conseguida por um aparelho social e cultural totalizante e unidimensional, que não oferece alternativas e que pretende, naturalmente, dominar qualquer oposição à realidade estabelecida através

¹² Strauß referir-se-á a ele em *Fragmente der Undeutlichkeit* da seguinte forma: “A Ciência e a técnica levaram os seus modelos cibernéticos até às mais pequenas manifestações de sangue e nervos, espírito e enzimas – mas o coração, o coração?” (FdU, 47).

¹³ Aliás, o Galileu brechtiano diz exactamente isso no final da sua vida: “Ich halte dafür, dass das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern. (...). Einige Jahre lang war ich ebenso stark wie die Obrigkeit. Und ich überlieferte mein Wissen den Machthabern, es zu gebrauchen, es nicht zu gebrauchen, es zu mißbrauchen, ganz wie es ihren Zwecken diene. Ich habe meinen Beruf verraten. (...)” in Brecht, Bertold (1975), *Leben des Galilei*, Leipzig; Reclam; pp. 124-125.

de ideologias massificadoras e convincentes, *desrealizando* qualquer dissidência e objectivando tudo numa realidade única, que ajude à anulação e ao esquecimento da diferença, “numa soma” (PP: 176).

Agora, e na maioria das vezes, já não somos nós que recordamos ou que produzimos, mas a tecnologia que o progresso nos trouxe, superando-nos cada vez mais na perfeição de desempenho que apresenta. De facto, na sua luta contínua por fazer sempre melhor, o Homem, ao mesmo tempo que evolui tecnicamente, anula-se a ele próprio, uma vez que as máquinas que inventa o substituem, de algum modo, num ou noutro aspecto da sua actividade, tornando-nos, hoje em dia, totalmente dependentes de algumas delas, esquecendo-nos de que foram elas que foram concebidas para *nos* servir.

Por outro lado, não podemos esquecer a face ameaçadora e destruidora da técnica e da tecnologia, de onde o poder nuclear se destaca¹⁴, como representante, por assim dizer, de um caso extremo de uma tecnologia de que parece ter-se perdido o controlo, impulsionada por uma obsessão e uma cegueira que alcançou níveis altamente patológicos. Assim, o conhecimento científico esfrangalha o mundo e a sociedade, incapaz de pensar a natureza da sociedade ou de elaborar um pensamento que não seja apenas matematizado e simplificante, fornecendo aos poderes, por outro lado, novas técnicas de controlo e manipulação, opressão e terror. Deste modo, a história do progresso civilizacional aparece, em parte, como uma história de perdas contínuas no que se refere ao lugar do Homem no mundo, aparentemente cada vez mais longe do verdadeiro centro, à medida que se afasta das origens e se embrenha nos tubos, motores e rodas do mundo em busca de mais desenvolvimento tecnológico, esquecendo-se, por vezes, do aviso do velho Galileu:

Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens Willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten. Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschreiten von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß

werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzenschrei beantwortet werden könnte.

(Brecht, 1975: 124)

1.2) Do tempo cíclico à linearidade do tempo moderno

A partir do século XVII o relógio transformou-se na metáfora do próprio universo.

(Berman, 1996: 57)

O tempo é, talvez, aquilo que, de entre todos os aspectos de uma cultura, a caracterizará melhor, uma vez que está ligado à concepção do mundo de uma época, ao comportamento dos indivíduos, à sua consciência, ao seu ritmo vital e às suas relações com as coisas. Assim, não foi apenas a consciência do Homem no cosmos que mudou com as revoluções dos séculos XVI e XVII, mas toda uma mundividência, ao substituir-se um paradigma holístico e animista por um pensamento mecanicista e materialista.

De facto, especialmente com as revoluções científica e comercial, o Homem começou a sentir uma preocupação consciente do tempo, que não existia até aí, e a ver-se, por isso, cada vez mais na necessidade de o controlar para saber mais e viver melhor, revelando-se especialmente importante para os negociantes – classe em ascensão desde o século XV, com o desmoronamento da sociedade feudal – que, ao aproveitarem da melhor forma cada minuto do dia, estavam simultaneamente a aumentar, cada vez mais, a sua fortuna, com base no novo mote da época: “tempo é dinheiro!”. Nesta altura, o tempo

parecia fugir continuamente... Depois do século XIII os relógios das cidades italianas badalavam as vinte e quatro horas do dia: tinha-se consciência que o tempo era curto e, por isso, valioso, que havia que aproveitá-lo da melhor maneira e economicamente, se se quisesse ser “mestre de todas as coisas”. Tal atitude era desconhecida à Idade

¹⁴ E que está presente em Paare, Passanten na imagem da bomba.

Média; para ela o tempo era pleno e não era necessário vê-lo como algo precioso.

(Alfred Martin, in Berman, 1996: 56)

Agora, o Homem moderno é capaz de prever o futuro, planificar a sua actividade e determinar, cada vez mais a longo prazo, o desenvolvimento da ciência, da técnica, da produção e da sociedade, explicando-se esta capacidade pelo alto grau de organização dos sistemas temporais que se começam a utilizar. Concebe-se o tempo, e naturalmente também o espaço, como abstracções que não servem para mais nada senão para construir a imagem de um cosmos unido, uno e ordenado. Estas categorias são autónomas e podem ser utilizadas livremente, de uma forma meramente instrumental, sem se referirem aos acontecimentos precisos, isto é, independentemente destes acontecimentos, como se conclui de uma afirmação de Newton, também chamado “o último dos mágicos”, e para muitos o responsável primeiro do novo paradigma mecanicista do mundo:

O tempo, o absoluto, verdadeiro e matemático flui uniformemente por natureza, sem ter alguma relação com qualquer coisa externa.

(Newton, in Capra, 1983: 51)

Neste contexto, da mesma forma que o Homem já não se concebia num universo fechado e opressivo, também a noção de tempo cíclico existente nesse mesmo mundo já não fazia sentido quando o Homem olhava em frente, para o futuro que se lhe oferecia a descobrir, e começava a esquecer o princípio de tudo e a repetição do sempre igual. Assim, o *novo tempo* não é já o tempo do cosmos mas um tempo controlado pela razão, um tempo que rasga fronteiras e se estende linearmente e infinitamente como o novo mundo – o mundo-máquina –, tendo à sua frente, no futuro, a perfeição última, que se pretende alcançar ao deixar para trás o tempo original, do princípio, que é, agora, tido como primitivo e imperfeito.

Desta forma, o Homem moderno é um Homem apressado, até porque a sua consciência, como se conclui da acima citada frase de Berman, se define exactamente em relação ao tempo, do qual já se tornou escravo em muitos casos. Foi-se desenvolvendo pois, ao

longo destes séculos, um culto do tempo, sendo os ponteiros apressados do relógio um símbolo incontestável da nossa civilização: seja em casa, logo pela manhã, para nos obrigar a despertar; no carro, para saber quantos minutos estamos atrasados para o emprego; no escritório, para que se possam mais facilmente contar as horas que faltam para sair; ou na rua, muitas vezes com o detalhe dos segundos, para que o “tempo, tempo” (JM: 7) seja mais facilmente controlado...

Mas, naturalmente, nem sempre foi assim e continua, embora cada vez menos, a não ser assim, actualmente, no caso de alguns povos – talvez também, por isso, vulgarmente denominados de *primitivos*. Antes, e para estes, o tempo era, na maioria das vezes, apreendido ciclicamente, como uma repetição contínua da cosmogonia, do princípio, apesar das diferenças de cada ciclo, e como uma regeneração, uma renovação com base no paradigma original e perfeito. Por outro lado, na consciência mitológica, esta categoria era, acima de tudo, uma abstracção pura, já que o pensamento era essencialmente objectal e sensorial sendo o mundo apreendido na sua integridade sincrónica e diacrónica. Neste sistema de consciência extratemporal do mundo, o passado, presente e futuro estão, naturalmente, situados num mesmo plano de simultaneidade: o tempo é, desta forma, espacializado e o presente não se separa da massa temporal global (composta, ainda, por passado e futuro).

Poder-se-ia, por isso, dizer que a característica essencial da compreensão do tempo para os povos *primitivos* é que esta categoria não é concebida como uma coordenada neutra, mas como uma força misteriosa que rege todas as coisas, a vida dos homens e mesmo a dos deuses, possuindo, por um lado, um valor emocional – podendo ser bom ou mau – e, por outro, uma essência pluridimensional: existe o tempo sagrado, o tempo festivo, o tempo de sacrifício, o tempo de reprodução do mito ligado ao retorno do tempo primordial, etc..

A demarcação clara dos tempos (passado, presente e futuro), só será possível com a noção linear do tempo, ligada à noção de irreversibilidade do mesmo. Não quer isto dizer que o Homem primitivo e, até certo ponto o medieval, não tivesse consciência da diferença dos tempos; no entanto, via a sua sucessão ciclicamente e não linearmente, o que, de certa forma, atenuava as diferenças. Além disso, sendo estas sociedades

essencialmente agrárias, o tempo era naturalmente determinado, antes de mais, pelos ritmos da natureza, reflectindo o calendário do agricultor o ciclo das estações e a sucessão das culturas agrícolas, num retorno de acontecimentos não isolados, porque repetidos. Por outro lado este tempo é vivido em grupo, na família ou no clã, e é, no seu âmago, um tempo sagrado, pois num plano de vivência mitológica e participativa do mundo só o sagrado dá sentido à vida.

Desta forma, o dia e a noite estavam divididos num número igual de horas, constituindo a diferença apenas no dia ou na noite. De facto, até sensivelmente ao século XIII, eram raros os instrumentos de medida do tempo, para além da clepsidra, do relógio de sol e, naturalmente, do sino da igreja, que se limitou durante alguns séculos a badalar tempos religiosos: o tempo oficial e bíblico que era, naturalmente, linear mas que durante toda a Idade Média foi praticamente alheio ao dia-a-dia da maior parte dos cristãos que esperava em cada novo ano a renovação da natureza e, com ela, também a das suas vidas, que prescindiam de qualquer medição.

1.3) A Fragmentação do Todo e o corte de raízes

A técnica é hoje, definitivamente, a expressão da visão imanente do mundo tecno-economicista em que vivemos, de onde foi afastado o mito, a continuidade histórica e a memória colectiva. Por outro lado, a estrutura vertical original que ligava o Homem a Deus e à natureza – num *axis mundi* sagrado e num Todo, onde o tempo era cíclico e uno e o Homem procurava, acima de tudo, a eternidade do Ser – foi, paulatinamente, substituída por uma vivência cada vez mais sincrónica e alienada do Cosmos, agora infinito, onde o Homem se sente cada vez mais perdido, no meio de coisas que, no Todo, são, como ele, meros objectos insignificantes e mutilados por uma ideologia totalizadora.

Como nos diz Capra em The Turning Point, desde a Revolução Científica que a adopção de uma visão mecanicista ocidental do mundo tem exercido uma poderosa influência em

todas as ciências, especialmente no que diz respeito ao método de reduzir fenómenos complexos a blocos construtivos que interagem entre si, o qual está hoje em dia completamente entranhado na nossa cultura. Como consequência desta ênfase reducionista, a nossa cultura ter-se-á fragmentado progressivamente, desenvolvendo tecnologias, instituições e estilos de vida que se revelaram “pouco saudáveis” para a nossa sociedade.

Esta relação entre um mundo fragmentado e doentio justifica-se para aquele autor na mesma base da relação estreita que se estabelece igualmente entre “Todo” e “saúde”, que explora também naquela obra. Nesta perspectiva, o facto de nos sentirmos saudáveis implica obrigatoriamente um sentimento de integridade espiritual, psicológica e física, um sentimento de equilíbrio entre todos os elementos do organismo e, igualmente, entre o todo do organismo e o ambiente que o rodeia. Com o reducionismo científico, a nossa cultura ocidental perdeu este sentimento de equilíbrio e de totalidade, num mundo que vive totalmente embrenhado num sistema de valores unidimensionais e orientado para o Yang, o que o torna profundamente desequilibrado.

De facto, o Todo dos acontecimentos deixa de ser perceptível a um conhecimento científico que, ao abandonar a escolástica dogmática e totalizante, foi sendo cada vez mais segmentado ao longo do tempo, em disciplinas independentes que se dedicam a estudar e analisar apenas um lado dos fenómenos¹⁵, afastando-se, por isso, da totalidade desse fenómeno, quando não inseridas num projecto interdisciplinar (que era no fundo a base do conceito de *ciência* para um renascentista como, por exemplo, Leonardo Da Vinci) ao pretenderem chegar mais fundo e à essência mais ínfima do mesmo fenómeno. A par da segmentação da ciência nos seus diversos ramos e sub-ramos, também o Homem, seguindo o modelo de organização social platónico, parece estar mais e mais limitado nas funções que pode desempenhar na sociedade, embrenhado que está muitas vezes numa rotina mecanizada que não o deixa extrapolar e que limita a sua criatividade e as suas capacidades à esfera do que é necessário e útil fazer num “sistema de liberdades pré-destinadas” (AB: 256), onde a subjectividade, o inconsciente e a transcendência se encontram moribundos e praticamente esquecidos, pelo menos para a grande maioria. Esta, mais do que com a transcendência ou com o *Ser*, preocupa-se com

¹⁵ Como é visível em Der junge Mann, no episódio “A Vendedora dos altos Cantões”. Cf. pp.123-131.

a objectividade imposta pelos horários de trabalho, pela opinião generalizada ou pelo *parecer*, de modo a sentir-se, seja como for, parte do grupo em que está inserida, para não ser diferente.

Por outro lado, e como vimos, também o tempo não resistiu à progressiva particularização do cosmos, pelo que se demarcou em passado, presente e futuro, horas minutos, segundos, ... milésimos de segundo, deixando, pois, de ser apreendido na sua globalidade e, essencialmente, na sua dimensão sincrónica e diacrónica, para ser vivida uma pequena parte dessa realidade – o momento actual – desenraizado do todo do tempo e o único que parece fazer sentido na sociedade actual, para aquelas que Strauß denomina “pessoas da hora”, no tempo do hoje (PP: 26). Para estas, particularmente as mais jovens, a história e a tradição deixaram, aparentemente, de fazer parte da sua realidade¹⁶, marcada pelo presente e pelos meios de comunicação social, como veremos, o que se faz notar nomeadamente na sua linguagem, também sujeita a um processo de fractura ao longo do tempo. Esta parece, hoje em dia, e especialmente a linguagem corrente, resumir-se a uma “corrente de concordância” (PP: 88) despersonalizada, constituída por frases feitas e lugares comuns, onde os provérbios e o vocabulário menos usual ou menos corrente já não são entendidos e perderam, por isso, o sentido, caindo fatalmente no esquecimento.

*Alle meinen wir dasselbe. Alle verlieren wir an Sprache (...) Oh
verfluchte falsche Einheit!...*

(NA: 128)

Sem saber de onde veio ou para onde vai exactamente, o Homem straussiano anda perdido num mundo que cada vez lhe diz menos e onde, muitas vezes, se sente mal, não encontrando, todavia, alternativas de libertação num sistema unidimensional e totalitário, envolvido numa máscara de democracia pluralista. É esse mundo, especialmente o de Paare, Passanten, que Strauß critica lucidamente e que tentarei analisar a seguir.

¹⁶ Como diz Marcuse em Eros e Civilização a este respeito: “os vínculos reais entre o indivíduo e a sua cultura estão soltos.”. Cf. pág. 102.

II. O mundo do *Gegenwartsnarr*

Após a euforia inicial trazida pela ideia de desenvolvimento linear e de futuro programado, segundo a vontade e as necessidades do Homem, tornou-se claro, no século XX e para a maioria das pessoas, que a técnica não arrasta necessariamente consigo melhorias, desenvolvimento e a felicidade esperada, mas provoca, paralelamente, subdesenvolvimentos: ao extinguir espécies, poluir a natureza, originar convulsões e horrores, como foram as duas guerras mundiais e todas as outras, de há alguns anos e actuais, que continuam a ameaçar a vida do planeta e do ser humano. Desta forma, e apesar de ainda se continuar a propagandar o futuro, sente-se receio do tempo vindouro, do fim do mundo, desconhecido e cada vez mais difícil de delinear, principalmente com o aproximar de um novo milénio e a partir de um presente que está em risco de naufragar, se prosseguir o rumo que tem seguido até aqui, e que já provou ser um beco sem saída.

Neste contexto, onde se revela extremamente difícil virar o leme e mudar de rumo e de paradigma, o ser humano vive o momento sem se preocupar com o futuro, que receia e desconhece, ou melhor, desistindo de lutar por ele, programando tudo e agindo, por isso, a curto prazo. Somos “pessoas da hora” (PP: 26) que vivemos o hoje sem saber quando acabará a contagem decrescente e o nosso navio, qual Titanic, encontrará o *iceberg* que menosprezou e naufragará finalmente¹⁷.

Esta desistência, este baixar de armas face a um futuro que se receia, traduzida por uma vivência estupidificante e sem sentido num “Tempo Absurdo [que] impõe a obsessão de *actualidade* como momento propício e exclusivo” (Vieira, 1994: 97), impulsionada, muito particularmente, pelos poderosos meios de comunicação social, adequa-se a uma política obscurantista que produz e difunde ideias e visões cada vez mais unidimensionais para sociedades cada vez mais pluridimensionais, e fomenta uma ideologia racionalizadora, pretendendo abranger uma realidade complexa e incerta, mutilando, correlativamente, o Homem na sua personalidade e integridade.

¹⁷ Esta analogia do mundo hodierno e do navio Titanic está muito bem retratada por Enzensberger no longo poema Titanic que este autor escreveu no final dos anos 80.

Assim, quando “o passado não interessa mais do que um jornal já lido” (ibidem) e o futuro é difícil de prognosticar, uma vez que se perdeu a dimensão diacrónica e histórica do tempo, vive-se, com a vida suspensa, um dia-a-dia preenchido por “Vazio. Repetição” (PP: 131), absolutizado pelo *Klingenlassen* (ibidem) esgotado de qualquer emoção; encolhem-se os ombros e a “vida normal” (PP: 48) é a que estupidifica – “oito horas sentada no escritório, demasiado cansada à noite, para ainda ir andar, depois comer, depois ver televisão, comer outra vez entretanto (...)” (ibidem) – e parece resumir-se a um *Tja* acomodado e alienado: “sem entusiasmo, sem pressa” (PP: 131).

Este *modo de vida* estabelecido assenta, como veremos com mais pormenor, numa base social centralizadora e monopolizadora que junta, numa massa homogénea e incharacterística, a pluridimensionalidade e diferença dos indivíduos, isolando e marginalizando quem sai do grupo e da norma e põe em causa a realidade e a iconografia criadas. Num palco montado sob os seus pés, as personagens de Strauß são, cada vez mais, marionetas inconscientes nas mãos de um sistema reducionista e servo do presente que reduz as memórias do Homem a uma amnésia cada vez maior e o robotiza em favor da realidade disponível:

[O Homem é] concebido como homo sapiens e homo faber. Tanto uma como outra destas definições são redutoras e unidimensionais. Desde logo o que é demens – o sonho, a paixão, o mito – e o que é ludens – o jogo, o prazer, a festa – são excluídos de homo, ou quando muito considerados epifenómenos. O sentimento, o amor, o gracejo, o espírito, não têm doravante mais lugar, a não ser secundário ou contingente, em todas as visões controladas pelo paradigma homo sapiens/ faber. O pensamento redutor/ unidimensionl abole, oculta, reduz ao essencial tudo o que não relaciona com o carácter que considera maior ou único real.

(Morin, 1994: 85)

1) A trama social e a anulação do indivíduo

[Wir werden] immer noch einseitig dazu erzogen, die sozialen Belange des Menschen, die Gesellschaft in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen.

(JM: 11-12)

Apesar desta ser uma citação do romance Der junge Mann, é fundamentalmente em Paare, Passanten que Strauß descreve melhor e com maior detalhe a vivência alienada do indivíduo na “era do social” (PP: 200), onde a sociedade é uma trama que, como o termo indica, se tece numa extensão abrangente, desde o indivíduo ao grupo social, da face psicológica à face política da sociedade, mas que, por isso mesmo, não tem raízes ou profundidade. É, assim, uma superfície que, apesar de não compreender qualquer dimensão diacrónica (ou histórica), enreda os indivíduos numa “teia de espuma” onde estes se movem como “uma aranhazinha pelo vazio” (PP: 131) sendo, deste modo, a expressão dominante de existência dos pares e transeuntes, a quem falta verdadeiramente cultura, moral e Ser.

Esta teia é, naturalmente, a sociedade capitalista e de consumo que, nos anos 60 substituiu a sociedade de pós-guerra na Alemanha, fundamentalmente devido ao grande milagre económico, e compensou a perda do mito pela valorização do dinheiro e do bem-estar a ele ligado caracterizando, hoje em dia, toda a Europa ocidental e os E.U.A. É uma sociedade onde, como nos diz Marcuse (1970), “as pessoas se reconhecem nas suas comodidades, encontram a sua alma no seu automóvel, na sua aparelhagem de alta fidelidade”, isto é, onde a tecnologia como a televisão, computador, indústria automóvel, telemóveis e muitos outros exemplos que aqui poderia dar é, imperceptivelmente, um novo instrumento de domínio e homogeneização social. Este revela-se propício à coesão de uma massa social controlada por parte de um aparato produtivo e tendencialmente totalitário, que determina as profissões “com saída” e todas as capacidades socialmente necessárias, soterrando necessidades e aspirações individuais que não se enquadrem na realidade racional e pré-definida do sistema.

Nesta sociedade, a existência do indivíduo, que em essência já não existe, aniquilado que foi pelo colectivo, é absolutamente social, como nos dá a entender a citação inicial e, mais extremamente, a procissão do capítulo “A Colónia”, em Der junge Mann, onde os elementos do povo que seguem os reis são meros representantes de uma função social definida, apesar de lhes ser permitida uma certa mobilidade social, cada um cedendo indolentemente ao outro o pensamento e a acção, sendo o pouco individual e diferente que lhes resta literalmente engolido pelo símbolo do todo colectivo: o rei.

Esta será, como disse, uma situação de extremo, diferente por isso da sociedade descrita em Paare, Passanten, onde a característica principal será, acima de tudo, a inconsciente alienação, superficialidade e *leveza do ser*, quando o indivíduo se perde nos meandros políticos, técnicos e cibernéticos da trama, onde fora da “protecção de um grupo, de um colectivo conselheiro” (PP: 152), que lhe evita o esforço de “resistência”¹⁸ e de pensar por si, ou é um líder ou não existe¹⁹.

O cidadão é, hoje em dia, acima de tudo um “ser social”, preso a uma “condição” (PP:175), da qual, como veremos, só se poderá emancipar através da arte. Contudo, estes grupos, onde se recalca o que é típico e emerge o super-individual, já não são reforços ou forças de revolução social, onde o ideal de cada um se funde numa grande utopia, mas bengalas cada vez mais necessárias à sobrevivência numa “sociedade capitalista [onde] a individualidade foi superada (...) pela organização” (Marcuse, 1978), resultando numa “*mimesis*: identificação imediata do indivíduo com a sociedade e, através disso, da sociedade com o todo” (ibidem), dando origem aquilo que Berman denomina de “carácter neurótico” ou “personalidade modal” (Berman, 1996: 174). Segundo este autor, haverá cada vez menos indivíduos que conseguem resistir a uma protecção, a uma “armadura”, como ele lhe chama, que será fundamentalmente um escudo contra o *ludens* e o *demens*, isto é, o inconsciente, o Eu mais recôndito que o todo social tende a recalcar. Por outro lado, ao deixar-se controlar por esta armadura o indivíduo está não só a proteger-se contra ele próprio (contra o seu inconsciente) mas igualmente a defender-se da ameaça que os outros poderão constituir ao seu desejo de

¹⁸ Como se pede num caso de “vida normal”. Cf. pp. 53-55 de Paare, Passanten.

¹⁹ Como é o caso do narrador de Paare, Passanten que, numa exposição onde aparentemente todos estão sós, ele é realmente o único *Einzelner* e, por isso, passa despercebido à saída, como se não existisse, quando todos os outros se revelam um grupo, estando desenquadrado do contexto, da soma. Cf. pág. 143.

sucesso social, que implica a supressão de quaisquer emoções como a raiva, ansiedade, etc., “sustidas por valores invertidos, tal como a moralidade compulsiva e a educação social”.

A personalidade modal é, pois, uma mistura de conformismo externo e rebelião interior. Reproduz, como uma ovelha, a ideologia da sociedade que a moldou desde o princípio e, por isso, a sua ideologia (independentemente da política) é, essencialmente, negadora da vida. Ao reproduzir essa ideologia, o carácter neurótico produz a sua própria supressão.

(Berman, 1996: 174)

Por outras palavras já Strauß havia dito o mesmo anos antes, ao constatar a substituição do indivíduo por um estado de delírio, provocado por uma sociedade *sensata* e racionalizadora:

Zur Zeit ist das Irresein, so scheint es, eine ganz gewöhnliche Metapher für das Befinden des Individuums überhaupt, für die internierten Kräfte seiner Fantasie, inmitten einer Gesellschaft, welche nur zur Raison zu bringen versteht, welche in Namens der Vernunft eine Perverse Unterdrückungsherrschaft aushübt (...).

(VE: 68)

Assim, como dirá este autor mais tarde na obra onde o devaneio é, com toda a certeza, uma das principais características – Paare, Passanten – já não se encontra a identidade que se procura, o indivíduo, “a adição sem soma” (PP: 176), salvo raras excepções. Este parece ter sido definitivamente anulado e recalcado pelo colectivo, pelo que aquilo que ainda se poderá reconhecer como *Eu*

existiert heute nur noch als ein offenes Abgeteiltes im Strom unzähliger Ordnungen, Funktionen, Erkenntnisse, Reflexe und Einflüsse (...).

(PP: 175-176)

Assim, quando o indivíduo autónomo e consciente de si mesmo parece ter morrido, vivemos na “época do gesto” e da indiferença²⁰, onde “a comunidade fala” (ibidem), sem escutar, e o indivíduo está condenado a sobreviver como “um Ser vazio” (ibidem: 130) enquanto não tiver coragem para se libertar da “*mainstream*” (AB: 266), pelo que, até que o consiga,

Ahnung kommt nur aus der Mitte des allein Gemeinsamen.

(...).

Denn es zählt eines Mannes Haltung, nicht sein Gefühl.

(EG: 29)

1.1) As relações da *Fick- und Ex-Gesellschaft*

*Verbraucht ist Liebe, wie Äther, Staat und Kunst./ Verbraucht,
zerschlissen und durchdacht, zutiefst verrückt./ (...).*

*Sieh nur: überlastet ist unsere Liebe mit uns./ Mit zweien, die weiter
auf Erden nichts wollen als sich./ (...).*

(EG: 40)

Segundo Boogaart (1992), os anos oitenta, altura em que Paare, Passanten foi pela primeira vez publicado (1981), foram uma era marcada pelas revoluções sexuais e pela discussão da crise do casamento, revoluções essas que vinham já dos movimentos de emancipação dos anos sessenta e setenta, e que tiveram como principal motor o movimento feminista. Este, sob o mote “igualdade e liberdade”, pretende essencialmente que o amor, tradicionalmente o único suporte que dignificava a sexualidade e uma relação amorosa, seja substituído por uma simples partilha de interesses, sem qualquer outra condição, uma relação “solidária” (PP: 63) entre

²⁰ De que as histórias do bêbado que entra na lavandaria e da funcionária de hotel que se comporta como um ser não humano são exemplos esclarecedores, sendo este último, segundo Strauß, um caso de

“companheiros de corpo” (PP:16). Assim, o tradicional compromisso até à morte tornou-se obsoleto numa cultura cada vez mais permissiva, calculista e egoísta, que vive o amor como mais um produto para usar e deitar fora, no “mercado das relações” (PP: 60), que “ama à margem do amor” (ibidem) e que faz amor de ocasião, quando este parece já não se encontrar disponível, como faz e produz tudo numa sociedade cujo aparato produtivo é, cada vez mais, totalitário e se estende a todos os níveis da vivência do ser humano. A experiência amorosa destes “Lieblosen” (PP:17), como Strauß lhes chama, afasta-se, assim, da essência do amor original, estranhando-o cada vez mais e vivendo-o como uma antiguidade rara, perdendo, desta forma, o vínculo com a natureza do próprio Homem – o erótico – ao reduzirem e domesticarem o amor no vazio de uma relação efêmera “sem descomedimentos, sem chama” (PP: 25), de onde todo o irracional é sensatamente arrancado, votada, na maioria das vezes, ao esquecimento e à indiferença²¹:

(...) wir werden immer gesellschaftsfähig bleiben, und solange wir Liebe machen, werden wir ein kultiviertes, ein Serien-Produkt herstellen. Ars amandi oder Joy of Sex: wir entkommen den Formen nicht, den Werten, den Regeln, der totalen Kultur. Mithin ist es gewiß befriedigender, dem Liebemachen mit formvoll-endetem Bewußtsein entgegenzutreten, anstatt es mit der gewaltsamen Sehnsucht nach reiner Sexualität zu belasten, die im Bilde ihres Wahns nur die Liebe selbst erfüllen kann.

(PP: 54)

Esta vivência do amor, desprendida e casual, dá, correlativamente, lugar a alternativas à “família normal”, ao valorizar a vida dos solteirões, “sós e sem laços” (PP: 16), e os mono-agregados que, segundo estatísticas da época, aumentaram consideravelmente na Alemanha a partir desta altura, tendo a figura do *Einzelgänger* sido, também, muito divulgada no início dos anos oitenta por muitas canções *pop* e pelos meios de

“menschlich-unmenschliche Groteske” (NA: 129). Cf. Paare, Passanten, respectivamente pp. 148-150 e pp. 81-83.

²¹ Como no caso da antiga namorada do narrador de Paare, Passanten, com quem viveu alguns anos e que agora é, somente, uma estranha, mais uma transeunte no fluxo do trânsito. Cf. pág. 75.

comunicação, nomeadamente revistas, como Strauß também refere em Paare, Passanten²².

Vencido pelo tempo moderno, o amor é vivido, pelos pares desta obra, ora como uma relação acelerada e extraconjugal, num encontro fortuito e, na era do relógio, também ele cronometrado e controlado²³, ora como um auto-treino narcisista do corpo²⁴, desinteressado portanto de qualquer prazer que se possa partilhar, longe do “purismo da partilha sexual” (PP: 58) e do verdadeiro “espírito da sexualidade” (PP: 56), convertido que foi também, na maior parte dos casos dos pares, a uma “trama de estímulos e de perturbação de estímulos” (PP: 71), passageira e descomprometida, emoldurada por uma aparente liberdade e independência.

Aparência será, de facto, uma das principais marcas de uma sociedade onde o amor é, na maior parte dos casos, reduzido ao sexo de ocasião e as relações duradouras se vão gastando com o tempo, perdendo paulatinamente a alegria, utopia e encanto do “*graue Vorzeit*” (PP: 10), até ficarem reduzidas a relações e “casamento[s] de aparência” (PP: 62), complementados por relações livres, fortuitas e passageiras, na esperança de se encontrar a felicidade e plenitude perdida ao longo dos anos. Todavia, esta liberdade sexual do século XX, que rompe com “regras, hábitos, oposições” (PP: 17) e tabus não parece ter trazido automaticamente a felicidade e independência esperada e proibida durante muito tempo. De facto, os pares de Paare, Passanten parecem conhecer com o seu comportamento moderno um novo tipo de infelicidade psíquica, insatisfação física e, conseqüentemente, desilusão, que se tenta superar com separações consecutivas e substituição de parceiros, aumentando, desta forma, apenas a infelicidade, pelo menos de uma das partes, nunca atingindo o que se perdeu, porque já se esqueceu como era e o que era um grande amor, palavras vazias para a maioria dos *Gegenwartsfreaks* e *Lieblosen* de hoje em dia, cujo sentimento já desconhece os “enganos do coração” (PP:17). Assim, e segundo Mitscherlich (*apud* Boogaart, 1992):

A grande desilusão que o século XX vive é ter percebido que o aperfeiçoamento técnico traz consigo muitas comodidades e

²² Cf. pág. 16.

²³ Cf. pág. 11 de Paare, Passanten.

*liberdades mas, todavia, aquele “pedaço de independência”
não vem automaticamente com o melhor equipamento.*

1.2) O mundo de espelhos, imagens e *mass-media*

*A multidão, a massa, não compreende, não apreende nada, não
reflete em nada, não sabe nem retém coisa alguma,
imaginando saber qualquer coisa.*

Ludwig Binswanger

Quando Strauß fala na perda da autenticidade e individualidade de cada um mostra, como consequência, a formação de uma massa incharacterística em que as pessoas são duplos uns dos outros, reflexos vazios e despersonalizados num mundo de espelhos enganadores, onde uma amálgama de imagens, a maior parte publicitárias ou propagandistas, são substitutas de uma realidade que parece já não existir e que foi mediatizada (Peter Bürger *apud* Janke, 1993). Aquelas povoam o dia-a-dia dos transeuntes e cegam-nos, escondendo as diferenças entre elas e o original, fazendo do simulacro a essência do que aqueles fazem e dizem, numa reflexão constante do que já viram, ouviram, leram... E, cada vez mais, a réplica é melhor e mais convincente, tendo-se tornado “um dos fundamentos do nosso ideal (que exige a dissolução de todos os ideais)” (Vieira, 1994: 33), sendo gradualmente mais difícil distinguir original e *fac simile*,

*a obra de arte do simulacro, um discurso genuíno do que é plagiado;
a terra devastada dos cenários oferecidos que visam superá-la; o
universo dos modelos que procuram reproduzi-lo; o ser humano do
Incaracterístico.*

(Vieira, 1994: 33)

²⁴ Cf. pág. 86 de Paare, Passanten.

E este Incaracterístico de que António Vieira fala aplica-se como uma luva à realidade descrita por Strauß, muito particularmente em Paare, Passanten, onde os pares e transeuntes se diluem na massa do fluxo de trânsito, não passando exactamente disso mesmo, de um fluxo de gente indiferenciado. Não só essa massa mas também o seu discurso é incaracterístico e fragmentado, tendo os diálogos do dia-a-dia como base os *slogans* publicitários televisivos²⁵, fazendo com que a palavra perca o elo com a realidade, esvaziando-a de sentido, reproduzindo e falando o já falado.

Alles fehlt, wo der Buchstabe ist.

(PP: 102)

Vivemos pois, no reinado da mera opinião, quando a filosofia e a metafísica foram já menosprezadas e o pensamento foi por ela engolido e reproduzido “em termos idênticos, apenas com ligeiras modificações” (Calasso, 1998: 28), tendo o seu discurso, como figura capital, a frase feita. Nesta “era da simulação” (PP: 201), os meios de comunicação social e, dentro deles em especial a televisão, exercem uma influência decisiva na indiferenciação e manipulação do real, sendo na opinião de Roberto Calasso o próprio “*órgão* da opinião” (Calasso, 1998: 28), promovendo, deste modo, uma consciência falsa que é imune à falsidade, doutrinando e fazendo dessa doutrina, e também da publicidade, um modo de vida e do mundo um jornal, uma *universel reportage*, nas palavras de Mallarmé (in Calasso, 1998: 37).

(...) a opinião, o discurso da aparência, torna-se discurso sobre a aparência e manipulação dessa aparência; entramos no reino combinatório do moderno, nas forças desvinculadas do discurso, na álgebra do poder.

(Calasso, 1998: 40)

De facto, cada vez mais, a nossa relação com o mundo passa pelos meios de comunicação de massas, também eles uma teia apertada sobre a superfície do globo, que capta, transmite e manipula quase tudo o que nele se passa, funcionando como um filtro entre nós e o mundo. A maior parte dos acontecimentos chega-nos pelos jornais e pela televisão, exercendo uma enorme influência na formação da nossa opinião, que, muitas

²⁵ Cf., por exemplo, pp. 86-88 de Paare, Passanten.

vezes, é deturpada por informações tendenciosas e parciais por parte da super-informação que nos rodeia, a informação empilhada, que faz de nós “cegos no meio de uma nuvem informacional” (Morin, 1994: 20). Aquela, ao contrário da verdadeira informação²⁶, que dá *forma* às coisas, cerca-nos de *informe*, ocultando a informação sob a capa de “uma representação teatral da realidade” (ibidem: 27).

Assim, com o controlo da informação, a consciência do indivíduo entra em declínio e este está sujeito ao controlo da “Medienmasse” (PP: 103), que o absorve, condicionando e administrando o seu conhecimento. Desta forma, o indivíduo não se apercebe verdadeiramente do que se passa, pois a máquina de educação social une-o a todos os outros, através de um sistema informacional normalizado, onde se tentam eliminar as ideias dissidentes, por serem consideradas nocivas (Marcuse, 1978). Naturalmente, com todo este excesso de informação é impossível escolher ou decidir, apesar deste processo manipulativo ser inconsciente e nos dar a ilusão de que temos todas as condições para o fazer, porque estamos informados. No entanto, a sobre-informação revela-se para Strauß uma forte ameaça, exactamente porque dilui a “perspectiva individual” e a essência do que se descreve (PP: 114), pois “quanto maior a massa, menor o peso” (NA: 128).

Deste modo diz o narrador de Niemand Anderes:

*Ich weiß nichts. Ich weiß nur, daß ich informiert bin. Zuviel
Wahrheit ist Meinung geworden. Intelligent sind nun alle.
Informiertheit kleidet die Dummen wie die Gescheiten, ähnlich
wie die Mode auf den Straßen kaum noch zwischen Arm und
Reich unterscheiden läßt...*

(NA: 127)

No entanto, e como já referi, dentro da massa informacional que nos rodeia é, indubitavelmente a televisão que aparece na obra de Strauß como o instrumento de maior “controlo social” (PP: 200) e de “Vazio” (ibidem: 201), ao reduzir a

²⁶ Esta informação é, naturalmente, prezada por Strauß – cujo narrador em Der junge Mann também compra diariamente o jornal (cf. pág. 13) – necessária que é para nos enriquecer e transformar, permitindo-nos ver o que até aí parecia invisível, saber o que ignorávamos e admitir o que parecia incrível. Esta, ao contrário do poder doutrinador da super-informação, é um instrumento contra a

multiplicidade do tempo apenas ao presente ou, por outras palavras, ao “estremecimento silencioso do presente” (PP: 202), que nos rouba a consciência [Wahrnehmung], fragmenta a imagem geral do mundo e nos faz ver e pensar a um ritmo de “aparição-apagamento” (PP: 178). Isto acontece, por exemplo, quando as imagens de guerra e de fome já não nos tiram o apetite à hora da refeição e fazem já parte da “vida normal” e do dia-a-dia, da mesma forma que umas imagens truncadas ou uma reportagem tendenciosa de uma televisão menos independente (se é que alguma o consegue ser completamente) nos fazem ter uma opinião definida sobre aquilo que vimos, ouvimos e raramente duvidamos. Assim, cada vez parece ser mais verdade que *uma imagem vale mais que mil palavras*, quer ela seja verdadeira ou manipulada, pois cada vez se lê menos, se escreve menos e se ouve menos, reduzidos que estamos às imagens que nos entram pela casa adentro, na comodidade do sofá e, na ansiedade de ver algo de novo, num *zapping* rápido de canal para canal, como a Mörike de *Paare, Passanten*, hábito que só permite ver imagens amputadas de um contexto, como se estivessemos num “Peep-Show de um marco [cortado] por diafragmas de fenda” (PP:178).

Todo este processo de sistematização e redução, tem como consequência última e inevitável o *fading*, o “fluxo de esquecimento” (PP: 168)²⁷, sendo hoje a televisão a nova sereia cujo canto é “uma mentira absoluta que indica a falsificação do mundo como preferível ao mundo” (Vieira, 1994), que substituiu o canto das sereias de Homero (PP: 192) ao mesmo tempo que é a imagem mecânica de como vivemos, empurrados de um estímulo para outro sem qualquer percepção do que faz de nós, ou poderia fazer, uma comunidade, rodeados que estamos de uma “corrente de trânsito” social (PP: 18), onde “os humores se misturam com as oportunidades, a novidade com a rápida alteração da morada e o que se deseja se une ao que é dado” (ibidem), numa vivência precária, frágil e aleatória.

*O Espírito do mundo já não tem rosto humano, nem surge a cavalo
nas ruas de uma cidade.*

(Calasso, 1998: 44)

dogmatização de ideias feitas e superstições criadas num mundo fechado à informação e, nesse sentido, é uma ajuda para um pensamento livre e independente.

²⁷ Ver *infra* ponto 3: “A memória a-histórica”, onde se desenvolve esta temática com mais pormenor.

2) A instrumentalização da arte

A arte da nossa época é uma arte fragmentária, como os pedaços de uma coisa que foi quebrada.

Sophia de Mello Breyner Anderson

De facto, pedaços, fragmentos ou mesmo sobras parecem ser para Strauß o reflexo do estado da cultura ocidental que, ao cortar com as origens e com a tradição, se perdeu nos meandros da trama, “conduzindo a sua existência como um perfeito desvio da sua existência” (PP: 165). Neste processo de perdas e de fragmentação, a arte não foi excepção e foi sofrendo, também, ao longo do tempo, uma acção erosiva que a foi espoliando do peso e da função originais na sociedade de consumo actual, onde aquele autor denuncia o “*Fading* da obra de arte” (PP: 104).

Marcuse, em One Dimensional Man (1970), faz uma análise comparativa bastante interessante entre o que a arte foi um dia, quando assumiu verdadeiramente um papel sócio-cultural importante e independente, como uma “cultura superior”, e a instrumentalização racionalizadora dessa mesma arte que é feita pela cultura de massas actualmente. Esta crítica, que desenvolverei a seguir, parece-me bastante pertinente para a análise da situação cultural descrita por Strauß, nomeadamente em Paare, Passanten, onde a cultura é, para utilizar as palavras de Adorno, outro crítico importante neste contexto, uma “indústria” totalitária e monopolizadora, que deixa pouco espaço a alternativas à realidade cultural estabelecida.

Segundo Marcuse, a arte, qualquer que seja o suporte em que se manifeste, só tem valor próprio quando se afirma como um “poder de negação”, isto é, uma força dissidente em relação à ordem estabelecida, impondo-lhe desta forma, uma outra dimensão, fora dos seus limites. Esta arte ou *cultura superior*, como lhe chama, foi assim, apanágio de uma minoria, de uma elite que pretendia distinguir-se de uma cultura demasiado popular e generalizada, havendo neste caso, uma cultura *bi-dimensional* que não se reduzia a um padrão estabelecido e marcava a diferença.

Na literatura desta *cultura superior*, as personagens [artista, prostituta, rebelde, etc.] não são cópias da realidade, mas afirmam-se com um modo de vida antagônico ao socialmente aceite, ou porque não ganham a vida honestamente, ou porque vão contra a moral estabelecida, etc.. Vivem noutra dimensão – a dimensão artística – onde a realidade socialmente aceite é satirizada e verberada, opondo-lhe valores como o humanismo, o amor romântico, a personalidade autónoma, a heroicidade, a diferença e a pluralidade, libertos de normas e regras restritivas. A arte traduz assim, essencialmente a consciência de um mundo dividido, afirmando-se como uma força racional e cognitiva que revela a dimensão do Homem recalcada e reprimida pelos limites do real.

A sua verdade era dominada pelo reconhecimento, na ilusão evocada, na insistência em criar um mundo no qual o terror da vida fosse chamado e suspenso.

(Marcuse, 1970: 62)

No entanto, segundo este mesmo crítico, esta dimensão artística encontra-se, cada vez mais, soterrada pelo peso da realidade social, que técnica e objectivamente, “supera a sua cultura”, quando os heróis somos nós e já não pertencem a outra dimensão fora da realidade palpável e quotidiana. A característica da cultura hodierna é pois, a reconciliação entre a cultura superior e a realidade social, através da obliteração dos elementos contraditórios, estranhos e transcendentais, passando agora a ser uma faceta da realidade estabelecida, na pluralidade aceite do idêntico que anula a diferença. Com esta incorporação do outro no mesmo, conveniente a uma coesão social da ordem estabelecida, já não é o verdadeiro valor das coisas que conta, mas o que não perturba a harmonia artificialmente uniformizada. Desta forma, as personagens de que falava há pouco, não desapareceram completamente, mas transformaram-se na sua essência dissidente, ao deixarem de ser modelos de um modo de vida alternativo, passando a ser *freaks* ou personalidades idiossincráticas que servem agora de afirmação do modo de vida que antes negavam.

Nesta “indústria cultural” (Adorno, 1984), a arte e a cultura em geral transformaram-se num instrumento da sociedade capitalista que serve para homogeneizar as opiniões e o

pensamento, numa unidimensionalidade pacífica e nada perturbadora, manipulando os consumidores através de um divertimento baseado na “reprodução do sempre igual” (ibidem: 156), onde “o tédio é o soberano absoluto” (PP: 104). Esta indústria é obrigatoriamente reducionista, ao aceitar tudo como arte, numa amálgama onde explora apenas os lados mais comerciais, como por exemplo a “violência da insignificância” (PP: 103) e a pornografia, que apela aos instintos mais recalcados dos cidadãos, cativando-os e fazendo-os comprar, ler ou ver as histórias mais disparatadas, vazias e vulgarizadas, que admiram como arte porque, ao contrário do que acontecia antes, com a cultura superior, se identificam, ou gostariam de se identificar, com as personagens e com as acções retratadas, cada vez mais *reais*.

Nesta instrumentalização da arte há que realçar a publicidade, a televisão, naturalmente, e os audiovisuais em geral, como os instrumentos principais de “movimentação de ondas” (PP: 103), que fazem desaparecer a escrita do “centro da cultura” (PP: 106) e transformam o escritor num *Außenseiter*. Assim, *placards* e reclamos luminosos bombardeiam o indivíduo com modelos totalizantes de beleza, inteligência, comportamento e, mesmo de cultura, que anulam a diferença e, claro, o próprio indivíduo, obrigando-o indirectamente a uma *mimesis* com o produto que se anuncia. A televisão, por seu lado, reduz tudo ao presente e evita a verdadeira novidade, substituindo-a por uma notícia fresca, por modas e marcas, mais fáceis de assimilar pelo “arquivo passivo da pessoa-TV” (PP: 110).

Deste modo, o indivíduo vê televisão ou vai ao cinema “para aprender como falar e como andar, segundo o esquema da sociedade de monopólio” (Adorno, 1984: 330) e, igualmente, para esquecer aquilo que o distingue e que, no círculo totalitário do mesmo, o humilha, deixando-se assim manipular sem resistência. A consequência de todo este processo unidimensional é, em primeira linha, o esquecimento – essencialmente da linguagem simbólica, característica do mundo artístico, e o ridículo de não perceber o que se diz e o que se ouve – quando algumas palavras, raramente usadas pelos *slogans*, perdem gradualmente o sentido no “discurso colectivo” (PP: 88).²⁸

²⁸ Ver, como exemplo, a história dos jovens que vão ao cinema e se riem do registo usado entre servo e príncipe, porque já não percebem a razão de ser da diferença, porque “medem tudo com base na sua consciência social sem forma (...)”. Cf. pág. 92 de Paare, Passanten.

Deste modo, vítima da ditadura de valores do tempo e do sistema de “poder da aceleração” (PP: 104), a arte perdeu, na sua manifestação mais geral, o papel privilegiado de antigamente, quando “a obra de arte nos protegeu da ditadura total do presente” (PP: 11), o que se reflecte nas diferentes secções de Paare, Passanten. Aí, vive-se um dilema cultural, numa sociedade que violenta qualquer possibilidade de extensão bi-dimensional ou diacrónica, onde o autor escreve por amor à literatura e a um conceito de arte que, no seguimento da “Wahre Ästhetik” de Adorno, se afirma como antítese à realidade, para se exilar, quando já não encontra espaço na sincronia do sempre igual que lhe abafa a criatividade e a ilusão. Mas esta é uma abordagem que faremos noutra ponto deste trabalho²⁹.

3) A memória e o pensamento a-históricos

Todas as concretizações e realizações são esquecimento.

(Adorno, 1984)

Com todo este rumor e ruído da super-informação, dos reclamos de *néon*, dos slogans e dos boatos que uniformizam todas as dimensões do tempo no agora, a memória da cultura de consumo sofre, necessariamente, uma degradação muito mais acelerada, desintegrando-se gradualmente em esquecimento. A memória torna-se, assim, lacunar, incorrecta, confusa e resume-se a uma consciência desenraizada e a uma “memória constituída por rupturas, fragmentos, temperamentos, falta de laços, de conhecimento e baseada no reflexo medial da realidade” (PP: 118).

Deste modo, a memória cultural actual é descrita como um reservatório fixo de citações, onde se recalcam as recordações incómodas e se standardizam e disponibilizam nomes e clichés, que se repetem no grande arquivo do saber público. Nesta repetição do sempre igual não há originalidade e aniquila-se qualquer dimensão do histórico ou do tempo diacrónico, ao sincronizar-se simultaneamente o princípio e o fim num mesmo

²⁹ Cf. *infra* “A arte e a tentativa de reencantamento do mundo”.

momento, conduzindo o indivíduo a um afastamento cada vez maior da origem. E, como diz Janke, “quando se perde a origem torna-se tudo contemporâneo. O presente tomou o poder sobre todo o passado e torna-o disponível de qualquer maneira. (...). ‘Somos senhores coloniais do passado’ (FdU: 57)” (Janke, 1993).

Nesta sociedade, onde a sincronia faz dos “Lieblosen” e dos “Geschichtslosen” (PP: 17), como o *Gegenwartsnarr* e o *Gegenwartsfreak*, os heróis modernos, reina a “imbecilidade [...] própria deste tempo fixo no presente, que esquece o passado e receia o futuro (...)” (Morin, 1994) e se refugia nas imagens marcadas pela ausência da verdadeira história, aniquilada ao ser reproduzida pelos audiovisuais, numa cópia que anula o original e o transforma numa coisa sem tempo.

Na simulação ausente de e do passado, pensamos poder esquecer o que o ensombrou e lembrar no memorial, na cópia, o que o engrandeceu, se bem que já sem a sua dimensão histórica, que se gastou na repetição, e eliminou também, o sentido do que se recorda. Ficam, assim, apenas alguns salpicos de memória, aquilo que Morin (1994) denominou de “memória gravítica” e que nos horroriza perante a recordação de Auschwitz ou do fascismo, por exemplo, mas que por se terem descontextualizado da história, nos cegam para as novas manifestações de totalitarismo, xenofobia e intolerância que, camufladas de pluralismo democrático, reúnem calmamente as suas hordas.

Esta ausência do passado e da história no pensamento contemporâneo, em contínuo processo de desmemorização, deve-se sem dúvida, em grande parte à informatização, ao computador – a “máquina memória” (PP: 194) –, inventado fundamentalmente para “fazer somas e conseguir um conjunto ilimitado, um meta-arquivo e uma memória gigantesca do conhecimento humano (...)” (PP: 193), que facilite o pensamento. Esta facilidade faz-nos, no entanto, regredir na nossa capacidade cognitiva e de lembrança, pois só “o que é feito pelo próprio aumenta, activa e fortalece a memória”, pelo que “o consumidor total não tem lembranças” (PP: 195), “já não se concentra em mais senão aquilo que lhe é oferecido no momento (...) [sendo] reduzido ao presente abstracto” (Adorno, 1984), podendo chegar inclusivamente ao ponto de “já não estar em condições de produzir desejos, ideias ou lembranças (...)” (ibidem), vivendo, nesse caso, aquilo

que Strauß denomina de “sincronia do inconciliável” (PP: 196), numa heterogeneidade extrema, delirante, in-diferente, sem esforço e naturalmente a-histórica.

Este progresso tecnológico e a consequente ausência de sabedoria livresca – apanágio de poucos intelectuais – na informação armazenada, sob a forma de uma igual base de dados – na memória dos computadores de muitos – foi exposta de uma forma extremamente clara e sintética em Niemand Anderes:

(...) Der heilige Antonius hatte sein Buch, das Wissen. Krapp hatte sein Tonband, die Erinnerung. Walther hat sein Terminal, die Information.

(NA: 127)

Ao esquecermos, pensando assim progredir e aperfeiçoar o presente, perdemos, pelo contrário, a oportunidade de, num relance, ao iluminá-lo com o passado, o corrigir e de o compreender em função das suas origens e das suas orientações, em vez de nos perdermos no eterno jogo mediático do idêntico, que suprime a história e mata o tempo.

III. O ensurdecimento alemão

Convém, antes de mais, clarificar a razão deste “afunilamento” na abordagem da condição actual do ser humano à sociedade alemã e o porquê de o fazer ao jeito de conclusão desta primeira parte, quando esta sociedade e a sua vivência actual, entendendo-se esta actualidade como o espaço de tempo do pós-guerra até hoje, é a base, o terriço por assim dizer, de onde Botho Strauß parte para depois alargar a sua lente e as suas reflexões a toda a sociedade ocidental.

Adoptei pois, o método de análise inverso, ao partir do geral para o particular, da máxima para a reflexão pontual, exactamente porque me pareceu que, apesar das características peculiares da sociedade alemã, uma temática basilar na obra de Strauß e que, de modo algum, pode ser negligenciada, o pensamento deste autor tem de ser visto numa perspectiva filosófica global, que abranja toda a sociedade ocidental. Marcada pela obsessão do presente e pelo esquecimento imposto pelo desenvolvimento, esta sociedade encontra-se ensurdecida e cega pela letargia, aceleração e mediatização da realidade, que anulam qualquer transcendência ou presença de totalidade. Por outro lado, este método é também uma forma de seguir a sugestão que Strauß não se cansa de fazer em quase toda a sua obra, principalmente na das últimas duas décadas: partir do resultado, da tese para a origem, regressar ao ponto de partida de tudo para, na especificidade do contexto em que este autor se move, entender melhor a generalidade das suas constatações.

É então, aquilo que, nesta fase, chamarei condição alemã que me proponho analisar a seguir, tendo como base certos quadros de Der junge Mann e de Paare, Passanten, onde não só o ensurdecimento, mas uma disfunção geral dos sentidos e da consciência parece ser uma marca inelutável.

A expressão “ensurdecimento” usa-a Strauß em Der junge Mann ao descrever, no início do capítulo “O Terraço”, a manhã submersa que se abateu sobre a sociedade alemã após a morte do rei e o fim de um *Reich* profundamente marcado pelo mal que, esquecida do que foi e, por isso, despojada de perspectivas de futuro, se encontra na Hora Zero do

despontar da “história recente” (JM: 182), envolvida pela auréola da culpa que parece marcar, inclusivamente, as gerações vindouras,

(...) denn keinem, wo immer er sich befand, was er auch tat oder ersann, war es verstattet, sich endlich aus der deutschen Betäubung zu lösen und jenen Bannkreis zu durchbrechen, innerhalb dessen das zerfallene Böse über Generationen hin die Gemüter bestrahlte.

(JM: 182)

A morte deste rei Belsazar, trouxe ao povo um atordoamento desesperante que o torna incapaz de vencer o tempo ou, o mesmo será dizer, a história. Apesar do nome, este rei é uma metáfora clara de Hitler que, envolto na máscara do Outro, permite, no entanto, que a sua sombra não se estenda apenas à sua pessoa, mas seja vista muito mais como um sistema espiritual que ameaça irradiar por gerações.

1) A sombra de Hitler

*Ich komme und gehe
Besetze und weiche
Bin welle am Strand
Wind in den Bäumen
Dem Neuen entschwunden
Dem Alten entbunden*

(JM: 92)

Assumindo diversas formas e manifestando-se de variadíssimas maneiras, aquele que aparece em Strauß como o maior monstro da história alemã – Hitler – deixou as gerações posteriores perdidas no tempo, eternamente errantes numa falsa pátria, como se tivessem “nascido sem origem” (JM: 194), carregando ainda o peso da culpa que as ameaça acompanhar ao longo da vida:

*Unser Älterwerden kreist in immer erweiterten Gedächtnis-
Ringen um unsere einzigartige Geburtsstätte, den deutschen
Nationalsozialismus.*

(PP: 171)

De facto, a história do Terceiro Reich, não foi uma história qualquer e, como fica claro da leitura d’ “O Terraço”, terá mesmo suspenso o curso da história (vivendo-se desde então uma manhã continuamente submersa) e fracturado portanto, a tensão entre os tempos, instaurando, por outro lado, a ditadura do presente – de que Paare, Passanten é, como vimos, um retrato explícito – seja porque recalca profundamente o passado, tornando-o inconsciente, seja porque esse mesmo passado se vive como um destino³⁰ de que o povo alemão se não pode libertar³¹, preso que está a uma condição cultural, pois, como diz Yossica, o nazismo é algo inerente à Alemanha (JM: 197).

³⁰ Cf. “Anschwellender Bocksgesang”, pp. 202-207.

³¹ Cf. Paare, Passanten, pág. 172.

Parece também ser essa a mensagem que Strauß pretende transmitir com o “Senhor dos Alemães”, principalmente através da sua faceta mais chauvinista e monstruosa, de que a canção que este canta à funcionária bancária é um exemplo bastante claro, o que a obriga, como cidadã moderna que é, a rejeitá-la, considerando-a antiquada. No entanto, o proprietário da alma alemã não se situa num tempo do passado, mas continua presente, assumindo-se claramente como um tempo da Alemanha e vivendo num espaço simbolicamente importante: no subsolo, na base de todo o espaço e vivência social alemã.

Também em Paare, Passanten se faz sentir o peso da história e a memória do Nacional-socialismo, mais uma vez sentido como um “fantasma de uma culpa indelével” que acarreta “custos de reparação” (PP: 180) sem fim, obrigando a sociedade a alimentar-se, continuamente, da “morte do seu malfeitor” (JM: 181), ao mesmo tempo que tenta distanciar-se, cada vez mais, de ideais nacionalistas, patriotas ou de unidade. De facto, em qualquer uma das obras do *corpus* principal deste trabalho é clara a tentativa de a sociedade alemã deixar para trás o despotismo nazi, ao substituí-lo, por exemplo, por um pluralismo democrático, na figura das sete personagens d’ “O Terraço” de Der junge Mann. No entanto, essa substituição³² revela-se extremamente difícil no que diz respeito à alteração de valores e, essencialmente, à recuperação da liberdade. Essa liberdade, o ideal mais valioso da nova sociedade liberal, terá de significar, sem dúvida, a libertação não só da opressão, mas também de um conjunto de forças e valores – Estado, pátria, etc. – que amarravam, antes, o indivíduo a um sistema totalitário, que pesa, agora, como um legado indesejado, levando à convicção generalizada e errónea de que “só a morte da história nos pode libertar” (PP: 171).

Esse desejo de libertação das gerações vindouras implicará, deste modo e inevitavelmente, a “execução da recordação pelo presente total” (PP: 171), imposto, como vimos atrás, em grande parte pelos *mass media* e, por outro lado, revela-se “um processo doloroso de desilusão em relação ao próprio tamanho – tanto o tamanho do mal como o do bem” (Stephan, 1993: 182). Deste modo, esse presente será vivido nesta sociedade essencialmente sob duas formas: individuação e imitação. A primeira, isto é,

³² Como diz Reppenfries, “unserer Lossagung vom Übel folgte ein übles Lossein”. Cf. pág. 194 de Der junge Mann.

a retirada do todo comunitário para a esfera privada, autonomiza, por um lado, o indivíduo uma vez que se estabelece, agora, uma distância aparente entre o seu sistema de valores e a sua acção no conjunto mas, por outro lado, anula-o – como fica claro em Paare, Passanten – no meio de uma multidão de transeuntes isolados e desligados e de pares casuais, levando-o a demitir-se de si próprio, porque tem de viver e trabalhar de acordo com as suas faculdades, com a sua razão, resignando-se aos seus limites. De facto, como é visível em Der junge Mann, quer no capítulo “O Bosque”, com a procissão dos trabalhadores, quer n’ “O Terraço”, não se pode desenvolver a individualidade de cada um quando se vive numa sociedade automatizada e regulada, onde o trabalho é alienado.

Ao mesmo tempo, o desejo de afastamento da mácula nacional, leva a maior parte dos alemães a evitar o próprio em favor do alheio, isto é, os vícios, valores e tendências políticas da cultura ocidental³³, a fim de se esquecer do que foi (e é) na amálgama indiferente do Igual, onde não há troca ou partilha de diferenças, do pluralismo democrático e da anarquia da sobre-informação que tudo permite e nada valoriza, onde os valores, objectivos e anseios se normalizaram sob a nomenclatura de cultura europeia e ocidental, a fim de afastarem, definitivamente, a ameaça de conceitos como *Vaterland*, *Muttersprache*, tradição ou cultura nacional, fazendo com que, na opinião deste autor, “falte agora o nacional positivo, que antes existiu como um engodo” (PP: 172).

Assim, esta sociedade enfrenta um profundo dilema e, inclusivamente, o perigo de deixar de existir como Alemanha: atrás de si, tem um passado maculado por Hitler que pretende esquecer, à sua frente está, por outro lado, um mundo totalmente constituído por sistemas de *microchip* e de computadores – funcionando estes últimos como antídotos para a herança problemática, ignorando, no entanto, mais o problema do que resolvendo-o e aumentando o perigo de se viver um futuro sem qualquer Alemanha, ou qualquer arte (Williams, 1990b: 291).

É de facto, na normalização e na presentificação exageradas que reside a verdadeira ameaça, ao acabar com a diferença e com a tensão temporal e ao estabelecer a mesma

³³ “A partir dos anos sessenta a sociedade alemã ocidental despediu-se do tempo do pós-guerra e abriu-se (...) à cultura ocidental, ao capitalismo consumista.” (Stephan, 1993: 78).

medida para todos, desenraizando-os portanto. No entanto, Strauß também não pretende que se viva eternamente o passado e a culpa mas que, ao contrário,

In der Tat auch Abschied von der Vergangenheit nehmen – nicht von realer Vergangenheit, nicht von realer Schuld. Aber vom übergroßen Nimbus dieser Vergangenheit, vom Nimbus einer Schuld, vom dem manch Nachgeborener sich nachgerade adeln ließ. So wuchs man auch ins Riesengroße: zwar nicht als Held der Vergangenheitsbewältigung, was man gern mit dem Schlachtruf “Wehret den Anfängen!” zum “Widerstand” verklärte.

(Stephan, 1993: 181)

Este nacionalismo positivo a que Strauß alude em Paare, Passanten é, assim, necessário à comunidade alemã para lhe restituir a identidade e a unidade perdidas, a tradição e o passado que teima em esquecer e, ainda, para que a pequena hipótese de existir como verdadeira comunidade num futuro radioso, se possa concretizar. Por outro lado, o passado enfrentado directamente e escamoteado de toda e qualquer ideologia propagandista ajudará, também, a acabar de vez com o estigma nazi e com a prisão à ideia de um destino ou condição, em que Strauß também não acredita³⁴ e que pretende destruir, sujeitando-se, desta forma, a ser visto por muitos como neo-nazi, com a esperança de

eines fernen Tages, aus der Anderen Zeit heraus, das deutsche Dritte Reich nicht mehr vornehmlich nach seinem blutigen Formgefühl beurteilt würde, mit dem es die Schrecken der Diffusion im ersten Massenzeitalter beseitigte, sondern vielmehr erinnert würde als das erste, alles in die Verirrung treibende Beben, als der Erste Ruck vor dem langsam gewaltigen Aufbruch in eine >geschichtslose<, statische Epoche.

(PP: 182-183)

Pois, só através de um reconhecimento consciente, que rompa o ensurdecimento e a paragem do tempo, se poderá tentar redimir o mal do passado, recuperar a consciência

³⁴ Cf. “Anschwellender Bocksgesang”, pp. 202-207.

histórica, controlar as manifestações neo-nazis do presente e evitar um novo fascismo a-histórico no futuro.

2) A comunidade totoloto e a hegemonia do Werden

Como viver em sociedade de forma a recuperar o equilíbrio, conceito fundamental para este autor, e a liberdade condicionada pela história, parece ser um dos problemas que se terá posto à sociedade alemã após 1945 e que, em Strauß, continua por resolver ainda nos anos 80 e actualmente. No debate entre Reppenfries e Hanswerner em Der junge Mann, ecoam claramente duas posições e propostas de comunidade, respectivamente numa ideia comunitária onde a tradição e o sistema social se sobrepõem ao indivíduo, como acontecia também na sociedade dos Synkreas, e, por outro lado, numa concepção social mais pluralista e liberal, onde o indivíduo tende a autonomizar-se sendo, por isso, mais ténue a sua ligação ao todo social e aos valores comunitários.

Este pluralismo, democrático podemos acrescentar, também criticado por Strauß, menos claramente em Der junge Mann e Paare, Passanten e com maior intensidade e abertura em Anschwellender Bocksgesang, parece ter sido o que dominou na sociedade alemã, onde ao antigo conjunto de valores tido como próprio do povo alemão – como, por exemplo, capacidade de trabalho, engenho, ambição, disciplina, etc. – se sobrepuseram contra-valores como sucesso económico, a viagem de férias e um carro novo. Os indivíduos mostram-se, assim, mais preocupados consigo próprios do que com o todo social, *jogando* dentro do sistema onde estão inseridos da forma que mais lhes convém, de maneira a terem cada vez mais e a conseguirem mais sucesso, comodidades e prestígio social, numa sociedade permissiva onde os valores de partilha e de “pertença” estão a entrar em desuso.

Especialmente os jovens mostram muito pouco respeito (...) pela autoridade e poucas virtudes disciplinadas, que eram sagradas para os seus pais. Emergiu um mundo de valores altamente individuais que

coloca a experiência individual de felicidade em primeiro lugar, deixando, cada vez mais, perder-se de vista o chamado todo. Talvez ainda haja alguém que sinta um vazio onde, outrora e na outra Alemanha³⁵, as pessoas estavam e estão enfeitadas por uma ideologia unificadora; mas, geralmente, este vazio é rapidamente preenchido com os prazeres de viver a vida.

(Dahrendorf, 1992: 441-442)

Esta sociedade é, assim, segundo o conservador Reppenfrieds, “um carnavalismo de liberdades” (JM: 208), onde o legado e a tradição se vão perdendo, descaracterizando a sociedade alemã, ao passo que identidades e papéis, fatos e máscaras podem seleccionar-se conforme a ocasião e o propósito em vista, ao mesmo tempo que o materialismo, a apatia política e o desconhecimento das origens vai crescendo.

É também esta imagem que Strauß nos passa com a caricatura que faz à sociedade alemã, quando do cortejo do enterro do rei, no capítulo “O Terraço”, ao dissecar classes, grupos, ideologias e vícios, revelando sob a multidão

die ungefügte, die mutlose und unverschämte, die reiche und ausgezehnte, offene und heimtückische, verrückte und biedere, tatenlose und überbeschäftigte, freie und durch und durch befangene Gesellschaft.

(JM: 296-297)

E, nesta sociedade de contrastes, onde os maiores seguidores do *Führer* lhe erguem, agora, cartazes de protesto, e a família real se separa do resto do cortejo, os militares dos intelectuais, a classe média dos “vermes de infelicidade” (JM: 300) e os pensadores dos “furadores de época” (JM: 302), não se encontra, de facto, uma comunidade mas um conjunto de peões de um jogo, com laços pouco marcados, e que pretendem apenas jogar para ganhar algo, não importa como e com quem, desde que, cada vez mais, se faça valer o objectivo pessoal.

³⁵ A antiga República Democrática Alemã.

Por outro lado, esta é, ainda, uma sociedade à qual foram roubados, não só pelo ditador que vai agora a enterrar mas também pelos *mass media* e, de uma forma particular, pela televisão, o espírito crítico e a moral pelo que, os que teimam em afirmar-se intelectuais e investigadores críticos aparecem, aqui, como “supra-informados” inúteis e “patetas intelectuais” (JM: 300) que, com o apoio para a nuca do cadeirão da televisão colado atrás, seguem entre os bêbados, parvos, marginalizados e infelizes da sociedade, sem destoar muito. Desta forma estes pseudo-intelectuais, também criticados em Paare, Passanten, não oferecem qualquer alternativa ao vazio intelectual e cultural em que a sociedade se encontra, pois eles próprios desistiram também de procurar alternativas e deixaram-se encantar pelo novo canto enganador das sereias.

Ainda no que se refere à cultura desta sociedade de aparências, desfilam neste cortejo fúnebre aqueles a quem Strauß denominou de “tele-cidadãos”, ou seja, os que completamente desligados do trabalho humanizado e da memória colectiva se movem apenas por entre teclas e máquinas, originando, a par com o grupo anterior, um esvaziamento tecnicamente condicionado de todas as memórias diferenciadas em favor de uma cultura de máquinas sem memória.

Como tal, onde não há memória nem o culto da diferença também não há utopias ou ideais, pelo que os velhos ideais, políticos e sociais, aparecem igualmente satirizados neste cortejo carnavalescamente fúnebre, porque, já gastos, quer nos seus lados positivos quer negativos, já não representam nada, já não incentivam contestações ou movem multidões. Passa então, o capitalismo, o marxismo, o progresso, o profeta conservador e o orgulho nacional, cada um fazendo-se acompanhar da sua sombra e, atrás deles nada, para além do anjo da paz, só. À falta de alternativas, fica, assim, a esperança de que o recomeço, a nova vida, sejam iluminados pela concórdia e harmonia.

Para além da esperança há apenas mais um sinal de possibilidade de mudança qualitativa desta sociedade: dois grupos de jovens que, seguindo os velhos investigadores e críticos, se recusam a identificar-se com eles e com aquilo que eles representam: o velho regime. O primeiro grupo, os “indiferentes decididos”, faz questão de tornar claro que não pretende ficar preso à história, “à cruz de 1933” (JM: 298); o segundo grupo recusa-se, claramente, a seguir as ideias dos seus antecessores, que

consideram “corantes de opiniões” sem qualquer valor. Estes dois grupos parecem ser pois, o suporte da esperança representada pelo anjo, numa sociedade de resto dominada por “uma corrente de milhares de aparências, de secundinas bizarras” (JM: 302), onde os mais fortes são cada vez mais fortes e os mais fracos o são, também, cada vez mais, no aparentemente imparável processo competitivo de projecção social.

Esta é, assim, uma sociedade em contínua e “rápida transformação” (JM: 297), que tanto aclama fielmente um ditador como protesta contra ele, após a sua morte, quando se adivinha uma mudança política, para que desta forma, esquecendo-se do passado, possa melhor aproveitar-se do futuro, seguir a seta implacável do tempo, sem um relance para trás, numa “competição de águia” (JM: 11) feroz, onde urge ganhar tempo e domina o *Werden* – o ritmo de vida incessante claramente visível em Paare, Passanten, que também poderíamos denominar de *Wahnzeit* (JM: 9) – sendo tudo vivido fugazmente e a correr, inclusivamente o amor, sem muita profundidade, passando repetidamente de uma experiência para outra, desequilibradamente.

Esta correria constante atrás das coisas, quase sem paragens, leva Strauß a concluir que

nun können wir nur noch Werden denken. Diese Welt also ist von A bis Omega durch Leben und durch unbelebtes an die Unumkehrbarkeit allen Geschehens gefesselt, an das Nicht-Gleichgewicht, an die Dynamik von Unordnung und verschwenderischer Struktur.

(JM: 14)

SEGUNDA PARTE

O TEMPO-OUTRO

E

A MEMÓRIA

I. As dimensões do tempo

Se descrevi a situação actual do Homem, segundo Strauß, como unidimensional, porque o seu tempo – pessoal, social e histórico – tem uma direcção linear e unívoca e segue, portanto, uma linha diacrónica, e o seu pensamento é dominado pela razão, a qual tem um papel fulcral na experiência quotidiana do “mundo moderno e seguro” (JM: 57) – onde tudo deve ser o mais racional possível para assim ser mais facilmente dominado e controlado, evitando desta forma a diferença e pluralidade – analisarei, agora, num outro tempo que optei por denominar de Tempo-Outro, visto que apesar de não nos ser alheio – pois é o tempo primordial ou primitivo [Urzeit] – parece estar oculto e esquecido para a maioria dos “Gegenwartsnarren” e dos passantes. Este Tempo-Outro segue, agora, um movimento cíclico, onde a irreversibilidade não tem lugar e o ritmo dominante é a sincronia.

Todavia, se este tempo é sincrónico deverá, à partida, poder incluir todas as suas direcções e dimensões, sincronizando desta feita, o movimento linear e circular do tempo num Tempo Uno. Parece ser também esta ideia que Kaemper quer expressar ao afirmar que os dois movimentos do tempo, que normalmente pensamos como separados – o linear e o cíclico –, devem, na verdade, ser entendidos como um só, como um acontecimento de sincronização [Synchronisationsgeschehen]:

Movimentamo-nos, de facto, em duas direcções ao mesmo tempo. Conservamo-nos, repetimo-nos e restituímos-nos através dos cerca de cem circuitos, que estão activos no nosso organismo e que providenciam o “trânsito” [Vehrkkehr] com o mundo exterior – é o Verkehrszeit repetitivo, que decorre em intervalos – e movimentamo-nos numa direcção irreversível, crescemos, desenvolvemo-nos, damos fruto e decaímos como os outros seres: é a linha irreversível do nosso tempo histórico.[...]. Também a história humana não se move, apenas, numa direcção; também o seu tempo decorre em intervalos, ritmos, oscilações, alterna entre tempo de trabalho e de

lazer, de sementeira e de colheita, paz e guerra, ao ritmo do calendário litúrgico ou político.

(in Heidbrink, 1997:120)

1) Tempo Uno: O tempo cíclico e a quebra da unidimensionalidade

O tempo é algo que faz, incontestavelmente, parte integrante da nossa vida: tudo tem um tempo e nada está fora dele, “o tempo não tem exterior” (Klein, 1995: 8), é uma realidade à qual estamos ligados continuamente, uma dimensão da vida do Homem, e que, *a priori*, parece não oferecer dúvidas quanto à sua compreensão e definição. As dúvidas surgem, contudo, quando nos interrogamos sobre *o que é e como é* o tempo e nos deparamos então, com as respostas mais variadas, quer do domínio científico, filosófico ou do dia-a-dia, mantendo actual o que já dizia S. Agostinho nas Confissões: “se não me perguntarem, julgo saber o que é o tempo, mas se me perguntarem, deixo de saber”. Não obstante, a dificuldade de encontrar uma definição única de tempo, cujo peso tirânico e irreversível sentimos sobre nós, não fez com que se desistisse de a encontrar nem apagou o desejo de alguns alcançarem, também, um Tempo Uno.

Em Der junge Mann, de que nos ocuparemos com maior incidência nesta segunda parte, o tempo subjaz a toda a estrutura interna do romance – o qual tem, como primeiras palavras: “Tempo tempo tempo” – não só na sua dimensão cronológica, mas também histórica e social. De facto, logo na introdução, o narrador mostra essas dimensões nas crianças que lhe perguntam as horas, nos que “escorregaram para fora do tempo” (JM: 8) e estão fora das normas e padrões da sociedade, na crença no progresso e no futuro. Porque estamos, assim, sujeitos essencialmente a um tempo social e, por isso, ditador, onde o *Wahnzeit* – o tempo de Paare, Passanten por excelência, o tempo do não ter tempo, de não escutar nem olhar ninguém nos olhos e de viver “pelo relógio” (JM:7) – já se tornou norma, urge, segundo Strauß, encontrar um novo paradigma de tempo, novos relógios, novos “engenhos de realimentação”, a fim de nos libertarmos do paradigma sociocêntrico iluminista, que havia também já descrito em Paare, Passanten.

Este novo tempo que, como veremos, é o tempo dos “Lentos”, o “tempo em forma de espiral que não sabe o que é o progresso sem reservas” (JM: 29), rasga, em parte, a concepção moderna de diacronia [*Werden*] a favor da sincronia [*Sein*], ou seja, da estrutura vertical original.

Este é o tempo do “Alles Zugleich” e do “Gleiche Zeit” que se compõe de todos os tempos e se aglomera em “favos” que invadem o tempo linear, dispersando a razão como a “um bando de galinhas afugentadas” (JM: 73). É o tempo de todos os tempos que, por um lado, parece ser o não-tempo – porque não se sente passar, só está lá – e, por outro, é o tempo eterno, porque nunca deixa de ser nem passa a ser outra coisa. Também os conceitos de passado, presente e futuro, como realidades até certo ponto diferentes e divisíveis, deixam de fazer sentido neste tempo; o transeunte que se esqueceu do seu passado e da sua história e não tem a certeza para onde caminha, quando caminha “em frente”, já não pode existir no Tempo Uno, pois este é o tempo onde o presente é passado e futuro, e onde o passado se completa, ou se renova, no presente. O presente deixa, assim, de ser um tempo indivisível e impermeável, “colonizador” de todos os outros tempos, especialmente do passado.

O desejo de Strauß nesta obra é, exactamente, o de fracturar o presente, transformando o tempo linear e unívoco num tempo multifacetado e sincrónico, no qual o homem se pode libertar do peso do esquecimento e da unidimensionalidade, ao voltar às origens, dando-se de novo à luz. Esta incessante busca da permeabilidade do presente para invadir e descobrir o Tempo-Outro é uma característica da sua escrita, naturalmente mais presente numas obras do que em outras³⁶, e encontra-se claramente presente em Der junge Mann, no capítulo “O bosque”, apesar de ser uma constante de toda a obra, cujos capítulos nada mais são do que diferentes dimensões de um mesmo tempo. Neste capítulo, a seta do tempo parece parar, ficar em suspensão [Stillstand], e a linearidade é substituída pela ciclicidade, mais afim de um espaço como este, guardador de segredos de outros tempos, de histórias de encantar e de buscas labirínticas. O *Urzeit* parece agora, sobrepor-se ao presente, não o anulando, contudo, mas completando-o e unindo

³⁶ Já em Paare, Passanten, contudo, uma obra do tempo contemporâneo por excelência, como vimos, se pode ler: “Nada podia agora ser mais exemplar e útil do que o talento de romper com o seu tempo e destruir as prisões do presente.” (pág. 105).

as suas falhas num Tempo Uno e permeável que não recalca o passado, mas o liberta dos seus traumas e constrangimentos, mostrando a sua contemporaneidade.

Neste capítulo, o protagonista, agora uma mulher, é um claro exemplo do mundo moderno, o qual está sujeito a regras precisas – também do tempo, linear e acelerado – com contornos e objectivos bem definidos. Ao aproximar-se do bosque, a funcionária bancária entra numa outra dimensão, a do Tempo Uno, místico e sincrónico, em que as leis se alteram arbitrariamente. A segurança do que é conhecido fica para trás e a protagonista inicia um percurso de (auto)descoberta e de experiência iniciática, com a ajuda do qual perfurará o presente e quebrará o feitiço da unidimensionalidade. Trata-se, como veremos a seguir, de um espriamento do e no tempo, de um presente elástico, permeável e multifacetado, pleno de passado e futuro.

O primeiro síndrome de que a protagonista sofre, à medida que se aproxima desta outra dimensão, é de amnésia relativamente ao seu mundo de origem, à realidade presente. Esquece-se do lugar para onde se dirige, do negócio que deveria tratar e também não se consegue lembrar do nome do cliente a contactar. O único dado que continua consciente por enquanto (e aliás se mantém constante ao longo do capítulo e da obra), é a localização geográfica da acção: arredores de Colónia. Esta amnésia é, sem dúvida, o princípio do desaparecimento da dimensão social da personagem: a partir do momento em que se esquece do que deve fazer deixa de poder exercer a sua profissão, deixando cair, portanto, a máscara de mulher de negócios atarefada e activa. Sem planos, compromissos ou horas marcadas, conduz um pouco à deriva, pretendendo dirigir-se para Heisterbach, local que tem já uma conotação própria de tempo, para quem conhece a história do monge de Heisterbach que, ao reflectir sobre a célebre frase da Bíblia “Um dia para Mim são mil anos”, se perdeu no bosque, regressando ao mosteiro apenas 300 anos depois. Heisterbach é assim, limiar de outro conceito de tempo, onde o relógio da funcionária bancária não faz falta, porque já não é a medida adequada.

A entrada neste espaço de tempo, onde a certa altura o seu carro já não consegue avançar e tem de ficar para trás, tal como os sapatos de salto alto e as meias de seda, símbolos do mundo moderno e desapropriados para este espaço, é marcada por motivos como uma cancela e uma casinha de transformadores, que constituem, claramente,

limiares entre o tempo normal e o Tempo Uno ou, se quisermos, entre o mundo e o contra-mundo da fantasia, assumindo um efeito catártico que tem como consequência a capacidade de esquecimento de si próprio em favor do outro (Marschall, 1994).

Assim, já no contra-mundo do Tempo Uno, a amnésia inicial começa a dar lugar a uma anamnese, primeiro de factos e de vivências que lhe são alheios e, depois, essencialmente na “torre dos alemães”, da sua infância e dos seus traumas. Agora o passado é presente e pode ser resgatado: a protagonista consegue ver o que está para trás como se estivesse a acontecer no momento, recuperando, num primeiro momento, a sua voz e a sua pronúncia de infância e, numa experiência mais radical, dando-se à luz, revivendo num ápice o seu passado, ao mesmo tempo que foge de um trauma de infância recalcado e agora, também ele, renascido: o lobo, figura que já vem do epílogo do primeiro capítulo e que continuará presente no final deste segundo capítulo, na personagem de Wolf-Dieter Gründe, já não como trauma do passado mas como o amor redentor do futuro.

A torre, sem dúvida o símbolo mais marcante deste capítulo, ao lado do “Senhor dos Alemães”, sobre quem nos debruçaremos no próximo capítulo, é, claramente, uma representação alegórica das memórias do tempo, num bosque que é descrito como “a selva do Tempo Uno” (JM: 96). É exactamente esse tempo total que a protagonista pretende ver e experienciar ao aproximar-se das ruínas da torre (ibidem: 77), num tempo marcado pela não passagem do tempo, pelo *Stillstand*, sempre presente, que a protagonista sente como o tempo do esquecimento, como resultado de um “sono” ou de momentos de “desmaio” (ibidem: 103), uma conclusão racional, já que a amnésia teve início “depois da pausa para o almoço” (ibidem: 67) e a experiência no bosque do Tempo Uno terá terminado pelas “14.48”, hora que marcava o relógio do carro da funcionária bancária, quando a amnésia (ou anamnese) terá acabado e a protagonista voltou ao seu ritmo diário *normal*. Não será errado afirmar que “depois da pausa para o almoço” e “14.48” são praticamente sinónimos, o que nos leva a concluir que toda a experiência no Tempo Uno ocorreu num tempo fora do tempo consciente, sem duração, no qual “a união entre dia e sonho, entre competição de águia e o sonambulismo brando” (ibidem: 11), entre sonho e realidade foi possível, cumprindo, enfim, o desejo de um dia o mundo ser como o de Carrol, com uma Alice num bosque em muito

semelhante ao “País das Maravilhas”, a que Strauß fazia referência, embora noutros termos, logo na introdução (JM: 12), como contraponto ao pensamento sociocêntrico, característico do mundo da funcionária bancária.

Também no capítulo seguinte, “A Colónia”, o tempo é uno, muito embora a acção se situe no futuro e já não essencialmente no passado. É, igualmente, até certo ponto, uma continuação do capítulo anterior, onde o fabricante de lâmpadas fluorescentes, Wolf-Dieter Gründe, se preparava para fundar uma colónia num futuro próximo. Se é ou não o mesmo futuro é impossível de dizer (apesar de existirem na colónia ruínas de uma torre) e, certamente, não será o fundamental num romance deste género, onde “a sequência [Nacheinander] dá lugar à simultaneidade [Nebeneinander]” (Pikulik, 1988: 239) ou, como disse Adorno, “o que dá a ideia não é a sucessão, é a constelação” (in Calasso, 1998: 22) e, portanto, o mais importante não é uma narrativa linear e rigorosa, mas a multiplicidade de diversos tempos narrados que se sobrepõem uns aos outros, que se tocam, mas que não se eliminam.

Nesta colónia impera pois, acima de tudo, a reconciliação entre a noite e o dia, a vigília e o sono, a tradição e a novidade, o passado, o presente e o futuro. Esta reconciliação é de tal forma forte que anula qualquer convenção temporal, qualquer necessidade de utilizar relógios para medir o tempo, visto que aqui este não está submetido ao movimento tirânico da sua seta.

De facto, mais uma vez não se percebe passar o tempo – domina o *Stillstand* – o que é vivido de forma estranha por Leon e pela sua assistente, que sentem o tempo como uma “monotonia” (JM: 111), tendo os Synkreas, nas palavras do narrador, “um sentimento de tempo irrompível e elástico fora do normal” (ibidem), no qual o único “cordão temporal a que (...) [Leon se podia] agarrar (...) era o horário das refeições” (JM: 113). É um tempo repetitivo, cíclico, de retorno, de passagem – o *Urzeit* –, onde o passado está prenhe de futuro e o presente, ao invés de constituir uma fronteira entre os dois, funciona antes como um cordão umbilical. Nele, a sincronia, a marca da estrutura vertical primordial, transforma o tempo linear em tempo místico e mítico, onde os rituais funcionam como um instrumento, um elo de ligação do Homem ao Todo, ao cosmos, à sociedade, dos quais os Synkreas se consideram uma parte activa (JM: 135).

As semelhanças entre o sentimento de tempo deste povo, que na obra vive na “terceira era industrial”, numa época moderna, portanto, e o do Homem primitivo, descrito nomeadamente por Mircea Eliade, são claras, especialmente no que diz respeito à ligação com a força criadora do princípio, à recuperação e conservação das origens e, naturalmente, à vivência de um tempo cíclico, repetitivo e pluridimensional. Todavia, enquanto o Homem primitivo vive o mito do eterno retorno, isto é, repete todos os ciclos exactamente a mesma experiência, geralmente da cosmogonia, não reconhecendo o conceito de história e sucessão temporal – para ele só existe uma contínua presentificação das origens, do passado – para Strauß o conceito de história, de passado, de presente e de futuro – como tempos *distantes* uns dos outros – é igualmente importante, como veremos mais adiante, pelo que se deve não só presentificar o passado, anulando assim, em certa medida, a distância que existe entre o presente e aquele, redimindo-o, como, da mesma forma, se deve “suportar a distância” que existe entre os tempos, como forma de afirmar e aceitar a história³⁷. Assim, a diacronia é muitas vezes superada, mas não anulada, pois complementa a sincronia.

No quarto capítulo, “O Terraço”, o problema do tempo está ainda bastante presente, especialmente na discussão entre o enfermeiro conservador Reppenfries e o moderno Hanswerner. Este último acredita estarmos no limiar de um tempo novo, cujo ritmo já não é a cadeia da causa-efeito, nem a medida a linearidade. Assim, o novo sistema temporal a que Hanswerner se refere terá “uma auto-organização circular”, seguindo o exemplo da micro-electrónica, evitando desta forma a concorrência entre o ontem e o hoje; só haverá uma *presentificação* constante, *plurifacetada e alargada*.

Pela presentificação, o tempo linear e racional torna-se Tempo Uno, um novo sentido temporal, como vimos, que abrange o “ritmo multifacetado [vielgliedrig] do tempo” (JM: 203), o qual reconhece em cada tempo o princípio dador de força que acorda o “desejo diacrónico” (W: 64) pelo passado, conforme aquilo que foi [das Gewesene], ligando os tempos pela recordação, sobre a qual me debruçarei no capítulo seguinte.

³⁷ Cf. “Die Distanz ertragen (...)”.

2) A seta de Zenão e a sincronia

A seta do tempo é, de facto, um conceito constantemente presente na obra de Strauß. Em Paare, Passanten e na maioria das suas obras, especialmente dramáticas, aparece como símbolo da irreversibilidade implacável do tempo e do movimento unidireccional do mesmo, o qual está em constante devir heraclítico e se mede cronologicamente. Em Der junge Mann, esta seta é, desde logo, criticada na introdução e assumirá, no episódio final do primeiro capítulo, “A Rua”, uma conceptualização completamente oposta, como veremos a seguir.

De facto, no episódio “A seta suspensa do amor”, o movimento da seta é, definitivamente, anulado na figura dos quatro suplentes – os “Lentos” [die Säumigen] –, protagonistas desta pequena história, lembrando, assim, a seta do pré-socrático Zenão, a provar a teoria do tempo do seu mestre – Parménides – marcada fundamentalmente pela imobilidade. No estádio onde estes novos heróis se encontram, é nítida a cisão entre o tempo dos que correm e lutam activamente e o tempo dos suplentes, que já não flui, que apenas é e está. Mas esta imagem assim dividida pode ser considerada, também, como uma imagem do mundo no Tempo Uno, isto é, como um símbolo de como o mundo foi em todos os tempos: um local de luta, de corrida, onde sempre houve activos e suplentes. Agora, é exactamente sobre estes que o narrador vê a seta suspensa do amor (Lücke, 1991: 41) – recuperando esta, aqui, de alguma forma, o seu sentido original ligado à seta de cupido, que não tem tempo nem sentido definido – sobre aqueles que fogem e saem do *Wahnzeit*, do peso da *Gegenwärtigkeit*, dos conflitos e da indiferença, vivendo assim sob a égide de um dos valores quase perdidos na sociedade do estádio – o amor – numa *Ungegenwärtigkeit*, onde os “Lentos” são agora heróis e podem penetrar as várias dimensões do tempo – o “tempo longo, imóvel” (AB: 259) – inacessível à maioria dos que competem no estádio, ou seja, na sociedade.

Esta imobilidade e lentidão, valores submersos pela pressa e pelo desejo de acção na sociedade moderna, estão também claramente presentes no capítulo “O Bosque”, que analisámos atrás. De facto, a funcionária bancária transforma-se numa “Lenta” ao deixar

para trás a sua vida agitada e ao entrar no Tempo Uno, onde a seta do tempo está suspensa e, assim, o tempo não flui, mas, pelo contrário, se subordina ao espaço, à sincronia do *Jetzt-Zeit*, onde tempos diferentes se encontram no mesmo tempo e ao mesmo tempo. O tempo deixa, assim, de ser controlável e cronometrável, a medida pela qual se mede o ritmo de vida e a passagem unívoca do tempo³⁸ e transforma-se numa ilusão sem essência própria, numa realidade permeável, elástica e relativa que se vive muito mais como um espaço, onde o tempo se espraia e não se escoia. De facto,

nos milhares de favos que o espaço contém, é armazenado tempo concentrado. É para isso que o espaço existe.

(Bachelard, in Janke, 1993: 28-29)

Este “outro tempo” (JM: 340) é simbolizado, ainda, pelas torres, que o conservam: no bosque, como já tivemos oportunidade de ver, e ainda no último capítulo, onde se sente, nomeadamente, uma “corrente fresca de suspensão [Stillstand] e ócio [Muße]” (ibidem), que provoca a metamorfose da diacronia em sincronia, permitindo aos seus visitantes ter contacto com “(...) uma sonolência plena e perpétua” (ibidem), que anula a aceleração da sociedade moderna e o sentido dos ponteiros do relógio.

Com esta metamorfose temos, finalmente, acesso “à verdadeira vivência do tempo” de Strauß: “a de uma sincronia oscilante” (PP: 97) que se opõe, claramente, à “simultaneidade do inconciliável” (PP: 196) que marca, como vimos, o ritmo de vida do homem moderno e que, ao contrário da primeira, é profundamente negativa. Por outro lado, não devemos esquecer que a vivência sincrónica do tempo em Strauß se reflecte, em parte, na sincronia de alguns dos seus textos, nomeadamente do romance do *corpus* deste trabalho, o que me leva a concordar com H. Herwig quando diz que ao ler este autor “(...) há que deixar de lado o princípio da diacronia e também da causalidade, pois o texto sincrónico trabalha com analogias e diferenças” (*apud* Radix, 1987), processos que juntamente com “alegorias” e “histórias iniciáticas” constroem este “romance de reflexão romântico” (JM: 15).

³⁸ Note-se que no capítulo em questão, “O bosque”, as balizas que separam a vivência da funcionária bancária no espaço encantado do bosque da sua vivência na sociedade moderna, no princípio e no final do capítulo, são temporais – “depois de almoço” e “14H48m” – pois o tempo cronológico é, sem dúvida, um ponto de referência de extrema importância, senão o ponto de referência, na sociedade moderna.

3) Kairos e Aion

Ao lado de *Jetztzeit*, *Stillstand*, *Bleibe* e de *Gegenwärtigkeit* “Kairos” e “Aion” são, igualmente, dois conceitos fundamentais em Botho Strauß, nomeadamente em Der junge Mann. Semanticamente opostos, revelar-se-ão complementares em Strauß (particularmente nesta obra que assenta, enfim, em dualidades e que procura o equilíbrio, como podemos concluir da introdução (JM:11)) e mesmo interdependentes, não sendo possível pensar em “Aion” sem “Kairos” e vice-versa. A velha polémica entre a concepção do tempo em Parménides – eternamente imóvel – e em Heraclito – uma pilha de momentos em constante devir – mantém-se, assim, actual no romance, que quebra, muito embora, a distância original entre as duas, da mesma forma que rompe a barreira entre espaço e tempo.

De facto, o tempo quando analisado objectivamente, é como nos diz Klein, “feito de inexistências: o passado já não existe, o futuro ainda não existe e o presente deixa de existir quando começa. O tempo está sempre a desaparecer, ‘só se mostra enquanto negado’(...)” (Klein, 1995: 78) Assim, num período de crise do pensamento da continuidade, que virá já dos anos noventa do século passado, o “agora”, o “instante” parece ser a única concretização temporal que não tem fim e que está sempre presente, ao contrário do passado e do futuro que só existem no e pelo pensamento, quer sob a forma de recordação, quer de expectativa, não estando portanto acessíveis.

De facto, o ritmo de Strauß parece ser o dos breves relances, dos momentos fugidios e fugazes, revelando uma “obsessão pelo concreto e imediato e, conseqüentemente, pelo presente. O tempo reduz-se ao agora e o que se sente no momento presente torna-se critério com o qual se assegura a validade da experiência em toda a sua intensidade” (Adelson, 1984c: 14). Este presente é, pois, o tempo presentificado, o “Novo Agora, a tempestade de raios, os estilhaços brilhantes, momentos soltos” (JM: 359) que, para Leon, não são mais do que uma “gravação efêmera de momentos” sem conexão que se experienciam “da mesma forma fugidia que um momento único” (ibidem), mas que para Ossia são a essência da vida, numa sociedade também ela fragmentada, onde os

“vislumbres sem história, sem suporte, sem climax” (ibidem) são, ao contrário do que pensa Leon, “momentos de luz” (JM: 360) mais fáceis de reter na memória do que uma história extensa e complexa. O mesmo parece pensar o narrador de Paare, Passanten ao dizer a páginas tantas:

*Bei tiefsten Stillstand und in einem geistigen Nu werden wir das
Formen-All, durch das wir leben, in unser Bewußtsein nehmen (...).*

(PP: 198)

Por outro lado, em Strauß, esses “momentos de luz”, o Agora, são um trampolim, um limiar para a eternidade e não um obstáculo. “Kairos” e “Aion” são, como convém, aliás, a este autor, partes de um todo e, por isso, realidades interdependentes. Esta interdependência está bem ilustrada pela expressão latina *nunc stans*, que o autor utiliza numa obra posterior, Niemand Anderes (pág. 148), e que revela ser, exactamente, um *momento de eternidade*, de iluminação e, em última análise, de epifania, ligado, portanto, ao Agora suspenso [Stillstand], que nos liberta do ciclo do sempre igual e que nos une ao *Ganz Andere* e ainda ao Único [Einzig], ao qual só se tem acesso “(...) no segundo do desencontro” (NA: 47) e “que só vemos uma vez” (PP: 17). É, pois, um momento único, efêmero e mágico, no meio de tantos outros, que nos pode revelar o sentido e a plenitude da vida e nos ajuda a “esquecer o mundo à (...) [nossa] volta” (NA: 47), mostrando-nos a eternidade do momento mais fugaz.

Assim, são os muitos “Kairoi” a que temos acesso durante a vida que se revelam os “momentos mágicos que Kierkegaard dizia serem a penetração da eternidade no tempo; como se a eternidade, que muitas vezes é rejeitada para ‘depois do tempo’, estivesse, na verdade, adormecida no fundo do presente, como se aquilo que dura para sempre estivesse mais ligado ao furtivo do que ao definitivo, ao fulgor de um momento do que à constância.” (Klein, 1995: 111).

4) A hegemonia do *Ser*

Ficaria demasiado incompleta esta abordagem do Tempo Uno em Strauß, se não se referisse, ainda que brevemente, o papel do *Ser* no Tempo Uno, isto é, na anulação do tempo concreto. De facto, o plano do *Ser* neste autor revela-se totalmente oposto ao do *Werden*, que abordei anteriormente, uma vez que representa a suspensão da passagem e da duração do tempo e do ritmo acelerado atrás das coisas. Aqui os acontecimentos não se dão mas estão lá, “e vamos de encontro a eles no nosso caminho” (JM: 14), da mesma forma que também “o poeta só organiza as obras, que estão escritas desde o princípio” (FdU: 46). Afinal, “tudo está aí já desde todos os tempos. Mas só se levanta uma parte da névoa [Nebel], para construir o seu anagrama, vida [Leben].” (ibidem: 48).

Assim, se o plano do *Werden* está mais directamente relacionado com o mundo de Paare, Passanten, apesar de estar também presente em Der junge Mann, principalmente no capítulo “O Bosque” e “O Terraço”, o universo do *Ser*, para o qual “não há lugar” “neste mundo” (JM: 14), faz-se representar por excelência neste romance, que sai fora do tempo e do mundo concreto, onde a seta do tempo suste, por momentos, o seu movimento e a diacronia é, como já vimos, “suportada”, ao mesmo tempo que é um meio de expressão de um desejo, fortíssimo, pelo passado – o “desejo diacrónico”.

De facto, entrar no tempo do Agora, do eterno presente, é voltar à origem criadora do *Ser*, uma vez que o desejo de reactualizar o tempo não tem a ver com o futuro mas com a nostalgia de um tempo paradisíaco, onde o tempo é uno e, por isso, reversível, parmenidiano, sempre igual a si mesmo, onde o presente repete e revive o passado, quando a funcionária bancária volta a ser a menina que fala em dialecto e, mais tarde, no bosque, ao dar-se à luz.

Mas, para viver o Agora, a funcionária bancária teve de se conhecer primeiro e aprender a aceitar-se. As barreiras do Tempo Uno obrigam-na a parar e aquela tem, então, outra vez oportunidade de se decidir por uma vida no *Ser*. Ao ver o destino dos pedreiros que seguem o rei, está a ver o resultado da sua vida até aqui: passiva, numa sociedade desorientada. Esta visão reflectida fá-la reconhecer que tem de ter iniciativa para mudar

algo, para se libertar. Por isso ultrapassa as barreiras do Tempo Uno e aceita pisar, a partir daí, terreno incerto (*apud* Alt, 1990): o do *Ser*.

Também no episódio “A seta suspensa do amor” domina a aura do *Ser*, pois a lentidão dos suplentes, com o seu “sonambulismo brando”, opõe-se à luta do estádio, onde impera a “competição de águia”, característica do mundo do *Werden*, e consegue fazer do amor, que na azáfama da sociedade contemporânea é, por vezes, relegado para segundo plano ou esquecido, uma utopia unificadora num tempo suspenso, fora do tempo cronológico, e que, por isso, permite novamente olhar nos olhos e escutar os outros, fugindo, enfim, ao jogo do “ganhar tempo” (JM: 14) do mundo, o que “nos aproxima do ‘Aion’ inicial, onde só havia Tempo Uno” (*ibidem*).

Assim, nesta dimensão do *Ser* ou do Tempo Uno, pois é impensável um sem o outro, trata-se, enfim, de recuperar as raízes perdidas do *Urzeit*, que nos ligam ao cosmos e aos outros, para que deixemos de ser peças soltas de um sistema sociocêntrico e para que os outros sejam mais do que “figuras do puro reconhecimento” (*ibidem*) numa multidão sem rosto. Trata-se, ainda, de recuperar os “circuitos que se fecham entre o passado e o presente” (JM: 11) e acabar de vez com o “mito do agoricismo [*Jetztlosigkeit*]” (D: 118), substituindo-o por uma *presentificação* constante de momentos num tempo elástico, sincrónico e cheio de passagens, que se mede pelo eterno retorno e pela repetição.

II.A memória e o pensamento histórico

Da wurde der bleiche König hellhörig. Sein schwerer Leib sank lautlos zu Boden. Nun war es aus mit ihm. [...]. Der Tod hatte ihm nicht nur Blick und Atem genommen, er hatte ihm mit einem Schlag auch Ansehen und Andenken, ja sogar die Geschichte geraubt. [...].

Nicht nur war es der kleinen übernachtigen Gefolgschaft des Königs versagt, über die letzte Schwelle ihres abgestandenen Rauschs hinwegzutreten, sondern auch das ganze übrige, um diese Stunde schlafende Volk fand nicht wieder in ein klares freies Erwachen hinaus.[...]. Denn unser nächster Morgen brach nicht wie alle anderen an – er blieb in frühester Dämmerung stecken und zog nicht wirklich herauf. Wie heftig einer auch den Kopf freischütteln wollte, er konnte doch die pelzige Dämpfung auf seinen Sinnen nicht mehr entfernen. Und so blieb es, blieb es für viele, viele Jahre, allgemein und ausnahmslos; und manche meinen sogar, bis auf den heutigen Tag sei dies starke und schöne Land aus seiner Belsazar-Nacht nicht vollends erwacht. [...].

Wir trafen uns wieder und wieder auf der Empore, auf der weitläufigen Terrasse hinter dem Schloß, wir versuchten zu streiten, zu erzählen und sogar zu erinnern. Kein Mensch wußte doch, wie er damit fertig werden sollte, wie er die gewaltigen, unübersehbaren Zeit-Massen bewältigen sollte, welche der ausbleibende Tag, die stehende Frühe vor uns aufgetürmt hatte.

(JM: 179-181)

Esta alegoria da morte de Belzazar descreve, como já vimos atrás, na opinião de Strauß, o estado de esquecimento que a sociedade alemã terá atravessado após o Terceiro Reich, o qual, segundo o mesmo autor em Paare, Passanten, terá sido o “primeiro empurrão antes da violenta partida para uma época estática e a-histórica” (PP: 183).

Belzasar e Hitler, dois tiranos criminosos, ao mesmo tempo tão distantes e tão próximos no tempo, são mais um indício e exemplo da elasticidade e unicidade dos tempos

(passado, presente e futuro), trazendo-nos à memória a célebre frase de Günther Grass: “Gestern wird sein, was morgen gewesen ist”, provando, de facto, que “as nossas histórias de hoje não precisam de ter acontecido agora. Estas começaram há mais de 300 anos. Tal como outras histórias, este tempo é o que demora cada história da Alemanha” (in Lüdke, 1990).

De facto, ao lermos Strauß, percebemos que todas as suas obras estão impregnadas pelo passado, principalmente por Hitler, mesmo que não explicitamente. Para este autor, o fascismo é uma mácula que impede a integração histórica da Alemanha actual e do seu futuro, fazendo, por outro lado, com que pareça impossível aceitar o passado histórico e próprio. Na realidade, o problema deste autor parece ser o de como enfrentar um passado real, mas doloroso e difícil de recordar, e como superá-lo. A dificuldade da recordação deve-se, por um lado, à perda da consciência histórica da sociedade ocidental e alemã, em particular, e, essencialmente, ao estado em que se encontra a memória colectiva, fracturada e, por isso, incapaz de lembrar mais do que retalhos ou fracções de “aquilo que foi” [was Gewesen ist] (PP: 179).

Todavia, na opinião de Strauß, é exactamente o passado que liberta os alemães da vergonha³⁹ e não o recalçamento das origens, onde reside, verdadeiramente, o perigo de um novo fascismo a-histórico, pois

a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (Enciclopédia Einaudi, vol.I, pág. 47)

Esta tentativa de acabar com o estigma nazi e com o curso interrompido da história entre 1933-1945, tentando simultaneamente reabilitar a história alemã e as origens, desafia a noção de passado como uma entidade fechada em favor de uma noção de continuidade, possível principalmente através da recordação e da consciência histórica – “discutir, contar e mesmo lembrar” (JM: 182) – como veremos a seguir, que são, em última análise, “circuitos, que se fecham entre o passado e o agora” e que, assim, fazem

³⁹ Cf. *Diese Erinnerung an einen der nur einen Tag zu Gast war*, pág. 51.

realmente de Babilónia e da Alemanha de Hitler um símbolo revivido da “hibridez titânica da humanidade” (Lücke, 1991: 131) que, num tempo cíclico e uno, poderá e deverá, contudo, ser seguido por acontecimentos mais *dourados* e positivos, os quais trarão, finalmente, o sol do “dia que não chega” (JM: 182).

Denn wo es Erinnerung gibt, da gibt es Trübung. Und aus solcher Trübung flocken Partikel Goldner Zeit aus. Die Mythenumschrift auch einer >Bundesrepublik< wird uns Deutschen noch gelingen und sie hat wohl schon seit längerem begonnen.

(JM: 206)

Memória e história serão, assim, duas formas de reconhecimento daquilo que foi, opondo-se, por isso, à *agoricidade* característica da nossa era que, paradoxalmente e segundo o “Moderno” de Der junge Mann, como “nenhuma outra época, produziu tanto passado em tão pouco tempo (...). Por isso, porque a experiência hoje não vale nada, ao contrário da curiosidade e da inclinação para a inovação, os mais velhos refugiam-se na recordação.” (JM: 202).

Sendo memória e história dois instrumentos da nova “auto-organização circular” (JM: 204), bastante interdependentes e impossíveis de separar na sua acção catalisadora do passado, preferi, não obstante, e por motivos fundamentalmente de ordem estrutural, abordá-los separadamente, como se segue.

1) A memória e a presentificação do passado

A memória [Gedächtnis], essa “taça de água límpida” (NA: 150), que nos possibilita produzir recordações [Erinnerungen] – das quais precisamos “para a saúde do organismo, como precisamos do sonho durante o sono” (PP: 178), tal como para a reabilitação da sociedade e da memória cultural colectiva – permite, exactamente no

momento da recordação, uma visão da imagem passada “sem atraso temporal”, pois “a imagem aparece como presença durante um momento” (Boehm, 1985). Esta presentificação, “plurifacetada e alargada”, como diz o “Moderno” de Der junge Mann, permitir-nos-á ajustar as alterações aceleradas do mundo exterior à nossa memória cultural e à nossa origem, isto é, equilibrar a nossa “visão exterior”, contemporânea à passagem do tempo, com a nossa “visão interior”, fora da passagem do tempo, a que Boehm chama “a visão que recorda em nós” (Boehm, 1985).

Assim, é de facto a recordação que possui a energia real que torna possível a presentificação daquilo que foi, satisfazendo, desta forma, o “desejo diacrónico” (W: 64) pelo passado, apresentando-se em ruptura com o seu tempo ao opôr-se à trama social, destruidora da tensão temporal. Depois da “destruição da tensão passado-presente-futuro e da perda da historicidade num presente tendencialmente totalitário que unifica recordação e antecipação” (Sommerhage, 1987: 51), só a recordação pode voltar a ligar os tempos, tentando, enfim, recuperar a unidade perdida do *Vertikalaufbau*, o qual “está suspenso no ar” (PP: 26). Ao religar os tempos – ou melhor seria dizer o Tempo, pois este é uno – a recordação não anula as diferenças mas renova-as, voltando a dar às partículas do grande arquivo do saber cultural um sentido que fora já esquecido. Deste modo, evoca-se na obra de Strauß, nomeadamente em Paare, Passanten, um sentido de memória que não mate o passado, mas que seja capaz de integrar a consciência histórica no presente.

Esta memória, histórica portanto, terá de ser colectiva, apesar de naquela obra aforística o narrador se assumir várias vezes na primeira pessoa, pois a visão individual é, muitas vezes, deficitária devido à grande carga subjectiva a que está sujeita, excepto, naturalmente, se da memória do poeta se tratar, a qual representa, para o autor de Der junge Mann, a memória cultural por excelência, aquela que se afasta da percepção superficial e se liga ao sentimento mágico do que ficou e é atemporal, como teremos oportunidade de referir, em maior pormenor, mais adiante. De facto, em Strauß a memória do indivíduo faz parte de uma memória maior e transcendente, a memória da própria natureza (Parry, in KLG), do cosmos, se quisermos, sendo esta memória ela própria o princípio, a origem, que se pretende recuperar.

Mas, se o passado foi vencido pelo presente na maior parte das histórias de Paare, Passanten e em alguns aforismos de Fragmente der Undeutlichkeit, aparece claramente vencedor em Der junge Mann, nomeadamente no capítulo “A Colónia”, na comunidade dos Synkreas. Aqui, essa clivagem foi anulada por uma memória combinatória e sintética que reconcilia a unidade perdida e une, assim, o passado [Einst] e o agora [Jetzt], a novidade e a tradição, o pensamento mítico pré-racional e a utopia pós-industrial, criando um tempo suspenso e uma sociedade neo-arcaica, onde se sintetizam os restos e os cacos do passado, retrocedendo no tempo, através de mitos e ritos do tempo antigo, sendo a história imediata, ao contrário do que acontece na sociedade contemporânea, menos valorizada e até facilmente esquecida.

Aqui cumpre-se, realmente, o desejo expresso pelo narrador de Paare, Passanten de uma vivência com “retrocessos (mais do que antecipações)”, como ele próprio diz, pois o movimento de um é exactamente o inverso do outro, de “reinos passados” (PP: 26), satisfazendo a “necessidade de procurar raízes saudáveis a um nível mais profundo do que o do solo esgotado das últimas décadas (...)” (Williams, 1990a: 465), apresentando, desta forma, ao homem moderno, apologista da inovação e do progresso que menospreza a experiência e o legado [Überlieferung] – este último tão importante para um autor como Strauß – o inconsciente incompreendido, tornando conscientes e reconhecíveis as raízes originais e isoladas, pois

in der Herkunft des Menschen liegen große Epochen (und liegen möglicherweise große Epochen bereit zur Wiedergeburt), die sich durch Gleichmaß, Dauer, Überlieferung, Ebene, Einfachheit und Antimaterialismus von all dem unterscheiden, was die Dynamik des Industriezeitalters uns seit der Französischen Revolution als Geschichtsbild eingehämmert hat.

(PP: 182)

É preciso esclarecer no entanto, que esta vivência intensa do passado, essencialmente através da memória, não significa uma reprodução *ipsis verbis* de *aquilo que foi*, um ciclo do sempre igual, mas uma reciclagem, uma criação de algo novo ao lembrar e

sintetizar algo que vem de trás⁴⁰, conseguindo, desta feita, a união, ideal, entre “a novidade... a novidade salvadora (...)” (JM: 151) – a expectativa – e a recordação, dois grandes sustentáculos do ser humano⁴¹. O seu nome, aliás, Synkreas, é esclarecedor disso mesmo, de uma criação (kreas) unificadora (syn), ao mesmo tempo que são eles próprios um con-junto⁴², uma combinação de diversos povos, de diversos *status* e profissões que forma um Todo, do qual cada Syk é uma parte activa, pelo que para eles, também “dia e noite, vigília e sonho” (ibidem: 123) não se podem entender senão como uma unidade indivisível, apesar de variada.

Outras vertentes desta temática da memória, desenvolvida, também, nas duas obras do *corpus* deste trabalho, são, por um lado, a diferença entre a forma de recordar das mulheres e dos homens, apresentada numa história de Paare, Passanten (a qual me parece pertinente analisar mais de perto, já que a sociedade dos Synkreas é matriarcal) e, por outro lado, o facto de o processo de recordação ter uma estreita relação com a infância, período que o narrador de Paare, Passanten considera ser o “substrato da recordação” (PP: 50) e que define, exactamente, o pensamento dos Syks, considerado “infantil”⁴³ pelo narrador de Der junge Mann.

Ao comparar o processo de recordação das mulheres e dos homens, Strauß refere o “lembrar-se *de* alguma coisa” (PP: 51) – para caracterizar o procedimento fragmentado e incompleto das mulheres recordarem algum acontecimento passado (o qual parece limitar-se “ao elástico da meia de lã” (ibidem: 53)) – e o “lembrar algo”, que é mais comum nos homens, que parecem viver para contar o seu passado tal qual como aconteceu, constituindo, assim, a recordação, para o narrador de Paare, Passanten, “uma técnica de criatividade masculina” (ibidem: 52).

O facto de a recordação estar mais activa nos homens do que nas mulheres, pelo menos para este autor, não é, de modo algum, um defeito inato, por assim dizer, nem, por outro lado, é mais vantajoso para a sociedade. A razão que estará na base desta realidade será

⁴⁰ Em Paare, Passanten diz-se, exactamente, que a recordação é a base da criatividade. Cf. pág. 50.

⁴¹ Em Niemand Anderes, diz Strauß a propósito de um artista, que se sente realizado com a obra que acabou de conseguir após vinte e um anos: “Seria tudo diferente se o homem nascesse sem expectativa ou recordação.” (pág. 174)

⁴² Não devemos esquecer que o prefixo grego *syn* significa exactamente “junto” ou “com”.

⁴³ Este povo vive, assim, na “creche do bosque”, como se pode ler em Der junge Mann, pág. 120.

o facto de a maternidade fragmentar, exactamente, a memória feminina, pois numa sociedade onde predomina a família tradicional, é à mãe que cabe, na maioria das vezes, cuidar dos filhos e pensar no seu futuro, o que a obriga, por uma lado, a abdicar bastante de si mesma, e, por outro, a direccionar *em frente* a sua perspectiva de vida (ibidem: 51), não possuindo, assim, muitas recordações do passado. Ora se só o “egocêntrico se lembra realmente” (ibidem), às mulheres, devido ao seu altruísmo, muitas vezes forçado pela maternidade, foi negado o privilégio de contar aquilo que foi, e são hoje os homens que dominam o passado, colonizando-o com a sua ênfase pessoal, autoritária e egoísta, ao limitar-se, praticamente, a relatar as *suas* histórias, lembrando-as quase sempre com uma revolta nostálgica.

No entanto, a memória cultural, o legado, que é o que verdadeiramente importa e pode mudar a ordem do mundo, está submersa pela maternidade, mas só pode existir na memória das mulheres que não se limitam a contar o seu passado nem fazem dele a sua razão de viver, mas que transmitem uma experiência cultural de um povo, contando, assim, “histórias transmitidas, mais do que vividas pessoalmente” (ibidem: 53)⁴⁴. É, pois, nas mulheres que se podem encontrar as “forças de reinos passados” (ibidem: 26) e a eternidade, há muito perdida.

Como será então, no futuro, quando as mulheres se começarem a lembrar?

(PP: 53)

Como um princípio de resposta a esta pergunta temos o exemplo da comunidade dos Synkreas. Como sociedade matriarcal que é, rejeita toda a lógica *masculina*, digital e funcional da sociedade tecnocrática, em favor das características *femininas* e da inteligência criativa do hemisfério direito, com o objectivo de tomar parte no “grande fluxo” (JM: 135) de todo o conhecimento natural e metafísico. Esta comunidade aproximar-se-á, desta forma, segundo o próprio narrador de Der junge Mann, da “utopia do estado feliz da natureza, tal como da ordem do mundo resgatada e justa” (JM: 123) que seria, no fundo, o *futuro* estado da humanidade que o narrador de Paare, Passanten

⁴⁴ É o caso, por exemplo, da velha que aparece no longo poema Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war como uma última “testemunha” [Zeugin] do “legado” cultural que, no entanto, vai esquecendo pouco a pouco. Cf. pp.11-12.

gostaria de ver realizado. De facto, o futuro será voltar aos sinais da “memória distante e antiga” (JM: 51) e recuperar o culto e a tradição, tal como se faz nesta comunidade, onde são as mulheres que têm o privilégio de recordar e, assim, de criar, libertando-se, finalmente, do peso da maternidade, recuperando, desta forma, elas próprias a sua infância “roubada” (ibidem), repondo, conseqüentemente, a ordem primordial das coisas – infância, recordação, criatividade – a qual fica clara em Paare, Passanten:

Aber die Kindheit geraubt (...) das hieße doch: den Nährboden der Erinnerung zerstört. Und ohne Erinnerung sei keine Kreativität.

(PP: 50)

Assim, só com um povo com pensamento infantil, onde as mulheres se libertaram do jugo da sociedade patriarcal ocidental e estão preparadas para presentificar, redescobrir e reexplorar o “continente totalmente erótico, destruído, submerso e empacotado sob o gelo” (ibidem: 53) onde residem as origens, cortadas desde há muito, parece ser possível, na perspectiva de Strauß, reencontrar os laços perdidos com o passado, redimi-lo e ter, novamente, acesso à vivência do Tempo Uno e do Todo. Escusado seria talvez dizer que este reviver do passado só é, naturalmente, possível através da memória e, particularmente, da capacidade de presentificação da recordação em si, pois o passado desvaneceu-se e só pode ser medido por uma imagem *flash* no momento em que é reconhecido, isto é, recordado e convertido em presença (Benjamin, 1992: 247).

De facto, esta figura da presentificação do passado tem como principal função fracturar o presente, que Strauß concebe como amedrontado com o poder do passado recente, essencialmente com a sombra do Terceiro Reich, e excessivamente dominado pela tecnologia, pela técnica e pela razão: “aos seus contemporâneos foi roubado o sentido de tempo e, por isso, encontram-se num estranho estado de limbo”. A tarefa do escritor é de “exorcizar o fantasma do passado (...) aos níveis em que ele opera, não como uma realidade conhecida mas como uma realidade transfigurada pela memória reprimida e pela imaginação doente” (Williams, 1990a: 461).

Depois do Terceiro Reich e, também não convém esquecer, da desilusão e do desencanto da revolução dos anos 60, que originaram uma “disposição melancólica” e a

consciência de que já não havia caminho de volta às velhas orientações e ligações, a recordação é vista por muitos como uma solução para a sociedade e considerada, por isso, um “sentimento maravilhoso” (Boogaart, 1992: 79). A presentificação e recordação permitem, enfim, conhecer, verdadeiramente, o passado, aceitar e conservar o que é positivo e superar os fardos e traumas da história, que corroem e estilhaçam o tempo.

(...): mit der Wiederkehr der Erinnerung werden auch die Wasser wieder klar.

(JM: 214)

2) A história como elo de ligação e de reconciliação do tempo

(...) es wird schwer zu bekämpfen sein: daß die alten Dinge nicht einfach überlebt und tot sind, daß der Mensch, der einzelne wie der Volkszugehörige, nicht einfach nur von heute ist. Zwischen den Kräften des Hergebrachten und denen des ständigen Fortbringens, Abservierens und Auslöschens wird es Krieg geben.

(AB: 257)

Esta guerra a que Strauß faz referência em Anschwellender Bocksgesang, sem dúvida um dos escritos mais explícitos e violentos, para não dizer polémico, que este autor terá escrito até hoje, terá paralelo em Der junge Mann nos “circuitos que se fecham entre o passado e o agora” (JM:11), constituindo uma chamada de atenção para ver e diagnosticar as doenças de um tempo tendencialmente totalitário, “que uniformiza memória e antecipação” (Sommerhage, 1991), num contexto de maiores relações históricas, onde se recordam respostas de tempos antigos a perguntas incomodativas, animando, assim, o presente com um “tempo perdido que regressa” (JM:15), tornando-o “poderoso no futuro, através de um passado que se recorda (...)” (ibidem). Essa guerra estará, ainda, ligada à “grande metamorfose” [Große Verwandlung], de que fala Hanswerner, ao assumir-se, também, como uma nova ligação entre o passado, o

presente e o futuro, numa tensão renovada onde “a história não é um tempo vazio (...) mas uma forma de duração, onde o Ser e as ‘ideias imutáveis’ (JM: 14) estão protegidos.” (Janke, 1993: 140), necessitando, somente, de ser reconhecidos ou, o mesmo será dizer, recordados.

De facto, a história alemã, ou a memória de alguns momentos dessa história, constitui um *leitmotiv* de todo o romance Der junge Mann, onde as “medidas do tempo” (JM: 182) são, também, as medidas da história. Estas medidas, todavia, estão praticamente ausentes numa sociedade sem consciência histórica, porque virada para o progresso, que se encontra, assim, ao contrário do anjo da história de Benjamin, de costas voltadas para o passado. Ao assumir uma “poética da memória” (Sommerhage, 1991) e, pode acrescentar-se, da história, Botho Strauß pretende que essa mesma sociedade recupere aquela consciência⁴⁵ e se coloque ao lado do anjo, uma vez que sem a consciência de uma história colectiva não poderá existir uma consciência de identidade colectiva, perdendo-se, assim, também o valor do próprio indivíduo que, desenraizado de um contexto cultural comum, isto é sem o sentido de pertença, de que fala Reppenfries (JM: 213), não será mais do que um elemento de produção em série. A história assume-se, de facto, como afirma Adelson, como “um sentido que pode florescer ou definhar como qualquer outro. Contudo, ao contrário dos cinco sentidos físicos, este é um sentido vital para a sobrevivência colectiva da humanidade” (Adelson, 1984b).

Esta questão da identidade, principalmente a alemã, é, sem dúvida, a grande questão para este autor, e terá sido, provavelmente, a questão principal da história alemã desde sempre, muito particularmente com a divisão da Alemanha, ao coexistirem duas metades de um todo, lado a lado, separadas por um muro. É, também, um dos grandes temas de Paare, Passanten, embora na negativa, isto é, pela ausência de identidade na sociedade hodierna, onde as coisas velhas estão ultrapassadas e mortas, e o homem só é de hoje, sendo esta questão abordada, também, em Der junge Mann, essencialmente nos capítulos “O Bosque” e “O Terraço”.

⁴⁵ Neste seguimento, também Demandt afirma que, apesar de vivermos numa época sem história, mesmo “se a história desaparecer dos acontecimentos, pode continuar a viver na memória. O desaparecimento objectivo da história não implica o desaparecimento subjectivo da história. Pelo contrário, as últimas

Em “O Bosque”, a funcionária bancária é confrontada com a sua identidade, ao entrar na Torre dos alemães, uma alegoria da história e do presente como um supermercado, onde se pode “encontrar tudo o que no (...) país e na (...) língua tem um nome” (JM: 77). Aí encontra as suas origens, na sua voz de criança e no dialecto da sua província – o qual se encontra em saldo, porque, provavelmente, caiu em desuso – e, essencialmente, ao ser apresentada ao “Senhor dos alemães”, “o ser de todos os alemães” (ibidem: 90), uma figura estranha e, por vezes, assustadora, atemporal e simultaneamente de todos os tempos⁴⁶ que, tal como as raízes, habita um espaço subterrâneo.

Este ser será, assim, a origem e o inconsciente colectivo do povo alemão que age “até onde a alma alemã chegar” (ibidem), com uma abrangência positiva, ligada à unidade de todos os alemães – dando voz, desta forma, à convicção de Strauß de que, independentemente das clivagens políticas das duas Alemanhas, há, em latência, um espírito e raízes comuns mais fortes – e, por outro lado, com uma abrangência mais negativa e monstruosa, incontestavelmente ligada ao terceiro Reich e à figura de Hitler, que, em última análise, pretenderia também a unidade do povo alemão...

Este contacto com o passado e com as origens permite à funcionária bancária reencontrar as suas raízes e renovar-se, através de uma espécie de “catarse”⁴⁷, deixando a velha funcionária do “mundo seguro e moderno” (ibidem: 97) para trás ao renascer, conservando o que lhe era próprio mas libertando-se de tudo aquilo – traumas e recalcamientos – que a impossibilitava de, no futuro, encontrar o “amor generoso e a energia destemida” (ibidem: 107) que lhe permitem, finalmente, “ver onde, exactamente, se encontra no mundo” (ibidem: 96) e ter, enfim, acesso à sua identidade, de que faz parte a consciência histórica.

Desta forma, “articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘da forma como ele era’ ” (Ranke, in Benjamin, 1992: 247), isto é, entregar-se novamente à

peças encontrarão na história os meios mais seguros contra a monotonia e lembrar-se-ão do passado histórico para assegurarem o seu juízo e o dos outros.” (in Heidbrink, 1997).

⁴⁶ Ao responder à pergunta que a funcionária bancária lhe faz sobre a sua origem, o “Senhor dos Alemães” diz “ich zeite!”, utilizando uma forma verbal arcaica que revela, exactamente a sua eternidade temporal, sendo, no fundo, o seu tempo e a sua idade igual aos do povo alemão, do qual se assume como “alma”.

⁴⁷ Segundo Reppenfrieds, em *Der junge Mann*, é necessária esta catarse: “uma lavagem pura, conveniente para nos ligar novamente às fontes e afluentes das grandes culturas e com elas experimentarmos fortalecimento. Pertença.” (JM: 213).

soberania de normas transmitidas sem qualquer discussão mas, pelo contrário, a consolidação histórica deverá fortalecer o indivíduo, de forma a que este possa pôr em causa a legitimação dos valores tradicionais (Herwig, 1986), ao dar-se novamente à luz ou ao sintetizar os restos do passado, por exemplo. Só desta forma, ou seja, encarando de frente os monstros do passado, se pode encontrar “um sentido de história desperto – pessoal e social” (Adelson, 1984b) – que nos possibilita herdar e viver plenamente o futuro que nos está reservado.

Esta “(...) ocupação com o passado e com a recordação não é apenas uma tentativa reaccionária, epigonal ou nostálgica de imitar ou reinstaurar o passado, do qual está longe a máscara hilariante e horrível de uma imitação canina” (AB: 204), como a apresentam os nazis. Pelo contrário, tem consciência de que “nada (...) se pode recuperar” (PP: 108) e de que “tudo o que foi embeleza mais, do que aquilo que alguma vez foi” (Strauß, in Krajenbrink, 1994: 303).

De facto, esta nostalgia pessimista da irrecuperabilidade das coisas e dos acontecimentos está bem patente no episódio “A comerciante dos altos cantões”, na metáfora do arqueólogo que encontra todos os cacos de um “vaso”, mas que não pode reconstituí-lo, porque aquele é o resultado do produto de “várias épocas e histórias do tempo” (JM: 131) resultando, conseqüentemente, da sua reconstituição, apenas uma falsa estrutura de uma época, de um tempo completo, que nunca existiu. Da mesma forma, também os cacos e os fragmentos da consciência cultural, existentes hoje em dia, só aparentemente dariam um todo, pois a história em si não pode ser recuperada totalmente, uma vez que isso significaria anular o tempo histórico, ao reconstituir um vaso completo “onde se poderia deitar e arrolhar toda a história” (ibidem). Assim sendo, teremos de manter desunidos os cacos do “vaso que passa de través pela história” (ibidem), apesar de reunirmos todas as condições para os unir, porque, da mesma forma que há que “suportar a distância” entre os vários “favos” de tempo, há que, igualmente, conservar a distância histórica entre as diversas épocas, para que a aura do passado histórico continue a pairar sobre o tempo⁴⁸ e não seja completamente anulada.

⁴⁸ Uma outra história bastante exemplificativa da sobreposição da aura histórica ao poder corrosivo do tempo encontra-se em Niemand Anderes, no subcapítulo “Odéon”, onde se lê: “Aqui houve, em tempos, uma escola de canto. Uma casa de concertos. Ruiu. Dos destroços construiu-se um cinema com o mesmo nome. Ruiu. Dos seus destroços erigiu-se uma firma de discos com o mesmo nome. Ruiu. Construiu-se

Neste autor, a história é, como dizia no início, concebida como um “tempo longo”, como duração, como um “ser de recordação profunda” (AB: 259) que possui uma dimensão que remonta aos tempos antigos, sofrendo, por isso, algumas modificações que, todavia, não lhe alteram o âmago: “o verdadeiro, está implícito, é sempre verdadeiro” (Hagestedt, 1994).

Neste sentido, o presente não será mais do que uma “transformação histórica” (Herwig, 1986), onde se reciclam e renovam o monte de cacos de tradições não cumpridas que se encontram atrás de nós. A história, por sua vez, num processo de metamorfoses e transformações, oferece-se como um lugar de protecção, tal como a arte e a memória, frente ao “Homem da hora” (PP: 26), onde se pode “enraizar de uma maneira diacrónica o que está agora enredado sincronicamente” (Herwig, 1986), recuperando, enfim, a estrutura vertical.

3) Os lugares da recordação

Falta, ainda, fazer uma breve referência aos lugares da recordação, ou seja, aos palcos da memória que possibilitam fechar os “circuitos (...) entre o passado e o agora” e movermo-nos ao ritmo de “outros relógios (...), engenhos de realimentação”, através dos quais nos será revelado “um reino de reconhecimento” (JM: 12) da tensão passado- presente, anulando, enfim, a cegueira da ditadura do presente. Esses lugares, como resolvi chamar-lhes, poucos e raros, como se imagina, vão-se revelando ao longo da leitura atenta da obra de Strauß e surgem como tábuas de salvação de alguns eleitos, aqueles que as quiserem ver e agarrar. Dos lugares do processo mnemético de conservação e chamamento do que já foi, aquele que sem dúvida aparece como “porta da grande recordação” (JM: 32) por excelência será a arte, em geral – teatro, música e

dos seus destroços uma academia de música com o mesmo nome. Ruiu. Só vemos agora entulho e já nenhum edifício. Contudo, continuam a estar disponíveis os restos de todos os lugares de Odéon que outrora aqui foram construídos.” (pág. 127).

literatura –, com especial realce para o mundo do teatro, principalmente em Der junge Mann, como veremos a seguir.

Em “A Rua”, o primeiro capítulo deste romance, o teatro assume-se, de facto, como um abrigo à passagem do tempo ou, por outras palavras, como uma caverna no tempo, um espaço onde o tempo pára e se desdobra em “favos” e em múltiplas dimensões, “ein wenig hergebracht, ein wenig fortgetragen” (ibidem: 15). Por isso, o tempo no teatro é cíclico, “em forma de espiral” (ibidem: 21) tendo como medida a repetição, o que permite a “pura presentificação”, isto é “reviver o passado com uma momentaneidade ilimitada” (JM: 20). De facto, para Weigert, nesta fase ainda o conselheiro de Leon, os actores são capazes de presentificar qualquer coisa, porque, nas suas palavras, são

Wesen im Zwielficht von Einst und Jetzt, auf die Schwelle erhobene Körper, die eigentlichen Medien also, der Mund Shakespeares oder Molières. Denn allein das Theater besitzt ja dies mehrzeitige Gefüge, welches erlaubt, daß wir uns – im Treffpunkt des Schauspielers – ebenso weit von Zuhause, von unserer Gegenwart entfernen wie wir einer fernen Vergangenheit näherkommen.

(JM: 51)

O teatro é, desta forma, o lugar da ultrapassagem do tempo e das fronteiras e, os actores, pela sua capacidade de interpretação, são os instrumentos que remetem para aquilo que foi esquecido, pois “são tudo menos contemporâneos atentos e tão pouco construíram o seu talento através da observação reflectida do seu meio” (ibidem: 53), o que lhes permite “falar de coisas que já não há, envelhecidas e valiosas” (ibidem: 39).

Por causa da sua força (erótica) de simbolizar o passado consciente, o teatro é, para Strauß, o lugar próprio da abertura. [...]. Só através da consciência passada da sua força conservadora, pode o teatro ser significativo como lugar de retorno e tornar-se acontecível, no sentido de uma passagem de fronteira.[...]. Através do ritual do teatro, os novos heróis trágicos ligados ao passado que, na realidade, já não existem, são (neo)concebidos. Assim, o teatro é, para Strauß, o único lugar de cultura que ficou.

(Janke, 1993: 182)

Um exemplo desse “lugar de cultura” que concentra o tempo passado, presente e futuro é a própria encenação de *As Criadas* de Genet, através da qual Leon pretende ter acesso ao “hinterer Raum” (JM: 57), ao que está atrás de nós, e “ver os sinais do Homem através da memória antiga e longínqua” (ibidem: 51), tentando, enfim, “recuperar algo que talvez já estivesse lá, perto de ser agarrado, no princípio, nos primeiros ensaios, mas que só fica completo numa aparição feliz” (ibidem: 20).

Esta aparição feliz é-lhe, no entanto, difícil de atingir, já que as suas actrizes, ao contrário do que disse Weigert, não podem representar bem o passado, uma vez que não têm um “sentimento histórico nas suas atitudes e corporeidade”, que aliás “deviam desenvolver” (ibidem: 43), para poderem re-conceber a criada ou o leiteiro, dando-lhes uma realidade e contemporaneidade que já não têm na sociedade de hoje. O facto de Pat e Margarethe não conseguirem nem sequer ver sentido nessa concepção explica-se, exactamente, pela sua excessiva contemporaneidade como actrizes, o que as fez, naturalmente, perder a abertura necessária para o passado, como fica claro nas palavras de Margarethe:

*“Hören Sie, Leon” (...) “hinter mir ist gar nichts. Hier steh
allein ich”.*

(JM: 58)

Por isso, é-lhes impossível perceber as concepções de teatro de Leon, porque não conhecem o “hinterer Raum” – o sentimento histórico que lhes permite olhar para o passado da mesma forma que olham para o futuro –, a casa de transformadores que permite visitar “o outro lado do tempo” (ibidem: 59) e recuperar aquilo que foi, o mundo antigo, presentificando-o, ou seja, repetindo-o no presente, dando-o assim a conhecer a quem nunca teve possibilidade de o viver. Será, em última análise, esta potencialidade do teatro, não cumprida pelas actrizes, que levará ao abandono de Leon deste “contra-mundo” (ibidem: 32) onde, apesar de tudo, habita Mnemosyne.

Ainda no campo da arte, há que referir o canto e a escrita como dois lugares onde se sente a presença da recordação, se bem que não tão fortemente como no teatro. Paare, Passanten, por exemplo, finaliza com o canto de uma rapariga russa, em Itália, o qual é, ainda, um eco do passado que toca quem o ouve, fazendo esquecer por momentos o movimento da rua. Também em Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war, o canto aparece como uma porta de recordação para o passado, tal como, aliás, em Der junge Mann, com Yossica. A canção parece surgir, ainda, em todos estes exemplos como o mundo integral e pré-científico que se pretende recuperar no mundo tecnológico de hoje, como instrumento de libertação que mais facilmente pode chamar a atenção dos transeuntes.

A escrita, por seu lado, e o escritor, como veremos mais adiante, assumem-se igualmente como um arquivo de recordações; é na escrita que se faz, também, a ligação ao passado e, mais importante ainda, é ela que resiste à seta do tempo, possibilitando, assim, a lembrança e a ligação à nova estrutura. Só através da escrita, e da arte em geral, é possível ter acesso aos “olhos do passado” (JM: 257), de que fala Almut, e ao grande arquivo do saber, perpetuando, assim, a aura do passado, ao reconhecer que não estamos sozinhos e que o que está atrás de nós é parte do futuro à nossa frente.

III. O Desejo da Transcendência e do Todo

A tentativa de reconciliação dos tempos, num Tempo Uno, e de reestruturação da memória cultural colectiva – como forma de recuperar o Todo da história, de que me ocupei anteriormente, e ainda, embora noutra plano, a tentativa de reunir diferentes fragmentos e perspectivas de vida da sociedade ocidental moderna (em Paare, Passanten) ou diferentes histórias e estilos (em Der junge Mann) num todo abrangente e com sentido – revela, sem dúvida, o grande desejo deste autor de quebrar as redes e os sistemas da razão, de rasgar o véu que não permite ver para além das aparências e de religar o Homem ao plano da transcendência e da alteridade, isto é, à outra metade do Todo que falta, para que a sua vivência e visão do mundo deixe de ser limitada e a totalidade e a ordem (primordial) das coisas possam ser restauradas.

No entanto, Strauß está consciente de que, tal como não é possível reconstruir, completamente, o vaso da história, também não é fácil recuperar a integridade destruída pela sistematização e segmentação do pensamento, da memória e da sociedade. Além disso, parece ser ainda mais difícil chegar ao Outro, àquele que nos faz sair da totalidade reducionista e unidimensional do “Mesmo” (Levinas, 1980) e nos permite entrever o *das Ganz Andere*, o plano da transcendência e do infinito que a cegueira do dia-a-dia não nos deixa ver...

Todavia, movido, por um lado, por um profundo sentimento de nostalgia de uma “Idade do Ouro” passada e impulsionado pela esperança, por outro, Strauß escreve Paare, Passanten e Der junge Mann deixando pistas, trilhos e exemplos de como inverter o sistema de valores actual para, assim, a recuperar, apelando, por isso, à

(...) “reconciliação do indivíduo com o Todo” pelas “verdades estranhas que a imaginação mantém vivas no folclore e nos Contos de Fadas, na literatura e na arte”, pela “libertação do tempo que une o Homem a Deus e o Homem à natureza”.

(McGowan, 1987: 252)

1) O Todo e o Outro

(...) o Homem pertence ao Todo, o Homem está no Todo – nada há que consiga condenar, medir, comparar, julgar o nosso ser, pois isso equivaleria a condenar, medir, comparar e julgar o Todo... Mas fora do Todo nada existe!

(Nietzsche, 1980b)

Apesar desta verdade inabalável que está na base de toda a obra de Strauß, especialmente a partir da década de 80, o Todo – da natureza e do espírito, da matéria e da consciência – particularizou-se e, por enquanto, só é possível reconstruí-lo de uma forma mais ou menos artificial, como seja, por exemplo, através do “hipermercado cultural Beaubourg”, que encerra “a retotalização de todas as funções dispersas, do corpo social e da vida (trabalho, lazer, meios de comunicação social e cultura) num espaço de tempo homogéneo” (PP: 200), ou na escrita, pela montagem de diversos fragmentos, através de um “microscópio melancólico de lentes duplas –*Trübsinn* e *Sammlung*” (apud McGowan, 1984) – com que Strauß consegue ver o conjunto no meio dos cacos e fragmentos. A primeira lente “insiste em (...) reconstruir a totalidade (...). Mas, onde um sistema não se deixa construir fechado, a *Sammlung* tem de tentar montar a partir dos escombros o Alhambra da modernidade, um Beaubourg da arte do ‘discreto e acidental’ na ‘época do gesto, do movimento exacto e fugaz’ (PP: 121)” (ibidem).

Por outro lado, a torre de Der junge Mann, cuja presença se sente ao longo dos quatro últimos capítulos, assumir-se-á como um símbolo da construção de *estrutura vertical* do princípio – que liga a terra ao céu, o Homem ao universo – e que continua presente no mundo moderno de hoje (a torre pós-moderna do último capítulo) da mesma forma que, noutro tempo, guarda a memória colectiva, a história e o tempo passado (a torre de “O Bosque”) ou foi destruída num futuro que já não necessita de símbolos para se ligar ao Todo (as ruínas em “A Colónia”).

“A Colónia” é, de facto, o exemplo mais claro da vivência do Todo no *corpus* deste trabalho. Aí, os Synkreas mantêm-se distantes da cultura moderna das “sociedades de sucesso ocidentais” (JM: 114) – isto é, das democracias liberais –, acreditando que tudo no universo participa no espírito da criação contínua e que nada existe no isolamento. Assim, a comunidade sobrepõe-se ao indivíduo que, mais do que com a sua autonomia ou independência, se preocupa em participar na “Unidade do Todo” (JM: 140). Na verdade, o indivíduo perde nesta sociedade as suas características individuais – o nome, por exemplo –, as suas diferenças, a fim de conseguir a “Participação” na sociedade, sentindo-se então “não como indivíduo mas mais como uma parte, como um elemento de um saber original, *einberaumt* e *allempfindlich*.” (JM: 136).

Será, afinal, este sentido de “Pertença”, de que falará mais tarde Reppenfries, que dá também sentido à vida de um Syk que, ao isolar-se e tentar viver uma vida independente, se anula totalmente e é desprezado pelos outros membros da comunidade, tornando-se inútil:

Allein wäre er nämlich unbedingt verschlossen geblieben und hätte schmerzlich darunter gelitten, wie eine Plastikkapsel auf dem organischen Strom zu treiben und vielleicht an ein wüstes Ufer gespült zu werden.

(JM:136)

Contudo, se realmente “não só não podemos ser sozinhos, como também sozinhos não podemos ser” (Hofe *apud* Radix, 1987), a ligação a uma alteridade, seja ela transcendente ou social, assume-se, de facto, como a principal razão existencial nas obras de Strauß, ao ligar a parte ao Todo, assumindo aquela um papel activo e importante no percurso da descoberta do que é comum na “variedade e diferença” e de recuperação da “ordem do mundo resgatada e justa” (JM:123).

Neste contexto, o rosto é, por excelência “o modo como o Outro se apresenta” (Levinas, 1980: 37), como “reflexo da alma” (PP: 66) que é, uma epifania de um Outro, transcendente e infinito, que “traz uma expressão de verdade (...) [e que] atravessa todos os invólucros e generalidades do ser, para expor a sua “forma”, a totalidade do seu

conteúdo, para eliminar, no fim de contas, a distinção de forma e conteúdo (...)” (ibidem) uma vez que o rosto “é o que não se pode transformar num conteúdo, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além.” (Levinas, 1982: 78)⁴⁹. Neste sentido, o rosto será considerado, nestas duas obras, como o “Todo” (PP: 66) do ser humano, a revelação do que lhe é mais próprio, natural e espontâneo, porém difícil de encontrar entre os muitos “enigmático[s] véu[s] de rostos” (ibidem) com que nos cruzamos todos os dias. Leon, no entanto, conseguiu aceder-lhe, através de Yossica, quando reduzida ao rosto, e sentiu-se assim realizado, após tanta demanda e espera, ao encontrar “só rosto, nenhuma intenção” (PP: 325).

De facto, Strauß sonha com uma totalidade mais consistente, que ultrapasse as barreiras da arte e faça parte do dia-a-dia, onde o Homem possa ser mais do que uma soma de papéis sociais e se sinta, realmente, parte do Todo, dando como exemplo a experiência de Leon com a sua cunhada, num chalé afastado da colónia. De facto, esta união está, em primeiro lugar, marcada pelo desrespeito à Lei, devido ao seu parentesco que se revela, afinal, menos forte do que o desejo de união a “um outro ser vivo” (JM: 160), tanto planta como animal, que deixa, enfim, aparecer o ser integral, à margem das leis sociais, na ligação do Homem à natureza.

Se, desta forma, o Todo desta relação de Leon com a sua cunhada se entende, como teremos oportunidade de analisar em maior pormenor mais adiante, mais ou menos claramente, como uma purificação do Homem pela ligação à natureza e às suas raízes eróticas, já a experiência d’ “A comerciante dos altos cantões” é objecto de variadíssimas análises parciais por parte de alguns cientistas, sendo “difícil perceber o Todo deste acontecimento fora do normal” (JM:130), já que lhes falta “a capacidade de reconhecer que espécie de ordem do Ser tem o acontecimento que, em última análise, pertence ao Todo” (ibidem).

De facto, fica claro que o Todo não é algo inteligível pelo pensamento racional, isto é, um fenómeno que se explique à luz de uma objectividade científica, cuja tendência é, como se sabe, particularizar e segmentar, segundo um princípio que Roberto Calasso

⁴⁹ Sobre este assunto ver ainda *supra* pág. 11.

denominou “esquizóide” (Calasso, 1998: 16), mas, antes de mais, uma vivência, uma experiência abrangente e transcendente que vai muito para além da comunicação interpessoal, que reata a ligação à dimensão do sagrado, da natureza e do todo comunitário, obrigando os intervenientes a transpor as fronteiras da individualidade e da diferença excessiva – a *distância* entre as pessoas no “Fluxo de Trânsito” de Paare, Passanten por exemplo – para, deste modo, poderem ter acesso ao Outro [das *Ganz Andere*], àquilo que está escondido pelos sistemas da razão e pelas normas da sociedade de informação: a utopia, completamente diferente, do “outro Todo” (Boogaart, 1992).

Es gibt keine andere Welt, nur eine Weitere. Und es gibt das Ganz Andere, nicht hier.

(NA: 137)

Este Outro, percebe-se neste extracto, é uma necessidade básica do Homem, essencialmente criada pela trama social e pela sistematização e, ainda, pela crise de continuidade, iniciada nos anos noventa do século passado (Bohrer, 1981), que dá realce à parte imaginária de cada percepção, mistificando, assim, a realidade. “A *irrealidade* que daqui sai não é uma projecção psíquica, mas um acontecimento no *plano transempírico*. Está escondida sob a categoria do ‘Ganz Andere’.” (Bohrer, 1981: 65, sublinhado meu).

Esta nova percepção do mundo, que tenta recuperar a presença de um passado num futuro difícil de definir, está, assim, no limiar entre a Idade do Ferro e a do Ouro, no “meio-dia” da ruptura das fronteiras e limites da experiência e do pensamento, que fará com que o novo Homem seja, fundamentalmente, um Homem, ao mesmo tempo artista e cientista, ultrapassando, deste modo, o saber vulgar com uma visão mais sintética e mais profunda. De facto, segundo o narrador de Der junge Mann, o mundo está cheio de

höheres Bewußtsein, zu dem die Schranke unserer Art uns jeden Zugang verwehrt. Erst mit unserem Tod werden wir in die Welt des überlegenen Geistes eintreten, die Gattung überschreiten und zur >Fortsetzung des Menschen< werden. Denn nach der Hervorbringung des menschlichen Bewußtseins wird alle weitere Evolution eine geistschaffende sein und keine materiell irdische mehr.

(JM: 136)

Assim sendo, a palavra de ordem desta nova espiritualidade não é a realização do Eu, como já acontece, aliás, na comunidade dos Synkreas, mas a ultrapassagem do Eu individual pela fusão com a consciência cósmica, com a natureza, com o sagrado, por um lado, e com o Único, o Outro inconfundível e insubstituível, como aparece na obra Niemand Anderes, que nos ajuda, também, a quebrar os limites do género [Geschlecht], como aí se lê:

Der andere bleibt für uns die erträgliche Einübung in die schroffe, ichlose Materie der übrigen Welt. (...). Erst dann, und nur in der Liebe erfahren wir, was der andere auch ist: der unterste Ahnungsträger des >Ganz Anderen<, der kleinste Unerfindliche aus jener Sphäre, in welcher er sein Geschlecht ins Neutrum verliert, wie auch seinen Namen und sein Gesicht.

(NA: 41)

1.1) A esfera do Transindividual

Es interessiert mich nicht, wie eine einzelne Figur beschaffen ist, mir interessiert eher das, was transindividuellen Charakter hat.

(Strauß, in Radix, 1987: 192-193)

Esta perda do género, da identidade, do rosto⁵⁰ ou apenas a dissipação das fronteiras entre masculino e feminino, entre o tu e o eu são características que já se encontram em narrativas anteriores deste autor – Marlenes Schwester, Theorie der Drohung e Die Widmung – fazendo, de certa forma, com que as personagens tenham a possibilidade de multiplicar as suas vivências e experiências, num plano transcendente, fora dos limites

⁵⁰ Sendo o rosto, por excelência, o suporte de revelação do verdadeiro eu, daquilo que é mais próprio e peculiar em cada um.

daquelas fronteiras, onde são apenas seres, abertos a processos metamórficos de auto-descoberta, “de cápsula em cápsula” (JM: 60), explorando todas as possibilidades.

Neste processo:

*Dadurch, daß das Du sich nicht problemlos als Ergänzung anbietet, wiegelt es das Ich auf. Das Du wird ein Sehnsuchtsgegenstand. Wenn die Erfüllung erreicht wäre, wäre man satt, es gäbe nicht mehr so viele Möglichkeiten....*⁵¹

(Strauß, in Zacharias, 1977)

Uma dessas possibilidades é, sem dúvida, a que Leon experiencia no segundo capítulo como funcionária bancária, vivendo mais intensamente o potencial da sua *anima*, o Outro feminino, portanto, transformando-se, desta forma, numa personagem transindividual onde, mais do que o homem e a mulher, interessa o todo que lhes é comum.

Este plano do transindividual exclui, naturalmente, a auto-descoberta do indivíduo, possibilitando, contudo, a organização do Todo ou, como o próprio Strauß dirá numa obra mais tardia, descobrir o *Tipo* a que cada um pertence, que permite ao indivíduo saber quem é e não “se preocupar em ser outro” (NA: 211) e, acima de tudo, desenvolver-se continuamente, pois “os Tipos são contínuos” (ibidem).

Estamos, mais uma vez, no plano da transcendência, para lá da cortina das clivagens e distâncias do dia-a-dia, onde o que importa é a consciência universal do ser humano, aquilo que, em última análise, o constitui como Ser [Todo] e não o limita como género [parte]. Por outras palavras, o que faz dele um herói sem rosto próprio. Um *Vielpersonenmensch*” (JM: 366), transpondo, assim a barreira da transitoriedade de uma existência meramente física e biológica. De facto, num romance de reflexão romântico tudo é possível pois,

⁵¹ Em *Der Junge Mann*, ao encontrar Yossica, Leon desistiu da demanda pelo Outro e por si próprio, apesar de se sentir insatisfeito (JM: 330), tomando esta relação como o fim do processo que havia iniciado

ao contrário do culto clássico da harmonia e integridade, a obra romântica não pretende ser um monumento mas um processo, um mobile, no qual as partes se agrupam de uma forma nova e diferenciada.

(Herwig, in Radix, 1987: 269)

A vivência transindividual, do Eu no Outro e vice-versa, faz, por isso mesmo, com que as personagens se aproximem muito mais do carácter eterno do Ser, do Todo das origens.

2. Rituais de acesso ao Todo

2.1. A metamorfose e a iniciação

Em Der junge Mann as personagens andam, constantemente, “atrás das coisas” (JM: 55), passam do tempo normal para o Tempo Uno e encontram-se, frequentemente, no limiar, fonte de inúmeras metamorfoses e de rituais iniciáticos, com numerosos significados alegóricos, que lhes permite experienciar estados oníricos, no contra-mundo da fantasia, onde irrompem sentimentos de vida arcaicos, cujas formas de expressão estão sempre presentes na chamada *normalidade*, acarretando, forçosamente, a dissolução da realidade, nos nichos do Tempo Uno.

Segundo Gadamer (*apud* Marschall, 1994), a metamorfose é uma transformação radical e total; aquilo que deixou de ser completamente para ser o que é agora: o seu “verdadeiro ser”. Por outro lado, “num contexto literário mais romântico” este autor liga ainda este *topos* ao motivo do duplo [Doppelgänger] – muito utilizado por alguns autores da geração romântica, como Hoffmann, por exemplo – com a finalidade de mostrar o ser humano como um ser plurifacetado, em suma, como um “Homem múltiplo”, que se completa na diversidade e na diferença.

Por outro lado, a iniciação, profundamente ligada à experiência metamórfica, é um meio que este autor escolheu para descrever o crescimento e a maturidade das personagens. De facto, o autor cria uma situação inicial, a partir da qual conduz uma personagem a uma determinada situação, onde terá que ultrapassar certos obstáculos, por vezes aparentemente intransponíveis – sendo esta, por isso, uma fase decisiva deste processo – sofrendo, conseqüentemente, uma metamorfose, ao descobrir o seu “verdadeiro ser”. Essa metamorfose pode dar-se a três níveis: i) a um nível profundo na personagem que vive a experiência iniciática; ii) na alteração do comportamento da personagem com os outros; iii) na re-orientação das suas relações com o Todo e, naturalmente, com o sagrado.

Exemplos disso mesmo são algumas iniciações e metamorfoses que têm lugar no romance deste *corpus*, onde as personagens estão permanentemente em formação, como sejam a metamorfose de Leon em funcionária bancária, a experiência iniciática da mulher de negócios como uma “Lenta”, a experiência da comerciante dos altos cantões, a relação de Leon com a mulher do seu irmão e, por último, a metamorfose de Yossica em folha, reduzida a rosto.

A primeira metamorfose aqui referida, encontra-se logo na passagem do primeiro capítulo para o segundo, no episódio “A seta suspensa do amor”, onde já se observa um sistema dualista entre lua e sol, *ying* e *yang*, homem e mulher, formando um modelo de totalidade e de integridade que entra, por isso, em oposição com a competição do campo de jogos. Da mesma forma que, neste sistema, a mulher completa o homem, também a metamorfose de Leon em funcionária bancária, *a priori* com um carácter mais pragmático e objectivo, poderá completar o artista que Leon foi no primeiro capítulo, revelando, ao mesmo tempo, o seu *alter ego* feminino, quando antes já

*(...) das Märchen gebar einst den tapferen Jungen, das Theater nun
den erwachsenen Mann (...).*

(JM: 60)

O facto de ser, agora, uma mulher sem nome próprio a protagonista do capítulo seguinte e já não, explicitamente pelo menos, Leon, explica-se como a sua “metamorfose seguinte” (ibidem). Após uma iniciação na arte, Leon necessita de continuar o seu desenvolvimento, “de cápsula em cápsula” (ibidem), isto é, de metamorfose em metamorfose, a fim de atingir o equilíbrio e a totalidade.

Todavia, esta experiência como mulher de negócios atarefada não durará muito, pois, a funcionária bancária passará, também, por um processo iniciático (no passado e na história da Alemanha), sofrendo, por sua vez, uma metamorfose que faz dela uma dos “Lentos”, “sem planos e com compromissos perdidos” (JM: 68). Estas transformações terão lugar no bosque, um espaço de iniciação tradicional que, aliás, será um lugar de metamorfoses e iniciações ao longo dos diversos capítulos, renovando a funcionária

bancária a um nível bastante profundo, transformando-a, enfim, numa outra pessoa, capaz de viver o amor e de descobrir o seu lugar no Todo.

No capítulo seguinte, “A Colónia”, há ainda duas vivências iniciáticas a salientar, também elas, de certa forma, ligadas ao amor – nos episódios “A comerciante dos altos cantões” e “A mulher do meu irmão” – que, até certo ponto, se podem considerar semelhantes. De facto, ambos têm como base, por um lado, experiências amorosas e potencialmente redentoras e, por outro, uma certa dimensão monstruosa, dolorosa e repugnante, não escondendo, também, uma certa afinidade entre o amor e a morte, cimentada, exactamente, pela metamorfose. No caso da comerciante, a repulsa e o asco são os primeiros sentimentos que aquela consegue ter em relação ao anão, sentimentos que são, afinal, ultrapassados e transformados em amor, quando ela coloca a opala cheia de sangue na boca. Contrariamente, na relação do etnólogo com a sua cunhada, a atracção e o amor que sentiam desde os primeiros momentos transformam-se em asco e em morte, quando a mulher tão desejada desde o início se transforma, durante a noite, num “kötigen Dämon” (JM:162).

Na perspectiva de Eliade, em O Sagrado e o Profano, a dor e a repulsa destas duas metamorfoses serão explicadas à luz do próprio conceito de ritual de iniciação mítico, que implica uma passagem, muitas vezes dolorosa, mas necessária, ao indivíduo que, depois do ritual, renascido, passará a um outro nível da existência, vivendo e vendo de forma diferente.

(...) durch Abfluß und Kloake führt allein der Weg zu den Seligen.

(JM: 304)

Assim, ambos passam por uma “eclusa higiénica”, por uma “lavagem à alma” (JM: 168), necessária como punição de um qualquer crime, no caso de Leon devido a ter-se envolvido com um elemento da colónia quebrando, assim, as leis da mesma. Por outro lado, estes processos são, também, de purificação e libertação e darão, mais uma vez, a Leon o “saber feminino” (JM: 218), com a força do qual consegue, agora, formar melhor a sua concepção de sociedade (Alt, 1990).

O espaço das metamorfoses neste romance parece ser, ainda, o espaço do bosque, junto à torre, pois o chalé para onde os dois comissários conduzem Leon lembram as ruínas do *Gründerzeit*, num “pinhal denso” (JM: 157), onde se encontra a “casinha de transformadores” (onde os circuitos se fecham continuamente, dando lugar a novas metamorfoses) que Leon também verá após a sua passagem pelo Lunapark, avistando ao longe “uma colônia de casas de férias” (JM: 314).

Será ainda aqui que Leon encontrará Yossica, numa folha de árvore, após ter sido reduzida a rosto pelos dois reveladores de talentos, como punição por não ter respeitado o acordo que fizera com eles, e encontrará, finalmente, o amor que há tanto procurava, conseguindo, por isso, uma certa libertação. Yossica, por sua vez, tem, com esta metamorfose, a possibilidade de renascer como uma nova mulher, que se descobre no canto, na arte, encontrando, também ela, o seu lugar no mundo.

Estas experiências de limiar ou rituais de passagem, como lhe poderíamos chamar, são, pois, utilizadas por Strauß como marcas no caminho espacial, da incerteza do sujeito ao entrar no mundo recalcado da fantasia, onde todos os valores do intelecto perdem valor e o ritual de iniciação servirá, por um lado, o desenvolvimento espiritual do sujeito, mas, acima de tudo, terá como finalidade reconduzir o homem à sua natureza própria que, para Strauß, se expressa no erótico:

Aller Stoff ist erotische Metamorphose. [...]. Die Geschichten der Verwandlung müssen eine Waschung sein, zur reinen Geschlechtigkeit hin.

(JM: 368)

2.2) A visão

Wir träumen, wenn wir sehen. Wir sehen, wenn wir träumen. Stehen wir nicht immer im selben Zwielficht?

(FdU: 49)

A ânsia de encontrar presenças do Outro e do Todo num mundo visível de imagens e aparências, onde o “novo analfabetismo é uma doença da visão” (NA: 172), passa não só por ritos de passagem e de metamorfoses mas, essencialmente, por “um outro estado da visão”, de que fala Ossia (JM: 385), ou, por outras palavras, pela consciência de um “terceiro olho”, um “olho espiritual” (JM: 366-367), com o qual se pode “olhar o rosto de um con-cidadão e (...) aí conceber o estado do Todo [das Gemeinsame] (...) e reconhecê-lo na epifania (no momento físico de um com-temporâneo)” (ibidem).

O rosto, ou melhor “o rosto humano que vê” [das sehende menschliche Gesicht] (PP: 65), de onde se destacam, naturalmente, os olhos, é, desta forma, o todo de uma pessoa, “uma base de reconhecimento” (PP: 68) do Outro que, no entanto,

das nicht erkennt, um sogleich zu zerstören, das dich hält und einberaumt in seine Ferne, und du weißt, wohin du auch weitergehst, einem solchen wirst du im erlebten Leben nie begegnet sein.

(PP: 65-66)

Este olhar único que espelha tudo aquilo que somos no Outro e vice-versa e que, por isso mesmo, é ao mesmo tempo “o nosso maior ponto fraco” (PP: 68) – porque não se pode esconder nem tapar como o resto do corpo – é o mesmo que os suplentes, do episódio “A seta suspensa do amor”, trocam entre si, olhando-se olhos nos olhos, e que, mais tarde, também Leon trocará com Yossica, ao descobri-la numa folha, só rosto.

Assim, o que possibilitará a passagem da ausência para a presença será, sem dúvida, um novo olhar, um “comboio da realidade e do Outro, para além do que é visível” (Le Rider, 1992), encontrando o original (ou vestígios) atrás das cópias vazias que nos

entram pelos olhos dentro, pois “só na ausência de imagens se pode conceber o objecto total (...).” (Adorno, in Tar: 188).

A visão, para Strauß, deverá, então, ser “dupla” (PP: 204), o mesmo será dizer selectiva, mantendo o que ele chama “a sua vigília social” (JM: 370), a fim de poder separar o trigo do joio, isto é, a essência (invisível) da evidência (visível), no caudal informativo e imagético que nos rodeia, uma vez que, na origem

Alles Wesen ist in Wahrheit bildlos. Zu Unrecht fassen wir dies als einen Mangel. Wir vergessen dabei, daß das Bildlose und also Unanschauliche allem Bildhaften erst den Grund und die Notwendigkeit gibt.... Alles Anschauliche ist ohne das Unanschauliche, das es zu schauen geben soll, nur ein Augenreiz.

(Heidegger, in PP: 113-114)

Todavia, o mundo está cheio de imagens que escondem as diferenças ou disfarçam as que separam a imagem da cópia, sendo cada vez mais difícil evitar esse “encanto do olhar”. Strauß propõe, no entanto, uma espécie de antídoto em Niemand Anderes – a “dieta estética” (pág. 146) – partindo, para tal, do princípio que há um sentido no mundo, oculto, contudo, à grande maioria, que vive apenas na *caverna*, onde só existem sombras e cópias. Através daquela dieta, que se resume, em última análise, a um olhar filtrante e selectivo, poderemos libertarmo-nos das correntes e das imagens vazias e tornar o mundo aparente novamente reproduzível, isto é, presente na imagem.

Assim, a visão deve ser, sobretudo, mais uma dimensão da vivência do indivíduo, tal como o tempo e a memória, que o ajuda a abrir caminho entre a cegueira e as sombras do dia-a-dia, fazendo com que se aproxime cada vez mais do meio-dia [Mittagshöhe], ou seja, “do momento de sombra mais curta” (Nietzsche, 1980b), podendo ver o que os outros não conseguem, porque estão demasiado embrenhados na trama, isto é, ver a essência, o “éter” (NA: 178) – tal como Woyte, o pintor de “Vom Sehen” (NA: 171) ou a fotógrafa de “Uma e a outra” (NA: 157) – que, através da arte (da tela e da câmara, respectivamente) conseguem apreender aquilo que se oculta “por trás da fachada do imediato, dos factos supostos, e que faz dos factos [ou das pessoas] o que eles são”

(Adorno, in Tar), “roubando-lhes”⁵², por vezes, a realidade, a essência⁵³, que aqueles não encontram, repondo-a, depois, na imagem. A este respeito diz Elsa, a fotógrafa:

Ich stehle. Doch ich gebe mehr zurück, als ich mir genommen habe.

(NA: 166)

Por outro lado, para este autor, ver é, muito particularmente, uma forma de criar, pois, na sua perspectiva, tudo o que existe no mundo é uma criação do sujeito, como, aliás, já dizia o velho Goethe⁵⁴:

O mundo é um vazio; isto não é nenhum comentário amargo, é a física objectiva; seria tudo uma escuridão caótica, se o olho não fosse criador.

(Strauß, in Hagestedt, 1994)

Nesta perspectiva, o mundo não pode existir sem observadores, “pois a luz existe apenas para alguém. Os raios electromagnéticos em si são negros” (ibidem). “Ver” e “ser visto” são, por isso, acções fulcrais na obra de Strauß, onde, por exemplo em Paare, Passanten, a visão do narrador (aquele que observa) constrói e recorda um conjunto de situações que, no seu âmago, reproduzem o mundo actual.

Recordar faz, sem dúvida, parte da criação⁵⁵ (tal como acontece na colónia dos Synkreas) até porque, segundo Strauß, “a visão contém, ainda, vestígios do princípio [Urzeit] e da plenitude” (NA: 39), um princípio, percebe-se, onde os originais ainda não haviam sido maculados pela cópia, originais esses que agora Strauß pretende re-criar

⁵² Na história “Uma e a outra” a fotografia é considerada um furto [diebisch] (NA: 165) e a fotógrafa uma ladra [Diebin] (NA: 166).

⁵³ Para algumas tribos a fotografia é uma forma de lhes roubar a alma, sendo, por isso, completamente proibida e praticamente considerada um homicídio.

⁵⁴ Como se lê em “Die Zahmen Xenien” de Goethe: “Wär nicht das Auge sonnenhaft, /Die Sonne könnt es nie erblicken;/ (...).

⁵⁵ Também para Boehm os olhos têm sempre um trabalho de recordação. Cf. Boehm, pág. 37-74.

através dos “olhos da história” (JM: 264) ou da “visão que recorda”⁵⁶(Boehm, 1985), integrando no presente o estado de coisas antigo que, como vimos atrás, é irrecuperável de outra forma. Até porque

*Schlimm, wenn Erinnerung stiege wie Augendruck und sich nicht
löste in freundliches Sehen.*

(EG: 73)

Esta será, então, a “dupla visão” (PP: 204) que Adorno e a cidade de Veneza têm para nos oferecer no final de Paare, Passanten: a percepção (do passado) que permite reconhecer um presente completo, que contém a semente de um futuro onde, com um *olhar alargado*, os contínuos avanços da técnica que, ainda hoje, nos ameaçam, deixarão de nos preocupar (JM: 138).

⁵⁶ Esta é a capacidade de captar o significado próprio e não próprio de uma manifestação física, libertando o poder da imaginação, com precisão histórica, que vê nas coisas o que lá não está: “Como um rebanho fossilizado estavam, junto ao écran, dúzias de cadeiras vazias.” (JM: 308). Aqui, o poder da imaginação lança uma ponte entre o passado e o presente, deixando-se conduzir pelo mundo de imagens submerso. No entanto, a natureza das coisas verdadeiras é indiferente ao poder da imaginação, pelo que, neste caso, a comparação das cadeiras não exprime o seu ser mas sim a sua falta de funcionalidade, a sua morte. Assim, as cadeiras vazias admitem, pelo menos implicitamente, a possibilidade de fazer do presente a chave do passado, conservando, deste modo, parte do seu valor.” (Wefelmeyer, in Radix, 1987).

IV. A arte como via de reencantamento da sociedade e do mundo

Fiz referência, na primeira parte, ao processo de desencantamento do mundo, essencialmente com base nos pressupostos iluministas, que gradualmente substituíram o pensamento mítico e religioso pela ciência e pelo pensamento racional, instaurando uma cultura sensata e masculina, onde a expressão artística, a sensibilidade feminina e o sublime são praticamente inexistentes.

A face visível deste processo, desta “dialéctica da Aufklärung”, é hoje a que tentei, também, mostrar na primeira parte, em “O mundo do *Gegenwartsnarr*”: uma sociedade enredada em tecnologia e em imagens de ausência, ensurdecida pelo ruído dos *media*, desenraizada e a-histórica, sem perspectivas de futuro, onde o indivíduo se diluiu numa massa amorfa e anónima de transeuntes. Consequentemente, a escrita desapareceu do centro da cultura, ocupado que foi pela televisão, e o escritor é, pois, um *Außenseiter* excêntrico a quem poucos escutam.

Deste modo,

Encontramo-nos numa encruzilhada na evolução da consciência ocidental. Um caminho conserva todos os pressupostos da revolução industrial e conduzir-nos-ia à salvação através da ciência e da tecnologia; resumindo, afirma que o mesmo paradigma que nos trouxe problemas nos tirará deles, pressupõe (...) uma economia expansionista, aumento de urbanização e homogeneidade cultural num modelo ocidental (...). O outro caminho leva-nos a um futuro de certo modo obscuro. Os seus advogados são uma massa amorfa de cépticos, ocultistas e românticos pastorais. O seu objectivo é a preservação ou ressurreição de questões como o ambiente natural, a cultura regional, modelos arcaicos de pensamento, estruturas orgânicas comunitárias e uma autonomia política altamente descentralizada.

(Berman, 1996: 194)

Destes dois caminhos, Strauß, como neo-romântico que é, escolherá o segundo, empenhado que está em utilizar a poesia como um escudo contra o tempo, cimentando uma estética de verdadeiras presenças e dos sentidos perdidos, das origens, que resista também à instrumentalização social e à velocidade e novidade impostas pelo desenvolvimento. Esta resistência de Strauß ao pensamento sensato e racional, herdeiro das Luzes, e aos ideais de progresso, não se revela, todavia, numa literatura politizada ou *engagée*, numa estética de resistência, portanto, apesar de querer ressuscitar no indivíduo a força espiritual, mas, acima de tudo, através de uma *resistência da estética* (MacGowan, 1994: 193; sublinhado meu), onde a arte tem uma linguagem muito própria, substancialmente diferente da da ciência, distanciando-se, deste modo, do discurso estabelecido, apresentando-se como um mundo alternativo, regido por princípios e valores diferentes.

A poesia para este autor revela-se, de facto, como um espaço protector⁵⁷, uma casa habitável que conserva e que abre as portas do “outro lado do tempo” (JM: 59) – o passado. A língua é, pois, como diz em Paare, Passanten, um “lar” (PP: 101), o espaço propício a que se fechem os “circuitos (...) entre o passado e o agora”, recuperando, finalmente, o sentido das coisas e a ordem original do mundo, o Outro que falta, e que segundo Janke estará directamente ligado à presença do sagrado, condição necessária à presentificação do significado (Janke, 1993: 178). A arte funcionará, assim, como “o mais visível *retorno do reprimido*, não só no indivíduo mas também a nível histórico”, modelando a “memória inconsciente da libertação que fracassou”, ao opôr à “repressão institucionalizada a imagem do homem como sujeito *livre*” (Marcuse, 1978: 145).

A visão terrível de uma sociedade obcecada pelo presente que teima em destruir qualquer tentativa de ligação ao passado e aos seus fundamentos, deixando o que é único num espaço vazio e esquecido, tornou-se, há muito, realidade, deixando os poetas praticamente impotentes face à força da sobre-informação e à tirania da insignificância. A tarefa de um escritor como Strauß será, então, não permitir este processo de destruição de continuidade e sentido e desmascarar a realidade e a própria língua que,

⁵⁷ Esta ideia está, contudo, longe de ser nova pois já a encontramos nas cartas de Schiller e na generalidade dos autores românticos, tendo ainda sido recuperada por Heidegger, por exemplo.

para ele, são apenas um amontoado de formas vazias, reduzidas que foram pelos *slogans* e pelos *media*. No entanto, essa tarefa não se lhe apresenta fácil:

*Dennoch liegt, nach wie vor, die Technologie der Wiederaufbereitung
verbrauchten symbolischen Wissens, das recycling des
Bedeutungsabfalls in den Händen einiger ungeschickter Leute,
Dichter! Wenige leute, sie werden es alleine kaum schaffen.*

(W: 85)

Esta reciclagem, de que fala o narrador de Strauß, é redescobrir, reencontrar os protótipos da língua que se tornaram estranhos ao homem de hoje, e fazer da poesia um espaço de reflexão e de re-conhecimento da vida e do mundo, reencantando, isto é, dando sentido, àquilo a que a ciência tiranicamente o retirou, através da dimensão antecipatória e humanizante da arte. Com este programa estético, que desenvolverei a seguir, Strauß não pretende apenas substituir a ciência e o paradigma mecanicista e racional contemporâneo pelo paradigma oposto – estético ou pré-científico – mas, antes, restaurar uma *totalidade* onde o pensamento mítico e artístico se encontre com o pensamento científico, o passado com o presente.

Afinal, a solução do impasse em que a sociedade ocidental hodierna se encontra reside numa esperança, que aparece também na obra de Strauß:

*a esperança (...) de que o conhecimento arcaico, especialmente o
reconhecimento da mente, surja sob a forma estética, de forma a que
a nossa ciência se torne artística. A esperança é passarmos a ter
tanta mimese como análise e que as duas se reforcem mutuamente,
em vez de criarem uma clivagem 'bi-cultural'.*

(Berman, 1996: 273)

1) Evocação de figuras das origens: a alegoria, o mito, o amor

So will ich denn in aller Stille, wie Schritte in den Schnee, meine Spuren machen und von vornherein einen solch abgeschieden Ton wählen, mit dem man durchaus niemandem in den Ohren liegen kann. Vielleicht gelingt es, zu jenen lautlosen und ruhenden Ereignissen zurückzufinden, die lange darauf warten müssen, daß jemand zu ihnen stößt und sie zum leben erweckt. Allegorien. Initiationsgeschichten: Romantischer Reflexionsroman. Ein wenig hergebracht, ein wenig fortgetragen.

(JM: 15)

Estes serão alguns dos meios referidos por Strauß a utilizar na tentativa de um despertar poético da humanidade e de um reencantamento da realidade e da linguagem, gastas e vazias. No entanto, outros, como por exemplo a natureza, a morte e a infância poderiam, ainda, ser referidos como limiares das origens, como obstáculos ao poder corrosivo do tempo e como veículos de revelação. Todavia, analisarei apenas, e brevemente, as três figuras acima indicadas porque me parecem mais recorrentes no todo da obra deste autor que, pela sua complexidade e abrangência, obriga, por vezes, a certas limitações na análise.

Quanto à alegoria, uma das suas armas favoritas para combater a linearidade e as sombras do mundo que silenciosamente observa (Der junge Mann está cheio delas⁵⁸), utiliza-a este autor para descrever um facto ou um acontecimento esquecido ou menosprezado de uma forma artística e simbólica, essencialmente para recuperar e tornar consciente aquilo que se tenta esquecer ou, por outro lado, que é invisível aos nossos olhos, para que assim se reconheça neles o protótipo, a base, seja na língua, na

⁵⁸ A título de exemplo poderíamos referir o capítulo “O bosque” como uma alegoria do mundo do “Ser”, tal como, aliás, o capítulo “O Terraço” que é, também, uma alegoria da sociedade do pós-guerra alemão. Por outro lado, a torre, elemento muito recorrente ao longo de todo o romance é, também ela, uma alegoria do Tempo Uno e da estrutura vertical original, que liga a terra ao céu, numa unidade. Como um último exemplo poderíamos referir, ainda, o “Senhor dos Alemães” e Belzasar, que se apresentam claramente como uma alegoria da figura histórica de Hitler e do próprio peso da história na cultura alemã.

história ou na vida de cada um, de forma a que as fobias⁵⁹, o esquecimento e os erros⁶⁰ do passado possam ser superados.

No que diz respeito à língua, por exemplo, fica claro pelo seu registo e no seu estilo que Strauß não é apenas perfeccionista ou purista da língua mas que, acima de tudo, procura o sentido único das palavras e das frases por entre um sem número de vozes e de rumores, numa errância constante por entre labirintos de metáforas e metonímias, até chegar à palavra nua, ao simples som, à origem (Strauß, in Radix, 1987: 195). A alegoria, será, assim, um auxiliar precioso nesta demanda, essencialmente quando a erosão provocada pelo tempo parece irrecuperável pois, como diz Benjamin no Ursprung des deutschen Trauerspiels,

quando as coisas deixaram de ter uma função e perderam o nexo, quando já revelaram a sua total falta de sentido e fragilidade, tornam-se muito interessantes para o alegórico. Este, agora, já pode projectar nelas alguns sentidos (...). O alegórico salva, de certa forma, aquilo que antes só podia utilizar desprovido de valor ou de sentido. Como veículos de sentido alegórico, as coisas tomam uma posição estranhamente oscilante. Como veículos ganham valor, tomam lugar numa ordem espiritual superior (...).

(W. Benjamin, in Wefelmeyer, 1986: 67, sublinhado meu)

Esta projecção de sentidos que Benjamin refere é, naturalmente, feita através da arte que, diria eu, mais do que projectar, isto é, do que conferir algo de novo ou de inexistente ao objecto de que se ocupa, re-conhece o que se havia tornado estranho e aparentemente inexistente mas que sempre lá esteve, à espera que o (re)encontrassem. A arte e a alegoria funcionarão, assim, como uma espécie de consciência que se impõe à tentação absoluta do presente e às exigências da sociedade – “Das Neue, das Neue” (JM: 373) – restaurando, com a ajuda dos “olhos do passado” (JM: 257), a história e a alma das coisas, recuperando ainda as figuras das origens de modo a ter acesso às raízes

⁵⁹ Veja-se, por exemplo, n’ “O Bosque” que o trauma de infância da funcionária bancária é superado, a partir do momento que ela vive alegoricamente o seu passado e enfrenta esse mesmo trauma.

⁶⁰ Erros, como por exemplo, o fascismo e o nacional-socialismo, de cujas cinzas Der junge Mann é, no todo, uma alegoria que tenta mostrar o perigo do esquecimento do passado e evitar que os possíveis novos monstros não se vejam..

históricas e ao *Ganz Andere*, à outra dimensão do Todo, como por exemplo, o sagrado que falta no mundo contemporâneo, tendencialmente profano.

Por outro lado, numa “sociedade que não escuta nem deixa acabar de falar” (JM: 11), assiste-se à perda da comunicação oral, da “situação elementar de contar alguma coisa a alguém” (JM: 10), de que se queixa, claramente, o narrador da introdução do romance Der junge Mann. Este é o narrador que necessita de um ouvinte atento e de, conseqüentemente, reencontrar uma situação de comunicação ideal e quase sagrada. Todavia, a narrativa, a história que se conta entre amigos ou em família, que funcionava outrora como a memória de informação a partir da qual se podia organizar o espaço e o tempo colectivos, foi retalhada em pequenos fragmentos dispersos e desconexos e substituída pelo “brilho luminoso” (JM: 10) da memória de ninguém: a rede informática e de informação que se estende a nível global.

Há que recuperar, portanto, a tradição e as memórias que o tempo não pode apagar – o mito – e encontrar de novo um lugar na sociedade para o contador de histórias e para a figura mítica, de forma a voltarem a ser intermediários entre a sociedade profana e a dimensão divina, guardadores e transmissores da história colectiva, o elo de ligação, enfim, entre a parte e o todo. Só desta forma é possível voltar a conseguir a unidade, o “Vertikalaufbau” original⁶¹, onde sujeito e o objecto, o homem e mulher não são entes independentes senão interdependentes, complementares e o sentido e a ordem do mundo são repostos.

É esta utopia que se encontra na obra de Strauß, ora de forma mais velada, em Paare, Passanten, por exemplo, ora mais nitidamente em Der junge Mann ou mesmo no longo poema Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war. Mais uma vez, ao evocar o mito, e mesmo a alegoria, este autor deixa claro que só através da anamnese é possível ter acesso ao grande arquivo do saber e reencantar o mundo, através do poder da memória e da recordação, ao abrir uma fenda no tempo e olhar de novo, de outra perspectiva (do presente para o passado). Só a memória, por exemplo de uma narrativa mítica e histórica, é capaz de controlar o tempo, de não o fracturar, de o viver como um

⁶¹ Segundo E. Cassirer a antropologia recente deu a conhecer que quer o mito, quer o ritual ou mesmo a poesia se encontram no começo de todas as culturas. Cf. Cassirer, in Wimsatt, 1980: 840.

todo. Por outro lado, o mito é o elemento necessário à assimilação contemporânea deste Tempo-Outro, do saber antigo e da transcendência:

Jedes große Wissen braucht ein mystisches Geleit, wodurch es in den gesellschaftlichen Geist eingeführt wird. Ohne vorherige Verschmelzung wird es nicht symbolfähig.

(NA: 150)

No entanto, outros veículos que não o narrador aparecem em Strauß com uma grande força mítica, isto é, como figuras de passagem para as origens e de reencontro com o único, seja este a pátria ou o outro. O verdadeiro amor, com a sua variante mítica ligada à sexualidade⁶², revela-se, também, uma presença real, num mundo de ausências, e como uma figura de resistência à aceleração do tempo, ao mesmo tempo que, tal como para os românticos, o amor é valorizado como uma experiência “inevitável” (NA: 72), que não pode ser planeada racionalmente ou determinada pela sociedade, a qual acorda sensações e desejos transcendentais, revelando o desconhecido em nós mesmos (MacGowan, 1987). Deste modo, o amor apresenta-se como uma forma ideal de realização do sentido da vida e, acima de tudo, como uma das possibilidades de recuperar a unidade com o universo e de vencer o tempo. Exemplo disso é, para o autor, o filme “O império dos sentidos” onde, na sua opinião, a relação entre o casal é um exemplo de entrega total, um reviver dos primórdios do estado de paixão – em oposição ao tempo social, por assim dizer, onde o acto sexual é um acto social “hipócrita”, caracterizado pela “frustração caseira” (PP: 57). No filme, o amor das duas personagens principais é um símbolo de vida extasiante que possibilita sensações de felicidade intensas, capaz de fundir o passado primordial com o momento presente e de descobrir o Outro, o Único.

Wir retten in der Liebe das Eine vor dem maßlos Vielen.

(NA: 47)

⁶² De facto, para Strauß as raízes do mito residem na sexualidade humana (cf. PP, pág. 128) e, por sua vez, só no mito é que a sexualidade humana se pode desenvolver. Em *Der junge Mann* as metáforas sexuais aparecem, ainda, como a última linguagem simbólica do mundo antigo (cf. pág. 39).

Alegoria, mito e amor são, pois, três meios possíveis de chegar ao que não se vê nem se ouve, ao princípio de tudo, onde espera o significado que falta às imagens e palavras vazias do mundo de hoje: a história, a consciência, o sagrado...

2) A revelação do passado na música e no silêncio: o poeta-cantor

Stellen Sie sich doch einmal vor: der gesammelte Vorrat an teurem Wissen, edler Kunst – er fiele doch in Nichts und Asche ab, gäbe es nur die Museen und Archive, gäbe es nicht unter den Zeitgenossen immer wieder welche, die selber dichten, malen, philosophieren (...), denn (...) sie verbinden doch die Archive mit den Anfängen und halten mit ihrem einsamen Mühen das Ganze lebendig.

(Hanswerner, in JM: 204-205)

Em Strauß, o poeta assume, sem dúvida, um papel fulcral na tarefa de “romper com o seu tempo” (PP: 105), isto é, de ir contra o “regime uniforme e opressor do progresso” (JM: 11) e de reencontrar ideias e imagens do passado, acordando-as de novo para a vida. Este é o seu dever, a sua missão, poderíamos ainda dizer – a anamnese –, a defesa do “passado inviolável que foi esquecido e perdido na busca do bem-estar” (EK: 65), que só é realizável com a ajuda da arte – livre de exigências sociais⁶³ – que se revela para o artista uma pátria, um asilo, uma protecção ou escudo, “uma casa *silenciosa* de recordações” (Sommerhage, 1991: 194, sublinhado meu), um reservatório de totalidade humana e do passado.

Este poeta, ao mesmo tempo cantor e guarda, aparece claramente, pela primeira vez, em Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war (pág. 20), apesar da figura do guarda [Wächter] se encontrar já na obra de Strauß pelo menos desde Rumor,

⁶³ Em Paare, Passanten Strauß refere uma “condição de escrita” (pág. 178) que vai contra as expectativas de novidade da sociedade. Os seus textos em prosa mostram, claramente, que a busca da novidade é inútil, que nunca se pode encontrar uma forma desenvolvida nova, senão apenas aquela que deixou de se conhecer e, enfim, se reencontra.

aparecendo ainda em Der junge Mann e Fragmente der Undeutlichkeit. Este parece ser, pois, o poeta de hoje, aquele que se distancia do resto do mundo e se imiscui nos domínios do mito e do sonho, movendo-se facilmente entre o passado distante e um igualmente distante futuro, capaz de formar um arco que junta as pontas inconciliáveis (EG: 28), trazendo o que fica para lá do tempo e da história novamente à luz por intermédio da linguagem poética. Desta forma, o poeta *é o que está entre*, o intermediário entre a realidade visível e a realidade invisível, ele próprio um limiar, juntamente com a arte, e um fundador de lugares, de refúgios para o passado, que guarda atentamente e vai revelando, re-traçando (NA: 131), como “anacronista engagé” (NA: 122) que é.

Este anacronista, ou *aquele que recorda* (EG: 72) é ainda descrito neste poema como um cantor solitário e esquivo, discreto e silencioso. De facto, o silêncio e a música são em Strauß, como já o eram em Novalis, dois veículos de evasão do sociocentrismo e de revelação das origens.

Der singende Mann existiert für sich, er hat sich von seiner sozialen Rolle befreit. Die Sprache, der Gesang – das Modell des Kommunikationsuniversums selbst ist auch das Mittel, ihm zu entrinnen.

(PP: 174-175)

A música, a canção, é, para Strauß, a verdadeira poesia, pois para além do campo linguístico, faz soar o desconhecido e o mundo integral, pré-racional, a “sociedade celestial” (PP: 175), como acontece com o canto da rapariga no final de Paare, Passanten que consegue, finalmente, fazer parar um pouco o fluxo de trânsito e o fluido da comunicação, reencantando a monotonia citadina. A música, e também a literatura, funciona, pois, como um meio de ultrapassar as fronteiras do espírito instrumental e de recuperar o “não-saber” (EG: 60), ao mesmo tempo que funciona como um *axis mundi*, tal como a torre, um vínculo de totalidade e unidade:

*Was alles zwischen der Stille des Sands
und der Stille des Himmels bist du, Musik*

*ohne Vergleich, Musik mit dem Delta des
Blitzes in die Wortnacht?*

(EG: 60)

A música permite, assim, recuperar a estabilidade e a relação original entre micro e macro-cosmos. Esta esperança encontra-se não só no canto final de Paare, Passanten, como também em Der junge Mann, na figura de Yossica que, ao contrário da personagem principal – Leon –, consegue realizar-se completamente, ao enveredar pelo caminho da música, distanciando-se do colectivo social, vivendo uma vida alternativa. A alternativa completa-se, contudo, na figura de Ossia – poeta –, com a qual Yossica parece ter bastantes semelhanças no que se refere à ideia de arte. Poesia e música formam, deste modo, o mundo fechado e distante do resto da sociedade – a torre –, caracterizado por um “canto crescente” (JM: 343), pela harmonia e pela aura de outro tempo.

Para além da música, que caracteriza o capítulo final de Der junge Mann⁶⁴, como presença das origens, também o silêncio representa, na obra deste autor, uma “soma de recordações”, na “voz fraca do poeta [...] na caverna sob o barulho” (EK: 65), uma presença do passado. O seu silêncio é o que se esconde por detrás da hermeticidade dos seus textos, da intraduzibilidade da sua comunicação, manifesto na interrogação e na fragmentação. Aí reside o âmago da poesia e da alma do mundo, abafada pelo ruído do dia-a-dia e pela sobre-informação. Com a sua voz intencionalmente imperceptível, como pretende o narrador da introdução de Der junge Mann, o fundamental é o que não se diz, e fica nas entrelinhas, suspenso nas pausas e nas quebras do discurso, “os acontecimentos silenciosos e calmos” (JM: 15), só descobertos por aqueles que respeitam o “Psst!” momentâneo que quebra o burburinho social (JM: 11), como acontece no início de Paare, Passanten, ou param para escutar uma canção de rua, no final da mesma obra, numa *Bleibe* fugaz e quase iniciática.

A nova arte para Strauß é, para concluir, uma canção solitária que liberta do palavreado vazio e desumanizante, ecoando o desconhecido e o não-saber. Deste modo, esta arte transcende a língua, já que a origem está presente na consciência cantante e no silêncio,

⁶⁴ Só neste capítulo é que temos conhecimento da carreira musical de Yossica.

espaços onde o oculto e o ausente se revelam. O poeta, esse, é o eleito que, mais do que profeta, se assume na obra de Strauß como um arqueólogo da língua, um ermitão no cimo do muro, “que vê e não atira” (JM: 42), quando assiste à destruição dessa mesma língua e do legado, que pacientemente tenta restaurar e, silenciosamente, vela e protege:

*Die Worte sind die Treiber, Quelle von Taraché, Verwirrung und
Ortlosigkeit.*

*Sigé ist das Schweigen der Ideen, Die Stätte. Der Schweigende, der
Wächter.*

(FdU: 44)

2.1) A arte como o prazer do jogo e da auto-reflexão

*Der Autor reagiert weniger auf eine Welt als vielmehr auf sein eignes
Weltverständnis.*

(EK: 66)

Este poeta isolado constrói na arte, como já disse, um refúgio para o passado e um exílio para si próprio. Aqui analisa quase tudo o que vê, ou que lhe chama a atenção, reflectindo profundamente sobre o sentido do mundo e da vida, numa alquimia invulgar da linguagem. Este lugar poderia ser, perfeitamente, uma “casinha de transformadores”, para a qual o anfitrião convida alguns peregrinos da literatura que terão, no entanto, de aceitar jogar com ele um jogo difícil e exigente, seguindo as regras já previamente definidas: símbolos, histórias, alegorias, reflexões. À sua frente encontra-se um labirinto confuso e pouco iluminado, repleto de passagens, espelhos e experiências iniciáticas, no qual aqueles terão de se esquecer de ideias pré-concebidas, de forma a poderem seguir correctamente o fio de Ariana e a encontrarem o caminho de volta, para poderem ver, então, o mundo com outros olhos, de outra perspectiva.

De facto, só enquanto “jogadores livres” (PP: 72), na sua arte de formulação fulminante, é que as personagens e leitores de Strauß lhe interessam e ocupam o seu tempo e a sua

atenção. Pois, a partir do momento em que os jogadores se transformam em “Psycho-Puppen” (ibidem) e perdem a vontade, a beleza e a acção, voltando a cair na rotina monótona e quotidiana, são imediatamente excluídos da sua casa, do seu engenho de fantasia, perdendo, ainda, a simpatia do autor. Foi o caso, por exemplo, da rapariga que parecia querer suicidar-se e, através da morte, libertar-se da vida vazia que levava, prendendo, deste modo, a atenção de Strauß. Porém, a partir do momento em que o observador se apercebe de que tudo não passa de um teatro sem sentido, critica-a e despreza-a (PP: 11-14).

O seu mundo, a sua escrita, é uma manta de retalhos, pelo que o esforço do leitor é redobrado no processo de hermenêutica do texto, obrigando-se a guardar na memória diferentes partes que só farão sentido no fim, no todo da obra, o que limita, naturalmente, a muito poucos aqueles que realmente conseguem enrolar o novelo todo, sem abandonar os jardins de enganos por onde passam. De facto, hoje em dia, habituados que estamos à facilidade generalizada e à tendência de educar o espírito com estereótipos, não deixando lugar à reflexão, é cada vez mais difícil encontrar quem queira enfrentar um “Lunapark” labiríntico e fantasioso. Hoje, dificilmente se segue pacientemente o fio, tomando-se, contrariamente, o fim da meada pelo novelo enrolado em silêncio (MacGowan, 1987).

No entanto, para um autor como Strauß, a arte é das últimas presenças de sentido ainda disponível e resistente à desintegração do sujeito e do mundo pelo comboio apressado do progresso e do desenvolvimento técnico-científico. Assim sendo, a escrita tem, como veremos em maior pormenor a seguir, uma função insubstituível de redenção e reconciliação, com o objectivo último de evitar o colapso total no mundo totalitário do *Werden*, onde o cronista e o contador de histórias deixam, cada vez mais, de ter lugar. É necessário, então, *re-descobrir* a arte, com formas renovadas e adaptadas ao tempo em que vivemos, onde, quando tudo perde o sentido, a ironia parece ser a única *fenda* (...) para atingir a compreensão. É, enfim, imprescindível reeducar esteticamente o mundo.

3) A nova forma de arte: um monte de coisas

A arte não representa nada. A arte é.

Adorno

Man schreibt nicht etwas, man schreibt es (...).

(PP: 102)

Numa altura em que, como vimos, a arte perdeu a sua influência na sociedade e nos destinos do mundo, urge reabilitá-la, renová-la, torná-la reconhecível e útil novamente, como último escudo que resta à implacável seta do tempo. Deste modo, a arte encontra-se em Strauß no tempo de Sábado de Aleluia, entre a Sexta-feira Santa e o Domingo de Páscoa (Steiner, 1993: 205), entre a lembrança da tristeza e a expectativa da reabilitação e alegria futuras, dependente da acção daquelas “pessoas desajeitadas, poetas!” que herdaram a arte na era do “pós-Palavra” (ibidem) e em quem Strauß confia que encontrarão um caminho para as profundezas do sentimento e do consciente, através da fantasia e do sonho, fazendo da obra de arte um princípio de ligação de diferentes épocas, como ajuda de orientação provisória para o presente.

Assim, no último capítulo de Der junge Mann, “A Torre”, a reflexão deixada em aberto em “Schrieb” de Paare, Passanten, na introdução do romance e na história de Almut fecha-se, finalmente, no círculo de Ossia⁶⁵, o primeiro mentor de Leon. Aí, Yossica, Leon e Ossia discutem o futuro e as tendências da arte e reflectem sobre a acção possível que esta ainda poderá exercer na sociedade.

Neste capítulo e na obra geral de Strauß, a arte aparece, acima de tudo, como uma presentificação, como uma ocorrência de uma ideia que vale por ela própria, e que pretende recuperar as relíquias das raízes cortadas, o ser originário que se esconde por detrás das aparências e representações do quotidiano. Esta arte terá, pois, de ser

⁶⁵ Ossia estará, provavelmente, conotado com o lendário poeta guerreiro Ossian, dado a conhecer no século XVIII pelo poeta escocês James Macpherson, cujas baladas, onde se encontra uma profunda nostalgia pelo passado heróico, vieram, mais tarde, a influenciar o *Sturm und Drang* e o movimento romântico.

dramática, no sentido de condensar todos os tempos no tempo único da apresentação, trágica, ainda, porque não imita servilmente a realidade, presentificando tradições e mitos, provocando uma transformação, uma catarse no seu destinatário, fazendo “desaparecer os abismos que separam os homens uns dos outros, diante de um sentimento irresistível que os reconduz ao estado de identificação primordial com a natureza” (Nietzsche, 1980a).

Esta nova arte (entendendo-se nova como renovada, reencontrada), não tem formas é, como vimos, musical e, poderíamos acrescentar, dionisíaca (AB: 267), por oposição à “moderação escandalosa” (ibidem) da arte contemporânea, descobrindo o verdadeiro homem e a sua verdadeira natureza, mostrando o fundo do abismo “escondido do sofrimento e do conhecimento, que estava sob a aparência de uma existência bela e comedida (...)” (ibidem: 52), proclamando a verdade através de formas transfiguradas e metamórficas, de um “monte de coisas” (JM: 349). Esta visão atomizada da arte está, ainda, ligada a um “caos criador” romântico (JM: 349), provavelmente o mesmo “caos frutífero” (JM: 8) de que falava o narrador da introdução, que pressupõe a renovação da arte com base na desconstrução de todos os textos e texturas para, a partir das suas partes, se poder encontrar uma nova experiência de realidade e de unidade. Esta nova estrutura da arte, de que Paare, Passanten ou Niemand Anderes são exemplo, não está organizada nem linear nem dialecticamente, consistindo, contrariamente, numa constante alternância entre diferentes níveis de linguagem, estádios narrativos, tempos e fragmentos, rompendo, pois, com qualquer cronologia ou causalidade.

Assim sendo, o enredo rigoroso ou as “grandes formas” (JM: 360), prezadas por Leon, são postas de parte por Ossia e substituídas por “*glimpses* sem história” (JM: 359), por pequenas estruturas, fragmentos condensados, aforismos, colagens e “favos de tempo” (JM: 10), quando a ordem das coisas e do mundo é, nas suas palavras, “cada vez mais casual” (JM: 380) e a memória já não consegue abarcar a imagem total de uma pessoa, de uma estrutura ou de um objecto. A esta nova ordem do mundo, onde já não há espaço para uma “história grande e interligada” (JM: 379), o poeta deve, pois, adaptar uma forma de arte que possa ser reconhecida pelos dependentes dos *media* e pelos intelectuais, isto é, pelos novos filisteus do século XX, pois só assim conseguirá chegar ao âmago da sua época:

Statt in gerader Fortsetzung zu erzählen, umschlossenen Entwicklung anzustreben, wird er den geschichteten Augenblick erfassen, die gleichzeitige Begebenheit. Er wird Schauplätze und Zeitwaben anlegen oder entstehen lassen anstelle von Epen und Novellen. Er wird sich also im Gegenteil der vorgegebenen Lage stärker noch anpassen, anstatt sich ihr verhalten entgegenzustellen. Er wird seine Mittel an ihr verbessern, denn nur die geglückte Anpassung verleiht ihm die nötige Souveranität und Freiheit, um den wahren Gestaltenreichtum, die Mannigfaltigkeit, das spielerische Vermögen seiner Realität zu erkennen.

(JM: 11)

A arte ideal será, pois, aquela que consegue encontrar uma ligação entre esta sociedade e a “sociedade fechada” (JM: 386) dos grandes artistas de antigamente, funcionando como uma continuidade, uma relação entre a história e o presente. Por outro lado, terá de ter, também, um programa estético variado e diversificado, que capte os vários lados do que observa (JM: 11), a fim de se abranger o Todo. Estende-se, deste modo, a áreas tão variadas como a história, a filosofia, a teoria dos sistemas, a teologia, a sociologia, a física, a química, etc.. Desta forma, Strauß pretende opor-se ao conhecimento fragmentado e limitado dos autores e cientistas contemporâneos, satirizados no episódio d’ “A vendedora dos altos cantões”, que já tive oportunidade de referir⁶⁶.

Só com uma arte liberta de todos os paradoxos e da falsa *intelligentsia*, e enriquecida com a marca [Geste] (PP: 107) dos grandes autores do passado – tomados como os mestres necessários à valorização do espírito das obras de arte, na opinião de Almut (JM: 281) – será, então, possível utilizá-la como um instrumento de re-educação e moralização da sociedade (PP: 187). Por outro lado, a força curativa e despertadora desta arte passa, ainda, pela destruição da actualidade totalitária e pela passagem para o reino da lembrança.

⁶⁶ Cf. *supra* pág. 112.

Todavia, o encontro com esta arte não é fácil nem está acessível a todos, pois a “arte e o bom saber são a força do oculto que necessita urgentemente da comunidade rosa-cruz para durar e para escapar à mistura moribunda e maluca” (Strauß, in Janke, 1993: 197). Esta comunidade terá de ser, sem dúvida, elitista e reservada, de forma a conservar a arte e a protegê-la da des-ilusão. O membro adequado é o “esotérico”, o “iniciado” (NA: 147), o “cavaleiro da ordem sagrada dos indivíduos” (JM: 333) e o círculo fecha-se num grupo exclusivo de conspiradores, “nobres eleitos” (JM: 359), arquivistas, “neo-fragmentadores” (JM: 369) e “romântico(s) da revolução industrial” (ibidem), com uma directriz “romântico-moderna” (JM: 306), fechados na sua torre de marfim, combatendo silenciosamente a realidade exterior.

NOTA FINAL



Centrando-se na temática do tempo e da memória, e com um *corpus* basicamente constituído por Paare, Passanten e Der junge Mann, pretendeu este trabalho desvendar, por um lado, um pouco mais a obra de um autor fascinante e exigente como Botho Strauß e, por outro lado, mostrar a clivagem que nela se encontra: entre uma crítica do processo de civilização (cuja tradição vem já de Rousseau e chega a Herbert Marcuse) e do tempo presente, e uma nostalgia neo-romântica pela Idade do Ouro e pelo tempo de ritmo circular.

De facto, no dealbar de um novo século e de um novo milénio, Strauß reflecte profundamente sobre as questões centrais do tempo e mostra-as nas situações quotidianas que descreve: a inumanidade crescente entre as pessoas, a perda do sentido das coisas e da vida, a crença insensata no paradigma iluminista do progresso, a competição desenfreada, o totalitarismo e a xenofobia camuflados, etc., e propõe uma regeneração de valores, de conceitos, de linguagem, de vivências. Essa regeneração, como tentei mostrar ao longo do trabalho, basear-se-á num exercício de memória e nas tentativas de regresso ao paraíso perdido, ao grande arquivo do saber original e a um estado ideal de vivência em sociedade, onde cada um era um, funcionando, não obstante, em harmonia com o todo.

Opondo-se, assim, a toda a novidade efémera e criadora de dependência, essencialmente ligada ao jornalismo “interessado”, que nos incita “a investir na bolsa da sensação momentânea” (Steiner, 1993: 35) e fomenta o conhecimento a-histórico quase inteiramente baseado na informação do momento, no fogo-fátuo da guerra das audiências, Strauß liga-se à originalidade que, ao contrário do que comumente se pensa, é a “antítese da novidade” (ibidem), como podemos, aliás, concluir da etimologia da palavra – origem, começo, um regresso ao princípio de tudo. Assim, como nos diz ainda Steiner,

de modo directamente proporcional à sua originalidade, à sua força espiritual e formal de inovação, as invenções estéticas [e a estética

de Strauß] são 'arcaicas'. Trazem consigo o pulsar da nascente longínqua.

(Steiner, 1993:35, sublinhado meu)

Esta originalidade é, sem dúvida, a marca do programa estético do autor de Der junge Mann e, conseqüentemente, a sua forma de resistência aos avanços da novidade. Todavia, este regresso intencional às origens não significa uma passagem só de ida, isto é, o apreço de Strauß pelo passado e pelo tempo primordial não é o de retorno a eles, tais quais eram, ou de uma restituição perfeita de “aquilo que foi”, é, antes, o de uma recuperação daquilo que de mais humano neles existia e que foi progressivamente suplantado por uma vivência e uma percepção demasiado tecnológicas e amnésicas, com vista a uma regeneração do tempo presente, iluminando-o com a aura do passado. Esta regeneração é, deste modo, compatível com a era da electrónica, ou melhor, baseia-se exactamente nas leis da electrónica e da física, como fica claro no romance Der junge Mann, através de variadíssimas expressões que o comprovam, como sejam, por exemplo, a metáfora dos “circuitos que se fecham entre o passado e o agora” ou a “casinha de transformadores” que aparece diversas vezes ao longo do texto, revelando-se instrumentos preciosos na tarefa arqueológica de um “romântico da revolução electrónica”, que defende que só é possível ter êxito se o artista se adaptar (e não subjugar) à situação dada, a fim de reconhecer a sua verdadeira realidade e, deste modo, a trabalhar e modificar.

Strauß é, assim, um romântico moderno, ou seja, utópico e *sage*, em luta constante contra um mundo demasiado desumanizado, unidimensional, técnico e inculto, pretendendo, por isso, reconciliá-lo com o que era, juntando os escombros de outros tempos, fazendo-se ouvir num canto insulado e imperceptível aos ouvidos dos menos atentos, afirmando-se, assim, contra o canto retumbante das novas sereias, quando os Ulisses deixaram há muito de ser heróis e já não sabem para onde vão, navegando ao sabor da corrente, e os deuses já não se fazem ouvir na *terra do desperdício*.

Este trabalho terá tido, por isso, também como intenção, pretensiosa decerto, ser uma “corrente fresca de suspensão [Stillstand] e ócio [Muße]” no panorama literário actual e servir, assim, de canal à voz de um autor que não se impõe, que está aí apenas para

quem o quiser encontrar – longe do canto enganador das novas sereias, no bosque onde domina a aura doutro tempo e da memória (colectiva e não só) – obrigando-se o leitor nesse encontro a seguir um caminho exigente e labiríntico, estando, ainda, desde a primeira página, impossibilitado de chegar à última sem ter sentido uma mudança: a marca de um escritor que, sendo complexo, não deixa ninguém indiferente.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia activa:

STRAUß, Botho, “Versuch ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken”, in *Theater Heute*; Nr 10; Oktober 1970; pp. 61-68. [VE]

----- (1975), *Marlenes Schwester/ Theorie der Drohung*, München, Wien; Carl Hanser Verlag. [MS/ TD]

----- (1977), *Die Widmung*, München, Wien; Carl Hanser Verlag. [W]

----- (1984), *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war*, München, Wien; Carl Hanser Verlag. [EG]

----- (1987), *Niemand Anderes*, München, Wien; Carl Hanser Verlag. [NA]

----- (1989), *Fragmente der Undeutlichkeit*, München, Wien; Carl Hanser Verlag. [FdU]

----- (1991), *Der junge Mann*, 3ª edição; München, Wien; dtv. [JM]

----- (1993), “Anschwellender Bocksgesang”, in *Der Spiegel*, Nr 6; 1993; pp. 202-207. [AB]

----- (1994), *Paare, Passanten*, 7ª edição; München, Wien; dtv. [PP]

----- (1994), *Rumor*, 3ª edição; München, Wien; dtv. [R]

-----, “Der Aufstand gegen die sekundäre Welt – Anmerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit”, in *Die Zeit*, 22/ 06/ 1990 (Feuilleton, pág. 57). [AgW]

-----, “Die Erde ein Kopf – Rede zum Büchner-Preis 1989”, in *Die Zeit*, 27/ 10/ 1989 (Feuilleton, pp. 65-66). [EK]

-----, “Die Distanz ertragen – Programm eines Wiederanfangs – Rudolph Borchardt und die Entstehung von Vergangenheit”, in *F.A.Z.*, 23/ 05/ 1987 (“Bilder und Zeiten”). [D]

----- (1987), Nachwort zu BORCHARDT, Rudolf, *Das Gespräch über Formen und Platons Lysis Deutsch*, Stuttgart; Klett: Cotta. [GüF]

----- (1989), Nachwort zu STEINER, George in *Von Realer Gegenwart*, trad. por Jörg Trobitius, München, Wien; Hanser; pp. 305-320. [RG]

Bibliografia passiva:

1. Sobre Botho Strauß:

ADELSON, Leslie A., “Subjectivity reconsidered: Botho Strauß and contemporary west German prose”, in *New German Critique*, N° 30, 1984a; pp. 3-59.

-----, “Botho Strauß pays Tribute to the Bomb: on *Paare Passanten* and collective survival”, in *German Quarterly*, N° 2, 1984b; pp. 250-268.

----- (1984c), *Crisis of Subjectivity, Botho Strauß's Challenge to German prose of the 70's*, Amsterdam; Rodopi.

-----, “The bomb and I: Peter Sloterdijk, Botho Strauß and Christa Wolf”, in *Monatshefte*, H. 4, 1986; pp. 500-513.

ALT, Ulrike et al. (1990), *Wir brauchen Schaltkreise zwischen dem Einst und Jetzt: Essays zu Botho Strauß' Roman Der Junge Mann*, Bamberg: Arbeitsbereich der Neueren Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität.

ANZ, Thomas, "Die neue Überleblichkeit. Der Dichter als Priester und Prophet – Anmerkungen zu Botho Strauß und Peter Handke", in *F.A.Z.*, 17.4.1982.

-----, "Modern, postmodern? Botho Strauß' *Paare Passanten*", in *German Quarterly*, N° 3/4, 1990; pp. 404-411.

BAYERDÖRFER, Hans-Peter (1983), "Raumproportion – Versuch einer Gattungsgeschichtlichen Spurensicherung in der Dramatik von Botho Strauß", in Gerhard Kluge (Hrsg.), *Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 16; Amsterdam; Rodopi.

BECHER, Martin Rhoda, "Botho Straußens Playback der Verstörung – Zu Die Widmung", in *Basler Zeitung*, 1.4.1978.

BECKER, Peter, "Die Minima Moralia der achtziger Jahre", in *Merkur*, H.2, 1982; pp.150-160.

BEHRENDT, Bernd, "Dieser Mann ist eine große Hoffnung. Botho Strauß' Jünger und Kritiker", in *L'80*, H.34, 1985; pp. 45-87.

BERKA, Sigrid (1991), *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*, Wien; Deutscher Erstaussg.

-----, "Botho Strauß und die Debatte um den „Bocksgesang“, in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1994; pp. 165-178.

BLÖCKER, Günter, "Zwei Fussbreit über die Leere – Botho Strauß' Prosaband *Paare Passanten*", in *F.A.Z.*, 26.9.1981.

BOLLMANN, Stefan (1976), "Kaum noch etwas – zur Poetik von Botho Strauß", in Jochen Hörisch und Hubert Winkels (Hrsg.), *Das schnelle Altern der neuesten Literatur*, Düsseldorf; Claassen Verlag; pp. 73-96.

----- (1989), "Vom erhabenen zum komischen, vom geschichtlichen zum kosmologischen Denken. Botho Strauß im Kontext", in Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene*, Weinheim; VCH; Acta Humaniora; pp. 253-274.

BÜRGER, Peter (1988), "Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke", in Peter Kemper (Hrsg.), *'Postmoderne' oder Der Kampf um die Zukunft*, Frankfurt; Fischer.

DEMERRITT, Linda C. (1987), *New Subjectivity and Prose Forms of Alienation: Peter Handke and Botho Strauß*, Frankfurt/ M, Bern, New York; Lang.

DEMETZ, Peter (1988), "Botho Strauß und die neue Subjektivität", in *Fette Jahre. Magere Jahre. Deutschsprachige Literatur von 1965-1985*, München; Piper.

"*DER junge Mann – Zwei Geschichten aus dem neuen Roman von Botho Strauß*", in *Neue Zürcher Zeitung*, 17/ 08/ 1984; pág. 40.

DREWS, Jörg, "Über einen neuerdings in der deutschen Literatur erhobenen vornehmen Ton", in *Merkur*, H.8, 1984; pp. 949-954.

FEDERICO, Joseph: "German identity and the politics of postmodernity. A reading of Botho Strauß' *Der junge Mann*", in *German Quarterly*, Vol. 66, N° 3, 1993; pp. 350-361.

FETSCHER, Caroline, "Wilhelm Meisters Wechseljahre – Über Botho Strauß: *Der junge Mann*", in *Der Spiegel*, Nr. 33, 1984; pp. 126-29.

FÖRSTER, Jürgen, "Der falsch verstandene Aufklärer? Die Prosa Botho Strauß' und ihre Rezeption", in *Diskussion Deutsch*, H.107, 1989; pp. 235-251.

GOETZ, Rainald, "Im Dickicht des Lebendigen. Botho Strauß: Paare Passanten", in *Der Spiegel*, Nr. 43, 1981; pp. 232-236.

GRACK, Günther, "Ein Geheimnisvolles Rumpel – Zu Botho Strauß' Roman *Rumor*", in *Der Tagespiegel*, 17/ 08/ 1980.

HAGE, Volker (1981), "Botho Strauß – Ein Mann, der sich selbst nie in Szene gesetzt hat, bewegt als Autor wie kein anderer das deutsche Theater", in *Botho Strauß' Symposium (9.2.1981-5.4.1981)*. Dokumentatietboek, CREA-Dokumentatieboek Nr.7; Universiteit von Amsterdam.

----- (1990), "*Der junge Mann und das Kino*", in *Schriftproben – Zur deutschen Literatur der achtziger Jahre*, Hamburg; Rowohlt Taschenbuch; pp. 95-97.

-----, "Der Dichter nach der Schlacht. Eine Begegnung mit Botho Strauß im Sommer 1993", in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1994; pp. 179-189.

HAGESTEDT, Lutz, "Botho Strauß: Literatur als Erkenntnis? Reflexionen aus dem beschädigten Leben der Postaufklärung", in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1994; pp. 266-281.

HARBERS, Henk, "Psst' oder was im Entzwischen erwischte – über Paradoxe im Werk von Botho Strauß. Mit einer Interpretation der *Widmung*", in *Monatshefte*, H. 1, 1993; pp. 37-54.

HERWIG, Henriette, "Der Zusammenbruch der profanen Eschatologie. Zum Begriff der Gegenauflklärung bei Botho Strauß", in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1994; pp. 282-287.

----- (1986), *Verwünschte Beziehungen, verwebte Bezüge: Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauß*, Tübingen; Stauffenburg Verlag.

-----, "Postmoderne Literatur oder postmoderne Hermeneutik? Zur Theorie der Drohung", in *Kodikas*, H.3/4, 1990; pp. 225-244.

HINZ, Klaus-Michael, “Der schwatzhafte Physiognomiker – Bemerkungen über ein Leitbild”, in *Text + Kritik – Zeitschrift für Literatur*, Nr. 81, 1984; pp. 80-86.

HOLTHUSEN, H. E., “Heimweh nach Geschichte”, in *Merkur*, Nr. 39, H.12, 1984.

IRRO, Werner (1986), “Botho Strauß: Paare Passanten”, in *Kritik und Literatur. Zu Praxis gegenwärtiger Literaturkritik*, Würzburg; Königshausen & Neumann; pp. 156-169.

JANKE, Pia (1993), *Der schöne Schein: Peter Handke und Botho Strauß*, Wien; Holzhausen.

JOST, Roland (1986), “Botho Strauß’ „regressive Universalpoesie”. Von der Erzählung *Die Widmung* zum Roman *Der junge Mann*”, in R. Jost et al. (Hrsg.), *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*, Königstein/ Athenäum; pp. 481-500.

KAISER, Joachim, “Botho Strauß geht aufs Ganze”, in *Süddeutsche Zeitung*, 14.10.1981.

BOOGAART, Michael Kämper van den (1992), *Ästhetik des Scheiterns. Studien zu Erzähltexten von Botho Strauß, Jürgen Theobaldy, Uwe Timm u. a.*, Stuttgart; Metzler.

KAUSSEN, Helga (1991), *Kunst ist nicht für alle da: zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß*, Aachen; Rader Verlag.

-----, “Der Sündenbock als Gärtner. Oder: Warum verstiegenem Blöken nicht mit Begriffen beizukommen ist”, in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1994; pp. 288-296.

KILB, Andreas, “Spleen und Ideal – Ein “Kongress”, viele Fragmente: Neues von Botho Strauß”, in *Die Zeit*, 6/ 10/ 1989; pág. 73.

KLAUSENITZER, Hans-Peter, “Der Szene den Rücken gekehrt”, in *Die Welt*, 15/ 05/ 1975.

KNORR, Wolfram, “Das Vergehen Von Hören und Sehen – Rumor – Botho Strauß’ neue Prosa-Arbeit”, in *Die Weltwoche*, 16/ 04/ 1981; pág. 31.

KRAJENBRINK, Marieke, “Das Mißverständliche als Privileg des Kunstwerks. Botho Strauß als ‘Zeitgenosse’ und als ‘Porträtist’”, in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1994; pp. 297-308.

-----, “Rumor um Vater und Tochter”, in *Westermanns Monatshefte*, Juni, 1980; pág. 26.

KUIPER, Johnny (1981), *Botho Strauß’ Symposium (9.2.1981-5.4.1981. Dokumentatieboek*, CREA-Dokumentatieboek 7; Universitait van Amsterdam.

KURZ, Gerhard, “Neue literarische Gnosis – zum Werk von Botho Strauß”, in *Duitse Kronieke*, Nr. 4, 1982; pp. 2-8.

LAEMMLE, Peter, “*Paare, Passanten* von Botho Strauß: Erfolg eines Einzelgängers”, in *Die Weltwoche*, 11/ 11/ 1981; pág. 37.

LAUDENBACH, Peter, “Leichtfertiger Umgang mit gefährlichern Worten. Frank Castorf und Botho Strauß auf der Suche nach der Deutschen Nation”, in *Berliner Zeitung*, 23/ 01/ 1995.

-----, “Romantiker – Über Botho Strauß und andere Propheten”, in *Berliner Zeitung*, 09/ 02/ 1995.

LIESSMANN, Konrad Paul, “Der müde Held”, in *Falter*, H.45, 1989; pág. 15.

LIMMER, Wolfgang, “Die Wende in der Dichtkunst – Günther Schäble über den Streit um Botho Strauß und sein neues Gedicht”, in *Der Spiegel*, Nr. 33, 1985; pp. 140-143.

LÜCKE, Bärbel (1991), *Botho Strauß, Der Junge Mann: Interpretation*, München; Oldenbourg.

LÜDKE, W. Martin, "Schöne Bilder des Schreckens zerfallen – Botho Strauß' erster Roman *Rumor*", in *Frankfurter Rundschau*, 22.3.1980.

LÜDKE, W. Martin, "German Literature on the Threshold of the Twenty-First Century: a Critic's Perspective", in Arthur Williams (Hrsg.), *Literature on the Threshold: The German Novel in the 1980's*, Berg.

-----, "Die Physiognomie dieser Zeit – Botho Strauß: *Paare Passanten*", in *Frankfurter Rundschau*, 14.10.1981.

-----, "Seelenleiter", in *Frankfurter Rundschau*, 6.10.1984, ZB; pag. 4.

MACHO, Thomas H., "Der gescheiterte Ausbruch. Zur Deutung gnostischer Motive bei Botho Strauß", in *manuskripte*, H.115, 1992; pp. 102-108.

MARSCHALL, Susanne (1994), *Mythen der Metamorphose – Methamorphose des Mythos bei Handke und Botho Strauß*, 2. Aufl.; Mainz; Gardez-Verlag.

MCGOWAN, Moray (1987), "Botho Strauß", in Keith Bullivant (ed.), *Modern German Novel*, Leamington Spa/ Hamburg/ New York; Berg Publishers; pp. 243-258.

-----, " 'Die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm' Gedanken zur Büchnerpreisrede von Botho Strauß", in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1994; pp. 190-202.

-----, "Schlachthof und Labyrinth – Subjectivität und Aufklärungszweifel in der Prosa von Botho Strauß", in *Text + Kritik – Zeitschrift für Literatur*, Nr. 81, 1984; pp. 55-71.

MEYER, Martin, "Vergeblichkeit des Orts. Botho Strauß: Paare Passanten", in *Neue Zürcher Zeitung*, 19.9.1981.

MICHAELIS, Rolf, "Der Empfindungsforscher – Botho Strauß' Erzählung *Die Widmung*", in *Die Weltwoche*, 26/ 10/ 1977; pág. 33.

MIELCZAREK, Zygmunt, "Zwischen Alt und Neu. Funktionspotenzen und Wirkungsweisen in *Der junge Mann* von Botho Strauß", in *Literatur für Leser*, 1989; pp. 268-274.

MODICK, Klaus, "Das Fragment als Methode – Zum Bauprinzip von *Paare Passanten*", in *Text + Kritik – Zeitschrift für Literatur*, Nr. 81, 1984; pp. 72-79.

MÜLLER, Heidi M. (1988), "Transformationen romantischer Inspirationsquellen im *Jungen Mann* von Botho Strauß", in *Literarische Tradition heute*, Amsterdam; Rodopi; pp. 181-199.

MÜLLER, Joachim, "Die verantwortete Existenz im Erzählwerk von Botho Strauß", in *Universitas*, 2. Band, H.11, 1985; pp. 1223-1232.

OLLES, Helmut, "Botho Strauß: *Paare Passanten*", in *Neue Deutsche Hefte*, H.2, 1982; pp. 372-374.

OLSEN, Stig, "Der Bildungsroman im Postmodernen Gewand. Zu *Der junge Mann* von Botho Strauß", in *AUGIAS*, H.41, 1991; pp. 24-39.

PARRY, Christoph (1994), "Botho Strauß", in Heinz Ludwig Arnold, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München; edition text und kritik; pp. 2-20.

PIKULIK, Lothar, "Mythos und "New Age" bei Peter Handke und Botho Strauß", in *Wirkendes Wort*, H.2, 1988; pp. 235-252.

RADDATZ, Fritz J., "Agee in Worten. Eine Überlegung zu Botho Strauß" in *Litfass*, H.27, 1983; pp. 129-138.

----- (1983), "Botho Strauß", in *Die nachgeborenen. Leseerfahrungen mit zeitgenössiger Literatur*, Frankfurt/Main; S. Fischer.

-----, "Mein Name sei Parzifal – Der jüngste, der umfangreichste Roman von Botho Strauß, *Der junge Mann: ein Irrgarten der Phantasie*", in *Die Zeit*, 24/ 08/ 1984; pp. 29-30.

RADIX, Michael (Hrsg.) (1987), *Strauß Lesen*, München; Hanser.

REICH-RANICKI, Marcel, "Gleicht die Liebe einem Monolog?", in *F.A.Z.*, 10.9.1977.

REICH-RANICKI, Marcel, "Manchmal wurde die Langeweile schier unerträglich", in *F.A.Z.*, 1.12.1984.

REINHARDT, Stephan, "Wünschelrutengang – Die Widmung von Botho Strauß", in *Frankfurter Rundschau*, 10.12.1977.

RIEMER, Willy, "Problematik des Ursprungs. Kosmos und Chaos in Botho Strauß' *Beginnlosigkeit*", in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1994; pp. 316-320.

RÜGERT, Walter (1991), *Die Vermessung des Innenraumes: zur Prosa von Botho Strauß*, Würzburg; Königshausen & Neumann.

SANDHACK, Monika (1986), *Jenseits des Rätsels: Versuch einer Spurensicherung im dramatischen Werk von Botho Strauß*, Frankfurt/ M., Bern, u.a.; Peter Lang; pp. 172-1889.

SCHERPE, Klaus R. und TREICHEL, Hans-Ulrich, "Vom Überdruß leben: Sensibilität und Intellektualität als Ereignis bei Handke, Born und Strauß", in *Monatshefte*, H.2, 1981; pp. 18-206.

SCHNEIDER, Irmela, "Reiz und Reaktion", in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1984; p. 309-315.

SCHNEIDER, Michael, "Botho Strauß, das bürgerliche Feuilleton und der Kultus des Verfalls", in *Wespennest – Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*, Nr. 41, 1980; pp. 29-41.

-----, "Ein neuer Festredner des Hotel 'Abgrund' ", in *Frankfurter Hefte*, H. 4, 1984; pp. 53-60.

SCHÖDEL, Helmut (1987), "Botho Strauß", in Herbert Wiesner (Hrsg.), *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München; Nymphenburger Verlags-Handlung.

SCHUH, Franz, "Ist die Welt entzauberbar? Oder was ich aus Botho Strauß herauslese", in *manuskripte*, H.115, 1992; pp. 95-101.

SCHULTZ-GERSTEIN, Christian, "Das Evangelium der kritischen Opportunisten", in *Der Spiegel*, Nr. 35, 1982; pp. 164-167.

SCHWARTZ, Leonore, "Die Unfähigkeit, glücklich zu sein", in *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 18.10.1981.

SOMMERHAGE, Claus, "Odeon oder der verschollene Krug – über Botho Strauß' romantische Poetik der Erinnerung", in *Sinn und Form*, H. 1, 1991; pp. 177-196.

-----, "Überflüssige Spinner – unruhige Traditionalisten. Zwölf Fragmente über Botho Strauß' Poetik der Erinnerung", in *Germanistik und Deutschunterricht*, H.3, 1987; pp. 48-57.

SORG, Bernhard, "Erinnerung an die Dauer – Zur Poetisierung der Welt bei Botho Strauß und Peter Handke", in *Text + Kritik – Zeitschrift für Literatur*, 5. Auflage, H. 24, 1989.

STADELMAIER, Gerhard, "Die Hypochonder sterben aus.", in *Stuttgarter Zeitung*, 11.8.1984.

VESTER, Heinz-Günther, "Konjunktur der Konjunktoren – Postmodernität bei Pynchon, Eco, Strauß", in *L' 80*, H. 34, 1985; pp. 11-27.

VÖLKER, Klaus, "Verständigungs- und Gefühlsarbeit – Zu Zwei Erzählungen von Botho Strauß", in *Frankfurter Rundschau*, 23.8.1975

WEFELMEYER, Fritz, "Worauf bei Botho Strauß zu blicken wäre – Hinweise zur Rezeption", in *Text + Kritik – Zeitschrift für Literatur*, Nr. 81, 1984; pp. 87-95.

-----, "Botho Strauß' *Der junge Mann* und die Literaturkritik – Überlegungen und zwei fromme Wünsche", in *Literaturmagazin*, H.17, 1986; pp. 51-70.

WEIGEL, Hans, "Die Prosa interrupta des Botho Strauß", in *Die Welt*, 14/ 11/ 1981.

WEILNBÖCK, Harald, "Die frühen Untertöne des „Bockgesangs“ in Botho Strauß' *Der Park*. Zur psychoanalytische Disposition der Literatur eines neu-konservativen Revolutionärs", in *Weimarer Beiträge*, H.2, 1994; pp. 203-221.

WERNER, Reinhold, "Ahnungen, Bahnungen – die negative, poetische Theologie des Botho Straußs", in *manuskripte*, H. 115, 1992; pp. 109-114.

WILLIAMS, Arthur (Hrsg.) (1990a), "Botho Strauß: from identity crisis to german ennui – whither the poet?", in *German Literature at a Time of Change: 1989-1990*, Bern, Berlin u.a.; Lang; pp. 449-470.

WILLIAMS, Arthur (1990b), "Botho Strauß and the Land of his Fathers: From *Rumor to Der junge Mann*", in Arthur Williams (Hrsg.), *Literature on the Threshold: The German Novel in the 1980's*, Berg.

WINKELMANN, Christine (1990), *Die Suche nach dem "großen Gefühl": Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke*, Frankfurt /Main; Lang.

WINKELS, Hubert, "Selbstheilung des Fragments – Zur Krise des Sinns bei Botho Strauß und Peter Handke", in *Sprache im technischen Zeitalter*, Nr. 85, 1983.

WOLFSCHÜTZ, Hans, "Bibliographie zu Botho Strauß", in *Text + Kritik – Zeitschrift zur Literatur*, Nr. 81, 1984; pp. 95-101.

----- (1985), "Botho Strauß", in Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München; edition text und kritik.

ZACHARIAS, Carna, "Jeder Mann ist auch eine Frau", in *Abendzeitung*, 11.11.1977.

ZEHM, Günther, "Der heiße Sommer eines Mißvergnügens – Die Widmung von Botho Strauß – ernst oder ironisch gemeint?", in *Die Welt*, 14/ 01/ 1978.

-----, "Wie Bekker auf den Schnuller kommt – Botho Strauß' erster Roman – eine Parabel der Vergreisung", in *Die Welt*, 15/ 03/ 1980.

2. Geral

ACHAM, Karl, "Geschichte und Mythos", in *manuskripte* 23, H.82, 1983; pp. 10-19.

ADORNO, Theodor W. (1984), *Dialektik der Aufklärung*, in *Gesammelte Schriften*, Band 3; Frankfurt; Suhrkamp.

ARLOW, Jacob A., "Zur Psychopathologie der Psychosen", in *Psyche*, 23, 1983/4; pp. 402-418.

ARNOLD, Heinz Ludwig (1972), "Über die Vergangenheit der alten und die Notwendigkeit einer neuen Literaturkritik", in *Brauchen wir noch die Literatur? Zur literarischen Situation in der Bundesrepublik Deutschland*, Düsseldorf; Bertelsmann Universitätsverlag.

BÄNSCH, Dieter (Hrsg.) (1977), *Zur Modernität der Romantik*, Stuttgart; Metzler.

BARON, Lawrence et al. (1974), "Der 'anarchistische' Utopismus der westdeutschen Studentenbewegung", in Reinhold Grimm and Jost Hermand (Hrsg.), *Deutsches Utopisches Denken im 20. Jahrhundert*, Stuttgart; Kohlhammer.

BARRENTO, João (1996), *A Palavra Transversal*, Lisboa; Cotovia.

BECHER, M. Rhoda, "Die Bestürzung des Lesers: Tendenzen des Phantastischen in einigen neueren Werken der Literatur", in *Basler National Zeitung (NZ am Wochenende)*, 16.10.1976.

BECKER, M. Rhoda (1983), *An der Grenze des Staunens. Aufsätze zur Phantastik*, Frankfurt/ M.; Suhrkamp.

BEICKEN, Peter (1980), "Neue Subjektivität: zur Prosa der Siebziger Jahre", in Paul Michael Lützeler und Egon Schwarz (Hrsg.), *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965*, Königstein/ts; Athenäum; pp. 175-178.

BENJAMIN, Walter (1992), "Theses on the Philosophy of History", in *Illuminations*, Glasgow; Fontana Press; pp. 245-255.

BERMAN, Morris (1996), *The Reenchantment of the World*, 6^a edição; New York; Cornell.

BERMAN, Russel A., "The recipient as spectator: West german film and poetry of the seventies", in *German Quarterly*, Nr 4, 1982; pp. 499-510.

BOEHM, Gottfried (1985), “Mnemosyne – Zur Kategorie des erinnernden Sehens”, in Gottfried Boehm et al. (Hrsg.), *Modernität und Tradition*, München; Wilhelm Fink Verlag.

BOHRER, Karl-Heinz (1981), *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des Ästhetischen Scheins*, Frankfurt/ M.; Suhrkamp.

BORMANN, Alexander von, “Mythos und Subjekt-Utopie”, in *L’80*, N° 34, 1985; pp. 21-45.

BRECHT, Bertold (1975), *Leben des Galilei*, Leipzig; Reclam.

BUCH, Hans Christoph, “Plädoyer für ein historisches Gedächtnis: Gedanken über Sensibilität und Solidarität”, in *F.A.Z.*, 13.9.1976.

CALASSO, Roberto (1998), *Os Quarenta e Nove Degraus*, trad. por M^a Jorge Figueiredo; Lisboa; Cotovia.

CAPRA, Fritjof (1983), *The Turning Point*, 9^a edição; London; Flamingo.

DAHRENDORF, Ralf (1992), *Society and Democracy in Germany*, 2^a edição; Gregg Revivals.

----- (1993), *El Conflicto Social Moderno. Ensayo sobre la Política de la Libertad*, Madrid; Artes Gráficas Huertas.

DURZAK, Manfred (1971), “Positionen im Westdeutschen Roman der siebziger Jahre”, in *Der deutsche Roman der Gegenwart*, Stuttgart; Kohlhammer; pp. 458-480.

ELIADE, Mircea (1969), *O Mito do Eterno Retorno*, trad. por Manuela Torres; Lisboa; Edições 70.

----- (s/ d), *O Sagrado e o Profano*, trad. por Rogério Fernandes; Lisboa; Livros do Brasil.

FEHÉR, Ferenc (1984), “Was ist Jenseits der Kunst? Zu den Theorien der nachmoderne”, in David Roberts (Hrsg.), *Tendenzenwenden – Aspekte des Kulturwandels der siebziger Jahre*, Frankfurt/ M.; Lang; pp. 91-105.

FOKKEMA, Douwe D. (1988), *História Literária – Modernismo e Pós-Modernismo*, trad. por Abel Baptista; Lisboa; Vega.

FOUCAULT, Michel (1981), *As Palavras e as Coisas*, Lisboa; Edições 70.

GIL, Fernando (coord.) (1984), *Enciclopédia Einaudi: 1 – Memória e História*, Vol. V; Lisboa; INCM.

GOETHE, J.Wolfgang von (1993), *Gesammelte Verse und Gedichte*, Cyprus; Lechner Verlag.

HALL, Calvin S. e NORDBY, Vernon J. (1986), *Introdução à Psicologia Jungiana*, S. Paulo; Editora Cultrix.

HASSAN, Ihab, “Fazer Sentido: as atribuições do discurso pós-moderno” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Nº 24, 1988, Março.

HEIDBRINK, Ludger (Hrsg.) (1997), *Entzauberte Zeit – Der melancholische Geist der Moderne*, Wien; Hanser.

HÜPPAUF, Bernd (1984), “Hat die Tendenzwende eine Geschichte? Bemerkungen über die Beziehung zwischen Rationalität und Mystik”, in David Roberts (Hrsg.), *Tendenzwenden: Aspekte des Kulturwandels der siebziger Jahre*, Frankfurt/M.; Lang; pp. 15-32.

HUYSSSEN, Andreas, "Mapping the Postmodern" in *New German Critique*, No 33, 1984; pp. 5-53.

KANT, Immanuel (1784), "Resposta à questão: o que é 'Aufklärung'?", in Barrento, João (1989), *Literatura Alemã – Textos e Contextos (1700-1900)*, Vol.I; Lisboa; Presença, pp. 63-65.

KEMPER, Peter (Hrsg.) (1988), "*Postmoderne*" oder der Kampf um die Zukunft, Frankfurt/ M; S. Fischer.

KLEIN, Étienne (1995), *O Tempo*, trad. por Fátima e Carlos Gaspar; Lisboa; Instituto Piaget.

LE RIDER, Jacques, "Die moderne Blindheit und die postmoderne Wiedergewinnung der Vision", in *manuskripte*, H.115, 1992; pp. 126-136.

LEVINAS, Emmanuel (1980), *Totalidade e Infinito*, trad. por José Pinto Ribeiro/ Artur Mourão; Lisboa; Edições 70.

----- (1982), *Ética e Infinito*, trad. por João Gama/ Artur Mourão; Lisboa; Edições 70.

MARCUSE, Herbert (1970), *One Dimensional Man*, 3ª edição; Sphere Books.

----- (1978), *Eros e Civilização*, trad. por Álvaro Cabral; 8ª edição; Petrópolis; Zahar Editores.

----- (1981), *Ensayos sobre Política y Cultura*, trad. por Juan Ramón Capella; 4ª edição; Barcelona; Ariel.

MAYER, Hans, "Leiden an Deutschland: Die deutschen Schriftsteller und ihre Gesellschaft", in *Frankfurter Hefte*, Nr 33, Heft 3, 1978; pp. 49-58.

MORIN, Edgar (1994), *As grandes questões do nosso tempo*, trad. por Adelino dos Santos Rodrigues; 4ª edição; Lisboa; Editorial Notícias.

NIETZSCHE, Friedrich (1980a), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, Vol. I; München/ Berlin; dtv/ de Gruyter; pp. 9-156.

NIETZSCHE, Friedrich (1980b), *Götzendämmerung*, in *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, Vol. VI; München/ Berlin; dtv/ de Gruyter; pp. 55-162.

NIETZSCHE, Friedrich (1980c), *Ecce Homo*, in *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, Vol. VI; München/ Berlin; dtv/ de Gruyter; pp. 255-374.

NOVALIS (1798-1799), “Fragmentos”, in João Barrento (org.) (1989), *Literatura Alemã – Textos e Contextos (1700-1900)*, Vol.I; Lisboa; Presença; pp. 254-264.

PIMENTA, Alberto, “Pós-Modernismo e Teoria crítica?” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Nº 24, Março, 1988; pp. 181-185.

PLATÃO (1990), *A República*, trad. por M^a Helena da Rocha Pereira; 6ª edição; Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian.

REICH-RANICKI, Marcel, “Die Ichbesessenheit ist nützlich. Erfüllt die deutsche Gegenwartsliteratur ihr Soll ?”, in *F.A.Z.*, 6.10.1982.

-----, “Rückkehr zu schönen Literatur: Eine Bilanz aus Anlaß der Frankfurter Buchmesse”, in *F.A.Z.*, 8.10.1975.

RIBEIRO, António Sousa, “Modernismo e Pós-Modernismo: O Ponto da Situação” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Nº 24; Março; 1988; pp. 23-42.

RICOEUR, Paul (1994), *Tempo e Narrativa*, trad. por Constança Marcondes César; Tomo I; Campinas, S. Paulo; Papirus.

ROBERTS, David (1984), “Avangarde und Tendenzwende. Zum Problemhorizont der Nachavangardistischen Kunst”, in David Roberts (Hrsg.), *Tendenzwenden: Aspekte des Kulturwandels der siebziger Jahre*, Frankfurt/M.; Lang; pp. 107-117.

SCHLEGEL, Friedrich (1798-1800), “Fragmentos da revista ‘Athenäum’ e outros textos”, in João Barrento (org.) (1989), *Literatura Alemã – Textos e Contextos (1700-1900)*, Vol.I; Lisboa; Presença; pp. 233-253.

SEEBA, Hinrich C., “Persönliches Engagement: Zur Autorenpoetik der siebziger Jahre”, in *Monatshefte*, Vol. 73, No 2, 1981; pp. 140-206.

STEINER, George (1993), *Presenças Reais*, trad. por Miguel Pereira; Lisboa; Presença.

STEPHAN, Cora (1994), *Betroffenheitskult*, Reinbeck bei Hamburg; Rowohlt Taschenbuch Verlag.

TAR, Zoltán (s/ d), *A Escola de Francoforte*, trad. por Ana Rabaça; Lisboa; Edições 70.

VATTIMO, Gianni (1990), *Introdução a Nietzsche*, trad. por António Guerreiro; Lisboa; Presença.

VIEIRA, António (1994), *Ensaio Sobre o Termo da História*, Lisboa; Hiena.

WETZEL, Christoph (Hrsg.) (1987), *Lexikon der deutschen Literatur – Autoren und Werke*; Stuttgart; Klett; pp. 545-547.

WIMSATT, William K. e BROOKS, Cleanth (1980), *Crítica Literária – Breve História*, trad. por Yvette Centeno e Armando Morais; 2ª edição; Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian.