

Catarina Martins

Centro de Estudos Sociais
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

A proclamação do espelho. Reflexões dodecaédricas sobre o ensaísmo na prosa alemã da “década expressionista” *

Pensamos em ângulos, arestas e cristais. E um dia, pode crer, chegaremos
ao ponto de pensar em dodecaedros...
Robert Müller, *Tróp(ic)os*

Resumo: Face à inoperatividade da teoria expressionista na compreensão de algumas das manifestações mais originais da prosa narrativa de língua alemã de 1910-20, estigmatizadas como “incompreensíveis”, o objectivo da minha reflexão é questionar tanto o conceito de Expressionismo, quanto a noção de “incompreensibilidade”, que resulta, nos casos em apreço – Albert Ehrenstein, Carl Einstein e Robert Müller –, não da expressão do irracional, mas da introdução de elementos do género híbrido “ensaio” no domínio da ficção. Sob a metáfora do espelho, que coloca a problemática modernista do Sujeito no centro da reflexão ensaística desde Montaigne, e com recurso a uma noção de ensaio construída a partir de Friedrich Schlegel, Nietzsche e Adorno, analisarei um espectro de narrativas que evidenciam um processo de miscigenação entre ficção e ensaio, cujo resultado extremo é o texto incompreensível, genologicamente inclassificável, e que coloca desafios por enfrentar aos estudos literários, em particular àqueles que ousam penetrar nas zonas mais herméticas do Modernismo.

No célebre Fragmento 116 da Revista *Athenäum*, publicado por Friedrich Schlegel em 1798, a reflexão potenciada de uma fila interminável de espelhos surge como metáfora da utopia de uma Poesia Universal, cuja constituição progressiva depende da dissolução de múltiplas fronteiras: entre géneros literários, entre a arte e demais discursos (da filosofia, da retórica, da crítica), entre a arte e a sociedade. A posição do espelho poético entre objecto e sujeito, sugerindo que não há construção estética da realidade que não seja igualmente a do Eu, permite, por fim, superar a oposição entre a arte como representação e a arte como expressão. Esta poesia romântica tem como pressuposto a liberdade total do sujeito criador e como *telos* a revelação de que tudo é poético, i.e., de que a realidade é algo de estritamente estético, linguagem, e não matéria, figuração retórica ou *tropos*, e não essência (cf. Schlegel, 1967: 182-83).

* Reproduz-se o texto de um seminário realizado em 27 de Julho de 2004 no Centro de Estudos Sociais, no âmbito do Projecto: “Memória, Violência e Identidade: Novas Perspectivas Comparativas sobre o Modernismo”.

Embora não seja esta a ideia expressa por Schlegel, não é difícil associar as suas palavras à forma textual que, desde o final do séc. XVI, protagonizava a transgressão de fronteiras entre discursos a partir da primazia da liberdade criativa, e, como um espelho, tornava o “Eu” do autor simultaneamente sujeito que representa e “sujet” ou matéria representada. Trata-se, obviamente, do ensaio, apresentado da seguinte forma por Montaigne num aviso ao leitor sobre os famosos *Essais*: “Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre: ce n’est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain.” (Montaigne, 1972: 23)

A caracterização do ensaio proposta por Theodor W. Adorno em *O Ensaio enquanto Forma* (1958),¹ sem recuperar a metáfora central de Schlegel, revela uma notável proximidade de ideias que a situa numa linha de continuidade oriunda do Primeiro Romantismo alemão e reforçada, na viragem para o séc. XX, por Friedrich Nietzsche. Para Adorno, o ensaio é uma forma híbrida que, como o espelho poético de Schlegel, se situa entre os pólos do discurso filosófico-científico e a arte, cuja síntese se perfila na modalidade utópica. Na caracterização adorniana, o hibridismo da forma ensaística resulta da focalização no objecto cultural previamente formado,² que faz dela uma reflexão potenciada e a remete para uma posição impossível de precisar no cruzamento das estruturas discursivas que sustentam o paradigma epistemológico da modernidade. Da sua posição excêntrica, o ensaio desmascara as insuficiências destes discursos, ao desenhar o espaço que eles se revelaram incapazes de cartografar – o espaço do sujeito. Por esta razão, o ensaio caracteriza-se pelo inconformismo subversor que o converte no modo por excelência da auto-crítica da modernidade ou, por outras palavras, na corporização do modernismo. A expressão “não identidade”, que Adorno usa para significar o não-lugar do ensaio (A: 22), é talvez aquela que melhor se pode associar à metáfora schlegeliana, no sentido de uma superfície reflectora transfigurante, que participa de uma realidade, a questiona e abre possibilidades à respectiva superação. Esta não é mais do que a posição do modernismo perante a modernidade, a qual, como acontece com a forma ensaística ao longo do texto de Adorno, só se pode traduzir no modo da tensão paradoxal. Em relação ao paradigma epistemológico da modernidade e, em particular, aos modelos racionalista cartesiano e empirista, o ensaio caracteriza-se pela “diferença” que significa uma

¹ As referências ao ensaio de Adorno serão indicadas pela sigla A seguida do número de página. São minhas todas as traduções deste texto bem como das restantes obras em alemão.

² Adorno atribui esta ideia a Simmel, Lukács, Kassner e Benjamin (A: 10).

apropriação outra, cujos pressuposto e consequência são a radical emancipação da subjectividade, de que falava Schlegel.

Já que, como afirma Adorno, “o ensaio pensa livremente o conjunto daquilo que em conjunto se encontra no objecto livremente escolhido” (A: 25), a aproximação ao “sujet” é a manifestação de uma escolha pessoal, que se revelará ainda no livre tratamento do tema, determinado unicamente pelos imperativos da “espontaneidade da fantasia subjectiva” (A: 12), e não pela lógica racional, pelo método sistemático, pelo rigor da definição conceptual e pelas leis abstractas que caracterizam a ciência e a filosofia da modernidade. “Metodicamente imetódico” (A: 29), o ensaio aborda os conceitos como superfície linguística despida das roupagens semânticas instituídas nos dicionários (A: 29). Não pretende criá-los, como faz a arte, mas sim re-criá-los ou “sobre-interpretá-los” (o que implica, como afirma o filósofo, “interpretar lá para dentro”), contornando-os tentativamente, de perspectivas diferentes, numa dinâmica associativa arbitrária (A: 12). “A sorte e o jogo são essenciais” (A: 11), nas palavras de Adorno, a este experimentar alotrópico, relativista, descontínuo, paratático, que se constitui como rede ou trama combinatória multiperspectívica e multiestratificada sobre o signo cultural, evidenciando, intertextualmente, as deformações dos diferentes discursos que nele convergem. O ensaio, que desmascara e remascara o conceito, confere, como a arte, uma atenção especial à dimensão formal, a qual, mais do que a eventual carga informativa, constantemente auto-relativizada, constitui o seu conteúdo, sentido ou finalidade (A: 38). A forma ensaística configura-se como imagem (A: 47), aparentada à obra de arte moderna enquanto construção estética fechada à abordagem puramente racional e mesmo à hermenêutica tradicional que procura a integração totalitária das partes e desconhece o princípio lúdico do jogo com uma constelação multiperspectívica de fragmentos. Tal como Montaigne pode afirmar que é o seu “Eu” a matéria de três longos e diversos volumes de ensaios, tal como Nietzsche concebe os seus escritos como uma série de máscaras, em que o poético coexiste ou até se sobrepõe ao filosófico, também o ensaio enquanto imagem não é senão o reflexo do sujeito que se procura e constrói esteticamente na cartografia discursiva da modernidade.

Por analogia com a metáfora de Schlegel e com uma outra de Novalis,³ a reflexão adorniana permite-nos comparar o ensaio a uma sucessão logarítmica de poliedros

³ Cf. o fragmento “O mundo tem de ser romantizado”, em que “romantizar” surge como sinónimo de “potenciação qualitativa” ou de uma “relação” em que “tudo aparece numa relação logarítmica” (Novalis, s.d.: 335).

espelhados, que descobrem a complexidade do objecto reflectido ao decompô-la caleidoscopicamente num espectro potencialmente infinito de reflexos, configurados, citando Adorno, na tensão de um campo de forças (A: 30). “Pensar em dodecaedros” é a lógica perspectivista e combinatória do ensaio, associável ainda a um mecanismo de potenciação interdiscursiva e intertextual, presente não somente na lógica de reflexão, mas também de interpretação re-criativa do objecto reflectido. No ensaio, como na Poesia Universal de Schlegel, realidade e sujeito, “não-idênticos”, são entidades sem referente, construídas apenas em recíproca acção reflexiva ao sabor do prazer subjectivo do jogo poético, segundo uma dinâmica de superação sucessiva que está também subjacente à reflexão de Nietzsche.

A noção do fundamento exclusivamente poético do sujeito e da realidade, que deriva da absolutização da poesia na utopia do romântico, que se radicaliza na filosofia e na própria configuração estética da escrita de Nietzsche, e que resulta da concepção do ensaio enquanto construção progressiva e tentativa do Eu, convergem numa problemática acentuadamente modernista que, no espaço de língua alemã, se traduziu na expressão “Perda do Eu”, pedida emprestada a Ernst Mach e divulgada, nos meios estético-literários, por Hermann Bahr (1982: 147-8). Trata-se da crise do Sujeito perante a derrocada das grandes narrativas da modernidade: tanto a literatura do *Fin-de-Siècle* como a da década a que se convencionou chamar “expressionista” (1910-20) orbitam em torno de um “Eu dissociado” (Vietta, 1975: 30) que procura fontes de referência e, sobretudo, uma forma de expressão que, na sequência da imaterialidade que já constatámos, seja igualmente uma forma de substanciação. Perante um “sujeito sem qualidades”, que se atomiza e dispersa, a construção artística surge como a identidade possível, mas tão precária que o próprio modernista a desmascara enquanto ficção. Barrento situa a crise do sujeito modernista sob o signo também nietzscheano do “espinho de Sócrates”: uma tirania do intelecto e da auto-consciência que impossibilita a mera sinceridade ou sentimento e o força, inevitavelmente, ao fingimento – um fingimento à maneira de Pessoa, cujo *pathos*, por sua vez, não provém somente da dimensão cerebral e que faz confluír o “pensar” e o “sentir” na imaginação criadora (cf. Barrento, 1987: 15-27). Desta procura do Eu no domínio do estético e com meios estritamente poéticos – uma procura tão indispensável quanto lúcida e desesperada – resulta a inovação protagonizada na literatura das primeiras décadas do séc. XX pelas diferentes gerações de modernistas. No que diz respeito à narrativa e, em particular, àquela que foi designada de “expressionista”, as mais acentuadas manifestações de originalidade resultam, na minha perspectiva, do recurso à atitude e ao elemento

ensaísticos como construção do Eu na convergência da expressão intelectual e afectiva, do cerebralismo e da criação poética, representados paradigmaticamente, mais tarde, pelo romance-ensaio *O Homem Sem Qualidades* (1930: 43-52) de Robert Musil, cuja problemática central, como o título indica, é uma problemática identitária. A despeito da leitura sob os tópicos da crise existencial, da emotividade, da alienação e da psicopatologia, a que foi sujeita por grande parte da crítica vinculada ao Expressionismo (cf. Anz, 2002), a prosa ensaística deste período revela um pendor crítico que não se perfila somente como uma nihilista “prosa de reflexão epistemológica” sobre a modernidade (Vietta, 1975: 19). Mais do que isso: é um pendor auto-reflexivo que revela uma aguda lucidez quer relativa às grandes questões da modernidade, quer aos diferentes discursos da cultura, incluindo a arte em geral, e a literatura em particular, quer à problemática do sujeito moderno. Esta lucidez, que supera em muito a dimensão do desespero existencial individual e da loucura e chega a ostentá-los como máscara permissiva, faz da ironia e do “princípio do prazer” (*Lustprinzip*) elementos constitutivos. Para além disso, a prosa em apreço explora conscientemente não só as potencialidades do ensaio enquanto espelho multiperspectívico de uma realidade inabrangível, como também a abertura utópica da atitude ensaística, do seu musiliano “sentido de possibilidade”, potenciado através da inserção num contexto assumidamente ficcional e lúdico.

Na sua globalidade, a caracterização adorniana do “ensaio enquanto forma”, aplica-se como uma luva à narrativa que com ele se cruza, provavelmente porque o ensaio já se perfila como uma estrutura híbrida, com cunho estético, fundamentado na atenção dada às dimensões conotativa e associativa da linguagem, na coincidência forma-conteúdo (que é anulação desta distinção) e na presença manifesta da criatividade subjectiva. O hibridismo da prosa ensaística será, por conseguinte, uma mestiçagem potenciada, que não se materializa apenas no enxerto de reflexões ensaísticas em determinadas fases do decurso diegético, verificável, por exemplo, nalguma escrita romântica e, no período histórico que nos ocupa, em Thomas Mann. Nos textos em apreço, os imperativos da reflexão ensaística, a que a expressão épica se submete, têm como consequência a transformação e a dissolução mais ou menos extensa das categorias e estruturas narrativas, que nalguns casos extremos assumem carácter meramente residual, noutros se transformam alegoricamente ao sabor das ideias e do jogo ensaístico. As composições que resultam deste processo documentam uma clara transgressão das convenções de género (prefigurada no ensaio), para a qual, inclusivamente, a designação de hibridismo se pode revelar inadequada, já que pressupõe o reconhecimento dos indivíduos ou espécies cruzadas. Nalguns casos mais

radicais, estes desaparecem de tal forma que se torna genologicamente inclassificável o resultado de tal mestiçagem – o qual, ao subverter com tanta intensidade o processo compositivo, torna obsoletos o instrumentário e os procedimentos tradicionais de leitura, quer do texto narrativo, quer do ensaístico, provocando a incompreensibilidade do texto. A prosa híbrida épico-ensaística, nas suas configurações extremas, surge assim como “Prosa da Incompreensibilidade” ou “Textura”, definida por Moritz Baßler, enquanto categoria tipológica abstracta, como uma prosa onde estão ausentes elementos de carácter conteudístico como a diegese que, apoiada em referências como espaço, tempo, personagens, agrega e permite organizar os restantes componentes (descrições, detalhes formais, etc.) num todo parafraseável, mesmo que a-mimético e inverosímil (Baßler, 1994: 15). A prosa da “textura” caracteriza-se pela a-referencialidade, pela agramaticalidade estrutural e frásica, pelo funcionamento através de cadeias motívicas e melódico-rítmicas, e pela justaposição de imagens, em que reina a desconexão paratáctica ou aquilo que o crítico apelida de catálogo retórico (Baßler, 2001: 61-64). O resultado desta arte associativa e combinatória (também prefigurada na forma ensaística) que, simulando a loucura ou o misticismo visionário, produz artefactos extensa e reflectidamente construídos, não é mais do que uma vaga evocação de imagens, a qual activa mecanismos de leitura habitualmente associados à lírica. O cruzamento épico-ensaístico culmina, assim, na deslocalização da “textura” para uma terra de ninguém entre a narrativa e a lírica, consoante a radicalização da renúncia ao esqueleto épico constituído pela diegese, as coordenadas espacio-temporais e a consistência de eventuais personagens (Baßler, 2001: 67), e conforme a possibilidade maior ou menor de reconstituir o fio da reflexão ensaística, o qual, geralmente, persegue uma (i)lógica muito singular.

Ao prescindir do conteúdo e de referente (ou ao torná-los “estranhos”, quando persistem), a “textura” chama a atenção para si mesma enquanto artefacto, para o material e para os procedimentos compositivos, os quais se substituem ao “sentido” que a hermenêutica procura na obra de arte tradicional (cf. Wunberg, 2001: 50; 67-8). A paráfrase possível da mensagem de uma “textura” é a de um texto que se põe em causa. Este é igualmente o processo central à prosa ensaística, que, na intersecção de géneros e discursos, se desmascara enquanto ficção. A auto-reflexão da prosa ensaística deve ser compreendida com o duplo sentido de pensar e espelhar, na medida em que a interrogação do (já) escrito é a re-visão espelhada do mesmo e o respectivo reflexo, ou projecção numa nova dimensão ou fase de reflexão. Regresso assim ao conceito que abriu este texto: a *Poesia Universal Progressiva* de Friedrich Schlegel, cuja metáfora central é a fila interminável de espelhos.

A noção de potenciação especular aplica-se igualmente ao conceito schlegeliano de ironia romântica, que o autor designa de “poesia da poesia” ou “poesia transcendental” (cf. Behler, 1997: XIII-XIV), e que, já em 1800, localiza na base de uma “Incompreensibilidade” ideal (cf. Schlegel, 1972). Partindo do atributo “transcendental” com o qual Kant qualifica um modo de conhecimento relativo, não aos objectos em si, mas ao nosso conhecimentos dos mesmos, o que vai ao encontro da definição adorniana do ensaio como “Überinterpretation” (interpretação sobre a interpretação), Schlegel define a ironia como uma forma literária, indissociável da filosofia, transgénica e supra-histórica, que reflecte sobre a literatura, problematizando a comunicação literária a partir das estruturas da própria ficção (cf. Behler, 1997: VIII-XI). Na definição do romântico, a poesia da poesia, ou literatura irónica, joga consigo mesma através de elementos que Adorno considera tipicamente ensaísticos: a diferença, o paradoxo e a dialéctica sem síntese, cuja tensão produtiva é típica da consciência crítica modernista em relação quer à modernidade, quer a si mesma (cf. Behler, 1997: 86). O jogo com polaridades irreconciliáveis confere ao movimento auto-crítico a configuração de uma espiral especular infinita, cujo *telos* utópico é a universalidade progressiva da reflexão, uma rede global de relações constatada por Adorno no ensaio e que me atreveria a qualificar, com Robert Müller, de *dédalo amazónico*.

Essencial é verificar em concreto o modo como a auto-reflexão ensaística e irónica se configura nas composições literárias, e a forma como se articula o fingimento de ficcionalidade com a afirmação do texto estético enquanto construção. Da intersecção à fusão indistinta, a combinação dos modos épico e ensaístico parece-nos desenhar um espectro de grau e complexidade, o qual, apesar de, obviamente, não corresponder a uma progressão cronológica, regista um marco de relevo, muito anterior a *O Homem sem Qualidades*, que prefigura os mecanismos ensaísticos a que Musil recorre, e que devia merecer, com toda a justiça, tratamento igual nos panoramas históricos que acompanham o ensaísmo de Montaigne a Adorno, com particular relevo para a linha evolutiva que passa por Schlegel e Nietzsche. Trata-se da obra ficcional e ensaística de Robert Müller, e, em especial, do romance *Tropen (Tróp(ic)os*, 1915),⁴ o qual recomenda explicitamente, para a respectiva compreensão, uma faculdade associada ao convívio com a modernidade – a “elasticidade” relativista do pensamento no “duelo assassino com o paradoxo” (T: 194) ou a “proclamação do espelho” enquanto instrumento analítico que permite a revisão invertida das proposições, uma revisão radicada no “princípio do prazer”, mas cujas conclusões são

⁴ O romance *Tróp(ic)os* de Robert Müller será citado através da sigla T, seguida do número de página.

tão válidas como as da lógica racional instituída. Antecipemos aqui a forma como, no romance de Müller, se explana auto-reflexivamente o pressuposto ensaístico que fundamenta a respectiva concepção: “É o acento! Era isso. O acento reflecte as perspectivas, as realidades pesam sobre ele. Através da chamada ilusão dos sentidos o mundo poderia ser invertido num outro mundo. Quem poderá então dizer: este é o verdadeiro e aquele o falso? Quem poderá provar onde fica a perturbação e o estado normal? (...) Aquilo que eu aqui descobri não é mais do que o símbolo do paradoxo. Alternamos uma coisa, fazemo-la de outra maneira, absurda, inversa, e vejam! *Também* é alguma coisa. Pensamos um pensamento de forma perversa e ele torna-se tão fresco como uma virgem. (...) Aprendei a escandir a realidade! Igualdade de direitos para o paradoxo que abre novos mundos, traz a felicidade, alarga as possibilidades (...) Eu proclamo o espelho, a inversão, o paradoxo! Será a minha outra grande missão pela humanidade. Tudo depende do espelho! Acentuai o espelho!” (T: 55-57). O espelho invertido de Müller ressurgiu em Musil, com formulação idêntica, na definição do fundamento poetológico do romance *O Homem sem Qualidades*: “Assim, o sentido de possibilidade poder-se-ia definir exactamente como a faculdade de pensar tudo o que poderia igualmente ser e de não considerar aquilo que é mais importante do que aquilo que não é” (Musil, 1999: 16). Esta lógica de pensamento e de composição é extensível aos outros textos a analisar, cuja escolha, arbitrária, pretende apenas fornecer alguns exemplos do espectro possível de combinações épico-ensaísticas no período em apreço.

Tão obsessivo como o desespero do narrador protagonista é, em *Tubutsch* (1911) de Albert Ehrenstein, o registo cómico-satírico omnipresente que o denuncia como mistificação e que, ao invés de dar primazia à temática existencial (a que a crítica expressionista se apegou), assinala que se está ali, ensaisticamente, a gozar (no sentido de “sich lustig machen”, que sugere tanto a ideia de troça como de prazer) de domínios tão diversos e habitualmente tão “sérios” quanto o filosófico, científico, político, religioso, metafísico, ético e estético. Se o *topos* do *tedium vitae* decadentista surge em *Tubutsch* de forma insistente, enquanto pilar estruturante com configuração leitmotívica, a sua função é fornecer o fio de uma reflexão irónica (entendida duplamente, enquanto ironia retórica e instrumento auto-questionador) que, numa encenação ficcional, desmascarada comicamente a cada passo, caricatura e satiriza exactamente o tipo de literatura e de atitude poética com a qual, de tão epocalmente típica, a crítica a confundiu. Mais: *Tubutsch* reflecte ensaisticamente o próprio conceito de narrativa. Este é problematizado através da recorrente anotação de que nada acontece, confundida pela crítica com o vazio existencial,

mas interpretável como mistificação semelhante à monotonia de *O Homem sem Qualidades*. Ao afirmar que não passa de um nome, Karl Tubutsch, a única voz que se ouve na narrativa, despe a máscara da respectiva ficcionalidade e identifica-se como mero enunciador de um conjunto ensaístico de ideias. Simultaneamente, contudo, institui-se como o centro da constelação identitária que as mesmas ideias acabam por configurar e que lhe confere uma precária noção de sujeito. Neste texto, em que nada sucede, só o sujeito acontece – um sujeito que se situa na fronteira entre o épico e o ensaístico, turvando ou disfarçando a distinção narratológica entre narrador e autor empírico. Em *Tubutsch*, o fio diegético reduz-se à evocação de um vagabundear de *flâneur* por Viena como máscara de uma viagem reflexiva ao sabor de associações despropositadas, viagem que se configura como uma espiral ensaística em torno de acontecimentos supostamente observados pelo protagonista. A desconstrução da diegese dá-se igualmente pela via das voltas desta espiral, já que os eventos que marcam, sucessivamente, as estações reflexivas e que originam cadeias leitmotílicas prolongadas até ao final da narrativa, são eles próprios caricaturados no cruzamento dissonante do carácter determinante que têm para o protagonista (segundo grandes tópicos do pensamento ético-filosófico) e da sua inusitada banalidade. A destruição de hierarquias de dimensão e valor está patente na cómica revelação do sentido da vida e da morte através da observação de duas moscas mortas num tinteiro; na dimensão existencial de um cordão de sapato rebentado; e nos desejos mais íntimos do protagonista (geralmente interpretados como desespero suicidário): que lhe perguntem as horas para ter com quem falar ou, entre outros, que o seu próprio assassino imprima cor na sua existência monótona. O cruzamento do modo satírico com o ensaístico revela-se inclusivamente ao nível da frase, onde, *en passant*, de uma forma paradoxal, estranhante e, inclusivamente absurda ou texturada, se associa, diluindo-o, o tema efectivo da reflexão com o disfarce cómico-irónico. Na secção final da narrativa, onde convergem e são sintetizados os *leitmotive* de cada estação reflexiva, o tópico supremo do vitalismo “expressionista” – a vida – é definido assim: “A vida. Que palavra tão grande! Imagino a vida como uma empregada de café que me pergunta o que quero para acompanhar as salsichas, mostarda, rábano ou pepino...” (Ehrenstein, 1986: 49).

Composto sob o signo do espelho poliédrico e deformante, *Bebuquin ou Os Diletantes do Maravilhoso* (1906-9/1912) de Carl Einstein disfarça e desmascara uma complexa reflexão ensaística, que passa pela filosofia, pela epistemologia, pela estética, pela religião e pela metafísica, numa estrutura narrativa mínima e descontínua, em estações ou quadros. Esta estrutura é entretecida com a reflexão (que é também auto-desconstrução

irónica) através de recursos mais ou menos padronizáveis, mas perante os quais o instrumentário narratológico, quer o genettiano, quer o stanzeliano parecem frequentemente impotentes. Desde logo, ao contrário da estabilidade da narração de primeira pessoa no texto de Ehrenstein, coloca-se em *Bebuquin* o problema do narrador. Se, por um lado, uma voz de terceira pessoa, heterodiegética e onisciente parece pôr e dispor na construção narrativa, e impor-se como instância de mediação da corrente (reflexiva) de consciência das personagens, estas assumem frequentemente a enunciação de um discurso que em nada se distingue do do narrador ou do dos restantes actantes, sendo difícil determinar a origem de determinado enunciado. O resultado é a decomposição perspectivica do processo de narração, que se desmascara como um processo de reflexão ensaística e denuncia o autor empírico por detrás do autor textual. Da mesma maneira, o espaço fragmentário e descontínuo, que evoca a boémia berlinense e inclui uma feira (a barraca dos espelhos), um circo e um bar de animação de nome “Essay”, mais do que corresponder às funções de cenário, atmosfera social e psicológica que a narratologia lhe reconhece, funciona como símbolo da inversão do paradigma epistemológico moderno que perpassa tematicamente toda a narrativa. Num tempo que se reduz apenas à dimensão “erzählend” (da narração ou da digressão ensaística), Einstein apresenta resquícios de interacção de construções figurais (não me atrevo a chamar-lhes personagens) cujo cunho simbólico-alegórico meio absurdo, meio interpretável através da respectiva localização no discurso reflexivo (que constitui uma espécie de precário referente intra-textual), está patente nos bizarros compostos que ostentam como nomes (Bebuquin, Lippenknabe, Perlenblick). Inversamente, o discurso reflexivo adquire concretização metafórica, quer nas figuras, quer nos fantásticos acontecimentos que, com uma motivação simbólica radicada na reflexão e não na diegese, conferem à narrativa uma configuração próxima do *nonsense*. A progressão do texto é transferida da sucessão de eventos para considerações de cariz teórico-abstracto e aforístico, frequentemente reveladoras de mecanismos de intertextualidade ou de citação produtiva, por vezes encenadas como longos discursos ou monólogos, outras vezes distribuídas pelo texto e fundidas, inclusivamente ao nível dos membros frásicos, com passagens de carácter descritivo-narrativo. As leitmotívicas instruções de leitura que parecem absurdas, no choque grotesco com o enquadramento, as instâncias de enunciação e até a configuração híbrida das próprias frases, formam uma teia com os respectivos espelhos metafóricos – espelhos que se invertem sucessivamente na fila interminável de espelhos deformantes que é expressamente a metáfora central da obra. É esta teia poliperspectívica e multiassociativa

(a trama do ensaio elevada à máxima potência ficcional) que permite paradoxalmente, nas relações recíprocas que estabelece, o dobar de uma meada texturada, a reconstituição da progressão narrativo-ensaística (que, aparentemente descoordenada e ilógica, surge arredondada e causal) e até a formulação de um “sentido” para o texto. Esta última depende, no entanto, de uma leitura segundo os preceitos dodecaédricos de Müller: em rede, na tensão do paradoxo, que supere as diferenças de registo e discurso, e que revele capacidade de rir. O tema do texto cartografa-se numa constelação irónica, auto-crítica, focalizada no subtítulo relativo à procura do maravilhoso. Este refere-se à encenação ficcional da busca ensaística (repetida e expressamente identificada na obra enquanto tal) da superação de um modo de existência baseado na racionalidade, no concreto e, segundo formulações que muito se aproximam das de Adorno relativamente ao ensaio, no conceito, na lógica filosófica, nos métodos dedutivo e indutivo e na atitude estética (questiona-se a existência simbólica, a forma, o ornamento). Reflete-se, inclusivamente, sobre um “princípio do prazer” que desencadeia a associação subversora de uma forma semelhante à enunciada por Müller: “O conceito é exactamente o mesmo *nonsense* que a coisa em si. Nunca nos livramos da combinação. O conceito quer chegar às coisas, mas eu quero exactamente o contrário. Dirijo a minha atenção para o prazer” (Einstein, 1994: 98). No final, a superação de todas as tendências racionalizantes e racionalizáveis converte-se num generalizado carnaval de loucura e morte, que enterra inclusivamente o espírito relativista e perspectivista que constituiu o motor da reflexão ensaística. Este espírito é, a título de exemplo, simbolizado pela personagem de Nebukadnezar Böhm, que divide a sua existência ficcional entre os domínios concreto e imaterial. Fantasma, gera um filho a Eufémia, a qual, apesar do nome que ostenta, é mulher excessiva, transbordante, corporização dos princípios erótico e artístico e de uma realidade material irracional que se torna produtiva quando desmembrada nos infinitos reflexos do múltiplo poliedro espelhado que constitui o crânio de Böhm: “Nebukadnezar debruçou a cabeça sobre o peito maciço de Eufémia. Um espelho estava pendurado por cima dele. Viu como, nas superfícies de pedras preciosas bem polidas da sua cabeça, os peitos se dividiam e irradiavam em múltiplas formas estranhas, em formas que nenhuma realidade lhe tinha podido dar até então. A prata cinzelada quebrou e refinou o brilho das formas. Nebukadnezar olhou fixamente para o espelho, alegrando-se avidamente por poder desmembrar a realidade, por a sua alma ser a prata e as pedras, o seu olho o espelho” (Einstein, 1994: 94). Após o efeito cataclísmico do espelho deformante, que, no final da narrativa, a sociedade burguesa pede a Bebuquin (ou ao autor Einstein) para levantar, “pedra sobre pedra” está apenas, como em

Montaigne, o Eu que não se identifica em nenhuma das construções figurais, mas se constrói nas múltiplas encruzilhadas da trama ensaística e só se pode associar a uma máscara do escritor.

Carl Einstein é exemplo da tradição montaigniana de estabelecer uma continuidade reflexiva à globalidade dos escritos, os quais só no seu conjunto fornecem a imagem correspondente à construção progressiva, metamorfótica e infinita da identidade do sujeito-autor. Assim, *Bebuquin* insere-se numa linha reflexiva que advém e se prolonga em textos de cariz assumidamente ensaístico, como noutras composições híbridas.⁵ Robert Müller teoriza (e pratica) igualmente uma concepção da obra de arte que transcende os textos individuais e se afirma como uma totalidade aberta e dinâmica que reclama uma leitura global e relativista, onde cada parte redefine progressivamente o seu significado, segundo as alterações que a evolução da escrita do autor produz na constelação da sua “Obra completa”. Trata-se da “narrativa em leque” de utópicas pretensões universais que podemos, com muita evidência, associar à fila de espelhos schlegeliana (cf. Müller, 1995: 449-451). *Tróp(ic)os* retoma linhas motívicas e de significação encetadas anteriormente e prolongadas depois, na ficção como em ensaios. O protagonista – o americano Jack Slim – é, na verdade, o “Slimismo”, ideia abstracta tematizada em conferências e ensaios com o mesmo título (cf. Müller, 1997: 132-135) e num “Slim” completamente diferente no último romance do escritor: *Camera Obscura* (1921).

Tróp(ic)os ostenta no título a negação da referencialidade e uma concepção da realidade enquanto virtual construção estético-retórica, perspectivicamente reversível, bebidas em Nietzsche.⁶ As suas 400 páginas apresentam inesgotáveis modalidades da intersecção épico-ensaística, que seria impossível abordar aqui. A lógica prevaiente é a citada acima: a contraposição à construção da realidade, segundo as dominantes narrativas

⁵ Por exemplo, em *Der Snobb* (O Snob, 1909), *Brief über den Roman* (Carta sobre o Romance, 1911/12) ou *Der unentwegte Platoniker* (O Platonista intransigente, 1918), entre outros.

⁶ O substantivo alemão *Tropen* tem dois significados, com os quais Robert Müller joga conscientemente e que impõem a tradução *Tróp(ic)os*: o primeiro é “Trópicos”, que se refere à localização espacial da narrativa (a floresta tropical na fronteira entre o Brasil e a Venezuela, T: 7); o segundo é o plural germanizado de *tropos*, ou seja, figura retórica. Esta última acepção de *Tropen* não só é intencional, como determinante para a leitura da obra: não se trata de uma evocação exotista de um cenário tropical, mas do uso deste último como disfarce para a concepção da realidade como metáfora, de evidente inspiração nietzscheana e patente em passagens como a seguinte: “... nunca chegarei a escrever o livro que queria escrever sobre as minhas experiências das relações e do efeito das pessoas sobre as pessoas. Ter-lhe-ia chamado “Os Tróp(ic)os”: não só devido ao *milieu* e também por causa da comparação com o desenvolvimento claro e hipertrofiado de todas as relações humanas, que aqui são puras e incontidas, pululam tropicalmente, por assim dizer. Não só porque a totalidade da vida afectiva humana remete para o seu estado vegetativo; mas como um estratagemasubtil, porque tudo o que existe é sempre e só um método poético, um *tropos*...” (T: 303, sublinhado meu).

modernas, ocidentais e do Norte, de um “mundo às avessas” ou um reflexo (por natureza invertido). Este reverso igualmente válido não se sobrepõe à imagem preponderante da realidade, antes pretende revelar a natureza relativa e paradoxal de qualquer conceito que, como se viu acima, depende do acento ou da perspectiva. Para qualquer tese de *Tróp(ic)os*, configure-se como uma explícita asserção teórico-abstracta, como episódio narrativo, como personagem, como espaço, como motivo ou metáfora, etc, podemos encontrar a antítese, mas nunca a síntese. A prosa de Müller afirma-se expressamente, como notou Dietrich (1997), como uma “Prosa do Paradoxo” reconstituível, inclusivamente, ao nível da estrutura quiasmática indecifrável da própria frase. Este paradoxismo é particularmente acentuado no jogo complexo e multi-estratificado com a dicotomia ficção-realidade, configurado como uma sucessão de espelhos que questiona a própria capacidade humana de percepção e conhecimento, deslocalizando-os progressivamente da racionalidade para o domínio dionisíaco da intuição, do sonho e das esferas mediúnicas ou místicas.

Ao contrário de Einstein, que nos apresenta uma diegese fragmentária e descontínua, Müller prefere trabalhar no âmbito da ficção, manejando habilmente, segundo fins ensaísticos, os recursos tradicionalmente apresentados pelo modo épico. Ao invés de fornecer acesso ao almejado “sentido”, as próprias estruturas narrativas, num jogo de inversão especular potenciada, são responsáveis pela derrocada da ficcionalidade e pelo efeito de incompreensibilidade recorrentemente registado na recepção do romance – o que, de algum modo, contraria a proposta de Baßler, que localiza o incompreensível na ausência destes elementos estruturantes. O romance permite uma paráfrase narrativa (ao contrário de *Bebuquin*) segundo o padrão tipológico do romance de aventuras (trata-se de uma caça ao tesouro). Todavia, este constitui o disfarce de uma abrangente rede de reflexões ensaísticas, cujas temáticas seria exaustivo enumerar, segundo um fio labiríntico metaforicamente representado pelas ramificações do Amazonas. À semelhança de *Tubutsch*, as experiências da viagem motivam graduais estações reflexivas, que ora assumem a forma de digressões ensaísticas, motivadas, muitas vezes, por uma interpretação simbólica do observado (prolongada, depois, em forma de cadeia motívica), ora de episódios narrativos, que por sua vez se desdobram, de um modo especular em relação à narrativa principal, da mesma forma híbrida, incluindo reflexões e sub-episódios épico-simbólicos, num complexo fenómeno de encaixe e *mise-en-abyme* ou de potenciados níveis de ficcionalidade. A estrutura do romance desenvolve-se, efectivamente, como um leque de vértices espelhados e cujos reflexos, segundo a dinâmica própria da ironia, se propagam, em cadeia, para a frente e para trás. Esta progressão é sinalizada desde o

prefácio do editor, que converte uma velha estrutura romanesca num elemento estranhante multiestratificado, que desmascara a ficcionalidade da narrativa, ao incluir instruções de leitura, simultaneamente reveladoras e mistificadoras, como: “A evolução da narrativa é interrompida por longas exposições e, em determinadas passagens, a técnica expositiva transforma-se em desvios filosóficos tremendos, de tal maneira que parece questionável se o autor pretendia efectivamente um estilo narrativo” (T: 9). Da mesma maneira, o editor localiza o protagonista – Slim – na intersecção de ficção e realidade (por sua vez, uma realidade ficcional, já que o editor é também fictício): apesar de documentar a sua existência real através das relações que estabeleceu com personalidades históricas (T: 12), coloca-a em causa como “invenção livre do impulso especulativo e da vida interior intensamente monologizante” do narrador (T: 11). Ao contrário das de *Bebuquin*, as personagens de *Tróp(ic)os* revelam uma construção consistente e verosímil, que contém mas ultrapassa a dimensão simbólica, e cuja função de representatividade é recorrentemente interpretada no âmbito da narrativa (mais uma forma de disfarce). Todavia, compõem uma constelação caleidoscópica que, nos vértices dos espelhos, as desmascara como proposições em confronto ensaístico: os protagonistas masculinos ocidentais formam uma tríade que interage, predominantemente, com uma tríade feminina primitiva, sendo que, entre uma e outra e no seio de cada uma, se estabelecem relações de reflexão. Os três aventureiros, em particular Slim e o narrador – o alemão Brandelberger – partilham de características físicas e mentais que transcendem o conceito de *alter ego*. Inclusivamente, compartilham entre si o discurso teórico auto-reflexivo do romance, quando expõem conclusões filosóficas idênticas a que chegaram em suposta meditação solitária. Ambos escrevem o mesmo livro e se auto-observam escrevendo um romance que não é outro senão a construção ficcional em que se incluem – *Tróp(ic)os* – a qual é reflectida, segundo este processo, de uma forma tão recorrente quanto complexa e que chega a espelhar expressamente o mesmo processo de auto-reflexão intraficcional como a inclusão intencional de instruções de leitura que, de facto, ocorre no romance. Muito embora o narrador mistifique como telepática “gravitação dos intelectos” (T: 346) o processo gradual de assimilação identitária dos três aventureiros que, no final, protagonizam entre si especulares tentativas de assassinato que os reduzem ao narrador Brandelberger, as personagens são o veículo de proposições argumentativas que se vão confrontando, sintetizando e anulando. O processo é tornado ainda mais complexo com a introdução de um espelho ao nível de cada movimento das figuras dentro do próprio episódio, já que, na fronteira entre as fracturas da realidade e as possibilidades do sonho ou visão febril, cada

uma delas se observa assassinando as restantes. A certeza de que não haverá uma solução para o dédalo ensaístico do romance é conhecida desde o espelho irónico do prefácio em que se revela a morte posterior do narrador e, antes mesmo de se encetar o processo épico, se abre ensaisticamente este último a uma sucessão infinita. Se, em *Tubutsch* como em *Bebuquin*, os tópicos recorrentes do discurso teórico-reflexivo permitem reconstituir uma progressão reflexiva, que converge sinteticamente num final de carácter aberto, o mesmo é impossível em *Tróp(ic)os*, cuja lógica do paradoxo, levada às últimas consequências, não deixa de pé qualquer proposição e impossibilita a formulação, quer de um sentido global para a obra – que se reduzirá, quando muito, à vaga caracterização como encenação do carácter paradoxal da realidade enquanto construção discursiva –, quer do posicionamento do escritor em relação aos polémicos temas abordados. No romance, o narrador e as personagens auto-relativizam-se de tal forma, que a procura converge para as ideias do próprio Müller – o que confirma a prosa ensaística como construção de um sujeito-autor. *Tróp(ic)os*, porém, espelha um sujeito labiríntico, posicionado nas encruzilhadas, mistificador, metamorfótico e sempre fugidio.

Muito embora esta caracterização de *Tróp(ic)os* deixe um inevitável sabor a muito pouco, não queria deixar de aproveitar o espaço que me resta para considerar um exemplo de “textura”, enquanto radicalização ao incompreensível da ruptura recíproca de prosa e ensaísmo. Trata-se de *Manhattan Girl*, texto inclassificável que Müller publicou num contexto jornalístico em 1920 e, em 1923, como capítulo de *Manhattan*, parte de uma colectânea ensaística intitulada “Raças, Cidades, Fisionomias. Aspectos histórico-culturais.” A abordagem de um texto incompreensível torna-se inevitavelmente mais subjectiva e fragmentária do que a de qualquer outro texto, uma vez que a textura radicaliza os vazios do texto, através da desintegração que, nela, é paradoxalmente constitutiva. *Manhattan Girl* força o leitor a deslocar-se do texto, perspectivando-o, segundo a concepção da “obra em leque” de Müller, a partir de outros escritos, cujas temáticas reaparecem ali, sob forma de fragmento, citação ou alusão. Para além disso, o único processo interpretativo possível é o que reconstitui como pontos cardiais algumas referências metafóricas, temáticas, ou conteudísticas mais ou menos identificáveis (esta rede de orientação é, desde logo, arbitrária), e, em relação a elas, sem preocupação de esgotar os elementos compositivos, trabalha com a evocação e a sugestão despertadas por conjuntos ou segmentos, as quais raramente se harmonizam ou se deixam sintetizar com a sugestão dos restantes. *Manhattan Girl* é um quebra-cabeças, cujas peças mal se encaixam em pequenos quadros interpretativos que são imagens parciais e novas, recriações

ensaísticas, com muita “interpretação para dentro”, do texto original. Na construção destes quadros, segundo um processo “lírico” de leitura, domina a caracterização dos processos compositivos, que preenchem o vazio deixado pelo sentido. É esta caracterização que permite, no meio de uma muito ampla dissolução de convenções de género, identificar resquícios da narrativa e do ensaio. Este último está presente numa lógica associativa que, radicalizando a proposta de Adorno, despe o conceito da semântica instituída, o aborda como materialidade, e lhe confere, arbitrariamente, novo conteúdo, de cariz ostensivamente metafórico-alegórico, segundo um raciocínio abstracto precariamente identificável, através de mecanismos de intertextualidade, em proposições dispersas leitmotivicamente pelo texto. Da narrativa persistem algumas estruturas, de tal forma fragmentárias e transfiguradas, que se tornam impossíveis de parafrasear. Uma voz narrativa de terceira pessoa situa a acção num décimo quinto andar de um hotel de Nova Iorque e introduz um protagonista, que imediatamente passa a instância enunciativa do discurso, na primeira pessoa. Esta flutuante voz de ecos narrativos, contudo, não abre um processo de narração, sendo a sua função reduzida à marcação de uma estrutura textual em cinco partes, consoante o sujeito da enunciação. Nesta função, converge com o “espaço”, cuja dupla marcação (o arranha-céus e o Central Park) é plasticamente alegórica de uma progressão reflexiva articulada segundo princípios visuais (os eixos vertical e horizontal que convergem no hotel e a circularidade concêntrica da cidade, cujo epicentro é o parque). O “Eu” da enunciação, configurado enquanto personagem pela sua presença nos espaços mencionados, prescinde de contornos caracterizantes, e reduz-se à posição que ocupa num cenário abstracto, isto é a uma coordenada perspectivica que se vai alterando à medida que o texto progride. Este facto está patente na agilidade metamorfótica de um sujeito que obsessivamente tenta auto-definir-se, segundo um dos *leitmotive* do texto: o da necessidade de inventar uma nova linguagem que “nomeie”. O protagonista do texto oscila entre uma caracterização sexual masculina e feminina, concebidas, a cada momento, segundo a relação de semelhança entre a concretização visual dos princípios abstractos masculino e feminino e a cidade enquanto metáfora de uma realidade indefinível em termos conceptuais, racionais, mas apenas visualizável, como circular e expansiva. É difícil explicar um método associativo abstracto em que não é o conceito, mas a respectiva evocação visual, interpretada no cruzamento com diferentes semânticas do mesmo, que se metamorfoseia noutras ideias-imagem, nos quais a dimensão estético-visual, sinestésica, plástica ou fílmica, não se distingue da conceptual, podendo uma ou outra constituir a ponte para as associações seguintes. Este “método imetódico” (Adorno) funciona na maior

parte do texto, que se mascara de corrente de consciência de um sujeito e onde as considerações em tom teórico-reflexivo, que em *Bebuquin* e *Tróp(ic)os* constituíram uma precária âncora do processo de leitura, são desfocadas pela dimensão imagético-alegórica, sem referente localizável. Só no fragmento central do texto, que, no âmbito da circularidade que o rodeia metaforicamente, funciona como eixo, e cujo espaço é simbolicamente o Central Park, encontramos uma digressão reflexiva que lança alguma luz sobre as passagens incompreensíveis, ao enquadrá-las na utopia expressionista do *Novo Homem*. A versão mülleriana desta Nova Humanidade é a de uma mestiçagem geral, a dissolução de fronteiras geográficas, raciais, culturais e, como se vê pela ideia-protagonista, igualmente da identidade sexual e de quaisquer outras referências identitárias. Esta mestiçagem, simbolizada no processo global de destruição protagonizado por um esquilo, conduzirá à superação da noção de humanidade e da própria terra numa totalidade poética, que revele a verdadeira natureza imaterial (tropical) da realidade e a soberania absoluta de uma subjectividade que simultaneamente se perde. Tal fusão cósmica é impossível de representar, senão em forma de imagem ou de constelação de sugestões. Daí que se retorne a uma multiplicidade de sensações, de vozes cacofónicas, de composições visuais dissonantes e metamorفóticas, ou seja, ao modo texturado do qual deriva a ideia mülleriana de “cosmos” e a sua reconfiguração metafórica no referente (entendido enquanto interpretação estética e abstracta) que esteve, afinal, na sua origem – a cidade hermafrodita: “O que era a realidade? Uma colecção mitológica, um recurso estilístico poético. O nascimento do mundo da cabeça de um rapaz zeusiano. A cidade, a mulher, eram filhas de um cérebro “ (Müller, 1992: 167).

As secções mais texturadas desta obra de Müller apresentam-se apenas como forma, cuja tradução reclamaria uma obra musical ou pictórica, quando muito uma sinestesia lírica. No entanto, raros são os casos em que um autor arrisca a incompreensibilidade em termos absolutos. Não seria o caso deste activista vienense num após-guerra em que sobremaneira lhe interessa veicular uma mensagem. Só assim se explica a inserção algo artificial de uma parte híbrida, a qual, apesar de conter elementos texturados, evidencia a persistência de elementos narrativos e ensaísticos que possibilitam pelo menos o limitado processo de leitura que reconstituí para *Bebuquin* ou *Tróp(ic)os*. A constatação da destruição global levada a cabo pelo processo de reflexão ensaística – que desmantela os pilares narrativos da modernidade, dissolve discursos e conceitos, amalgama a realidade numa indistinta nebulosa estética e, no texto, corrói por completo as estruturas que permitem a leitura – motiva a resistência à textura e o recurso *a posteriori* a elementos

de significação que, ainda subversores, prescindem da transgressão absoluta. Muito de interessante haveria a dizer sobre os fragmentos identificáveis de *Manhattan Girl* (nomeadamente sobre questões de raça, de identidade sexual, de intertextualidade). Todavia, mais do que qualquer mensagem ou temática concreta, o que o texto acaba por transmitir é o conteúdo possível dos exemplos de prosa ensaística aqui considerados: o do processo de desconstrução textual que essas composições protagonizam.

A este processo irónico e ensaístico parece estar subjacente uma lógica implosiva. A dinâmica espiral, aberta e potencialmente infinita que os textos analisados revelam e que corresponde à extensão da rede combinatória e multiperspectívica do ensaístico, subvertendo a linearidade tradicional da narrativa num dédalo amazónico, terá como consequência, presente, apesar de inalcançável, a derrocada de todos os discursos e construções da realidade e, inclusivamente, como se torna patente no espectro de configurações que desenhámos, a dissolução do próprio discurso híbrido épico-ensaístico. A fusão cósmica encenada por *Manhattan Girl* não é senão a imagem do caos (tão apregoado pelos expressionistas) que se torna inevitável quando um esquilo reflexivo rói a cidade de Nova Iorque e persegue com os dentes toda a esfera terrestre, quando a realidade se reduz a figuras retóricas ou quando tudo é um perpétuo carnaval. O mesmo processo de dissolução atinge, obviamente, o sujeito que procurou espelho ou referente na construção ensaística. A proclamação do espelho protagonizada pela ficção ensaística depende da vontade expressa de um sujeito, cuja crise o reduz a pouco mais do que à realização deste voluntarismo desesperado e o situa definitivamente num devir processual inerentemente paradoxal enquanto construção dissolvente. A progressão da desconstrução do sujeito, que é a progressão formal da narrativa ensaística enquanto artefacto explícito, dá-se no sentido de uma utópica totalidade, manifesta no resquício de comunicatividade que preserva o texto incompreensível ou textura: um efeito indefinível e verbalmente intraduzível provocado sobre o receptor, assimilável à vaga sugestão suscitada por uma imagem abstracta. Esta nova totalidade, assente na dinâmica dissonante do fragmentário, distingue-se da totalidade harmónica da obra de arte da tradição clássico-idealista, mas supera também a noção da obra de arte moderna enquanto fragmento. O efeito sugestivo da Textura ou imagem é um só e constitui um todo indismembrável, a não ser que, para esse efeito, se coloquem em funcionamento mecanismos interpretativos exteriores, por natureza diferentes do referido efeito e, quando muito, recriativos segundo uma lógica semelhante. Desta forma, o “Eu” irremediavelmente disperso numa multiplicidade de qualidades e sensações converge numa constelação identitária que, em cada degrau da construção

textual e estética, é uma só, diáfana e imaterial, um campo de forças na sua dinâmica interna, mas, mesmo assim, paradoxalmente, um referente do Sujeito, cuja concretude e valor substancial advêm da possibilidade de ser experimentado ou, pelo menos, intuído. Dada a consciência inapagável da natureza proclamada ou postulada do espelho ou construção estética do Sujeito – o tirânico espinho socrático – esta experiência de si pressupõe uma atitude de crença, próxima de um misticismo cerebral e voluntarista. Igualmente, parece representar um desejo de irrecuperáveis estruturas mentais e cognitivas pré-modernas – o irracional e o instinto do dionisíaco nietzscheano. Este desejo, contudo, não se configura como uma utopia regressiva, que a auto-consciência modernista simultaneamente impede e rejeita. É antes um movimento de superação: o reflexo invertido do pré-moderno através do espelho prismático da modernidade.

Referências bibliográficas

Adorno, Theodor W. (1975), “Der Essay als Form”, in T.A., *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 9-49 (¹1958) (A).

Anz, Thomas (2002), *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart: Metzler.

Bahr, Hermann (1982), “Das unrettbare Ich”, in Gotthart Wunberg (org.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 147-148.

Barrento, João (1987), *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e modernismo*. Lisboa: Presença.

Baßler, Moritz (1994), *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*. Tübingen: Niemeyer.

Baßler, Moritz (2001), “Absolute Prosa”, in Walter Fähnders (org.), *Expressionistische Prosa*. Bielefeld: Aisthesis, 59-78.

Behler, Ernst (1997), *Ironie et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France.

Dietrich, Stephan (1997), *Poetik der Paradoxie: Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa*. Siegen: Börschen Verlag.

Ehrenstein, Albert (1986), *Tubutsch. Eine Erzählung*. Hamburg/Zürich: Nautilus-Moderne (¹1911).

Einstein, Carl (1994), “Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders”, in C. E., *Werke. Berliner Ausgabe. Band I 1907-1918*. Berlin: Fannei & Walz (¹1906-9 /1912).

Montaigne, Michel de (1972), *Essais. Tome I*, org. Pierre Michel. Paris: Le Livre de Poche (¹1580).

Müller, Robert (1992), “Manhattan”, in R.M., *Rassen, Städte, Physiognomien: Kulturhistorische Aspekte*, org. Stephanie Heckner, Paderborn, Igel, 137-188 (¹1920).

Müller, Robert (1993), *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs*, org. Günter Helmes, Stuttgart, Reclam (¹1915) (T).

Müller, Robert (1995), *Kritische Schriften II*, org. Ernst Fischer. Paderborn: Igel.

Müller, Robert (1997), *Briefe und Verstreutes*, org. Eva Reichmann. Paderborn: Igel.

Musil, Robert (1999), *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und zweites Buch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (¹1930-43/52).

Novalis (s.d.), “Die Welt muss romantisiert werden”, in N., *Schriften*, org. Paul Kluckhohn, Leipzig, vol.II, 335.

Schlegel, Friedrich (1972), “Über die Unverständlichkeit”, in Ludwig Rohner (org.), *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, Bd.2. München: dtv, 11-22.

Schlegel, Friedrich (1967), “Progressive Universalpoesie”, in F.S., *Kritische Ausgabe seiner Werke*, org. Hans Eichner, vol. II, *Charakteristiken und Kritiken, I (1796-1801)*. München: Paderborn, Wien, 182-83.

Vietta, Silvio / Hans-Georg Kemper (1975), *Expressionismus*. München: Fink.

Wunberg, Gotthart (2001), *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.