

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO
Universidade de Coimbra

OS INTELLECTUAIS,
A POLÍTICA E A LITERATURA
NA REPÚBLICA DE WEIMAR:

IDEOLOGIA DA ARTE E ESTRATÉGIA ROMANESCA EM
ERFOLG DE LION FEUCHTWANGER

«Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. (...)

Der Historismus stellt das 'ewige' Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Er überlässt es andern, bei der Hure 'Es war einmal' im Bordell des Historismus sich auszugeben. Er bleibt seiner Kräfte Herr: Manns genug, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen.»

W. BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte»

«Ma-te fragte: Wird die Welt nicht schon dadurch verändert, dass sie erklärt wird? Me-ti antwortete: Nein. Die meisten Erklärungen stellen Rechtfertigungen dar.»

B. BRECHT, *Me-ti/Buch der Wendungen*

No mesmo dia em que a proclamação da República em Berlim marcava a derrocada definitiva do II Reich, Kurt Hiller redigia o manifesto que viria a servir de base programática ao «Rat geistiger Arbeiter» constituído no Reichstag no dia imediato, 10 de Novembro de 1918. Nesse manifesto, entre uma série de medidas de teor muito variado, propunha-se a formação, paralelamente a um futuro parla-

mento eleito, de uma espécie de segunda câmara, um «Rat der Geistigen», cuja legitimidade era definida como inerente à vocação privilegiada dos intelectuais:

«Er [der Rat der Geistigen] entsteht weder durch Ernennung noch durch Wahl, sondern — kraft der Pflicht des Geistes zur Hilfe — *aus eigenem Recht*, und erneuert sich nach eigenem Gesetz.»¹ (*sublinhado meu*)

Assinavam o manifesto, além de Hiller, Heinrich Mann, René Schickele, Kasimir Edschmid, Annette Kolb, Fritz von Unruh, o editor Kurt Wolff, e muitos outros artistas e intelectuais. «Räte geistiger Arbeiter» surgiram num curto espaço de tempo em várias outras cidades alemãs e também em Viena. No «Aktivistenkongress» de Berlim em Junho de 1919, que se revelou o princípio do fim destas organizações, ao mesmo tempo que se mantinha, num período que era já de refluxo revolucionário, a ideia dos conselhos, continuava, por outro lado, a defender-se a estrita separação daqueles em «Wirtschaftsräte» e «Kulturräte»².

Este episódio é bem representativo da concepção da arte e do artista do chamado Activismo (cujo cabeça de fila era precisamente Kurt Hiller), transposta para uma situação nova em que os intelectuais se viam confrontados no seu conjunto com a irrecusabilidade de um compromisso político, já não proclamada apenas por aquela minoria defensora de uma síntese de «Geist und Tat»³ que, se bem que tivesse

¹ «Programmresolution des Berliner Rats geistiger Arbeiter», in STEPHAN REINHARDT (Hg.), *Lesebuch Weimarer Republik. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1918 bis 1933*, Berlin, 1982, p. 14.

A palavra «Geist», referida a uma camada social, conota desde logo a concepção exclusivista e elitista que irei analisar no presente artigo e que a expressão «geistige Arbeiter» visava, precisamente, relativar. Escusado será dizer, contudo, que não uso aqui a palavra «intelectual», que corresponde *grosso modo* ao termo alemão, no sentido pejorativo que ela teve na origem e que, em certa medida, ainda hoje persiste no uso comum (cf. RAYMOND WILLIAMS, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, London, 1979, pp. 140-142). Para uma investigação aprofundada da situação dos intelectuais na República de Weimar, cf. JENŐ KURUCZ, *Struktur und Funktion der Intelligenz während der Weimarer Republik*, Saarbrücken, 1967.

² «Entschiessung des 2. Aktivistenkongresses», *idem, ibidem*, pp. 36-37.

Cf. também WOLFGANG ROTHE, *Der Aktivismus 1915-1920*, München, 1969, p. 20. Na autobiografia que publicou em 1927, Oskar Maria Graf traça um quadro muito vivo das confusões que rodearam a constituição e o funcionamento do «Rat» de Munique (O. M. GRAF, *Wir sind Gefangene*, München, 1981, pp. 409-412 e *passim*).

³ Este o título do conhecido ensaio de Heinrich Mann, publicado em 1910, em que se prenunciavam quase programaticamente as teses activistas.

vindo a engrossar com o evoluir da guerra, estava longe de representar a atitude hegemónica dos intelectuais alemães perante a política. Estes reconhecer-se-iam porventura muito mais na posição de um Thomas Mann, expressa lapidariamente em *Betrachtungen eines Unpolitischen*, obra que, publicada em Setembro de 1918, incluía precisamente uma demorada refutação das teses activistas, cujos defensores, à cabeça Heinrich Mann, eram desqualificados com o apodo pejorativo de «Zivilisationsliterat»:

«Geist ist nicht Politik. (...) Der Unterschied von Geist und Politik enthält den von Kultur und Zivilisation, von Seele und Gesellschaft, von Freiheit und Stimmrecht, von Kunst und Literatur; und Deutschtum, das ist Kultur, Seele, Freiheit, Kunst und *nicht* Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur.»⁴

Esta atitude visceralmente apolítica, que o próprio Thomas Mann não tardará também a abandonar⁵, deixa de ser representativa, em geral, no período da República; será, contudo, necessário precisar com mais pormenor em que termos e a partir de que pressupostos o intelectual vem a conceber a sua relação com a política (o que, note-se, não é necessariamente sinónimo de uma politização no verdadeiro sentido).

⁴ THOMAS MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt/M., 1956, p. 23.

⁵ Costuma datar-se essa viragem, correspondente a uma «conversão» à República, de «Von deutscher Republik» (1922). O próprio Th. Mann, contudo, no prefácio a este ensaio, que lera entretanto em público, põe em realce o que entende ser a coerência das suas posições: «Dieser republikanische Zuspruch setzt die Linie der *Betrachtungen* genau und ohne Bruch ins Heutige fort, und seine Gesinnung ist unverwechselt, unverleugnet die jenes Buches: diejenige deutscher Menschlichkeit.» (in TH. MANN, *Reden und Aufsätze II*, Frankfurt/M., 1965, p. 10). Essa mesma linha de continuidade, interpretada como a permanência de uma concepção ético-estética da política e da sociedade, é posta em relevo por Keith Bullivant num penetrante ensaio, «Thomas Mann: Unpolitischer oder Vernunftrepublikaner?», in K. BULLIVANT (Hg.), *Das literarische Leben in der Weimarer Republik*, Königstein, 1978, pp. 11-27.

A recente publicação dos diários veio trazer novos e importantes elementos, forçando a corrigir aquilo a que, numa recensão polémica, Hanjo Kesting chama a «Thomas Mann-Legende» (H. KESTING, «Der Unpolitische und die Republik — Altes und Neues von Thomas Mann aus den Jahren 1918 bis 1921», *Frankfurter Hefte* 35 (1980), Heft 6, pp. 53-62). O repúdio pelo parlamentarismo burguês e pelo «Rhetor-Bourgeois» chegou até a exprimir-se momentaneamente, sob o efeito da indignação pelas condições do Tratado de Versalhes, em insuspeitadas simpatias bolchevistas: «Ich bin imstande, auf die Strasse zu laufen und zu schreien 'Nieder mit der westlichen Lügendemokratie! Hoch Deutschland und Russland! Hoch der Kommunismus!'» (24/3/1919, in STEPHAN REINHARDT, *op. cit.*, p. 48).

Na fase imediatamente posterior à Revolução de Novembro, a adesão dos intelectuais à nova ordem é maciça, fruto desde logo da crise total de legitimação do antigo regime, responsável, além do mais, pela derrota. Mas essa adesão, por outro lado, é também possível porque os contornos da ordem republicana são ainda imprecisos — a República é mais uma ideia, uma exigência ética, do que uma realidade social e política definida. É precisamente esta concepção ética que permite atribuir ao intelectual a missão de garante da jovem república e seu configurador privilegiado, como educador através do «radicalismo do Espírito»:

«Einen Radikalismus gibt es, der alle wirtschaftlichen Umwälzungen hinter sich lässt. Es ist der Radikalismus des Geistes.

(...) Wir wollen, dass unsere Republik, bis jetzt noch ein Zufallsgeschenk der Niederlage, *nun auch Republikaner erhalte*. Und wir sehen in Republikanern weder Bürgerliche noch Sozialisten. *Dies sind hinfällige Unterscheidungen, wo es Höheres gilt*. Republikaner nennen wir Menschen, denen die Idee über den Nutzen, der Mensch über die Macht geht.»⁶ (*sublinhados meus*)

Acentuando a primazia da acção do «Espírito», o intelectual afirma-se indispensável à República e, pondo em relevo a legitimidade «natural» do seu campo de intervenção, reclama meios e instrumentos que lhe garantam todo o poder nesse campo específico⁷. A revolução não vem pôr-lhe exigências novas, pelo contrário, apenas lhe oferece finalmente um terreno favorável ao cumprimento da vocação natural do «Espírito», pondo fim a uma situação de marginalidade:

«Die geistige Erneuerung Deutschlands, unsere natürliche Aufgabe, wird uns *durch die Revolution erleichtert*. Wir gehen endlich mit dem Staate Hand in Hand.»⁸

O intelectual oferece a sua colaboração ao novo Estado, mas como membro de um corpo autónomo — a sua aspiração a uma relação «orgânica» assenta na consciência de ocupar um lugar privilegiado

⁶ HEINRICH MANN, «Sinn und Idee der Revolution», *idem, ibidem*, p. 17.

⁷ Cf. KASIMIR EDSCHMID, «Offener Brief an den hessischen Ministerpräsidenten und Staatspräsidenten Karl Ulrich» de 5/12/1918: «Geben Sie die Befugnisse in die Hände des geistigen Rates, der an Radikalität der Gesinnung allen guten menschlichen Zielen nahesteht! Vermeiden Sie das Schmerzliche: dass die geistigen Führer wieder ausgeschaltet werden, dass sie neben der neuen Macht wieder voll Anklage stehen müssten wie neben der bisherigen.» (*idem, ibidem*, p. 26).

⁸ Depoimento de Heinrich Mann ao Vorwärts de 17/1/1919 (dois dias depois do assassinio de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht!), *idem, ibidem*, pp. 31-32.

na sociedade que radica numa ilusão caracteristicamente ideológica. A consciência aguda da especificidade da esfera cultural não ultrapassa uma visão falsamente dicotómica dessa especificidade, levando a uma inversão idealista da perspectiva em que o desejo de intervenção social não transcende as premissas de uma concepção estreita de «arte» ou de «Espírito», por um lado, e de «política», por outro, sem conseguir entroncar directamente nos conflitos reais que percorrem a sociedade alemã a seguir à Revolução. O intelectual *deseja* transformar a sociedade, mas, não pondo em questão a lógica específica do seu próprio campo, está longe de assumir o papel de «intelectual orgânico» no sentido gramsciano — o que se desenha é antes a figura daquele a que Karl Mannheim viria a chamar «freischwebender Intellektueller»⁹. A ambiguidade do intelectual «autónomo» é ainda reforçada, no contexto de Weimar, pela situação quase permanente de crise institucional e pelo facto de se ter ido revelando cada vez maior o abismo entre «ideal e realidade», entre a ideia de República, que, de alguma forma, encontrara apesar de tudo uma expressão no texto constitucional, e a afirmação crescente das forças restauracionistas e reaccionárias¹⁰.

⁹ Este conceito, central para a «sociologia do conhecimento» de Mannheim, surge formulado e explicitado na sua obra mais conhecida, *Ideologie und Utopie*, publicada em 1929. Ele não significa que o intelectual seja indiferente à política, pelo contrário, busca caracterizá-lo (enquanto membro de um corpo social não directamente condicionado, na sua perspectiva, por interesses de classe) como o único capaz de um conhecimento objectivo do real, de uma «reflexão total», e, por conseguinte, de uma «mediação dinâmica» verdadeiramente transformadora num sentido utópico, na qualidade de «Anwalt der geistigen Interessen des Ganzen»: «Man hatte bisher meistens nur die negative Seite dieses Freischwebens der Intellektuellen, das Wankende ihrer sozialen Basis und das vorwiegend Deliberative ihrer Mentalität, mit Vorliebe hervorgehoben und überbetont. (...) Es bleibt aber zu fragen, ob denn in der politischen Sphäre die Entscheidung für die dynamische Vermittlung nicht genau so eine Entscheidung ist wie das rücksichtslose Vortreten der Prinzipien von gestern oder die einseitige Betonung des kommenden Tages.» (K. MANNHEIM, *Ideologie und Utopie*, Frankfurt/M., 1952, p. 137). Cf. ainda: «Es wäre nichts unrichtiger (...) als nicht zu sehen, dass die häufig erfahrbare 'Gesinnungslosigkeit' der Intelligenz nur die Kehrseite der Tatsache ist, dass nur sie wirklich Gesinnung haben könnte.» (*idem, ibidem*, p. 139). Para uma interessante tentativa recente de revalorização crítica do pensamento de Mannheim, cf. RICHARD ASHCRAFT, «Political Theory and Political Action in Karl Mannheim's Thought: Reflections upon *Ideology and Utopia* and Its Critics», *Comparative Studies in Society and History* 23 (1981), n.º 1, pp. 23-50.

¹⁰ «Die Intelligenz aber war in dieses System nicht einzugliedern. Sie glitt in ihrer überwiegenden Mehrzahl rasch in die Position des Aussenseiters hinein und behauptete von dort her ihren alleinigen Anspruch auf die politische Repräsentation. Sie hatte das Bewusstsein, des Gruppenegoismus enthoben zu sein, und bezeugte

As crises revolucionárias, ou simplesmente os reajustamentos mais ou menos profundos do corpo social, têm implicações inevitáveis no interior do campo intelectual¹¹, confrontado com uma dialéctica de transformação que o obriga a redefinir-se e a recompor-se, questionado como é na sua própria estrutura e estatuto. Perante uma situação radicalmente nova, os artistas e intelectuais reagem espontaneamente a partir da lógica do seu campo, que começa por ser uma lógica de autonomia: o intelectual situa-se acima dos conflitos e das classes, assumindo o estatuto de consciência privilegiada e, por isso, de educador e de árbitro; como se afirmava no passo citado do manifesto do «Rat geistiger Arbeiter» de Berlim, o «Espírito» é chamado, por vocação inerente, a controlar e corrigir os excessos do «Poder»¹².

Passado o período inicial da República, as frentes definem-se com mais rigor e a identificação com um Estado em permanente crise de legitimação e crescentemente movido por uma lógica restauracionista torna-se problemática. Mas os intelectuais tinham sido literalmente «forçados à política» e isto vai marcar também toda a

damit teils eine ideologische Selbsteinschätzung, teils aber ihre objektiven Integrationsschwierigkeiten.» (JENŐ KURUCZ, *op. cit.*, p. 10).

¹¹ O conceito de «campo intelectual», rico de implicações, deve-se a Pierre Bourdieu: «Das intellektuelle Kräftefeld ist mehr als nur ein simples Aggregat isolierter Kräfte, ein Nebeneinander bloss zusammengereiheter Elemente. Es bildet vielmehr nach Art eines magnetischen Feldes ein System von Kraftlinien.» (P. BOURDIEU, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, trad. de Wolfgang Fietkau, Frankfurt/M., 1974, p. 76). Como observa ainda Bourdieu, «In dem Masse, wie die Gebiete menschlicher Tätigkeit sich differenzierten, gewann eine spezifische intellektuelle Ordnung Gestalt, die, von einem besonderen Typus von Legitimation beherrscht und in Opposition zur ökonomischen, politischen oder religiösen Macht, sich aus dem Gegensatz zu all den Instanzen begriff, die im Namen einer selbst nicht spezifisch geistigen Macht oder Autorität den Anspruch auf gesetzgebende Gewalt in kulturellen Dingen erheben konnten.» (*ibidem*, p. 77).

¹² Seria interessante investigar em que medida certas concepções da missão da «elite intelectual» defendidas entre nós durante a I República ou, noutro plano, certas noções equívocas de «revolução cultural» apropriadas no pós-25 de Abril por camadas intelectuais de extracção liberal ou até de direita relevam de uma ideologia estreitamente aparentada com a que aqui se está a analisar.

A dicotomia «Geist und Macht», que tem muito que ver com as condições específicas de formação da Alemanha moderna, está fortemente enraizada numa tradição que remonta, pelo menos, à «Klassik». Em «Geist und Tat», Heinrich Mann define essa dicotomia, que marca boa parte da sua obra, nos seguintes termos: «Seine [des Literats] Natur: die Definition der Welt, die helle Vollkommenheit des Wortes, verpflichtet ihn zur Verachtung der dumpfen unsauberen Macht.» (H. MANN, *Essays*, Hamburg, 1960, p. 13).

produção artística da República de Weimar. Mau grado a diversidade das respostas que irão sendo dadas, elas terão de se mover segundo parâmetros que não permitem o recuo puro e simples para padrões tradicionais — revolucionárias ou conservadoras, elas terão de ser, de alguma maneira, novas.

A estabilização de uma democracia burguesa parlamentar na Alemanha acabaria, como é sabido, por se revelar impossível. Factores de ordem interna e externa impedem a formação de um consenso que pudesse permitir ao Estado uma hegemonia sobre as diferentes classes e a consequente superação da sua crise de legitimação. Na ausência de uma alternativa revolucionária, que a política dos partidos operários contribui para inviabilizar, a balança acabará, sob o impacto da crise internacional de 1929, por se inclinar para a solução nacional-socialista, com as consequências conhecidas, pondo um fim definitivo a essa «República acidental»¹³, que nunca deixara verdadeiramente de viver sob o signo do provisório¹⁴.

Os artistas não foram acarinhados pela República, de que muitos se julgavam os melhores defensores. O clima de ostracismo anti-intelectual, a permanência de formas de censura, os processos constantes, que os confrontavam com um poder judicial visceralmente anti-republicano, tudo tende a acentuar um estatuto de marginalidade. Se uma contínua intervenção, expressa em ensaios, manifestos, discursos, abaixo-assinados, protestos públicos, leva a uma reflexão sempre renovada sobre a função do intelectual e do artista, não deixa, por outro lado, de se aprofundar a consciência de desenraizamento, de des-integração, de desencanto, que constitui a base do que Walter Benjamin iria definir como «linke Melancholie»¹⁵.

¹³ A expressão é de Kurt Tucholsky («Die zufällige Republik», in *Gesammelte Werke*, vol. 3, Reinbek bei Hamburg, 1975, pp. 219 sqq.).

¹⁴ «Die deutsche Literatur nach 1918 entsteht und wirkt in Republiken, in gesellschaftlichen und politischen Strukturen, die so, wie sie waren, niemand anerkennen wollte, auch diejenigen nicht, die sich als überzeugte Republikaner gaben; Republiken im Übergang also zu etwas anderem, Besserem, Absolutem — das dritte Reich, die perfekte Demokratie, die Diktatur des Proletariats (...)» (LOTHAR KÖHN, «Die Überwindung des Historismus», 2. Teil, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1975), p. 115).

¹⁵ WALTER BENJAMIN, «Linke Melancholie» [1931], in *Gesammelte Schriften* vol. 8, Frankfurt/M., 1980, pp. 279-283. Nesta recensão de um livro de poemas de Erich Kästner se faz o discutido juízo, retomado em *Der Autor als Produzent*, sobre «die linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholsky», acusados de abrirem caminho à «estetização da política»: «Die Verwandlung

Não admira, assim, que a questão da função social da arte não permaneça apenas objecto de reflexão teórica, mas venha também a tornar-se tema da produção artística. O artista é forçado a uma problematização mais complexa do seu estatuto social, o que o leva, nomeadamente, a instituir a obra de arte como forma de reflexão sobre si própria, sobre o alcance e eficácia social dos seus próprios meios numa época de crise. As respostas são, naturalmente, muito diversas, cristalizando por vezes em debates alargados e ricos. É possível, de qualquer forma, verificar a permanência e consolidação da ideologia do «freischwebender Intellektueller», e isto não apenas a nível do debate de ideias, mas também no tocante às opções estéticas que se tomam. É esta questão que irei analisar, debruçando-me particularmente sobre o romance *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* de Lion Feuchtwanger, sem dúvida uma das obras mais representativas da configuração específica que esta problemática assume, nos últimos anos da República, para um sector significativo de escritores antifascistas.

Publicado em 1930, *Erfolg* viria a constituir a primeira parte da trilogia *Der Wartesaal*, composta ainda por *Die Geschwister Oppermann* (1933) e *Exil* (1940). Foi a única parte da trilogia escrita ainda na Alemanha, num período de aparente estabilização e superação da crise em que a «Machtübernahme» de 1933 estava longe do horizonte — a sua publicação coincidiu precisamente com o grande sucesso eleitoral nazi de 1930.

No posfácio a *Exil*, datado de Outubro de 1939, Feuchtwanger preocupa-se com acentuar a unidade dos três romances:

«Inhalt des Roman-Zyklus sind die Geschehnisse in Deutschland zwischen den Kriegen von 1914 und 1939, das heisst, der Wiedereinbruch der Barbarei in Deutschland und ihr zeitweiliger Sieg über die Vernunft. Zweck der Tri-

des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand des Vergnügens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel — das ist der letzte Schlager dieser Literatur.» (*ibidem*, p. 281).

Em *Die geistige Situation der Zeit*, obra publicada também em 1931, comentava Karl Jaspers: «Auf die Frage, was denn heute noch sei, ist zu antworten: das *Bewusstsein von Gefahr und Verlust* als das Bewusstsein der radikalen Krise. Es ist heute nur Möglichkeit, nicht Besitz und Garantie.» (K. JASPERS, *Die geistige Situation der Zeit*, Berlin, 1955, p. 79). A acentuação da consciência de crise, reflectindo, por um lado, a crise e os conflitos reais da sociedade, tem, por outro lado, como irei analisar no caso de Feuchtwanger, a função ideológica de fazer ressaltar o papel do intelectual como agente privilegiado de superação das contradições sociais.

logie ist, diese schlimme Zeit des Wartens und des Übergangs, die dunkelste, welche Deutschland seit dem Dreissigjährigen Krieg erlebt hat, für die Späteren lebendig zu machen.»¹⁶

O título *Der Wartesaal*, utilizado aqui como metáfora para um período histórico de transição, acentua a consciência do provisório que marcou a República de Weimar, mas estende-se, por outro lado, também ao período nazi, denotando uma perspectiva otimista típica, como veremos, da concepção da História de Feuchtwanger: o comboio da História, suspenso pela irrupção da barbárie, retomará, mais cedo ou mais tarde, o seu percurso rumo à consumação da Razão absoluta¹⁷. A unidade da perspectiva histórica obriga, ao contrário do que por vezes se faz, a não dissociar *Erfolg* do conjunto em que veio a ser integrado, por mais acentuadas que sejam as diferenças entre os três romances e por mais accidental que possa ter sido a constituição da trilogia.

É em *Erfolg* que a perspectiva do triunfo final da Razão tem, a nível da trama romanesca, mais fortemente que ver com a cons-

¹⁶ Lion Feuchtwanger, *Exil*, Berlin und Weimar, 1976, p. 787 (citado daqui em diante só com o título e número de página). Feuchtwanger planeava um quarto romance, intitulado *Rückkehr*, que, significativamente, não chegou nunca a ser escrito.

¹⁷ A metáfora da sala de espera é extremamente relevante para o conjunto da produção literária de Weimar e justificaria, por si só, um tratamento à parte. Nela se cristaliza uma consciência de crise histórica: entre o «ontem» e o «amanhã» abriu-se um espaço de indefinição aparentemente insolúvel que, mesmo quando não está ausente a esperança, é gerador de perturbação e de angústia (cf., por exemplo, o poema «Heute zwischen gestern und morgen» [1932] de K. TUCHOLSKY, *op. cit.*, vol. 10, p. 90). A mesma metáfora surge num passo muito significativo do romance *Fabian* de E. Kästner [1931], no contexto de uma comparação com a espera de marchar para a frente de batalha em 1914, feita por uma das personagens principais: «Ich sass in einem grossen Wartesaal und der hiess Europa. Acht Tage später fährt der Zug. Das wusste ich. Aber wohin er fuhr und was aus mir werden sollte, das wusste kein Mensch. Und jetzt sitzen wir wieder im Wartesaal, und wieder heisst er Europa! Und wieder wissen wir nicht, was geschehen wird! Wir leben provisorisch, die Krise nimmt kein Ende!» (E. KÄSTNER, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1975, p. 47).

Esta mesma indefinição, causa e sintoma de uma profunda crise do sujeito, percorre toda a tradição «modernista». É ela que caracteriza, por exemplo, *Os Sonâmbulos* de Hermann Broch ou que, com ressaibos apocalípticos reveladores de uma crise existencial e metafísica, se exprime no passo seguinte do *Livro do Desassossego*, que nos reconduz ao campo metafórico da «sala de espera»: «Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do abysmo. Não sei onde ella me levará, porque não sei nada.» (FERNANDO PESSOA, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, 1.º vol., Lisboa, 1982, p. 219).

ciência activa de artistas e intelectuais presos no turbilhão violento de uma crise histórica. O problema da eficácia transformadora da prática artística surge, contudo, equacionado nos três romances, se bem que de forma substancialmente diferente, condicionada, aliás, pelo contexto histórico concreto da respectiva génese: os últimos anos da República, o início da ditadura nazi, o período imediatamente anterior ao eclodir da Segunda Guerra Mundial. Por outro lado ainda, não poderá deixar de tomar-se em consideração a clivagem introduzida pelo facto de as duas últimas partes da trilogia serem já obras do exílio, muito embora, à sua maneira, e numa acepção muito particular, *Erfolg* não deixe de ser também um romance de exílio, um ajuste de contas, a partir de fora, com a história recente da Baviera natal¹⁸.

A literatura do exílio¹⁹ prolonga tendências da literatura da República de Weimar, mas, por outro lado, é forçada a responder a situações e problemas novos, confrontando-se com exigências imediatas que, sobretudo numa primeira fase, facilmente conduzem ao impasse em termos literários que, em carta a Walter Hasenclever de 14/12/1933, Kurt Tucholsky detectava em *Die Geschwister Oppermann*:

«Feuchtwangers Oppenheims [i.e. *Die Geschwister Oppermann*] werden ein gutes Werk tun. Künstlerisch ist es ganz schlecht — strohig, aus Papp. Ich halte den Mann für sinnlos überschätzt. Das ist gut genug für Engländer.»²⁰

Abstraindo agora da generalização ao conjunto da obra de um juízo de valor fortemente negativo, o dilema entre eficácia directa e qualidade artística indicado por Tucholsky (que por esta altura se remetera já ao silêncio, abandonando toda a actividade literária) aponta para um problema central da prática dos artistas exilados nestes primeiros anos. O momento de distância e de ambiguidade, constitutivo de toda a arte, é sentido como um entrave nocivo à eficácia imediata

¹⁸ Feuchtwanger mudou-se para Berlim em 1925, depois de, por várias vezes, ter sido alvo de ameaças de grupos nacionalistas. Como assinala com justeza Joseph Pischel, «Feuchtwangers Übersiedlung nach Berlin im Februar 1925 war eine politische Entscheidung: gegen das provinzialistisch-nationalistische München, für die — wie er meinte — sachliche, weltbürgerliche, 'amerikanisierte' Grosstadt Berlin.» (J. PISCHEL, *Lion Feuchtwanger. Versuch über Leben und Werk*, Leipzig, 1976, p. 71).

¹⁹ Muito embora a fixação de limites cronológicos suscite ainda controvérsia, a designação «Exilliteratur», depois de um período de confusão terminológica, acabou por se firmar definitivamente.

²⁰ KURT TUCHOLSKY, *Politische Briefe*, hgg. von Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg, 1976, p. 39.

que se procura e deverá ser superado por um discurso «directo» e «legível», ingenuamente considerado mais próximo do real, como reflecte uma das personagens centrais do *Mephisto* de Klaus Mann:

«Nun bemühte er sich, einfach zu denken und einfach zu schreiben. 'Der Kampf hat andere Gesetze als das hohe Spiel der Kunst', sagte er. 'Das Gesetz des Kampfes fordert von uns, dass wir auf tausend Nuancen verzichten und uns ganz auf eine Sache konzentrieren. Meine Aufgabe ist jetzt nicht, zu erkennen oder Schönes zu formen, sondern zu wirken — soweit das in meinen Kräften steht. Es ist ein Opfer welches ich bringe — das schwerste.'»²¹

A resposta dos escritores exilados à exigência de politização da arte é, substancialmente, uma não-resposta, cifrando-se como se cifra num retorno a formas tradicionais e a concepções tradicionais de realismo que implicam um recuo em relação ao nível atingido, na teoria e na prática, durante o fervilhar dos anos vinte. A procura de uma comunicação imediata exige uma «legibilidade» só possível pela renúncia à experimentação estética, subordinada ao objectivo essencial — a denúncia dos crimes nacional-socialistas e a clarificação, no seio dos artistas emigrados, das causas da catástrofe e das estratégias de resistência ao alcance dos antifascistas. Como acentua Sigrid Schneider na conclusão do seu excelente estudo sobre o romance dos primeiros anos do exílio (que inclui, justamente, uma pormenorizada análise de *Die Geschwister Oppermann*):

«Offenbar war das Problem einer produktiven Verarbeitung der Notwendigkeit eines unmittelbaren Eingreifens mit Hilfe der Literatur, der Erreichung eines grossen Leserkreises und der Entwicklung neuer ästhetischer Wahrnehmungs- und Gestaltungsmuster für die exilierten Schriftsteller nicht zu bewältigen.»²²

Longe de superar as aporias da autonomia radical da arte, as soluções simplistas do postulado da politização da literatura podem acabar por revelar-se uma simples inversão, igualmente empobrecedora, do paradigma de *l'art pour l'art*. O problema não é, de qualquer modo, passível de uma solução abstracta, que defina dogmaticamente a forma que as relações entre arte e política «deverão» assumir — a questão terá de equacionar-se sempre de novo em função do contexto his-

²¹ KLAUS MANN, *Mephisto. Roman einer Karriere*, Reinbek bei Hamburg, 1981, p. 267.

²² SIGRID SCHNEIDER, *Das Ende Weimars im Exilroman*, München, New York, London, Paris, 1979, p. 439.

tórico concreto, sem postular regras universalmente válidas ou fórmulas simplesmente feiticistas. Como escreve Bertolt Brecht, no que por vezes é entendido de modo superficial como uma «revisão», no período do exílio, da sua concepção radical do teatro:

«Die Nützlichkeit aristotelischer Wirkungen sollte nicht geleugnet werden; man bestätigt sie, wenn man ihre Grenzen zeigt. Ist eine bestimmte gesellschaftliche Situation sehr reif, so kann durch Werke obiger Art eine praktische Aktion ausgelöst werden. Solch ein Stück ist der Funke, der das Pulverfass entzündet. Wenn die Rolle der Wahrnehmung verhältnismässig klein sein kann, da ein allgemein gefühlter und erkannter Misstand vorliegt, ist die Anwendung aristotelischer Wirkungen durchaus anzuraten.»²³

O problema da relação entre vanguardismo formal e função social da arte, amplamente debatido durante a República de Weimar e centro da chamada «Expressionismusdebatte», não pode ser discutido no puro plano estético — a relação entre «o carácter popular da arte e o realismo» é essencialmente histórica e, como tal, nunca está resolvida de uma vez por todas, antes tem de ser constantemente recolocada e repensada, sob pena de se tender para as soluções puramente técnicas contra cuja feiticização Brecht adverte numa reflexão posterior, fruto já da experiência americana:

«eiser weist mich mit recht darauf hin, wie gefährlich es war, als wir neuerungen rein technisch, unverknüpft mit der sozialen funktion, in umlauf setzten. da war das postulat einer aktivierenden musik. 100mal am tag kann man aus dem radio hier aktivierende musik hören: chöre, die zum kauf von coca cola animieren, man ruft verzweifelt nach l'art pour l'art.»²⁴

O problema aqui levantado da interpenetração e constante assimilação das próprias formas de vanguarda por interesses mercantis vem pôr em relevo uma dimensão fulcral da questão que venho tratando: com efeito, pensar a função social da obra de arte não implica apenas a aferição do seu posicionamento frente a uma problemática filosófica, social ou política, mas, do mesmo modo, da sua posição no contexto do desenvolvimento dos meios de produção de sentido na sua época, com inevitáveis incidências, nomeadamente, na própria definição daquilo que em cada momento se entende por «arte». A irrupção dos diversos movimentos de vanguarda a partir da viragem

²³ BERTOLT BRECHT, «Unmittelbare Wirkung aristotelischer Dramatik», in *Gesammelte Werke*, vol. 15, Frankfurt/M., 1975, p. 249.

²⁴ BERTOLT BRECHT, *Arbeitsjournal 1938-1955*, Frankfurt/M., 1974, p. 439.

do século, o chamado modernismo, com a sua tentativa de reformulação radical do campo estético, não pode, assim, ser vista independentemente das novas formas de produção cultural nas sociedades modernas, que vieram possibilitar o alargamento virtualmente sem limites da chamada cultura de massas ou, na formulação de Adorno/Horkheimer, da «indústria da cultura». Toda a produção cultural moderna se faz nos parâmetros balizados por estes dois pólos contraditórios, mas não estanques, num processo de entropia, por um lado, mas, por outro lado, de expansão das possibilidades de produção e consumo da cultura.

É no efeito devastador de nivelamento da indústria da cultura que Th. W. Adorno vê um dos traços de continuidade irrecusáveis entre a República de Weimar e o período posterior a 1933²⁵. A política cultural ultra-repressiva do nacional-socialismo mais não teria feito do que prolongar e radicalizar os mecanismos já em acção nos anos vinte e, mais marcadamente, nos últimos anos da República. Ao programa de uma arte radicalmente política, capaz de fazer apelo às massas e de, ao dar-lhes meios de se articularem (de articularem o seu interesse e objectivo de transformação da sociedade), lhes dar também a possibilidade de agir, de fazer do sentido assim produzido o sentido de uma nova praxis, o nazismo contrapôs a estetização da política. Os novos meios de produção cultural de massas são postos ao serviço de uma ritualização da vida colectiva em que as contradições da vida social e os conflitos de classe encontram uma resolução fictícia na estrutura do jogo estético, fazendo as massas viverem os seus anseios pessoais sob a forma de ficção e dando-lhes a ilusão de participarem na produção de um sentido colectivo, quando, afinal, se limitam a ser meros agentes passivos da violência, não só simbólica, que sobre eles assim se exerce:

«Er [der Faschismus] sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen.»²⁶

²⁵ Cf. Th. W. ADORNO, «Jene Zwanziger Jahre», *Merkur* XVI (1962), Heft 167, p. 46: «Jene Phänomene der Rückbildung, der Neutralisierung, des Kirchhofriedens, die man gemeinhin erst dem Druck des nationalsozialistischen Terrors zuschreibt, bildeten sich schon in der Weimarer Republik, überhaupt in der liberalen kontinental-europäischen Gesellschaft heraus. Die Diktaturen widerfuhren jener Gesellschaft nicht derart von aussen, wie Pizarro in Mexico einbrach, sondern wurden von der sozialen Dynamik nach dem ersten Weltkrieg gezeitigt und warfen gleichsam ihren Schatten voraus. Unmittelbar evident ist das an den Produkten der von hochkonzentrierter wirtschaftlicher Macht gesteuerten Massenkultur.»

²⁶ WALTER BENJAMIN, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Frankfurt/M., 1980, p. 506.

Tal como nas relações de produção em geral, também nas relações de produção de sentido as massas estão expropriadas, desde logo pela indústria da cultura, que as interpela de uma forma que suscita uma projecção, um forte investimento simbólico, naquilo que, objectivamente, mais não é do que a produção da sua própria repressão. Não é por acaso que a análise da estetização da política pelo nazismo é desenvolvida por Walter Benjamin no seu ensaio, hoje clássico (no bom e no mau sentido, diga-se de passagem), sobre *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodução Mecânica*, que concluía da seguinte forma:

«'Fiat ars, pereat mundus', sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt. *So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*²⁷

A «politização da arte», tomada aqui num sentido que coincide amplamente com a lição da prática estética brechtiana, significa para Benjamin uma transformação da arte e da política — transformar a arte para transformar a política e transformar a política para transformar a arte. Trata-se, pois, de uma exigência genuinamente dialéctica, bem longe das dicotomias simplistas que exemplifiquei atrás. Este ensaio, porém, escrito em 1935 e publicado no ano seguinte, partia

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 508. O problema da «estetização da política» tem sido abundantemente glosado e discutido, sobretudo desde finais dos anos sessenta, nem sempre embora com a clareza desejável. Entre as contribuições importantes, cf., por exemplo, MARTIN JÜRGENS, «Der Staat als Kunstwerk. Bemerkungen zur 'Ästhetisierung der Politik'», *Kursbuch* 20 (1970), pp. 119-139, e Rainer Stollmann, *Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus*, Stuttgart, 1978. O fenómeno não se limita ao fascismo, tem que ver, mais genericamente, com a estrutura mercantil da sociedade capitalista e corre em paralelo com o desenvolvimento da indústria da cultura, marcando muito fundo a produção do imaginário político na nossa sociedade. Cf., de entre muitos exemplos possíveis, o passo seguinte de um discurso de F. J. Strauss numa festa que reuniu trezentos artistas de variedades e profissionais dos *media*: «Ich bin selbst ein grosser Unterhalter und der Unterhaltungswert der CSU ist in den letzten Jahren erheblich gestiegen.» (*Süddeutsche Zeitung*, 7/12/1982, p. 14). Uma análise, que mantém toda a pertinência, da sociedade capitalista a partir desta perspectiva encontra-se em GUY DEBORD, *A Sociedade do Espectáculo*, trad. de Francisco Alves e Afonso Monteiro, Lisboa, 1972).

da experiência do exílio, no contexto, portanto, de uma nova situação particularmente desfavorável, depositando uma crença otimista nas consequências do progresso técnico para a transformação da função social da obra de arte não isenta do feiticismo de que vimos Brecht distanciar-se no passo citado do *Arbeitsjournal*. Que programa concreto de «política da arte» tinham os escritores alemães antifascistas podido contrapor à «estetização da política» ainda durante a República?

É a altura de tentar precisar esta questão, regressando ao romance *Erfolg*, que, como já referi, se oferece como exemplo particularmente representativo a vários títulos da forma como uma certa camada de artistas burgueses progressistas procurou responder ao desafio que se lhes colocava. Os «Três Anos de História de uma Província», que, na altura em que vieram a lume, surgiram como uma autêntica provocação política, em primeira linha, mas não só, para os nacional-socialistas, que não perdoariam ao autor o retrato satírico que deles traçara, concedem larguíssimo espaço à questão da arte: são, em última análise, concepções reaccionárias da arte que conduzem ao processo judicial que compõe um dos fios narrativos principais; entre as personagens, avultam intelectuais e artistas, dando azo a frequentes discussões sobre a função social da arte; a análise do movimento nazi põe em relevo, de forma extremamente nova para a época em que o romance foi escrito, a questão da estetização da política; a descrição dos hábitos e das práticas culturais no «planalto bávaro» acentua o problema da mercantilização da arte e dos efeitos da indústria da cultura. Mas não é apenas ao nível dos núcleos temáticos (aqui só fragmentariamente indicados) que a questão da política da arte se põe. Ela tem também consequências profundas a nível composicional²⁸: é a

²⁸ Não podendo esquecer-se, naturalmente, que, como ensinavam já os formalistas russos, estes dois níveis estão, no plano da obra literária, numa relação de estreita interdependência, bem revelada pela especificação do conceito de intriga: «En affirmant l'existence de procédés propres à la composition du sujet (...) on changeait l'image traditionnelle du sujet qui cessait ainsi d'être la combinaison d'une série de motifs, et on le transférait de la classe des éléments thématiques dans la classe des éléments d'élaboration.» (BORIS EIKHENBAUM, «La Théorie de la 'Méthode Formelle'», in T. Todorov (org.), *Théorie de la Littérature. Textes des Formalistes Russes*, Paris, 1965, p. 48). Daqui resulta para a análise sociológica uma exigência basilar que, no estado actual da teoria literária, deveria constituir quase um lugar-comum e que Iso Camartin formula da seguinte maneira: «Der Literatursoziologe muss also nicht weniger vertraut sein mit den Regeln und ästhetischen Kanons der literarischen Formen als mit den soziologischen Kategorien, die ihm erlauben, die soziale Botschaft eines Textes zu gliedern. (...) Soweit Literatursoziologie an der

própria estrutura do romance que se constitui como resposta a esse desafio, mobilizando para tal Feuchtwanger, a uma escala inexistente em qualquer outro dos seus romances, técnicas «modernistas», com relevo para as que resultam de uma tentativa de apropriação literária de elementos do discurso fílmico.

Como irei mostrar, é precisamente ao nível da composição do romance que é possível detectar o fracasso da resposta ensaiada por Feuchtwanger, estreitamente condicionado pelas consequências estéticas da visão da História do autor. A crise da arte é tematizada, mas não assumida nem praticada em toda a sua dimensão, ficando-se Feuchtwanger por um compromisso em que o potencial efeito desintegrador das técnicas que usa é recuperado numa estratégia de conciliação que parte, nomeadamente, da recusa em pôr em causa o papel do artista como mediador privilegiado e dador soberano de sentido. Ao mesmo tempo que se abre para a complexidade da problemática social de um período de crise e, dentro dela, para os problemas e contradições ligados às diferentes possibilidades de produção e consumo da arte, o romance encena uma solução fictícia a que bem poderia talvez aplicar-se polemicamente a acusação de «erpresste Versöhnung» com que Adorno pretendeu pôr em questão a teoria do realismo de Lukács.

Este aspecto, que irá ser especificado no decurso da minha análise, não deixa de estar relacionado com o próprio estatuto de Feuchtwanger, enquanto escritor que, como ele repetidamente salientou, tem a preocupação de satisfazer simultaneamente o grande público e os «conhecedores»:

«Ich glaube nämlich, einen Prüfstein gefunden zu haben dafür, wieweit ein Werk oder ein Teil eines Werks artistisch ist und wieweit nicht. (...) Ich glaube, dass ein Werk, welches Anspruch erhebt, ein wahres Kunstwerk zu sein, sowohl dem Urteil der Kenner wie dem Urteil der Massen muss standhalten können. Was die Massen, doch nicht den Kenner befriedigt, ist aus zu billigem Material gemacht und somit ohne Dauer; was nur den Kenner bewegt, doch nicht die Massen, wirkt lediglich durch seine Form und nicht durch den Inhalt und ist somit gleichfalls ohne Dauer.»²¹

Erkenntnis der das literarische Werk bestimmenden sozialen Realität interessiert ist, muss sie paradoxerweise sich zunächst um die Analyse jener textbestimmenden ästhetischen Kategorien kümmern, von denen die sozialen Informationen des Textes bestimmt sind.» (ISO CAMARTIN, «Zur 'Ästhetik der sozialen Fakten'», in Wolfgang Paulsen (Hg.), *Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen*, Bern und München, 1977, pp. 19-20).

²¹ «An meine Sowjetleser» [1937], in *Centum Opuscula*, Rudolstadt, s.d. [1956], p. 537 (citado daqui para a frente como CO).

Não resolvendo, obviamente, o problema da relação entre arte de vanguarda e arte de massas, o critério aqui enunciado por Feuchtwanger é muito significativo para a sua própria trajetória literária. Quando publica *Erfolg*, ele é já, tendo-se voltado do drama para o romance e tendo obtido, em 1925, o seu primeiro grande sucesso com *Jud Süß*, um escritor popular e muito traduzido, sobretudo no mundo anglo-saxónico, condição que manteve e ampliou durante todo o resto da vida. É precisamente referindo-se ao seu êxito junto dos leitores ingleses que ele escreve:

«[Der englische Leser] liebt durchsichtige, übersichtliche Darstellung von grossen Zusammenhängen, er liebt den Gesellschaftsroman, den historischen Roman. Er liebt absolute Klarheit.»³⁰

Esta exigência de clareza, determinante, como veremos, para a concepção do romance de Feuchtwanger, leva-o ainda a escrever:

«Wirkung und Sicht in die Weite hat, wer interessierenden Inhalt in unmittelbar fasslicher Form gibt. (...) Die beiden deutschen Dichter hingegen, die am sichtbarsten Geniezüge tragen, Alfred Döblin und Bertolt Brecht, haben es, trotzdem sie neue Typen von europäischem Interesse schaffen, deshalb schwer, Weltgeltung zu erlangen, weil sie sich auf deutsche Art mit Formproblemen herumschlagen, die für das übrige Europa keine Probleme sind, und weil diese eigenbrötlerische Bastelei ihre Werke fragmentarisch und schwer zugänglich macht.»³¹

Como tem sido frequentemente notado e o próprio autor muitas vezes referiu, a primeira fase da produção de Feuchtwanger, dedicada essencialmente ao drama³², tematiza de diferentes maneiras a relação entre acção e contemplação, vistas como princípios contraditórios irreduzíveis subjacentes a tudo e que se reflectem em dicotomias como

³⁰ «Der Geschmack des Englischen Lesers» [1927], *CO*, p. 425.

³¹ «Die Konstellation der Literatur» [1927], *CO*, p. 420. A título de curiosidade, registre-se que, entre os anos trinta e os anos cinquenta, vários dos romances históricos de Feuchtwanger foram traduzidos para português no Brasil, sem que, significativamente, tanto quanto sei, o mesmo tivesse acontecido com *Erfolg* ou *Exil*.

³² Para uma análise das relações entre a produção dramática e épica de Feuchtwanger, cf. HANS KAUFMANN, «Arnold Zweig und Lion Feuchtwanger: Dramatische Bemühung und epische Leistung», in H. K., *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*, Berlin und Weimar, 1969, pp. 450-479.

«Tun/Nichttun», «Handeln/Betrachten», «Macht/Geist». Como refere Feuchtwanger:

«Wenn damals eine gemeinsame Grundanschauung in dem, was ich schrieb, durchbrach, so ist es die Problemstellung: Tun und Nichttun, Macht und Verzicht, Asien und Europa, Buddha und Nietzsche. Ein Problem hinter dem das aktuellere der soziologischen Neuordnung der Welt augenscheinlich zurücktrat.»³³

Esta perspectiva, que, sob a influência de filosofias orientais, privilegia o valor ético superior de uma atitude contemplativa, é complementada por uma visão dos Judeus como mediadores espirituais entre dois mundos irredutíveis:

«Äusserlich und innerlich war der Jude von den ersten Zeiten an zwischen Europa und Asien gestellt, zwischen die Welt der Tat, der Persönlichkeit, und die Welt des Nichttuns, der Überwindung des Willens, des Aufgehens in Nirwana.»³⁴

O «dramatischer Roman» *Thomas Wendt*, publicado em 1920 e cuja relação directa com a problemática futura de *Erfolg* é patente³⁵, introduz pela primeira vez de forma mais concreta, sob o impacto dos acontecimentos revolucionários de 1918/1919 (a que Feuchtwanger assistiu com uma simpatia distanciada), a questão das relações entre literatura e revolução. Thomas Wendt, dramaturgo de talento (uma personagem com indistigáveis afinidades com Ernst Toller), assume, transportado por um ideal ético de renovação, a chefia das massas revolucionárias. Não suportando, contudo, o confronto com a rea-

³³ «Selbstdarstellung» [1933], *CO*, p. 369.

³⁴ «Die Verjudung der abendländischen Literatur» [1920], *CO*, p. 447.

³⁵ Foi Ulrich Weisstein o primeiro a pôr devidamente em relevo esta questão: «*Erfolg* is in many ways a direct sequel to *Thomas Wendt* — historically so because it deals with events occurring roughly between 1918 and 1924, and thematically because it ponders the dialectic of action and reflection, doing and writing, fighting and explaining.» (U. WEISSTEIN, «Clio, The Muse: An Analysis of Lion Feuchtwanger's *Erfolg*», in John M. Spalek (ed.), *Lion Feuchtwanger, The Man, His Ideas, His Work*, Los Angeles, 1972, p. 160). Foi também Weisstein quem chamou a atenção para a relação entre a teoria do «romance dramático» de Feuchtwanger e a teoria do teatro épico de Brecht («Vom dramatischen Roman zum epischen Theater. Eine Untersuchung der zeitgenössischen Voraussetzungen für Brechts Theorie und Praxis», in Reinhold GRIMM (Hg.), *Episches Theater*, Köln, 1966, pp. 36-49). A redacção de *Thomas Wendt* coincidiu com um primeiro período de intensas relações com Brecht — segundo o plano inicial, a personagem central do drama deveria precisamente chamar-se Thomas... Brecht.

lidade viva, contraditória, «suja», da revolução, o abismo entre a sua generosidade idealista e a crueza da luta pelo poder, cedo se retira de novo para uma distância resignada, deixando a luta ao oportunismo dos «Machtmenschen». O empenhamento revolucionário directo tivera como motivação próxima a desilusão quanto às potencialidades transformadoras da arte, sempre neutralizadas pela lógica do consumo de emoções estéticas:

«Ich wollte Menschen sehend machen, ich wollte die Welt verwandeln: (leise, erbittert) und ich hatte einen 'Erfolg'.»³⁶

Mas também a revolução surge como violadora do ideal ético e da liberdade subjectiva do indivíduo:

«Ich habe geglaubt, Revolutionär sein sei: menschlich sein. Ich habe geglaubt, Revolution sei Menschlichkeit für alle, und jetzt soll ich die strafen, die Menschen sind, und den Verkommenen die Zügel lösen. (Er schreit) Lasst mich. Ich will nicht mehr. Ich will keine Politik mehr. Ich will ich sein, ich.»³⁷

O que fica é a consciência de um dualismo irreduzível, que condena o «Espírito» à distância e passividade contemplativas exaltadas na frase de Goethe que serve de epígrafe ao Livro Segundo de *Thomas Wendt*:

«Der Handelnde ist immer gewissenlos. Es hat niemand Gewissen als der Betrachtende.»³⁸

Já sem o *pathos* messiânico que conferia traços nitidamente expressionistas à personagem de Thomas Wendt, é também, em última análise, numa focalização através da consciência de intelectuais e de artistas que o mesmo problema da função social da arte vai ser equacionado em *Erfolg*, no quadro complexo da política e da sociedade bávaras de 1921 a 1924. Como «Zeitroman» que é, o romance busca fornecer uma perspectiva ampla desse quadro social, reunindo vários fios narrativos e uma grande multiplicidade de personagens centrais e secun-

³⁶ *Thomas Wendt*, in *Stücke in Prosa. Dramatische Dichtungen*, Rudolstadt, s.d. [1959], p. 390.

³⁷ *Ibidem*, p. 483.

³⁸ *Ibidem*, p. 414. Esta citação de Goethe servira já de epígrafe ao drama *Warren Hastings* (1916) e voltaria a ser usada ou glosada com alguma frequência. Na sua «Selbstdarstellung» já citada, Feuchtwanger refere-se a *Thomas Wendt* como «ein Glaubensbekenntnis des nicht aktivistischen Schriftstellers» (CO, p. 369).

dárias. Como já sugeri atrás, porém, por muito amplo que seja o o espectro temático (que foca uma série de questões relevantes para a sociedade alemã da época) é o problema da relação entre arte e sociedade que constitui o ponto de articulação central de toda a problemática do romance. O próprio título, com o que implica de reflexão sobre as possibilidades de sucesso da acção individual e as vias tortuosas e inesperadas por que elas vêm (ou não) a confirmar-se, está ligado por múltiplos fios com a questão, glosada no romance em vários registos e a vários níveis, da eficácia da prática artística e intelectual e, por outro lado, da invasão de toda a vida política e social por formas e rituais estéticos.

Significativo a este respeito é o primeiro capítulo do romance que, com a descrição do quadro «Josef und seine Brüder oder: Gerechtigkeit» do obscuro pintor Franz Landholzer, introduz desde logo pistas de leitura cuja centralidade determinante o desdobramento da teia romanesca virá a tornar evidente. O quadro representa uma cena de tribunal: José acusa os irmãos, que ainda não o reconheceram, do roubo do cálice de prata. Assim, o complexo central do Livro Primeiro («Justiz») é focalizado à partida através de uma obra de arte — às cenas que se vão seguir no tribunal bávaro que, orquestrado pelas forças obscurantistas, irá condenar Martin Krüger, é anteposta, filtrada por mão de um artista, uma outra visão da Justiça, um outro tribunal, quase uma espécie de Juízo Final, em que a razão ofendida recupera os seus direitos e afirma a sua soberania. José, que aqui se apresenta «sichtlich als Herr und Richter», funciona como juiz arguto e paciente, cujo estratagema hábil faz triunfar a «List der Vernunft». Só ele conhece o sentido e a lógica profunda da situação, ocupando um lugar superior que faz com que o quadro o tome como centro, estruturando-se em seu torno.

Pode assim ver-se na forma concentrada do quadro «Josef und seine Brüder» uma alegoria da afirmação final da Razão — do ponto de vista de uma leitura global do romance, o que no primeiro capítulo surge espelhado na estrutura ambígua de uma obra de arte não é senão a questão central que o próprio romance irá, por sua vez, exemplificar e desenvolver: a questão do sentido último da História e da forma como ele pode ser captado pelo verdadeiro artista e pela verdadeira obra de arte.

O carácter de alegoria do quadro é realçado pelo narrador, que assume a perspectiva distanciada do vulgar visitante do museu:

«Die Menschen des Bildes und ihre Erlebnisse muteten bekannt an und fremd zugleich. Ihre Kleider konnten auch heute getragen werden, doch

war mit Sorgfalt alles Modische vermieden, so dass man nicht erkannte, welchem Volk und welcher Zeit sie angehörten.»³⁹.

Ao mesmo tempo, o narrador dá-nos uma panorâmica das reacções do público, acentuando a perturbação nele provocada;

«Viele Beschauer kamen immer wieder vor das Bild zurück, viele dachten über den Gegenstand nach, viele schlugen die Bibel auf.» (p. 8)

Ninguém está preparado, contudo, para perceber a verdade da mensagem do quadro, expressa como está numa linguagem nova e inquietante:

«Die zünftige Kritik hatte mit dem Bild nicht viel anzufangen gewusst. Es war schwer einzuregistrieren. (...) Ehrliche sprachen aus, dass die fraglos starke Wirkung mit dem üblichen Vokabular der Kunstkritik nicht zu erklären sei.» (p. 8)

A incompreensão quase geral, que não exclui uma vaga intuição do carácter «subversivo» do quadro⁴⁰, acentua já subtilmente a caracterização do tempo narrado como a pré-história da Razão, só sensível à linguagem primitiva do sentimento e dos instintos. A excessiva lucidez do artista, que o coloca em conflito com a sua época e põe radicalmente em questão a própria possibilidade e sentido da criação artística, é sublinhada por um pormenor que só muito mais tarde nos é comunicado: o pintor Landholzer está internado num hospital psiquiátrico, onde vive num isolamento solipsista quase total⁴¹.

³⁹ *Erfolg, Drei Jahre Geschichte einer Provinz*, Frankfurt/M., 1975, p. 7 (citado daqui em diante apenas pela indicação do número da página).

⁴⁰ É o quadro que fornece um dos motivos principais para a perseguição a Martin Krüger. Cf. a reflexão do ministro Flaucher: «Jenes zweideutige, umstürzlerisch gefärbte Bild (...)» (p. 14).

⁴¹ Para além da ligação directa através da personagem de Martin Krüger, o complexo da Justiça está também estreitamente ligado ao tema da arte através do elemento de teatralização, constantemente acentuado. As cenas de tribunal, que permitem oferecer um panorama pormenorizado e acutilante das arbitrariedades dos tribunais bávaros, culminando na farsa do processo de Kutzner e Vesemann (i.e. Hitler e Ludendorff), estão, tal como, a outro nível, os comícios nazis, estruturadas em função, não de um conceito de Justiça, mas sim da eficácia dos efeitos cénicos. As sessões do julgamento de Martin Krüger, que ocupam um bom espaço do Livro Primeiro, são mostradas como um jogo encenado em que todos os papéis estão de antemão fixados e distribuídos: «Warum sollte er [i.e. o presidente do tribunal, Dr. Hartl] es sich nicht leisten, eine grosse Sache wie diesen Prozess Krüger artistisch spielerisch zu führen (...). Mit sicherem Instinkt für wirkungsvollen Aufbau schränkte er die Vernehmung des Angeklagten auf Formales ein, auf nützlich-

A qualidade de «bekannt und fremd zugleich» em que se funda o efeito perturbador do quadro remete-nos, por outro lado, para a própria técnica narrativa de *Erfolg*, que postula um narrador «do ano 2000» e submerge, assim, o «Zeitroman» na estrutura do romance histórico. Em *Erfolg* a distância estética escora-se numa distância histórica fictícia, que acentua a posição do artista como observador privilegiado, permitindo-lhe dar forma acabada e dar sentido ao que está ainda em processo. Esta necessidade de criar distância mediante um recuo histórico foi constantemente afirmada por Feuchtwanger e encontra uma teorização acabada no seu ensaio sobre «Sinn und Unsinn des historischen Romans», de 1935, que sistematiza a sua teoria e prática anteriores e que, lido em Paris no Congresso Internacional para a Defesa da Cultura, constitui uma peça importante da acesa polémica sobre o romance histórico que lavrou entre os escritores exilados⁴². Defendendo-se da acusação de «fuga à realidade», escreve Feuchtwanger:

«Ich kann mir nicht denken, dass ein ernsthafter Romandichter, der mit geschichtlichen Stoffen arbeitet, in den historischen Fakten etwas anderes sehen könnte als ein Distanzierungsmittel, als ein Gleichnis, um sich selber sein eigenes Lebensgefühl, seine eigene Zeit, sein Weltbild möglichst treu wiederzugeben.»⁴³

terne Angaben, und bot Spannung erst, als das Interesse zu erlahmen begann.» (p. 19). Esvaziado de conteúdo, o tribunal funciona como divertimento popular: «Das Publikum kam sehr auf seine Rechnung.» (p. 26).

O tema da «Gerechtigkeit», estreitamente relacionado no romance com o motivo do «sucesso» e das vias paradoxais deste, não pode aqui ser analisado como mereceria. Anote-se apenas que também a crise da Justiça acaba por ser abordada de um ponto de vista puramente subjectivo. Num passo relevante do final, reflectindo sobre a génese de *Das Buch Bayern* de J. Tüverlin, que, como veremos, espelha dentro do romance o próprio romance, o narrador (assumindo na sua voz própria a perspectiva que é de Tüverlin) escreve: «In früheren Zeiten hatten bei einer Exekution die Zuschauer, ja häufig der Gerichtete selber, Befriedigung verspürt; denn es war einer Rechtsordnung Genüge geschehen, an die sich alle innerlich gebunden fühlten: jetzt war die Gerechtigkeitspflege von keinem lebendigen Gefühl mehr legitimiert, sie war zum blossen Instrument der Macht und ihrer Bewahrung geworden, ihre Massnahmen wirkten schwächlich, willkürlich.» (p. 774). Muito significativo e também relevante para a minha análise do tratamento da questão da arte é, por outro lado, o facto de a reflexão sobre a crise da Justiça não conduzir nunca a pôr em causa a própria instituição do tribunal enquanto instância soberana.

⁴² Sobre esta polémica, cf., por exemplo, HANS DAHLKE, *Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil*, Berlin und Weimar, 1976; GÜNTHER HEEG, *Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil*, Stuttgart, 1977.

⁴³ «Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans», *CO*, p. 510.

A estratégia de procurar no passado uma alegoria para o sentido do presente é também aplicada em *Erfolg*, invertendo-se simplesmente a perspectiva: não se trata de trazer o passado até ao presente, mas sim de transpor o presente para um passado fictício. Só um discurso «posterior» pode captar a lógica dos acontecimentos, que, em si, são amorfos, paradoxais, fruto aparente do acaso. Só a distância da posterioridade permite compor esses fragmentos inacabados (a «matéria-prima» que são para o escritor Feuchtwanger os factos históricos) num *todo* com sentido — o discurso estético deve ordenar dentro da totalidade que, insiste Feuchtwanger, é a sua característica distintiva, o conjunto de circunstâncias que, de outra maneira, não passaria de um amontoado literalmente in-significante. É em coerência com isto que Feuchtwanger defende neste ensaio a concepção da História como «Sinngabung des Sinnlosen» de Theodor Lessing, a que adere estreitamente e a que regressará com frequência noutros contextos.

Os discursos do historiador e do romancista, tendo, é certo, pontos de contacto, decorrem, contudo, a níveis radicalmente diferentes. O historiador é forçado a manter uma proximidade com o real que, para o artista, não poderia deixar de ser limitadora, podendo, nomeadamente, permitir a intromissão na estrutura da obra de arte de elementos potencialmente «illusionsstörend»:

«Was ist denn ein Historiker? Ein Mann, der an der Hand von Fakten, Gesetze der Entwicklung der Menschheit aufzuzeichnen sucht. Der Autor historischer Romane aber will, wie wir gesehen, nichts dergleichen aufzeichnen, sondern nur sich und sein Weltbild.»⁴⁴

Polemizando contra uma concepção positivista (generalizada aqui incorrectamente como a concepção do historiador), Feuchtwanger acentua a especificidade da obra literária, dando desta a definição mais que problemática de expressão de uma visão do mundo pessoal. Para além disso, porém, a desvalorização das pretensões de cientificidade e de verdade do discurso histórico, mostrado também ele como uma construção, visa pôr em relevo a superioridade da arte sobre qualquer outra forma de dar sentido ao «sem-sentido» da História:

«Eine gute Legende, ein guter historischer Roman ist in den meisten Fällen glaubwürdiger, bildhaftwahrer, folgenreicher, wirksamer, lebendiger als eine saubere, exakte Darstellung der historischen Fakten.»⁴⁵

⁴⁴ *Ibidem*, p. 512.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 513. Cf. o seguinte passo do *Arbeitsjournal*, anotado com a ironia amigável com que Brecht normalmente se refere a Feuchtwanger: «mit feucht-

É neste mesmo sentido que Feuchtwanger escreve na nota final a *Erfolg*:

«Kein einziger von den Menschen dieses Buches existierte aktenmässig in der Stadt München in den Jahren 1921/24: wohl aber ihre Gesamtheit. (...) Das Buch *Erfolg* gibt nicht *wirkliche*, sondern *historische* Menschen.» (p. 783)

A argumentação de Feuchtwanger, no ensaio que venho analisando, «dass man die Linien eines Gebirges aus der Entfernung besser erkennt als mitten im Gebirge»⁴⁶ coincide quase *ipsis verbis* com a profissão de fé literária do escritor Jacques Tüverlin em *Erfolg*:

«Ich ändere Einzelheiten, die heute aktenmässig wirklich sind, weil sie in der Distanz von fünfzig oder vielleicht schon von zwanzig Jahren unwahr werden. Es ist ein Unterschied zwischen gerichtsnotorischer Wirklichkeit und historischer Wahrheit.» (p. 494)

Fazer história significa, assim, reconhecer, num processo de clarificação racional, o sentido último da acção silenciosa e persistente da «Vernunft», não raro oposto ao sentido aparente dos incidentes concretos de um período histórico determinado. A posterioridade do olhar preserva então a coincidência entre a «expressão do artista e da sua visão do mundo» e a lógica subterrânea do progresso, garantindo ao discurso literário e, por conseguinte, ao escritor, um estatuto de autoridade como intérprete clarividente dessa lógica. O fim da «pré-história da humanidade» não se deve, como em Marx, à acção consciente de um agente revolucionário (e terei oportunidade de clarificar mais adiante o significado da polémica de Feuchtwanger com o marxismo), antes surge como arrastado deterministicamente pela linearidade de uma lógica objectiva que subsume os conflitos reais numa teleologia racionalista cujo lugar de consumação privilegiado é o texto como totalidade acabada e fonte indiscutida de sentido.

É a esta lógica determinista, consubstanciada no conceito de «Fortschritt», que Walter Benjamin, nas suas teses «Über den Begriff

wanger über die omnipotenz der geschichtsschreiber gestritten. er sagt mit einem gemisch von staunen und triumph, er finde es merkwürdig, wie die beschreiber über die geschichte triumphieren, wie horaz den augustus 'gemacht' habe, die propheten der bibel die könige 'aufgebaut' hätten. das braucht er, um zu der vorstellung zu gelangen, er werde 'am ende' die meinung der nachwelt über hitler bestimmen.» ((B. BRECHT, *Arbeitsjournal 1938-1955*, Frankfurt/M., 1974, p. 217 [entrada de 8/10/1941]).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 510.

der Geschichte», já citadas em epígrafe, contrapõe a concepção do materialista histórico, a quem caberia «escovar a História a contrapelo». Como escreve Benjamin reportando-se ao *Angelus Novus* de Klee:

«Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.»⁴⁷

A concepção da História como pesadelo e catástrofe não é anti-utópica, pelo contrário, pressupõe uma utopia concreta, já não radicada na abstracção de uma ideologia do progresso, mas sim na dialéctica autêntica do real:

«Das Staunen darüber, dass die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert 'noch' möglich sind, ist *kein* philosophisches. Es steht nicht am Anfang einer Erkenntnis, es sei denn der, dass die Vorstellung von Geschichte, aus der es stammt, nicht zu halten ist.»⁴⁸

A concluir o ensaio sobre o romance histórico a que tenho vindo a referir-me, Feuchtwanger escrevia:

«Ich für mein Teil habe mich, seitdem ich schreibe, bemüht, historische Romane zu schreiben, gegen Dummheit und Gewalt, gegen das, was Marx das Versinken in die Geschichtslosigkeit nennt.»⁴⁹

É precisamente nesse «Versinken in die Geschichtslosigkeit», contudo, que redundava a concepção da História de Feuchtwanger, estruturada como está em torno de uma perspectiva idealista da Razão e do progresso semelhante à que Benjamin criticava à social-democracia do virar do século (e que impregnou, e impregna, as leituras positivistas do marxismo):

«Wenn sie [die Sozialdemokratie] den Illusionen des Positivismus an dieser oder jener Stelle entgegentrat, so blieb sie im ganzen in ihnen befangen. Die Vergangenheit erschien ihr ein für allemal in die Scheuern der Gegenwart eingebracht; mochte die Zukunft Arbeit in Aussicht stellen, so doch die Gewissheit des Erntesegens.»⁵⁰

⁴⁷ «Über den Begriff der Geschichte», *op. cit.*, vol. 2, p. 697.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 697.

⁴⁹ *CO*, p. 515.

⁵⁰ W. BENJAMIN, «Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker», *op. cit.*, vol. 5, p. 475.

A «superção do historicismo» por Feuchtwanger não se faz num sentido dialéctico — a sua concepção da História, como veremos em *Erfolg*, redonda num esvaziar do tempo histórico, subsumido no tempo absoluto representado na construção estética⁵¹. É assim que o recurso à História constitui, para ele, uma simples «técnica de estilização» com vista a produzir um efeito de realidade:

«Ich habe nie daran gedacht, Geschichte um ihrer selbst willen zu gestalten, ich habe im Kostüm, in der historischen Einkleidung, immer nur ein Stilisierungsmittel gesehen, ein Mittel, auf die einfachste Art die Illusionen der Realität zu erzielen.»⁵²

O que, em última análise, importa é a ilustração do optimismo iluminado que vê na linha do progresso histórico o reflexo da Razão incarnada na minoria esclarecida que «faz» a História:

«Sowohl der Historiker wie der Romandichter sieht in der Geschichte den Kampf einer winzigen, *urteilsfähigen und zum Urteil entschlossenen* Minorität gegen die ungeheure, kompakte Majorität der Blinden, nur vom Instinkt geführten, Urteilslosen.» (*sublinhado meu*)⁵³

É assim que em *Erfolg* não há qualquer mediação visível entre o tempo «pré-histórico» narrado e o estado racional a partir do qual se narra — a única ligação situa-se a nível da consciência dos artistas e intelectuais. A distanciação histórica mostra que a realidade não é estática, mas isso não resulta numa verdadeira historicização do presente, a transformação acaba por surgir como um *a priori* puramente mecânico, permanecendo o seu sentido e os seus agentes completamente opacos. O carácter idealista, na pura tradição da *Aufklärung*, do conceito de «Vernunft» de Feuchtwanger opõe-se, assim, decididamente a uma concepção materialista, que definiria «Vernunft» como dialécticamente relacionada com a prática social dos sujeitos históricos⁵⁴.

⁵¹ É neste sentido que Günther Heeg comenta: «Feuchtwangers Vorliebe fürs historische Panorama der Haupt- und Staatsaktionen korrespondiert mit der geheimen Affinität des Historismus zur ästhetischen Konstruktion. Nachdem Feuchtwanger das gute (wissenschaftliche) Gewissen dieser Geschichtsschreibung verlassen hat, hält er sich an ihr Organisationsprinzip: in der Form des historischen Romans darf sie ihren ästhetischen Ursprung aussprechen: gerechtfertigt durch die Verurteilung des wissenschaftlichen Objektivismus, der die ästhetische Stilisierung im Dienste eines Ganzen erst herausgefordert hat» (G. HEEG, *op. cit.* [nota 42], p. 79).

⁵² «Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans», *CO*, p. 510.

⁵³ *Ibidem*, pp. 514-515.

⁵⁴ Como observa Heinz Brüggemann referindo-se à teoria estética de Brecht: «Der Vernunft-Begriff der materialistischen Kunsttheorie Brechts ist emanzipa-

A concepção da História e o programa estético de Feuchtwanger estão, assim, estreitamente ligados: a sua teoria do romance histórico corresponde a uma tentativa de superação da crise do intelectual, que é também uma crise de produção de sentido, através da síntese superior que essa forma de romance permite ou até exige. A História fornece assim simplesmente, como repetidamente acentua o nosso autor, a «matéria-prima» para a encenação de uma visão do mundo em que a personalidade do artista se reconhece e se reafirma como num espelho⁵⁵. É por isso que, como refere Joseph Pischel:

«Feuchtwanger hält es zwar für notwendig, den historischen Roman gegen seine Kritiker zu verteidigen, nicht aber den Roman als Kunstgattung überhaupt. Die 'Krise des Romans', ein Schlagwort, das schon in den zwanziger Jahren eine grosse Rolle spielte, besteht für Feuchtwanger als Problem überhaupt nicht.»⁵⁶

A importância determinante da «Fabel» e a exigência de totalidade da representação, que, como vimos atrás, coincide com a unidade do olhar soberano do artista, são repetidamente repisadas por Feuchtwanger como núcleo principal da sua concepção do romance. Não surpreendem assim, por exemplo, as suas dúvidas em relação a Döblin, cujo *Berlin Alexanderplatz* ainda no fim da vida, no monumental tratado inacabado sobre o romance histórico a que dera o título de *Das Haus*

torisch; *Vernunft ist zuallererst eine zu realisierende, sie ist, so eine Formulierung K. Kosiks, die 'Konfliktvernunft der historischen Dialektik'.*» (H. BRÜGGEMANN, *Literarische Technik und soziale Revolution*, Reinbek bei Hamburg, 1973, p. 18; *sublinhado meu*).

⁵⁵ «Die Geschichte, die Feuchtwanger vor Augen hat, versichert ihm, es komme auf die Persönlichkeit an. Sie gibt dieser jenen Anschein der Interessenunabhängigkeit und Autonomie, der zur Behauptung der Führungsposition des Intellektuellen nötig ist — und den er in der Wirklichkeit nicht mehr findet.» (G. HEEG, *op. cit.*, p. 79).

No exílio, para além da conclusão de *Der Wartesaal*, Feuchtwanger retoma a linha dos romances anteriores a *Erfolg*, concluindo a trilogia *Der jüdische Krieg* e escrevendo os seus três maiores romances históricos — *Die Füchse im Weinberg*, *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* e *Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau*. Estes romances, centrados *grosso modo* na época da Revolução Francesa, revelam de novo, num cenário monumental, a transparência do progresso histórico, através de situações complexas em que a figura e a personalidade do artista acabam por assumir dimensões quase heróicas.

⁵⁶ JOSEPH PISCHEL, *Lion Feuchtwangers Wartesaal-Trilogie. Zur Entwicklung des deutschen bürgerlich-kritischen Romans in den Jahren 1918-1945*, dissertação de doutoramento, Universidade de Rostock, 1966, p. 199.

der Desdemona, considerava «ziemlich unbedeutend», acrescentando ainda:

«Döblin, durch und durch egozentrisch, strebt nicht zum Ganzen und folgt nur seine künstlerische Laune. Er lässt seine Einfälle nicht zu Gedanken werden, er hat eine ans Nürrische grenzende Abneigung gegen die geschlossene Form.»⁵⁷

É precisamente essa «forma fechada» que é procurada em *Erfolg*: contra a própria lógica de desintegração dos meios que usa para tentar dar forma à pluralidade complexa de uma realidade em conflito, o romance fecha-se numa unidade acabada. Na linha da minha argumentação, o tema central de *Erfolg* não serão então tanto os acontecimentos na Baviera entre 1921 e 1924, porventura ainda frescos na memória do leitor, mas antes o problema de constituir um sentido a partir dos acidentes da História ou, mais genericamente, o problema das possibilidades e limites da criação artística⁵⁸. Retomando a análise do «romance «histórico» *sui generis* que é *Erfolg*, irei em seguida, com vista a aprofundar e especificar esta questão, concentrar-me na abordagem de dois aspectos centrais para a leitura do romance: a perspectiva narrativa e a concepção das personagens.

No posfácio ao volume final da trilogia, Feuchtwanger assinala,

⁵⁷ LION FEUCHTWANGER, *Das Haus der Desdemona oder Grösse und Grenzen der historischen Dichtung. Ein Fragment*, Rudolstadt, s.d. [1961], p. 205. Prosseguindo no essencial o juízo estético de 1927 (*vide supra*, nota 31), a opinião sobre Döblin é aqui, porém, fortemente negativa.

⁵⁸ Daqui deriva, sem com isso menosprezar o valor informativo do romance, a relevância secundária de uma leitura de *Erfolg* como «Schlüsselroman», tal como a que é ensaiada exaustivamente por Synnove Clason, *Die Welt erklären. Geschichte und Fiktion in Lion Feuchtwangers Roman 'Erfolg'*, Stockholm, 1975. Para uma «sociologia dos factos estéticos», a investigação do valor documental do romance identificando o seu conteúdo e personagens com os acontecimentos e pessoas reais da cidade de Munique em 1921-1924 é uma tarefa apenas preparatória ou secundária. O que verdadeiramente adquire relevo para essa análise é a tarefa, bem mais complexa, de relacionar o romance na sua integridade com a realidade social — da sua época e da nossa. Assim, se o facto de o escritor Jacques Tüverlin funcionar no romance como um *alter ego* de Feuchtwanger é indiscutivelmente relevante, mais importante será, contudo, verificar e especificar a relação existente entre a personagem Tüverlin e a voz narrativa e tirar daí as necessárias ilações em termos do modo de funcionamento da ideologia do texto. O que equivale, aliás, também a aprofundar a dimensão documental do romance, muito para além dos simples pormenores factuais tão caros a um tipo de análise que permanentemente se arrisca a descambar para o puramente anedótico.

referindo-se ao artifício usado em *Erfolg* de colocar o narrador numa distância histórica fictícia:

«Vielleicht war ich zu überheblich, als ich mir bei der Konzeption von *Erfolg* vornahm, den Roman so zu halten, als schriebe ihn ein Autor des Jahres 2000.»⁵⁹

E, de uma forma que revela de novo como a sua concepção de romance se centra numa teoria do romance histórico, prossegue:

«Andernteils habe ich mich wohl in den *Geschwistern Oppermann* in einigen Kapiteln zu sehr von den Eindrücken des Augenblicks hinreißen lassen, so dass diese Kapitel zu naturalistisch, zu photographisch wurden und nicht jenen Charakter des Bildhaften tragen, den ich anstrebte. Es bleibt dadurch dieser Roman am meisten zurück hinter dem, was ich wollte, er ist am wenigsten der historische Roman geworden, der jeder gute Gegenwartsroman sein müsste. In diesem dritten, letzten Teil aber glaube ich die rechte Mitte gefunden zu haben zwischen dem Hochmut, der mich die Technik des ersten Romans wählen liess, und dem Kleinmut, der mich veranlasste, mich im zweiten Roman auf weite Strecken mit naturalistischer Darstellung zufriedenzugeben.»⁶⁰

O que Feuchtwanger aqui refere como uma técnica motivada por «arrogância» ou «soberba» (reduzindo a uma opção puramente subjectiva e individual o que, como tenho vindo a sugerir, tem raízes mais profundas na ideologia de um corpo social confrontado com uma conjuntura histórica particular) não chamou muito a atenção da crítica da época, mais preocupada com os aspectos da temática política do romance, que tinha conquistado redobrada actualidade com o sucesso eleitoral do NSDAP nas eleições de Setembro de 1930. Na sua recensão na *Weltbühne*, contudo, Celsus (pseudónimo de Carl von Ossietzky) punha precisamente a questão da perspectiva narrativa distanciada, em que via a principal fraqueza do romance:

«Feuchtwangers Gestaltungswille wollte viel umfassen; allzuviel für zwei Hände. Die Komposition entglitt ihm, und er versuchte sie durch einen Trick zu ersetzen. Der Trick seiner Erzählung ist die Distanz. Feuchtwanger zeigt diese krampfhaft geblähte kleine bayrische Weltkugel wie durchs Teleskop. Gelegentlich gibt er erläuternde Einschübel, Zahlen, politisches und ökonomisches Material — zum Verständnis des Lesers, der sich nicht selbst ans Fernrohr bemühen will, sondern sich die Sache in wohlgesetzter Rede erzählen lässt. Das ist die bedenklichste Schwäche dieses Buches, die Dinge kommen

⁵⁹ *Exil*, p. 790.

⁶⁰ *Ibid*, p. 790.

nicht nah genug heran, bleiben ein fernes Gekribbel und Gewimmel, von einem klugen, sehr weltläufigen Herrn geschildert.»⁶¹

O «truque» da distância, aqui correctamente visto como meio de forçar a uma totalidade uma realidade que ameaça desintegrar-se e que resiste à elaboração romanesca, é plenamente coerente com a concepção da História que examinei atrás e que Feuchtwanger reafirma no posfácio a *Exil*:

«Denn so kraus das Ineinander, Nebeneinander, Nacheinander der äusseren Ereignisse manchmal zu sein scheint, wer sehen will, erkennt gleichwohl eine Linie, einen folgerichtigen Ablauf. Und dieser Ablauf deckt sich im grossen ganzen mit der Sinngebung, die der Zyklus *Der Wartesaal* der Wirklichkeit unterlegt.»⁶²

Só a visão distanciada permite reconhecer nos acontecimentos narrados uma dimensão marcadamente cómica:

«So war es vielleicht kühn, dass ich sehr stark das Lächerliche betonte, welches diesem Aufstand der Dummheit gegen die Vernunft und seinen Führern beigemischt war. (...) Wer nicht allzu fest an der deprimierenden Tristheit der Einzelgeschehnisse klebenbleibt, muss, so blutig und schauerlich sich viele Einzelheiten ausnehmen, erkennen, dass diesem Kampf gleichwohl von Anbeginn an ein Element hoher Komik anhaftete.»⁶³

O cómico provém antes de mais da inanidade da «revolta contra a Razão», que o espectador *sabe*, na distância a que se coloca, estar destinada ao fracasso. Este aspecto que, como iremos ver, condiciona fortemente a análise do fascismo pelo autor, redundando também, por outro lado, a meu ver, numa redução das possibilidades da sátira, que, no caso de *Erfolg*, não poucas vezes tem tendência a descambar no simplesmente caricatural.

⁶¹ Celsus, «*Erfolg* ohne Sukzess», *Die Weltbühne* XXVI (1930), Heft 46 (11 de Novembro), p. 728. Apesar da crítica que faz ao romance, Ossietzky distancia-se do tom negativo da maior parte das outras recensões a *Erfolg*, interpretando-o como sintoma da retirada precipitada de certos jornalistas e intelectuais perante o recrudescer da ameaça nazi: «Der Fascismus tritt über die Politik in die Literatur ein. Was sollen da Autoren, die noch mit den Emblemen der republikanischen, der sozialistischen und demokratischen Epoche kommen? Da gilt es Abstand zu halten. Der Rezensent setzt sich hin und schreibt mit leerem Herzen und vollen Hosen seine ablehnenden Verdikte.» (*ibidem*, p. 729).

⁶² *Exil*, p. 790.

⁶³ *Ibidem*, p. 790-791.

Tem sido frequentemente observado, no entanto, que a posição do narrador não é absolutamente fixa. Na sua extensa dissertação, sem dúvida do melhor que se tem escrito sobre Feuchtwanger e *Der Wartesaal*, W. Müller-Funk vai ao ponto de afirmar que a distância do narrador se dilui constantemente na perspectiva das personagens através da utilização da «Figurenrede», o que o faz atribuir ao narrador durante a maior parte do romance uma posição em que se mantém simplesmente «unsichtbar»⁶⁴. Sintetizando, escreve Müller-Funk:

«Der Prozess des Erzählens und der Fortgang der Handlung laufen parallel zueinander ab, sie liegen ganz offensichtlich auf ein und derselben zeitlichen Ebene. Es handelt sich keineswegs um einen souveränen allwissenden Erzähler, der die Begebenheiten post festum und mit grossem Überblick im wörtlichen Sinn erzählt oder auch nur schildert.»⁶⁵

Esta tese parece-me inaceitável e contrária à lógica narrativa de *Erfolg*, não se dando conta Müller-Funk de que o assumir da «Figurenrede» não é suficiente para ocultar a onnipresença e preponderância da voz narrativa, mormente se, como é o caso, a fala das personagens nos é dada as mais das vezes na forma de «erlebte Rede», forma por excelência de *junção* de duas vozes distintas *sem que elas se confundam*, produzindo uma «voz dupla» em que necessariamente se torna sensível um elemento de dissonância. Não me parece, assim, que se possa afirmar, como faz Müller-Funk:

«Der Erzähler hat hier lediglich die Aufgabe, die Figurenperspektive einzuführen. Seine Stellungnahme wird durch ein Bündel von Figurenperspektiven ersetzt, die sich wechselseitig relativieren und im Zusammenhang miteinander zu lesen sind. Der implizite Leser hat somit die Verpflichtung, die verschiedenen Urteile gegeneinander abzuwägen.»⁶⁶

⁶⁴ WOLFGANG MÜLLER-FUNK, *Literatur als geschichtliches Argument. Zur ästhetischen Konzeption und Geschichtsverarbeitung in Lion Feuchtwangers Romantrilogie «Der Wartesaal»*, Frankfurt/M., Bern, 1981, p. 54.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 47. No mesmo sentido argumenta Klaus Modick: «Feuchtwanger entwickelt dies relativistische, und deshalb so stark panoramatisch erhellende Verfahren im Laufe der Zwanziger Jahre zu immer grösseren Perfektion, bis es schliesslich im Roman *Erfolg* zum technischen Funktionsprinzip des Kompositionsgebildes überhaupt wird: Wahrheit ist nicht mehr einfach nur da, auktorial oder perspektivisch, sondern muss vom Leser aus den Widersprüchen und Korrespondenzen der verschiedenen Positionen in Eigenarbeit destilliert werden.» (KLAUS MODICK, *Lion Feuchtwanger im Kontext der zwanziger Jahre: Autonomie und Sachlichkeit*, Königstein/Ts., 1981, pp. 58-59). O próprio uso da palavra «destilar», frequentemente utilizada por Feuchtwanger para referir o processo de produção artística, deixa

A dispersão da perspectiva narrativa, presa como está da unidade de uma voz exterior, nunca posta em causa e sempre presente, não me parece poder legitimar esta atribuição ao romance de um carácter dialógico — não estamos, de facto, perante uma estrutura polifónica ou muito menos uma «dispersão carnavalesca» no sentido bakhtiniano.

No estudo pioneiro sobre *O Marxismo e a Filosofia da Linguagem*, atribuído a V. N. Volochinov, mas possivelmente da autoria de Mikhail Bakhtine, insistia-se já na definição da «erlebte Rede» pela duplicidade de registos que permite:

«By no means does quasi-direct discourse express a passive impression received from another's utterance. It expresses, instead, an active orientation, and not one that merely amounts to a shift of person from first to third, but one that imposes upon the reported utterance its own accents, which collide and interfere with the accents of the reported utterance. (...) In the objective linguistic phenomenon of quasi-direct discourse, we have a combination not of empathy and distancing within the confines of an individual psyche, but of the character's accents (empathy) and the author's accents (distancing) within the confines of one and the same linguistic construction.»⁶⁷

Na linha de Volochinov, e com referência explícita a este autor, precisa ainda Boris Uspenski:

«Eine Inkongruenz der Standpunkte auf den Ebenen der Phraseologie und der Ideologie liegt z. B. dann vor, wenn in der phraseologischen Sicht einer bestimmten Figur erzählt wird, während gleichzeitig die Wertung dieser Person aus ganz anderer Sicht als spezielle Kompositionsaufgabe gilt. Dadurch tritt nämlich diese Person auf der Ebene der Phraseologie als Träger des Autoren-Standpunkts, auf der Ebene der Ideologie jedoch als Objekt der Autorenwahrnehmung auf (als Gegenstand der Wertung durch den Autor).»⁶⁸

entrever o que é a fraqueza principal da obra de Modick, uma adesão acrítica à perspectiva do próprio autor estudado, que redundava numa defesa apaixonada da autonomia do intelectual em termos mannheimianos. Como tento demonstrar no presente texto, a defesa do carácter dialógico de *Erfolg* parece-me profundamente equívoca. Ele implicaria desde logo que as diferentes posições se situassem ao mesmo nível; por outro lado, e por mais variadas que elas sejam, o decisivo é o facto de, implícita ou explicitamente, elas se apresentarem filtradas por uma perspectiva única, fixa e positiva.

⁶⁷ V. N. VOLOSHINOV, *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. de Ladislav Matejka e I. R. Titunik, New York and London, 1973, pp. 154-155.

⁶⁸ BORIS A. USPENSKIJ, *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, trad. de Georg Mayer, Frankfurt/M., 1975, pp. 118-119.

A forma da «erlebte Rede», como forma de «voz dupla», não deixa de ter potencialidades dialógicas — a incongruência a que se refere Uspenski é, nomeadamente, fonte privilegiada de ironia, como muitas vezes resulta, por exemplo, do uso dessa técnica em Thomas Mann. No caso de *Erfolg*, contudo, em que a voz narrativa nunca se põe em questão e se situa fora do espaço e do tempo narrados, essas potencialidades são submergidas por um fechamento monológico da narrativa que, como irei mostrar adiante pela análise das personagens, não é posto em causa pela lógica destas e reflecte a concepção soberana do artista já várias vezes abordada.

Como assinalai já, a ficção de um olhar retrospectivo do narrador é uma tentativa de superar a crise de um mundo que não se deixa já narrar. A transparência da mediação entre o particular e o universal, postulada ainda pela teoria do realismo de Lukács, é substituída pela mediação exterior de uma consciência transcendental que se revela no próprio texto. A dominância de uma voz narrativa que, de certa maneira, mostra a partir de fora⁶⁹ desnaturaliza as relações presentes, mas sem lhes dar qualquer dimensão imanente de futuro nem permitir ao leitor um espaço de reflexão potencialmente transformador — o «efeito de distanciação» desaparece na «olympische Übersicht»⁷⁰ do narrador. Ao quebrar-se a «objectividade» da narração realista, substituiu-se esta pelo *deus ex-machina* de uma Razão transcendental fixa num momento de consumação da História em que esta se anula a si própria, perdendo-se na serenidade total do Espírito absoluto. Os «maus novos tempos» surgem, assim, não na sua dilaceração conflituosa (que necessariamente exigiria uma tomada de partido), mas

⁶⁹ A linguagem assume frequentemente, aliás, um carácter deictico, situa e dá a ver uma personagem ou uma cena a partir de fora, como a objectiva de uma câmara. Não há um *continuum* narrativo expresso, a sucessão dos capítulos, nomeadamente, surge quase como uma montagem de cenas cinematográficas, muitas vezes com a preocupação de criar um efeito de simultaneidade dos diferentes instantâneos captados em espaços muito diversos. São muito significativos os inícios dos capítulos, que quase nunca começam com a acção ou a fala de uma personagem — o que é fixado é o enquadramento geral em cujo centro se vai mover a personagem captada nesse momento. O carácter repetitivo, quase estereotipado, dos inícios dos capítulos acentua a distância fixa da objectiva, o afastamento sempre igual do olhar. Cf., por exemplo: «Johanna Krain stand an der Strassenbahnhaltestelle...» (II.7); «Jacques Tüverlin diktierte einen Essay...» (II.8); «Über dem Arbeitstisch des Strafgefangenen Martin Krüger hing ein Wandkalender...» (II.9); «Johanna lag im Schnee, ausruhend...» (II.10).

⁷⁰ A expressão é de MÜLLER-FUNK, *op. cit.*, p. 61.

sim da perspectiva de um momento de superação absoluta das contradições.

Não é só nos capítulos em estilo de crónica regularmente intercalados na acção do romance que o narrador mantém integralmente a sua distância e surge como instância ordenadora do discurso. A sua presença activa, como vimos atrás, faz-se permanentemente sentir, realçando com frequência a posição de estranheza e exterioridade. É essa a função dos breves apostos explicativos semeados aqui e além pelo romance, que põem particularmente a nú o artificialismo, no mau sentido, desta técnica de distanciação, sem que seja possível, a meu ver, detectar neles qualquer significação irónica⁷¹. O assumir, a intervalos regulares, do estilo de crónica tem por função sublinhar a *autoridade* da voz que narra, acentuada ainda a espaços por ressonâncias bíblicas. Se, de quando em quando, a distância narrativa serve para efeitos quase grotescos ou como forma de ironia, a sua função normativa permanece dominante — como já sugeri atrás, o realçar do cómico das situações e das personagens equivale, ao mesmo tempo, a pôr em relevo a superioridade absoluta da voz narrativa.

A minha argumentação necessita ainda, contudo, para ser coerente, de incluir uma análise da constelação das personagens em *Erfolg* e da função de algumas das personagens centrais, já que a ligação da consciência distanciada do narrador com o mundo do romance se faz fundamentalmente pela aproximação com o nível das personagens, onde se configura, na pessoa do intelectual «autónomo» por excelência que é Jacques Tüverlin, uma réplica, não apenas do autor Feuchtwanger, mas igualmente da consciência soberana do narrador. Não é, pois, por acaso que a personagem de Tüverlin acaba por ocupar um lugar central — é em relação a ela que as outras personagens se situam e são avaliadas, é dela também o «êxito» final através de *Das Buch Bayern*, réplica, dentro do romance, do próprio *Erfolg*. Autor, narrador e personagem coincidem em larga medida, o que tem como consequência o reforçar da perspectiva monológica que condiciona e dirige a leitura.

A panóplia das personagens do romance é muito vasta e variada, cobrindo todas as camadas sociais com a excepção significativa do proletariado. Demarcando-se da tradição alemã do «Bildungsro-

⁷¹ Alguns exemplos um pouco ao acaso: «Er bog in den weitläufigen Stadtpark ein, den Englischen Garten...» (p. 9); «Verlangte *Die rote Fahne*, ein scharf oppositionelles Berliner Journal...» (p. 240); «...in der Rolle des Marc Anton, eine Figur des englischen Bühnendichters Shakespeare.» (p. 544); «... ein Stück Leberkäs, eine aus Mehl und Leberfleisch gemischte Speise.» (p. 739).

man»⁷², Feuchtwanger insiste que o herói do romance é colectivo, mais exactamente, «Das Land Bayern»:

«Als moderner deutscher Romanschriftsteller habe ich an einem Helden oder einer Heldin kein Interesse. Ich wählte für diesen Roman Gruppen von Charakteren und nicht Einzelindividuen. (...) Das Land Bayern ist der eigentliche Held meines Romanes.»⁷³

Neste mesmo texto se aponta como motivo central do romance a irrelevância da acção individual; as personagens são instrumentos de forças superiores, estão apanhadas na rede da História e os seus esforços e iniciativas surgem, da perspectiva da lógica de evolução que a todas transporta, como um simples estrebuchar sem sentido:

«Nun ist der Kernpunkt der Geschichte, abgesehen von ihrem Wert als rein objektives Bild Bayerns im Jahre 1922, der, dass alles, was die Frau, in ihrem Bestreben, den Mann zu retten, unternimmt, vollkommen irrelevant ist. Sie mag sich bemühen oder nicht, es ist gänzlich gleichgültig. Äussere Mächte, die nichts mit dem Mann zu tun haben, entscheiden das Schicksal für ihn.»⁷⁴

Esta concepção fatalista vem pôr em relevo a importância do intelectual, único que, se for capaz de se colocar numa posição de autonomia, pode captar o sentido profundo do acontecer que escapa a todos os outros. Esta posição, que, como vimos, é a do narrador, corresponde também à posição privilegiada de Tüverlin no contexto das personagens do romance. Traçando, no final, o balanço dos acontecimentos, ele reflecte:

«Erschüttert geradezu erkannte Jacques Tüverlin die Zusammenhänge. (...) So zeigte sich, dass sogar solche Zufälle wie die Führung dieses läppischen

⁷² «Der heutige Roman wagt sich daran, die endlose Vielfalt der Welt in ihrer Gleichzeitigkeit darzustellen. Er gibt oft nicht eine oder zwei oder drei Handlungen, sondern zwanzig oder fünfzig, ohne doch die Einheitlichkeit seiner Grundvision zu gefährden.» («Der Roman von heute ist international», *CO*, p. 436).

⁷³ «Mein Roman *Erfolg*» [1931], *CO*, p. 397. Noutro sentido vai, no entanto, a minha argumentação, que deve alguma coisa à seguinte observação feita de passagem por Hans Mayer: «Oskar, Krull und Schnier sind Künstler jenseits der Sprache. Aber neben sie treten die vielen Romanhelden, deren buchenswerte Begebenheiten vor allem darin zu bestehen pflegen, dass sie Leben in Literatur zu verwandeln suchen. In den zwanziger Jahren pflegte das meist noch zu glücken: wenn man den Autoren glauben wollte. Ein Schriftsteller beschreibt in Lion Feuchtwangers Romanen die Münchner Ereignisse von 1920 bis 1923, oder den jüdischen Krieg gegen die Römer, oder den Vorabend der Französischen Revolution. Eigentliche Helden sind aber die Schriftsteller.» (HANS MAYER, *Das Geschehen und das Schweigen*, Frankfurt/M., 1969, p. 63).

⁷⁴ «Mein Roman *Erfolg*», *CO*, p. 398.

Putsches durch den armseligen Kutzner und sein Zusammenbruch durch den armseligen Flaucher einer gewissen Auslese unterlagen. Beider Männer Tun erwies sich *von oben gesehen*, als ein Segen für das Land Bayern.» (p. 714-715; *sublinhado meu*)⁷⁵

O problema da possibilidade de produzir sentido, sobretudo através da arte, que, como tenho vindo a insistir, tem uma função central no romance, explica que entre as personagens predominem figuras de intelectuais ou de artistas que, frequentemente através de autênticos duelos verbais, iluminam esse problema de diferentes ângulos. A rede das relações entre as personagens é muito complexa, compondo-se em parte de oposições binárias entre pares de antagonistas ou estabelecendo, outras vezes, um grau maior ou menor de distância ou de identificação entre diferentes personagens. Ao longo do romance, é a personagem de Tüverlin, contudo, que vai ocupando o centro dessa rede, adquirindo uma posição dominante, revelada não apenas a nível da composição da figura, mas de toda a estrutura do romance, posição em torno de qual se estruturam todas as outras e que, como argumentei atrás, corresponde, a outro nível, à dominância da voz narrativa. Dentro da linha argumentativa que tenho vindo a seguir e dos objectivos deste trabalho, limitar-me-ei, para concluir, a breves observações a respeito de algumas das personagens principais.

Numa carta de Skovsbostrand a Feuchtwanger, datada de Maio de 1937, escrevia Brecht:

«Über *Erfolg* und seinen echten Erfolg drüben [i.e. na União Soviética] habe ich schon lang viel gehört, und ich bin damit sehr zufrieden, obwohl das Buch diese scheusslichen Karikaturen auf Hitler und mich enthält.»⁷⁶

Efectivamente, as personagens de Kaspar Präckl (Brecht) e de Rupert Kutzner (Hitler) são no romance das figuras mais fortemente caricaturais, desenhadas a um traço grosso que bem justifica a indignação de Brecht, já manifestada aliás de forma ainda mais veemente aquando

⁷⁵ Uma reflexão semelhante é posta na boca de Benjamin Franklin, no romance *Die Füchse im Weinberg*: «Wenn man den Ablauf der Geschichte aus grosser Höhe betrachtete, wie er zu Beginn seines achten Jahrzehntes es vermochte, dann sah man, dass es trotz allem mit den Menschen aufwärtsging, dass sie klüger wurden oder doch weniger dumm. Die Geschichte machte Umwege, sehr merkwürdige Umwege, man sah nicht immer, wo sie hinauswollte. Aber ein Ziel schien dazusein, und es schien ein vernünftiges Ziel. Nur warten musste man können.» (L. FEUCHTWANGER, *Die Füchse im Weinberg*, Berlin und Weimar, 1961, p. 301).

⁷⁶ BERTOLT BRECHT, *Briefe*, Frankfurt/M., 1981, p. 326.

da composição de *Erfolg*. Elas pertencem às personagens que menos satisfariam a exigência lukácsiana do típico e em que é mais marcado o carácter de «Demonstrationsobjekte» que, como observa com pertinência Müller-Funk, é, genericamente, o das personagens do romance ⁷⁷. Mas não é em primeira linha o interesse da comparação com os respectivos modelos de carne e osso que guia a mão de Feuchtwanger: as personagens surgem como exageradas, como caricaturalmente unidimensionais, porque funcionam no romance como os pólos extremos destinados a acentuar o equilíbrio da posição de Tüverlin.

A personagem de Tüverlin é caracterizada desde o início como ocupando a posição de simples espectador, benévolo e interessado, mas superior ao redemoinho dos acontecimentos. Ele é suíço naturalizado alemão, contra uma galeria de personagens em que o elemento bávaro é permanentemente acentuado, constituindo um traço de união mesmo quando não há mais nada em comum. Nos anos da inflação, cujo agravamento marca em grande parte o tempo do romance, ele não é afectado, visto ter rendimentos em divisas fortes. Com uma enorme apetência de diálogo, o modo como o pratica é sempre desprendido, sublinhando-se a «Fairness» como elemento principal das relações com os outros, entendidas quase como um simples jogo desportivo, tal como, em geral, a sua relação com a realidade, que assume um carácter quase parasitário: o real interessa-lhe apenas como matéria-prima, que absorve para depois «destilar» a, partir daí, arte, concebida, como escreve no postal que escreve a si próprio quando do seu primeiro duelo verbal com Pröckl, como simples expressão de uma personalidade:

«Lieber Herr Jacques Tüverlin, vergessen Sie nie, dass Sie nicht anlehnungsbedürftig sind und es also nicht nötig haben, klassenbewusst zu

⁷⁷ W. MÜLLER-FUNK, *op. cit.*, p. 77. É manifestamente um equívoco considerar as personagens de *Erfolg* «wirklich lebendig», como faz Georg Lukács, tentando demonstrar com isso a superioridade dos «Zeitromane» de Feuchtwanger sobre os romances históricos do mesmo autor. Dando o exemplo da personagem de Johanna Krain, mas generalizando ao mesmo tempo, escreve Lukács: «Einen solchen 'Sieg des Realismus' kann man gerade bei Feuchtwanger oft beobachten. Man kann gegen die Auffassung des Faschismus sowohl in *Erfolg* wie in den *Geschwistern Oppenheim* sehr vieles einwenden. Und es wäre interessant zu zeigen, wie sich diese falschen Auffassungen des Faschismus in seinen historischen Romanen vergrößert und vergrößert zeigen. Aber das für uns wesentliche liegt nicht darin, sondern in der Tatsache, dass Feuchtwanger in diesen Romanen wirklich lebendige und wirklich volkstümliche Gestalten geschaffen hat, Gestalten, in denen die besten gegen die faschistische Barbarei rebellierenden Volkskräfte plastisch und überzeugend zum Ausdruck gekommen sind.» (G. LUKÁCS, *Der historische Roman*, Neuwied und Berlin, 1965, p. 419).

sein. Vergessen Sie nie, dass Sie nur dazu da sind, sich selbst und nur sich selbst auszudrücken. In aufrichtiger Verehrung Ihr redlichster Freund Jacques Tüverlin.» (p. 242).

O pendor fanático do carácter bávaro, que no romance adquire relevo, nomeadamente, como uma das causas do movimento nazi, é contraposto à tolerância e desprendimento de Tüverlin, como no passo seguinte, da perspectiva do escritor popular Pfisterer, réplica de Ludwig Ganghofer:

«Alle, er, Matthäi, Hessreiter, (...) waren erbittert gegen Tüverlin. Das Lockere an ihm, der Unernst, die bilige Toleranz, die eine These gleichgültig fallenliess, wenn sie dem andern nicht passte, das elegant Schlenkrieger ärgerte die bayrischen Menschen.» (p. 245).

Perto do final do romance, num diálogo com o ex-ministro conservador Klenk muito significativo para a relação entre as duas personagens, que, apesar das diferenças políticas, se situam a um mesmo nível, como membros da minoria «urteilsfähig», a posição de Tüverlin mantém-se inalterada:

«'Wozu machen Sie eigentlich Bücher, Herr Tüverlin?', fragte Klenk. 'Ich drücke mich aus', sagte Tüverlin. 'Ich habe mich durch Justizpflege ausgedrückt', sagte Klenk. 'Sie haben sich aber nicht immer gut ausgedrückt, Herr Klenk', sagte Tüverlin. 'Was haben Sie an meiner Justizpflege auszusetzen?' fragte Klenk. 'Sie war nicht fair', sagte Tüverlin» (p. 717)

É justamente também em diálogo com Klenk, quase no final de *Erfolg*, que Tüverlin faz a sua profissão de fé mais acabada, numa fala, sublinhada pelo uso, pouco frequente, do discurso directo, em que a crítica tem visto com razão um momento capital do romance:

«'Ein grosser Mann', sagte er, 'den Sie nicht leiden können, ich übrigens auch nicht, er heisst Karl Marx, meinte: die Philosophen haben die Welt erklärt, es kommt darauf an, sie zu ändern. Ich für meine Person glaube, das einzige Mittel, sie zu ändern, ist, sie zu erklären. Erklärt man sie plausibel, so ändert man sie auf stille Art, durch fortwirkende Vernunft. Sie mit Gewalt zu ändern versuchen nur diejenigen, die sie nicht plausibel erklären können. Diese lauten Versuche halten nicht vor, ich glaube mehr an die leisen. Grosse Reiche vergehen, ein gutes Buch bleibt. Ich glaube an gutgeschriebenes Papier mehr als an Maschinengewehre.'» (p. 761).

Comentando este passo, escreve Klaus Modick:

«Tüverlin hält an seiner Konzeption fest, dass gesellschaftliche Veränderungen nur gewaltlos, durch die Kraft aufklärenden Geistes, in seinem Fall im Medium gesellschaftskritischer Literatur, vonstatten gehen können. Die

blutigen Erfahrungen der Räte-Republik sind unvergessen. (...) Diese Form des Feuchtwangerschen Pazifismus' ist insofern meilenweit vom 'wertfreien' Pazifismus der Kriegsjahre entfernt, als nun gesellschaftliche Widersprüche nicht mehr nur durch globale Betrachtungen überlagert werden, sondern in den Mittelpunkt seiner Literaturproduktion gestellt werden und zum eigentlichen Thema avancieren. Dadurch löst sich die Antithese von Kunst contra Politik in einer Synthese politisierter Kunst auf.»⁷⁸

No pólo oposto, se bem que não sem pontos de contacto, se situa a interpretação de Hans Kaufmann:

«Tüverlin hat seine ursprüngliche Ansicht, wonach es seine Aufgabe als Schriftsteller sei, 'sich selbst und nur sich selbst auszudrücken', im Lauf der Handlung faktisch korrigiert. Er nimmt schon an der Veränderung der Welt teil, als er es noch für nötig hält, gegen die elfte Feuerbachthese von Marx zu polemisieren. (...) In der Formulierung noch widerstrebend, ist er schon halb auf die angefochtene Position übergegangen — freilich nur halb: Feuchtwanger-Tüverlin grenzt sich mit seiner Formulierung gegen eine gewaltsame Veränderung ab.»⁷⁹

Tanto a leitura de Modick, que, fazendo da necessidade virtude, redonda numa apologia do «freischwebender Intellektueller», interpretando a concepção da figura de Tüverlin como exemplo positivo do que deveria ser a atitude intelectual por excelência, como a leitura de H. Kaufmann, que vê na polémica de Feuchtwanger com o marxismo um movimento de aproximação (só falta a Feuchtwanger admitir a necessidade da violência), são, a meu ver, basicamente incorrectas e não tomam em linha de conta a lógica da construção do romance. Sem dúvida que é significativa a polémica com o marxismo, que representou para certa intelectualidade burguesa dos anos vinte e trinta um indubitável ponto de referência importante, como possibilidade de orientação e de compreensão de uma realidade em crise — «forçado à política», o intelectual busca instrumentos de análise política e de abordagem da sociedade. Mas, no caso de Feuchtwanger, se bem que a confrontação com o marxismo seja parte muito importante da sua trajectória intelectual, de modo algum pode falar-se, como, embora com reservas, tem feito em geral a crítica da DDR, de uma aproximação das teses de Marx, cuja recepção é sempre polémica e muitas vezes distorcida⁸⁰. O que sem dúvida é verdade é a simpatia

⁷⁸ KLAUS MODICK, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁷⁹ HANS KAUFMANN, *op. cit.* (nota 32), pp. 476-477.

⁸⁰ Numa carta de Junho de 1937, que parece não ter chegado a ser enviada ao destinatário, escrevia Brecht ironicamente a Feuchtwanger: «Und wie oft haben

para com a União Soviética que, nos anos trinta, culmina numa adesão quase totalmente acrítica, à semelhança aliás de bom número de intelectuais burgueses, que, com razão, viam na União Soviética um elemento fundamental de esperança na vitória sobre o nazismo ⁸¹.

No caso concreto de *Erfolg*, a polémica contra o marxismo, configurada fundamentalmente em torno da relação Tüverlin-Pröckl ⁸²,

Ihre Frau und ich Ihnen auseinandergesetzt, dass das Goethesche 'Am Gelde hängt, zum Gelde drängt doch alles' noch nicht reiner Marxismus ist! Ich sage das nicht ohne leisen Vorwurf.» (B. BRECHT, *Briefe*, Frankfurt/M., 1981, p. 327).

⁸¹ Essa adesão à União Soviética é sobretudo patente no seu relato *Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde* (Amsterdam, 1937), que constitui de certo modo uma réplica à obra de ANDRÉ GIDE *Retour de l'URSS*. Apesar de manifestar timidamente algumas reservas sobre a questão das liberdades intelectuais e da política cultural, a obra de Feuchtwanger é um hino de louvor do princípio ao fim, aderindo com ingenuidade à versão oficial sobre os processos de Moscovo e dedicando largo espaço a reproduzir as calúnias e lugares-comuns da propaganda estalinista contra a oposição de esquerda e, sobretudo, contra Trotsky.

Sobretudo relevante para a temática do presente artigo, é o reafirmar do conceito de História que tive já oportunidade de analisar: «Ja, ich sympathisierte von vornherein mit dem Experiment, ein riesiges Reich einzig und allein auf Basis der Vernunft aufzubauen (...). (...) Wir haben in Mitteleuropa schaudernd miterlebt, was daraus entsteht, wenn man Gefühl und Vorurteil zum Fundament von Staaten und Gesetzen machen will, und nicht Vernunft. Ich habe Weltgeschichte nie anders ansehen können denn als einen grossen, fortdauernden Kampf, den eine vernünftige Minorität gegen die Majorität der Dummen führt.» (p. 8). A concepção do nazismo como manifestação do irracional ou como «reino da estupidez» satisfaz a superioridade impotente do intelectual, mas impede-o de compreender a racionalidade histórica concreta dessa forma de dominação, reduzindo drasticamente as perspectivas do combate contra ela. Por outro lado, a acentuação da irracionalidade das massas, contraditoriamente aplicada a uma realidade que o *Reisebericht* define como socialista, acaba por redundar numa simples apologia da camada dirigente soviética e principalmente de Estaline.

⁸² Se bem que não exclusivamente a esse nível: a teoria marxista, apresentada como simples economicismo mecanicista, não permite um acesso à totalidade do real e do ser humano e é, por conseguinte, incapaz de compreender o nazismo e de se opor a ele. Reduzindo tudo ao primarismo abstracto da «prosa das relações sociais», escapam-lhe os mecanismos da subjectividade e do desejo, que só o artista conseguiria captar. Cf., por exemplo: «Johanna las in einem klugen, lebendigen Buch über die Verteilung des Einkommens in der Welt, über Klassenkampf, über die Abhängigkeit aller menschlichen Dinge von der Wirtschaft. Aber das Buch half ihr nicht, machte ihr ihre Angelegenheiten, ihr Hassen und ihr Lieben, ihren Tag mit seinen Genüssen und seinen Anfechtungen nicht klarer.» (p. 385) Neste sentido, a impotência do marxismo situa-se no romance ao mesmo nível da impotência do racionalismo abstracto do advogado Dr. Geyer: «Dr. Geyer verstand etwas von Gerechtigkeit und Menschlichkeit, aber nicht verstand er sich auf den einzelnen Menschen.» (p. 153) Geyer está, pois, desarmado perante a atracção do

tem, ela também, a função estrutural de, acentuando caricaturalmente uma leitura economicista das teorias de Marx, servir de contraponto à profundidade e largueza de vistas da concepção do mundo de Tüverlin. Kaspar Pröckl é introduzido no romance através da perspectiva de Martin Krüger, que vê no amigo a energia e a capacidade de se comprometer com as suas ideias que lhe falta a ele:

«Es gab Erkenntnisse, die er ahnte, aber um die er sich herumdrückte. Vor sich selber, und wie erst vor anderen. Er hatte einen einzigen wirklichen Freund, Kaspar Pröckl, Ingenieur in den Bayrischen Kraftfahrzeugwerken, einen finstern, etwas verwahrlosten Menschen mit starken politischen und künstlerischen Neigungen, voll von Fanatismus und heftigem Willen.» (p. 48)

Pröckl, engenheiro de talento, cuja «obra-prima» é o projecto de um carro de série barato «capaz de bater os Americanos», concebe a arte como uma arma na luta de classes e canta, acompanhando-se à guitarra, baladas satíricas que, no entanto, gozam do agrado geral, sendo consumidas com prazer pelos próprios grandes capitalistas que pretendem denunciar⁸³. A discussão com Tüverlin sobre a função do escritor explicita as concepções de Pröckl, ecoando, ao mesmo tempo, a polémica real dos anos vinte:

«Der Ingenieur Pröckl verlangte von Tüverlin gebieterisch dass er aktivistische, politische, revolutionäre Literatur mache oder keine. Hatte es Sinn, während der gewaltigsten Umstellung der Welt läppische, kleine Gefühchen einer sterbenden Gesellschaft festzuhalten? Sanatoriums—, Winterkurortpoesie zu machen, während der Planet zerrissen wurde vom Klassenkampf? (...) Dokumente der Zeit machen müsse der Schriftsteller. Das hat seine Funktion. Sonst sei seine Existenz ohne Sinn.» (p. 248)

Por outro lado, Pröckl, caracterizado como um egocêntrico cujo fanatismo lhe dificulta uma relação concreta com o real, fazendo dele um mau observador⁸⁴, só é capaz de se exprimir convincentemente através da arte. Fora desse contexto, torna-se transparente a incoerência das suas teorias:

«Er wusste deutlich, was mit dieser Funktion der Kunst los war, oder richtiger, er sah es deutlich. Denn was er dachte, gerann ihm zu Bildern,

nazismo simbolizada no seu filho, Erich Boornhak, cuja morte no putsch de Kutzner o destrói física e moralmente.

⁸³ Cf., por exemplo, o capítulo III.19, «David spielt vor König Saul».

⁸⁴ «(...) ein so schlechter Beobachter wie er (...)» (p. 579). Cf. ainda: «Das ingrimmige Drauflos seines Intellekts, die aus volkstümlich Primitivem und scharf Individuellem gemischte Besonderheit seiner Begabung.» (p. 347).

und wenn er diese Bilder aus seinem Hirn herausstellte, in seinen Balladen zum Beispiel, dann stimmten sie. Fusste er aber, was er dachte, in dürre Worte, in Prosa, dann wurde es trüb und stimmte nicht.» (p. 410)

Acentua-se assim a falta de clareza racional, que transforma as baladas de Pröckl num simples jogo de que todos podem partilhar. Ele não consegue dominar racionalmente as suas visões, deixa-se possuir por elas, com riscos que são exemplificados na figura do pintor louco Landholzer, que funciona no romance como seu *alter ego* ⁸⁵. A conversa de Pröckl com Landholzer no manicómio, se revela, por um lado, as imensas e novas possibilidades de uma arte capaz de assumir a coragem do aparente sem-sentido, mostra, por outro lado, os seus perigos. Na sua ambiguidade, a figura de Landholzer funciona também como contraponto a Tüverlin, ele sim capaz de dar forma à verdade sem perder o equilíbrio da distância racional.

É para escapar a essa ameaça de esquizofrenia que Pröckl vai queimar toda a sua obra e partir para a União Soviética, onde conseguirá concretizar o sonho da construção do seu modelo de automóvel. Tendo desesperado de encontrar na arte uma racionalidade adequada à sociedade moderna, ele vai substituí-la pelo mergulhar na racionalidade prosaica de uma produção industrial taylorizada, o que redundará, a nível do romance, numa confissão de impotência e num fracasso ⁸⁶, desenhando-se, neste aspecto, na figura de Pröckl, uma inversão da personagem de Thomas Wendt.

A caricatura de Pröckl e, através dele, do marxismo, não deixa de conter traços simpáticos. Contudo, precisamente na medida em que obriga Tüverlin a precisar as suas posições (mas não a revê-las), ele surge sempre numa posição subordinada, caracterizando-se as suas concepções por vezes quase como um fanatismo infantil a que se presta atenção com uma superioridade benevolente, mas que está condenado

⁸⁵ «Erst spät, als sich unter dem Rasiermesser das ganze Gesicht des Mannes nackt und neu herausgelichtet hatte, erkannte er, dass es sein eigenes Gesicht war. Er erschrak ins Mark. Ja, der Kranke und er, selbst die stumpfen Augen des Wärters und des Friseurs sahen es, schauten aus wie Zwillinge.» (p. 463).

⁸⁶ No quadro desta análise, as seguintes observações assumem um carácter que não posso deixar de considerar caricato: «Dabei führt er [Feuchtwanger] an die Erkenntnis heran, dass intellektuelle Aktivität weltverändernd wirken könne, wenn sie sich mit den weltverändernden Kräften verbindet (so verlässt der Ingenieur Kaspar Pröckl Deutschland, um in der Sowjetunion zu arbeiten).» (AUTOREN-KOLLEKTIV unter Leitung von HANS KAUFMANN, *Geschichte der deutschen Literatur 1917 bis 1945*, Berlin, 1978, p. 333).

a priori à esterilidade — as suas teorias desembocam, em termos da problemática da produção artística, literalmente num beco sem saída.

Muito significativo é o capítulo «Von der Fairness» (IV.16), que reúne Pröckl e Tüverlin com o grande industrial e financeiro americano Potter e em que, apesar de assumir por vezes a posição de árbitro independente, Tüverlin está muito mais próximo de Potter de que de Pröckl. Será o industrial que, com a largueza de vistas que não se encontra no «planalto bávaro», irá fornecer a Tüverlin meios para produzir nos Estados Unidos a sua «revista aristofânica», depois do fracasso em Munique da revista «Kasperl im Klassenkampf», arruinada pelo kitsch e os efeitos fáceis introduzidos pelo «industrial da cultura» Pfaundler. Frente à «maioria dos estúpidos», o liberalismo do milionário americano encontra-se de forma quase congenial com a «autonomia» do artista, com a consequência, aliás, cujo carácter «accidental» é importante para a lógica do romance⁸⁷, de que Potter irá forçar junto do governo bávaro a amnistia de M. Krüger⁸⁸.

No pólo diametralmente oposto a Pröckl no espectro das personagens, situa-se o dirigente carismático de «Die Wahrhaft Deutschen», Rupert Kutzner, que, significativamente, exerceu também uma profissão técnica, a de «Monteur». Se Pröckl pretendia reduzir toda a arte a uma função directamente política, Kutzner soube estetizar a política, mobilizando o «Instinkt fürs Dekorative, Theaterhafte» (p. 95) apontado desde logo como atributo característico das gentes do «planalto bávaro». Contrariamente às abstracções de Pröckl, Kutzner apela para o instinto e para os sentimentos irracionais:

«Die Nüchternheit der marxistischen Ideen, soweit sie überhaupt davon gehört hatten, stiess diese Kleinbürger ab, das Programm Rupert Kutzners schmeichelte ihrem Bedürfnis nach Romantik.» (p. 199)

É em torno da personagem de Kutzner e dos seus associados que se desdobra no romance a problemática do nazismo, analisada por Feuchtwanger, por um lado, com a acentuação da sua dependência do grande capital, mas, por outro, sem que seja com isso reduzido a mero fantoche, antes possuindo uma dinâmica própria potencial-

⁸⁷ *Vide supra*, p. 277.

⁸⁸ «Potters Geschäftsprinzipien sind in ihrer Sachlichkeit identisch mit den Gestaltungsabsichten Tüverlins, der davon ausgeht, dass Dogmatismus jeglicher Art am besten durch 'gelassene Anschauung, gelassene Ablehnung' bekämpft werden könne.» (KLAUS MODICK, *op. cit.*, p. 128). A relação de Tüverlin com Klenk, situando-se embora a outro nível, assenta essencialmente na mesma base de «Fairness», só possível entre pessoas «racionalis».

mente destruidora. Esta dinâmica vem-lhe, em grande medida, da capacidade de organizar os instintos irracionais através de emoções estéticas: radicando-se na pequena burguesia e aproveitando habilmente a situação de crise (cujo ritmo de deterioração é marcado no tempo do romance pela referência recorrente ao agravamento da inflação), o movimento «Die Wahrhaft Deutschen» funciona como catalisador de afectos e paixões primitivos, dando-lhes uma expressão ritual colectiva. De forma avançada para a época, Feuchtwanger ousou tratar a questão do *fascínio* do nazismo, materializado, por exemplo, na relação de repúdio e desejo entre Johanna Krain e Erich Boornhak, destacando a complexidade das motivações, radicadas também numa psicologia de massas, que proporcionaram ao movimento nazi a sua ampla base de apoio ⁸⁹.

O fascínio do nazismo tem raízes, em última análise estéticas, representa, à sua maneira, uma forma de perversão da arte, que no romance é relacionada com as várias formas de kitsch que invadiram a vida da cidade e que marcam o quotidiano do povo do «planalto bávaro» (a literatura cor-de-rosa de Pfisterer, a «Heimatkunst», as louças da fábrica de Hessreiter, os «horrores» que vão atravancando a Feldherrnhalle, etc.). Este kitsch corresponde ao primitivismo dos instintos populares e é sabiamente orquestrado pelo empresário Pfaundler, que transformou a revista de Tüverlin na sucessão de cenas picantes a que dá o título de «Höher geht's nimmer!» e que, no período de apogeu do movimento, irá ser responsável pela encenação dos comícios de Kutzner.

A relação entre a indústria da cultura e as manifestações de massas nazis é, assim, directa, vista da perspectiva da degradação da grande arte ao formalismo dos simples efeitos cénicos. As aparições públicas de Kutzner, sublinhando um motivo também utilizado por Brecht

⁸⁹ «Feuchtwangers antizipatorische Leistung dürfte besonders darin liegen, dass er den entstehenden Nationalsozialismus nicht ausschliesslich aus politischen oder wirtschaftlichen Bedingungen heraus begreift, sondern als entscheidenden Nährboden faschistischer Ideologie und gesellschaftspolitischer Praxis den Sozialcharakter, den er in der fiktionalen Beschreibung verschiedener individueller Privatsphären und persönlicher Motivationen entwickelt, erkennt.» (EGON BRÜCKENER/KLAUS MODICK, *Lion Feuchtwangers Roman «Erfolg». Leistung und Problematik schriftstellerischer Aufklärung in der Endphase der Weimarer Republik*, Kronberg/Ts., 1978, pp. 103-104). Salientando com razão este aspecto, Brückener e Modick exageram, porém, a clarividência da concepção do nazismo de Feuchtwanger, não reconhecendo as suas fraquezas decisivas, fundamente radicadas na concepção da História do autor de *Erfolg*.

em *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, são preparadas de antemão pelo actor Stolzing, segundo a linha das encenações dos clássicos em que participara:

«So hatte vor fünfundzwanzig Jahren der Hofschauspieler Konrad Stolzing den Römern die Leiche des Cajus Julius Cäsar gezeigt in der Rolle des Marc Anton, einer Figur des englischen Bühnendichters Shakespeare.» (p. 544)⁹⁰

Os elementos «positivos» de explicação do fenómeno nazi surgem, porém, desvalorizados e a análise perde boa parte da sua acutilância pela repetida caracterização do movimento de Kutzner como uma simples emanção do atraso bávaro, destinada a ser varrida inapelavelmente pelos ventos da História. É certo que esta perspectiva, que conduz, como já vimos, ao acentuar da dimensão cómica dos acontecimentos, é bem compreensível numa época em que, reduzido o movimento nazi à sua expressão mais simples, nomeadamente a nível eleitoral, o putsch de Munique tenderia a ser visto como um incidente de percurso grotesco e não como o prelúdio da catástrofe que quase ninguém supunha iminente. A caracterização de «Die Wahrhaft Deutschen» em *Erfolg* deve-se, contudo, muito para além disso, à concepção da História como marcha imparável do progresso e como afirmação de uma racionalidade superior puramente abstracta.

A imagem da força bruta do toiro como mistura de «elegante Pose und Lust auf Töten» (p. 400) surge várias vezes para referir o nazismo, em paralelo com a definição do carácter bávaro pelo seu pendor para formas primitivas de convívio e de teatralidade e, por outro lado, pelo seu feitio violento e rufião. O povo da «Hochebene» é sempre dominado pelo instinto, pronto a aderir irracionalmente a quem lhe satisfaça a necessidade simplória de romantismo. A atracção do nazismo acaba, assim, incoerentemente, por ser explicada por par-

⁹⁰ Feuchtwanger entrevê assim correctamente de que maneira o fascismo, «esse grande formalista» (Brecht), elimina o conteúdo e preserva apenas a ritualidade do gesto, num processo que iria ainda ser levado às últimas consequências. Como observa Susan Sontag a propósito de *Triumph des Willens*, o filme realizado por Leni Riefenstahl sobre o congresso do NSDAP de 1935: «Anyone who defends Riefenstahl's films as documentaries, if documentary is to be distinguished from propaganda, is being ingenious. In *Triumph of the Will*, the document (the image) not only is the record of reality but is one reason for which the reality has been constructed, and must eventually supersede it.» (SUSAN SONTAG, «Fascinating Fascism», *Under the Sign of Saturn*, London, 1983, p. 83).

ticularidades regionais e por surgir como uma questão de menoridade intelectual:

«(...) die geistig Minderbemittelten [waren] in den Rechtsparteien organisiert.» (p. 210)

Nesta linha, a caracterização do nazismo em *Erfolg* acaba por redundar em mais uma ilustração da tese de que a História é feita pela minoria «urteilsfähig» e por ser uma forma de acentuar o primitivismo irracional da «pré-história» que a Razão absoluta contempla do alto da sua tribuna intocável. Coerentemente, portanto, os capitalistas e políticos burgueses que se situam ao nível da atitude racional são apresentados sem qualquer intenção de caricatura e são poupados à sátira ⁹¹.

Se bem que a denúncia do nazismo seja vigorosa e contundente e, dê a entender, nomeadamente na descrição do julgamento de Kutzner e Vesemann, em que de novo se acentua a dimensão de espectáculo, que o perigo nazi não foi extirpado por completo pela simples derrota do putsch, a insistência no carácter «läppisch» e «armselig» do movimento, redundante, em última análise, como já referi, em ver nele, paradoxalmente, um instrumento do progresso, uma demonstração de que, por caminhos aparentemente ínvios, está simplesmente a afirmar-se a lógica profunda da História, só visível, claro está, *post festum* ⁹². O nazismo está assim *a priori* condenado ao fracasso pela entidade abstracta da Razão histórica, sem que seja possível detectar quais os agentes concretos capazes de o derrotar e, portanto, sem qualquer sensibilização «operativa» do leitor para o assumir de um papel activo nessa luta.

A «explicação capaz de transformar» de que fala Tüverlin ⁹³ está, assim, longe do «eingreifendes Denken» definido por Brecht e

⁹¹ Apesar de produzida num contexto histórico posterior, vale a pena citar a seguinte anotação de Brecht no *Arbeitsjournal*, resultante precisamente de uma discussão ao jantar com Feuchtwanger: «man bekämpf hitler nicht, wenn man ihn als besonders unfähig, als auswuchs, perversität, humbug, speziell pathologischen fall histellt und ihm die andern bürgerlichen politiker als muster, unerreiche muster, vorhält; wie man ja auch den faschismus nicht bekämpfen kann, wenn man ihn vom 'gesunden' bürgertum (reichswehr und industrie) isolieren und 'allein' beseitigen will. würde man ihn goutieren, wenn er 'gross' wäre?» (B. BRECHT, *Arbeitsjournal* [entrada de 28/2/42], Frankfurt/M., 1974, p. 266).

⁹² *Vide supra*, pp. 277-278.

⁹³ *Vide supra*, p. 280.

Benjamin, acabando por se revelar um fim em si mesma, relacionada como está com o optimismo determinista que já várias vezes caracterizei. A relação entre teoria e prática que ela postula é claramente anti-dialéctica, não podendo de modo algum ser interpretada, como quer Hans Kaufmann, em termos de uma aceitação, mesmo que parcial da perspectiva marxista. À concepção de Tüverlin se poderia sim aplicar *mutatis mutandis* o que diz Marx na terceira das *Teses sobre Feuerbach*:

«Die materialistische Lehre von der Veränderung der Umstände und der Erziehung vergisst, dass die Umstände von den Menschen verändert und der Erzieher selbst erzogen werden muss. Sie muss daher die Gesellschaft in zwei Teile — von denen der eine über ihr erhaben ist — sondieren.»⁹⁴

É precisamente a essa separação da sociedade em duas partes que vimos Feuchtwanger e Tüverlin proceder, culminando na distinção antitética entre «explicar» e «transformar», cuja rigidez não é atenuada nem superada pela *crença* no poder transformador da «explicação» — tomada no conjunto da construção do romance, essa crença permanece, como já vimos, puramente abstracta, sendo postulada simplesmente como um *a priori*.

É certo que, no decurso do romance, assistimos também, de certo modo, a uma «educação do educador» Tüverlin. De início, a atitude deste é apresentada como paralela ao diletantismo de Martin Krüger⁹⁵:

«Zur Zeit bin ich der Meinung, (...) dass das deutlichste Motiv meiner Handlungen der Spass ist. Der reine Spass, Sie verstehen? Es gibt eine berühmte Glorifizierung des Spasses in einem antiken Theaterstück. Spass ist darin aufgefasst ungefähr als eine Kreuzung und Durchkreuzung der zivilisatorischen Vernunft durch den Naturtrieb. Das Stück ist von einem Manne namens Euripides und heisst Die Bacchantinnen.» (p. 241)

No final do romance, numa cena significativa em que, passeando pela feira da ladra, Tüverlin se defronta com uma impressão da História

⁹⁴ KARL MARX/FRIEDRICH ENGELS, *Werke*, vol. 3, Berlin, 1969, pp. 5-6.

⁹⁵ A figura de Martin Krüger é um contraponto importante de Tüverlin, com traços comuns, mas com uma fraqueza de carácter e um hedonismo acomodaticio que, por outro lado, o distanciam («Er fühlte sich am wohlsten im Zwielficht», p. 85). Na prisão, Krüger irá sofrer um processo de catarse, que culmina no projecto do livro sobre Goya, de algum modo paralelo ao que representa para Tüverlin *Das Buch Bayern*. Mas também aqui o «êxito» está reservado a Tüverlin: será ele que, com a sua obra, «dará voz» a Krüger.

como «Wiederkehr des Immergleichen», mostrando a cidade uma aparência de imutabilidade absoluta, essa atitude modificou-se:

«In Tüverlin war eine Gereiztheit, die er sonst nicht kannte. Er hatte die Geschehnisse hier miterlebt seit mehr als einem Jahrzehnt. Er war durch das Münchner Leben mit einer Neutralität gegangen, die häufig wohlwollend war, manchmal übelwollend, aber immer Neutralität. Die 'Befreiung Münchens', der Fall Krüger, die barbarische Komik des Kutznerputsches. (...) Es war mehr als Misslaune, als vorübergehendes Unbehagen. Tüverlin, von der Maidult nach Haus fahrend, spürte ein neues, unmissverständliches Gefühl. Es war Hass.» (p. 755)

O significado deste passo é ainda acentuado por se situar na parte final de *Erfolg*, na sucessão de capítulos em que, num arredondamento final típico da estrutura romanesca convencional, o romance «fecha» o destino das diferentes personagens. Trata-se de um momento quase de epifania, a revelação que marca o fim do «arger Weg der Erkenntnis», a chegada do artista à maturidade definitiva. O assumir das paixões não representa, contudo, uma alteração qualitativa da posição mantida por Tüverlin ao longo do romance. A sua superioridade foi repetidamente atribuída, através do confronto com outras personagens, ao equilíbrio entre uma abordagem estritamente racional das coisas e a capacidade por vezes quase hedonista de se abandonar aos instintos e de comungar com os prazeres simples. O «ódio», que sinaliza no passo citado a rejeição de uma atitude de simples neutralidade, representa uma clarificação e aprofundamento da posição de Tüverlin, que, no entanto, mais confirmam do que corrigem o essencial da sua perspectiva, da mesma maneira que se diz de Johanna Krain em determinada altura:

«Jetzt war, was sie machte, mühsamer, weniger blendend, doch ehrlicher. Sie fand ihren Blick auf Menschen weiter geworden.» (p. 404)

Com o assumir do ódio, que vai ter consequências produtivas para o trabalho em *Das Buch Bayern*, completa-se a educação do «freischwebender Intellektueller», num percurso que é paralelo ao do próprio Feuchtwanger. O pressuposto básico da posição do verdadeiro artista continua a ser a «autonomia», precisada num sentido que corresponde ao teorizado por K. Mannheim: não se trata da torre de marfim, trata-se de acentuar o desenraizamento do artista, que não é sinónimo de indiferença, como a condição essencial da sua acção transformadora, entendida, contudo, numa acepção quase demiúrgica,

como «explicação» da racionalidade transcendental do progresso histórico.

Como que acentuando de que maneira a sua intervenção assenta num conceito de «Fairness», o êxito de Tüverlin através de *Das Buch Bayern*, que faz Martin Krüger «falar», é consagrado pela vitória na aposta que a esse respeito fez com Klenk, vitória com que se conclui o romance⁹⁶. O êxito na aposta significa, por outro lado, o êxito de uma arte possível. As diferentes possibilidades de criação artística exemplificadas pelo romance e relacionadas com diferentes posições no interior do campo intelectual redundam quase todas num fracasso: tanto o alargamento do espaço estético através da indústria da cultura como a sua subordinação absoluta exigida por Pröckl constituem formas, em última análise extremamente próximas, de perversão. A atitude da «verdadeira» arte, situada no ponto de equilíbrio que é o de Tüverlin, é, pois, defensiva: garante a sua possibilidade de existência e o sentido da sua existência na acentuação de uma consciência de superioridade; abrindo-se para o real, é forçada a fazê-lo de uma forma que não ponha nunca em risco a sua consciência de si própria.

É no filme que em *Erfolg* se vê a forma mais acabada de uma arte transformadora, o que, como já assinali, tem consequências para a estrutura do romance, mas é ilustrado também no final pelo filme de Johanna Krain sobre o caso Krüger. A cena mais significativa a este respeito é, porém, o capítulo «Panzerkreuzer Orlow», que nos mostra o ministro Klenk a assistir em Berlim a uma exibição de *O Couraçado Potemkine*. A acção do filme vai sendo narrada da perspectiva de Klenk, que, contra a sua vontade e todas as suas convicções, é arrebatado, como toda a assistência, pela força das imagens:

«Ist der Minister Klenk ein sanfter, friedlicher Mann? Schwerlich ist er das, er würde riesig lachen, hielte ihn einer dafür, er ist ein derber, wilder, kriegerischer Mensch, für zärtliche Gefühle nicht zu haben. Allein während das Schiff der Meuterer den geladenen Rohren entgegenschwimmt, was denkt er? Auch er, mit der wilden Kraft seines Herzens wünscht: 'Schießt nicht.'»
(p. 485)⁹⁷

⁹⁶ É muito significativo o contraponto entre a obra de Tüverlin e as memórias de Klenk, que, conduzidas exclusivamente pelo ódio e o ressentimento, estão tão condenadas como o próprio autor.

⁹⁷ A introdução em *Erfolg* de *O Couraçado Potemkine*, só exibido na Alemanha em 1926, é um dos vários anacronismos intencionalmente presentes no romance e com que se reforça o processo de autonomização da obra de arte em relação aos factos históricos concretos.

Tal como acontecia com as baladas de Pröckl, a força de persuasão do filme não dura, porém, para além deste. Saído para a rua, Klenk retoma, após instantes de perturbação, o seu estado de espírito habitual. A única consequência é o seu reconhecimento de que pertence a uma espécie em vias de extinção, tema que é desenvolvido no capítulo seguinte, «Der Steinbock», e é paralelo à imagem do touro cujo significado já referi:

«Das ist nun also da, man kann es verbieten, aber es bleibt in der Welt, es hat keinen Sinn, den Kopf davor zu verstecken.

In einem Schaufenster sieht er sein Gesicht, sieht darin, einen nie gesehenen Zug von Hilflosigkeit. Er schaut ja aus wie ein Tier in der Falle.»
(p. 485)

Toda esta cena exemplifica de novo com extrema clareza como a função transformadora da arte não é concebida no romance numa interrelação dialéctica com a totalidade da praxis social — o papel da arte resume-se ao veicular de uma lógica superior em consonância com a Razão histórica. A função transformadora da «explicação» consiste, assim, simplesmente na sua coincidência com a lógica do «progresso», o que tem para *Erfolg* as consequências estruturais que já analisei.

O êxito do filme de Johanna, financiado pelo milionário americano Potter, surge, assim, como um simples *deus ex-machina*, que corresponde também a uma feiticização da forma cinematográfica, tanto mais que, a avaliar pela descrição que nos é feita, o filme se resume a uma montagem de grandes planos fixos dominada discursivamente pelo requisitório de Johanna, resultando o paralelismo com *O Couraçado Potemkine* como puramente exterior. Tal como a estrutura de *Erfolg* é dominada por uma razão apriorística, assim também o filme de Johanna e a obra de Tüverlin, cujo «êxito» fecha o romance, são simplesmente *postulados* como a vitória da arte na concepção de Feuchtwanger-Tüverlin, vitória desmentida desde logo pelo fracasso daquilo que tem por função espelhar: o próprio romance *Erfolg*.

Isto reconduz-me à problemática inicial do meu texto, a relação entre os intelectuais e a política na República de Weimar. Feuchtwanger não se furtou ao desafio posto pela situação de crise social e política — o seu romance abre-se, de forma por vezes clarividente e sempre generosa, para os problemas do seu tempo. Neste sentido, *Erfolg* é sem sombra de dúvida um romance político. Mas esta é apenas uma primeira verificação; a pergunta essencial, a que procurei responder, é outra: qual é a política do romance? E, neste aspecto,

a relação entre a arte e a sociedade que nos é dada no e pelo romance não supera uma visão dicotômica e, em última análise, estática, muito perto dos parâmetros de uma ideologia estética tradicional. Em coerência com uma concepção da História que postula a explicação racional como motor, por si só, de transformação, *Erfolg* redonda numa reafirmação defensiva do estatuto privilegiado do intelectual e da arte. Não assistimos, pois, a uma redefinição das relações entre a arte e a política, que permanecem como pólos estáticos e irredutíveis, com o resultado de que o problema da função social da arte acaba por surgir como um problema apenas estético, remetido para a consciência individual do artista, reafirmando e reforçando o postulado da identidade e autonomia do sujeito do conhecimento que constitui um pressuposto fundamental de todas as visões ideológicas da arte.

Essa unidade e soberania do sujeito artístico em que radica o optimismo de *Erfolg* exige, como tive oportunidade de assinalar, uma solução de compromisso em termos estéticos, que recupera monologicamente a dispersão da perspectiva narrativa e a heterogeneidade do mundo narrado. A problematização dos seus próprios meios de produção não é levada no romance às últimas consequências, traduzindo-se numa confrontação apenas superficial com o desafio modernista, cuja assimilação crítica, como a queria, por exemplo, Brecht, teria que implicar o reconhecimento da precariedade do sentido e, portanto, do próprio estatuto e função social dos produtores especializados de sentido⁹⁸. A resposta de *Erfolg* a esta crise do sentido, que se recusa a assumir, é o encerramento numa mitologia racionalista que dissolve em si a praxis social e corresponde ela também, em última análise, a uma forma subtil de estetização do real, ilustrando dramaticamente a impotência e as ilusões do «intelectual autónomo» que Walter Benjamin estigmatizou lapidarmente:

«Der Geist, der sich im Namen des Faschismus vernehmbar macht, muss verschwinden. Der Geist, der ihm im Vertrauen auf die eigene Wunderkraft entgegentritt, wird verschwinden. Denn der revolutionäre Kampf spielt sich nicht zwischen dem Kapitalismus und dem Geist, sondern zwischen dem Kapitalismus und dem Proletariat ab.»⁹⁹

Outubro de 1983

⁹⁸ Cf. ainda Adorno: «In jedem ihrer Momente muss die aktuelle Produktion der Krise des Sinnes eingedenk bleiben, der des subjektiv dem Gebilde verliehenen Sinns ebenso wie der einer sinnvollen Verfassung der Welt. Sonst verschachert sie sich an die Rechtfertigung.» (*op. cit.* [nota 25], p. 49).

⁹⁹ WALTER BENJAMIN, «Der Autor als Produzent», *op. cit.*, vol. 5, p. 701.