

DA ESCRITA ANTROPOFÁGICA – TEORIAS E PRÁTICAS DA SÁTIRA MODERNA

António Sousa Ribeiro

Faculdade de Letras da UC e Centro de Estudos Sociais

RESUMO

Tendo em particular atenção o entrosamento indissolúvel entre ética e estética essencial à definição do modo satírico, percorrem-se algumas dimensões da sátira moderna, com referência especial à obra do escritor austríaco Karl Kraus.

Palavras-chave: Sátira, Fernando Pessoa, Karl Kraus, violência, Primeira Guerra Mundial.

ABSTRACT

Particularly taking into account the indissociability between ethics and essential aesthetics and the definition of the satirical mode, this essay will survey different aspects of modern satire, focusing more specifically on the work of Austrian writer Karl Kraus.

Keywords: Satire, Fernando Pessoa, Karl Kraus, Violence, World War I.

Começo por uma citação facilmente identificável:

Ah! Que fazes tu na celebridade, Guilherme Segundo da Alemanha, canhoto maneta do braço esquerdo, Bismarck sem tampa a estorvar o lume?!

Quem és tu da juba socialista, David Lloyd George, bobo de barrete phrygio feito de Union Jacks?! (Pessoa, 1917: 30)

A série continua no mesmo registo, terminando esta secção com a primeira ocorrência no texto da palavra “Ultimatum”:

Tudo de aqui pra fóra! Tudo de aqui pra fóra!

Ultimatum a elles todos, e a todos os outros que sejam como elles todos!

Se não querem sahir, fiquem e lavem-se! (*ibid.*: 30)

O *Ultimatum* de Álvaro de Campos, publicado, em 1917, no número único da revista *Portugal Futurista*, é sobejamente conhecido. Menos corrente, no entanto, se bem vejo, é uma percepção suficientemente clara da circunstância, para mim elementar, de se tratar de um texto estruturado fundamentalmente no modo satírico. Sublinhar este aspeto vai permitir-me uma aproximação a aspetos da definição da sátira e, especificamente, da sátira moderna.

Salta desde logo à vista que o *Ultimatum*, como é visível na longa sequência de apóstrofes a escritores, homens de Estado e nações da Europa, assenta na negação do preceito juvenaliano de que *nomina sunt odiosa*. Na verdade, a menção explícita do nome constitui um elemento fundamental da sequência e da produção do efeito cumulativo que lhe subjaz, numa escalada aparentemente imparável de objurgatórias, apoiadas numa série de epítetos cuja lógica de organização é dominada por um princípio fundamentalmente associativo. O sentido destas associações nem sempre é claro e permanece mesmo,

não poucas vezes, enigmático: não é difícil entender por que razão Kipling é apelidado de «imperialista das sucatas» ou o motivo por que Bernard Shaw surge como «vegetariano do paradoxo» ou «charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo», e, com mais algum esforço, pode entrever-se por que há de Anatole France ser tido como «tenia-Jaurès do Ancien Régime» (*ibid.*: 30). Mas, se é fácil compreender o que leva Campos a apostrofar a «Austria-subdita» como «mistura de sub-raças»¹, já a imagem do «batente de porta de tipo K» (*ibid.*: 30) aplicada a este estado só pode ser explicada a partir de uma dinâmica mais ou menos aleatória de associação livre.

Fixemo-nos brevemente na apóstrofe a Guilherme II, «canhoto maneta do braço esquerdo, Bismarck sem tampa a estorvar o lume» (*ibid.*: 30). A imagem paradoxal do canhoto maneta do braço esquerdo é em si suficientemente cruel, mas torna-se ainda mais brutal se tivermos conhecimento de um facto que hoje em dia pouca gente terá presente, mas era, sem dúvida, familiar aos leitores da época: o imperador, devido a complicações surgidas durante o parto e à negligência dos médicos, tinha o braço esquerdo atrofiado de nascença, sendo, portanto, portador de uma deficiência que a retórica do manifesto transforma em signo grotesco, bem na linha da sátira, em particular da sátira menipeia, na construção da qual a referência ao corpo, nomeadamente ao corpo deformado, constitui um elemento recorrente. A necessidade de reconstruir retrospectivamente o significado desta alusão torna, por outro lado, bem patente uma característica determinante do modo satírico, a sua dependência da partilha da informação corrente num contexto comunicativo determinado: na recepção da sátira, sobretudo em espaços-tempo desfasados do contexto de produção, e, portanto, do domínio “natural” dessa informação, o

1 A referência, informada pela imagem negativa dos povos eslavos característica de teorias raciais finisseculares, é, evidentemente, à composição multinacional do Império Austro-Húngaro.

problema da articulação com o referente extra-textual assume manifesta relevância (Schönert, 1981). No caso vertente, aliás, a própria ressonância da palavra “Ultimatum” no Portugal do início do século XX tem, evidentemente, de ser tomada em conta.

Não é, no entanto, esta a questão que aqui pretendo desenvolver. O que desejaria sublinhar é, na linha do que atrás referi, de que maneira a apóstrofe direta, dando saliência ao nome, e a violenta utilização retórica da referência ao corpo como elemento de crítica e de denúncia («Se não querem sahir, fiquem e lavem-se!») inscrevem desde logo o manifesto de Campos no modo satírico. Na verdade, a polémica, por mais violenta que seja, implica sempre, de uma forma ou de outra, uma certa medida de reconhecimento do outro. O que distingue a sátira é, justamente, o facto de o eu satírico se arrojar um poder absoluto, transformando o outro em simples objeto da máquina retórica que põe em movimento. Afinal, «o autor satírico», como escreveu Walter Benjamin, «é a forma civilizada do canibal» (Benjamin, 1980: 355). É assim que toda a primeira parte do “Ultimatum” – um texto que, desde o parágrafo inicial («Mandado de despejo aos mandarins da Europa. Fóra.»), escolhe um registo predominantemente performativo – está estruturada a partir do gesto primordial da sátira, o gesto da praga e da maldição, o que, no caso vertente, não só é particularmente sublinhado pela construção paralelística e iterativa, como, pelo efeito cumulativo da repetição, vai sendo potenciado no que pode ser visto como uma espiral de violência crescentemente paroxística. A associação entre a sátira e o gesto da maldição a partir daquilo a que poderíamos chamar uma antropologia da sátira não esgota, naturalmente, o problema – não deixarei de focar um conjunto de outras dimensões. Mas a noção de que a sátira constitui um modo literário intrinsecamente violento parece-me, de todo o modo, um ponto de partida essencial. Num ensaio de 1932 intitulado “Sobre a questão da sátira”, Georg Lukács punha a questão

nos termos seguintes:

A sátira não representa apenas aquilo por que se luta ou contra que se luta, não representa apenas a própria luta, mais do que isso, a própria forma da representação assume, desde logo, a forma da luta aberta. [...] Não é possível tratar a questão da forma da sátira [...] sem tomar posição sobre a questão da forma da luta aberta do ponto de vista da estética. (Lukács, 1971: 87)²

Esta mesma percepção subjaz à definição, para mim clássica, de Jürgen Brummack: «A sátira é uma forma de agressão socializada por meios estéticos» (Brummack, 1971: 282).

É o trabalho sobre a linguagem que torna a agressão socialmente aceitável, o que significa que a definição da sátira e, concomitantemente, a construção da legitimidade da violência inerente ao gesto satírico são indissociáveis da dimensão estética, da especificidade da composição textual. Dito de outro modo, é nessa dimensão que, no extremo, reside, para o autor satírico, a possibilidade de defesa em tribunal. Era, aliás, muito neste sentido da acentuação da densidade própria do estético que um aforismo de Karl Kraus podia postular que «as sátiras que o censor compreende, é justo que sejam proibidas» (Kraus, 1986: 224). É justo, evidentemente, não do ponto de vista político ou social, mas sim do ponto de vista de uma justiça literária, dada a incapacidade de tais sátiras facilmente compreensíveis satisfazerem o critério da exigência estética.

A legitimação estética, contudo, é apenas um dos aspectos da questão, inseparável de um segundo aspecto, o da legitimação ética. Existe sátira onde existe legítima suspeita sobre a normalidade social, sobre o senso comum aceite, com os seus valores e os seus

² Salvo indicação em contrário, as traduções são de minha autoria.

rituais. O olhar do artista é forçado a tornar-se satírico pela percepção exacerbada de que o universo da comunicação e das práticas sociais em geral se apresenta na forma de um mundo às avessas. É assim que arrancar máscaras, derrubar fachadas, são motivos recorrentes de toda a sátira. O real como pura ilusão, ou simples embuste, o mundo como palco, a cidade como representação vazia, tudo isto são signos da essencial e inaceitável imoralidade do estado de coisas vigente. A oposição a este estado de coisas surge, assim, como imperativo ético que aponta ao autor satírico a missão regeneradora que lhe confere identidade e, literalmente, autoridade.

Para alguém que, como o eu do *Ultimatum* de Campos, se situa nietzschianamente para além de bem e mal e se fantasia, a concluir, na barra do Tejo, «braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito» (Pessoa, 1917: 34), como prefiguração de um super-homem a vir, essa regeneração surge indissociável de uma vontade de poder que faz tábua rasa de quaisquer considerações exteriores à intransigência da sua própria lógica. Mas, mesmo assim, a desmesura do gesto vanguardista partilha, na sua exacerbação, de uma constante do modo satírico, a legitimação do ímpeto destrutivo a partir de um horizonte implícita ou explicitamente projetado como alternativa ao estado de coisas que foi tomado como objeto da violência simbólica do texto.

É aqui que se funda a coabitação, à primeira vista paradoxal, entre o modo satírico e o espírito da utopia, uma coabitação há muito notada pela teoria estética. Na definição de Schiller, no tratado *Sobre poesia ingênua e sentimental*, o princípio fundador da sátira, forma “sentimental” por excelência, é, consabidamente, a percepção da discrepância entre ideal e realidade. Trata-se, para o autor alemão, de confrontar um estado de carência com a possibilidade última da utopia:

O escritor é satírico quando toma por objeto a distância em relação à natureza e a contradição entre realidade e ideal. Na sátira, a realidade do que existe é contraposta ao ideal como realidade suprema. Não é, de resto, necessário que esse ideal seja formulado de modo explícito, desde que o escritor seja capaz de o despertar na alma; isto, é indispensável que o faça, sob pena de não produzir um efeito poético. A realidade é, portanto, neste caso, um objeto necessário de rejeição, mas, e aqui tudo depende disso, tal rejeição tem ela própria de brotar necessariamente do ideal que se lhe opõe. (Schiller, 2003: 69)

Por outras palavras, a dimensão da utopia não é um elemento explicitamente construído pelo texto satírico, antes é sugerida *ex negativo* pela violência da rejeição satírica do que existe, uma rejeição eticamente legítima porque assente, nos termos de Schiller, numa «ideia superior de humanidade». Já vimos como esta «ideia superior de humanidade» surge na lógica das vanguardas – o *Ultimatum* de Campos é apenas um exemplo entre muitos –, como a projeção fantasmática de uma vontade de poder substancialmente alheia à dimensão humanista e, quantas vezes, próxima de uma apologia da violência transformada em princípio estético válido por si só. Apesar disso, a matriz de legitimação da violência satírica a partir da necessidade moral de rejeição de uma realidade existente tida, ela sim, como ilegítima, permanece, mesmo que de modo distorcido, claramente presente.

Naturalmente que o gesto de tábua rasa das vanguardas é apenas uma das vias seguidas no contexto modernista europeu. Noutros momentos e contextos modernistas, não menos relevantes, e não menos marcados por práticas da escrita satírica igualmente de uma violência extrema, não pode surpreender-nos, por exemplo, que a dimensão utópica suscitada *a contrario* pelo modo satírico surja com frequência moldada na figura da memória. Tal moldagem assume muitas vezes um sentido conservador: na qualidade, para seguirmos

ainda Schiller, de «testemunha» e «vingador» da natureza, o autor satírico não deixa, muitas vezes, de olhar para o passado à procura de critérios para a rejeição do presente. Mas não se esqueça que, como postulam as *Cartas sobre a educação estética do ser humano* – um dos grandes textos da modernidade –, se o artista deve exilar-se do seu tempo e refugiar-se em épocas mais felizes, não o faz para se comprazer nessa distância, mas para regressar sempre e sempre, «terrível como o filho de Agamemnon», isto é, na figura do que vem para vingar e reparar o crime (Schiller, 1994: 46). Seria, assim, muito errado interpretar a memória satírica simplesmente num sentido regressivo — por muito que a *laudatio temporis acti* seja um instrumento recorrente da retórica da sátira. De facto, ela é também, em larga medida, uma memória do possível no exato sentido dado a este conceito pela estética da negatividade adorniana. Cito a este respeito um passo central da *Teoria estética* de Adorno:

Mas como a utopia da arte, aquilo que ela ainda não é, lhe está vedada por um véu sombrio, ela permanece, através de todas as suas formas de mediação, como memória, memória do possível contra o real que o reprimiu, algo como a reparação imaginária da catástrofe chamada história universal, liberdade que, sob o jugo da necessidade, não se realizou, e não se sabe se virá a realizar-se. (Adorno, 1981: 204)

Por muito que a escrita satírica se processe num modo afirmativo, incluindo, como vimos, a arrogância absoluta de um texto como o *Ultimatum* de Campos, ela partilha em pleno do estatuto precário assim definido por Adorno relativamente à situação da arte na modernidade. Na verdade, diferentemente do expresso por Juvenal que, na sua sátira primeira, sugere que basta o escritor postar-se em qualquer esquina de Roma para, a partir da observação das situações que se lhe oferecem, ser irresistivelmente compelido a escrever uma

sátira – «difficile est satiram non scribere» –, a situação da sátira na modernidade tornou-se muito mais complexa. Num dos fragmentos de *Minima Moralia*, intitulado justamente “Juvenals Irrtum” – “O erro de Juvenal” –, Adorno desenvolve sumariamente esta questão, reflectindo não apenas o trauma recém-vivido do horror absoluto do nazismo, mas também a situação de uma sociedade totalmente administrada, em que o gesto satírico parece de antemão condenado a ficar tolhido num estado de impotência — «na rocha daquilo que existe não se encontra uma fenda a que possa agarrar-se a mão do ironista» (Adorno, 1982: 280- 81).

A reflexão de Adorno nutre-se de uma percepção aguda da universalização do princípio do mercado e da absoluta deriva do sentido num mundo regido pela lógica do simulacro. O gesto de arrancar a máscara tornou-se impossível pela simples razão de que o rosto vem atrás – já que não há senão máscara e a distinção entre máscara e rosto se tornou irrelevante. Na definição de Wolfgang Preisendanz, o método essencial da sátira podia ser caracterizado como consistindo numa «transparente Entstellung», uma desfiguração ou deformação transparente (Preisendanz, 1976: 413). O elemento referencial é decisivo para esta definição – é necessário que exista uma diferença reconhecível entre ficção e realidade e, ao mesmo tempo, uma referência identificável à realidade que foi submetida ao processo de desfiguração. Ora, é justamente isso que se tornou precário, num contexto em que toda a diferença está em permanente risco de imediata incorporação na lógica de uma cultura do simulacro que não conhece um referente. Por outras palavras: não é só a eficácia, desde sempre problemática, mas também a própria possibilidade da sátira que surge posta em causa.

Estas observações, que são, a meu ver, essenciais para uma discussão do estatuto e das condições da sátira contemporânea, estão longe de ser apenas aplicáveis a um contexto de actualidade. Pelo contrário,

traduzem um conjunto de problemas que está claramente presente no contexto modernista pelo menos desde o início do século XX. É o que irei exemplificar brevemente na segunda parte deste breve estudo. Por motivos que seria longo desenvolver, o filão satírico reveste-se, na literatura austríaca do século XX, de uma importância determinante, de Karl Kraus e Robert Musil a Elias Canetti e, mais recentemente, Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard ou diversos outros autores contemporâneos menos divulgados entre nós, como Peter Turrini. Musil, não se esqueça, é autor do talvez mais importante romance satírico do século, *O homem sem qualidades*, um projeto, não por acaso, de dimensão desmesurada. Mas será a partir de Karl Kraus, que irei abordar alguns aspectos da redefinição da sátira no contexto estético da modernidade.

A obra não menos desmesurada de Karl Kraus é de absoluta singularidade, mesmo à escala europeia. Autor de *Os últimos dias da humanidade*, um drama-documento de cerca de 800 páginas composto num registo que combina a sátira irónica com a patética, o essencial da sua obra foi sendo publicado ao longo de quase 40 anos na revista *Die Fackel*, *O archote*, que fundou em 1899 e levaria até 1936, escrevendo-a, desde 1911, inteiramente sozinho («Já não tenho colaboradores. Tinha-lhes inveja. Eles repelem-me os leitores de que quero ver-me livre eu próprio» [Kraus, 1986: 284]). Para o que mais diretamente aqui nos interessa, é relevante ler *Die Fackel* não apenas como um monumental macrotexto satírico de umas 23000 páginas, mas também como um lugar de permanente reflexão sobre a sátira, como um laboratório de escrita satírica agudamente consciente e à procura de respostas inovadoras para as dificuldades do modo satírico na modernidade. Tal como Roma para Juvenal, a Viena das primeiras décadas do século XX constitui o espaço local que é objeto direto do olhar satírico de Kraus. Esta, pode dizer-se, é uma constante da sátira: o seu teste de qualidade consiste na demonstração da capacidade

de transformar num exemplo paradigmático o envolvimento muito próximo numa observação local. Por isso é que nenhum objeto é demasiado insignificante para merecer a atenção da sátira; pelo contrário, é, justamente, a capacidade sismográfica de entender como o diabo mora nos pormenores, como o aparentemente insignificante pode produzir consequências, em última análise, apocalípticas, que define o modo de percepção satírico. Este, diga-se entre parênteses, é aliás um dos critérios de distinção entre sátira e polémica. Para a polémica, como aflorei já, é indispensável um grau, mesmo que mínimo, de reconhecimento do outro – ninguém polemiza contra um oponente liliputiano; é a recusa desse reconhecimento, por outro lado, que define a relação da sátira com o seu objeto. O que significa ainda que, contrariamente à polémica, a sátira vive da capacidade de ficcionalização do seu objeto, isto é, da transfiguração do referente pela integração bem sucedida num contexto composicional, que lhe confere densidade e sentido paradigmático. Num epigrama dedicado a Stefan Großmann, um jornalista e escritor hoje praticamente esquecido, mas de grande proeminência na época, Kraus deu expressão lapidar a esta desproporção entre o referente empírico e o significado ficcional:

Großmann

– só o título

é já um capítulo. [...]

Stefan Großmann? Nem dez linhas!

Großmann? No mínimo, um livro! (F622-31, 1923: 107)³

³ As citações da revista *Die Fackel* são referenciadas no corpo do texto através da inicial F, seguida da indicação do número da revista, data de publicação e página.

O editorial do primeiro número da revista, de Abril de 1899, era suficientemente explícito, ao postular que o programa político da nova publicação não se traduzia num «sonoro “hoje destacamos”», mas sim num «sincero “hoje aniquilamos”» (F1, 1899: 1), e que o objetivo principal do novo empreendimento consistia na «drenagem do vasto pântano dos lugares comuns» (*ibid.*: 2), assim referindo sem reboços a dimensão violenta da sátira, por um lado, e, por outro, circunscrevendo o seu objeto, o universo dos automatismos discursivos que dominam a cena pública e, por extensão, os autores desses discursos. A conclusão do editorial não é menos clara, na linha do que constitui um universal da sátira, o desprezo, misturado com desgosto, pelo estado de coisas: «Que o archote possa iluminar um país em que – ao contrário do império de Carlos V – o sol nunca se levanta» (*ibid.*: 3).

A ambiguidade do símbolo do archote, que ilumina, mas também incendeia, ou que incendeia para iluminar, é em si mesma emblemática da questão da sátira. Mas o que quero sublinhar particularmente é a imagem do pântano dos lugares comuns que compete ao autor satírico drenar. Na verdade, é aqui que reside o desafio e, ao mesmo tempo, a dificuldade fundamental da sátira na modernidade. No mundo de fachada daquela cidade Potemkine verberada por Adolf Loos, as atitudes e comportamentos que provocam a *indignatio* do autor satírico e o levam à escrita chegam à sua observação, fundamentalmente, na forma dos discursos que dominam a cena pública. Longe da utopia iluminista da comunicação livre e racional, a esfera pública é dominada pelos automatismos discursivos produzidos pela imprensa como grande máquina moderna de comunicação. Assim, perante a saturação discursiva que domina a realidade e, no limite, se substitui a ela, o autor satírico tem de ser antes de mais um crítico da linguagem e, em vez da atitude distanciada do moralista, é obrigado a um envolvimento próximo no jogo da comunicação. Só

deste modo poderá trazer à luz a essencial imoralidade de padrões discursivos que estabelecem um critério de normalidade assente no silenciar ou no violentar de dimensões fundamentais do ser humano. Neste sentido, a tarefa do autor satírico consiste em estabelecer, contra os usos discursivos correntes, os princípios de uma ética da comunicação; mas esses princípios não são proclamados dogmática ou abstratamente, têm de ser experimentados e provados através da prática da escrita, assim obrigando a reconfigurar não apenas a estética da sátira, mas também a forma da relação entre ética e estética consubstancial ao modo satírico. A consequência é um envolvimento ativamente dialógico com todo o universo discursivo da época. «Era este o mais estranho de todos os paradoxos», escreveria Elias Canetti num ensaio de 1965 intitulado “Karl Kraus, escola de resistência”,

este homem que desprezava tanto, o mais intransigente desprezador da literatura universal desde Quevedo e Swift, uma espécie de flagelo de Deus sobre a humanidade culpada, dava a palavra a *todos*. Não estava disposto a sacrificar a mais minúscula, mais insignificante, mais inócua das vozes. (Canetti, 1982: 46).

A percepção de que a saturação do universo comunicativo da modernidade obriga a um repensar da estratégia da sátira e de que a simples retórica da condenação moral, da denúncia ou da indignação tem de ceder o passo a modos de ficcionalização que tomam por referente o universo dos discursos e, portanto, não podem prescindir de uma base documental, isto é, de uma relação que, sendo de distância, tem de ser, ao mesmo tempo, de proximidade, surge relativamente cedo em *Die Fackel*. Veja-se o passo seguinte, de um ensaio de 1913:

O mundo não é senão uma entulheira, uma vil entulheira. A notícia de jornal é a realidade e por isso também a sátira é humilhada pela notícia.

Tudo o que ela tem a fazer é clarificar a notícia para aqueles que só lêem, mas ainda não vêem. O seu feito estilístico supremo está na ordenação gráfica. A sátira de invenção já nada tem a fazer aqui. Não há nada para inventar. O que ainda aí não está, chega amanhã. É só esperar! Se a sátira abusar das suas forças, se ficar impaciente e julgar que, nesta realidade a transbordar, ainda tem alguma coisa a preencher, é bem feito a realidade tornar-se de mais para ela e, com uma expressão satânica de que a sátira nunca seria capaz, lhe dizer a rir ao ouvido: Olha, olha! Já cá estou! (F366-67, 1913: 32)

A tarefa satírica tornou-se, assim, muito mais complexa do que o simples fustigar dos vícios e dos maus costumes. Ela tem de ser paciente, tem de redefinir-se a partir de uma lógica de mobilidade da instância satírica, já não presa a uma posição distanciada e fixa, mas disponível para assumir diferentes papéis, para entrar num jogo que já não é governado pela invenção, mas, muito mais, pela relação desconstrutiva com a materialidade dos discursos que constituem como que essa segunda natureza a que podemos chamar modernidade. «Lutador, artista, bobo», assim se definirá Kraus a si próprio no verso final do poema “Trinta anos depois”, em que traça um grande balanço do seu trajeto como autor (F810, 1929: 12). Note-se que os termos desta tríade e os diferentes papéis que representam são indissociáveis. O lugar central é ocupado pelo «artista». Mas, se lermos o verso como um crescendo, então o acento – no original alemão, particularmente sublinhado pela forma métrica – recai sobre o bobo. Este é o bobo shakespeariano, epitomizado em particular pelo portentoso bobo de *O rei Lear*, a figura que, porque se coloca e é colocada à margem dos valores e dos discursos correntemente aceites, tem a capacidade de se constituir como o lugar paradoxal da verdade, uma verdade que só pode exprimir através de um jogo excêntrico com a linguagem e que, portanto, só é acessível a quem queira e possa ter

ouvidos para ela.

É a partir desta mobilidade dialógica que a poética da sátira krausiana se constitui, no essencial, como poética da citação. Walter Benjamin, no seu grande ensaio de 1931 sobre Kraus, o mesmo em que *et pour cause* define o autor satírico como a forma civilizada do canibal, define a dimensão antropofágica da escrita krausiana como um silêncio às avessas, justamente pela capacidade de fazer falar o que, de outro modo, permaneceria como um senso comum inquestionado. Um dos passos em que a definição da sátira como poética da citação, e as dificuldades daí decorrentes, são mais explicitamente teorizadas surge quase a abrir o longo ensaio escrito para marcar o trigésimo aniversário da revista, em 1929, e significativamente intitulado “No trigésimo ano de guerra”:

Juvenal manteve-se fiel ao *difficile est satiram non scribere*. Então havia ainda espaço de manobra entre a matéria e a forma. Ele podia escrever uma sátira, mais, era-lhe difícil não a escrever. Eu, por castigo, vim dar a uma época que tinha por característica ser tão ridícula que já não tinha consciência do seu ridículo e já não ouvia o riso. Primeiro, parecia que essa época se satisfaria com a reprodução deste estado de coisas; como se, para representar o que ela era, a reprodução fosse suficiente e esta redundasse na sátira. Escrever a sátira tinha-se tornado mais difícil, porque a realidade parecia coincidir em pleno com ela, bastando que fosse citada por aquele que sabia vê-la e ouvi-la. Mas isso só aparentemente era mais fácil, porque, a par da possibilidade de reproduzir a sua época, o autor satírico via-se perante a dificuldade de escrever a sátira. Assim me tornei no criador da citação e, no essencial, não mais do que isso, embora não gostasse de ver diminuída a parte que a modelação da linguagem tem também na reprodução da época. A arte da linguagem consiste em omitir as aspas, consiste no plágio do facto apropriado, no gesto que transforma o excerto numa obra de arte. (F800-805, 1929: 1-2)

A prova de fogo desta poética da citação seria a Primeira Guerra Mundial. Foi uma prova brilhantemente superada – *Os últimos dias da humanidade* são a demonstração acabada de como a estratégia testada e refinada anos a fio no laboratório de *Die Fackel* permitia dar resposta ao problema da representação da violência através, nomeadamente, da violência da representação satírica. Na verdade, a questão da possibilidade ou impossibilidade de escrever um poema perante a experiência da violência extrema não se coloca apenas depois de Auschwitz, antes é um problema consubstancial à lógica da modernidade desde sempre enfrentado pela teoria e prática satíricas de Kraus.

É justamente a irrupção da violência, incluindo a violência do discurso belicista e chauvinista que campeia à rédea solta em 1914, que vem demonstrar e reforçar a visão quintessencial das consequências apocalípticas que derivam da aparente normalidade dos discursos. Em Outubro de 1912, a irrupção da primeira Guerra dos Balcãs, um dos ensaios gerais da Primeira Guerra Mundial, permitiu a Kraus testar em pleno a eficácia da sua estratégia de escrita. Limitar-me-ei a um único exemplo, um texto de Novembro de 1912 com o título “É a guerra – c’est la guerre – é o Moloch”. No essencial, o texto compõe-se de uma montagem de citações, perspectivada por um comentário autoral introdutório, de que traduzo os seguintes passos bem ilustrativos:

O céu a sul de Stara Zagora está vermelho-sangue de vergonha. A Áustria faz-se representar nos Balcãs por impressionistas. Jamais se cometeram maiores atrocidades. A carantonha do editorial besunta-se com sangue. O ornamento da infâmia escarnece de uma infinita desgraça humana. A Áustria joga às cartas. Os turcos rezam a sua oração da tarde. Quando se fizer a grande partilha, a Áustria espera receber o maior quinhão de impressões, estados de espírito e pormenores. As estações

telegráficas foram conquistadas. Dão-se massacres de palavras. Uma miséria inenarrável foi posta ao serviço de uma narração miserável. A tomada de prisioneiros é uma oportunidade, a vitória, uma entrevista. Uma horda desabrida de informadores assalta os feridos a golpes de poesia. Extraem-se pormenores aos cadáveres. O lugar está assombrado pela peste e pela expressividade. (F360-62, 1912: 39)

O comentário atinge em cheio todo o sistema de representação que subjaz à cobertura jornalística da guerra, servindo de moldura crítica à documentação transcrita a seguir por Kraus e apresentada na forma de uma montagem de citações apenas modificadas pelo sublinhar de algumas frases particularmente reveladoras. O que é traçado é um retrato precoce da banalidade do mal, num contexto em que surge inteiramente esbatida a diferença entre os perpetradores diretos e aqueles que se tornam cúmplices da violência pela forma como lidam com as palavras. Afinal, como escreverá Kraus em 1914, «O despacho noticioso é um instrumento de guerra como a granada, que também não toma quaisquer factos em consideração» (F404, 1914: 12). Não se trata, assim, apenas de documentar satiricamente o dilettantismo, a vacuidade intelectual ou mesmo a incompetência deste ou daquele indivíduo mais ou menos patético, trata-se, sim, de pôr a nu a face hedionda de uma normalidade apocalíptica de que as figuras sobre que incide o olhar satírico não são mais do que representantes arquetípicos.

Deixo à imaginação do leitor a tarefa de estabelecer relações entre um texto como o que citei e a nossa atualidade. Na verdade, muitos dos textos de Kraus sobre a guerra – não só esses, mas talvez particularmente esses – parecem escritos para os dias de hoje. Também isto era já um tema perseguido por Kraus, ao refletir sobre as razões da perenidade do modo satírico e concluir amargamente, como crítico melancólico do progresso, que essa perenidade se funda na

permanência dos mesmos motivos e no facto de a humanidade não aprender mesmo com experiências extremas: «Não, a alma não ficará com cicatrizes. A bala há-de ter entrado na humanidade por um ouvido e saído pelo outro.» (Kraus, 1986: 438). A atualidade da sátira krausiana não se funda, evidentemente, em quaisquer dotes proféticos ou em qualquer dom de intemporalidade, funda-se na eficácia do modelo operativo de crítica do discurso proposto por Kraus a partir do seu envolvimento obsessivo com a cena pública do seu tempo. O essencial, para parafrasear um dos muitos aforismos, é que o autor satírico não deixa que o impeçam de dar forma àquilo que o impede de dar forma (*ibid.*: 294). Num texto poetológico central de 1912, “Nestroy e a posteridade”, a sátira será definida como a «lírica do obstáculo» (F349-50, 1912: 10), assim exprimindo a tensão produtiva que transforma o objeto de repulsa em *movens* da configuração estética. Na verdade, prefigurando a definição da *Teoria estética* de Adorno, a arte da sátira krausiana entende-se a si própria plenamente como antítese social da sociedade, num sentido muito preciso fixado lapidarmente numa carta de Julho de 1915 que constitui quase uma paráfrase da definição de Schiller:

Se não tivesse para dizer senão que a flor é bela, mais valia guardar isso para mim, num mundo feio que não consente essa beleza. Mas como sou alguém que deduz a beleza da flor a partir da fealdade do mundo, coisa que este ainda menos consente, não posso calá-lo. É neste tormento que vivo. (Kraus, 1977: 167)

O significado paradigmático e sobretudo, repito, a operatividade do dispositivo satírico krausiano estão na capacidade demonstrada de ir além do desespero humanista expresso de modo quase pungente num passo como este, fazendo dele ponto de partida e não de chegada e transformando o desassossego que define o modo de existência

da instância satírica num impulso de escrita assente numa relação essencialmente experimental com a linguagem que redefine em aspectos essenciais o próprio conceito de sátira. Deixo, assim, a finalizar, uma das cenas mais breves de *Os últimos dias da humanidade*, uma cena longe de um modo satírico convencional, mas só compreensível como cristalização de um gesto satírico que, à maneira do teatro épico brechtiano, aqui claramente prefigurado, fixa um conjunto de atitudes sociais que devolvem prismaticamente a configuração impiedosa de toda uma sociedade:

Uma travessa. Debaixo de um portal, um soldado com duas medalhas ao peito. A boina tapa-lhe grande parte da cara. Ao lado, a filha pequena, que o guiou e se baixa agora para apanhar do passeio uma beata que lhe mete no bolso. No pátio da casa, um inválido com um realejo.

O soldado: Agora já chega (*tira um cachimbo do bolso e a rapariga enche-o com o tabaco das beatas.*)

Um tenente (*que passou, vira-se, em tom ríspido*): Mas você é cego ou quê?

O soldado: Sou.

O tenente: O quê? ... Ah, bom...

(*Afasta-se. O soldado, guiado pela criança, segue na direcção contrária. O realejo toca a marcha Vivam os Habsburgos.*)

(*Muda a cena.*) (Kraus, 2016: 734)

Falei num gesto satírico estruturante, mas é indispensável acrescentar que esse gesto, numa cena como esta, se funda, com toda a clareza, num princípio que é ético, mas é também, indissociavelmente, um princípio estético, com larga tradição, aliás, na teoria do drama: o princípio da compaixão. Mas isso seria o mote para outras e longas conversas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1981). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1982). *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1980). “Karl Kraus”, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften (Werkausgabe, vol. 4)*. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 334-67.
- BRUMMACK, Jürgen (1971), “Zu Begriff und Theorie der Satire”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 45 (Sonderheft): 275-377.
- CANETTI, Elias (1982). “Karl Kraus, Schule des Widerstands”, in E. Canetti, *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag: 42-53.
- KRAUS, Karl (1977). *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*. Org. Heinrich Fischer e Michael Lazarus. München: dtv.
- KRAUS, Karl (1986). *Aphorismen (Schriften, vol. 8)*. Org. Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KRAUS, Karl (2016). *Os últimos dias da humanidade*. Trad. António Sousa Ribeiro. Vila Nova de Famalição: Edições Húmus/TNSJ.
- LUKÁCS, Georg (1971). “Zur Frage der Satire”, in G. Lukács, *Essays über Realismus (Werke, vol. 4)*. Neuwied/Berlin: Luchterhand: 83-107.
- PESSOA, Fernando (1917). “Ultimatum de Álvaro de Campos”, *Portugal Futurista*: 30-34 [ed. facsimilada].
- PREISENDANZ, Wolfgang (1976). “Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem”, in W. Preisendanz e R. Warning (orgs.), *Das Komische*. München: Fink: 411-13.
- SCHILLER, Friedrich (1994). *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: INCM.

SCHILLER, Friedrich (2003). *Sobre poesia ingénuo e sentimental*. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: INCM.

SCHÖNERT, Jörg (1981). “‘Wir Negativen’. Das Rollenbewußtsein des Satirikers Kurt Tucholsky in de ersten Phase der Weimarer Republik (1918-1924)”, in Irmgard Ackermann (org.), *Kurt Tucholsky. Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung*. München: text+kritik: 46-88.