

CULTURA 30 de abril 2018

# António Sousa Ribeiro. "Kraus mostra como a cultura se transforma numa arma de destruição maciça"

---

O grande satirista vienense Karl Kraus mostrou como a mãe de todas as crises é a corrupção da linguagem. Ao Sol, o seu tradutor vinca que a grande arma de destruição maciça é, ainda hoje, o uso irresponsável da palavra, as falsificações que se produzem e toda a família de lugares-comuns que declararam guerra ao real.



Karl Kraus, o mais terrível dos grandes escritores do século passado, empreendeu de 1899 a 1936 uma avassaladora campanha satírica contra a hipocrisia moral dominante. O maior satirista *Die Fackel* (O Archote), que manteve até à sua morte, com o propósito declarado de «lançar um grito de corajosa crítica à sua época». Esta teve 922 números publicados, num total de cerca de 23 mil páginas, funcionando como um «tribunal» perante o qual foram chamados a comparecer os intervenientes de uma trama mais sórdida do que todas as guerras. Para Kraus, nada teve consequências tão devastadoras como o processo de falsificação que passou a ser o modo de actuação da imprensa. Foi a partir de Viena, e numa altura em que o Império Austro-Húngaro parecia comprazer-se no seu desmoronamento – o que leva Kraus a falar num «feliz apocalipse» –, que empregou todos os seus recursos, do génio e erudição à sua fortuna pessoal, uma vida inteira, aparecendo como o inimigo público n.º1 daquela sociedade que era um reflexo de todo o mundo. Nessa atitude de denúncia ferocíssima dos vícios, manigâncias e imposturas em que a realidade se tornou o alvo da distorção recreativa por parte da cultura, para efeito da instrumentalização de uma opinião pública conseguida, nomeadamente, através da acção da imprensa. Assim, o real vê-se substituído por uma ilusão grotesca, num efeito de normalização imediato do que até ter lugar nos parecia inimaginável, desumano. Nesta sua cruzada, Kraus foi-se isolando progressivamente, ao ponto de ter prescindido, a partir de 1911, de colaboradores, passando a redigir a revista sozinho. E, numa nota de rodapé, no excelente prefácio de *Nesta Grande Época* – volume de «sátiras escolhidas» que António Sousa Ribeiro viu publicado há semanas pela Relógio D'Água –, podemos ler este comentário de Kraus: «Já não tenho colaboradores. Tinha inveja deles. Eles afastam-me os leitores de que quero ver-me livre eu próprio.» Aproveitando a publicação desta peça crucial para que, um século depois, o leitor português possa tomar contacto com esta obra monumental do «maior satirista de língua alemão» (como lhe chamou Elias Canetti), aproveitámos para falar com o seu tradutor, e um dos seus grandes especialistas mundiais.

### **Este encontro com Karl Kraus tem muitos anos?**

Sim, muitos. O Kraus foi o meu tema da tese de doutoramento. Terei sido das poucas pessoas vivas que leram *Die Fackel* de cabo a rabo. Foi necessário para o meu trabalho. Trabalhei esses textos a partir da noção da «poética da citação», sobretudo na relação com Shakespeare, que é muito intensa. E fiz um levantamento exaustivo das citações de Shakespeare que aparecem nos textos dele.

### **E remonta a que tempo essa pesquisa?**

Foi a partir dos anos 80. Apresentei a tese em 1991. Entretanto, já tinha publicado muito sobre o Kraus, e continuei a fazê-lo.

### **Quem foram os seus mestres?**

Nos estudos germanísticos e deste tipo de autores há nomes como os de Paulo Quintela e João Barrento, que são particularmente salientes, e por muitas razões. Uma delas é por, durante muito tempo, não haver tradutores qualificados do alemão, e as traduções de obras deste idioma nos chegarem, por regra, em segunda mão, sobretudo por via do francês. Revejo-me bastante no meu mestre, Paulo Quintela, que é neste campo uma figura singular... E, dada esta escassez, há uma responsabilidade académica acrescida que passa por partilhar estes textos com o público leitor em geral.

### **Por isso foi sempre para si um objectivo traduzir Kraus?**

Nos anos 80 publiquei uma recolha breve de textos, com alguns colegas da faculdade. Foram as minhas primeiras

traduções do Kraus. Depois publiquei um livro de aforismos, numa editora da faculdade dirigida pelo João Barrento – A páginas tantas. Isso foi recentemente reeditado, com pequenas alterações.

### **Na Fyodor Books, certo?**

Exactamente. O contacto foi deles, de um jovem livreiro e editor que se interessou pelos textos.

### **O Paulo Rodrigues Ferreira...**

Sim. Fiz uma breve revisão. Não tinha tempo nem disponibilidade para ir além disso.

### **Para além destes textos não houve outro tradutor que tenha trabalhado sobre Kraus?**

Não. Excepto, recentemente, o Bruno Monteiro, que publicou uma colectânea de aforismos [Pro Domo et Mundo, edição da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, Dezembro de 2016]

### **E acaba de sair um volume mais extenso de aforismos na nova editora de Vasco Santos...**

Há já uns bons anos o Vasco Santos interessou-se pelo Kraus e publicou uma pequena plaquete. Não sabia que, entretanto, ele ia publicar uma recolha maior.

**Sim. Pôs fim à actividade da Fenda e criou a Vasco Santos Editor, abrindo o catálogo com uma reedição de *A Nossa Necessidade de Consolo é Impossível de Satisfazer* e *Aforismos* de Karl Kraus, um volume de 440 páginas. Mas o que**

## **achou das traduções de Bruno Monteiro?**

São boas. Aliás, conheci o Bruno na apresentação de "Os Últimos Dias da Humanidade" [versão integral publicada pelas Edições Humus, em novembro de 2016]. Ele estava lá, tinha escrito um texto [por ocasião do espectáculo levado à cena, em 2017, pelo Teatro Nacional São João], fez quase um trabalho etnográfico... Porque o Bruno é de formação sociológica, e esse texto que escreveu para o programa do espectáculo tinha essa componente. Ele esteve a assistir aos ensaios, acompanhou o trabalho do Nuno Carinhas [encenador] e dos actores, e fez depois uma espécie de diário de campo. Uma coisa bem feita. E o livro tem também um prefácio.

## **E fora estas edições...?**

Tirando estas não há mais nada. Há alguma coisa no Brasil. Alguns livros estão traduzidos no Brasil. Recentemente surgiu lá uma tradução de "Os Últimos Dias da Humanidade", mas muito parcelar, e que eu entretanto já tenho e que não me agrada nada. É exactamente a situação de alguém a quem foi encomendada a tradução mas que não sabia nada do autor, portanto traduz num estado de inocência em relação a muitas complexidades que aparecem e que, se não forem detectadas, não sai dali uma coisa decente.

## **Voltando ao seu percurso...**

Sempre tive essa ambição de traduzir "Os Últimos Dias da Humanidade". Fiz uma tradução parcial – aliás, muito por insistência do Luís Oliveira da Antígona... Ele ia-me telefonando regularmente e durante anos a perguntar pela tradução, e eu acabei então por fazê-la.

## **E há uma diferença muito substancial entre as duas?**

Há. A outra era cerca de metade do texto, ao passo que esta é a tradução integral. Mais 300 páginas. Eu tinha à volta de cento e poucas de um total de 209 cenas que tem o drama.

## **O interesse do actual volume antológico que fez das sátiras de Kraus é óbvio, mas não conhecendo este drama, porquê o seu especial interesse...**

"Os Últimos Dias da Humanidade", visto à superfície, é uma crónica da I Guerra Mundial. E isto no impacto que teve na sociedade austríaca. Portanto, trata-se de uma drama documental. A técnica essencial da construção do drama é a montagem documental, a montagem de citações. E isto a partir do processo satírico que nos diz que a realidade constitui a sua própria sátira. Isto é: o autor satírico tem apenas de trabalhar os documentos de maneira a extrair o seu significado paradigmático, e a ser capaz de apresentar ao leitor (neste caso à audiência do espectáculo) a enormidade da situação.

## **O que é que distingue a abordagem de Kraus?**

Como digo no prefácio passa por fazer a crítica da normalidade. Isto porque, na verdade, este é um drama em que a maior parte das cenas se passam em Viena, portanto, na retaguarda. Não se passa na frente de batalha, embora haja uma ou outra na frente. Há lá uma personagem que é a jornalista Alice Schalek, que foi a primeira jornalista historicamente acreditada como correspondente de guerra, e que se transformou numa personagem satírica. As cenas em que aparece essa senhora são, basicamente, transcrições dos textos que enviava para o jornal. Aliás, o Kraus, num texto de reflexão marcante designa-se a si próprio como o inventor da citação.

## O que quer dizer?

Usa esta formulação paradoxal para mostrar justamente que, num contexto ideológico e numa esfera pública dominada pela multiplicação dos discursos, e que é paradigmaticamente representada pela figura da imprensa, o autor satírico não tem de inventar nada, tem apenas de conhecer bem esse universo, inserir-se nele e destacar aquilo que denuncia o aparente estado de normalidade como sendo, na verdade, um estado de exceção. Portanto, as cenas passam-se em Viena, com inúmeras personagens da vida pública, com os Generais a falarem tranquilamente nos 80 ou 90 mil homens que sacrificaram e mostrando que não estão dispostos a que isso lhes seja atirado à cara porque os homens estão ali justamente para isso.

## Em que medida a obra de Kraus lhe parece ser nuclear no debate das questões que ainda hoje dominam o debate público?

Na literatura do século XX, se quisemos procurar uma reflexão extremamente profunda sobre as condições de existência, as formas de criação e de multiplicação de uma cultura de violência, está lá tudo. Porque o tema da violência é o tema estruturante desta obra, e quando falamos aqui de violência não é apenas a grande violência que se passou nas trincheiras, mas é a violência intersticial nas relações quotidianas. E aí está um aspecto de profunda modernidade nesta obra. A forma como aborda as relações de poder, a violência do discurso... E é curioso como, na literatura mais recente sobre a I Guerra Mundial, a percepção que caiu no senso comum é de que toda a gente queria a guerra, que havia um apetite de sangue qualquer, ao nível das Nações... Fala-se disso, por exemplo, na relação entre a França e a Alemanha. Que os franceses estavam ansiosos por recuperar a Alsácia Lorena, em conjunto estavam ansiosos por se vingar da Alemanha... Na verdade, ainda recentemente li uma obra marcante – li e, aliás, até traduzi... O título é “A Dança das Fúrias” [de Michael S. Neiberg].

## **E vai ser publicada?**

Já foi. Por uma pequena editora alentejana, uma iniciativa que surgiu em Castro Verde e que se chama Publicações a Ferro e Aço. Isso já foi publicado em 2014, com um pequeno prefácio meu também. Este autor é um dos grandes especialistas da História da I Guerra Mundial, e ele cita lá inquéritos sociológicos nas vésperas da guerra e que mostram que apenas 10% dos franceses estão preocupados com a Alsácia Lorena. Os dados sociológicos dizem-nos, portanto, exactamente o oposto do que dizem as narrativas históricas. Assim, todo o potencial de violência fora produzido, em boa parte, pelo próprio esforço de guerra e os seus efeitos. Também nessa aspecto a I Guerra foi um momento de charneira de todo o século XX. É, na verdade, o início do curto século XX.

## **Kraus é, nesse contexto, um intérprete mortal para os mitos que circulam?**

Uma das coisas que o Kraus mostra é como se gera essa cultura de violência, e como os principais responsáveis, aos olhos dele, são as pessoas que lidam com as palavras. Os intelectuais, os escritores, os jornalistas, etc. Personagens com bastante proeminência e que são, justamente, aqueles que têm a responsabilidade pelo discurso que se produz, que o usam irresponsavelmente, e transformam também as palavras em armas.

## **Pode dar um exemplo?**

Um dos aforismos que surge nos "Os Últimos Dias da Humanidade" diz-nos: «Um despacho noticioso (ou uma notícia de jornal) é um instrumento de guerra como a granada, que também não toma quaisquer factos em consideração». Quando hoje em dia se fala na pós-verdade, tinha já lido tudo isso no Kraus. Quando foi para a frente a guerra no

Iraque, em que os editorialistas... José Manuel Fernandes, toda essa gente que está à frente dos nossos jornais e que se tornaram grandes especialistas militares de um momento para o outro, e era como se fossem eles os cabos de guerra... E eu lia aquilo com uma enorme sensação de déjà vu. Se se fizesse hoje em dia uma antologia desses editoriais...

### **O que é pensa que ficaria claro?**

O que saltaria à vista é justamente a irresponsabilidade de pessoas que não conhecem os factos, que levaram a sério a conversa das armas de destruição maciça – como sendo até um dogma de fé –, e que a partir disso constroem um discurso belicista que vai ter uma influência enorme. E foi isso, precisamente, o que aconteceu no contexto da I Guerra. Há até um célebre episódio, usado pela propaganda alemã, que foi o bombardeamento de Nuremberga, coisa que nunca aconteceu. Isso não impediu que servisse de motivo para a guerra, e o Kraus glosa esses aproveitamentos insistentemente. De tanto serem repetidos é como se tivessem realmente acontecido, e produzem efeitos terríveis.

### **Como a granada.**

Sim. Aí está a notícia que não tem consideração pela realidade e, portanto, é destrutiva. É uma arma de destruição maciça. E o Kraus tinha já mostrado na I Guerra que a maior arma de destruição maciça é aquilo a que chamamos cultura, ou linguagem, o discurso, ou a imprensa... A maneira como a cultura se transforma numa arma de destruição maciça através desse uso irresponsável da linguagem é o grande tema daquele drama.

### **Há outros?**

Há. Este drama é proteico, é um universo de uma complexidade total. Durante muito tempo tido como intraduzível... Na verdade não é nada intraduzível. Ou, como ensino aos meus alunos, tudo é intraduzível. O pressuposto de qualquer

tradução é que as línguas são incomensuráveis, e são imensamente diferentes entre si, sendo que o tradutor faz o seu trabalho contra a intraduzibilidade das línguas. O que o tradutor faz é, com o seu sangue, suor e lágrimas, refutar esse princípio e, obviamente, produzir um texto que, depois, é seu. Não é equivalente, no sentido mais limitado da palavra. Mas pode transmitir ao leitor que não lê na língua original aquilo que é o universo de um autor. Isso é possível.

### **E como foi para si a experiência de traduzir "Os Últimos Dias da Humanidade"?**

Foi das coisas mais felizes que me aconteceram na vida. Nem nos meus sonhos mais ousados alguma vez pensei que veria este drama encenado num palco português, e aí estou muitíssimo grato ao Teatro Nacional São João, ao Nuno Carinhas, ao Nuno Cardoso, enfim, a toda a gente que esteve envolvida. Foi um espectáculo notável. Em qualquer parte do mundo seria tico como uma noite inesquecível. E não foi uma noite, foram três. (Eles dividiram em três partes...)

### **E como lhe parece que foi a recepção por cá?**

Teve algum destaque. Aliás, quando o Francisco Vale me contactou a perguntar se eu não estaria disponível para traduzir algumas coisas do Kraus para a Relógio d'Água, disse-lhe que sim por vários motivos. Valorizo muito o trabalho de tradução, e o que lhe propus foi que começássemos por uma recolha antológica das sátiras. Não posso avaliar se ele estava muito convencido ou não quanto ao sucesso de uma edição destas, mas eu estava seguro de que era, pelo menos, a altura ideal, porque o nome de Karl Kraus – que talvez fosse já minimamente reconhecido –, depois do espectáculo do TNSJ foi definitivamente posto no mapa dos meios culturais portugueses. Isto embora continue a ser um autor difícil...

## **A peça facilitou?**

A verdade é que o drama também é difícil, mas o teatro esteve sempre cheio, e a reacção das pessoas, mesmo na última sessão – num sábado à tarde, começando às três da tarde e acabando à meia-noite, com as três partes a serem representadas em sucessão... (E, mesmo assim, essas oito ou nove horas não chegam para um terço do texto completo.) E o teatro esteve cheio, as pessoas estiveram ali das três da tarde à meia-noite... Tenho uma irmã que não é propriamente uma pessoa com cultura literária, mas que foi ver e gostou muito, estava muito impressionada. Portanto, mesmo ao público em geral, e sem grandes ambições culturais, aquilo dizia alguma coisa.

## **E a publicação da tradução do texto integral?**

Foi também um grande feito. Ninguém traduz para a gaveta, mas ter pegado na edição anterior [da Antígona] e acrescentar o que faltava, que ainda era muitíssimo – por volta de umas 350 páginas –, foi de facto algo que só fiz porque tive a encomenda do TNSJ, que queria encenar este espectáculo e queria fazer a selecção das cenas com base no texto integral e não apenas com base na selecção que tinha feito anteriormente.

**O Kraus é um autor que, em certo sentido, inaugura (como refere no prefácio) a crítica dos media, é assumido como uma influência decisiva na formação de figuras como Elias Cannetti, Theodor Adorno... Há também, nos nossos dias, o romancista norte-americano Jonathan Franzen, que veio viver para a Europa (julgo que para a Alemanha) para estudar em profundidade e até traduzir o Kraus...**

Sim, tenho acompanhado, mas não me encanta muito o trabalho que tem desenvolvido à volta da obra do Kraus.

### **Mas fale-me um pouco dessa árvore krausiana.**

Kraus construiu a sua persona satírica, portanto, a sua figura autoral e pública a partir de uma figura de isolamento... O que até certo ponto não deixa de ser verdade, porque ele é marginalizado. O nome dele nunca foi referido na imprensa.

### **Nunca! Depois daqueles ataques todos...?**

Na vida dele, não. A reacção da imprensa vienense, sobretudo do jornal mais mais importante, a Neue Freie Presse, que era um jornal de classe mundial... Era o equivalente, no império Austro-húngaro ao que seria o The Times no império norte-americano.

### **Tinha ideia, tendo em conta o que o próprio Canetti diz das sessões públicas dele, que era uma figura altamente influente e visível na sociedade vienense...**

Era altamente influente mas num determinado nicho. O dos seus admiradores. Ele lia textos seus, ou lia dramas de Shakespeare, inteiros, em que fazia todos os papéis, e lia perante auditórios de mil pessoas. No total, fez 700 desses recitais que o Canetti descreve muito vivamente. E não apenas em Viena, também em cidades alemãs, sobretudo em Berlim. Algumas em Praga, mas pelo menos uma metade delas terá sido em Viena. E sempre atraindo muito público.

### **Em que é que se reflecte essa adesão?**

Ele tem um peso muito grande para os intelectuais da época, e não apenas para os da área literária... A influência dele sobre músicos... O Alban Berg – que agora vai ter uma peça encenada no Porto, A Caixa de Pandora –, é pouco conhecido que ele escreve a ópera Lulu, que vem, depois, a ser uma das grandes óperas do século XX, porque, em 1905, assistiu a uma representação de A Caixa de Pandora organizada pelo Kraus em Viena para um círculo restrito de

peças. Isto porque a peça não passava na censura, não podia ser apresentada publicamente. Então ele fê-lo numa sessão à porta fechada. E o Alban Berg foi um dos convidados e, a partir daí, germinou a ideia da peça que ele vai então escrever. Ou [Arnold] Schönberg, por exemplo, que publica alguns textos na "Die Fackel" [revista de Kraus]. Schönberg é um figura completamente vilipendiada pela crítica musical tradicional e Kraus usa os seus talentos de polemista para o defender. Chega até a publicar na revista uma partitura de Schönberg. Em 1911, o Schönberg publicou uma obra teórica fundamental, que é o Tratado de Harmonia, tendo escrito, na dedicatória ao Kraus, algo muito curioso: «eu aprendi mais consigo do que se deve aprender quando se quer permanecer independente». Isto demonstra o peso de Kraus.

### **O que lhe parece que havia de singular no carácter dele?**

Estamos a falar de uma personalidade avassaladora e que, nessa Viena do princípio do século, estava a pôr na ordem do dia temas tabu. Sobretudo a questão da sexualidade, que era um tema muito marcante. Freud nesses dias estava muito activo, a publicar os seus livros, esse tema começava a surgir no radar da opinião pública, e o Kraus intervém largamente nessa discussão. Só para citar mais um nome incontornável: Bertolt Brecht. Não é possível pensar no teatro épico de Brecht sem conhecer "Os Últimos Dias da Humanidade". É esse drama aquilo a que Brecht vem a chamar o teatro épico e que antes de o ser já o era.

### **Brecht assumia-se como um discípulo de Kraus?**

É um grande admirador, dedica-lhe vários textos, e os dois conviveram bastante em alguns períodos, em Berlim. Quando Brecht tem de fugir de fugir da Alemanha depois da tomada de poder pelos nazis, o Kraus é um dos que o

ajudam, inclusive monetariamente. Recebe-o em Viena, etc. Todas essas histórias estão documentadas, fazem parte da recepção desta obra... E podemos perceber pelos textos de Canetti a influência de Kraus, porque nos permite compreender até que ponto ele era uma personagem dominadora.

### **Para o bem e para o mal.**

Sim. No sentido em que exercia um poder intelectual que ia até a aspectos bastante problemáticos, coisas das quais o Canetti, quando se distancia dele, também reflecte criticamente, acabando por escrever textos sobre Kraus a partir de uma posição autónoma, depois de ter passado por uma fase de total rendição ao domínio de Kraus. E isto com um fascínio pela coragem das suas intervenções públicas.

### **Há alguma situação que reflecta isso?**

Já agora conto-lhe uma história: Em 1927, deu-se um famoso episódio da História da I República austríaca, que é o incêndio do Palácio da Justiça. Tinha havido um confronto naquele ambiente político sobrecarregado pelas tensões nas vésperas da chegada dos nazis ao poder, e deu-se um enfrentamento entre operários e militantes da extrema direita em que foram assassinados dois operários, segundo me recorde, e o tribunal que julgou o caso mandou libertar os assassinos. Isso causou uma indignação brutal que se traduziu, em Viena, numa enorme manifestação. E, no auge da indignação, os manifestantes invadiram o Palácio da Justiça, deitando-lhe fogo. A polícia intervém disparando e mata 89 manifestantes, se não estou em erro. Além dos mortos, houve muitos feridos. É um episódio de uma brutalidade incrível e, de certa maneira, prefigura aquilo que viria a seguir...

## E o Kraus...

Mandou afixar nos placards de anúncios de Viena um cartaz que dizia simplesmente isto: «A Johann Schober, director da Polícia de Viena, exijo-lhe que se demita. Karl Kraus, editor de Die Fackel». Alguém publicar uma coisa destas é algo que mostra uma noção da sua própria figura pública, do que é o seu próprio peso e da sua palavra... E o Canetti descreve na sua biografia que, naqueles dias, em que se sentia completamente transtornado com o que tinha acontecido, sem saber o que se seguiria – e nestas circunstâncias são tantas as pessoas que se sentem sem Norte, e não sabem o que fazer nem como agir perante uma tragédia daquelas –, mas que, naquele dia, sai à rua e estão lá os cartazes. E então descreve como foi de poste em poste, como parou em cada um para voltar a ler aquelas palavras, tal era o seu peso, e como a vida voltou a fazer sentido para ele a partir do momento em que há aquela voz com aquele peso e que diz aquilo. Ora, isto só é possível quando se construiu uma posição no espaço público e uma voz que não é, evidentemente, a voz do sujeito individual, nem a voz de um escritor. É a voz de alguém que pode arrogar-se esta autoridade desmedida porque fala em nome de uma consciência pública.

**No seu prefácio fala da ideia de uma ética que lhe confere autoridade. Explique-me essa ideia um pouco melhor porque parece que hoje estamos a viver um momento em que, precisamente aquele que é o alvo principal das críticas de Kraus, a opinião, é favorecida por um clima em que se pretende que a opinião de cada um valha tanto como a de qualquer outro, num esquema fabuloso de ruído em que se consegue desautorizar tudo, sendo que a única forma de interromper este estado de coisas seria através de uma noção de ética defendida até às últimas consequências.**

Essa questão é de facto central. Vamos ver se consigo organizar as ideias sobre isso. A ética é um clássico da teoria da sátira. A noção de que a sátira necessita de ser legitimada eticamente ou, dito por outras palavras, tem de cultivar um horizonte de utopia. Há uma definição clássica de Friedrich Schiller num dos seus textos de estética em que diz que a

crítica tem de estar sustentada por um ideal. Se não houver um ideal positivo, a sátira fracassa. A negatividade da sátira tem de se justificar pela existência desse ideal. É preciso compreender que a sátira é uma forma de agressão. É uma forma literária estruturalmente violenta.

### **E o que é que isso implica?**

A sátira agride e, como em relação a qualquer outra forma de violência, põe-se a questão da legitimidade desta violência. E há duas dimensões da legitimidade da violência satírica: uma dimensão que é ética, justamente, e já lá iremos, e uma dimensão que é estética. A censura existiu até ao final da guerra, e Kraus tem um aforismo em que diz que “as sátiras que o censor é capaz de compreender é justo que sejam proibidas”.

### **Até que ponto estava a ser literal?**

Tem de se compreender que aqui quando ele diz que é justo não é de um ponto de vista do Direito, da Justiça, no sentido abstracto, é justo do ponto de vista de uma justiça literária. Se o censor era capaz de compreender é porque a sátira não tinha a sofisticação literária que se exige. Portanto, por um lado, há a legitimidade estética da sátira, e, por outro, há a legitimidade ética. A crítica ao estado de coisas existente, esse estado de normalidade que é, na verdade, um estado de excepção, e a violência dessa crítica (ou seja, a agressão – e qualquer definição de sátira tem que começar por defini-la como um modo de exercer violência; violência simbólica, evidentemente, mas um modo de exercer violência... Claro que é uma questão de grande complexidade e sempre conflitual: a existência ou não dessa legitimidade.

### **E como se resolve?**

Tem de haver um princípio ético que subjaz à negatividade da sátira. A sátira é um modo estético da negatividade e a definição de Schiller mantém-se muito actual. Ora, qual é o ideal positivo, essa legitimação ética? No limite, dir-se-á, no caso de Kraus, é uma ideia de Humanidade. Mas o que é muito interessante, tendo em conta que Kraus não é um filósofo moral, mas sim um escritor, um indivíduo seduzido pelas palavras, como qualquer escritor, e a sua ideia de Humanidade é extraordinariamente concreta. E o que ele critica no discurso da violência dominante é o não ter em causa o sofrimento concreto de pessoas concretas.

### Como é que isso se traduz na atitude dele?

Isso é muito evidente em muitas das suas sátiras. Há um texto que, a esse respeito, me parece exemplar. Um dos últimos textos desta antologia: "Pão e mentira" O que acontece: Depois do final da I Guerra a Áustria está de rastos, há fome, há problemas de abastecimento, a I República é hostilizada quase por todos os quadrantes políticos, tem muito poucos defensores... A I República, no pós-guerra, estabelece-se numa base de apoio social, o que lhe dá uma base extremamente precária. Um dos planos que o executivo tinha para amenizar a situação de carência da população era vender os Gobelins do Palácio Imperial...

### Os quem?

Gobelins... Os tapetes [tapeçaria da Flandres], que são extremamente valiosos. E é curioso que esse plano foi acolhido com uma vaga de indignação brutal dos amantes da cultura, dos defensores da arte... E Kraus surge na linha oposta, e defende nesse texto que se for preciso vender uma tela do Rembrandt para proteger alguém do frio é isso que deve ser feito. E ele acrescenta: "E esse podia ser um Rembrandt também. A vida de um homem é mais importante que uma obra de arte." Faz lembrar a distinção marxista clássica entre trabalho vivo e trabalho morto. O fetichismo da cultura, o fetichismo do património, o trabalho morto...

**E isso não pode levar, numa época como a nossa, a destruir por completo qualquer estrutura de apoio à cultura? Porque hoje não há dinheiro que chegue para dar conta das insuficiências da Justiça e da Saúde.**

Sim, pode certamente. Mas aqui a questão prende-se com prioridades. É também uma questão da dimensão satírica. É evidente que Kraus não está a defender que se destrua o Rembrandt. Aqui, é importante também perceber o significado, eu diria, no limite, ficcional desta. No limite, a questão que ele coloca é o que é que vale mais: uma obra de arte ou a vida de um ser humano?

**É, então, uma questão de ponderação.**

Sim. Saber se vale mais a vida de um ser humano ou a persistência da posse de um quadro. Esse fetichismo da cultura passa pelo culto daquilo que já está feito. Aliás, a este respeito, Kraus está muito em consonância com aquilo que fizeram as vanguardas artísticas no princípio do século. Quando os Futuristas disseram que era preciso queimar os museus e tal, qual é o pensamento subjacente? É que a arte é aquilo que se está a fazer, não é aquilo que já está feito. Portanto, afirmam que não se pode sufocar o futuro em nome do culto do passado. E o futuro é, antes de mais, a vida do ser humano que está em sofrimento. Há uma cena já perto do fim d' "Os Últimos Dias da Humanidade", e que eu cito em todo o lado, porque é de uma simplicidade extraordinária. O conceito que tem de se aplicar num contexto destes é da compaixão. O convite à compaixão não como um sentimento passivo, o de alguém que tem pena de um coitadinho, mas compaixão como uma atitude cognitiva e performativa. A daquele que, através da capacidade de entender o sofrimento de um outro ser humano, alarga assim o seu conhecimento do mundo, e, nessa medida, se torna mais apto para intervir nesse mundo de maneira a que esse sofrimento deixe de ser possível.

**Pode descrever a tal cena?**

É apenas isto: uma viela, com um realejo a tocar – a Marcha dos Habsburgos, uma marcha patriótica – e há um soldado cego, conduzido pela sua filha pequena, que vem pela rua, e a filha o que está a fazer? A apanhar as beatas do chão, passando-as ao pai, até que, em determinado momento o pai lhe diz: “Olha, já chega”. Então pega no tabaco, ataca o cachimbo e fuma-o. Nisto, passa um oficial que, ao ver que este não lhe faz continência, em tom ríspido, pergunta: “Mas você é cego ou quê!?” E o soldado responde: “Sou.” E o outro: “Ah, bom”. E segue o seu caminho. A cena acaba aqui. Nesta minúscula cena, centrada nesta imagem extremamente comovente... A de um soldado cego, vítima da guerra, acompanhado pela filha pequena, que vai conduzindo o pai... É, microscopicamente, tudo aquilo que a guerra é, tudo o que tem de destruidor para o ser humano, está concentrado neste olhar microscópico, e esta técnica que é a do teatro épico, que passa por concentrar no gesto, na pequena cena, no pequeno tableau, no quadro, todas as pistas para o espectador poder reflectir sobre o estado da sociedade, e sobre aquilo que é preciso mudar na sociedade.

### **E de que modo Kraus lutava de forma concreta por essa humanidade concreta?**

É um facto pouco conhecido, e é preciso dizer que ele tinha uma situação financeira confortável, porque o pai dele era um industrial riquíssimo que se tinha mudado da Boémia para Viena, um movimento muito vulgar na altura, e que integrava a burguesia judaica, tinha uma fábrica na Boémia, e que se manteve a fonte de rendimento da família, o que significa que, no pós-guerra, ele está a receber dinheiro em divisas fortes, e não é afectado pela inflação, e, portanto, Kraus tem um rendimento próprio, que lhe vem da herança paterna, e permite levar a vida que levava sem constrangimentos... Mas esses recitais que ele fazia, que estavam cheios, e eram muito lucrativos, ele nunca ficou com esse dinheiro. Isso está tudo documentado. Aliás, ele documenta na revista qual foi o destino do dinheiro. Deu dinheiro para as mais diversas instituições, escolas... Há um documento inédito que descobri nas pesquisas que fiz no arquivo Karl Kraus em Viena, e é um documento que nunca mais esqueci, porque estava escrito em braille – que não sei ler, mas tinha versão transcrita –, e era de um menino de uma escola judaica nos arredores de Viena que, nos anos 1920,

escreve a Kraus: “Meu caro senhor, queria agradecer-lhe muito, já que do seu último recital destinou os proventos à minha escola e há muito tempo que eu queria aprender a tocar violino, tenho muito gosto por música, mas não tinha o violino e a escola comprou-mo com esse dinheiro, e assim vi satisfeito esse meu sonho...”

### **Este rapaz era cego.**

Um jovem judeu cego. E quando li isso estremeci também ao pensar onde é que este rapaz terminou. Provavelmente terá morrido como tantos às mãos dos nazis. Mas existe também esse factor, pouco conhecido hoje, e que Kraus partilhava com os seus leitores... Esse gesto, e como se pode transformar a vida de uma pessoa. Este humanismo concreto não é apenas uma atitude do cidadão Karl Kraus, reflecte-se literariamente na forma como ele concebe a sua intervenção, e a função da sátira como algo que passa por criar condições para um mundo mais humano. É por essas condições não existirem que a guerra são os últimos dias da humanidade. É um título muitas vezes mal compreendido, porque a humanidade não acabou, o mundo ainda aí está... E há algumas leituras muito simplistas que dizem: “Então, ele apregoou os últimos dias da humanidade, e cá estamos nós.” Aqui, humanidade deve ser entendido como um ideal. Ora, o que Kraus dizia era que, depois da guerra, as condições para a existência dessa humanidade estavam totalmente comprometidas, e daí a dimensão apocalíptica da sua sátira. E a sátira surge assim muitas vezes como um gesto desesperado de, apesar de tudo, e ele diz isso com muita clareza no prefácio do drama, dirigindo-se até a um futuro, fazer até mesmo uma confissão de culpa por pertencer a esta humanidade, imaginando que talvez algum dia as suas palavras possam ter ressonância, e, portanto, é um pouco em nome, por um lado, de um dever de memória, e, por outro, de uma esperança. Essa mesma noção nós encontramos num passo terrível, já não me lembro se nas cartas ou nos diários do Kafka, em que ele diz: “Existe esperança? Sim, existe. Mas não para nós.” A atitude do autor satírico é um pouco esta. Mas então, o que é que nós podemos fazer? Documentar isto. E intervir onde podemos intervir. Nos

primeiros anos da República ele teve uma grande esperança que as coisas pudessem estar bem encaminhadas, e esse texto [“Pão e mentira”] sai literalmente em defesa do governo. Ele teve verdadeira esperança em que as coisas mudassem, mas acabou por perdê-la.

**Já explicou como é que ele tinha condições materiais para uma empreitada como o “Die Fackel”, revista que publicou durante 37 anos, e foi seleccionando alguns textos que reunia espaçadamente em alguns volumes. E sendo que ele se via como escritor, o que era a obra dele?**

A obra dele era a revista, sim. Mas tem outros textos. Tem vários dramas. O mais conhecido é “Os Últimos Dias da Humanidade”, mas tem outros.

**Mas nesse ele utiliza a tal composição recorrendo à citação, e nos outros?**

São dramas satíricos, sátira literária alguns. Tem um cujo título é, justamente, “Literatura”, e que é uma sátira aos círculos literários vienenses...

**E isso foi pensado para ser representado?**

Sim.

**E foram representadas esses dramas?**

Muito escassamente. Alguns foram, mas raramente, e em parte porque ele próprio era muito selectivo... Na verdade, ele queria controlar tudo, tudo aquilo que acontecesse aos seus textos tinha de ser controlado por ele, e não era feita uma

exceção para os textos dramáticos. Em relação a “Os Últimos Dias da Humanidade”, os grandes encenadores da época, como Erwin Piscator e Max Reinhardt, quiseram encenar o drama e ele não deu autorização, porque tinha um conflito com a visão do teatro deles, e queria exercer a sua autoridade até ao mais ínfimo detalhe. Exemplo disso era a maneira como ele acompanhava a impressão da revista. Hoje em dia nem seria possível.

### **Por causa do fim da tipografia de caracteres móveis?**

Bom, parece que o Eça também fazia um pouco isso. Ele mandava um texto para a tipografia, recebia as primeiras provas, e, depois, normalmente expandia. Por vezes, o que era uma pequena glosa de dez linhas, transforma-se num texto de 20 páginas. Isso está documentado, e eu trabalhei isso em vários dos textos dele, e, num dos arquivos que estão na Biblioteca Nacional de Viena, e que conserva boa parte do espólio que pode ser salvo – isto em 1938, quando os nazis entram em Viena... O espólio estava em casa dele, mas, pouco tempo depois dos nazis chegarem, tudo o que estava no apartamento dele foi destruído. Mas, entretanto, alguns amigos dele tinham conseguido contrabandear para a Suíça boa parte do espólio... Enfim, é uma longa e aventureira história. Foi contrabandeado para a Suíça e para outros sítios. Há um manuscrito que está em Jerusalém, há outro que está não sei onde, quer dizer, dispersou-se bastante, mas o essencial está hoje nos arquivos da Biblioteca Nacional. Portanto, fiz esse trabalho de cotejar alguns textos, e chega a haver dez a quinze provas tipográficas, e o texto é diferente em cada passo. Depois, chegando às provas de página, quando a página não terminava na palavra que ele queria... (Bem, dividir uma palavra no fim da página, isso nem pensar. Que é uma coisa a que hoje poucos paginadores mostram atenção, e é uma coisa que me engalinha quando vejo...) Mas o cuidado tipográfico de Kraus era lendário. Há um texto do Brecht em que ele comenta isso, e diz que o escrúpulo ético e o foco da sua atenção se mostra desde logo no cuidado com que ele organiza cada página da revista. Revista em que praticamente não há gralhas. Em todas as vinte e tal mil páginas podem encontrar-se meia dúzia de gralhas.

## E isso era tudo trabalho dele?

Sim, ele era o seu próprio revisor. Se lhe faltava uma vírgula, ou se havia algum desajuste, ele lá pedia novas provas, e, às vezes, já estava o número a ser impresso e ele mandava retirar... Tinha arcaboço financeiro para isso, e tinha também uma relação privilegiada com o impressor, que foi durante muitos anos o mesmo. Aliás, quando ele morre, o Jahoda, em 1926, se não estou em erro, o Kraus publicou um poema em sua homenagem nas páginas da revista. Na verdade, isto representa o seu respeito pela materialidade do texto, a materialidade da escrita. O texto não existe se não tiver um impressor, se não houver essa colaboração profícua. E o impressor era parte dessa produção literária, não era pura e simplesmente um executante. Portanto, Kraus controlava tudo até ao pormenor. Controlava a lista de assinantes da revista. Se se incompatibilizava com alguém que era assinante da revista... Há até um texto que aparece em alguns dos números, em que diz que se reservava o direito de expulsar qualquer pessoa da lista de assinantes.