

A ÁREA CINZENTA: IBSEN E O ESPÍRITO DO CAPITALISMO*

FRANCO MORETTI

Universidade de Stanford

Resumo

O autor mostra como a moralidade flexível e os imperativos capitalistas do *fin-de-siècle* burguês são apreendidos nas más ações dos protagonistas de Ibsen.

Palavras-chave

Ibsen;
sociedade
burguesa;
imperativos
capitalistas.

Abstract

The author shows how flexible morality and capitalist imperatives of the bourgeois fin-de-siècle are captured in the misdeeds of Ibsen's protagonists.

Keywords

*Ibsen; bourgeois
society;
capitalist
imperatives.*

* Ensaio originalmente publicado em *New Left Review*, Londres, n. 61, p. 117-131, jan.-fev. 2010. Tradução de Edu Teruki Otsuka. Cumpre registrar aqui um agradecimento especial à *New Left Review*, que gentilmente concedeu à *Literatura e Sociedade* a permissão para publicar a tradução deste ensaio.

I

Considere-se o universo social do ciclo de doze peças de Ibsen: construtores navais, industriais, financistas, comerciantes, banqueiros, construtores imobiliários, diretores de empresas, juizes, gerentes, advogados, médicos, diretores de escolas, professores, engenheiros, pastores, jornalistas, fotógrafos, arquitetos, contadores, balconistas, editores. Nenhum outro escritor concentrou-se tão obstinadamente no mundo burguês. Mann; mas em Mann há uma dialética constante entre burguesia e artista (Thomas e Hanno, Lübeck e Kröger, Zeitblom e Leverkühn), e em Ibsen não exatamente, seu único grande artista – o escultor Rubek, de *Quando despertamos de entre os mortos*, que vai “trabalhar até o dia em que morrer” e adora ser “senhor e mestre de seu material” – é apenas como todos os outros.¹

Agora, muitos historiadores têm dúvidas sobre o conceito de burguesia: se um banqueiro e um fotógrafo, ou um construtor naval e um pastor, são realmente parte da mesma classe. Em Ibsen, eles o são; ou, pelo menos, compartilham os mesmos espaços e falam a mesma linguagem. Não há nada da camuflagem semântica inglesa da classe “média” aqui; não se trata de uma classe que está no meio, ameaçada por cima e por baixo, e inocente quanto ao curso do mundo: esta é a classe *dominante*, e o mundo é o que é porque ela o fez assim. É por isso que o “ajuste de contas” de Ibsen com o século XIX – uma de suas metáforas preferidas – é tão empolgante: enfim, o que a burguesia trouxe ao mundo?

Retornarei a isso, é claro. Por ora, deixem-me dizer como é estranho ter um afresco burguês tão amplo – e quase nenhum trabalhador nele (exceto empregados domésticos). *Os pilares da sociedade*, a primeira peça do ciclo, abre-se com uma discussão sobre segurança e lucros entre um líder sindical e um diretor; e,

¹ Todas as citações de Ibsen vêm de *The complete major prose plays*, com tradução e introdução de Rolf Fjelde, Nova York, 1978. Muito obrigado a Sarah Allison pela ajuda com o original norueguês.

embora o tema nunca seja o centro do enredo, mantém-se visível até o fim, e é decisivo para seu desfecho. Mas então o conflito entre capital e trabalho desaparece do mundo de Ibsen, mesmo que, em geral, nada desapareça aqui: *Espectros* é o título ibseniano perfeito, porque muitos de seus personagens são espectros: a figura secundária de uma peça retorna como protagonista em outra, ou o contrário; uma esposa abandona a casa em uma peça, e outra permanece até o amargo fim na peça seguinte. É como um experimento de vinte anos que ele está realizando: muda-se uma variável aqui e ali para observar o que ocorre com o sistema. Mas não há trabalhadores no experimento – mesmo que os anos do ciclo, 1877-1899, sejam aqueles em que os sindicatos, os partidos socialistas e o anarquismo estão mudando a face da política europeia.

Não há trabalhadores porque o conflito em que Ibsen quer concentrar-se não é entre a burguesia e outra classe, mas o conflito interno à própria burguesia. Quatro obras deixam isso particularmente claro: *Os pilares da sociedade*; *O pato selvagem*; *Solness, o construtor*; *John Gabriel Borkman*. Todas as quatro têm a mesma pré-história, em que dois sócios e/ou amigos iniciam uma luta no curso da qual um deles acaba financeiramente arruinado e psicologicamente mutilado. Competição intraburguesa como combate mortal: e como é a vida que está em jogo, o conflito facilmente se torna cruel ou desonesto; no entanto, e isso é importante, é cruel, injusto, equívoco, sujo – mas raramente ilegal de fato. Em alguns poucos casos é também isso – as falsificações em *Casa de bonecas*, a contaminação das águas em *Um inimigo do povo*, as manobras financeiras de Borkman – mas, em geral, o que é característico das transgressões em Ibsen é que elas habitam uma enganadora área cinzenta cuja natureza é nunca ser completamente clara.

Essa área cinzenta é a grande intuição de Ibsen sobre a vida burguesa; deixem-me dar alguns exemplos. Em *Os pilares da sociedade*, há rumores de que ocorreu um furto na firma de Bernick; ele sabe que os rumores são falsos, mas sabe também que irão salvá-lo da falência, e, assim, ele deixa que os rumores circulem, embora arruinem a reputação de um amigo; mais tarde, ele usa a influência política de maneira quase ilegal, para proteger investimentos que são eles mesmos quase ilegais. Em *Espectros*, o pastor Manders convence a Sra. Alving a não fazer um seguro de seu orfanato, para que a opinião pública não pense que “nem você nem eu temos fé suficiente na Divina Providência”, e, sendo a divina providência o que é, o orfanato, é claro, acaba destruído por um incêndio – um acidente, mais provavelmente um incêndio provocado – e tudo é perdido. Há uma “armadilha” que Werle pode (ou não) ter armado para seu sócio na pré-história de *O pato selvagem*, e o negócio incerto entre Solness e seu sócio na pré-história de *Solness, o construtor*; onde também há uma chaminé que deveria ser consertada, não o é, e a casa é consumida por um incêndio – mas, diz o especialista do seguro, por uma razão inteiramente diferente...

É assim que se parece a área cinzenta: reticência, deslealdade, difamação, negligência, meias-verdades. Até onde consigo ver, não há um termo geral para descrever essas ações, o que à primeira vista é frustrante; pois muitas vezes achei

que a análise de palavras-chave é iluminadora para compreender a dinâmica dos valores burgueses: útil, sério, indústria, conforto, honesto. Tome-se “eficiência”: uma palavra que existe há séculos, e sempre significou, como diz o *Oxford English Dictionary*, “o fato de ser uma causa eficiente”: causalidade. Mas então, em meados do século XIX, subitamente o significado muda, e eficiência começa a indicar “a aptidão ou o poder de realizar [...] o propósito intencionado; o poder adequado”. Adequado; ajustado ao propósito: não mais a capacidade de causar algo em geral, mas de fazê-lo *de acordo com um plano, e sem perda de tempo*; o novo significado é uma miniatura da racionalização capitalista. “A linguagem é o instrumento por meio do qual o mundo e a sociedade se ajustam”, escreve Benveniste, e ele está certo; mudança semântica, desencadeada pela mudança histórica; palavras acertando o passo com as coisas.² Essa é a beleza das palavras-chave: elas são uma ponte entre a história material e a intelectual.

Mas, com a área cinzenta, temos a coisa, não a palavra. E nós realmente temos a coisa: um dos modos pelos quais o capital se acumula é invadindo cada vez mais novas esferas da vida – ou mesmo *criando-as*, como no mundo paralelo das finanças – e nesses novos espaços as leis são mais incertas, e, num átimo, o comportamento pode se tornar profundamente equívoco. Equívoco: não ilegal, mas não exatamente correto tampouco. Pense-se em um ano atrás (ou hoje): era legal que os bancos tivessem uma proporção de risco de ativo [*risk-to-asset*] tão absurda? Sim. Era “correto”, em qualquer sentido concebível da palavra? Claramente não. Ou pense-se na Enron: nos meses que levaram à sua falência, Kenneth Lay vendeu ações a preços que estavam grosseiramente supervalorizados, como ele sabia muito bem: na causa criminal, o governo não o processou; na causa civil o fez, porque o nível de provas era mais baixo.³ O mesmo ato *é e não é* indiciado: isso é quase barroco, com seu jogo de luz e sombra, mas típico: a lei ela mesma reconhece a existência de uma área cinzenta. Faz-se algo porque não há norma explícita contra isso; mas não parece correto, e o furtivo temor de ser responsabilizado permanece e instiga infundáveis encobrimentos. Cinza sobre cinza: um ato dúbio, envolvido em equívocos. “A conduta substantiva pode ser um tanto ambígua”, disse um promotor alguns anos atrás – ambígua por causa da “névoa da financeirização”, dos “dados opacos”, dos “recursos obscuros”, do “sistema bancário na sombra” [*shadow banking*]: névoa, opaco, obscuro, sombra: são todas imagens de inextricável preto e branco. O ato inicial pode ser ambíguo, “mas a conduta obstrutora pode ser clara”.⁴ O primeiro movimento pode permanecer para sempre indecível: o que o segue – a “mentira”, como Ibsen a chama – isso é inequívoco.

² Émile Benveniste, “Remarks on the function of language in Freudian theory”, in *Problems in General Linguistics*, Miami, 1971, p. 71.

³ Ver Kurt Eichenwald, “Ex-Chief of Enron Pleads Not Guilty to 11 Felony Counts”, *New York Times*, 9 jul. 2004.

⁴ Jonathan Glater, “On Wall Street Today, a Break from the Past”, *New York Times*, 4 maio 2004.

O ato inicial pode ser ambíguo: é assim que as coisas começam na área cinzenta. Uma oportunidade imprevista surge por si mesma: um incêndio; um sócio expulso do quadro; rumores; a descoberta de papéis perdidos de um rival. Acidentes. Mas acidentes que se repetem com tanta frequência que se tornam o fundamento estrutural, oculto, da vida moderna. O evento inicial foi pontual, irrepetível; a mentira perdura por anos ou décadas; torna-se “vida”. É provavelmente por isso que não há palavras-chave aqui: assim como alguns bancos são grandes demais para quebrar, a área cinzenta é abrangente demais para ser reconhecida; ela lança uma sombra escura sobre o valor que é a justificação da burguesia em face do mundo: a honestidade. A honestidade é para a burguesia o que era a honra para a aristocracia; etimologicamente, até deriva de honra (e há um *trait d'union* entre elas na “castidade” feminina – honra e honestidade a um só tempo – tão central nos inícios do drama burguês). Honestidade é o que distingue a burguesia das outras classes: a palavra do comerciante, tão boa quanto ouro; transparência (“Posso mostrar meus livros para qualquer um”); moralidade (a falência em Mann como “vergonha, desonra pior que a morte”). Mesmo a extravagância de 600 páginas de McCloskey sobre as *Virtudes burguesas* – que atribui à burguesia coragem, temperança, prudência, justiça, fé, esperança, amor –, mesmo ali, as páginas cruciais são sobre a honestidade. Honestidade, diz a teoria, é a virtude burguesa porque está perfeitamente adaptada à economia de mercado: transações mercantis exigem confiança, a honestidade a fornece, e o mercado a recompensa. A honestidade *funciona*. “Fazendo o mal nós nos damos mal” – perdemos dinheiro – conclui McCloskey, “e nos saímos bem fazendo o bem”.⁵

Fazendo o mal nós nos damos mal – isso não é verdade no teatro de Ibsen, nem fora dele. Aqui temos um seu contemporâneo, um banqueiro alemão, a descrever as “maquinações indecifráveis” do capital financeiro:

Os círculos banqueiros foram e são dominados por uma moralidade surpreendente, muito flexível. Certos tipos de manipulação, que nenhum bom *Bürger* aceitaria em boa consciência [...] são aprovados por essas pessoas como esperteza, como evidência de astúcia. A contradição entre as duas moralidades é irreconciliável.⁶

Maquinações, manipulações, nenhuma boa consciência, moralidade flexível; a área cinzenta. Dentro dela, uma “irreconciliável contradição entre duas moralidades”: palavras que ecoam quase literalmente a ideia hegeliana de tragédia – e Ibsen é um dramaturgo. Será isso que o leva à área cinzenta? O potencial dramático de um conflito entre o honesto *Bürger* e o financista intrigante?

⁵ Deirdre McCloskey, *The bourgeois virtues: ethics for an Age of Commerce*, Chicago, 2006.

⁶ Citado em Richard Tilly, “Moral Standards and Business Behaviour in Nineteenth-Century Germany and Britain”, in Jürgen Kocka; Allan Mitchell, ed., *Bourgeois society in Nineteenth-Century Europe*, Oxford, 1993, p. 190-1.

II

A cortina sobe, e o mundo é sólido: salas cheias de poltronas, estantes, pianos, sofás, escrivaninhas, lareiras; as pessoas se movem com calma, cuidadosamente, falando em voz baixa. Sólido. Velho valor burguês: a âncora contra os caprichos da Fortuna – tão instável em cima de sua roda e suas ondulações, vendada, com as roupas sopradas pelo vento... Observem-se os bancos construídos por volta do tempo de Ibsen: colunas, urnas, sacadas, esferas, estátuas – gravidade. Então a ação se desdobra, e não há negócio que esteja a salvo da ruína: nenhuma palavra que não seja oca em seu cerne. As pessoas estão preocupadas. Doentes. Morrendo. É a primeira grande crise do capitalismo europeu: a longa depressão de 1873-1896, que as doze peças de Ibsen acompanham quase ano a ano.

A crise revela as vítimas do século burguês: *I vinti*: “os vencidos”, como Verga intitulou seu ciclo de romances, um ano após os *Pilares*. Krogstad, em *Casa de bonecas*; o velho Ekdal e seu filho, em *O pato selvagem*; Brovik e seu filho, em *Solness*; Foldal e sua filha, mas também Borkman e seu filho, em *John Gabriel Borkman*. Ekdal e filho, Brovik e filho... Nesse quarto de século naturalista, o fracasso flui de uma geração para a outra, como a sífilis. E não há redenção para os vencidos de Ibsen: vítimas do capitalismo, sim, mas vítimas *burguesas*, feitas exatamente do mesmo barro de que são feitos seus opressores. Assim que a luta termina, o perdedor é contratado pelo homem que o arruinou e é transformado num arlequim grotesco, em parte parasita, em parte trabalhador, confidente, bajulador. “Por que você nos colocou nesse cubículo onde todos estão errados?”, perguntou-me certa vez uma aluna sobre *O pato selvagem*. Ela estava certa, é irrespirável.

Contradição irreconciliável entre o burguês honesto e o fraudulento? Não é essa a questão de Ibsen. Alguém *foi* desonesto na pré-história de muitas peças, mas seu antagonista era frequentemente mais estúpido do que honesto – e, de qualquer modo, ele não mais é honesto nem antagonista. O único conflito entre o bom *Bürger* e o financista corrupto está em *Um inimigo do povo*: a pior peça de Ibsen (e, é claro, aquela que os vitorianos amaram imediatamente). Mas, em geral, “limpar” a burguesia de seu lado sujo não é o projeto de Ibsen; é o de Shaw. Vivie Warren: que abandona sua mãe, seu namorado, seu dinheiro, tudo, e – “lança-se ao trabalho”, como diz a última rubrica. Quando Nora abandona tudo no final de *Casa de bonecas*, ela caminha para dentro da noite, não para um bom emprego que esperasse por ela.

O que arrasta Ibsen para a área cinzenta? Não a colisão entre uma boa burguesia e uma má. Não um interesse pelas vítimas, com certeza. Os vitoriosos? Tome-se o velho Werle, em *O pato selvagem*. Werle ocupa a mesma posição estrutural de Claudius em *Hamlet*, ou Filipe em *Don Carlos*: ele não é o protagonista da peça (é o seu filho Gregers – assim como Hamlet ou Carlos), mas certamente é quem tem mais poder; ele controla todas as mulheres no palco; compra a cumplicidade das pessoas ou mesmo a afeição; e faz tudo isso sem ênfase, de maneira quase atenuada. Possivelmente, por causa de seu passado. Muitos anos antes, após uma “investigação incompetente”, seu sócio Ekdal “realizou uma derrubada ilegal em pro-

priedade estatal”.⁷ Ekdal arruinou-se; Werle sobreviveu, depois prosperou. Como de costume, o ato inicial permanece ambíguo: a derrubada foi realmente fruto da incompetência? Foi uma fraude? Ekdal agiu sozinho? Werle o sabia? Ele preparou uma armadilha para Ekdal, como Gregers sugere? A peça não o diz. “Mas o fato permanece”, diz Werle. “Ele [Ekdal] foi condenado e eu, absolvido.” Sim, responde seu filho: “Sei que nenhuma prova foi encontrada”. E Werle: “Absolvição é absolvição”.

Há um texto de Barthes, “Racine é Racine”, sobre a arrogância da tautologia: esse tropo “que resiste ao pensamento”, como “um dono de cão puxando a correia”. Puxar a correia é certamente o estilo de Werle, mas não é essa a questão aqui. Absolvição é absolvição, ou seja: o resultado de um julgamento é um ato legal – e legalidade *não* é justiça: é uma noção formal, não uma noção ética. Werle aceita essa contradição potencial, e Ibsen também: uma espécie de injustiça legal é para ele quase intrínseca ao sucesso burguês. Outros escritores reagem de modo diferente. Tome-se a obra-prima da Grã-Bretanha burguesa. Um dos personagens principais de *Middlemarch* é um banqueiro, Bulstrode, que começa sua carreira enganando uma mãe e sua filha quanto à herança dela – sem contudo ficar “em perigo de punição legal” por isso. Um banqueiro – na verdade, um banqueiro profundamente *cristão* – na área cinzenta: um triunfo da ambiguidade burguesa, intensificada ainda mais pelo uso que George Eliot faz do estilo indireto livre, tornando quase impossível encontrar um ponto de vista a partir do qual criticar Bulstrode (uma consequência desse estilo que foi famosamente denunciado no processo de *Madame Bovary*):

Os lucros extraídos de almas perdidas – onde traçar a linha na qual eles começam nas transações humanas? Até para Deus, não foi esta a maneira de salvar Seus eleitos? [...] Quem usaria dinheiro e posição social melhor do que ele tencionava fazer? Quem poderia suplantá-lo na execração de si mesmo e na exaltação da causa de Deus?⁸

Um triunfo da ambiguidade – se Eliot tivesse parado aqui. Mas ela não conseguiu parar. Um pequeno trapaceiro, Raffles, conhece a velha história, e por uma série de coincidências esse “passado incorporado”, na maravilhosamente ibseniana

⁷ Como Sarah Allison me assinalou, essa “investigação incompetente” é uma área *muito* cinzenta: a palavra *uetterrettelig* é definida como “falso, equivocado” no *Norsk-Engelsk Ordbog* de Brynildsen (Kristiania 1917) e traduzida como “enganador” por Michael Meyer em sua edição (Londres, 1980); “impreciso” na versão de Christopher Hampton (Londres, 1980); “fraudulento” na de Dounia B. Christiani (Nova York, 1980); “desastrosamente falso” na de Brian Johnston (Lyme, NH, 1996); e “enviesado” na de Stephen Mulrine (Londres, 2006). A etimologia – um prefixo negativo ‘u’ + ‘efeter’ (= ‘depois’) + ‘rette’ (= ‘correto’) + o sufixo adjetival ‘lig’ – indica algo, ou alguém, em quem não se pode confiar como estando certo: ‘equivoco’, ‘não confiável’ ou ‘pouco digno de confiança’ parecem ser os melhores equivalentes para uma palavra na qual uma falta de confiabilidade objetiva nem assume nem exclui o intento subjetivo de fornecer informação falsa.

⁸ Eliot, *Middlemarch*, Nova York, 1994, p. 615, 616, 619. [Eliot, *Middlemarch*, trad. de Leonardo Fróes, Rio de Janeiro, Record, 1998, p. 650, 653.]

formulação de Eliot, localiza tanto Bulstrode quanto a criança.⁹ Enquanto está na casa de Bulstrode para chantageá-lo, Raffles adoece; Bulstrode chama o médico, recebe suas prescrições e as segue; mais tarde, no entanto, ele deixa que a empregada se descuide delas – ele não instiga: apenas deixa acontecer –, e Raffles morre. “Era impossível provar que [Bulstrode] tivesse feito alguma coisa para apressar a partida da alma daquele homem”,¹⁰ diz o narrador. “Impossível provar”; “nenhuma prova foi encontrada”. Mas não precisamos de provas; nós vimos Bulstrode consentir no assassinio. O cinzento se torna negro; a desonestidade foi forçada a deitar sangue. “Forçada”, porque é uma sequência tão incrivelmente implausível que é difícil acreditar que alguém como Eliot, que tinha um profundo respeito intelectual pela causalidade, poderia realmente tê-la escrito.

Mas ela o fez: e, quando uma grande escritora contradiz seus próprios princípios de maneira tão aberta, normalmente algo importante está em jogo. Provavelmente, essa injustiça protegida pelo manto da legalidade – Bulstrode, culpado, rico e ileso por seus antigos atos –, isso é para Eliot uma visão sombria demais de como a sociedade funciona. Vejam, é de fato assim que o capitalismo funciona: troca desigual, “equalizada” pelos contratos; expropriação e conquista, reescritas como “melhoramento” e “civilização”. O passado pode tornar o presente correto. Mas a cultura vitoriana – mesmo em seu melhor: “um dos poucos livros ingleses escritos para adultos”, como disse Woolf sobre *Middlemarch* – não pode aceitar a ideia de um mundo de *injustiça perfeitamente legal*. A contradição é insuportável: a legalidade deve ser justa, ou a injustiça, criminosa: de um modo ou de outro, forma e substância podem alinhar-se, fazendo que o capital seja eticamente compreensível. É isso que o vitorianismo é: relações sociais não podem ser sempre moralmente boas – mas podem ser moralmente *legíveis*. Sem ambiguidade.

Ibsen não precisa disso. Em *Os pilares da sociedade* há uma pista nessa direção, quando o “passado incorporado” de Bernick embarca em um navio que ele sabe que vai afundar, e contudo ele o deixa navegar, do mesmo modo como Bulstrode com a empregada. Mas então ele modifica o final, e nunca faz algo assim outra vez. Ele pode olhar para a ambiguidade burguesa sem ter de resolvê-la: “signos contra signos”, como se diz em *A dama do mar*: signos morais que dizem uma coisa, e signos legais que dizem outra.

Signos contra signos. Mas, assim como não há conflito real entre as vítimas de Ibsen e seus opressores, assim também aquele “contra” não indica uma oposição no sentido dramático convencional. É mais como um paradoxo: injustiça legal; legalidade injusta: o adjetivo range contra o substantivo, como giz no quadro negro. Enorme desconforto, mas nenhuma ação. O que leva Ibsen à área cinzenta? Isto: ela revela com absoluta clareza a grande *dissonância irresolvida* da vida burguesa. Dissonância, não conflito. E irresolvida: estridente, perturbadora – Hedda e suas pistolas – precisamente porque não há alternativas. *O pato selvagem*, escreve Adorno, o grande teórico da dissonância, não resolve a contradição, mas arti-

⁹ Eliot, *Middlemarch*, *op. cit.*, p. 523.

¹⁰ Eliot, *Middlemarch*, *op. cit.*, p. 717. [Trad. cit., p. 753.]

cula sua natureza insolúvel.¹¹ É daqui que vem a claustrofobia ibseniana: o cubículo em que todos estão errados: a paralisia, para usar a palavra-chave do jovem Joyce, que foi um de seus maiores admiradores. É a mesma prisão de outros inimigos jurados da ordem pós-1848: Baudelaire, Flaubert, Manet, Machado, Mahler. Tudo o que eles fazem é criticar a vida burguesa; tudo o que eles veem é a vida burguesa. *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*

III

Até aqui, considere o que os personagens de Ibsen “fazem” nas peças. Agora vou me voltar para como eles falam, e especialmente para como eles usam metáforas. Os primeiros cinco títulos do ciclo – *Os pilares*, *Espectros*, *Um inimigo do povo*, *O pato selvagem* – são todos metáforas; e (com uma possível exceção) são todos, de um modo ou de outro, ilusões enganadoras. Tomem-se *Os pilares da sociedade*. Pilares: Bernick e seus sócios: exploradores que a metáfora transforma em benfeitores, numa reversão semântica típica da ideologia. Então um segundo sentido emerge: o pilar é aquela (falsa) “credibilidade moral” que salvou Bernick da falência no passado, e de que ele agora precisa de novo para proteger seus investimentos. E então, nas últimas linhas da peça, mais duas transformações: “Outra coisa que aprendi”, diz Bernick, é que “vocês mulheres é que são os pilares da sociedade”. E Lona: “Não, meu caro – o espírito da verdade e o espírito da liberdade –, esses são os pilares da sociedade”.

Uma palavra; quatro significados totalmente diferentes. Aqui, a metáfora é flexível: está lá, como uma espécie de sedimento semântico preexistente, mas os personagens podem adaptá-los para suas próprias visões sobre as coisas. Em outro lugar, é um signo mais ameaçador de um mundo que se recusa a morrer:

Quase acredito que *somos* espectros, todos nós, Pastor. Não é só o que herdamos de nossos pais e mães que continua retornando em nós. São todos os tipos de antigas doutrinas, opiniões e pensamentos mortos, esse tipo de coisa. Não vivem em nós; mas se agarram a nós de qualquer jeito, e não conseguimos nos livrar deles. Basta pegar um jornal, e é como se eu visse espectros deslizando entre as linhas. Eles devem estar assombrando nosso país inteiro, espectros por toda parte...

Eles se agarram e não podemos nos livrar deles... Um personagem de Ibsen pode fazê-lo:

Nossa casa nunca foi nada mais que um quarto de brinquedos. Fui sua boneca-esposa, como fora boneca-filha na casa de meu pai. E os nossos filhos, por sua vez, têm sido as minhas bonecas. Eu achava engraçado quando você brincava comigo, como eles acham engraçado que eu brinque com eles. Eis o que foi o nosso casamento, Torvald.¹²

¹¹ Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy* (1963), Stanford, 2001, p. 161.

¹² Ibsen, *Casa de bonecas*, trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino, São Paulo, Veredas, 2007, p. 96-97. Tradução ligeiramente modificada, conforme citação de Moretti. (N. do T.)

Nada mais que um quarto de brinquedos. É uma revelação para Nora. E o que a torna realmente inesquecível é que a ela se segue uma mudança para um estilo inteiramente diferente. “Não lhe ocorre”, diz ela, depois de trocar seu vestido de tarantela por roupas comuns, “que esta é a primeira vez que nós dois [...] conversamos juntos a sério?”. Sério; outra grande palavra-chave burguesa: sério como em “sem alegria”, é claro; mas também sóbrio, concentrado, preciso. Nora, séria, toma os ídolos do discurso ético (“dever”, “confiança”, “felicidade”, “casamento”), e os confronta com o comportamento efetivo. Ela esperou durante anos, desejando que a metáfora se tornasse realidade: “a coisa mais maravilhosa do mundo” (ou “o maior milagre”, como também foi traduzido); agora o mundo, na pessoa do marido, forçou-a a tornar-se “realista”. “Estamos acertando nossas contas, Torvald”. Como você pode dizer isso, reage ele; Não a compreendo, O que é isso, O que quer dizer, Que coisa terrível para se dizer ... E, é claro, não é que ele não entende o que ela está dizendo: é que, para ele, a linguagem nunca deveria ser tão – séria. Nunca deveria ser *prosa*.

Prosa: inevitável, se se quiser fazer justiça às realizações da cultura burguesa. Prosa como o estilo burguês; estilo como conduta, como modo de *viver* no mundo, não apenas de representá-lo. Prosa como análise, antes de tudo: tentar ver com clareza: “distinta determinação e clara inteligibilidade”, como diz a *Estética* de Hegel. Prosa como reconhecimento – meio melancólico, meio orgulhoso – de que o sentido nunca será tão intuitivo e memorável quanto o é em verso: será adiado, disperso, parcial; mas também articulado, também fortalecido pelo esforço. Prosa, não como inspiração – essa dádiva absurdamente injustificada dos deuses –, mas como trabalho; duro, provisório, nunca perfeito. E, finalmente, prosa como polêmica racional, como a de Nora: emoções, fortificadas pelo pensamento. É a ideia ibseniana de liberdade: um estilo que compreende as ilusões enganadoras das metáforas e as abandona. Uma mulher que compreende um homem e o abandona.

A dissipação das mentiras realizada por Nora no final de *Casa de bonecas* é uma das grandes páginas da cultura burguesa: à altura das palavras de Kant sobre o Esclarecimento ou de Mill sobre a Liberdade. E como é revelador que o momento seja tão breve. De *O pato selvagem* em diante, as metáforas se multiplicam – o assim chamado “simbolismo” do último Ibsen –, e a prosa da fase inicial se torna inimaginável. E dessa vez a fonte das metáforas não é o passado, não é um antigo regime cultural, mas a própria burguesia. Duas passagens muito similares, de Bernick e de Borkman – duas versões do empreendedor financeiro, uma no começo e outra no final do ciclo – explicam o que quero dizer. Esse é Bernick, descrevendo o que uma estrada de ferro criará:

Pense no avanço que isso trará à comunidade! Pense só nas vastas áreas de florestas que serão abertas! Os ricos filões de minérios para escavar! E o rio, com uma queda d'água após a outra! As possibilidades de desenvolvimento industrial são ilimitadas!

Bernick está entusiasmado aqui: as orações são curtas, exclamativas, com aqueles “pense!” (pense no avanço, pense na floresta) que tentam acender a ima-

ginação do ouvinte, enquanto os plurais (áreas, filões, quedas d'água, possibilidades) multiplicam resultados diante de nossos olhos. É uma passagem apaixonada – mas fundamentalmente descritiva. E aqui temos Borkman:

Está vendo a cadeia de montanhas lá, bem longe? [...] Aquele era o meu reino profundo, inesgotável, infinito! / Para mim é o sopro da vida que vem até aqui como uma saudação dos espíritos cativos. Posso vê-los, aos milhões, aprisionados. Sinto que os veios de metal me estendem os braços retorcidos e se ramificam e me seduzem. Eu os vi diante de mim, como fantasmas, na noite que passei nos cofres do banco, com uma lâmpada na mão. Vocês me imploravam a liberdade e eu tentei libertá-los. Mas não fui forte o suficiente. O tesouro naufragou novamente no abismo. (*Estendendo os braços.*) Mas eu sussurro, na calma da noite: eu os amo, tesouros que repousam como mortos nas profundezas e na escuridão! Eu amo os tesouros que clamam pela vida e amo os esplendores, o poder e a glória que eles proporcionam. Eu amo os tesouros! Amo, amo!¹³

O mundo de Bernick era de florestas, minas e quedas d'água; o de Borkman, de espíritos e sombras e amor. O capitalismo é desmaterializado: os “filões de minério” se tornam reino, sopro, vida, morte, aura, nascimento, glória... A prosa se retira ante os tropos: uma saudação dos espíritos cativos, veios de metal chamando, tesouros afundando no abismo, riquezas lutando por nascer. As metáforas – essa é provavelmente a corrente metafórica mais longa no ciclo inteiro – não mais interpretam o mundo; elas o obliteram e então o recriam, como o fogo noturno que limpa o caminho para o construtor Solness. Destruição criativa, Schumpeter a chamará: a área cinzenta se torna sedutora. Típico do empreendedor, escreve Sombart, é “o dom do poeta – o dom metafórico – de trazer aos olhos do público imagens arrebatadoras dos reinos de ouro [...] ele mesmo, com toda a intensidade apaixonada de que é capaz, sonha o sonho do sucesso de seu empreendimento”.¹⁴

Ele sonha o sonho... Sonhos não são mentiras. Mas não são a verdade tampouco. A especulação, escreve um de seus historiadores, “retém algo de seu significado filosófico original, a saber, refletir ou teorizar sem uma base factual firme”.¹⁵ Borkman fala com o mesmo “estilo profético” que era típico do diretor da South Sea Company (uma das primeiras bolhas do moderno capitalismo);¹⁶ a grandiosa – e cega – visão do Fausto moribundo; a crença “de que a idade de ouro não ficou para trás, mas está à frente da humanidade” que Gerschenkron viu como o “mais forte remédio” para a decolagem econômica:

¹³ H. Ibsen, *John Gabriel Borkman*, trad. Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer, São Paulo, Ed. 34, 1996, p. 92-93. (N. do T.)

¹⁴ Werner Sombart, *The quintessence of capitalism*, Londres, 1915, p. 91-2. É impossível deixar passar o componente erótico da tese de Sombart, que, afinal, identifica “o tipo clássico do empreendedor” em Fausto, o mais destrutivo – e criativo – sedutor de Goethe. Também em Ibsen a visão metafórica do empreendedor tem origem erótica no adultério histericamente casto de Solness com Hilda (a quem ele já havia “seduzido” quando ela tinha doze anos).

¹⁵ Edward Chancellor, *The devil take the Hindmost: A history of financial speculation*, Nova York, 1999, p. xii.

¹⁶ Chancellor, *The Devil Take the Hindmost*, *op. cit.*, p. 74.

Está vendo a fumaça dos barcos a vapor no fiorde? Pois eu vejo... Está ouvindo o barulho que vem do rio? São as fábricas trabalhando! Minhas fábricas! Todas as fábricas que eu teria construído! Ouça: elas estão trabalhando. É o turno da noite. Elas trabalham noite e dia.¹⁷

Visionário; despótico; destrutivo; *autodestrutivo*: esse é o empreendedor de Ibsen. Borkman renuncia ao amor em troca de ouro, como Alberich em *O anel dos Nibelungos*; é encarcerado; aprisiona-se em casa por mais oito anos; e no arrebatamento de sua visão, marcha rumo ao gelo para a morte certa. É por isso que o empreendedor é tão importante para o último Ibsen: ele traz a *hubris* de volta para o mundo – portanto, tragédia. Ele é o tirano moderno: *A tragédia do banqueiro* teria sido o título de *John Gabriel Borkman* em 1620. A vertigem de Solness é a pista perfeita: a tentativa desesperada do corpo de preservar-se da ousadia mortífera exigida de um fundador de reinos. Mas, infelizmente, o espírito é forte demais: ele *irá* subir ao topo da casa que acabou de construir, desafiar Deus – “Ouvi-me, Todo-Poderoso [...] de agora em diante construirei apenas o que é mais belo em todo este mundo” –, acenar para a multidão em baixo... e cair.

E esse estranho ato de autoimolação é o prelúdio adequado para minha última questão: então, qual é o veredicto de Ibsen sobre a burguesia europeia? O que essa classe trouxe ao mundo?

IV

A resposta está num arco mais amplo da história do que as décadas de 1880 e 1890; um arco em cujo centro reside a grande transformação industrial do século XIX. Antes disso, a burguesia não é a classe dominante: o que o burguês quer é que o deixem em paz, como na famosa resposta de Frederico, o Grande, ou, quando muito, quer ser reconhecido e aceito. É modesto demais em suas aspirações; estreito demais: o pai de Robinson Crusoe ou o de Wilhelm Meister. Seu maior desejo é o “conforto”: essa noção quase medicinal, a meio caminho entre a utilidade e o lazer: prazer como mero bem-estar. Capturado numa luta sem fim contra os caprichos da *Fortuna*, esse burguês dos inícios é ordeiro, cuidadoso, com o “respeito quase religioso pelos fatos” dos primeiros Buddenbrooks. Ele é um homem de detalhes. É a prosa da história capitalista.

Depois da grande industrialização, embora mais lentamente do que costumávamos pensar – cronologicamente, todo o Ibsen entra na “persistência do Antigo Regime” de Arno Mayer – a burguesia se torna a classe dominante; e é uma classe que tem os meios imensos da indústria à sua disposição. O burguês realista é desbancado pelo destruidor criativo; a prosa analítica, pelas metáforas que transformam o mundo. O teatro capta melhor do que o romance essa nova fase, em que o eixo temporal muda do registro sóbrio do passado – as partidas dobradas praticadas no *Robinson* e celebradas no *Meister* – para o ousado moldar do futuro que é típico do diálogo dramático. No *Fausto*, n’*O anel*, no último Ibsen, os personagens

¹⁷ Ibsen, *John Gabriel Borkman*, *op. cit.*, p. 91-92. (N. do T.)

“especulam”, olhando longe para o tempo que virá. Os detalhes são diminuídos pela imaginação; o real, pelo possível. É a *poesia* do desenvolvimento capitalista.

A poesia do possível... A grande virtude burguesa é a honestidade, eu disse antes; mas a honestidade é retrospectiva; você é honesto, se, no passado, não fez nada errado. Você não pode ser honesto no tempo verbal futuro – que é o tempo verbal do empreendedor. O que seria uma previsão “honestas” do preço do óleo, ou de qualquer outra coisa, daqui a cinco anos? Mesmo que você *queira* ser honesto, não pode sê-lo, porque honestidade precisa de fatos firmes, que “especular” – mesmo no mais neutro sentido etimológico – não tem. Na história da Enron, por exemplo, um grande passo em direção à grande fraude foi a adoção da assim chamada contabilidade de preço de mercado [*mark-to-market accounting*]: registrar como realmente existentes os lucros que ainda estão no futuro (às vezes, anos no futuro). No dia em que a Securities and Exchange Commission autorizou essa “especulação” sobre o valor dos ativos, Jeff Skilling levou champanhe ao escritório: a contabilidade como “ceticismo profissional”, como dizia a definição clássica – e isso soa muito parecido com a poética do realismo – o ceticismo acabou. Agora, a contabilidade era visão. “Não era um emprego – era uma missão... Estamos fazendo o trabalho de Deus.”¹⁸ Isso é o que dizia Skilling, depois da indicição; Borkman, que não pode mais diferenciar conjuntura, desejo, sonho, alucinação e fraude pura e simples.

O que a burguesia trouxe ao mundo? Essa louca bifurcação entre uma norma muito mais racional e uma mais irracional da sociedade. Dois tipos ideais – um antes e um depois da industrialização – que Weber e Schumpeter tornaram memoráveis. Vindo de um país em que o capitalismo chegou tarde, e encontrou poucos obstáculos, Ibsen teve a oportunidade – e o gênio – de comprimir uma história de séculos em apenas vinte anos, tornando-a explosiva e irrevogável. O burguês realista habita as primeiras peças: Lona; Nora; talvez Regina em *Espectros*. O realista era uma mulher: uma escolha incomum para os tempos (*O coração das trevas*: “é estranho como as mulheres estão fora de contato com a verdade”). Uma escolha radical, também, no espírito da *Sujeição das mulheres*, de Mill. Mas também profundamente pessimista em relação ao escopo do “realismo” burguês: imaginável dentro da esfera íntima – como o solvente da família nuclear e de todas as suas mentiras – mas não na sociedade como um todo. A prosa de Nora no final de *Casa de bonecas* ecoa os escritos de Wollstonecraft, Fuller, Martineau:¹⁹ mas seus argumentos públicos agora são trancados dentro de uma sala de estar (na encenação de Bergman, um quarto). Que paradoxo, essa peça que choca a esfera pública europeia, mas não acredita realmente na esfera pública. E então, uma vez que a destruição criativa emerge, não há mais Noras para se contraporem às metáforas destrutivas de Borkman e Solness; ocorre o oposto: Hilda, incitando “meu construtor” à alucinação suicida. Quanto mais indispensável é o realismo, tanto mais impensável ele se torna.

¹⁸ Bethany McLean; Peter Elkind, *The smartest guys in the room: The amazing rise and scandalous fall of Enron*, Londres, 2003, p. xxv.

¹⁹ As fontes da fala de Nora foram identificadas por Joan Templeton; ver Alisa Solomon, *Re-dressing the canon: essays on Theatre and Gender*, Londres e Nova York, p. 50.

Lembrem-se do banqueiro alemão, com sua “contradição irreconciliável” entre o bom *Bürger* e o financista inescrupuloso. Ibsen, é claro, conhecia a diferença entre eles; e era um dramaturgo, procurando uma colisão objetiva na qual pudesse basear sua obra. Por que não usar essa contradição intraburguesa? Faria muito mais sentido assim; faria muito mais sentido que Ibsen fosse Shaw, em vez de ser Ibsen. Mas ele fez o que fez porque a diferença entre aqueles dois burgueses é talvez “irreconciliável”, mas não é realmente uma contradição: o bom *Bürger* nunca terá a *força* para suportar a destruição criativa do capital; o empreendedor hipnótico nunca cederá ao puritano sóbrio. Reconhecer a impotência do realismo burguês frente à megalomania capitalista: nisso reside a inesquecível lição política de Ibsen.