

Ludwig Scheidl

E S T U D O S D E L I T E R A T U R A

Alemã e Portuguesa

[E S T U D O S : Humanidades]

(Página deixada propositadamente em branco)

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA DA COLEÇÃO ESTUDOS : HUMANIDADES
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COORDENAÇÃO EDITORIAL DA COLEÇÃO

Maria João Padez Ferreira de Castro

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensauc@ci.uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Vostells Hände

© Foto: cortesia Archiv Sohm, Markgröningen

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Tipografia Lousanense

ISBN

978-989-8074-27-0

ISBN Digital

978-989-26-0384-1

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0384-1>

DEPÓSITO LEGAL

274114/08

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Ludwig Scheidl

E S T U D O S D E L I T E R A T U R A

Alemã e Portuguesa

(Página deixada propositadamente em branco)

Para Abilia

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE

A ABRIR	9
---------------	---

I PARTE

A VIENA DE 1900	13
A Viena de 1900. Metrópole industrial, política e cultural	15
A especificidade do período finissecular da “Viena de 1900”	27
Ernst Mach e a fundamenta�o filosófica do Impressionismo literário vienense	37
Um estudo social da Viena de 1900 no romance de Arthur Schnitzler <i>Der Weg ins Freie</i>	47
TEMAS CLÁSSICOS NO TEATRO: FIGURAS FEMININAS	57
Franz Grillparzer: O Clássico e o romântico em <i>Medeia</i>	59
Hugo von Hofmannsthal: <i>Electra</i> e o carácter dionisíaco do drama	73
Anexo: Hugo von Hofmannsthal: Indica�es c�nicas para <i>Electra</i>	79
Cassandra: apresenta�o e problematiza�o da narrativa de Christa Wolf	81
Ariana em Naxos. Hugo von Hofmannsthal: <i>Ariadne em Naxos. �pera em um Acto com um Prólogo</i> . “Culturas em Diálogo”	91
Walter Hasenclever: <i>Antígona</i> . Uma tragédia expressionista	97
HISTÓRIA, LITERATURA	107
O contexto histórico do romance de Joseph Roth <i>Die Kapuzinergruft</i> . Da queda da Monarquia austro-húngara � anexa�o (<i>Anschluss</i>)	109
Uma leitura comentada do romance de Robert Menasse <i>A Expulsão do Inferno</i> : A persegui�o dos judeus em Portugal dos séculos XVI e XVII e na Áustria do século XX	119
O reflexo da divisão e da unifica�o da Alemanha na literatura alem�, com especial refer�ncia para a de Günter Grass: (<i>Die Plebejer proben den Aufstand</i> , teatro, 1965 e <i>Ein weites Feld</i> , romance de 1995) e Christa Wolf (<i>Der geteilte Himmel</i> , novela de 1966)	129

II PARTE

INTERDEPENDÊNCIA DO PENSAMENTO E DA LITERATURA LUSO-ALEMÃES E LUSO-AUSTRÍACOS.....	137
O Novo Mundo nos sermões de Padre António Vieira e de Abraham a Sancta Clara.	
Aspectos específicos do Barroco português e alemão.....	139
Breves apontamentos sobre as reformas públicas na Áustria no período da missão diplomática de José Sebastião de Carvalho e Mello em Viena (1744-1749).....	151
Teófilo Braga: <i>Visão dos Tempos. Epopeia da Humanidade</i> . Um levantamento do intercâmbio das ideias luso-alemãs.....	159
Presença de Portugal na cultura da Áustria do século XX: a criação literária e a tradução – Rainer Maria Rilke (As Cartas Portuguesas – Mariana Alcoforado) e Paul Celan (tradutor de Fernando Pessoa).....	167

III PARTE

EFEMÉRIDES.....	181
A poesia expressionista e a prosa das “Kalendergeschichten” (Histórias de Calendário) – dois marcos na obra de <i>Gottfried Benn</i> e de <i>Bertolt Brecht</i>	183
Mozart: uma apreensão da sua personalidade a partir da leitura biográfica das suas cartas.....	195
FONTES	211

A ABRIR

A organização do presente volume obedeceu ao critério estabelecido para o primeiro volume de *Estudos de Literatura de Expressão Alemã e Portuguesa* de reunir trabalhos dispersos dos últimos dez¹ anos ou em parte escritos expressamente. É um trabalho feito com nostalgia, porque o quero deixar como tributo aos Colegas da Faculdade com quem convivi ao longo destes últimos quarenta anos.

O livro está organizado em três núcleos que reúnem diferentes temas específicos:

I - A especificidade cultural da “Viena de 1900”, em que se analisam aspectos políticos, culturais e literários no âmbito do conceito metafórico de *Viena de 1900* na sua expressão europeia e universal.

No tema – Figuras femininas de temas e mitos clássicos – apresentam-se algumas figuras femininas míticas recriadas no teatro ou na narrativa, tomadas com valor simbólico do devir histórico.

O terceiro grande tema deste primeiro núcleo de estudos refere a História e a Literatura: seleccionámos temas históricos que estão na génese de obras literárias. A literatura da Viena de 1900 é expressiva na reconstituição de temas históricos e sociais, constituindo-se numa referência para o novo romance histórico contemporâneo.

II - A interinfluência do pensamento e da literatura luso-alemães e luso-austriacos: este núcleo reúne temas que abordam o intercâmbio cultural e estético desde o barroco, tomando por referência os sermões de Padre António Vieira e de Abraham a Sancta Clara, pregador da corte de Viena e austriaco por opção. Mas este intercâmbio também é político, como se pode depreender da acção diplomática de José Sebastião de Carvalho e Mello na corte de Maria Theresia em Viena. A interinfluência cultural está bem patente em todo o século XIX – Teófilo Braga e a “geração de 70” – ou ainda no século XX com Rainer Maria Rilke e a descoberta pessoal das *Cartas Portuguesas* e Paul Celan, o primeiro tradutor de Fernando Pessoa para alemão.

III - Em 2006 decorreram duas importantes efemérides, em cujas comemorações participámos, e que neste volume igualmente se registam: decorreram as celebrações dos 250 anos do nascimento de Mozart – que assinalámos com diferentes conferências com a apresentação da versão portuguesa de uma selecção das suas cartas, comentadas no seu aspecto biográfico. As comemorações do cinquentenário da morte de Gottfried

¹ Transigiu-se com este princípio por razões de um complemento temático.

Benn e de Bertolt Brecht foram pretexto para a evocação de aspectos da obra do poeta e ensaísta Gottfried Benn e do dramaturgo, poeta e escritor Bertolt Brecht.

Dentro do vasto panorama de expressão alemã, a literatura austríaca apresenta (nesta colecção) um peso maior, porque o estudo da cultura e literatura austríacas foi a minha principal contribuição para a Germanística portuguesa. Nunca defendi uma “literatura nacional austríaca”, mas há muito que se reconhece a sua individualidade própria, vindo a adquirir a sua identidade como literatura de expressão alemã produzida na Áustria.

Dirijo-me agora com palavras pessoais a todos os meus Alunos, Discípulos, Colegas e Amigos: faz quarenta anos que estou ligado ao ensino, mas mais anos haveria a contabilizar de ensino da língua alemã no *Goethe Institut* de Coimbra – a minha primeira actividade docente que determinou a opção de me estabelecer em Portugal.

Neste balanço da minha vida, pergunto-me, se apesar de algumas graves contrariedades, terei cumprido e realizado as tarefas que de mim se esperavam. Fiquei ligado à Universidade de Coimbra, esforçando-me sempre por aprofundar os laços interculturais que ligam a Áustria e Portugal.

Por último quero agradecer ao Conselho Directivo da Faculdade de Letras o apoio para a publicação deste livro.

Ludwig Scheidl

PRIMEIRA PARTE

(Página deixada propositadamente em branco)

A Viena de 1900

(Página deixada propositadamente em branco)

A VIENA DE 1900
METRÓPOLE INDUSTRIAL,
POLÍTICA E CULTURAL

Tomamos a expressão VIENA DE 1900 com um significado cultural referencial, isto é, como conceito político, histórico e cultural, que abrange a última década do século XIX e se estende até 1914, ou seja, até ao início da I Guerra. Referimo-nos, por conseguinte às duas décadas anteriores à grande guerra que conduziu à derrocada do Império austro-húngaro. É nesta Viena de 1900, capital do Império, ou em Praga, cidade «periférica» na Boémia, que mais fortemente se sentem os sintomas de desagregação política.

É igualmente verdade, que o destino político do Império Austro-Húngaro estava intimamente ligado à figura do Imperador Francisco José, como o formulou de forma concisa Hermann Broch no estudo dedicado a H.v. **Hofmannsthal**:

«Quanto mais velho o Imperador Francisco José se ia tornando, tanto mais era absorvido pelo vácuo da sua missão, tanto mais se identificava com o estado, cujo destino de morte estava ligado ao seu próprio e cuja abstracção isolada ele tinha, por isso mesmo, igualmente de suportar.»¹

H. Broch sintetiza neste passo a situação de decadência da monarquia danubiana, o vácuo resultante de contradições políticas, sociais e culturais dos povos que constituíam o Império Habsburgo, um Império que só perdurará enquanto ligado à figura do Imperador saído vitorioso das convulsões, já de forte cunho nacionalista, em 1848.

Em termos objectivos podem ler-se no Baedeker do ano de 1897 os seguintes dados sobre Viena:

«Viena (170m), capital política e residencial do Império austríaco, fica situada numa planície cercada de montanhas distantes junto ao canal do Danúbio, o braço mais meridional do Danúbio, no qual desagua no centro da cidade o rio Wien. A cidade constitui-se de 19 bairros, depois que em 1981 os subúrbios nela foram incorporados (...) De acordo com o recenseamento do ano de 1891 o primeiro bairro tinha 67.029

¹ Hermann Broch, *Hugo von Hofmannsthal. Eine Studie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955, p. 58.

habitantes, com os dezoito bairros periféricos 1.365.170 habitantes, de entre os quais se conta uma guarnição de 22.651 homens».²

Viena, capital residencial e imperial dos Habsburgos, é, em virtude do seu significado político e cultural, o indiscutível centro deste império ameaçado de morte. A aristocracia, oriunda de todas as partes da Monarquia e procurando a proximidade da corte, fixou-se, pois, em Viena e aqui construiu os seus palácios de inverno e de verão: – queria assim marcar a sua presença e eventualmente tirar dividendos políticos. Por outro lado, a vida intelectual de Viena era muito activa, aqui se situavam as principais Escolas Superiores e Academias do Império. Viena atraía estudantes, escritores e artistas em busca de êxito. A Viena desta época é ainda o cadinho unificador de culturas e línguas dos diferentes povos que constituíam a Monarquia: recordem-se, por exemplo, as diferentes guarnições militares (não austríacas) estacionadas em Viena, oriundas da Boémia, Croácia, Eslovénia, Galícia, Hungria, Morávia, Ruténia, Sérvia, etc.

Nesta breve enumeração dos estratos da população de Viena de 1900 haverá que referir igualmente as numerosas famílias proletárias que, vindas de todo o Império (com maior incidência da Boémia) procuravam trabalho na Viena industrial e que assim lhe davam, nomeadamente no falar, um cunho muito especial. Mas também os judeus constituíam um estrato social significativo desta Viena. Por isso faz igualmente parte da história da cidade dos fins do século um forte cunho anti-semita que Arthur Schnitzler analisa no seu romance *Der Weg ins Freie*, ao realçar, nomeadamente, o papel político dos judeus:

«Quem criou o movimento liberal na Áustria?... Os judeus!... Por quem foram os judeus traídos e abandonados? Pelos Liberais. Quem criou o movimento nacional-alemão na Áustria? Os judeus. Por quem foram os judeus abandonados... pelos alemães! E assim lhes vai agora acontecer com o socialismo...»³

A referência à social-democracia no final da citação introduz uma nova força política, fortemente combatida pela sociedade conservadora do tempo, cujo crescimento está ligado à própria industrialização da cidade. Um anti-semitismo latente e a clara oposição à social-democracia são dois temas preferidos da conversa política do principal cronista da Viena de 1900 – o já citado A. Schnitzler. Viena não conheceu, todavia, graves conflitos sociais – apesar da grande miséria das massas proletárias dos bairros suburbanos – o que se pode explicar em parte pela estrutura fortemente hierarquizada do Império Habsburgo.

Determinante da estrutura social austríaca é, em primeiro lugar, a corte, depois a aristocracia, o funcionalismo superior, o exército, a alta burguesia endinheirada. A própria burguesia enriquecida – empresários, proprietários rurais – começa a determinar cada vez mais a vida social vienense. Também os filhos desta classe social vêm

² Baedeker, Karl, Österreich-Ungarn. *Handbuch für Reisende*, Leipzig 1892, apud Gotthart Wunberg, *Die Wiener Moderne*, Stuttgart, 1981, p. 99.

³ A. Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, in A. Schnitzler, *Die Erzählenden Schriften*, I, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1961, p. 697.

para Viena das mais diversas partes da Monarquia para aqui fazerem os seus estudos ou cumprirem o serviço militar e completam, muitas vezes no uniforme de Tenente, o quadro social.

Recordemos ainda a Viena dos anos de fundação industrial, uma vez que é neste período que a cidade se desenvolve arquitectonicamente em metrópole representativa como capital «imperial e residencial»: no dia 1 de Maio de 1865 o Imperador Francisco José faz a inauguração da «Wiener Ringstrasse» – **avenida representativa da cidade**, cujas obras se prolongam por vários anos e que é hoje um dos exemplos mais significativos do Historicismo.

A avenida circular, com 4 quilómetros de comprimento, contorna todo o primeiro bairro de Viena (Innenstadt) e pode considerar-se como a mais importante transformação urbanística de Viena, desde a Idade Média. Até 1857, quando o Imperador Franz Joseph assinou o decreto de demolição das muralhas da cidade – Viena era uma cidade estreita, escura, superpovoada, cercada pelas muralhas medievais. As cidades da periferia estavam ainda separadas da cidade de Viena por um campo aberto (Glacis), um largo anel relvado de 450 m de largura, utilizado como campo de paradas militares ou como espaço de recreio ou de lazer⁴.

Os grandes edifícios representativos da «Ringstrasse» só começam a ser concluídos na década de 80: a Ópera (1883), o edifício do Parlamento (1883), a Universidade (1884), o «Burgtheater» (1888), os Museus de Arte e de História Natural (1891), a nova ala do Palácio Imperial (Hofburg), em fins do século.

Sobre a **Ringstrasse muito se tem escrito: esta nova avenida – que marca o pulsar da «Viena elegante»** – passa a ser o palco de numerosas cenas de romances, de novelas e peças de teatro que têm como pano de fundo a cidade imperial de Viena.

Cito aqui as palavras de Hermann Bahr, numa retrospectiva (satírica) desta avenida monumental:

«A Avenida é a expressão mais completa do seu tempo histórico: a capital, até então residência da corte e dos seus criados, recebeu uma «pousada» (**Absteigquartier**) para a nobreza rural de todas as nações austríacas e um arraial (Festplatz) para aventureiros, passeantes, galantes, apaixonados, gente de luxo com todo o cortejo de locais de prazer, dos mais baixos aos mais refinados».⁵

Foi na **Ringstrasse que em 1879 decorreu o memorável desfile histórico e alegórico** em homenagem às bodas de prata dos Imperadores Francisco José e Elisabeth. O arranjo do cortejo ficou a dever-se a Hans Makart, que esboçou os fatos renascentistas de todos os grupos sócio-profissionais representados no cortejo e os respectivos pendões. Para o casal imperial foi expressamente construída uma tribuna exótica e ricamente ornamentada. Este cortejo histórico e alegórico distribuído por sete corpos, significou, pelo número de participantes, pelo esplendor e riqueza dos ornamentos,

⁴ Cf. Brigitte Hamann, *Hitlers Wien, Lehrjahre eines Diktators*, Piper, München-Zürich, 1997, p. 99.

⁵ Hermann Bahr, *Die Ringstrasse*, apud *Die Wiener Moderne* (org. Gotthart Wunberg), Ph. Reclam, Stuttgart, 1981, p. 110.

a glorificação da Monarquia que, apesar de vários desaires diplomáticos e militares, está no apogeu do seu reinado⁶.

Como foi já referido, na viragem do século, a avenida, com os seus edifícios já concluídos, vem a ser o grande palco da sociedade vienense: é também na Ringstrasse que ocorre o primeiro acidente de automóvel – felizmente sem consequências – a ser imortalizado no romance de Robert Musil «O Homem sem Qualidades».

Os progressos visíveis na Ringstrasse só são, todavia, possíveis devido à rápida industrialização da cidade de Viena: é sobretudo a partir da década de 70 que Viena se transforma numa metrópole com a marca da industrialização.

Em 1908 a cidade de Viena tinha atingido os dois milhões de habitantes e era assim a 6.^a maior cidade do mundo – depois de Londres com 4,8, Nova York com 4,3, Paris com 2,7, Chicago com 2,5 e Berlim com 2,1 milhões de habitantes. Entre 1880 e 1910 o número de habitantes de Viena quase duplicou, por um lado, em virtude das enormes correntes migratórias numa época de rápida industrialização, por outro lado, pela integração dos subúrbios na cidade. O afluxo migratório anual era calculado em, pelo menos, 30.000 pessoas. Projectava-se para o Império Áustro-Húngaro com 50 milhões de habitantes uma capital com 4 milhões de habitantes⁷.

Mas este crescimento tem graves custos sociais, normalmente ignorados pelas autoridades ou ofuscados pelo esplendor da parte nobre da cidade imperial. As zonas industriais em franco crescimento (entre 1880 e 1910 o número de fábricas cresceu 133%) localizavam-se na periferia, para a qual afluía o fluxo migratório de toda a monarquia, facilitado pelos novos meios de transporte e em especial pelas vias férreas. A construção de bairros ou casas para os operários ou ainda de instalações sociais não acompanhava o referido fluxo migratório: os hospitais, os orfanatos, as escolas e as Universidades estavam superlotadas.

Contribui para este estado de coisas a especulação de terrenos e a especulação na construção civil, o que contribuía por sua vez para a subida dos preços dos bens alimentares e das rendas de casa. Os terrenos para construção nos subúrbios eram extremamente cobiçados, porque aqui se construía casas de aluguer de vários andares com habitações com apenas um quarto e uma cozinha. Para ter uma ideia das condições sociais nestas *Mietskasernen* (bairros operários) refiro o bairro de Favoriten – um bairro quase exclusivamente operário, onde habitavam 10 pessoas numa moradia, constituída por uma sala e cozinha (sem água canalizada ou com água apenas no corredor). Durante o dia eram alugadas as camas disponíveis aos chamados «Bettgeher/Schlafgeher» – que utilizavam por 8 horas e em três turnos as referidas camas. Calcula-se que em Viena de 1910 havia 80.000 Bettgeher, sendo o número de checos quatro vezes superior aos falantes de alemão⁸.

Nestas circunstâncias eram cíclicos graves surtos de doença, como a cólera ou a tuberculose, também conhecida por «doença vienense» ou «doença dos proletários». A mortalidade infantil era três a quatro vezes superior em relação aos «bairros não

⁶ Cf. Ludwig Scheidl, «Robert Musil e o conceito de ideografia», *Runa*, n.º 5/6, 1986, p. 171.

⁷ Cf. Brigitte Hamann, *op. cit.*, p. 398.

⁸ Cf. Brigitte Hamann, *op. cit.*, pp. 199, 202, 217 e 220.

operários». Grassava ainda o alcoolismo, a criminalidade, a prostituição mais barata – e a sífilis. A edilidade de Viena (Lueger) construiu os mais modernos dormitórios (Männerheime) – alguns dos quais ficaram célebres como o de Wien Brigittenau – com vista a diminuir o número dos sem-abrigo e os chamados «Bettgeher» (aluguer de camas).

Este é o reverso da medalha da cidade de Viena que gosta de se rever na sua *Rings-trasse* onde tiveram lugar diversas manifestações e marchas de protesto, sendo a mais importante a que decorreu em 26 de Fevereiro de 1908. Esta marcha – que mostrou a força nascente da social-democracia – integrava o operariado, mas também um número crescente de desempregados, dirigiu-se ao parlamento, exigindo uma urgente legislação social, a fixação de salários mínimos e uma nova política aduaneira.

Se os problemas sociais foram o duro preço pago pela revolução industrial, a verdade é que Viena se tornou uma das mais modernas metrópoles industriais europeias: a cidade em expansão necessitava de novas infraestruturas, desde uma rede de transportes urbanos, às redes de água, gás e electricidade – assim os «americanos» (Pferdebahn) deram lugar à rede de eléctricos com uma extensão de 190 km; a *Stadtbahn* (metropolitano de superfície, construído sobre arcadas ou conduzido por túneis com arejamento) traçado por Otto Wagner é ainda hoje considerada uma jóia de construção urbana; uma segunda conduta de água trazia a água das montanhas a 200 km de Viena (Wiener Hochquellwasser). A regularização do Danúbio com o conseqüente desaparecimento cíclico das cheias e a própria construção das pontes sobre o Danúbio, tudo isso são inegáveis progressos – também de natureza social, ainda que os problemas sociais só venham verdadeiramente a ser resolvidos nos anos vinte pelo governo socialista de Viena, depois da guerra e a derrocada da monarquia.

A exposição mundial (Weltausstellung) realizada em 1873 no espaço do Prater em Viena (de que ficou como símbolo o Riesenrad) é de certo modo a expressão do desenvolvimento industrial e económico da cidade de Viena. O escândalo económico que se seguiu e que teve a sua expressão na Bolsa (6.ª feira negra) veio, todavia, mostrar a fragilidade da nova economia industrial não só do Império Austro-Húngaro, mas em toda a Europa.

É neste pólo aglutinador – a Viena imperial de 1900 – com uma população que começa a aproximar-se de dois milhões de habitantes que florescem a ciência e as artes como dificilmente qualquer período poderá igualar.

Estamos no apogeu da geração finissecular e decadente – um decadentismo cultural que tem a marca dos grandes desequilíbrios políticos que, em consequência da derrocada militar de 1918, leva à desintegração do Império. Ainda nesta perspectiva a VIENA DE 1900 é uma referência, porque eram sensíveis os sintomas de desagregação que a derrota militar e a formação de novos estados, sancionados pelos Aliados em St. Germain, vieram a confirmar: o conflito dos nacionalismos, a agudização dos conflitos sociais em consequência de uma industrialização tardia, mas acelerada.

Deixemos a vida económica e política e fixemo-nos com alguma exclusividade na vida cultural:

A Viena de 1900 tornou-se também sinónimo de actividade cultural – de que todos, sem excepção, somos herdeiros. Aqui floresce a ciência, com especial destaque

para a escola jurídica e a escola médica (Sigmund Freud publica em 1900 a «Interpretação dos Sonhos»), mas também a literatura e as artes plásticas – o Modernismo post-naturalista – atingem aqui um apogeu invulgar. O monumentalismo decorativo e historizante (construído com pedra e o gesso dos estuques) tem o seu paralelo na pintura monumental, histórica e alegórica de Hans Makart (+1884), vem a ser rejeitado com o movimento da Secessão e também a arquitectura ensaia novos caminhos com Otto Wagner e Adolf Loos. A arte de VIENA de 1900 procura superar a estagnação para que o progresso técnico do século XIX a havia empurrado: o mesmo progresso técnico, inimaginável algumas décadas atrás e que em 1900 conflui, por exemplo, no voo do dirigível, acentuava em termos culturais um sentimento de desencontro com o mundo, de desenraizamento e de paralisia, como se pode verificar nas realizações artísticas marcadas pelo epigonismo.

Falámos do movimento da Secessão, mas o começo do Modernismo vienense deve datar-se com o ano de 1890: ao Modernismo se ficou a dever a obra de pioneiros nas artes plásticas, na música, na renovação do teatro e da literatura.

Determinantes para a revitalização das artes plásticas e da arquitectura vienense dos finais do século foram nomes como Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner, Adolf Loos e Josef Hoffmann, associados à revista VER SACRUM e ao movimento da SEZESSION. A revista VER SACRUM, como órgão da «Associação dos Artistas Plásticos Austríacos» veio a tornar-se o pólo aglutinador das novas tendências da arte: as suas páginas trazem a marca do Modernismo, os seus textos são assinados pela nova geração modernista, desde Maeterlinck, passando por Hofmannsthal e Rilke; mas a sua qualidade essencial reside ainda na ilustração artística dos textos, na harmonização artística dos textos e das gravuras (Kolo Moser).

A expressão mais duradoura do Modernismo vienense nas artes plásticas encontra-se no movimento da Secessão, que em 12 de Novembro de 1898 inaugurou o célebre edifício de exposições. Este edifício. Construído por Josef Maria Olbrich, verdadeira jóia arquitectónica, marca indelével na cidade de Viena, nunca quis ser um «templo ou um palácio», mas unicamente um espaço capaz de valorizar ao máximo as obras de arte expostas. Estreitamente associada ao estilo da «secessão» está a «arte nova» (= Jugendstil), o estilo decorativo que marcou indelevelmente esta época. A revalorização do artesanal, do artefacto, leva à formação da «Wiener Werkstätte» (1903), da iniciativa dos artistas plásticos Josef Hoffmann e Kolo Moser, com o apoio do industrial Fritz Waerndorfer.

Importa referir neste contexto a organização em 1908 da primeira Mostra de Arte (Kunstschau) sob a presidência de Gustav Klimt. Nesta grande exposição apresentaram-se a par de artesanato, a arte propriamente: as obras de escultores e de pintores, mas também de ourives, bordadeiras e sopradores de vidro. A «Wiener Werkstätte» está já representada com os artefactos que a tornaram célebre: toda a espécie de utensílios domésticos, brinquedos, casas de bonecas – uma das quais iluminada a electricidade. A exposição foi visitada no dia da inauguração por mais de 3.000 visitantes.

De entre as obras de pintores, estavam expostos os três quadros (ainda hoje) mais célebres de Gustav Klimt: *Danae, der Kuss, die Drei Alter*. Igualmente presente na exposição o ainda estudante de arte Oskar Kokoschka. A exposição foi repetida no ano seguinte, nela se tendo apresentado Egon Schiele e mais uma vez Oskar Kokoschka,

agora como autor de um drama pré-expressionista «Mörder. Hoffnung der Frauen» – que conheceu a sua estreia neste espaço, perante total incompreensão (mesmo protesto) do público.

Robert Musil dedica um capítulo à nova arte vienense no romance «O Homem sem Qualidades»: ali expressa lapidariamente as diferentes interinfluências culturais, desde Nietzsche a Maeterlinck e Mallarmé e mesmo do poeta americano Walt Whitman, que levarão ao nascimento do Modernismo post-naturalista como alternativa ao tecnicismo, ou se se quiser, vão levar à efervescência cultural da época de 1900 e que aqui em Viena, pela acentuação de traços decadentistas, assume características específicas, genuinamente «austríacas»⁹:

Hofmannsthal, Schnitzler, Kraus, Rilke e mais tarde Musil e Kafka na literatura, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Alban Berg e Arnold Schönberg no domínio musical, os arquitectos Otto Wagner e Adolf Loos ou ainda nas artes plásticas o já referido Gustav Klimt, Kolo Moser, Egon Schiele e (mais tardiamente) Oskar Kokoschka, Sigmund Freud, na medicina, – fizeram da VIENA DE 1900 um acontecimento europeu e universal.

Estão assim enumerados os diferentes aspectos da grande inovação artística: mas a VIENA DE 1900 também conhece um movimento literário que se haverá de caracterizar de esotérico – a *Jovem Viena* ou o Modernismo Vienense – inicialmente ligado à criação das revistas literárias «Moderne Dichtung» (1890)/ «Moderne Rundschau» (1891).

A época «Fin-de-Siècle» – que em França tem ainda traços da «belle époque» – é especialmente típica para Viena: ela manifesta-se na arte como uma nova forma de «excitação dos sentidos» (H. Bahr), isto é, manifesta-se no Impressionismo que, como estilo literário, substitui a partir dos anos 90 o movimento naturalista. O crítico vienense resumiu e interpretou relativamente cedo as características culturais deste período post-naturalista, fixando como sintomático para a época, o que ele designou por «excitabilidade dos sentidos» (Reizbarkeit der Sinne), a excitabilidade nervosa (das Nervöse), uma «mística dos nervos» que tem como fundo cultural um acentuado pessimismo com traços de Schopenhauer, um cansaço de viver e uma nostalgia apática, numa palavra, o sentimento de vida referido por Hugo von Hofmannsthal por «consciência de ter nascido demasiado tarde» (zu Spät-Geborensein).

O impressionismo vienense conhece, pois, uma forte dose de decadentismo e nesse sentido se individualiza em relação ao seu congénere especificamente alemão ou europeu: este pessimismo existencial e cultural (que marca ainda a primeira geração expressionista austríaca e está ligada ao referido sentimento generalizado da decadência do Império), este avitalismo, em suma, procura, todavia, ser superado pela referida «excitabilidade dos sentidos» e tem a sua expressão na aventura amorosa e erótica, sinal exterior da decadência da moral tradicional. O adultério e as relações amorosas do homem (artista, vagamente estudante, tenente no activo ou na reserva) com a rapariga do subúrbio (*süßes Mädl*), constituíram mais do que um problema moral, um problema social.

⁹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1978, p. 54.

Mas regressemos ainda ao já referido problema da sexualidade, do amor físico e erótico, que marcou a arte – em especial a pintura da VIENA DE 1900. Cito Stefan Zweig do seu livro « O Mundo de Ontem»:

«E não precisámos de muito tempo para descobrir que todas aquelas autoridades em quem então confiávamos, que a escola, a família e a moral pública se comportavam de uma forma marcadamente hipócrita neste aspecto da sexualidade – e mais ainda, que também exigiam de nós segredo e hipocrisia nesta matéria. Mas este medo perante todo o contacto físico e natural tinha penetrado das classes superiores até bem dentro das classes populares com a veemência de uma autêntica neurose. Foi nesta altura que surgiram os três ensaios sobre a *Teoria Sexual* de Freud, o livro *Sexo e Carácter* de Otto Weininger, os desenhos eróticos de Gustav Klimt e de Egon Schiele e *A Dança da Roda* (Reigen) de A. Schnitzler.»¹⁰

A literatura post-naturalista, anunciada programaticamente por Hermann Bahr como «mística dos nervos», da sensibilidade à flor da pele, tem em Hugo von Hofmannsthal, que assina as primeiras composições com o pseudónimo de LORIS, o poeta mais representativo desta nova poesia estetizante, de tom simbolista ou marcadamente impressionista. Esta nova poesia vienense do fim do século é caracterizada por Loris num ensaio publicado em 1893 sobre o escritor italiano Gabriele D'Annunzio, com as seguintes palavras:

«Hoje em dia duas coisas parecem modernas: a análise da vida e a fuga da vida... Faz-se anatomia da própria vida anímica, ou sonha-se. Reflexão e fantasia, imagem de espelho ou sonho. Modernos são velhos móveis ou novos nervosismos. Modernos são a anatomia de um capricho, de um suspiro, de um escrúpulo; moderna é a entrega instintiva, quase sonâmbula à recordação do belo, de um acorde de cores, de uma metáfora cintilante, de uma alegoria maravilhosa.»¹¹

Está assim caracterizada a poesia simbolista e esteticista, marcada por grande perfeição formal. Antes de prosseguir permito-me ler um poema de Hugo von Hofmannsthal, que intitulou de TERCETO III (Terzine III):

Somos da mesma massa do sonhar,
E os sonhos, os olhos ao abrir,
São meninos brincando no pomar,

De cujas copas a lua vai partir
Noite dentro em pálida jornada.
... Assim também os sonhos soem vir

¹⁰ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, apud Oskar Kokoschka, *Assassino Esperança de Mulheres. A Sarça ardente*. Trad. e Notas de Ludwig Scheidl, Coimbra, Minerva (s.d.), p. 23.

¹¹ Hugo von Hofmannsthal, Gabriele D'Annunzio, in H.v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Prosa* I, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1950, p. 149. (1893).

E viver, de menino uma risada,
Tão grandes no seu aéreo pairar
Como a lua, das copas levantada.

O mais íntimo se abre ao seu fiar:
Mãos de espíritos em sala fechada,
Estão em nós, sem nunca se findar.

E três são um só: Homem, Coisa, Sonho.¹²

O poema que acabei de ler expressa de forma exemplar o sentir desta geração que se refugia no sonho e na fantasia como alternativa à esterilidade da vida do quotidiano. Expressa-se um profundo pessimismo existencial e um confessado vazio perante a vida:

«Olhamos para a nossa vida; bebemos antes do tempo a taça e continuamos cheios de sede;... assim na posse sentimos a perda, na vida o sentimento constante do demasiado tarde».¹³

Perante este sentimento generalizado de vazio existencial se compreende a fuga para a aventura (erótica), por um lado, ou o refúgio na torre de marfim, no esteticismo puro, isto é, da arte pela arte. A poesia vienense de 1900 tem a marca do esteticismo, mas que, por não ser uma real alternativa, é rapidamente abandonada em favor da vida. Permito-me ler um pequeno esboço em prosa, que Hofmannsthal intitulou de *Die Rose und der Schreibtisch* (A Rosa e a escrivaninha), como exemplo do que acabo de referir:

«Sei bem que nunca as flores caem por si de janelas abertas. Certamente que não de noite. Mas não é disso que se trata. Numa palavra, a rosa vermelha apareceu repentinamente diante dos meus sapatos pretos de verniz sobre a neve branca da rua. Era muito escura, como veludo, ainda esguia, não aberta e, por virtude do frio, sem qualquer perfume. Levei-a comigo, coloquei-a numa pequena jarra japonesa sobre a minha escrivaninha e deitei-me. Pouco depois devo ter acordado. No quarto havia uma claridade cintilante, não da lua, mas das estrelas. Senti, ao respirar, o pairar do perfume da rosa aquecida e ouvi falar em voz baixa. Era a rosa do tinteiro de velha porcelana vienense, que estava a fazer um comentário qualquer. ‘Ele perdeu todo e qualquer sentido de estilo, disse ela, ‘nem um resto de bom gosto’. Com isso se referia a mim. Caso contrário teria sido impossível colocar esta coisa ao lado de mim.’ Com isso se referia à rosa viva.»¹⁴

¹² Hugo von Hofmannsthal, *Terzine III*. Trad. de António Joaquim Sousa Ribeiro, em *Dois Séculos de História Alemã*, Coimbra, 1988, pp. 203/5.

¹³ Hugo v. Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Die Rose und der Schreibtisch* (1892). Apud G. Wunberg, *Die Wiener Moderne*, p. 397.

Não nos vamos interrogar de que modo, porquê apareceu aquela rosa, ainda em botão, aos pés do narrador – nem querer saber do episódio que o determinou. Devemos reter, sim, as palavras «acusadoras» da rosa de porcelana, que se viu trocada nos seus favores pela rosa viva, perfumada. Do artefacto do esteta a arte de Viena de 1900 opta pela vida, pela vida talvez fugaz, mas pela vida real, palpitante, perfumada.

Mas o Modernismo vienense não tem apenas expressão literária, ou melhor, a literatura terá de ser compreendida numa estreita interligação com a pintura e o teatro, a música, a arquitectura e a escultura e ainda com a valorização do artefacto, tal como a compreendia a «Arte Nova» (Jugendstil).

Se as artes plásticas e decorativas assinalam melhor a «revolta do novo contra o velho», o mesmo não pode afirmar-se em relação à música. Coexistem ainda duas gerações, o que acentua o seu carácter heterogéneo: Johann Strauss (1825-1899) é ainda o símbolo da «música vienense» e no campo dito erudito Anton Bruckner (1824-96) e Johannes Brahms (1833-97). Mas uma nova sensibilidade musical começa a ter expressão com Hugo Wolf (1860-1903), Gustav Mahler (1860-1911) e Arnold Schönberg (1874-1951). A importância da nova música, mas também a incompreensão e o protesto que originou, foram referidos no célebre texto de Arnold Schönberg sobre Gustav Mahler e de que a seguir me permito recordar um passo:

«Gustav Mahler foi um santo.

Quem quer que o conhecesse minimamente, tê-lo-ia sentido. Só poucos o terão talvez compreendido. E mesmo desses poucos só o veneraram aqueles que têm em si a vontade para o bem. Os outros reagiram em relação a este santo como os maus sempre reagem em relação à bondade e à grandeza absolutas: fizeram dele um mártir. Conseguiram que este homem grande desesperasse com a sua obra. Não lhe foi possível deixar passar por si nenhum cálice. Mesmo este, o mais amargo, teve de o beber: perder, ainda que por pouco tempo, a fé na sua obra.»¹⁵

A cena cultural da Viena de 1900 apresenta outros aspectos que menciono resumidamente: uma notável actividade editorial, de que se destaca essa quase instituição que foi a publicação da revista «Die Fackel» de Karl Kraus, as inovações da dança com Grete Wiesenthal e as primeiras experimentações cénicas de Oskar Kokoschka, conducentes ao Expressionismo.

Depois da estagnação económica dos anos vinte, do período nacional-socialista, da destruição da cidade durante a segunda Guerra em consequência dos bombardeamentos dos Aliados e das lutas de rua pela tomada da cidade, do período da reconstrução do pós-guerra, do crescente desenvolvimento urbano dos nossos dias, a VIENA DE 1900 veio a constituir-se – não sem razão – num mito, num mito muitas vezes trivializado na nostalgia pelo passado, ou num mito produtivo, fecundo, como foi fecunda, produtiva e vital a arte e a ciência que esta época nos legou.

Dois romances preservam para as gerações futuras a grandeza e as misérias desta Viena de 1900; refiro o romance de Robert Musil *O Homem sem Qualidades* e o romance

¹⁵ Arnold Schönberg, *Gustav Mahler* (1912), apud G. Wunberg, *Die Wiener Moderne*, 596.

de Joseph Roth, *A Marcha de Radetzky*. A experiência comum destes autores – e da geração que os precedeu – foi a guerra de 1914-18: com ela se assistiu ao desmoronar definitivo da sociedade de 1900. Nos dois romances citados vai ser «revisitado» este tempo histórico, não no sentido de uma «busca do tempo perdido», mas na análise das razões que precipitaram os acontecimentos.

(Página deixada propositadamente em branco)

A ESPECIFICIDADE DO PERÍODO FINISSEULAR
DA “VIENA DE 1900”

O período finisseular foi um fenómeno cultural com uma clara componente estética, a nível europeu, mas como é óbvio conheceu variantes e tónicas diferenciadas¹. Foi inicialmente tomado muito a sério – por razões que explicitaremos – e deixou marcas profundas em períodos posteriores, não isentos de ironia distanciada, como na novela de Thomas Mann *Der Tod in Venedig*.

O período finisseular foi um estado de alma – um acumular desse sentimento a que nos anos trinta e quarenta se dera já o nome de «mal de siècle»², como igualmente evidencia Wolfdietrich Rasch:

«Es ist dies die Epoche ‘Fin-de-siècle’, deren literarischen Wurzeln zwar bis in die dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts zurückreichen, die aber mit dem Beginn der achtziger Jahre recht eigentlich und legitim beginnt.»

(Rasch, 1977: 33-34)

(Esta é a época «fin-de-siècle», cujas raízes literárias remontam, é certo, aos anos trinta do século XIX, mas que só começa verdadeira e legitimamente nos inícios dos anos oitenta.)

Em termos de historiografia literária o período finisseular vem associado ao decadentismo, caracterizado – para mais uma vez nos referirmos a Wolfdietrich Rasch – por «fraqueza de vontade», «desvalorização da realidade e isolamento distanciada dela, sensibilidade exacerbada, afastamento da natureza e aproximação ao artificial, ao artefacto» (*ibid.*: 34). Importantes, todavia, para a sistematização histórico-literária

¹ «Um die neunziger Jahre trifft man in allen Weltsprachen auf das Wort. (...) **Fin de siècle fing an ein** Modewort zu werden (Schalk, 1977). Cf. também Rieckmann, 1985: 43.

² Cf. Wolfdietrich Rasch:» In Frankreich sind das Bewusstsein der Décadence und ihre literarische Motivik bekanntlich nicht etwa erst am Ende des 19. Jahrhunderts entstanden. Vielmehr finden sich Décadence-Motive schon seit der späten Romantik, bei Gautier, Baudelaire, Flaubert und anderen Autoren, z.B. auch, was zuweilen übersehen wird, bei Zola». (Rasch, 1977: 32).

a que temos feito referência, parecem-nos ser os testemunhos de autores ligados ao próprio movimento. Para melhor nos situarmos recordo dois passos de autores de mundos culturais que essencialmente nos importam.

Hugo von Hofmannsthal:

«Man hat manchmal die Empfindung, als hätten unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Grossväter, die Zeitgenossen Leopardis, und all die unzähligen Generationen vor ihnen, als hatten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige. (...) Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. (...) Modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels: und modern ist die instinktmässige, fast sonambule hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie».

(Hofmannsthal, 1950: 170, 172-73)

(Por vezes tem-se a sensação de que os nossos pais, contemporâneos de Leopardi, e todas as inúmeras gerações que os precederam nos legaram a nós, os nascidos tarde, apenas duas coisas: belos móveis e nervos hipersensíveis. A poesia destes móveis aparece-nos como o passado, o jogo destes nervos como o presente. (...) Fazemos a anatomia da nossa vida anímica, ou sonhamos. A reflexão ou a fantasia, a imagem no espelho ou a imagem de sonho. (...) Moderno é o dissecar de um capricho, de um suspiro, de um escrúpulo; e é moderna a entrega instintiva, quase sonâmbula, a toda a manifestação do belo, a um acorde de cores, a uma metáfora cintilante, a uma alegoria maravilhosa.)

Fernando Pessoa/Bernardo Soares:

«Nasci num tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. (...) Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa somma de animaes, fiquei como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência, porque a inconsciência é o fundamento da vida. (...)

E, assim, alheios à solemnidade de todos os mundos, indiferentes ao divino e desprezadores do humano, entregamo-nos futilmente, à sensação sem proposito, cultivada num epicurismo subtilizado, como convém aos nossos nervos cerebrais».

(Pessoa, 1982: 17, 218)

Se os passos, embora escritos em períodos históricos bem diferenciados, falam por si, não nos parece, todavia, inconsequente pôr em evidência o paralelismo do sentimento expresso em relação ao espírito epigónico, afirmado pelos autores em confronto.

Mas a identidade do sentir epocal – o decadente³ – expressa-se em Hofmannsthal e em Pessoa pelo culto do estetizante a partir de uma sensualidade nervosa, capaz de captar as diferentes nuances efémeras da realidade (cf. «überfeine Nerven» e «nervos cerebrais»).

As raízes do desencontro com o mundo destas gerações «nascidas demasiado tarde» estarão na herança da técnica, do progresso mercantil (cf. Klöterjahn/*Tristan*), da riqueza acumulada, do crescimento inaudito das grandes cidades massificadas (Rasch, 1977: 44). Mas há formas de evasão, de fuga, como seja o regresso idílico a Tormes, no que poderá ser interpretado como inerente à corrente que na literatura alemã se designa de *Dorfgeschichte* e, mais tarde, de *Heimatlidung*. Mas há também outras formas de fugir ao tédio existencial – na oposição vida-arte –, como seja a do comprazimento no decadente ou da sua estetização (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*⁴, a fuga para a vivência erótica ou para a torre de marfim, ou eventualmente a fuga para a já referida Tormes (*A Cidade e as Serras*) ou para um sanatório nos alpes suíços (*Tristan*).

Antes de falar de Viena de 1900, importa fixar-nos na cena cultural e literária alemã mais geral, nomeadamente no papel do poeta e tradutor de poesia Stefan George como modelo a ter em conta⁵, assim como igualmente importantes para a difusão das novas estéticas sejam as diatribes polémicas de Hermann Bahr. Bahr recusa a exclusividade do Naturalismo – que de resto teve nos palcos vienenses um precursor em Ludwig Anzengruber, mas que nunca assumiu a exclusividade patente no panorama literário de Berlim – e nessa recusa a sua argumentação baseia-se nas novidades literárias francesas. Convém notar que Hermann Bahr – que assumiu uma polémica empenhada pela superação do Naturalismo – nunca recusou o seu papel no movimento modernista europeu:

«Man weiss, wie der französische Naturalismus aus einer nothwendigen und unvermeidlichen Reaction gegen die phantastischen Ausschweifungen der enarteten Romantik allmählig sehr bald eine ebenso unduldsame, ebenso einseitige und ebenso ausschweifende Partei wurde».

(Bahr, 1968a: 133)

(Sabe-se como o Naturalismo francês, nascido de uma reacção necessária e inevitável contra as divagações fantásticas do Romantismo degenerado, gradualmente e muito rapidamente se tornou num partido igualmente intolerante, igualmente unilateral e igualmente fantasioso).

Em nome da verdade agora proclamada, passou-se – parafraseando o crítico Hermann Bahr – a um fanatismo que só já deixa valer a «verdade da rua, a que tocamos

³ O pensamento expresso, nomeadamente, por Bernardo Soares (Fernando Pessoa, tem como referente Henri-Frédéric Amiel e o seu diário íntimo, igualmente comentado por Hugo von Hofmannsthal (Hofmannsthal, 1981a: 320).

⁴ A influência de Baudelaire no contexto da literatura alemã é necessariamente anterior à versão alemã de Stefan George de *Die Blumen des Bösen*, publicada em 1901.

⁵ De entre os autores traduzidos por Stefan George recordo, nomeadamente, Rosetti, Swinburne, Verhaeren. Verlaine, Mallarmé, Regnier, etc., em parte publicados em *Blätter für die Kunst*.

com a manga do casaco». Parece que o Naturalismo passou a ser um mero meio da forma, debaixo do qual se escondia um romantismo bem mais camuflado, escondido de forma mais eficaz, tendo-se, por assim dizer, preservado a ânsia de novas sensações refinadas e exclusivas, vestidas com imagens da realidade (Bahr, 1968: 133). O grande erro – e limito-me a seguir a exposição de Bahr – foi o servilismo dos autores de Berlim, incapazes de descortinar estas diferenças:

«Sie waren radical bis zum Wahne, wie immer die Epigonen, sie wurden Caricaturen, und um die Widerlegung des Naturalismus hat niemand ein grösseres Verdienst» (*ibid.*: 134).

(Tornaram-se radicais até ao excesso, como todos os epígonos, tornaram-se caricaturas e ninguém tem mais mérito na rejeição do Naturalismo.)

Ocupa um valor paradigmático a nova poesia francesa, mas muito em especial o livro «proibido» de Huysmans, *À rebours*. Todas estas tendências confluem para a Viena de 1890, polarizadas nas figuras de Hugo von Hofmannsthal e Arthur Schnitzler: ambos dão à arte finissecular vienense a sua verdadeira especificidade na tematização da oposição arte-vida, ou na perspectiva de Schnitzler, hedonismo – vida, em que nem sempre, todavia, o ético triunfa sobre o estético. Não vamos explicar esta ambivalência – que aqui deixamos como tese – pelo fundo social e religioso, como Hermann Broch no seu livro *Hofmannsthal und seine Zeit* (Broch, 1975) eventualmente provou. Não recusamos o peso cultural, religioso e místico das Procissões do Corpo de Deus que todos os anos, com grande pompa e circunstância percorriam as principais avenidas e ruas da cidade em cujo séquito se integrava o próprio Imperador, as *castra dolores* ou outras manifestações do catolicismo vienense.

A aparente oposição, que parecia dividir a geração de 1900, é a entrega à vida ou, pelo contrário, o refúgio na arte e no esotérico. A grande incompreensão da arte de Viena de 1900 – sensível ainda na geração subsequente até aos dias de hoje – é a sua compreensão como exclusivo refúgio no estético⁶.

Assim, por exemplo, Ernst Stadler para anunciar e fundamentar o que designa de novo Modernismo, escreve uma recensão ao livro de Georg Heym, o que pode compreender-se com valor de manifesto:

«Die Zeit der geschneiegelten Wiener Kulturlyrik ist endgültig vorbei. (Das französische Gegenstück bietet die Auflehnung der Jungen gegen die Symbolisten). Man ist es satt, immer nur Ausklang, Spätling zu sein, lieber Unbeholfenheiten und Geschmacklosigkeiten zu wagen als in der Fessel eines immer ersdarrten Formalismus zu verkümmern».

(Stadler, 1954: 5)

⁶ Não é intenção do autor problematizar se a geração de Viena de 1900 («Jung Wien») deve ser ou não considerada apenas decadente. Sobre o assunto cf. Jens Rieckmann, 1985: 41).

(Passou de uma vez por todas de moda a época da ameneirada lírica cultural vienense. (O contraponto francês está na rebelião da juventude contra o Simbolismo). Estamos fartos de ser apenas o eco de uma geração tardia. Move-se a vontade de apontar para frente, antes ousar imperfeições e falta de gosto do que consumir-se nas cadeias de um formalismo cada vez mais rígido.)

Esta incompreensão marcou ainda os epígonos da Viena de 1900, como se depreende de uma carta de Georg Trakl, dirigida à irmã, Hermine von Rauterberg, datada de 1908:

«Vorbei! Heute ist diese Vision der Wirklichkeit wieder in nichts versunken, ferne sind mir die Dinge, ferner noch ihre Stimme und ich lausche, ganz beseeltes Ohr, wieder auf die Melodien, die in mir sind, und mein beschwingtes Auge träumt wieder seine Bilder, die schöner sind als alle Wirklichkeit! Ich bin bei mir, bin meine Welt! Meine ganze, schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts.

(Trakl, 1970: 21).

(Passou! Hoje esta visão da realidade submergiu de novo no nada, distantes estão para mim estas coisas, mais distantes ainda a sua voz e eu ouço de novo, de ouvido animado, as melodias que estão em mim e o meu olhar alado sonha de novo com as imagens que são mais belas que toda a realidade! Estou comigo, sou o meu mundo! Todo o meu mundo completo e belo, repleto de uma infinita harmonia.)

Poderia citar a este propósito o poema *Verfall* de Georg Trakl, escrito em 1909, que mantém muitos dos traços exteriores da poesia de Hofmannsthal.⁷

Certamente que há razões para esta recepção da lírica e da arte vienense, em especial pelo cuidado posto na forma, no rebuscado das situações criadas e, todavia, a grande opção sempre foi pela vida em detrimento do estético, do artefacto, do artificial – numa palavra – dos paraísos artificiais. É este, afinal, o tema de fundo de *Der Tor und der Tod*, em que Claudio aprende na hora da morte que o seu grande erro foi o de não ter interagido com a vida, com os outros: «binden – gebunden werden» (Hofmannsthal, 1952a: 199). A atitude meramente contemplativa, por exemplo em *Der Tod des Tizian*, soa a falso e rebuscado:

Desiderio:

Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht?
Gehüllt in Duft und goldne Abendglut. (...) ?
Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen,
Da wohnt die Hässlichkeit und die Gemeinheit,
Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen
Und was die Ferne weise dir verhüllt,
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen. (...)

(Hofmannsthal, 1952b: 181)

⁷ «Verfall», Georg Trakl, 1970: 139).

(Desiderio:

Vês a cidade como agora repousa lá em baixo?
Cercada de perfume e do ouro do sol poente (...)?
Todavia, nesse perfume de tanto presságio
Aí habita a fealdade e a vulgaridade,
E aí os pobres coitados convivem com os animais
E o que a distância sabiamente te esconde
É feio e obscuro e sensabor povoado
De seres que não reconhecem a beleza. (...))

E não é Ticiano (quase) moribundo o fauno do prazer carnal, da vida? Para Hofmannsthal torna-se muito clara a opção que há a tomar: a vida – e só ela – justifica a existência. Permito-me referir neste contexto o já citado fragmento de Hofmannsthal, datado de 1892: *Die Rose und der Schreibtisch – A rosa e a escrivainha*.

Não nos vamos interrogar de que modo, porquê apareceu aquela rosa, ainda em botão, aos pés do narrador – nem querer saber do episódio que o determinou. Devemos reter, sim, as palavras acusadoras da rosa de porcelana, que se viu trocada nos seus favores pela rosa viva, perfumada. Do artefacto do esteta a arte de Viena de 1900 opta pela vida, pela vida talvez fugaz, mas pela vida real, palpitante, perfumada.

É esta opção pela vida – não em restrito sentido naturalista de causa e efeito – que explica os quadros de *Anatol* que vivem da oposição entre a vida-prazer, o amor estetizado ou, se se quiser, idealizado, mesmo quando sob a aparência de sexualidade agressiva. Ficou certamente na memória de cada um a cena triste de despedida de Gabriele (*Weihnachtseinkaufe*), que renuncia a Anatol em favor do «süßes Mädl»:

Gabriele: Sagen Sie ihr: Diese Blumen, mein... süßes Mädl, schickt dir eine Frau, die vielleicht ebenso lieben kann wie du und die den Mut dazu nicht hatte... (Schnitzler, 1972: 49)

(*Gabriele*: Diga-lhe: « Estas flores, minha... ‘doce rapariga’, envia-tas uma mulher que talvez seja capaz de amar tanto como tu e a quem faltou a coragem...)

E se Anatol foi o *dandy* por excelência, que ditou a moda e o amor na Viena de então, haverá de recordar – não sem nostalgia – o seu amor pela vida temperado pelo amor que votou à mulher:

Anatol: Gewiss... denn ich war es, der sie liebte! Oder meinst du wirklich, dass ich dasselbe Leben führte wie ihr, wie du? Du meinst, dass unsere Abenteuer dieselben waren, weil sie von aussen gleich aussahen? Du und deinesgleichen... ihr sucht in jedem Weib die Kokotte...ich hab in jeder Kokotte das Weib gesucht (*ibid.*: 122)

(*Anatol*: Certamente... pois era eu quem as amava! Ou pensas realmente que eu tive a mesma vida que você, que tu – Pensas que as nossas aventuras eram as mesmas, só porque de fora pareciam iguais – Tu e os teus... vocês procuram em cada mulher a cocote... eu procurei em cada cocote a mulher!)

É também neste contexto que se devem ler os registos impressionistas de Peter Altenberg, que a partir do nada constrói as suas histórias tão próximas da vida real e, por vezes, do quotidiano.⁸

A estetização da vida tem, por conseguinte, os seus limites para a geração de Viena de 1900: recusa o determinismo social do Naturalismo, mas nunca a arte de Viena de 1900 se esqueceu do seu comprometimento social⁹ – claro que numa perspectiva muito mais abrangente do que a mera descrição da miséria social. E se o faz – como na biografia da prostituta Mutzenbacher, possivelmente da pena de Felix Salten –, fá-lo, é certo, com requinte estetizante que atenua, mas não recusa, as baixezas do homem erótico e social.

Referi que a componente social da arte de Viena de 1900 é assumida na defesa da integridade da pessoa perante a sociedade (vejam-se autores como Karl Kraus (*Sittlichkeit und Kriminalität*), veja-se a *Traumdeutung* (Interpretação dos Sonhos) de Sigmund Freud ou a ousadia das teses científicas sobre a sexualidade feminina de Sigmund Freud em *Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität*).

A sexualidade mantém, também ela, a sua ambiguidade na pintura finissecular de Gustav Klimt e dos seus companheiros da *Sezession* e, ainda mais tarde, em Egon Schiele.

A oposição arte-vida tomada tão a sério (mesmo considerando a ironia) por Thomas Mann nas figuras de Hanno (*Buddenbrooks*) ou de Gustav Aschenbach (*Der Tod in Venedig*) não corresponde à leveza do espírito vienense – nunca tão radical, nunca tão exclusiva.

Justificar no âmbito da literatura alemã o apogeu do decadentismo vienense em virtude do descalabro iminente do Império, associado ao desaparecimento da casa dinástica dos Habsburgos (o que a História provou ser verdade) é não valorizar a multiplicidade de aspectos culturais e a vitalidade dessa Viena histórica.

O que faz a perenidade do conceito de Viena de 1900 foi a grande leveza, a teatralização desta moda do «decadentismo ocidental». Este modo de estar no mundo preenche a boémia vienense, fixada nas artes plásticas e que Robert Musil regista na figura do pintor que o jovem Josef Trotta encontra na deslocação a Viena ou Joseph Roth na figura do pintor Moser em *Radetzky marsch*. Refiro ainda a pose de Törless quando expulso de Weissenkirchen, no romance de Robert Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, caracterizada pelo narrador na fase de adulto:

«Er zählte dann zu jenen ästhetisch-intellektuellen Naturen, welchen die Beachtung der Gesetze und wohl auch teilweise der öffentlichen Moral eine Beruhigung gewährt, weil sie dadurch enthoben sind, über etwas Grobes, von den feineren seelischen Geschehen Weitabliegendes nachdenken zu müssen».

(Musil, 1966: 118)

⁸ Cf. Barbara Z. Schoenberg: «On the underside of the corrupt, morally bankrupt, leiserly way of life of the bourgeoisie, which, paradoxically, Altenberg paints with great charm and allure yet never fails to attack, is the suppression and exploitation of the lower classes....» (Schoenberg, 1987: 56).

⁹ Cf. Hugo von Hofmannsthal. «Manche freilich...»

(Passou a contar-se entre aquelas naturezas estético-intelectuais a quem a observação das leis e em parte também da moral pública transmite um sossego, porque dessa forma ficam desobrigados de ter de pensar no que se refere por rude, distante dos mais subteis acontecimentos da alma.)

E o último esteta e «decadente» de uma Viena e de um Império já desmembrados é certamente o protagonista da comédia de costumes *Der Schwierige* de Hofmannsthal, Karl Brühl – esse último habitante da torre de marfim que, todavia, opta pela vida, ou seja, pelo casamento (Hofmannsthal, 1948).

Não recuso uma coerência aos programas finisseculares, o que pretendo é chamar a atenção para a componente igualmente lúdica, teatral, que percorre toda esta época. Vêm-nos à ideia alguns passos do «Prólogo» de *Anatol*, da pena de Hofmannsthal:

Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unseres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden...

(Hofmannsthal, 1952c: 43)

(Vamos, pois, representar teatro,
Representemos as nossas próprias peças
Cedo amadurecidas e suaves e tristes,
A comédia da nossa alma,
Do nosso sentir de hoje e de ontem,
Fórmula bela para coisas más,
Palavras escorregadias, imagens multicores,
Sentimento incompleto, secreto,
Agonias, episódios...)

Um outro aspecto indelével do período finissecular vienense – e reporto-me às artes plásticas – foi a fixação da impressão momentânea, fugidia, que haverá de conduzir ao verdadeiro programa do impressionismo vienense. Não pretendo cansar o leitor com as teses programáticas bem conhecidas, de Hermann Bahr com referência à «mística dos nervos» ou «Romantismo nervoso» – conceitos em parte deduzidos da lírica já escrita por Loris-Hofmannsthal (Bahr, 1068b: 35)

Ninguém nega a mestria dos poemas de Liliencron – mas lirismo autêntico, porque inefável, é por exemplo aquele poema de Loris, a que deu o título de «Vorfrühling» (Hofmannsthal, 1952d). Tanta novidade que a brisa traz, novidade tocada pela nostalgia da existência. Neste poema – num só poema – está contido esse sentimento da Viena de 1900.

Se, com algumas restrições, é verdade, Hugo von Hofmannsthal abandona a escrita da poesia com o seu célebre manifesto de 1902 que intitulou simplesmente de *Ein Brief* (Hofmannsthal, 1951: 7), a verdade é que ainda é capaz de definir de forma sublime essa poesia que igualmente criou, através das figuras lapidárias de «Das Gespräch über Gedichte»: o passo que me proponho citar tanto poderia valer como comentário ao poema «Vorfrühling» como servir para caracterizar um período estético que se fecha:

Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frisch-gemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauer des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheures Jenseits. Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich.

(*ibid.*: 94)

(Aquilo de que a nossa alma se alimenta é o poema, no qual, como no vento do fim de uma tarde de Verão que passa por sobre prados há pouco cortados, paira em nossa direcção um sopro simultaneamente de vida e de morte, um prenúncio de um florir, um arrepio de decomposição, um agora, um aqui e ao mesmo tempo um além. Um terrível além. Todo o poema perfeito é simultaneamente pressentimento e presente, anseio e realização.)

O que faz grande a poesia de 1900 foi ter sido capaz de captar e de comunicar esta ambivalência – a fruição da vida apesar da certeza da morte.

Mas que fique também um aviso: a arte da Viena de 1900, porque soube conjugar como nunca antes o culto do estético com os grandes problemas existenciais do homem será sempre uma referência para a arte do futuro, como de resto os escritores das décadas seguintes vieram provar, quer tenham ou não revisitado expressamente essa Viena de 1900 como pano de fundo das obras que nos legaram: Heimito von Doderer, Joseph Roth, Ödön von Horváth, até aos mais recentes escritores e poetas nossos contemporâneos.

(Página deixada propositadamente em branco)

ERNST MACH E A FUNDAMENTAÇÃO FILOSÓFICA
DO IMPRESSIONISMO LITERÁRIO VIENENSE

O Impressionismo literário tem a sua expressão na arte europeia, mas adquiriu uma especificidade própria na arte vienense, porque este movimento com grande expressão na *Viena de 1900* se fundamentou nos teoremas filosóficos de Ernst Mach.

Poderá afirmar-se que a corrente literária dominante das décadas de 80 e 90 é conhecida por Naturalismo: verdade é também que o artista criador – sobretudo o artista plástico e o artista literário – começou por defender que a temática social naturalista deveria ocupar um lugar subalterno em relação à expressão dos problemas individuais¹.

O movimento impressionista integra-se plenamente nos estilos do Modernismo post-naturalista e tem primeiro a sua expressão na pintura: é a arte da fixação de impressões momentâneas, a fixação de estados de alma, atribuindo-se especial atenção às matizes de cor. De resto, o movimento recebe o seu nome de um quadro de Monet que intitulou «Impressions du soleil levant» (1874). A pintura impressionista é, pois, determinada pelo efeito óptico, pelas mutações de cor, pela fixação de luz e acabará por levar ao estudo «científico» da decomposição da luz e das nuances de cor – refiro-me à técnica «pointilística» que Seurat começou a experimentar nos seus quadros a partir de 1885. Mas o Impressionismo teve igualmente expressão na literatura ao procurar fixar as impressões de momento, os estados subjectivos, os «estados de alma momentâneos». A cor e a sinestesia passam a desempenhar um valor determinante na nova poesia impressionista.

Foi o crítico vienense Hermann Bahr que trouxe estas novas perspectivas anti-naturalistas – e por conseguinte anti-científicas – e que entretanto se haviam generalizado na arte produzida em Paris para Viena², publicando um ensaio polémico «Zur Überwindung des Naturalismus» (A Superação do Naturalismo), cujo início programático valerá a pena recordar:

¹ Cf. Dieter Bänisch, *Manifeste der Jahrhundertwende*.

² Hermann Bahr estudou Filologia Clássica e Direito em Viena, Graz e Berlim. Em 1888 empreende uma longa viagem a França (Paris) e a Espanha. A partir de 1890 opta pelo jornalismo.

«O domínio do Naturalismo passou, o seu papel está gasto, o seu encanto está quebrado. Nas largas massas dos que nada compreendem e que seguem atrás das inovações e só apreendem uma questão, depois que há muito foi resolvida, é ainda possível falar-se dele. Mas a vanguarda da cultura, os que sabem e os que assimilam novos valores, afastam-se. Formaram-se novas escolas que nada querem saber das obsoletas formas programáticas. Querem afastar-se do Naturalismo e passar além dele».

(Hermann Bahr, *apud* Wunberg: 199)

Pode verificar-se que a partir de 1890 se formam – e com alguma simultaneidade³ – no meio artístico vienense numerosas novas correntes, conhecidas, nomeadamente, por Simbolismo, Impressionismo, Decadentismo, Esteticismo, Neo-Romantismo e que nas suas diferenças têm em especial em comum a oposição ao «Naturalismo científico.» A nova maneira de sentir da geração deste período finissecular – desiludida com as promessas não realizadas pela técnica e a industrialização maciça a partir dos meados dos anos trinta – está expresso num ensaio dedicado por Hugo von Hofmannsthal a Gabriele d’Annunzio:

«Por vezes tem-se a sensação de que os nossos pais, os contemporâneos do jovem Offenbach e os nossos avós, os contemporâneos de Leopardi e as inúmeras gerações que os precederam nos tivessem deixado a nós, nascidos tarde, apenas duas coisas: belos móveis e nervos á flor da pele. A poesia destes móveis parece-nos o passado, o jogo destes nervos o presente»

(Hugo von Hofamannsthal, 1950, I, 170).

A apreciação de Hugo von Hofmannsthal da sue época histórica e da arte que se produz é muito geral (e pode legitimamente conotar-se com o Esteticismo), mas ao referir os «nervos á flor da pele» está já a caracterizar o movimento impressionista, que da pintura passou rapidamente à literatura, nomeadamente à poesia. Se os movimentos estéticos finisseculares apresentam a nível europeu uma certa identidade, consideradas as especificidades culturais próprias, este facto deve-se em nossa opinião à divulgação feita a partir de Paris dos aspectos programáticos das diferentes correntes anti-naturalistas.

Foi em Viena que o movimento impressionista literário adquiriu aspectos específicos que o identificam e diferenciam desta corrente estética em outros países europeus.

Esta especificidade do Impressionismo vienense – que antes de mais dá expressão às múltiplas experiências do eu, melhor, à fragmentação do eu – deve-se à divulgação – pelo menos entre a geração dos novos círculos artísticos vienenses – do pensamento do físico, filósofo e psicólogo Ernst Mach.

Ernst Mach iniciou a sua carreira universitária como professor de Matemática na Universidade de Graz (1864), tendo concorrido em 1867 ao lugar de professor de Física Experimental em Praga. Em 1895 aceitou a cátedra de Filosofia em Viena.

³ Cf. «Die dramatische und die lyrische Gestaltungskraft der Jung-Wiener Dichter sind der gleichen gesegneten Stunde entsprungen.» (Betrtha Zuckerkindl, *apud* Wunberg, p. 172).

Foi um dos principais representantes da «Crítica Empírica» (Empirio Kiritizismus) segundo a qual em todas as Ciências, nomeadamente a Física, se devia dar primazia ao estudo e à investigação das sensações. As teses de Ernst Mach vão influenciar toda a arte em especial produzida na Áustria até aos anos vinte do século XX⁴. Os resultados das suas primeiras reflexões foram fixadas no escrito *Antimetaphysische Bemerkungen* (Observações Antimetafísicas) de que nos propomos transcrever alguns passos em versão portuguesa:

«As cores, os tons, as temperaturas, pressões atmosféricas, espaços, tempos, etc. estão interligados de forma multifacetada e aos mesmos se prendem estados de alma, sentimentos e a vontade. Desta teia sobressai o que é relativamente mais firme e constante, impõe-se à memória e exprime-se na linguagem. Como relativamente mais constantes apresentam-se em primeiro lugar *complexos*, ligados no espaço e no tempo, de cores, de sons, de pressões, etc., que por isso mesmo recebem nomes especiais e são referidos como *corpos*. Mas estes complexos não são de modo algum constantes.

A minha mesa ora está iluminada de forma mais clara ou mais escura, pode ser mais quente ou mais fria. Pode apresentar uma mancha de tinta. Uma perna pode partir-se. Pode ser recuperada, polida, ser substituída peça a peça. E para mim continua a ser a mesa sobre a qual escrevo diariamente.

Um amigo meu pode vestir outro casaco. A expressão da sua cara pode apresentar-se séria ou alegre. A cor do seu rosto pode modificar-se pela luz ou por um sentimento forte. A sua figura pode alterar-se por um movimento ou para sempre. Mas a soma das constantes permanece face às graduais transformações suficientemente grande, a ponto de estas passarem a segundo plano. Continua a ser o mesmo amigo com quem faço o meu passeio diário.»

(Ernst Mach, *apud* Wunberg, p. 137).

Ernst Mach reflecte sobre as condicionantes que determinam as possíveis transformações dos objectos, mas que, mesmo assim, não perdem a sua identidade. A este aspecto da relativa constância dos corpos opõe o *eu* que – e aqui esta a novidade – é, afinal, tão pouco constante como os corpos:

«Como *relativamente* constante apresenta-se preso a dado corpo (corpo humano) o complexo de recordações, estados de alma, sentimentos, o qual é designado por *eu*. Ocupado com este ou aquele assunto, posso estar sossegado e alegre ou irritado e mal-humorado. Mas permanecem valores constantes (se se excluírem os casos patológicos) suficientes para reconhecer o eu como o mesmo. De resto também o eu é apenas de um *relativo* valor constante. Esta aparente constância do eu existe especialmente apenas na *continuidade*, na lenta modificação. Os muitos pensamentos e planos de ontem que hoje se prosseguem, e a que, em estado desperto, o mundo circundante lembra constantemente (daí o facto de o eu em sonhos poder ser muito diluído, duplicado ou faltar por completo), os pequenos hábitos que se mantêm inconsciente

⁴ Cf. Adolf Frisé (org.)(1976), Robert Musil Tagebucher II, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, p. 19.

e involuntariamente por mais tempo, constituem a base do eu. Dificilmente podem existir diferenças maiores no eu de pessoas diferentes do que as que ocorrem no decurso dos anos *numa* pessoa. Se hoje me recordar da minha primeira juventude, teria de considerar o rapazinho um outro (com excepção de alguns, poucos, pontos) se não existisse a cadeia de recordações»

(Ernst Mach, *apud* Wunberg, p. 138).

Toda a argumentação de Ernst Mach conduz, afinal, à relativização do *eu*:

«O primário não é o eu, mas os elementos (sensações). (...) Os elementos *constituem o eu*. *Eu* sinto verde, quer dizer, que o elemento *verde* aparece num certo complexo de outros elementos (sensações, recordações). Se *eu* deixo de sentir verde, quando *eu* morro, então os elementos já não surgem na habitual sequência recorrente. Com isto está tudo dito. Só uma unidade ideal, económica de pensar deixou de existir e não uma unidade real. O eu não é uma unidade imutável, bem determinada e delimitada. Determinante não é a *imutabilidade*, nem uma certa capacidade *distintiva* em relação a outros, mas a rígida *delimitação* pois que todos estes momentos variam já na vida individual por si e a sua transformação é até *anseada* pelo indivíduo. O que importa é a *continuidade*. (...) Mas a *continuidade* é apenas um *meio* de preparar e garantir o *conteúdo* do *eu*. O factor principal é este conteúdo e não o *eu*. Mas este não se limita ao indivíduo. Com excepção de recordações menores, sem valor, pessoais, fica preservado em *outros*, mesmo depois da morte do indivíduo. Os elementos de consciência de *um* indivíduo estão fortemente ligados entre si, mas fracamente e só ocasionalmente de forma visível com os de outro indivíduo. Por isso cada um julga apenas saber de si, na medida em que se considera uma *unidade* individual e não dependente de outros. Conteúdos de consciência de validade geral atravessam, contudo, estes limites do indivíduo e mantêm – claro está que de novo ligado a indivíduos, independentemente da pessoa, através da qual se desenvolveram – uma vida mais geral, *impessoal, sobrepeçoal*. Contribuir para tal faz parte da felicidade suprema do artista, investigador, inventor, reformador social, etc., o eu não tem salvação.

(Ernst Mach, *apud* Wunberg, p. 142)

Ernst Mach não deixa margem para dúvidas: o eu não é, pois, uma entidade absoluta, mas está dependente de diferentes percepções e estímulo. Passo a citar um outro passo de Ernst Mach que nos parece clarificar melhor o seu pensamento:

Mach: Quando eu digo: «o eu não tem salvação», quero com isto dizer, que só existe na capacidade de sentir do homem de todas as coisas, de todas as manifestações, que este se dissolve em tudo que é sensível, audível, visível ou palpável. Tudo é fugidio, um mundo sem substância, que só existe de cores, de contornos, de sons. A sua realidade é movimento constante, brilhando, como um camaleão. É neste jogo de fenómenos que se cristaliza o que chamamos de o «nosso eu». Do momento do nosso nascimento até à morte varia sem descanso.

(Zuckerlandl, *apud* Wunberg, 171)

Esta «cristalização « do eu e das suas funções cognitivas – que lhe dão a verdadeira unidade e identidade – foi referida por Otto Weininger como sendo «a sala de espera das sensações»⁵. O Impressionismo vienense tornou-se realmente nesta «sala de espera». Bastará recordar a literatura impressionista produzida na *Viena de 1900* e que como referimos tem características distintas e individualizadoras em relação ao impressionismo europeu, porque se baseia nos ensinamentos de Ernst Mach sobre o valor das sensações e dos sentimentos que o *eu* é capaz de reter.

Pode afirmar-se que as teses de Ernst Mach se «popularizaram» e que foram aceites pelos artistas criadores e pelos próprios críticos. Cito Hermann Bahr, porque representa bem a difusão do pensamento de Ernst Mach e da sua influência decisiva na arte impressionista:

«Aqui encontro formulado, o que nestes últimos três anos me tem atormentado: ‘O eu não tem salvação’. É apenas um nome. É apenas uma ilusão. É um meio auxiliar que utilizamos de forma prática para ordenar as nossas representações. Não há senão a correlação de cores, sons, calores, pressões, espaços, tempos e a estas correlações estão presos estados de alma, sentimentos e vontades. Tudo está em constante mutação. Se falamos de continuidade ou de permanência é só porque algumas modificações acontecem mais lentamente.

(Hermann Bahr, *apud* Wunberg, 147)

Sem queremos ser exaustivos, analisaremos alguns exemplos da literatura vienense que dão expressão ao pensamento de Ernst Mach.

Citamos em primeiro lugar Hugo von Hofmannsthal, que representa a nova literatura post-naturalista. Foi um poeta (crítico) do Esteticismo, mas não deixou de apresentar – em especial na poesia – o Impressionismo no constante fluir de sensações: regista as experiências sempre novas e as diferentes sensações do eu, igualmente em constante mutação⁶.

De certo modo representativo para a valorização das sensações, sempre fugidias, mas que no seu conjunto dão unidade ao *eu*, deverá compreender-se o primeiro drama que Hugo von Hofmannsthal intitulou de *Ontem* («Gestern») (1891). A acção localiza-se na Renascença: ao herói Andrea parece só interessar a entrega ao momento presente – ao hoje, desvalorizando o ontem. Mas a suspeita da infidelidade da amada faz rever a sua posição e a renunciar ao estilo de vida impressionista:

O ontem está tão unido ao teu ser,
Que não és capaz de o apagar, de o esquecer:
Existe, enquanto soubermos, que perdurou.

⁵ «In jungster Zeit hat E.Mach das Weltall als eine zusammenhängende Masse aufgefasst und die Ichs als Punkte, in denen die zusammenhängende Masse stärkere Konsistenz habe». (Otto Weininger, *apud* Wunberg, 146).

⁶ Cf. em Apêndice a versão portuguesa de um poema de Detlev von Liliencron «Dia de Março» e de Hugo von Hofmannsthal «Prenúncio de Primavera» O confronto dos poemas permite claramente identificar o Impressionismo vienense, fortemente determinado pelo pensamento de Ernst Mach.

Teria de o apertar diariamente nos meus braços,
No perfume o aspiro do teu cabelo!
E hoje – ontem é uma palavra vazia.
O que foi uma vez, vive eternamente.

(Hugo von Hofmannsthal, 1952, 179)

Neste drama Hugo von Hofmannsthal confirma as teses de Ernst Mach: a unidade do eu resulta, afinal, da preservação (memória) do conjunto de sentimentos e sensações, mesmo que fugidios e inconstantes.

Mas tão importante como o poeta e dramaturgo Hofmannsthal é o escritor e dramaturgo Arthur Schnitzler. Raramente terá sido concebido um texto tão consequente do Impressionismo literário como *O Tenente Gustl* («Leutnant Gustl»): centra-se exclusivamente nas sensações e impressões captadas por um jovem tenente, cuja inconstância de comportamento resulta exclusivamente da variedade e das contradições dos estímulos exteriores.

Valerá reter um breve comentário de Hermann Bahr sobre a obra de Arthur Schnitzler:

Bahr: Chegamos finalmente onde há muito queríamos chegar. Ao «eu» de Schnitzler. Ele poderia dizer em oposição a Hofmannsthal: «Lá dentro é que nos podemos encontrar, é de dentro que o vento sopra» pois que o seu «eu» está concentrado no interior. Virado por completo para o escuro, para os abismos que se abrem por detrás do consciente, ali, onde não está nem domina a consciência, a responsabilidade.

(Bertha Zuckerkandl, *apud* Wunberg, 173)

Hermann Bahr reconhece a insustentabilidade de um eu uno e indivisível, mas vai mais longe na análise do eu e do seus «abismos». Mas não é esta a questão que nos ocupa e que possivelmente nos levaria a falar de Sigmund Freud que na mesma época está ocupado com a análise científica do eu.

E o impressionismo literário vienense foi de facto mais longe: recupera também os temas clássicos no seu aspecto mais «autêntico», no seu aspecto dionisíaco. A figura de Electra é reconstituída segundo as novas teorias de Sigmund Freud:

«Na véspera tinha lido a «Electra» de Hofmannsthal e senti-me como que desfeito pela tensão desta peça, que faz vibrar os nossos nervos, pelo ritmo alucinado das paixões, pela agressividade com que são rasgados os últimos véus da alma – e falei disso»

(Bertha Zuckerkandl, *apud* Wunberg, 173).

Hermann Bahr que introduziu a literatura post-naturalista no espaço cultural alemão e em especial na Áustria, não foi capaz de imaginar que uma corrente estética como o Impressionismo tivesse, afinal, implicações filosóficas tão profundas. Não se trata de fixar o momentâneo, o estímulo imediato, o que está em causa é a própria identidade do eu.

A cena literária do Impressionismo vienense não se esgota com estes autores: criaram-se novos géneros literários, como o «esboço literário» – história curta que se baseia nas impressões de momento, de que merece ser lembrado Peter Altenberg.

Robert Musil é indiscutivelmente o autor em quem por mais tempo e com alguma exclusividade perduram as teses de Ernst Mach. No seu *Espólio em Vida* («Nachlass zu Lebzeiten»), livro publicado em vida do autor em 1936 pode ler-se a seguinte passagem na caracterização da figura (com laivos autobiográficos) do conto *O Melro* («Die Amsel»):

«Não importa, se se sente como aquele rapazinho de cabeça grande e loura, a que um dia se tirou uma fotografia; não, no fundo nem se pode dizer de que se gosta daquele monstrozinho estúpido – eu próprio»

(Robert Musil, 1957, 127)

À pergunta que Robert Musil formula sobre as relações de identidade do narrador adulto com o rapazinho louro – que o narrador sabe que um dia foi ele próprio – já Ernst Mach havia respondido com a «impossibilidade de salvar o eu».

Os anos vinte trouxeram o «regresso à» factualidade, à realidade «coerente», oposta à atomização das diferentes sensações. A nova literatura – que não rejeita o passado – procura de novo reconstituir o mundo nas suas leis de causalidade. Mas a unidade do *eu* está definitivamente quebrada. Para tanto contribuiu Sigmund Freud em termos psicanalíticos, mas foi Ernst Mach quem primeiro relativou a unidade do eu perante a variedade das impressões externas.

Bibliografia

- Ernst Mach (1885) «Antimetaphysische Empfindungen», *apud* G. Wunberg (1981). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart.
- H. Steiner (org.) (1952), Hugo von Hofmannsthal (*Gestern, Vorfrühling*) Gedichte und Lyrische Dramen, S. Fischer, Frankfurt am Main.
- Detlev von Liliencron (1981), *Gedichte*, Reclam, Stuttgart.
- Robert Musil (1957), *Nachlass zu Lebzeiten*, ro-ro-ro, Hamburg.
- Dieter Bänisch, *Manifeste der Jahrhundertwende*.
- Hermann Bahr(1891), «Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe zur Kritik der Moderne», *apud* Wunberg, *op. cit.*
- A. Frisé (1976), Robert Musil, Tagebücher, II, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Hugo von Hofmannsthal, «Gabriele d'Annunzio», in H. Steiner (1950), H.v. Hofmannsthal, Prosa I.
- Otfried Hoffe(1981), Klassiker der Philosophie, II. Von Immanuel Kant bis Jean-Paul Sartre, Verlag C.H. Beck, München
- Otto Weininger, Machs Wartesaal für Empfindungen, *apud* Wunberg, *op. cit.*
- Bertha Zuckerkandl(1908), *Literatur und Philosophie: Hermann Bahr, Ernst Mach und Emil Zuckerkandl im Gespräch*, Wien, *apud* Wunberg, *op. cit.*

(Página deixada propositadamente em branco)

ANEXO

Detlev von Liliencron

Dia de Março

Sombras de nuvens passam por sobre os campos.
Cercadas de névoa azul erguem-se ao longe as florestas.

Grous que no alto sulcam os ares
Chegam, aos gritos, em cortejos de peregrinos,

Cotovias sobem já em bandos sonoros
Por toda a parte o primeiro bulício da Primavera.

Alegres adejam, donzela, os teus laços
Felicidade breve sonha através de campos distantes
Felicidade breve pairou com as densas nuvens
Quis prendê-la, tive de a deixar pairar.

Obs.: No poeta alemão Liliencron é indiscutivelmente reconhecível a variedade de sensações que se vão registando (Impressionismo). Mas o poema dá lugar a uma «história presa à realidade», narrada, de um desencontro amoroso.

Hugo von Hofmannsthal

Prenúncio de Primavera

Corre um vento primaveril
Por áleas nuas
Coisas estranhas
Estão no seu soprar.

Atirou ao chão
Flores de acácia
E refrescou os membros
Que ardiam suspirando.

Passou por uma flauta
Como grito soluçado,
Passou voando
Pelo vermelho crepuscular.

Corre um vento primaveril
Através de áleas nuas,
Coisas estranhas
Estão no seu soprar.

E o perfume
que ele trouxe
De onde veio
Desde ontem à noite.

Embalou-se,
Onde chora havia,
E aconchegou-se
A cabelos desgrenhados.

Tocou
Lábios a rir
Passou por prados
Suaves e desbertos.

Passou em silêncio
Por quartos murmurantes
E apagou, inclinando-se,
O brilho do candeeiro.

Através das áleas
Lisas, nuas,
O seu sopro faz
Passar pálidas sombras.

Obs.: O poema – cuja perfeição formal e de linguagem poética (na versão portuguesa) dificilmente se aproxima do original – é um claro exemplo da multiplicidade de sensações que actuam sobre o eu, de acordo com os ensinamentos de Ernst Mach.

UM ESTUDO SOCIAL DA VIENA DE 1900
NO ROMANCE DE ARTHUR SCHNITZLER
DER WEG INS FREIE

A grande cidade é o produto da revolução industrial e veio a tornar-se no verdadeiro ‘habitat’ da sociedade ocidental. Marinetti constrói o seu programa *Futurista* no pressuposto que o progresso técnico tem a sua expressão maior na cidade:

“Futurismus beruht auf einer vollständigen Eneuerung der menschlichen Sensibilität, die eine Folge der grossen wissenschaftlichen Entdeckungen ist. Wer heute den Fernschreiber, das Telephon, das Grammophon, den Zug, das Fahrrad, das Motorrad, das Auto, den Überseedampfer, den Zeppelin, das Flugzeug, das Kino, die grosse Tageszeitung (...) benutzt, denkt nicht daran, dass diese verschieden Arten der Kommunikation (...) auf seine Psyche einen entscheidenden Einfluss haben.”
(*apud* Manfred Smuda, 1992: 131)

(O Futurismo baseia-se numa completa renovação da sensibilidade humana, que é consequência das grandes invenções científicas. Quem hoje utilizar o telefax, o telefone, o gramofone, o comboio, a bicicleta, a motorizada, o automóvel, o transatlântico, o zepelim, o avião, o cinema, o grande jornal diário (...) não se apercebe que estas diferentes formas de comunicação têm uma influência decisiva na sua psique.)

Mas já antes dos programas futuristas a grande cidade industrial nunca deixou de estar presente na literatura alemã – embora a partir do Realismo Burguês (anos 1850-1890) e em especial no período conhecido por fin-de-siècle e ainda no período pós-expressionista dos anos vinte do século passado tenha assumido maior representação. Sem querer fazer uma afirmação demasiado categórica, atrevo-me referir dois grandes romances cuja acção decorre em grandes metrópoles do espaço geográfico e cultural alemão – Viena e Berlim:

– o primeiro grande romance – mesmo em termos cronológicos – que toma como pano de fundo a cidade de Viena é o referido romance de Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie* (1908), normalmente considerado como um “*Schlüsselroman* der Wiener Gesellschaft um 1900” (Janz/Laermann, p. 117)

– o segundo romance que refiro é o romance de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929) – que decorre na cidade modelo da Alemanha guilhermina: Berlim Num ensaio

sobre a Literatura da Cidade. Filomena Viana Guarda caracteriza a grande metrópole alemã do seguinte modo:

“Após a reunificação da Alemanha em 1871, Berlim, a capital da solução pequena Alemanha do 2.º Reich, transforma-se rapidamente numa das cidades industriais mais importantes da Europa. Donde que, seguindo as concepções arquitectónicas de Haussmann (1809-1891), a nova capital se veja forçada a construir ruas e praças e a organizar a rede de transportes públicos colectivos, aventurando-se ainda na edificação de passagens ao estilo parisiense da época e de grandes armazéns que, em pouco tempo, se tornariam centro privilegiados do comércio numa cidade que, mesmo antes do início do século XX, já ultrapassara a barreira do milhão e meio de habitantes.”

(*apud* Helena Gonçalves da Silva, 2003: 119)

O romance *Der Weg ins Freie* dá igualmente testemunho deste crescimento urbano e a construção das novas estruturas urbanas, mas é certamente mais completo na evocação do ambiente da grande cidade e das diferentes classes sociais que o determinam. *Berlin Alexanderplatz* toma por referência o submundo de Berlim que se move e faz os seus negócios nas proximidades do *Alexanderplatz*, bem no centro da metrópole capital do Estado da Prússia, capital também do Império, agora – nos anos do pós-guerra – da República.

Mas é da Viena de Arthur Schnitzler que me proponho tratar: recordo a sua localização geográfica no extremo ocidental da Áustria (mesmo da Áustria Império Austro-Húngaro) na margem direita do Danúbio, não distante das duas grandes cidades de referência cultural da Áustria histórica – Praga e Budapeste.

Faremos uma breve evocação de Viena – que em muitos aspectos arquitectónicos e urbanísticos é a Viena de hoje – mas falaremos também das personagens centrais do romance, das suas perplexidades e problemas numa época de grandes transformações económicas, mas que continuam como que presos a preconceitos antigos e ao seu estatuto social.

A cidade conhece uma estrutura urbanística muito própria – em resultado da seu gradual crescimento – circundada por duas avenidas circulares. Por um lado a avenida em forma de anel – a *Ringstrasse* ou simplesmente o *Ring* – que circunda o núcleo urbano mais antigo e uma segunda avenida circular – o *Gürtel* – que separa(va) a cidade dos subúrbios de Viena.

A propósito de *Der Weg ins Freie* referi que o autor assume a cidade como pano de fundo do suceder romanesco – refiro-me à evocação efectiva da cidade tal como o autor a conheceu no primeiro decénio do século 20 (mais precisamente de 1905 a 1907, os anos de escrita do romance). Importa ao escritor integrar as personagens na estrutura social e urbana. Para compreender o ponto de vista do autor, recordo os principais períodos da evolução da cidade que marcam a própria estrutura social.

Sobre a origem e o desenvolvimento de Viena permito-me apresentar breves apontamentos:

A cidade de Viena tem a sua origem num *castrum* romano (séc. II, d.C.) situado na margem direita do Danúbio, que devido à região pantanosa se dividia em vários braços. Este *castrum* romano era bem guarnecido e defendia uma das fronteiras para o leste eslavo e em especial a capital da província Pannonia, a cidade de Carnuntum. Este burgo romano foi-se desenvolvendo, como o provam as escavações dos anos 70 e 80 do século passado, com achados substancialmente romanos e que hoje são visíveis nos próprios lugares das escavações.

A Idade Média é um outro marco fundamental para a organização do núcleo urbano que corresponde ao antigo castro romano (destruído no séc. IV d.C.). É a parte antiga da cidade que tem o seu centro na catedral de S^{to}. Estêvão, cuja construção teve início no séc. XII (1137). A cidade foi ocupada por húngaros e checos mas não se registaram grandes devastações. Muito mais importante para a cidade – entrincheirada por grandes muralhas que deixavam desprotegidos os muitos subúrbios de Viena – foram as invasões dos turcos, de que a 2.^a em 1697 deixou marcas de destruição importantes. Mas a cidade resiste, ainda que os subúrbios tenham ficado totalmente arrasados.

O século XVII é, todavia, um período de estabilização e de progresso cultural como dificilmente se conhece antes: Viena transforma-se numa grande cidade europeia e passa a caracterizar-se pela arquitectura do barroco (um estilo arquitectónico e artístico quase exclusivo do século seguinte e que ainda hoje individualiza a cidade de Viena e, de um modo geral, toda a Áustria.)

Um novo período marcante do desenvolvimento urbanístico e arquitectónico da cidade foi o período de 1900: ou seja, da Viena da fundação industrial, conhecido em termos artísticos por *Wiener Moderne*, “o modernismo vienense”. Mas recordemos esta Viena dos anos da fundação industrial, uma vez que é neste período que a cidade se desenvolve arquitectonicamente como metrópole representativa, como “capital imperial e residencial”: no dia 1 de Maio de 1865 o Imperador Francisco José faz a inauguração da *Wiener Ringstrasse* – avenida representativa da cidade, cujas obras se prolongam por vários anos e que é hoje um dos exemplos mais significativos do Historicismo. A par dos palácios da aristocracia e dos edifícios residenciais da alta burguesia constroem-se os edifícios representativos da *Ringstrasse* que, todavia, só começam a ser concluídos na década de 80: a Ópera (1883), o edifício do Parlamento (1883), a Universidade (1884), o “Burgtheater” (1888), os Museus de Arte e de História Natural (1891), a nova ala do Palácio Imperial (Hofburg), em fins do século (Cf. Johann Georg Gsteu, 1997, pp. 37).

Sobre a *Ringstrasse* muito se tem escrito: esta nova avenida – que marca o pulsar da Viena elegante – passa a ser o palco de numerosas cenas de romances, de novelas e de peças de teatro que têm como fundo a cidade imperial de Viena. O traçado em anel da avenida corresponde à fortificação interna da cidade (muralhas, fosso, campo aberto = *Glacis*) que, por obsoleto em termos de estratégia militar, foi mandada demolir pelo Imperador em 1858, dando lugar ao grandioso curso da cidade.

Em 1908 a cidade de Viena tinha atingido os dois milhões de habitantes e era assim a 6.^a maior cidade do mundo – depois de Londres com 4,8, Nova York com 4,3, Paris com 2,7, Chicago com 2,5 e Berlim com 2,1 milhões de habitantes (Janz/Laermann).

Entre 1880 e 1910 o número de habitantes de Viena quase duplicou, por um lado, em virtude das enormes correntes migratórias numa época de rápida industrialização, por outro lado, pela integração dos subúrbios na cidade. Projectava-se para o Império Austro-Húngaro com 50 milhões de habitantes uma capital de 4 milhões de habitantes. (v. Janz/Laermann, 1977, pp. 10)

Mas este crescimento tem graves custos sociais, normalmente ignorados pelas autoridades ou ofuscadas pelo esplendor da parte nobre da cidade imperial. As zonas industriais em franco crescimento localizavam-se na periferia, para a qual afluía o fluxo migratório de toda a monarquia, facilitado pelos novos meios de transporte e em especial das vias férreas. A construção de bairros ou de casas para os operários ou ainda de instalações sociais não acompanhava o referido fluxo migratório: os hospitais, os hospícios, os orfanatos, os centros de abrigo e acolhimento, as escolas e as Universidades estavam superlotados. Veremos, contudo, que não é este o tema e a preocupação do romance: Arthur Schnitzler não escreve um romance social.

Os problemas sociais da classe operária só por duas vezes são referidos no romance: a evocação de uma greve e a sua repressão ou a omissão à localização dos bairros industriais sub-urbanos – que são simplesmente ignorados.

Para o primeiro caso o narrador reconstitui a história de uma jovem advogada – pertencente às classes favorecidas – Therese Golowski – que assumira um papel social militante como dirigente da Social Democracia. Mas ouçamos o texto:

“Im vorigen Jahr – zur Zeit des grossen Kohlenstreiks – hielt Therese Golowski in irgend einem böhmischen Nest eine Rede, die eine angeblich verletzende Äusserung gegen ein Mitglied des kaiserlichen Hauses enthielt. Sie wurde angeklagt..... und zu zwei Monaten Gefängnis verurteilt, die sie übrigens soeben absitzt.”

(D.W.F., p. 656)

(No ano passado – por altura da grande greve dos mineiros de carvão – Therese Golowski fez um discurso numa pequena aldeola da Boémia que continha ao que se diz umas referências ofensivas contra um membro da Casa imperial. Foi acusada... e condenada a dois meses de prisão, pena que está neste momento a cumprir.)

Referi que há também uma total omissão dos problemas sociais na Viena do período da *Gründerzeit*: quando o protagonista vai viver para o subúrbio da cidade tem de passar pelas zonas industriais e os respectivos bairros operários. Utilizando os novos meios de transporte estes aspectos são, todavia, completamente omitidos:

“Während er mit Nürnberger auf der Plattform der Tramway in die Stadt fuhr...., ergab es sich ganz ungezwungen, dass sie sich für einen der nächsten Tage zu einem neuen Spaziergang verabredeten....”

(D.W.F., p. 770)

(Enquanto seguia com Nürnberger na plataforma do carro eléctrico para a cidade... combinaram quase espontaneamente um novo passeio para um dos próximos dias.)

Verdade é que Viena se tornou neste princípio do século XX numa das mais modernas metrópoles industriais europeias: a cidade em expansão necessitava de infra-estruturas, desde uma rede de transportes urbanos, às redes de água, gás e electricidade: assim os “americanos” (Pferdebahn) deram lugar à rede de eléctricos com uma rede de 190 Km, de extensão à *Stadtbahn* (comboio rápido de superfície, construído sobre arcadas ou conduzido por túneis com arejamento traçado por Otto Wagner – arquitecto e urbanista –) que só tem paralelo com o comboio urbano de Berlim.

Esta Viena moderna é fixada no romance de Arthur Schnitzler:

“Sie fuhren über den *Ring*, durch den hallenden Burghof, durch die Strassen der Stadt... Der Wagen hielt vor einem Hause in der Nähe des Pratersterns. Über den Viadukt gegenüber dröhnte eben ein Zug, darunter weg liefen die Alleen des Praters ins Dunkle”

(D.W. F., p. 892)

(Passaram ao longo do *Ring*, ecoando através do pátio do palácio, pelas ruas da cidade.... A carruagem parou diante de uma casa próxima da praça *Praterstern*. Por sobre o viaduto em frente passava com estrondo um comboio, por baixo as áleas do *Prater* levavam para o escuro.)

É pois nesta grande metrópole de sociedade fortemente hierarquizada, cujo estatuto social é determinado pela origem topográfica da cidade ou pela respectiva área de residência, que Schnitzler faz um levantamento social, (próprio do *Gesellschaftsroman* – *romance social*) ligado ao tema do artista (*Künstlerroman* – *romance de artista*.)

A propósito do estatuto social determinado pelo origem em dada zona (bairro) da cidade passo a citar um passo dos comentadores Janz/Laermann do livro *Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin-de-Siècle*:

“Auch wenn die Personen des Romans einander an den verschiedensten Schauplätzen begegnen, sind die vier sozialen Räume, denen sie angehören, deutlich voneinander abgegrenzt(...) Die Aristokraten, Georg und sein Bruder (...), wohnen am Ring, genauer am Stadtpark (I.), die Familie des Kleinbürgers Rosner in der Paulanergasse auf dem Wieden (IV.), die Familie des Grossbürgers, des jüdischen Fabrikanten S. Ehrenberg in einer Nobel- wohnung am Schwarzenbergpark (III.), Künstler wie Bermann und Nürnberger in der Vorstadt (VIII), bzw. im herunterkommenen Teil der Innenstadt.”

(I. Bezirk) (Janz/Laermann: 155)

(Ainda que as personagens do romance se encontrem em diferentes lugares, os quatro espaços sociais a que pertencem estão claramente delimitados (...). O aristocrata Georg e o irmão... residem no *Ring*, mais precisamente perto do *Stadtpark* (II), a família pequeno burguesa Rosner na Paulanergasse an der Wieden (IV), a família da alta burguesia Ehrenberg do fabricante judeu S. Ehrenberg numa residência faustosa junto ao *Schwarzenbergpark* (III), os artistas Bermann e Nürnberger no subúrbio (VIII) ou na parte degradada do centro histórico (I bairro).)

A narrativa em si é constituída por dois grandes temas: o da exclusão social, mais concretamente o problema do anti-semitismo. (Sem me querer alongar sobre este assunto, direi apenas que neste romance se faz um levantamento sistemático da colónia de judeus, vivendo em Viena, colocando-se o problema da “assimilação” que, sem renegar as suas origens, faz da terra de acolhimento a sua pátria, ou pelo contrário, o desejo do regresso à pátria perdida, iniciando-se em Viena o movimento sionista com Theodor Herzl).

Mas o fundamento deste levantamento social, desta “memória futura” de uma Viena dos princípios do século 20 é uma história de amor de representantes de classes sociais distintas – e por isso mesmo condenadas ao fracasso: os amores de um representante da aristocracia, o segundo filho de um barão e portanto não herdeiro do título, de nome Georg von Wergenthin, compositor musical – por vezes diletante ou pelo menos pouco empenhado no trabalho e que aspira ao lugar de director de orquestra – com Anna Rosner, socialmente fixada na média burguesia vienense.

Estamos perante a variante de um tema muito tratado por Arthur Schnitzler: os amores de jovens oficiais ou filhos da aristocracia austríaca nas relações com as filhas da baixa burguesia ou do operariado dos subúrbios, que se deixam seduzir com a perspectiva de uma desejada ascensão social. Schnitzler criou assim o tipo do “süsses Mädl” que são as figuras centrais nos quadros dramáticos de *Anatol* ou na narrativa *Leutnant Gustl*.

Ainda nos anos vinte o que parece distinguir Viena das restantes cidades europeias é a sua “feminilidade”, ligada à graciosidade da mulher vienense. É também este o tom das crónicas de viagem ou das crónicas jornalísticas – em que se descobre o sorriso, a alegria mas também a frivolidade do “süsses Mädl”. Cito o início de uma crónica de Raintaler:

“Wien kannte man überall und überall liebte man es. Es teilte ein freunliches Schicksal mit Venedig, mit Paris. Auf der Hochzeitsreise, in Urlaubstagen hatte es jeder einmal berührt. Bezaubert, besiegt kam er heim und erzählte. Der Prater, der Stephansdom, der Kahlenberg, schöne Frauen und Mädchen, Lachen und Heiterkeit, und vor allem Musik, Musik, Musik – ach diese Stadt hatte vieles, was sie von ihren Schwestern unterschied, und man verfiel ihrter Magie schnell und gern....”

(Erwin H. Reintaler, *apud* Christian Jäger/Erhard Schütz, 1999: 87)

(Em toda a parte se conhecia Viena e em toda a parte se gostava da cidade. Repartia um destino afável com Veneza e com Paris. Em viagem de núpcias, em férias todos tiveram contacto com ela. Encantado, dominado voltava-se a casa e contava-se. O Prater, a Igreja de St.º Estêvão, o Kahlenberg, mulheres e raparigas bonitas, riso e boa disposição e sobretudo a música, música, música – aí esta cidade tem muita coisa que a distingue das suas irmãs, e de bom grado e depressa a gente se entregava à sua magia.)

Se bem que Anna Rosner não caiba inteiramente na categoria social do “süsses Mädl”, verdade é que acabará por ceder às promessas do jovem “barão”, que não tem a intenção de legalizar ou oficializar as suas relações.

Um breve episódio logo no início do romance com o filho de um industrial Oskar Ehrenberg e a sua “acompanhante” antecipa o fim das relações de Georg von Wergenthin e Anna Rosner:

“‘Die Kleine’ sagte Oskar Ehrenberg zu Georg, während Amy mit Heinrich vorausging, ‘die ahnt auch nicht, dass wir heute das letztmal zusammen im Prater spazieren gehen.’ ‘Warum denn das letztmal?’ fragte Georg ohne tieferes Interesse. ‘Es muss sein’, erwiderte Oskar. ‘Solche Sachen dürfen nicht länger dauern als höchstens ein Jahr. Sie können sich übrigens vom Dezember an bei ihr Ihre Handschuhe kaufen’, fügte er heiter, aber nicht ohne Wehmut hinzu. ‘Ich richte ihr nämlich ein kleines Geschäft ein. Das bin ich ihr gewissermassen schuldig, denn ich hab sie aus einer ziem sicheren Situation herausgerissen..’”

(D.W. F., p. 676).

“A pequena”, disse Oskar Ehrenberg para Georg, enquanto Amy seguia à frente com Heinrich, “nem sabe ainda que hoje vamos passear juntos pela última vez no *Prater* ‘Porquê pela última vez?’, perguntou Georg sem interesse de maior. ‘Tem de ser’ respondeu Oskar. Estas coisas não podem durar mais do que no máximo um ano. De resto a partir de Dezembro pode passar a comprar as suas luvas na loja dela”, acrescentou bem disposto, mas não sem nostalgia. “É que estou a montar-lhe uma pequena loja. De certo modo fiquei a dever-lho, pois a tirei de uma situação bastante estável.”)

Fiz já referência que a cidade não desempenha um mero valor decorativo no romance, embora a evocação dos grandes espaços como parques e jardins, a referência a edifícios ou monumentos, às ruas e ruelas sirvam para orientar o leitor conhecedor da cidade: essas referências vão desde o *Prater* – o *Praterstern* ao *Riesenrad* – à *Ringstrasse* à *Herrengasse* ou aos espaços sociais como o café, ponto de encontro de artistas, políticos ou do cidadão vienense comum ou ainda do salão literário ou musical da alta burguesia, quer dizer, da burguesia endinheirada: em todos eles se desenrolam cenas centrais do destino das personagens.

Mas o espaço físico de Viena tem – como já referimos – um papel de referência social: assim o aristocrata von Wergenthin vive na rua mais representativa e nobre de Viena – a *Ringstrasse* –, junto ao *Stadtpark*:

“Er hatte die Ringstrasse verlassen, nahm die Richtung der Wieden zu. Ob die Rosners an diesem schönen Tag zu Hause waren? Immerhin lohnte es den kurzen Weg und jedenfalls zog es ihn mehr dorthin, als zu den Ehrenbergs.”

(D.W.F., p. 644)

(Tinha deixado a *Ringstrasse* e tomou a direcção de Wieden. Se os Rosner estariam em casa neste dia tão bonito? Seja com for valia a pena aquele curto caminho e, de qualquer modo, preferia ir lá do que a casa dos Ehrenberg.)

Sente-se tentado a visitar Anna Rosner, residente na *Paulanergasse*, num bairro da média burguesia an der Wieden, com dotes para o canto e que tem a ambição de se

tornar cantora lírica profissional. A visita – que de resto se vai tornar frequente – é ainda motivada pelo desejo irremediável de ouvir as suas composições – os seus Lieder – pela voz de Anna:

“Und wie ihm nun einfiel, dass er Anna Rosners wohl lautende, dunkle Stimme wieder hören und sie auf dem Pianino zum Gesang begleiten durfte...., war er angenehm bewegt. Und er erinnerte sich des alten Hauses in der Paulanergasse, des niederen Tors, der schlecht beleuchteten Stiege, die er bisher nicht öfter als drei oder viermal hinaufgestiegen war”.

(D.W.F., p. 639)

(E quando se lembrou que podia de novo ouvir a bonita voz, temperada, de Ana Rosner e que a podia acompanhar no canto ao pianino..., ficou comovido. E lembrou-se da velha casa na rua Paulaner, de portão baixo, da escada mal iluminada que até agora não subira mais do que três ou quatro vezes.)

No texto acabado de citar pode depreender-se a diferença social, marcada pela própria casa de Rosner.

Na segunda parte o romance a casa dos Rosner dá muitas vezes lugar aos salões da alta burguesia Ehrenberg que tem a sua residência não longe da *Ringstrasse*, no *Schwarzenbergplatz*.

Mas Georg von Wergenthin convive e é amigo de diversos artistas – escritores e dramaturgos – com quem conduz longas tertúlias, a que não pode faltar o problema do semitismo, ou do anti-semitismo. Os artistas vienenses que se não impuseram ainda a um público exigente e de um modo geral conhecedor, residem na parte menos nobre da cidade: nos subúrbios, ou na parte antiga da cidade. Apresento a descrição da casa do escritor Nürnberger:

“Das Haus, in dem Nürnberger lebte, stand in einer engen, düstern Gasse, die aus der inneren Stadt treppenweise gegen die Donau zu führte, war uralt, schmal und hoch. Die Wohnung Nürnbergers befand sich im obersten, fünften Stockwerk, wohin man über eine vielfach gewundene Treppe gelangte.”

(D.W.F., p. 827)

(A casa, em que vivia Nürnberger ficava numa rua estreita, escura, que em degraus levava da cidade antiga em direcção ao Danúbio, era muito velha, estreita e alta. O andar de Nürnberger ficava no último, no quinto andar, a que se chegava por uma escadaria em caracol.)

Mas a cidade está sempre presente, nomeadamente em duas das suas principais “instituições”: o *Gasthaus* – que no verão tem o seu serviço no jardim – ou o café. Ouçamos a descrição do serviço ao ar livre:

“Der Gasthausgarten, in den sie eintraten, war ziemlich leer. Heinrich und Georg nahmen in einer kleinen Laube, nächst dem grünen Gitter, Patz und bestellten ihr Nachtmahl.”

(D.W.F., p. 669)

(O jardim do ‘restaurante’, no qual entraram, estava bastante vazio. Heinrich e Georg sentaram-se num pequeno caramanchão, ao lado da sebe verde e encomendaram o jantar.)

– ou a vida de um café vienense, com as figuras-tipo de artista:

“Vom Turm der Michaelerkirche schlug es neun, als Georg vor dem Kaffeehaus stand. An einem Fenster, das der Vorhang nicht verhüllte, sah er den Kritiker Rapp sitzen, einen Stoss von Zeitungen vor sich auf dem Tisch..... Ihm gegenüber, mit ins Leere gehenden Gesten, sass der Dichter Gleissner im Glanze seiner falschen Eleganz, mit einer ungeheuern, schwarzen Krawatte darin ein roter Stein funkelte.”

(D.W.F., Pp. 709-710)

(Da torre da igreja *Michaelerkirche* estavam a bater as nove, quando Georg se encontrou em frente do café. A uma janela que a cortina não encobria viu estar sentado o crítico Rapp com um monte de jornais em cima da mesa.... À sua frente, com gestos para o vazio, estava sentado o poeta Gleissner, no brilho da sua elegância enganadora, com uma enorme gravata preta, na qual reluzia uma pedra vermelha”.)

A descoberta da Natureza, com os longos passeios a pé (Wanderungen) ou de bicicleta (Radtouren) é uma nova forma de ocupar os tempos livres das classes médias ou superiores e em especial dos artistas. Formam-se “clubes” não isentos de uma clara ideologia de cunho patriótico.

Mas o romance é sobretudo um “Liebesroman” (Laermann): é a história (sem futuro) dos amores de Georg von Wergenthin e de Anna Rosner: para fugir ao escândalo da gravidez de Anna somos levados a acompanhar o par numa viagem a Itália; após o regresso passam a habitar nos subúrbios, numa casa – mais mansão – alugada, onde decorre o final trágico desta história de amor. Apesar da gravidez avançada de Anna, o afastamento de von Wergenthin, como que anunciado nos vários devaneios amorosos em Itália, começa a tomar forma. Entretanto a acção precipita-se: von Wergenthin recebe um convite urgente para chefe de orquestra na cidade alemã de Detmold: os deveres que sabe ter assumido com Anna, leva-o a adiar uma resposta e a omitir a urgência dessa mesma resposta perante Anna.

O trágico destino da morte da criança à nascença modifica tudo: após um curto período de reconvalescência Anna fica a saber do convite ainda em aberto para Detmold. Será a própria Anna a elaborar a resposta telegráfica da aceitação do lugar.

A despedida de Anna é também a recusa de uma reaproximação tentada por von Wergenthin: “Noch einmal – Georg, mach ich das nicht mit” (“Tudo mais uma vez – Georg, não contes comigo) (D.W.F., p. 949). Anna Rosner não quer acompanhá-lo – sozinho deverá descobrir o seu caminho artístico e para isso indica-lhe *o caminho da sua liberdade (Der Weg ins Freie)*. O desenrolar do romance está carregado de uma forte crítica social às classes consideradas superiores – marcadas por uma profunda crise, como o próprio Império de Franz Joef.

Mas não estava já tudo determinado. de acordo com as barreiras sociais e urbanas da” Viena herdeira do Congresso de 1814”?

E todavia nada é assim simples neste romance de uma grande metrópole: não estamos na presença de um romance naturalista em que o destino individual e colectivo é determinado por leis de causalidade: estamos perante um romance marcado pelo decadentismo finissecular de conflito de paixões, de desespero existencial, a que só pela fuga (que pode assumir a forma de suicídio) se pode escapar: Assim parece sugerir o trágico suicídio de um amigo de von Wergenthin – trágico, porque não motivado por uma verdadeira razão:

“Der Abend bei Ronacher mit Grace und dem jungen Labinski, der sich vier Tage darauf erschossen, man hatte nie recht erfahren, ob wegen Grace, wegen Schulden, aus Lebensüberdruß, oder ausschliesslich aus Affektation.”

(D.W.F., p. 639)

(O serão no Ronacher, com Grace e o jovem Labinski, que quatro dias depois se matou com um tiro, nunca se soube muito bem, se por causa de Grace, se por causa de dívidas, por cansaço da vida ou simplesmente por puro exibicionismo.)

É assim compreensível que a despedida de Georg e Anna tenha sido precedida da audição da ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner que está bem de acordo com o “*depressiver Grundton*” (Janz/Laermann) do romance: este é o sentir na Viena de antes de 1914 – a verdadeira Viena dos princípios do século 20, oposta à Viena aparentemente tão “vital” do progresso industrial.

Bibliografia

- Schnitzler, Arthur (1908), *Der Weg ins Freie*, in A. Schnitzler, *Gesammelte Werke. Die Erzählungen II*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1972.
- Gsteu, Johann Georg *et al.* (1997), *Architecture in Vienna*, Wien, Georg Prachner Verlag, 37-42.
- Guarda, Filomena Viana (2003), “Figurações de um Olhar Ambivalente: Robert Walser na Metrópole Guilhermina”, in: Helena Gonçalves da Silva (ed.), *A Poética da Cidade*, Lisboa, Edições Colibri/CEAE (Centro de Estudos Alemães e Europeus), 119.
- Janz, Rolf-Peter / Laerman, Klaus (1977) *Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin-de-Siècle*, Stuttgart., J.B. Metzler.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909-1918), “Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution” in Manfred Smuda (ed.) (1992), *Die Großstadt als “Text”*, München, Wilhelm Fink Verlag, 131.
- Reintaler, Erwin H. (1929), “Die Stadt der Gerüchte”, in Jäger, Christian/ Schütz, Erhard (1999), *Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 87.

**Temas Clássicos no Teatro:
figuras femininas**

(Página deixada propositadamente em branco)

FRANZ GRILLPARZER:
O CLÁSSICO E O ROMÂNTICO EM MEDEIA

Ao passar em revista a cena teatral europeia não pode passar despercebido o número de textos clássicos ou adaptações que anualmente se representam nos grandes palcos europeus. Em Abril de 1990 tive a oportunidade de assistir a uma representação do Rei Édipo, na adaptação de Heiner Müller da versão em língua alemã de Hölderlin da tragédia de Sófocles, no Burgtheater de Viena numa certamente importante encenação de Matthias Langhoff¹.

Como curiosidade passo a referir que nesta representação – em que o palco do Burgtheater foi transformado em cena do teatro grego – participei simultaneamente como espectador e actor, porque ao tomar assento na primeira fila, mesmo junto à orquestra, encarnei o papel do cidadão ateniense das Dionísias Urbanas. Por algumas horas fui comparsa do Burgtheater – mesmo em termos oficiais, porque assinei um documento que legalizou esta minha actuação.

Foi esta mesma representação que me levou a propor o tema de seminário “Figuras e mitos do teatro grego no teatro alemão (do séc. XIX ao séc. XX)” e creio poder afirmar que para os alunos foi uma surpresa verem tratados num teatro que teve a sua origem há vinte e cinco séculos os grandes problemas do mundo que habitamos: paixão, ódio, vingança, sofrimento, mas também o desejo veemente de um equilíbrio, amor de justiça, de liberdade – e a capacidade de sacrifício por estes valores.

O homem e a mulher, divididos nas suas paixões – para o bem e para o mal – eis o tema que Franz Grillparzer apresenta na sua MEDEIA.

Franz Grillparzer, o dramaturgo do Biedermeier, ou se se pretender uma categoria histórico-literária mais corrente, o epígono da tradição clássico-romântica, importante na dramaturgia alemã como o introdutor de Calderon ou de Lope de Vega é eventualmente mais referido como autor de dramas históricos que se centram nos reis habsburgos – um projecto mais ambicioso de Dramas de Reis de inspiração shakespeariana. Mas Franz Grillparzer é também o renovador de temas clássicos e o

¹ Sophokles, Ödipus Tyrann nach Hölderlin von Heiner Müller, Burgtheater, Wien (12. Juni 1988).

seu primeiro e verdadeiro êxito teatral não foi o drama de destino DIE AHNFRAU², representado no Burgtheater em 1817: o seu primeiro grande êxito teatral e consagração data de 1817 com a dramatização da vida da poetisa grega SAPPHO³, cujos poemas e odes vertidos para alemão por Grillparzer, constituem o ponto de partida da acção dramática e a sua recitação preenche uma parte do texto. Em 26 e 27 de Março de 1821 é representado em Viena, e mais uma vez no Burgtheater o Poema Dramático DAS GOLDENE VLIES⁴, estruturado em três partes: *Der Gastfreund* (O Hóspede), *Die Argonauten* (Os Argonautas) e *Medea* (Medeia) – uma tragédia que foi adquirindo a sua autonomia em relação à trilogia em que se integra.⁵ Em 1831 – a menos de uma década de se retirar dos palcos (cf. 1838 “Weh dem der lügt”) representa-se a dramatização de Hero e Leandro com o título DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN⁶ (Ondas do mar e do amor).

Os temas clássicos estão indubitavelmente fortemente representados na obra de Franz Grillparzer – e a questão que se pode pôr é a de determinar as raízes desta variante temática numa altura em que os dramas histórico-românticos, que têm como referência Shakespeare e Friedrich Schiller, dominam o interesse literário e os palcos alemães.

A resposta unânime da crítica à questão levantada é o peso da já tradição clássica de J.W. Goethe, que com a *Ifigénia na Tauride* impusera uma nova forma de teatro grego na Alemanha, na adaptação do mito ao ideal do classicismo alemão, tal como Jhn. Jach. Winckelmann havia postulado de “nobre simplicidade e suave grandeza”.

Grillparzer reconhece o peso da tradição teatral iniciada com *Iphigenie* de Goethe, como o expressa numa carta de 1821 a Graf von Brühl, a propósito da “possibilidade ou impossibilidade” da representação do seu texto dramático:

“Não posso eu decidir, se o meu texto se pode ou não representar, mas quase que tenho esse receio. Alguns elementos estranhos no conjunto da composição, em especial do fundo ideal: o desvio, conscientemente ousado, num ou noutro caso levado longe de mais do modo como se julga ter de tratar temas gregos desde a *Ifigénia* de Goethe (...)”⁷

O passo refere um modelo – tomado com valor de paradigma – e esse modelo é Goethe. Por isso mesmo pode conduzir a uma inibição, o que para o caso de

² Franz Grillparzer, *Die Ahnfrau* (1817), in Friedrich Schreyvogel (ed.) F. Grillparzer, *Werke*, Salzburg/Stuttgart (s.d.).

³ Franz Grillparzer, *Sappho*, ed. cit.

⁴ Franz Grillparzer, *Das goldene Vliess*, ed. cit. A indicação da página no corpo do texto refere-se a esta edição.

⁵ Sobre a recepção da trilogia vide Hilde Haider-Pregler, “Grillparzers Trilogie *Das goldene Vliess* Dramaturgie und Rezeption”, in Helmut Bachmaier (ed.), Franz Grillparzer, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 273.

⁶ Franz Grillparzer, *Der Meeres und der Liebe Wellen*, ed. cit.

⁷ Carta de F. Grillparzer a Karl Moritz Paul Graf von Brühl, datada de Viena de 22 de Agosto de 1821, in Karl Pörnbacher (ed.), *Franz Grillparzer, Dichter über ihre Dichtungen*, Heimeran Verlag, München, 1970, p. 132.

Grillparzer é especialmente verdade – mas mesmo assim ousou recontar um dos grandes temas clássicos. Reinhold Backmann chama a atenção de que se *Die Ahnfrau* reflecte influências diversas que vão de Schiller a Shakespeare, Calderon, Zacharias Werner até ao teatro popular, já a tragédia *Sappho* está intimamente ligada à *Ifigénia* de Goethe. O “passo decisivo para além de Goethe” é conseguido, para citar Backmann em *O Velo de Ouro*.⁸ Esta afirmação é importante, não tanto para os aspectos formais ou de construção do texto, mas porque a recriação do mito dos Argonautas e de Medeia se faz na perspectiva do seu próprio tempo ao problematizar a oposição entre o mundo clássico e o mundo bárbaro-romântico, representado, respectivamente, por Jasão e por Medeia. Não se procura – e o tema não o permite – uma síntese ideal do mundo clássico e romântico, em que Goethe está ocupado ao escrever o III Acto do II *Fausto* – *Helena, Fantasmagoria clássico-romântica* e que só será publicada em 1827⁹. O que Grillparzer propõe – e aqui está como que uma antecipação ao projecto de Goethe – é determinar o que opõe estes mundos, regidos pela razão e pela lei ou pelo instinto e o sentimento arrebatado.

É chegada a altura de nos ocuparmos com o texto de Grillparzer: excluirmos desta análise as fases de composição do texto¹⁰, embora a interrupção dos trabalhos em 1819 pelas razões biográficas conhecidas seja importante considerar para a compreensão das variantes em relação à concepção original e de eventuais novas tónicas e aspectos caracterizadores na composição das figuras.

A nossa proposta é a de apresentar a *ideia*¹¹ do texto, partindo do tratamento do mito.

Fazendo fé nos registos do Diário e nos escritos autobiográficos de Franz Grillparzer – e não há uma razão objectiva para duvidar das suas afirmações – o autor depara como que providencialmente com o tema ao folhear o “Dicionário Mitológico” de Benjamin Hederich¹² que encontra ocasionalmente na sua residência de férias em Baden, no verão de 1818:

“Conhecia, claro está, a história desta afamada feiticeira, mas nunca, de uma vez e de forma tão próxima, tinha tido diante de mim os diversos episódios. Com a mesma rapidez dos meus temas anteriores se estruturou em mim este tema grandioso, talvez que o maior que jamais algum poeta tratou”¹³.

⁸ Reinhold Backmann, “Vom Werdegang des ‘Goldenen Vlieses’”, in Oskar Katann (ed.), *Grillparzer-Studien*, Gerlach und Wiedling, Wien, 1929, p. 130.

⁹ Sobre a história da composição e publicação do *Fausto* de Goethe vide Hermann Reske, “Quellen zur Entstehungsgeschichte des *Faust*”, in Goethes *Werke*, Hamburg, 1949, vol. III, p. 421.

¹⁰ Vide R. Backman, *op. cit.*, Karl Pörnbacher, *op. cit.* e Marie Louise Kaschnitz (ed.), *Franz Grillparzer, Medea*, Ullstein, Frankfurt am Main 1966 (Dichtung und Wirklichkeit).

¹¹ Este conceito de ideia (Idee) subjacente a um texto literário é goethiano que Grillparzer igualmente adopta. Cf. Diálogo Goethe e Eckermann (6 de Maio de 1927), in Goethes *Werke*, p. 445.

¹² Hederich, Benjamin, *Mythologisches Wörterbuch*, Leipzig, Gleditsch 1770.

¹³ Franz Grillparzer, *Selbstbiographie* (1853). Apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 137. A atracção pelo tema reside certamente também na revalorização desta tragédia de Eurípides pelo Romantismo: “... das Stück (gilt) seit den Zeiten der Romantik fast durchweg als eines der besten Stücke Euripides” (Kurt von

A leitura resumida e concentrada do mito abre diversas pistas a Franz Grillparzer, familiarizado com o tema desde a formação escolar e porque ele estava, pode dizer-se, na ordem do dia: em Viena de 1817 estava em cena a ópera de Cherubini, tomando o libreto por base a tragédia de Gotter¹⁴. Do confronto do libreto da ópera com a obra de Grillparzer¹⁵, verificar-se-á que aquele não deixou traços na trilogia de Grillparzer: o autor empreende, a partir do momento em que a ideia dramática tomou forma, um estudo sistemático dos textos clássicos – a tragédia de Eurípides, Píndaro (4ª ode pítica), Argonautica de Apollonio de Rhodes, os passos referentes ao mito da Biblioteca de Diodoro e as Metamorfoses (Livro VII) de Ovídio¹⁶. Na segunda fase de composição interessa-se especialmente pela Medeia de Séneca, que, como se referiu, não deixou de influenciar a composição da terceira parte de trilogia¹⁷.

O plano dramático de Grillparzer é o tratamento do mito de Medeia, mas impõe-se-lhe (e reporto-me a uma nota da Autobiografia) igualmente o tratamento mais global, ao subordinar a história trágica à maldição que emana do Velo de Ouro, uma forma materializada da ambição do homem: a tragédia de Medeia está assim intimamente subordinada à lenda do roubo e da recuperação do velo de ouro.

Passarei a uma análise e a uma apresentação do texto.

A Primeira Parte da Trilogia constitui-se de um drama em um acto: o Hóspede, ou seja a chegada à terra bárbara da Cólquida de um grupo de gregos comandados por Phryxus. Erguido na lança como que pendão da coluna em marcha está o velo de ouro, roubado por ordem de Apolo do templo de Delfos com a incumbência de o transportar à Cólquida para ser ofertado à estátua colossal de um homem nú, de longas barbas – PERONTO, o deus da Cólquida. Os gregos aportaram em paz: – Phryxus, espoliado do seu trono, vem cumprir um desígnio de Apolo – mas é igualmente senhor de um vasto tesouro. Vem em paz e pede a Eetes, rei da Cólquida, a hospitalidade para si e para os seus.

O que há a reter é a caracterização deste rei bárbaro – tão distante de Toas, rei da Táuride, na versão da Ifigénia de Goethe – fraco e covarde, que desconfia de todos os estrangeiros, pelo que, desde a notícia da chegada dos gregos, lhes prepara uma emboscada. Cobiça posteriormente todos aqueles tesouros e sob o pretexto da hospitalidade acabará por assassinar os gregos.

Mas a tragédia propriamente dita abre com uma cena de imolação: Medeia sacrifica uma corça ao altar da deusa DARIMBA, como augúrio de boa caçada – e quando Eetes sabe da chegada dos estrangeiros vem pedir auxílio a Medeia, que pela boca do pai assume uma caracterização diferente, com traços de feiticeira. É Medeia que sabe “preparar venenos, invocar os espíritos e a Lua” (p. 184) e assim haverá de encontrar

Fritz, “Die Entwicklung der Jason-Medea Sage und die Medea des Euripides”, in K. von Fritz, *Antike und Moderne Tragödie*, W. de Gruyter, Berlin 1962, p. 323).

¹⁴ Karl Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Leipzig 1920 (Das Erbe der Alten, N.F. IV), p. 9.

¹⁵ Cf. M.L. Kashnitz, *op. cit.*. Cf. Oprenfürer

¹⁶ Cf. M.L. Kaschnitz, *op. cit.*, p. 144 e Kurt von Fritz, *op. cit.*, p. 325.

¹⁷ Reinhold Backmann, *op. cit.*, p. 160.

meios para afastar os intrusos, em caso de a cilada falhar. Phryxus morre às mãos de Eetes, não sem antes lançar uma maldição pela desonra, pelo roubo e a morte assassina na última fala desta tragédia de traição. Medeia, assumindo-se como intérprete dos deuses infernais, profetiza a maldição que sobre a sua estirpe se abateu.

Foram apresentados dois mundos – o mundo bárbaro, violento, de artes mágicas que Medeia comanda, um mundo sem lei, onde impera a cobiça e a traição, e o mundo grego – também ele não sem violência, mas com leis e códigos de honra, de que ressalta a lei da hospitalidade.

A II Parte da tragédia tem dois fios condutores: o rapto de Medeia depois da recuperação do velo de ouro pelos gregos, comandados por Jasão, que, instado para aquela missão pelo tio, o rei Pélias da Tessália, haviam largado de Iolcos na nau de Argos.

Não me vou deter na acção dramática estruturada em quatro partes, porque Grillparzer se mantém próximo do mito, ainda que omita as provas impostas a Jasão por Eetes. É o drama mais especificamente romântico, com as cenas de combate, de fuga e de perseguição, em que ocupam um lugar de destaque as cenas de recuperação do velo de ouro, guardado pela serpente ou dragão, e que no relato de todas as peripécias apresenta claras reminiscências da lenda “romântica” e romantizada de Siegfried e dos Nibelungos¹⁸.

Centraremos a nossa atenção nas figuras de Jasão – que acabara de desembarcar na Cólquida com os seus homens – e Medeia, que se exilou da corte de Eetes, pois que este, em virtude do crime perpetrado, traz em si a maldição.

Sobre Medeia correm rumores de prática de actos de magia e de feitiçaria (p. 199), mas é também e ainda a sacerdotisa que faz os sacrifícios às forças obscuras e nocturnas. É durante a execução de um destes rituais que Jasão e Medeia pela primeira vez se encontram (p. 210).

Sobre a aparência física de Medeia já Phryxus se havia pronunciado, referindo em especial os longos cabelos negros que lhe emolduram o rosto. Esta beleza exótica de Medeia atrai de imediato Jasão que, na breve e precipitada cena de despedida, lhe beija a mão (p. 212). Este beijo tem como que a função de um filtro de amor que a transforma por completo – o ódio ao estrangeiro intruso dá lugar ao amor, um amor avassalador, irracional, que determina todas as suas futuras decisões. E Medeia, na precipitação dos acontecimentos, em especial guerreiros, hesita entre o partido que tomar (III, p. 229). Contudo, a cena central do terceiro acto, quando na tenda do rei Eetes se prepara o massacre dos gregos Medeia intervém para avisar e assim salvar Jasão e os seus homens. E na cena seguinte, quando os Argonautas estão cercados pelos homens da Cólquida, Medeia – armada, assumindo o papel de guerreira, poderia ter matado Jasão – sucumbe de novo aos seus juramentos de amor. Nesta fala de Jasão que antecede a resolução de Medeia de se aliar aos gregos, referem-se, todavia, as diferenças de cultura e de civilização que os separam: Jasão é o Heleno, e mais

¹⁸ A referência aos *Nibelungos* não é ocasional: cf. o registo de Franz Grillparzer de 1813 em Autobiografia: “O velo de ouro como o sinal sensível dos bens injustamente adquiridos, uma espécie de tesouro dos Nibelungos, ainda que ninguém então pensasse no tesouro dos Nibelungos, era para mim especialmente interessante”. (Grillparzer, *Selbstbiographie*, apud K. Pörnbacher, op. cit., p. 137).

não é preciso dizer, Medeia de “sangue bárbaro” é “cheia de embuste e de feitiçaria, filha do rei da Cólquida e inimiga de Jasão”. A história do Andrógino, a impossibilidade de fugir à sua metade que se encontrou, faz paralisar a vontade de Medeia. E pouco tempo depois, quando as forças da Cólquida cercam Jasão e Medeia é como que tomada como refém, ela tem que optar definitivamente entre Jasão, cujo amor reconhece mas pretende ainda recusar, e a obediência ao pai, o amor à sua pátria, à sua cultura. Neste momento fulcral da sua vida em que já não é possível hesitar, tenta ainda um compromisso ao pedir a Eetes que aceite Jasão entre os seus (p. 239). Esta proposta de reconciliação tem como resposta de Eetes a maldição que, como estigma, a acompanhará ao exílio – porque a Grécia nunca será outra coisa para Medeia que terra de exílio. A fala de Eetes antecipa assim o destino de Medeia:

Eetes:

“Tu me enganaste, me traíste.

Fica, pois! Não mais hás-de pisar a minha casa. (...)

Haverás de morrer em terras estranhas, abandonada, só. (...)

Vive em terra estranha, tu própria estranha

Troçada, desprezada, escarnecida, ridicularizada”. (p. 240)

Tendo sucumbido à força do amor, à atracção física por Jasão, Medeia torna-se sua aliada ao indicar-lhe o caminho para a gruta onde se guarda o velo de ouro.

Que papel assume Jasão? É caracterizado como o guerreiro heróico e valoroso que mais de uma vez salva os seus homens das ciladas dos bárbaros (p. 222), mas importante para a sua caracterização é a obsessão por Medeia. Conhece bem a alma feminina e sabe que nunca conseguirá pela força os favores daquela “bárbara”, por isso, quando a tem refém, propõe-lhe a libertação: é a Medeia que caberá decidir. Depois da maldição de Eetes, recebe-a magnânimo entre os seus, não sem mais uma vez marcar as diferenças ou exigindo que esqueça as próprias origens:

Jasão:

“Esquece o que foste até este momento. (...)

Gregos, eis uma grega! Saudai-a”. (p. 241)

Mas este mesmo Jasão voluntarioso e depois apaixonado é possuído pelo desejo de fama, de glória e de poder que se serve dos conhecimentos e dos poderes mágicos de Medeia para recuperar o velo de ouro.

O quarto acto em nada acrescenta ao mito. Em termos de execução dramática pode afirmar-se que a Cólquida representa o mundo bárbaro, romântico, mesmo em termos cénicos, como oposto ao mundo luminoso da Grécia, onde impera a lei e a razão.

A Cólquida, cercada pelas brumas e envolta por densos nevoeiros, onde quase não brilha o Sol é retratada como terra hostil, de homens rudes, traiçoeiros, em que impera a cobardia. É a terra da feitiçaria e das artes mágicas, de ritos tribais. É no interior da terra, numa gruta com corredores labirínticos e com alçapões que se encontra o velo de ouro, guardado por um dragão. O mito grego dera todas estas pistas, mas Grillparzer é um herdeiro do Romantismo e usa todos os ingredientes cénicos que lhe são bem conhecidos.

Pretende assim marcar uma clara diferença entre este mundo primitivo (*wild*), bárbaro (*barbarisch*) e a Grécia, onde Medeia nunca foi capaz de se integrar – a estrangeira será sempre uma estrangeirada que começa a enfastiar Jasão.

A diferença de culturas está ainda simbolizada no uso do véu: Medeia, quando se apresenta em público aparece de rosto velado. Quando Jasão aceita Medeia entre os seus rasga o véu, pretendendo com este gesto simbólico e concreto, que Medeia rompa e renuncie ao passado:

Jasão:

“E assim como rasgo de ti este véu
Tecido com sinais dos poderes ocultos
Liberto-te de todos os laços
Que te prenderam a esta terra de ignomínia. (III, p. 241)

O futuro de Medeia provará, afinal o contrário: a terra prometida será o seu desterro.

Mas o que dá verdadeiramente unidade às duas partes da trilogia, para além da figura voluntariosa de Medeia, é o mito do velo de ouro. A ambição de Eetes trouxe a maldição à Cólquida – o velo de ouro é pertença dos altares em Delfos, não é propriedade dos homens: a terceira parte da trilogia mostrará ainda o seu poder.

O autor cria ou pelo menos reforça um mito que legitima a expedição dos gregos (p. 223): de resto ficará sempre obscuro, se Phryxus era simplesmente um espoliador de templos ou se alguma missão divina o levou a retirar aquele atributo divino do templo de Delfos. Para a compreensão da Medeia de Grillparzer há, pois, que reter o valor real e simbólico do velo de ouro.

Passemos à terceira parte da trilogia – MEDEIA.

A travessia dos mares, a viagem de regresso dos Argonautas vai durar quatro anos. Há uma grande preocupação cronológica do dramaturgo em relação ao suceder: pela sequência dramática o leitor/espectador é informado que entre o desembarque em Iolcos, com a subsequente recepção hostil dos expedicionários, a que se segue a estranha morte de Pélias e a fuga para Corinto, medeiam apenas quatro semanas (p. 266).

Os antecedentes da tragédia Medeia haviam sido fixados por Grillparzer em notas dispersas de 1819 e que correspondem à posterior realização literária: “Jasão vivera vários anos na corte de Creonte, depois que Pélias afastou o seu pai do reino de Iolcos. Por isso a simpatia calorosa com que Creusa o recebe. Agora regressa de uma expedição que, como o primeiro de entre os jovens gregos, iniciara cheio de esperanças luminosas de igualar os feitos de um Alcides, e tudo se desvaneceu. Expulso da sua pátria, amaldiçoado pelo seu povo, sem lar, sem perspectivas, esposo de uma bárbara cuja presença lhe recorda todos os horrores por meio dos quais a conquistou; pai de filhos a quem nada pode deixar a não ser a sua própria ignomínia. Acabrunhado e envergonhado se aproxima de Creonte no primeiro encontro”.¹⁹

Estão assim fixados os antecedentes imediatos da tragédia que se afasta do modelo de Eurípides pelo facto de Jasão acabar de se refugiar em Corinto.

¹⁹ Franz Grillparzer, *Notizen und Tagebuch*, apud K. Puornbacher, *op. cit.*, p. 120.

A tragédia *Medeia* inicia-se com um quadro que de novo nos remete à Cólquida: no crepúsculo do novo dia, Medeia manda abrir uma vala onde faz enterrar os despojos de Jasão, os tesouros e apetrechos mágicos que conseguira salvar. A decisão de Medeia é como que uma tentativa de romper definitivamente com a passado, de assimilar e de se integrar na cultura grega.

Referimos já que a acção dramática tomou por base a tragédia de Eurípides, ainda que Creonte, rei de Corinto, venha a assumir um papel mais interveniente, quase sempre acompanhado de Creusa, que assim contracena com Medeia: deste modo se opõem dois tipos de mulher, determinantes no conflito e na tragédia subsequentes. Mas um outro motivo diferencia a acção da tragédia da de Eurípides: numa altura em que o rei de Corinto concedera já a sua hospitalidade a Medeia e Jasão, um mensageiro dos Anfictiões, vindo de Delfos, acusa-os publicamente do assassinato de Pélias e exige a expulsão da cidade e o seu exílio de terras da Grécia. A intervenção de Creonte parece resolver tão intransigente sentença: Jasão recebe Creusa em casamento, ficando o exílio reservado exclusivamente a Medeia, porque os filhos, esses, ficarão em Corinto.

Fica motivado o ódio cego e o sentimento de vingança, de resto atizado pela velha ama, Gora, que foi trazida como escrava entre os despojos da Cólquida. Já em Eurípides se motiva a ira desesperada e a sede de vingança de Medeia – “só, sem pátria, ultrajada pelo marido, raptada de uma terra bárbara, sem mãe, nem irmão, sem parentes onde se acolher na desgraça”²⁰. Franz Grillparzer, mais do que com a reconstituição do mito, está preocupado em motivar o desejo de vingança de Medeia e em especial o crime medonho do assassinato dos filhos. Assim pode ler-se numa das primeiras notas sobre o tema no seu Diário (Out. 1817):

“Se acaso houvesse de escrever uma Tragédia da Medeia, procuraria suscitar o ódio de Medeia contra os filhos em virtude da sua afeição ao pai”²¹

Numa nota de 1820 resume de novo a motivação de Medeias, aproximando-se das razões já desenvolvidas na tragédia de Eurípides²²: “O sentimento de Medeia em relação aos filhos tem de ser um misto de *ódio* contra o pai, Jasão, de quem sabe que ele ama os filhos e que a morte deles lhe será dolorosa; por *cólera* em relação aos filhos que dela se afastam e deram aos seus inimigos um doloroso triunfo sobre ela; por *amor* aos filhos que não quer deixar sem mãe entre estranhos; por *orgulho* de não deixar os filhos à mercê dos seus inimigos”.²³

²⁰ Eurípides, *Medeia*. Versão portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira, Imprensa de Coimbra, Coimbra 1991, p. 22. Cf. o interessante estudo de Albrecht Dihle que recusa razões passionais para a actuação de Medeia: “Es sind nicht Medeas Gefühle, die ihr ungeheuerliches Tun bewirken.... Aus dem Konflikt zwischen weiblichem Fühlen und männlichem Planen aber ergibt sich die qualvolle Bewusstheit ihres Tuns und Leidens” (Albrecht Dihle, “Euripides’ Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama”, in *Antike und Abendland*, Bd. XXII, Heft 2, 1976, p. 183).

²¹ Franz Grillparzer, *Tagebuch*, apud K. Pörnbach, *op. cit.*, p. 115.

²² Eurípides, *Medeia*, (ed. cit.) p. 52-54.

²³ Franz Grillparzer, *Notizen* (1820), apud K. Pörnbach, *op. cit.*, p. 126.

Todas estas motivações se conjugam em Medeia que não esquece igualmente a contínua humilhação a que tem sido sujeita – já na longa travessia para a Grécia – o gradual afastamento de Jasão, a ordem de expulsão, culpando-a de um crime que eventualmente não cometeu sem conhecimento de Jasão (o texto é pouco claro sobre a participação activa de Jasão na morte, certamente medonha, de Pélias), o ver-se recusada pelos filhos Aesão e Absyrtus (p. 301) que, numa cena pungente e humilhante para Medeia, preferem a companhia de Creusa (III acto). Já nesta cena Medeia, tomada de ira cega, faz menção de cruel vingança (p. 302). Mas o principal motivo da acção vingativa é a consciência de que assim vai ferir Jasão – cumprindo-se, afinal, o destino de muitos companheiros entretanto mortos da expedição da Argos.

Mas Medeia não perde nunca os traços de heroína trágica, marcada por um destino implacável, mas não sem culpa, porque se deixou dominar por um ódio cego.²⁴

Jasão é vítima, mas é também um herói cheio de defeitos, porque sempre tudo sacrificara à sua ambição. Já assim fora caracterizado na Cólquida e de novo em terras gregas revela traços negativos do seu carácter. Como suplicante em Corinto repudia Medeia, que, como afirma a Creonte, só por decisão precipitada tomara por mulher. Medeia de pele escura (um motivo novo para a sua caracterização (pp. 270-271)). Movido por interesse vai insinuar-se junto a Creusa que se revela, de resto, uma parte activa nestes amores de Jasão. O repúdio público de Medeia vem a culminar a caracterização negativa de Jasão:

Jasão:

“Desde sempre o teu ser me foi odioso
Amaldiçoei o dia em que te vi
E só a piedade me manteve a teu lado.
Mas agora me desprendo de ti, para sempre,
E te amaldiçoo, como todo o mundo te amaldiçoa”. (II, p. 286)

É sabido como a maldição de Jasão se vai voltar contra ele próprio: Creonte ambiciona o velo de ouro e os seus homens haviam entretanto descoberto o tesouro enterrado, sugerindo a Medeia que o envie a Creusa. Sem saber entregara a Medeia os instrumentos de vingança, vingança que intimamente a vai roendo. À transformação interior de Medeia, possuída pelo ódio e sede de vingança, corresponde a atitude exterior ao assumir de novo a feitiçaria. O acto tresloucado que vai praticar é assim como que explicado por este seu regresso às origens, aos costumes bárbaros da Cólquida.

A cena final, algures num lugar deserto, refere um breve e último encontro de Jasão e Medeia: está consumada a vingança e Jasão é um homem despedaçado e penitente:

²⁴ Karl Heinemann refere como principal traço distintivo em relação à figura de Medeia de Eurípides o facto de o carácter da Medeia de Grillparzer não estar previamente determinado (“*werdender Charakter*”). (K. Heinemann, *op. cit.*, p. 18) Também Kurt von Fritz realça este aspecto” *Vielleicht ist der tragische Konflikt, den Grillparzer an Stelle des euripideischen gesetzt hat, nicht ganz so tief. Eben weil die beiden tragenden Figuren weniger blind sind als bei Euripides, weil sie mehr von sich selber wissen, liegt die Möglichkeit einer nicht tragischen Lösung nicht ganz so fern wie bei Euripides, wie ja auch der Ausgang der Tragödie bei Grillparzer trotz dem Kindermord nicht so krass wie bei Euripides, ja in gewisser Weise fast versöhnlich ist.* (Kurt von Fritz, *op. cit.*, p. 423).

Medeia está decidida a ofertar o velo de ouro ao altar de Delfos e submeter-se-á à sentença que sobre o seu destino for promulgado.

Está por conseguinte consumada a tragédia e o motivo – o velo de ouro – que lhe serviu de suporte e deu unidade às diferentes vicissitudes destes reis e heróis, regressa ao lugar do culto.

Gostaria de concluir esta exposição com algumas considerações sobre a ideia ou ideias dramáticas subjacentes à Trilogia, considerando o contexto cultural específico que levou Grillparzer à reconstituição do mito.

Pensamos que a tragédia *Medeia* de Franz Grillparzer só é integralmente compreensível no conjunto da trilogia, porque sem os antecedentes a figura perde parte da sua força e originalidade.

Numa carta de 1866 (já numa clara retrospectiva da sua obra) parece o autor reduzir a essência da tragédia a uma tragédia de carácter: “Jasão e Medeia não são, na verdade, pessoas diferentes, mas caracteres que evoluíram. Ele, o homem sensual, levado pela fantasia; ela a mulher que reflecte, tomada pela paixão; ele tende para a mudança, ela à preservação do existente”²⁵. De resto esta ideia corresponde à concepção original da figura, como o comprova uma nota de 1820: “No seu todo está representada a tragédia da vida: o facto de o homem na sua juventude procurar o que lhe não aproveita na velhice. Jasão cortejou levado pela fantasia, agora é o homem maduro e deseja casa, lar e um destino”²⁶

Mas mesmo esta caracterização pressupõe como subjacente à tragédia uma outra ideia estruturante, enunciada, de resto, entre os primeiros apontamentos: a marcada oposição entre o mundo clássico e o mundo “bárbaro-romântico”, ligados entre si pelo peso da maldição do velo de ouro. Em 1818 pode ler-se:

“Não esqueças que o drama não é senão a explicitação da seguinte frase: A maldição da acção malévola reside no facto de continuamente gerar unicamente o mal”²⁷.

Da consubstanciação desta ideia central resulta, na perspectiva do autor, o próprio êxito ou eventual fracasso do seu trabalho dramático: “Pode o velo em si valer como o sinal visível do que vale a pena desejar, do que é procurado com desejo e do que é injustamente possuído?”²⁸

²⁵ Carta de Franz Grillparzer a Auguste von Littrow-Bischoff (Inverno de 1866/87), in K. Pörnbach, *op. cit.*, p. 143.

²⁶ Refira-se neste contexto uma transcrição de Grillparzer nos Diários das Confissões de Rousseau: “Als Motto zum Vlies; die Stelle aus Rousseaus Confessions L. IX, p. 226: L'on a remarqué que la plupart des hommes sont dans le cours de leur vie souvent dissemblables à eux mêmes, et semblent se transformer en des hommes tout différents” (Apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 135).

²⁷ Franz Grillparzer, *Tagebuch*, apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 123.

O apontamento conclui com a seguinte reflexão: “Dieser Satz ist so wichtig als irgend einer in der Welt. Das Vlies ist nur das sinnliche Zeichen dieses Satzes. Es ist da nicht von Schicksal die Rede. Ein Unrecht hat ohne Nötigung das andere zur Folge und das Vlies begleitet sinnbildlich die Begebenheiten ohne sie zu bewirken.” (Apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 123).

²⁸ Franz Grillparzer, *Tagebuch* (Outubro de 1822,) in K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 136.

A posse injusta e a ambição aproxima homens de mundos diferenciados: Eetes rei da Cólquida, Jasão da Tessália.

Mas cada um deles representa uma cultura distinta: o mundo bárbaro é identificado com a magia e a feitiçaria, em que o embuste e a traição se legitimam por si – o mundo grego não é isento de violência e de traição, mas acima está a lei que a todos se aplica, a justa medida das coisas e, acima das querelas dos homens, os deuses luminosos do Olimpo.

Franz Grillparzer sempre anotou nos planos da concepção e execução do drama esta preocupação de contrapor os dois mundos. Da sua Autobiografia recordo os seguintes passos:

“As duas primeiras partes deviam ser concebidas o mais possível bárbaro e romântico, precisamente com o fim de realçar a diferença entre a Cólquida e a Grécia, essencial para a compreensão do conjunto”²⁹

E noutro passo da sua Autobiografia pode igualmente ler-se:

“A minha preocupação desta fusão, aliás barroca, mas desde o princípio intencional, do chamado romântico com o clássico”³⁰

Em termos formais é sabido como de forma consequente o poeta emprega o verso pentâmetro jâmbico e os ritmos livres, como forma de assinalar linguagens diferentes de mundos diferentes.

Os crimes de Medeia explicam-se assim pelas suas próprias raízes culturais: desde a cena de sacrifício da corça à deusa DARIMBA, Medeia fora caracterizada como a sacerdotisa prestando culto aos deuses infernais; a prática de artes de magia e de feitiçaria por que é conhecida e, muito em especial, o instinto irracional de vingança que dela se apodera aparece medonho e incompreensível aos olhos gregos. Mas Medeia não é também sem grandeza trágica – de resto assim haverá que compreender as suas últimas palavras:

Medeia para Jasão:

“Se a dor te consumir, pensa em mim
E consola-te com a minha dor maior (...)
Eu parto, levando comigo, mundo fora
Este terrível sofrimento.” (...) (IV p. 319):

Há ainda uma outra conclusão a retirar do mito recriado, no que contém de aviso e exemplo de conduta neste período não-heróico da época histórica que o autor vive e que marcará (com exceções, sem dúvida) o pensamento da geração da primeira metade do século XIX: a geração do Biedermeier:

²⁹ Franz Grillparzer, *Autobiografia*, apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 136.

³⁰ Franz Grillparzer, *Autobiografia*, apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 140.

Medeia:

“Reconheces o sinal pelo qual lutaste?
Que para ti foi glória e te parecia felicidade?
O que é a felicidade na terra? – Uma sombra!
O que é a fama da terra? – Um sonho!
Pobre de ti, que com sombras sonhaste!
O sonho acabou, mas ainda não a noite. (IV p. 319)

Estas palavras finais do drama *não* são a chave para a interpretação da globalidade da tragédia, são todavia uma mensagem não heróica para a geração do período da Restauração.³¹

Serviu assim a actualização da tragédia para este ensinamento? Cremos que não exclusivamente – mas o apelo ao domínio das paixões, na síntese clássica e romântica que a época (epigonal) de Grillparzer representa, não pode deixar de ser tida em conta. Tudo o resto está no texto, por vezes denso em termos dramáticos e psicológicos, em que se opõem dois mundos: o mundo romântico e o mundo clássico que se não harmonizam.

Se considerarmos a trilogia como uma resposta de Grillparzer ao período cultural do seu tempo, somos forçados a concluir que não concebe uma síntese do clássico e do romântico. Ao contrário de Goethe, cujas pegadas ele segue na sua viagem à Itália em 1818, na visita às ruínas romanas, cujas impressões regista no poema que invoca os Imperadores de Roma e os deuses do Olimpo (e que pelo sincretismo religioso a censura de Metternich veio a proibir) *Auf den Ruinen des Campo Vaccino*³², ao contrário de Goethe os mundos clássico e romântico mantêm-se apartados. A visão do nascimento da “poesia moderna” que Euphorion encarna, filho do Fausto nórdico, romântico e de Helena de Tróia, regressada a Esparta, esta visão genial na concepção do III Acto de FAUSTO e genial como estímulo da nova poesia europeia, esta grandiosa síntese só é possível mais tarde. Mas não pode recusar-se a Grillparzer o ter captado o sentir do seu tempo de uma síntese do clássico e do romântico e de ter como que antecipado no seu texto elementos marcantes da já citada obra de Goethe, e refiro, a título de exemplo o gesto simbólico da Forquíade descendo dos coturnos (com que se indica o retorno de Mefistófeles ao seu mundo romântico) e a cena final do IV Acto, em que Medeia reassume, num gesto paralelo ao da Forquíade, a sua identidade de princesa bárbara.

Grillparzer foi assim o primeiro autor no âmbito da literatura alemã que na sua *Medeia* apresentou esta problemática, ao identificar o mundo bárbaro da Cólquida com o romântico, oposto ao clássico. A lenda e o mito recriado opunham-se-lhe, todavia, a uma harmonização. Ainda assim, uma leitura atenta do texto permite entrever, mais de uma vez, uma possível solução não trágica e a última cena da tragédia é, apesar de todos os horrores, de certo modo conciliadora (*versöhnend*), para usar a expressão de

³¹ K. Heinemann, embora realce esta fala no seu ensaio, não vai tão longe na interpretação que propõe. (Cf. K. Heinemann, *op. cit.*, p. 26.)

³² Cf. Joachim Müller, *Franz Grillparzer*, Metzler, Stuttgart 1963, p. 32.

Kurt von Fritz³³. O mundo bárbaro-romântico de Medeia e o mundo clássico de Jasão anseiam, afinal, por uma reconciliação. Apresentar esta possibilidade foi a missão que Grillparzer, apesar de todas as dificuldades, se impôs.

Franz Grillparzer, visitado pela Musa Trágica na companhia de uma mulher de aspecto medonho, Medeia, cumpriu, não sem partilhar do horror, a incumbência da Musa. Assim o refere a Ode à *Musa Trágica* com que se fecha este ciclo da sua produção e de um capítulo da sua vida, como se pode depreender da invectiva à Musa:

Que queres? Pára e fala!
Ao lado uma mulher
De aspecto terrível.
Negros ondulam os cabelos,
Negros cintilam os olhos,
Negras as vestes – sangue!
Sangue nas vestes
E no punhal que empunha. (...)
Que se complete o que foi começado!
Não mais acenes, venceste!

Vai à frente, eu te sigo!³⁴

³³ Vide supra, nota 23.

³⁴ Franz Grillparzer, “Die tragische Muse”, in F. Grillparzer, *Werke*, Bd I (ed. cit.), p. 730.

(Página deixada propositadamente em branco)

HUGO VON HOFMANNSTHAL:
ELECTRA E O CARÁCTER DIONISÍACO DO DRAMA

Da história dos Atridas – em especial depois do assassinato de Agamémnon pela mulher adúltera Clitemnestra, ajudada pelo amante Egisto – cedo se destacaram, quase como figuras míticas, os filhos Electra e Orestes, a quem coube a vingança do pai.

Sobre o rei de Micenas, Agamémnon, e os preparativos para a expedição a Tróia são profusas as notícias em Homero. Karl Heinemann adianta contudo a seguinte informação:

“Mas Homero nada sabe de uma filha de Agamémnon de nome Electra. As notícias na *Odisseia* sobre o assassinato de Agamémnon não se correspondem. É certo que no Hades Agamémnon refere que a mulher lhe preparara a morte e o assassinara; de igual modo relata Atenas que o rei sucumbira à astúcia de Egisto e da própria mulher, mas noutras passagens só Egisto é referido como tendo sido o assassino. Por isso a vingança de Orestes só e realiza em Egisto e os deuses exaltam o seu feito, o que em caso de matricídio não teria certamente acontecido”.¹

A figura de Electra surge como um alargamento necessário da lenda: a sua figura é indispensável para manter vivo o sentimento de vingança, enquanto Orestes, mais novo em idade, é afastado (exilado) da pátria. Sem a figura de Electra não seria possível a concretização do acto de vingança e a Wilamowitz “parece plausível que Electra não tenha sido inventada por Ésquilo, mas que os traços do seu carácter estavam já estabelecidos pela lenda e que ela devia o seu nome a uma filha do sol, venerada na costa da Ásia”.²

Temos vindo a referir o estudioso do teatro clássico grego Karl Heinemann para identificar Electra, filha de Agamémnon, irmã de Ifigénia, de Orestes e de Crisótemis, que ocupa um lugar central nas tragédias que tratam a vingança do crime cometido contra Agamémnon, herói de Tróia, sacrificado pela mulher no dia do regresso. Os grandes tragediógrafos gregos fizeram de Electra uma figura central no plano de vingança

¹ Karl Heinemann, *Die Tragischen Gestalten de Griechen in der Welliteratur* (Bd. I.II), Leipzig, 1920 (Das Erbe der Alten, N.F.IV), p. 40.

² Karl Heinemann, *op. cit.*, p. 41.

da morte de Agamémnon: Ésquilo trata a figura no segundo drama da sua *Oresteia*, *As Coéforas*, Sófocles e Eurípedes nas tragédias a que a heroína deu o nome: *Electra*.

A partir do Renascimento registam-se na literatura inglesa e francesa 12 títulos com *Electra*, *Orestes* ou *Agamémnon*, que são, todavia, em grande parte traduções de Séneca ou de Sófocles³. Na literatura alemã o tema não conheceu tão grande preferência: datam do século XVI dois dramas de Hans Sachs: “*Tragödie mit 14 Personen, die mörderisch Königin Clitimestra*” (1554) e “*Historia Clitimestra, die Königin Micenarum, die mörderisch ehbrecherin*” (1558). É já do século XVII o texto mais “sério” do autor suíço Johann Jakob Bodmer: “*Elektra oder die gerichtete Übeltat*”⁴.

Hofmannsthal ao retomar o tema de *Electra*⁵ compõe primeiro a peça para o teatro em 1903, texto que será apresentado com ligeiras variantes em 1908 como a ópera *Elektra*, com música de Richard Strauss. Hofmannsthal refere expressamente na primeira edição do texto tratar-se de uma tragédia em um acto, tomando por base Sófocles. A crítica da especialidade aponta antes para um outro modelo – a *Electra* de Eurípedes⁶, em que os traços irracionais da figura estão já visíveis. O que queremos realçar é o facto de a tragédia se inserir na nova linha dionisíaca do teatro alemão de raiz clássica.⁷ Pela apresentação do drama ficará muito claro que o equilíbrio de sentimento e a harmonia defendida por J. W. Goethe deixa de ter validade. A *Electra* de Hugo von Hofmannsthal é um moderno estudo psicológico do motivo da vingança, determinado por diferentes causas.

A tragédia abre com uma cena localizada nos fundos do palácio, destinado à criadagem. E ouvimos uma caracterização de *Electra* que a aproxima de “um animal acossado” que esconde o rosto com um braço. *Electra* vive acossada, a rainha havia-a expulso do palácio para junto dos cães. Das criadas só uma a defende:

“Não há nada no mundo
mais real do que ela. Jaz em farrapos
na soleira da porta, mas ninguém,
gritando
ninguém aqui em casa, é capaz de enfrentar o seu olhar” (p. 12).

Electra rebaixada, quase louca pelo crime que viu cometer, refere no primeiro monólogo o *sangue* vertido, que se torna um *Leitmotiv* do drama:

³ *Idem, ibidem*, p. 68.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 74.

⁵ Hugo von Hofmannsthal (1903) *Electra*, in Herbert Steiner (org.) (1959), Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Dramen II*, S. Fischer Verlag. **Todas as citações, com indicação da página, referem-se a esta edição.**

⁶ Ésquilo-*Electra*, cf. Heinemann, p. 45; Sófocles, p. 49; Eurípedes, pp. 59-60.

⁷ A nova concepção do drama tem também o seu correspondente na encenação. Hofmannsthal abandona o cenário tradicionalmente estabelecido para o “teatro clássico” e conduz o espectador para os fundos do palácio, para os pátios interiores e as habitações dos escravos. Veja-se o ensaio de H.v. Hofmannsthal “Indicações cénicas para *Electra*” (1903) e publicado em versão portuguesa em *Apêndice* a este artigo.

Hugo von Hofmannsthal, *Szenische Vorschriften xzu Elektra* (1903), in Herbert Steiner (org.) (1951) H.v. Hofmannsthal, *Prosa II*, S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main.

Electra (falando contra o chão)

Onde estás, pai? (...)
É a hora, é a nossa hora!
A hora em que te degolaram
a tua mulher e aquele com ela dorme
na mesma cama, na tua cama real.
Mataram-te no banho, o teu sangue
escorreu por sobre os teus olhos (...) (p. 14)

Apesar do afastamento e degradação de Electra, a rainha e mãe, Clitemnestra, teme Electra: Crisótemis, a irmã mais nova, vem avisá-la do plano engendrado:

Crisótemis

Vão lançar-te
numa torre de que não haverás de ver
a luz do sol e da lua. (p. 17)

O ódio e o medo de Clitemnestra também se dirige a Crisótemis: mantém-na presa em casa, para assim a afastar de Electra. Para pôr fim à perseguição em casa Crisótemis, mais fraca, faz um apelo à irmã:

Crisótemis

Tem piedade de ti própria e de mim.
A quem serve tal tormento? Acaso a teu pai?
O pai, ele está morto. O irmão não regressa
Pois bem vêes que ele não vem. (p. 19)

Crisótemis é ainda caracterizada por uma sexualidade irrealizada: quer ser mãe, ter filhos antes que perca a sua juventude.

O palácio está em alvoroço: urge fazer sacrifícios para aplacar os deuses. Ouve-se o arrastar dos animais que já ao cair da tarde vão a imolar. É então que surge Clitemnestra à janela: a descrição daquela mulher, iluminada pelas tochas, causa arrepios. A túnica escarlate faz sobressair um rosto lívido, inchado. A rainha está coberta de jóias e talismãs, os braços cobertos de braceletes, os dedos de anéis. O diálogo entre Clitemnestra e Electra é cheio de acusações mútuas: mas Clitemnestra quer por uma vez aproximar-se de Electra, talvez que a filha lhe possa valer na sua aflição. Clitemnestra sente-se corroída por uma doença:

Clitemnestra

(...) pois que tu me vêes.
Pareço doente? Acaso se pode
passar além, vivendo, como uma carcaça podre?
Desfazer-me, de sentido desperto, como um vestido
comido pelas traças? (p. 31)

O encontro entre mãe e filha assume novas proporções de ódio e de vitupério: Electra possuía pelo sentimento de vingança, retoma as acusações à mãe, a quem as criadas, inundando o princípio da noite com a luz dos archotes, vêm dar uma notícia secreta que faz triunfar Clitemnestra. Pouco depois ouvimos da boca de Clitemnestra que Orestes morreu.

Electra sabe que terá de fazer o que tem e ser feito: invoca junto da irmã o sangue que terá de correr, mas sabe que o não pode fazer sozinha. Crisótemis terá de ajudar. Electra procura assim ganhar o apoio da irmã, seduzindo-a com uma promessa de casamento logo que executada a sentença. Crisótemis – embora tocada pela promessa – recusa a ajuda. Electra sabe que tem de agir sozinha. A indicação cénica prepara a acção:

“Junto à parede de casa, ao lado da soleira da porta começa a cavar esforçada, sem barulho, como um animal. Pára, olha em volta, volta a escavar. Orestes aparece na porta do pátio, sobressaindo do escuro da luz do poente. Entra. Electra ergue os olhos para ele. Ele volta-se lentamente, de modo que o seu olhar pousa nela. Electra levanta-se de repente, treme.” (p. 54)

Segue-se a cena de reconhecimento carregada de dramatismo: o relato de Electra sobre os maus tratos que sofrera, culmina com a revelação da sua violação por Egisto:

Electra

“Só já sou o cadáver da tua irmã,
meu pobre rapaz. Sei que tens horror
de mim. E no entanto sou filha de um rei!”

Hofmannsthal introduz um novo elemento de caracterização de Electra, ausente nos modelos gregos, nomeadamente em Eurípides: o motivo da sexualidade. Já Crisótemis parece aceitar todas as imposições de Clitemnestra, esperando que pela obediência a deixem cumprir o seu destino de mulher e mãe. O ódio de Electra e a sua sede de vingança tem uma explicação muito próxima das novas teorias da sexualidade de Freud. A obsessão por Agamémnon assume laivos de um “complexo de Édipo” – o que faz aumentar o ódio por Egisto. Mas este ódio é ainda mais feroz se se tiver em mente a confissão da sua violação pelo assassino de seu pai⁸:

Electra:

(...) Cheios de ciúme são
os mortos: e ele mandou-me o ódio
de olhos encovados como meu noivo.
Então tive de deixar esse homem terrível, que respira
como uma víbora, entrar por sobre mim

⁸ Não encontramos em nenhum comentador a interpretação que propomos. Cf. Karl Heinemann, *op. cit.* (nota 1).

no meu leito de insónias, que me obrigou
a saber tudo o que se passa entre homem
e mulher. As noites, ai, as noites,
em que o compreendi! Então o meu corpo
era gélido e no entanto ardente, queimando
no seu íntimo. E quando finalmente soube tudo,
então fiquei sabedora, e os assassinos –
refiro-me à mãe e aquele que está perto dela –,
não aguentaram um só dos meus olhares. (p. 63)

O tempo urge: Orestes que se apresentara no palácio com o aio como os mensageiros da morte do filho de Clitemnestra são chamados para dentro do palácio. Pouco depois ouve-se o grito de Clitemnestra. Egisto acorre ao palácio e de novo se faz justiça.

A cena final é de delírio, de dança e de morte. Electra – que não entrara no palácio – ouve o relato de Crisótemis:

Escuta! Irmã! Vem connosco! Vem
connosco, pois! É o irmão que está lá dentro!
É Orestes que o cumpriu!
Confusão de vozes. Barulho lá fora.
Vem!

Ele está na ante-câmara, todos estão em volta dele,
beijam-lhe os pés, todos os que
odiavam profundamente Egisto, lançaram-se
sobre os outros, por toda a parte
nos pátios jazem mortos, os vivos
estão todos salpicados de sangue
e apresentam ferimentos, e contudo rejubilam,
todos se abraçam ... (p. 173)

A reacção de Electra ao sucedido é apresentado numa dança bacântica. A indicação cénica ao último quadro refere:

“Electra levanta-se. Desce do degrau. A cabeça está lançada para trás como uma ménade. Atira os joelhos, estende os braços, é uma dança obscura, na qual anda em frente”.

Nesta dança orgiástica Electra liberta-se de todos os seus recalcamientos e triunfa sobre aqueles que a manietaram, a denegriram e a oprimiram.

“Dá mais um passo de incontido triunfo e cai. Electra jaz imóvel.
Crisótemis, sem nada poder fazer, chama por Orestes”. (p. 75)

Hugo von Hofmannsthal ao retomar um tema clássico não se propõe apenas a “reconstituir em termos cénicos um dos episódios mais marcantes da lenda dos Atridas. Escolhe como figura central da tragédia a figura de Electra e procura desvendar as suas motivações mais profundas neste seu papel de justiceira.

Hugo von Hofmannsthal apresenta o carácter de Ifigénia (a tragédia tem efectivamente traços de tragédia de carácter) à luz da moderna psicologia e das novas teorias psicanalíticas. A modo de conclusão e de resumo recordemos a concepção da figura de Electra:

1. Electra testemunhou o assassinato de Agamémnon.
 - 1.1. Esta morte determinou todo o seu comportamento futuro, revelando como marca do seu carácter o que designámos por “complexo de Édipo”.
 - 1.2. Electra é apresentada como vítima da violação por Egisto.
 - 1.3. Electra é afastada do convívio do palácio e há mesmo planos de a encerrar numa torre.
 - 1.4. O ostracismo a que é votada revela que Electra é em especial temida.
2. Os maus tratos a que se vê sujeita, a perda da sua frescura e beleza, a sexualidade reprimida e violentada fazem de Electra uma fúria de vingança. Aguarda notícias do irmão Orestes e quando este é dado por morto, propõe-se assumir ela própria o acto de vingança justiceira.

A concepção dionisíaca subjacente a todo o drama não se reporta apenas ao texto, mas à própria encenação. Apresentamos em anexo o ensaio de Hofmannsthal respeitante ao *enquadramento cénico*, à *iluminação* e ao *guarda roupa*. O texto foi publicado em 1907 na revista *Das Theater* e parece-nos bem significativo da “nova” concepção do teatro clássico.

ANEXO

Hugo von Hofmansthal: Indicações cénicas para Electra

O *palco*. Ao cenário faltam por completo aquelas colunas, aqueles degraus largos, todas essas banalidades arcaizantes, que mais servem para pôr de sobreaviso do que ter um efeito sugestivo. O cenário caracteriza-se pela estreiteza, impossibilidade de fuga e isolamento. O pintor aproximar-se-á mais da verdade – a modo de indicação – se se deixar guiar pelo ambiente que apresenta o pátio povoado de uma casa de cidade numa tarde de verão, do que se imaginar uma dessas imagens de templos e palácios convencionais. É o pátio de trás do palácio real, cercado de acrescentos que contêm as habitações de escravos e oficinas. A parede do fundo da residência real oferece aquele aspecto que faz tão secretas e terríveis as grandes casas do Oriente; tem muito poucas aberturas de janelas e muito irregulares das mais diversas dimensões. A casa tem uma porta que permanece aberta, mas que se pode fechar. Ergue-se alguns degraus por cima do chão. À esquerda desta há uma janela baixa mas muito larga. Para baixo, à esquerda, de novo uma janela bastante grande, aqui parece passar o corredor da casa que se deseja arejado. Nos andares superiores há apenas de vez em quando algumas aberturas dispersas de janela, a que a força imaginativa do pintor dará aquele elemento escondido, sempre à espreita do oriente.

À direita e à esquerda encontram-se habitações baixas para escravos, construídas junto à parede do edifício principal. À direita uma construção atarracada, feia, com quatro portas todas iguais, como células umas ao lado das outras, fechada cada uma por uma cortina castanha. A esta pequena construção que se apresenta de viés de trás para a direita, segue-se no meio da parede lateral da direita um portão aberto que conduz para o pátio circundante; do portão até à esquina da frente, do lado direito, passa um muro. O edifício à esquerda tem várias janelas muito estreitas, irregulares e uma única porta grande, pesada. Diante desta construção está a cisterna. Por sobre o telhado baixo da casa à direita cresce de fora para dentro uma figueira enorme, pesada, inclinada, de que se não pode ver o tronco e cujo volume estranho se apresenta à luz do entardecer como um animal meio levantado por sobre o telhado plano. Atrás deste telhado está o sol muito baixo, e manchas profundas de vermelho e negro enchem todo o palco, a partir desta árvore.

A iluminação. A princípio, de acordo com a descrição do cenário, na medida em que a grande copa da figueira à direita é a causa, haverá que cobrir o palco com estiras de negro profundo e com manchas de vermelho. A princípio o interior da casa está

completamente às escuras, a porta e as janelas parecem ser terríveis grutas negras. Esta iluminação é o mais forte possível durante o monólogo de Electra, e sobre a parede, sobre o chão parecem estar incandescentes grandes manchas de sangue. Durante a cena Crisótemis – Electra o vermelho diminui, todo o pátio se cobre de luz crepuscular. O cortejo que no interior precede Clitemnestra preenche primeiro a janela grande, depois a segunda janela à esquerda da porta, alternando a luz dos archotes com as figuras negras que passam sorradeiras. Clitemnestra aparece com as suas duas confidentes na janela larga, o seu rosto pálido, o seu vestido majestoso fortemente iluminado – quase uma imagem de cera – por um facho respectivamente da direita e da esquerda. O pátio está escuro. Clitemnestra encontra-se na soleira da porta, dois portadores de archotes atrás dela entram no pátio escuro, sobre Electra cai luz tremeluzente. Clitemnestra dispensa as suas acompanhantes, estas entram na casa, os portadores de archotes desaparecem igualmente e só uma luz tremulando muito fracamente ilumina o pátio vindo de uma sala interior passando pelo corredor da casa. Uma das confidentes vem de novo, o archote atrás, em virtude do chamamento de Clitemnestra vários portadores de archotes e por um momento tudo se ilumina. Saem, volta a estar escuro no pátio, mas o céu do entardecer à direita, tanto quanto é visível, está ainda iluminado em tons alternantes. É um elemento caracterizador do ambiente o facto de neste pátio traseiro estar escuro, enquanto que lá fora no mundo ainda há luz. A mancha mais iluminada é o portão aberto, à direita. Neste portão surge a figura escura de Orestes. Tudo se passa agora com a crescente escuridão, a duração da peça é exactamente a duração de um lento crepúsculo, até que aparece a confidente para chamar Orestes para dentro de casa. Atrás dela está uma escrava com um archote, coloca o archote num anel à esquerda da porta de casa, onde fica preso, até que Electra o vai buscar para ir ao encontro de Egisto. Depois o facho fica no anel e ilumina reluzindo o pátio até ao final.

Os *fatos* excluem igualmente toda e qualquer falsa reconstituição da Antiguidade, bem como qualquer tendência etnográfica. Electra usa um fato desprezível, pobre, que é demasiado curto para ela. As suas pernas estão nuas, assim como os braços. Para os fatos dos escravos não são necessárias indicações, a não ser que têm de parecer usados, gastos: não se trata de um coro de ópera. A vigilante das escravas usa entrelaçadas no cabelo pérolas de vidro azuis e uma espécie de diadema. Tem uma vara curta na mão. Clitemnestra veste um magnífico fato vermelho berrante. Parece que todo o sangue da sua face pálida passou para o fato. Tem o pescoço, a nuca e os braços cobertos de jóias. Está recoberta de talismans e pedras preciosas. O seu cabelo tem a cor natural. Traz um bastão incrustado de pedras preciosas. A que traz a cauda do vestido tem um fato amarelo claro. Tem um rosto acastanhado, o cabelo preto esticado para trás como as egípcias, é muito alta e tem os movimentos ondulantes de uma serpente erguida. A confidente, em quem Clitemnestra se apoia, usa um fato violeta ou verde escuro e um rosto maquiado. É muito importante que o pintor veja estas três figuras como um grupo e a terrível oposição em relação a Electra andrajosa. Orestes e o ancião, o aio, estão vestidos como negociantes em viagem. Tem de ficar claro que pertencem a um povo estranho, que parecem estrangeiros. Os seus fatos têm de se distanciar, sem, todavia, provocar estranheza, dos convencionais da pseudo Antiguidade, e podem evocar o ambiente dos contos orientais, mas em cores escuras, ainda que de modo algum mortíferas.

CASSANDRA: APRESENTAÇÃO E PROBLEMATIZAÇÃO
DA NARRATIVA DE CHRISTA WOLF

A figura mítica de Cassandra, filha do Rei Príamo de Tróia, dotada de rara beleza e de dotes visionários, que desempenha na guerra de Tróia o papel de vidente que anuncia o trágico fim da cidade, é sobejamente conhecida, mas a minha exposição restringe-se à narrativa *Cassandra* de Christa Wolf, texto escrito em meados dos anos 80 e publicado em 1987.

Não se encontra na Literatura alemã um tratamento especialmente fecundo desta figura intimamente ligada à guerra de Tróia.

Data da fase clássica alemã o poema *Kassandra* (1802) de Friedrich Schiller: o poema é um longo relato de Cassandra que logo no início evoca a queda da cidade e todo o sofrimento subsequente:

“A alegria reinava nos salões de Tróia
Antes da queda da fortaleza grandiosa” (p. 182)¹

Cassandra é a sacerdotisa no templo de Apolo e todavia carrega a maldição de as suas profecias não serem respeitadas. Implorando a deus, refere:

“Porque me lançaste
Na cidade de eterna cegueira
Para anunciar o teu oráculo”? (p. 183)

Mas Cassandra toma consciência resignada da sua impotência perante o devir histórico. Confessa que desde que se consagrou ao serviço da divindade, a sua juventude se passou entre lágrimas, renúncia à sua felicidade e mortificada pela dor que sente pelo destino reservado aos seus. (cf. p. 184).

Da guerra pouco relata, mas sabe que –

“Completará o seu destino
Sucumbindo em terra estranha” (p. 185)

¹ Friedrich Schiller, *Werke*, vol. 2, Berlin, Wien, 1960. As citações de Schiller têm por referência a edição indicada.

Todos estes motivos são conhecidos do mito: a novidade do poema está no facto de Friedrich Schiller pôr todo este longo monólogo na boca de Cassandra. O poeta só intervém na última estrofe para anunciar a queda de Tróia.

Gostaria de referir ainda um segundo texto – escrito em plena II Guerra – a *A Morte de Agamémnon*, a segunda tragédia da *Tetralogia dos Atridas*, de Gerhart Hauptmann, que como que retoma e continua o relato de Cassandra, anteriormente referido na ode de Schiller.

Aganémnon, perseguido por Poseidon, o deus protector de Tróia, sofreu um naufrágio não longe da costa de Argos. Vestido de mendigo e acompanhado de Cassandra, pede hospitalidade num convento em ruínas, próximo de Micenas. Os sacerdotes suspeitam daquele homem que perdeu a memória, embora confesse ter comandado a destruição de Tróia.

Também Cassandra está tomada do castigo do deus; nada sabe de Tróia, embora recorde:

Cassandra: Tróia, que nome é esse?
Nunca ouvi nomear esse nome:
os meus olhos, semi-cegos, macerados pelo fumo,
lembram-se de um monte de escombros,
que arde e fumeja, ponto de partida da viagem”.

(p. 115)²

Quando lhe perguntam como chegou às mãos do grego, seu senhor, Cassandra recorda que vagueando faminta encontrou o seu senhor, comandando um grande séquito, com carros e cavalos carregados do saque. Foi então que um soldado a prendeu, a usou e a lançou no porão do navio

Cassandra: Ali fiquei até que o barco naufragou.
Depois foi lançada para terra pelas ondas do mar”.

(Lançada à costa pela fúria das ondas, foi então que encontrou o seu amo e senhor).

Parecia um cadáver, semi coberto pela areia húmida.
(...) E vede: abriu os olhos e a partir daí
não mais pensei em mim, nele somente” (p. 122)

No entretanto Agamémnon encontra a filha, Electra, que, rejeitada por Clitemnestra, encontra refúgio naquele templo em ruínas.

A chegada de Clitemnestra, o reconhecimento de Agamémnon e a terrível vingança conclui esta tragédia.

O quadro é ainda completado com a chegada precipitada de Egisto que se dirige a Cassandra.

² G. Hauptmann, *Agamemnon's Tod*, Gütersloh, 1956. Todas as citações reportam-se a esta edição.

Egisto: O que aconteceu aqui, e onde está
a rainha?

Cassandra: Junto do seu marido.

Egisto: Mulher, como ousaste pronunciar tal palavra?
Não sabes que se morre com tais palavras ?
Aprende-o, pois. (p. 136)

(Trespasa-a com a espada, Cassandra morre em silêncio)

Pode afirmar-se que a reconstituição da figura de Cassandra é normalmente apresentada como figura hierárquica, estática, “desumanizada”, que cumpriu o destino que os deuses e os reis de Tróia lhe destinaram.

Não assim em Christa Wolf: o objectivo da narrativa é o de aproximar Cassandra do leitor, revelar as suas virtudes e fraquezas, numa palavra, humanizá-la.

Uma primeira chamada de atenção se impõe quando se aborda a *Cassandra* de Christa Wolf: a autora conhece o tratamento do mito pelos grandes tragediógrafos gregos e a partir do Renascimento: facilmente se vão encontrar dados que a literatura fixou e, no entanto, a narrativa de Christa Wolf é um texto novo: não recusa aspectos do mito fixado ao longo dos tempos, mas a figura em si, a figura de Cassandra, é uma criação original, como teremos ocasião de ver na apresentação e problematização da obra.

Cassandra deixa, pois, de ser uma figura hierárquica, o leitor segue a evolução da filha dilecta do Rei Priamo, até se tornar mulher e assumir conscientemente o seu papel no mundo. Não será nunca “uma esposa fiel e recatada” – grandes momentos da História exigem grandes sacrifícios e Cassandra sabe-o. A sua opção é viver um destino que conscientemente constrói, para bem das suas gentes. Será amada e odiada pelo seu papel de sacerdotisa de Apolo, pelas profecias da destruição de Tróia.

Ouçamos a sua última evocação de Eneias:

“Eneias está vivo. Haverá de ter notícias da minha morte, haverá de perguntar-se, se ele for quem eu amo realmente, porque escolhi a escravidão e a morte, não a ele. Talvez que também venha a compreender sem mim, o que tive de recusar, mesmo com o preço da morte. O submeter-me a um papel que me seria odioso” (Ch. Wolf, p. 100).³

Na narrativa de Christa Wolf recuamos ao período pré-histórico da Grécia luminosa – não pode, nem deve, estranhar-se a crueza e excessiva crueldade de certas cenas de guerra, mas que se estendem também à matança de soldados prisioneiros ou à violação de mulheres indefesas – vítimas da atroz chacina que é o apanágio dos vencedores. Toma-se claramente partido dos tróianos – mas não sem omitir os seus defeitos – porque o ponto de vista expresso é o de Cassandra.

³ Christa Wolf, *Kassandra*. dtv, München. Todas as citações se referem a esta edição.

Este aspecto está ligado à técnica narrativa, em que apenas se regista o fluir do pensamento de Cassandra. Assistimos a um longo monólogo interior em que Cassandra vai recordando – nem sempre de forma cronológica – as grandes etapas da sua vida. A primeira recordação é a chegada das cativas de Tróia à Grécia – concretamente às portas de Micenas – que afinal marcam o fim de uma vida de tormento, que conheceu alguns – poucos – momentos de alegria. E todavia na visão das portas da cidade murada a vidente Cassandra antecipa a futura ruína e destruição de tão altiva cidade-fortaleza. É a voz da profecia, a voz da profetiza, que sabe que no mundo tudo tem de cumprir o seu destino e que toda a glória é efémera:

“Foi aqui. Aqui se ergueu. Estas leões de pedra, agora sem cabeça, a olharam. Esta fortaleza, outrora inexpugnável, um monte de pedras agora, foi a última coisa que vi. Um inimigo por muito tempo esquecido e os séculos, o sol, a chuva e o vento a arrasaram. Imutável o céu, um bloco azul escuro, alto, distante. Próximas as muralhas ciclópicas, que hoje como ontem, orientam o caminho para as portas da cidade, debaixo das quais não jorra sangue. Para a escuridão. Para o matadouro. E só. Com a narrativa caminha para a morte.” (Ch. Wolf, p. 5)

Depois de uma breve recordação da travessia de Tróia para a Grécia como escrava de Agamémnon, das suas impressões e visões da chegada às portas de Micenas, os pensamentos de Cassandra regresam a Tróia – cujo fim era previsível. Recorda a fuga de Eneias e aprova a sua decisão. Recorda igualmente Pentésileia acompanhada das suas amazonas, decididas a lutar pela cidade sitiada. A chegada do cavalo de madeira, a vigília de Pentésileia que vê descer os primeiros gregos do cavalo, desafiando-os para a luta, são, contudo, os prenúncios do fim.

Na travessia para a Grécia, os pensamentos de Cassandra regressam muitas vezes à questão central da sua existência: porque precisara do seu dom de vidente? Outro pensamento ocupa Agamémnon, que vê nela a feiticeira, responsável pelas tempestades e a quem cabe apaziguar Poseidon. Mas aos olhos de Cassandra Agamémnon é um fraco – que só aparentemente domina os outros, como no caso de Clitemnestra.

De momento, mais fortes são as recordações do povo de Tróia – e como um filme vão desfilando os heróis guerreiros gregos e tróianos – Aquiles, Ulisses, Agamémnon, cuja escrava lhe contara que perdera toda a sua virilidade (p. 12), Heitor, Eneias e o seu velho pai Anquises.

O único e verdadeiro herói de Cassandra é seu pai Príamo: conhece as suas fraquezas, em especial a sua incapacidade de reconhecer e julgar uma realidade concreta.

Bem presente é o dia da sua consagração como sacerdotisa de Apolo, cerimónia conduzida pelo sacerdote supremo Panthoos. As recordações de Tróia sucedem-se e permitem ao leitor compreender a formação de Cassandra até à idade adulta.

Recorda em especial o seu amor por Eneias ao preparar-se para o seu futuro papel de sacerdotisa. De resto Cassandra goza da protecção de Cibele (cf. p. 27), cujo culto se celebra nas montanhas de Ida. Mais de uma vez assistira ao culto, recordando as danças frenéticas e de êxtase. Um outro pensamento preenche as suas reflexões – o medo do destino imediato. O medo da morte.

“Como vai ser. Será que a fraqueza me vai dominar. Será que o meu corpo vai dominar o meu pensamento. Será que o medo da morte acabará por vencer o propósito que conquistei à minha ignorância à minha comodidade, à minha altivez, à minha cobardia, preguiça e vergonha. Acaso vai conseguir vencer o meu propósito, parado qual encontrei a fórmula no caminho até aqui: Não quero perder a minha consciência, até ao fim.” (Ch. Wolf, p. 24)

Dolorosa é a sua experiência em terras gregas: logo segue a proibição do contacto de gregos com os escravos/as escravas trazidas de Tróia. Mas quais as causas de tamanha tragédia? Agora no cativeiro recorda os ensinamentos de Hécuba, sua mãe: “não se deve juntar o que se não deixa harmonizar: o teu pai”, assim me disse, “quer tudo. E tudo ao mesmo tempo. Os gregos deviam pagar pelo facto de serem autorizados a transportar as suas mercadorias pelo nosso Helesponto: é correcto. E por isso deviam respeitar Príamo: errado. O facto de se rirem dele, quando se sentem em supremacia – que diferença faz. Que riam, desde que paguem” (Ch. Wolf, p. 44)

Com a queda anunciada de Tróia Cassandra é tomada de sofrimento. Chegados a Micenas – quando a rainha Clitemnestra assume ao portão para receber Agamémnon – “que tropeça no tapete vermelho como um boi a caminho do matadouro” – (p. 45), Cassandra sabe “que também Clitemnestra será tomada pela cegueira do poder. Também não haverá de atender aos sinais e a sua casa haverá de sucumbir” (p. 46).

Os seus pensamentos regressam a Tróia e de novo à travessia para a Grécia. As história que ouvira relatar a Agamémnon, como o sacrifício da filha de nome Ifigénia ao altar de Ártemis, é-lhe confirmada.

E também lhe confirmam que Clitemnestra nunca deixara de exigir a vingança.

Tróia – os amores de Páris por uma certa Helena, cujo nome o irmão pronunciara em sonhos e que lhe teria sido prometida por Ártemis ocupam uma parte central das recordações de Cassandra. A partida de Páris, “o seu regresso num barco egípcio” (p. 71) enche de júbilo o povo de Tróia. A lembrança da subsequente guerra preenche a recordação quase obsessiva de Cassandra, que constantemente revê aquele doloroso momento em que predissera a queda da sua cidade. Segue-se o seguinte monólogo de Cassandra:

“O que tinha de acontecer depois, já eu sabia, o prenderem-me firmemente pelas axilas, as mãos rudes dos homens, que me agarraram, o barulho do ferro, o cheiro a suor e cabedal. Foi um dia como este, tempestade de outono, trazida do mar, que impelia as nuvens sobre o céu azul escuro, debaixo dos pés as pedras, um calcetado como aqui em Micenas, paredes de casas, rostos, depois muralhas mais espessas, mal se viam pessoas quando nos aproximámos do palácio. Como aqui. Tomei consciência de como uma prisioneira vê a cidadela de Tróia e dei a mim a ordem de não o esquecer”. (p. 73)

Uma das últimas recordações de Cassandra fora a notícia de que Helena não chegara a aportar a Tróia: “O rei do Egipto tinha-a tirado a esse jovem enfeitado, Páris. Com a diferença de que todos o sabiam no palácio, e eu, porque não? E o que se vai seguir? Como vamos sair desta sem perder a face?” (p. 74)

Mas Príamo insiste na guerra, convencido de uma breve retirada dos gregos. Cassandra, contudo, desmente o pai: “eles querem o nosso ouro e o livre acesso ao estreito de Dardanelos. Por isso negoceia”, propus-lhe. (p. 75)

E de novo a descrição da guerra – oficialmente em Tróia a palavra era proibida, chamava-se o *ataque* – que começou quando a frota grega se levantou no horizonte (p. 76). O juramento dos chefes de Tróia de que nenhum grego poria os pés na praia, mostrou ser falso: começa a luta e têm lugar os primeiros massacres. O príncipe de Tróia Troilus avança contra Aquiles: é um combate desigual e de momento Troilus não sucumbe, porque consegue refugiar-se no templo de Apolo, não longe da praia. Desrespeitando o lugar sagrado e o direito também sagrado da hospitalidade, Aquiles sacrifica no templo, à vista de Cassandra e dos sacerdotes, o jovem Troilus. A perspectiva do heroísmo grego é assim mostrada a uma outra luz. Cassandra apresenta uma nova versão dos factos: os vencedores cometeram actos de barbárie, sacrifícios inúteis de vidas. É a guerra com toda a violência, sem regras – esta é a versão e a perspectiva que o leitor tem da descrição das batalhas, dos combates singulares, das ciladas em que estão envolvidos todos os “heróis gregos”.

Estas imagens da guerra, o clima político, o cinismo do rei Príamo, a rivalidade entre os seus filhos, príncipes de Tróia, o ódio aos gregos – um ódio apenas diluído pelo amor que vota ao troiano Eneias – estes os sentimentos dominantes nas recordações de Cassandra. (cf. pp. 93-94).

O próprio relato da guerra conhece facetas que poderá surpreender o leitor menos avisado: nas pausas da guerra realizam-se diante das portas de Tróia grandes feiras e mercados – em que gregos e tróianos são os compradores. Cassandra assiste como Agamémnon compra um anel que gostaria de oferecer a sua filha Ifigénia. “Mas já não está viva. Era de algum modo parecida contigo. Toma, aceita-o”. Depois deu-me a jóia e afastou-se rapidamente.

Cassandra tivera igualmente ensejo de reconhecer a diferença entre gregos e troianos – como na seguinte reflexão:

“Para os gregos só existe a verdade ou a mentira, o verdadeiro e o falso, vitória ou derrota, amigo ou inimigo, vida ou morte. Eles pensam de outro modo, o que não for visível, o que se não pode cheirar, ouvir ou palpar é como não existente” (p. 112).

Se a avaliação de Cassandra for correcta, poderá explicar uma guerra movida com pertinácia por um período de dez anos a Tróia. Este tudo ou nada determina o seu comportamento, como o prova também a luta encarniçada, os duelos de morte que igualmente marcaram esta guerra.

Recorda os amores proibidos de sua irmã Polyxema com Aquiles – amores proibidos, mas que Polyxema impusera com toda a força. Por isso pode Cassandra afirmar: “As coisas caíam-nos das mãos. Voltavam-se contra nós”.

Prepara-se o duelo temível entre Heitor e Aquiles, que depois da morte do seu íntimo Prátocles, jurou terrível vingança: na pira fúnebre de Prátocles, Aquiles ordenara o sacrifício de doze prisioneiros, entre eles dois filhos de Príamo e de Hécabe. Mas o duelo com Heitor seria o cumular da sua vingança. Heitor aceitara o desafio que para esse fim mandara preparar – sem olhar a gastos – novas armas: o escudo, a espada, a lança e a armadura. Cabiam-lhe não só as melhores, mas também as armas mais bonitas (p. 116).

Cassandra não acompanhou a saída do irmão para a batalha, pois sabia que não iria sobreviver. Cassandra, mesmo sem olhar, é capaz de descrever a luta encarniçada entre Heitor e Aquiles, que se desenrola como previra: os ferimentos de Heitor, a sua desesperada resistência e morte. Como troféu Aquiles mandara-o arrastar várias vezes em volta da fortaleza, ao mesmo tempo que se ouvem os gritos lancinantes da mãe e o choro do pai envelhecido.

Cassandra tornara-se uma mulher madura, conhecedora das insídias dos homens em guerra: quando Páris – com conhecimento de Príamo – quer atrair Aquiles para uma cilada, opõe-se firmemente, porque teme pela sorte do irmão.

Desta vez – porque continuamente contrariado por Cassandra – Príamo rompe com a filha, condenando-a à prisão.

“Na mais profunda escuridão levaram-me no maior segredo para um lugar que sempre me foi ameaçador e terrível: o túmulo dos heróis. (...) Ficava afastado numa parte da fortaleza, próximo da muralha.

Condenada a morrer à fome e à sede – só a sua vontade firme a salva. O que era preciso era não enlouquecer de tanto sofrimento. Ao terceiro dia fazem-lhe chegar um pedaço de pão e água. Pelo alçapão da comida chega-lhe a notícia de que o plano para matar Aquiles triunfara. Príamo – ele próprio – põe fim ao castigo: só já falta um ano para a queda de Tróia. É também neste último ano que dá à luz os gémeos, de que o pai é Eneias. Comenta Cassandra: “Tudo o que se tem de viver, eu vivi-o”. (p. 140).

Pouco antes do fim acontece a morte de Páris. Sobre este último golpe dirá Cassandra:

“Assim vivemos na hora antes da escuridão. A guerra, incapaz de se mover, jaz pesada e cansada, como um dragão ferido, por sobre a nossa cidade. O seu próximo movimento tinha de nos destruir.” (p. 140)

O golpe final foi dado pela ordem de alargar as muralhas para fazer entrar o ‘monstro’ a que logo chamaram de *cavalo*. Ninguém já levava a sério os gritos desesperados de Cassandra. O temor, ligado ao seu nome, tinha esmorecido:

“Agora percebi, o que o deus destinara: tu falarás a verdade, mas ninguém vai acreditar em ti. Aqui estava esse Ninguém, que me devia ter acreditado; mas que não podia, porque não acreditava em nada. Um Ninguém, que não era capaz de acreditar. Foi então que amaldiçoei o Deus Apolo.” (p. 143)

A tomada da cidade foi um morticínio implacável – o saque ficaria para depois.

A última recordação é a despedida de Eneias que insiste em a salvar e os filhos de ambos com o objectivo de “fundar algures uma nova Tróia”. Cassandra sabe que Eneias seria um novo herói e na breve despedida diz: “Eu não sou capaz de amar um herói”. E perante a destruição pode Cassandra afirmar com verdade: “Nada podemos contra um tempo que precisa de heróis.” (p. 144)

O longo solilóquio de Cassandra – em que os sentimentos se confundem, as memórias parecem diluir-se ou adquirir nova intensidade, em que não há qualquer preocupação de encontrar uma sequência cronológica dos factos vividos – termina com a chegada à porta das leas em Micenas. Fecha-se o espaço, bem como o tempo, da sua longa evocação. Cito o final da narrativa:

“É aqui. E as leas de pedra a olharam. Na transição da luz parecem mexer-se”.
(p. 144)

Seja-me ainda permitida uma breve reflexão a modo de conclusão desta minha exposição:

A narrativa de Christa Wolf tomou como ponto de partida a reconstituição da vida e do sofrimento de Cassandra e quer antes de mais mostrar o caminho a percorrer para se atingir a verdadeira maturidade. Estamos na presença de uma narrativa exemplar (de vestes históricas) da emancipação da mulher.

Seria diminuir o alcance desta narrativa tão compacta e cheia de potencialidades – que o leitor tem de descobrir – querer reduzi-la a um texto *testamental político* da autora, referindo-se em vestes históricas à possível – e em 1983 talvez já previsível – perda do seu “estado político” com a integração da Alemanha comunista – como veio a acontecer em 1990, após as eleições, também plebiscitárias – no grande estado democrático da Alemanha Federal.

As recordações de Cassandra da Tróia da sua infância, da Tróia que deixou de existir, não podem atribui-se à autora Christa Wolf – que de resto nunca interferiu nos longos monólogos de Cassandra:

“Tudo isto, a Tróia da minha infância, só já existe na minha cabeça. Quero aí reconstruí-la, enquanto me for dado tempo, não quero esquecer uma única pedra, nenhuma tonalidade de luz, nenhum riso, nenhum grito. Há-de ser preservada em mim fielmente, por muito pouco tempo que me seja dado. Agora posso ver o que não é, e quão difícil foi aprendê-lo.” (p. 31)

A reconstituição do mito, *actualizando-o* em termos históricos, políticos e militares do terceiro quartel do século XX. A premonição da queda do regime e a consequente existência do próprio país – da sua pátria – corresponde à essência da “fábula histórica”.

Mas ouçamos também o crítico, cujo texto serviu igualmente de apresentação do livro:

“Eu, Cassandra, uma das doze filhas de Príamo e de Hécabe, fui destinada a vidente pelo próprio deus. Mas de que serve este dom se ninguém acredita na vidente?
Christa Wolf imaginou viva a figura de Cassandra, inscrevendo-a a partir do mito num passado utópico como seu lugar de eleição – um outrora que significa o passado e simultaneamente o futuro. Existiu um dia e existirá no futuro uma mulher chamada Cassandra, uma dissidente exemplar, uma mulher na transição entre o matriarcado e o patriarcado, uma mulher que procura para si e para a mulher em geral uma **alternativa** digna de ser vivida **ao pensamento (masculino)** da força e do poder, uma

mulher que sucumbe no caminho certo, mas que por isso mesmo o torna verosímil. Estamos em presença de uma narrativa de um poder e de uma força clássicas, quase temerariamente perfeita.” (*profil*, Viena)

Breve nota bibliográfica

Christa Wolf: *Kassandra*, dtv, München, 1998 (Luchterhand, Hamburg, 1983).

Friedrich Schiller, *Werke*, Bd. 2, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, Darmstadt, Wien, 1960.

Gerhart Hauptmann, *Agamemnon's Tod*, in *Die Atridentetralogie*, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh, 1956.

(Página deixada propositadamente em branco)

ARIANA EM NAXOS

HUGO VON HOFMANNSTHAL: *ARIADNE EM NAXOS*. *ÓPERA EM UM ACTO COM UM PRÓLOGO*. “CULTURAS EM DIÁLOGO”

O mito do rei lendário de Atenas – Teseu – está associado a dois episódios que tiveram expressão literária: os amores com a filha do rei de Creta, Ariadne, e o seu casamento com a irmã, Fedra.

Permito-me recordar a lenda que refere o tributo que Atenas tinha de pagar anualmente ao rei Minos de Creta, enviando-lhe dez crianças destinadas como vítimas ao Minotauro, o monstro que habita o labirinto. É também conhecido o feito de Teseu – que matando o monstro Minotauro – liberta Atenas de tão pesado e desumano tributo. Mas Teseu não teria conseguido o seu feito não fora a meada que Ariadne lhe ofereceu, com a qual Teseu assinalou o caminho de saída do labirinto. Teseu rapta a princesa, mas abandona-a depois na ilha de Naxos.¹

O tema de Ariadne é muitas vezes retomado, e refiro apenas em Ovídio em cuja *Ars amatoria* se encontra o final feliz de Ariadne com Baco. Redescoberto no Renascimento, o mito de Ariadne tornou-se tão conhecido que inspirou mais de 40 óperas nos séculos XVII e XVIII.

É a esta tradição que se liga a ópera de Hofmannsthal/Richard Strauss, cujo libreto, com um Prólogo, foi primeiro dado à estampa em 1912: uma nova versão data de 1916 – a versão definitiva – e é nela que nos baseamos para apresentar sumariamente o enredo desta ópera.

Quando Hugo von Hofmannsthal escreveu a primeira versão do libreto em 1910 pretende ver representada a ópera na sequência da comédia de Molière *Le Bourgeois Gentilhomme*², porque o seu texto deve muito à concepção da referida “Comédia com Dança”, Concebida para celebrar o grande acontecimento político da embaixada do

¹ Cf. Elisabeth Frenzel. *Stoffe der Weltliteratur*, Kroener Verlag. Não adoptámos o nome Ariana (francês Arienne), porque a ópera é conhecida pela designação proposta por Hofmannsthal/Strauss.

² A segunda versão revista data de 1914, *Ariadne auf Naxos. Neue Bearbeitung* Fürstener, 1916.

Império Turco à corte de Luís XIV. A comédia termina com um grande bailado em que participa o dono da casa, Sr. Jourdain, e os seus convidados, com música composta por Lollt. Sobre a concepção do libreto da ópera – que se afasta, todavia, do seu modelo – escreve Hugo von Hofmannsthal num dos três ensaios que dedica a “Ariadne em Naxos”:

“Em vez do bailado pensou-se, sem beliscar o profundo respeito pelo texto, apresentar uma pequena ópera ao gosto antigo, em que um compositor moderno pudesse encontrar ocasião de animar um assunto muito simples com meios muito reduzidos.”³

A acção da ópera não coincide com a comédia: o que dá a verdadeira unidade ao conjunto é a figura do Sr. Jourdain, rodeado de oportunistas parasitas, tal como foi apresentado e caracterizado na I Parte da comédia. Assiste-se assim à sua transformação – com ajuda do mestre de música, da dança, do seu filósofo particular e ainda o seu alfaiate – em figura da corte francesa do século XVII. O enredo, cheio de intrigas e de enganos, do seu noivado, do casamento da filha, a sua elevação a nobre pelo pleneptenciário turco, não é transferido para a ópera⁴. Hofmannsthal refere expressamente:

“Se se tomou a liberdade de fazer do Senhor Jourdain o organizador e espectador de uma produção nova (por isso mesmo problemática), de a fazer decorrer em sua casa, se substituirmos o “Bailado da Nações” por “Ariadne em Naxos” deve-se ao facto de que esta figura verdadeiramente representativa, símbolo de uma época, nos convinha e parecia autorizar-nos a fazê-lo”⁵.

Mas os traços de Molière são bem reconhecíveis no libreto: o Sr. Jourdain não é já só o homem crédulo de fantasia desmesurada que em Molière se apresenta como “aprendiz de fidalgo”. Na ópera Ariadne em Naxos é um homem de poder, caprichoso, que quer zelar pelo bom nome da sua casa e que dispõe de uma criadagem e de servidores fiéis, como é o caso do mordomo. Mantém-se o acontecimento do jantar em sua residência, a recepção de muitos convidados com a apresentação de um espectáculo musical como culminar do serão. Mantém-se igualmente algumas figuras da *commedia dell'arte*: os amigos cheios de embustes e exploradores. Dorante e Mascarille e as três ninfas (silfides), ainda que com papéis e funções dramáticos muito diferentes.

A ópera é constituída por um Prólogo – com um cenário como que transposto da casa de Mr. Jourdain – e da *ópera* propriamente.

O Prólogo deverá compreender-se como sátira mordaz a um certo tipo de ópera séria, mas muito em especial ao mecenato no séc. XVIII da aristocracia ou da aristocracia do dinheiro que não respeitava a liberdade criadora do artista, sendo o mecenas a entidade que julga do mérito ou demérito da obra produzida (por encomenda).

³ Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos*, Prosa III, p. 133.

⁴ O citado artigo vai apresentar uma versão alargada em francês intitulado “Ce que nous avons voulu en écrivant *Ariadne auf Naxos*” em que se pode ler sobre a supressão de parte da intriga. (*Prosa III*, p. 137)

⁵ H. v. Hofmannsthal, *Prosa III*, p. 136.

O exemplo que temos bem presente é a degradação e a expulsão do jovem compositor Wolfgang Amadeus Mozart pelo mecenas, o bispo de Salzburg.

Prólogo

O Prólogo apresenta os figurantes, os artistas e os autores da ópera que se vai representar em “casa do homem mais rico de Viena”. Para depois do jantar o senhor da casa havia preparado para os seus convidados a representação de uma ópera especialmente encomendada: *Ariadne em Naxos*. No grande salão de festas dão-se os últimos retoques no cenário para a representação que segundo a indicação do *Mestre de Música* deverá constar de duas partes: depois da *ópera séria Ariadne* está prevista uma *ópera bufa*, teatro lírico cómico, à maneira italiana. Mas o programa voltaria a ser alterado. O *Perceptor da Casa* vem anunciar que “naquela noite, depois da ópera heróica *Ariadne*, haverá às nove hora em ponto um fogo de artifício e entre estes dois acontecimentos a representação da ópera bufa”.⁶

Aos últimos ensaios com o *Tenor da ópera séria* opõe-se a cena cómico-grotesca com os actores da *commedia dell'arte*, entretanto actores de ópera bufa, dirigidos pela bela Zarinetta, ainda de negligé transparente, satisfeita com o programa da noite.

Zarinetta: Ainda de negligé saindo com o oficial do quarto da direita: e depois da ópera é que é a nossa vez. Não vai ser difícil fazer rir os convidados, depois de se terem primeiro aborrecido durante uma longa hora. (p. 15)

A crítica à ópera heróica (séria) inclui também os actores, aqui figurados pela *Primadonna*. Mais veementes são ainda os protestos do *Compositor* que não pode aceitar que depois da **sua** ópera, se represente uma “farsa musicada” (p. 17).

Mas o *Pedagogo* vem anunciar uma nova alteração do programa: “Não é assunto do meu amo, já que paga o espectáculo, ocupar-se com o modo como deve ser levado à cena” (p. 23)

Refere ainda “que já há três dias o seu amo pensara que era pouco digno transformar a sua casa numa ilha triste e solitária, pelo que encontrara a seguinte solução: dar vida àquela ilha com os actores da outra representação. O que ordena é, pois, a fusão das duas óperas: a ópera *seria* com a ópera *buffa*.”

Se o *Compositor* se opõe com veemência, já os *Professores de Dança e de Música* – respeitando a vontade do mecenas – entendem que a ópera tem passagens que, por demasiado extensas, se podem omitir, dando lugar às figuras cómicas “que sabem improvisar e sair-se bem de todas as situações”. Ao *Compositor* só resta aceitar a nova

⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos*. Oper in einem Aufzuge neben einem Vorspiel. Neue Bearbeitung, in H.v.Hofmannsthal. Lustspiele III. p. 1.

De futuro todas as citações (em versão portuguesa do autor) se referem a esta edição com indicação da página.

acção para a ópera. Há que fazer os cortes, os últimos ensaios e os últimos preparativos. Há já muito pouco tempo, pois que o jantar terminou e os convidados já se dirigem para o salão.

Zerbinetta explica à sua trupe, ao atrevido Arlequim, a Scarmuccio, o embusteiro, ao velho Truffaldin e ao jovem rústico Brighello (cf. p. 45) o enredo da representação.

Zerbinetta: Atendei, vamos entrar na peça “Ariadne em Naxos”. Passa-se o seguinte: uma princesa foi abandonada pelo noivo, e o seu próximo pretendente ainda não chegou. O palco representa uma ilha deserta. Nós somos uma sociedade alegre e bem disposta, que por acaso se encontra na ilha. Os cenários representam rochas e nós colocamo-nos no meio delas. Vocês fazem exactamente o que eu faço e logo que se proporcione, entramos em cena e misturamo-nos na acção. (p. 29)

Ariadne em Naxos

Ópera

A ópera inicia-se com Ariadne deitada diante da gruta, rodeada de três ninfas. Os lamentos de solidão e o desejo de morrer são os sentimentos de Ariadne que se encontra naquela ilha deserta. Retiram-se as três ninfas e ao fundo da cena aparecem *Zerbinetta* e a sua trupe que com danças e cantares procuram animar Ariadne, que, todavia, mal se apercebe do que se passa à sua volta e que no seu desespero anseia pela morte (p. 40) O tema das canções é dedicado ao amor e logo tem início um jogo amoroso que envolve *Zerbinetta*.

Na sequência deste intermezzo surgem no palco as ninfas *Najade, Dryade e Echo* que, excitadas, festejam o milagre – o nascimento de um menino, um jovem deus, chamado Baco. Mais revelam que a mãe, uma princesa morrera ao dar à luz, pelo que o menino fora criado por ninfas – mas não pelas ninfas presentes. A história deste menino é uma réplica da história de Euphorion da fantasmagoria clássico-romântica do II *Faust* de Goethe, pois que o menino já não é criança – é um jovem e homem feito que se lança à aventura nos mares (p. 55). Ele próprio vai ao leme e assim parte para a sua primeira expedição aventureira.

As ninfas relatam que a viagem é interrompida na ilha de Circe: a própria deusa recebe o viajante, oferece-lhe um banquete a que se segue a sedução, mas o jovem deus não cede aos caprichos da “feiticeira”.

À entrada da gruta as ninfas chamam por Ariadne e anunciam-lhe que o jovem deus – ainda na véspera hóspede à mesa de Circe – aportara ali, naquele lugar!

Logo se ouve a voz de Baco e no mesmo momento, como que atraído por magia, Ariadne sai da gruta, procurando ouvir as palavras do jovem deus.

Baco sobe a um rochedo (sem que Ariadne e as ninfas estejam visíveis), recorda o encontro com Circe, reconhecendo que se salvara de grande perigo. Tem início o dueto Ariadne e Baco (p. 60) e por fim tem lugar o encontro do jovem deus com Ariadne. Ariadne estremece, esconde a cara entre as mãos, pensando por momentos reconhecer Teseu, mas logo se recompõe e saúda o jovem deus, o mensageiro de todos os mensageiros.

No diálogo entre Ariadne e Baco, ainda profundamente marcado pelo recente acontecimento com Circe, gera-se um equívoco, pois que o jovem deus julga estar na presença de nova “feiticeira”. Ariadne fica assustada, quererá ele pô-la à prova? Confessa-lhe que o esperava há longos dias e noites (p. 61), mas recusa a revelar-lhe a sua identidade. Pede-lhe que a leve dali no seu barco aparelhado, para que se cumpra o seu destino. Mas ao mesmo tempo Ariadne parece sucumbir à magia das palavras do jovem deus e é acometida por profundo desmaio. O jovem deus reanima-a com um beijo (p. 63) – e no meio da dúvida e do sofrimento nasce um profundo amor entre ambos.

Encobertos por um baldachim tem lugar o encontro dos amantes.

A modo de conclusão da apresentação da ópera *Ariadne em Naxos* ainda um breve apontamento sobre a “inexplicável” rápida transformação de Ariadne nos braços de Baco. Numa carta ao autor do libreto Richard Strauss questiona o significado da “transformação que Ariadne conhece nos braços de Baco”, Hofmannsthal confirma a sua ideia, correctamente interpretada por Richard Strauss: trata-se do *ponto vital* não só para Ariadne e Baco, mas para todo o conjunto. Hofmannsthal desenvolve ainda a sua ideia: “A transformação é a vida da vida, é o verdadeiro mistério da natureza criadora, a imobilidade e o estiolar é a morte. Quem quiser viver tem de se superar, de se transformar, tem de saber esquecer.”

Frisa ainda que é nestes momentos que cabe ao músico completar as palavras do poeta, assim selando a aliança entre os dois”. (Prosa III, p. 138).

Na mesma carta escreve Hofmannsthal o que pensa da concepção da ópera: “Se alguma vez a quisermos representar em palco teremos nós, o pintor da cena e o encenador, de usar todas as forças, não para revelar mas para glorificar um verdadeiro segredo. Aqui o pequeno palco tem de crescer novo e ilimitado. Com a entrada de Baco têm de desaparecer os cenários da casa de bonecas; o tecto da sala do Sr. Jourdain ergue-se, e a noite que tem de cercar Baco e Ariadne, na qual brilham estrelas lá de cima, nada mais se deve pressentir da “peça na peça”. E o Sr. Jourdain, os seus convidados, os lacaios, a sua casa, tudo tem de desaparecer e ser esquecido e o espectador deve lembrar-se de todas as coisas tão vagamente, como quem num sonho profundo se lembra da cama. Mas até lá há ainda um longo caminho a percorrer...” (Prosa III, 142)

Seja-nos ainda permitida uma breve reflexão sobre a legitimidade da adaptação de um texto consagrado de Molière para suporte de um libreto de ópera. Pode o diálogo de culturas chegar tão longe? Não se estará já a entrar no domínio do “plágio”? Leitores e ouvintes atentos de Molière e da ópera “Ariadne em Naxos” nunca poriam a questão nestes termos, em primeiro lugar, porque o nome de Molière nunca foi omitido ou sonogado, em segundo lugar porque este caso nos parece exemplar no verdadeiro diálogo de culturas, de recepção produtiva (para usar a terminologia proposta por Hans Rober Jauss), da transposição de fronteiras no próprio domínio das artes. A imobilidade das formas de arte foi questionada pelos primeiros teorizadores românticos Friedrich e August Wilhelm Schlegel e pelas numerosas escolas românticas europeias. Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss deram um novo impulso a este diluir de fronteiras literárias e da arte em geral – uma característica da arte que se mantém até aos nossos dias.

Hofmannsthal tem consciência do significado da sua recriação literária do mundo do sr. Jourdain, como de futuras adaptações (musicais) de textos dramáticos. O autor não deixa dúvidas sobre este assunto:

“Si donc nous nous sommes permis de faire de Mr. Jourdain l’organisateur et le spectateur d’un divertissement musical nouveau (et par consequent problematique), si nous avons substitué Ariane a Naxos au Ballet des Nations, c’est que l’inepuisable symbole et l’éternelle actualité de ce personnage imortel nous y conviait et semblait nous y autoriser”.⁷

A conclusão do presente estudo – mais do que uma qualquer justificação – é a expressão de uma homenagem a um dos maiores comediógrafos de sempre:

“Nous sera-t-il permis d’esperer que le public français, si jamais notre adaptation lui tombe sous les yeux, ne voudra voir en elle que l’hommage rendu au genie immortel, par les générations nouvelles d’un peuple étranger, et l’un de ces gestes qui semblent menacer l’image consacrée, mais qui au contraire, en donnant un reflet nouveau, comme si dans l’onde où se mirait le personnage, on avait tout a coup versé une eau fraîche et nouvelle”.⁸

Referiu-se já que no *Prólogo* ainda é reconhecível o texto de Molière. Mas já a representação da ópera “Ariadne em Naxos” em substituição do “Ballet des Nations”, em consequência do abandono da cerimónia turca, constitui uma novidade, com traços de grande originalidade e com a marca indelével da linguagem poética de Hugo von Hofmannsthal e a música de Richard Strauss. De qualquer modo Hofmannsthal tem consciência da ousadia da sua adaptação⁹, ao servir-se da personagem do Senhor Jourdain, o “bourgeois gentilhomme”, para enquadramento do seu libreto.

Verdade é também que o *libreto de Ariadne em Naxos* adquiriu uma dupla importância consolidou o diálogo permanente entre culturas europeias e transpôs definitivamente a “rígida” fronteira entre os géneros literários e artísticos.

Edições usadas

Hugo von Hofmannsthal, *Lustspiele III*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1956 (Ariadne auf Naxos);

Hugo von Hofmannsthal. *Prosa III*, S. Fischer Verlag, 1952:

- “Ariadne auf Naxos”(1912) (pp. 133-134)
- “Ce que nous avons voulu en écrivant ‘Ariadne auf Naxos’” (p. 135 ss)
- Ariadne (1912)

⁷ H.v.Hofmannsthal, *Prosa III*, pp. 136-137.

⁸ H.v. Hofmannsthal, *Prosa III*, p. 137.

⁹ Não se trata de um arranjo de textos “com tesoura e cola” (cf. Gottsched e o seu *Catão de Utica*). mas de uma recriação literária que tomou como partida a acção “dramática” de um texto consagrado.

WALTER HASENCLEVER: ANTÍGONA.
UMA TRAGÉDIA EXPRESSIONISTA

À tragédia *Antígona de Sófocles* não pode certamente recusar-se uma certa componente “política” e por isso não deverá surpreender a sua recepção relativamente tardia no contexto cultural alemão. A tradução da tragédia de Sófocles por Martin Opitz data de 1636 e ficou praticamente esquecida, mas também Hölderlin, apesar do *élan* revolucionário e simpatia pela nova ordem social que depois da Revolução de 1789 se ensaiava em França, não conseguiu com a nova versão divulgar verdadeiramente a história de Antígona. Ao arrepio da situação política interna na Alemanha, com o domínio exclusivo da Restauração tem lugar uma representação da *Antígona* de Sófocles em 1839 em Potsdam na versão de Donner¹. Mas a dramaturgia alemã não regista ao longo de todo o século XIX uma verdadeira recriação de Antígona até que em 1917 Walter Hasenclever faz publicar e consegue que a sua tragédia seja levada à cena.

Para uma compreensão e correcta valorização desta recriação da tragédia de *Antígona* haverá que atender ao contexto literário do Expressionismo e ainda à situação da Alemanha guilhermina. É em especial neste contexto que *Antígona*, pela mensagem de fraternidade e de paz, se apresenta como uma resposta política plena de actualidade. Tem certamente razão Anne Mackay ao referir:

“At times of internecine conflicts and when man’s
inhumanity to man is most in evidence, Antigone seems to
spring like a phoenix ever renewed, from the ashes of human
decency. (...) Antigone has become the hallmark of an
oppressive and dehumanised regime”

Duas são as linhas de força no drama: a tónica pacifista e o apelo à fraternidade humana, de acordo com a mensagem da poesia e da arte expressionista em geral.

Estabelece-se um paralelismo entre a guerra destruidora pela tomada de Tebas e as vítimas nos campos de batalha na Europa em guerra. Hasenclever retoma assim a tradição iniciada por Goethe de *actualizar* uma tragédia clássica, dando assim um verdadeiro sentido à “recuperação” do tema. Os actos de violência, a impiedade dos

¹ Cf. Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Kröner, Stuttgart, 1970, p. 49.

guerreiros de Tebas são em tudo semelhantes aos horrores vividos nos campos de batalha da “Europa ensanguentada” de 1917:

Jovens (com uma coroa de flores)

Cavalos se afundam no lodo,
Goelas degoladas,
Tronco desfacelado
Cavalgamos
Insensíveis
Pelo meio de exércitos em fuga,
No céu o grito rubro,
O chão empapado de sangue.
Assim cavalgamos!
Juntamos com as nossas lanças
Os homens como um rebanho de cabras
E quem não queria, quem não podia
Ficava – estendido no chão.

(Faz um gesto de desferir o golpe. Aplauso) (1.3, p. 104)

A segunda linha dramática é preenchida pela figura do tirano despótico: Creonte não é certamente Guilherme II, ainda que alguns passos de violência verbal evoquem, mais de uma vez no espectador coevo, os discursos inflamados do Imperador alemão. Creonte justifica a necessidade de prosseguir a guerra pela agressão externa, exalta a coragem e a honra, a morte gloriosa, pelo engrandecimento da pátria, cercada de inimigos.

Se é importante considerar o contexto político da representação da *Antígona* de Hasenclever, não é menos importante ter em conta alguns aspectos programáticos do Expressionismo que determinam a linguagem, a simbologia, “a ideia” e a própria essência dramática da obra.

O expressionismo conheceu períodos diferenciados, individualizados, pelo tratamento preferencial de um ou mais núcleos temáticos, mas a verdade é também que a unidade e a coerência do próprio movimento residiu na persistência de temas ao longo de todo o “decénio expressionista”. Distinguimos dois temas, fundamentalmente: o *pacifismo* e a *fraternidade* universal.

Na primeira fase da lírica expressionista – que legitima, afinal, o movimento em termos literários – o tema dominante é o sofrimento existencial do homem. Nesta poesia apocalíptica, o fim do mundo é consumado por um novo dilúvio (**água**), por incêndios de proporções gigantescas (**fogo**), como se depreende dos versos iniciais do poema *Humanidade* (Menschheit) de Georg Trakl:

Humanidade posta ante goelas de fogo,
Um rufar de tambores, frentes de guerreiros escuros,
Passos entre névoas de sangue, rebenta ferro negro,
Desespero, noite em cérebros tristes...
Georg Trakl, *Humanidade*²

² Georg Trakl, *Poemas*. Antologia portuguesa e tradução de Paulo Quintela. Oiro do Dia (s. d.), p. 65.

A guerra é neste poema (datado de 1912) ainda só uma profecia, uma visão do sofrimento que se haverá de abater sobre o homem. Quando o poeta, mobilizado como enfermeiro na frente Leste ao presenciar o desumano sofrimento que quase o faz enlouquecer, retoma o tema da guerra, as imagens proféticas dão lugar a imagens reais, vividas na angústia da morte, e imbuídas de um profundo desejo de paz:

Sub ramos dourados da noite e sob estrelas
Vem vacilando a sombra da irmã pelo bosque silente,
Para saudar os espíritos dos heróis, as cabeças sangrentas,
E baixo ressoam nos juncos as flautas escuras do Outono.
Ó luto mais altivo! Ó altares de bronze,
A chama ardente do espírito alimenta-a hoje uma dor poderosa,
Os netos por nascer.
(Georg Trakl, *Grodek*)³

Também nestes versos se evoca a imagem de uma irmã, garante de salvação e de paz: o seu modelo e referente não é, todavia, Antígona.

O tema da guerra na poesia expressionista começa, pois, por ser uma visão simbólica do sofrimento existencial do homem: com a realidade da guerra, que no mês de Outubro de 1914 deixa os campos de batalha juncados de mortos, a poesia expressionista centra-se com alguma exclusividade neste tema da guerra. Opõe-se com veemência ao hino patriótico e de fanatismo exaltado da “poesia oficial” para relatar a miséria e o sofrimento dos campos de batalha, revelando que, afinal, os “soldados inimigos” são irmãos. Este pacifismo militante – que preenche uma parte significativa da produção expressionista/activista – é já uma opção política consciente. O poeta assume um novo papel de “guia” e de “condutor” (“Fuhrer”) empenhado do destino das massas trabalhadoras ou dos oprimidos em geral⁴:

O poeta já não sonha em baías azuis ...
A sua frente se ergue para acompanhar os povos.
Ele será o seu condutor. Ele haverá de anunciar –
A chama da sua palavra torna-se música.
Ele há-de fundar a grande aliança dos povos.
(W. Hasenclever, *Der politische Dichter*)⁵

³ Georg Trakl, “Grodek”, in ed. cit., p. 174.

⁴ O poema “Der politische Dichter” (O poeta político) de Walter Hasenclever é bem ilustrativo do significado de “político”: o poeta expressionista-activista não está partidariamente ou ideologicamente fixado. Ele é tão somente o porta-voz do movimento pacifista que a partir de 1916 foi conquistando adeptos na Alemanha guilhermina.

Sobre o problema da “politização da poesia expressionista” v. L. Scheidl, *O Pré-Expressionismo na Literatura Alemã*, Coimbra 1989, pp. 293, 497.

⁵ W. Hasenclever, “Der politische Dichter”, *Gedichte, Prosa, Dramen*. (Hrsg. Kurt Pinthus), Rowohlt. Reinbek/Hamburg 1963, p. 86. De futuro todas as citações se referem a esta edição com indicação da página.

Esta grande aliança das nações, anunciada pela voz do poeta, só será possível mediante a paz, garante da própria regeneração do homem.

A outra componente ligada ao percurso acima referido, é da *fraternidade universal*. Este tema da fraternidade humana, de confraternização entre os homens encontrou a sua expressão na poesia do expressionista Franz Werfel:

Assim te pertenco e a todos!
Não me queiras, peço-te, resistir!
Oh pudesse um dia acontecer,
Irmão, que um abraço nos enlace!
(Franz Werfel, *An den Leser*)⁶

O amor fraterno entre os homens e um novo imperativo categórico: cabe ao poeta anunciar e divulgar esta mensagem. Assume-se como profeta e vidente que anuncia a fraternidade universal ou regressa à atitude do poeta político, empenhado na construção revolucionária de uma nova ordem social. Estamos a falar do Activismo: o drama de Walter Hasenclever dá expressão a este sentimento e pensamento político.

Quase que somos tentados a afirmar, tendo presente o poema programático “O poeta político” que a heroína grega é a porta-voz do poeta Hasenclever. O drama e a figura de Antígona são, todavia, mais complexos que o referido poema de cunho “panfletário”. Subjacente à figura e à estrutura do drama (em cinco actos) está a tragédia de Sófocles que apesar das adaptações se mantém substancialmente inalterada na grandeza e força do tema. Novos são alguns traços individualizadores de Antígona e a mensagem que deixa ao longo da sua caminhada de sofrimento. É na figura de Antígona que, fundamentalmente, vão confluír alguns traços individualizadores do Expressionismo.

Ao anúncio da libertação de Tebas segue-se a proclamação da lei de Creonte que proíbe o enterro de Polinices. Essa lei leva a algumas (poucas) vozes discordantes, porque não faz esquecer que o que verdadeiramente aflige o povo de Tebas é a fome.

Em termos sociais a cidade apresenta-se dividida: os guerreiros e os jovens fanatizados pela figura e a retórica de Creonte apoiam e incitam à guerra. Essa classe de militares que Creonte “comprou” com privilégios acrescidos e com a retórica patriótica é o principal apoio ao regime tirânico de Tebas:

Creonte: Meu povo!
 Ganha está a guerra. Chorai os mortos!
 Preparai-vos para novos feitos!
 Estamos cercados de inimigos
 Só ao forte é dado conquistar o mundo.
 Honra o amigo! A morte ao inimigo! (I, 3, p. 165)

⁶ Franz Werfel, *An den Leser* (Ao Leitor), in F. Werfel, *Der Weltfreund* (1911).

A esta linguagem heróica – com ecos dos discurso guilherminos –opõe-se a outra linguagem da verdade da grande maioria das gentes de Tebas⁷:

O pobre: Senhor! Os campos não estão amanhados. O gado não tem abrigo. Os nossos filhos morreram na guerra.

O segundo pobre: Temos frio. A nossa casa está empenhada. Tende piedade, Senhor!

O terceiro pobre: Os filhos têm fome. As mulheres morrem de febres. Perdoai-nos o tributo. (I, 3, p. 165)

Creonte sobrepõe-se pela violência à voz da verdade, da justiça e da razão. É neste agudizar da tensão política que se ouve uma voz no meio da massa anónima que denuncia com a “parábola dos corvos” a legitimidade de Creonte:

A voz: Os homens escolhem um rei, que chamaram de rei corvo para memória da batalha dos corvos. De dez em dez anos partem à caça dos corvos. Quando os corvos estão mortos, preparam uma refeição ao rei. Depois que o rei engoliu os corvos tem de digeri-los dez anos, e de novo a história recomeça. (I, 3, p. 164)

Está traçado o perfil do tirano, cuja legitimidade de governar está posta em dúvida por uma parte do povo de Tebas. Creonte vai ter um opositor à altura: as primeiras palavras de Antígona denunciam a injustiça, o ódio e a violência. A sequência da acção dramática confirma a intenção do autor: não é posta a tónica no conflito entre a “lei natural e a lei humana”⁸. A argumentação de Antígona anuncia uma nova atitude: os deuses não salvam os homens – só eles se podem salvar a si próprios, mediante o amor fraterno e no apelo à humanidade: “Sê homem para com todos os homens”. (p. 163)

O destino cruel que atinge Édipo marcou profundamente Antígona que denuncia a insensibilidade de deus:

Antígona: Não invoques deus!
Acaso permitiui ele que os homens se matem?
Acaso enviou deus terremotos, incêndios,
Quando Creonte ousou
Pisar o pobre corpo do morto,
Para calar a boca do trocista?
Deus calou-se. (I, 2, p. 162)

⁷ Nas falas a seguir citadas transparece igualmente a realidade histórica: refiram-se as primeiras greves em Berlim e nas principais cidades alemãs em 1916 por falta de distribuição de alimentos e pelas grandes restrições impostas nas senhas de racionamento.

⁸ Sófocles, *Antígona*, prefácio e notas de Maria Helena da Rocha Perira, Atlântida, Coimbra, 1968 (Nota prévia).

A decisão de Antígona esta tomada, Não tanto em virtude de uma velha ordem que deixou de ter validade, mas em nome de novos princípios, de uma nova ordem que se anuncia: o princípio do *amor* conduzirá a uma nova ordem de *fraternidade* universal. Antígona assume traços de pregador, que ao Jeová justiceiro opõe o deus-pai clemente.

A acção conhece um novo desenvolvimento com o relato assustado do guarda:

Guarda: Ocorreu de madrugada, uma camada fina de pó cobre o morto, um fio de água, como que o curso de lágrimas. Nenhum animal veio rastejando, não há vestígios de um cão, tem de tratar-se de um humano que secretamente saiu de dentro da terra (I, 4, p. 167)

Logo no início do II Acto Antígona é apresentada a Creonte como tendo infringido a lei. Este frente a frente opõe as duas figuras em que a sociedade de Tebas se divide: a Antígona, tutelada pelo espírito omnipresente de Édipo, é dada a oportunidade de apresentar o seu programa de fraternidade universal.

Antígona: Conheço uma lei, ainda não escrita.
Não anunciada ao mundo por nenhum arauto
Tão velha como tu e eu:
Chama-se amor (I, 2, p. 168)

À ideia da fraternidade universal dos homens opõe Creonte o ódio cego e a vingança: Antígona é condenada à morte. O apedrejamento é, todavia, comutado em emparedamento. Com a saída de Creonte para o palácio, Antígona, acompanhada de Ismena, fica confrontada com a população que lhe é hostil. Tem lugar um segundo momento alto do drama, com um novo discurso “pacifista” da Antígona:

Antígona: Vocês todos que dizeis: guerra, inimigo, honra –,
Escutai a voz do vosso coração, coberto do pó,
O vosso coração é o inimigo. Todos nós somos culpados.
(II, 4, p. 173)

O sentido desta fala, mais do que querer salvar a sua vida (realmente em perigo por uma parte da população exaltada) é o de apelar à paz e ao fim da violência. O povo, convencido pelas admoestações de Antígona, clama por Creonte, para que Antígona seja perdoada. O tirano mostra-se inflexível. Antígona, ao anunciar na resposta a Creonte que ele perdera o seu poder, só parcialmente tem razão:

Antígona: Ninguém me prende? Homens –
Eu domei o vosso coração empedernido.
Eu quero jejuar por vós. Eu quero sangrar por vós.
Assim creio que o bem vai acontecer!
Torrentes se abrem. O amor saiu vitorioso.
Deus está do nosso lado. (II, 5, p. 154)

Se o povo partilha do destino de Antígona, Creonte tem ainda a sua guarda pretoriana que se lança ferozmente sobre a multidão, dispersando-a, e capturando Antígona.

Se até aqui Antígona fizera passar a sua mensagem entre os pequenos, o encontro com Hémon dá-lhe ensejo de falar abertamente aos grandes e influentes. Ao ódio manifesto que o noivo lhe vota pela sua rebeldia responde Antígona em tom solene:

Antígona: Filho do nosso rei torna-te humano.
Pensa, quando as estrelas se erguerem,
Que és filho de uma mãe. (III, 1, p. 1777)

As palavras de Antígona encontram eco em Hémon: se depois do encontro com o pai não conseguira o perdão, só lhe resta a revolta armada contra Creonte, cuja cegueira pelo poder o leva a engendrar o plano de incendiar a cidade. Determinante para a acção é a intervenção de Tirésias que, com forças sobrenaturais, faz ver ao tirano imagens do dia do Juízo Final:

Tirésias: Cai do teu pedestal, infeliz!
Mostrai-vos, ó crucificados!
Assassinados, mortos miseráveis,
Dai-lhe um golpe no coração.

(A arena ilumina-se. Grande número de mortos. Sangrando de feridas abertas. Mulheres e homens com punhais no peito. Loucos gritam. Membros desfacelados. Crianças tropeçam entre cadáveres.) (III, 6, p. 182)

Creonte foi capaz de compreender o sinal de Tirésias: assume a culpa e o arrependimento é sincero. Já no drama de Sófocles se assiste ao arrependimento de Creonte: no drama expressionista este tema é mais desenvolvido, porque corresponde ao princípio programático: a *transformação* (*Wandlung*) das personagens. Só depois de compreender e aceitar o erro é possível a afirmação do homem renovado.

Nesta conformidade, Creonte manda libertar Antígona. Mas a tragédia é já irreparável. Na primeira cena do IV Acto, depois da fala profética que institucionaliza o culto do amor fraterno, decide-se pela morte:

Antígona: Porque vivi e ergui a minha fronte
Para a acção do espirito eterno,
Porque estou viva e sou mãe:
Todos os homens são meus filhos. (...)
Haverei de regressar
Procurando cadáveres insepultos.
Homens! Em mil anos
Andarei entre vós (IV, 1, pp. 183-185)

O encontro de Hémon e de Creonte junto ao túmulo de Antígona apenas vem aumentar a divergência ente pai e filho. Creonte, apático, não é capaz de impedir que Hémon ponha termo á vida. As suas últimas palavras são dirigidas a Antígona, numa linguagem muito próxima da linguagem mística:

Hémon: Irmã!
Tu me preservaste da culpa.
O ódio se desvaneceu. (IV, 4, p. 185)

Antígona veio “pregar” uma nova moral aos homens: a moral do amor ao próximo, dando início a um novo culto de homens livres e renovados. A primeira “conversão” junto ao túmulo de Antígona fora a de Hémon:

Um jovem (do séquito de Hémon):

O primeiro homem do mundo novo
Converteu-se junto ao túmulo (I, 5, p. 186)

Este é um dos temas que os expressionistas se não cansam de anunciar: do *pacifismo* à *fraternidade* universal para se atingir o *homem renovado* num *mundo novo*.

O grande incêndio – ateadado por mãos criminosas e que ameaça destruir a cidade – salva Creonte da ira da multidão. O quinto e último Acto corresponde ao êxodo da tragédia de Sófocles. Eurídice, mais vítima dos acontecimentos que lhe escapam, protagoniza o salvamento dos habitantes de Tebas.

Que não restem dúvidas: a velha ordem social não poderá ser reconstruída. Um homem do povo exprime um pensamento colectivo que foi amadurecendo:

Homem do povo: Nada mais temos neste torrão
Perante o trono dos poderosos,
Queremos refugiar-nos nos vales,
Comer erva como o gado.
Mas lá, rainha,
Deixai de vos imiscuir na nossa vida.
Ficai aqui.
Dominai no perímetro do vosso castelo.
(V, 1, p. 189)

Este anónimo seguido por uma parte do povo de Tebas, é o arauto do novo mundo de paz e fraternidade. Antígona havia anunciado este novo estado de graça dado ao homem, mas foi preciso sacrificar a vida para o tornar realmente acessível. Mas antes de entrar na terra prometida, fora preciso deixar para trás o velho e o caduco:

O homem do povo Vinde todos!
Havereis de produzir. Haveis de viver.
Pão e frutos para todos.
A guerra cessa.
Povos se dão as mãos. (V, 2, p. 190)

Tal como na tragédia de Sófocles é ainda dado a Creonte justificar os seus actos e ao reconhecer os seus erros consegue como que reabilitar-se aos olhos do espectador:

Creonte: Eu,
Que sabia muita coisa e fiz muita coisa
No bem e no mal: um homem! (V, 3, p. 192)

O drama conclui, todavia, com uma cena simbólica: uma parte da população de Tebas havia já partido. A outra parte, tomada de ambição, toma de assalto o palácio e inicia a pilhagem:

A população: O dinheiro? – Vinho!

(Avançam. Os que estão na frente caem. Gritos. Alguns sobem os degraus de punhos levantados. Encontram-se sobre a rampa. Param diante do túmulo.)

Grito (de baixo): Avancem!

(Ficam parados diante do portão).

Um homem (levanta o cadáver de Hémon e atira-o para baixo): Abaixo os príncipes.

(Relâmpagos e trovões).

Voz do túmulo: Povo,

Ajoelha –

Deus ditou a sentença.

(Voltam-se cheios de horror. Os punhos erguidos baixam como que tolhidos. Caem para o chão, batem com a cabeça contra a terra)

Rezai.

Homens culpados

Na transitoriedade!

(Erguem suplicantes as mãos) (V, 4, pp. 192-193)

Este final do drama é bem ao gosto expressionista: só tem entrada no mundo novo quem se tiver purgado do velho. A secularização da penitência e de certos princípios do Cristianismo corresponde, afinal, ao drama de estações em que o teatro expressionista se estrutura.

Podemos, assim, concluir que a *Antígona* de Walter Hasenclever está claramente datada: a reconstituição da história de Antígona e do sofrimento em Tebas é simultaneamente o relato em termos sociais e políticos do sofrimento e do desespero do povo alemão na última fase da I Guerra Mundial.

Mas o velho poder está ainda firme e impõe-se a necessidade de o superar. Para tanto, deu-se especial atenção a dois elementos (não necessariamente centrais) da tragédia de Sófocles: a mensagem de amor de Antígona (“Não nasci para odiar, mas sim para amar”⁹) e o arrependimento de Creonte, reinterpretados e apresentados na forma programática do Expressionismo.

A tragédia de Sófocles – de que na essência se respeita a fábula – aponta, pois, o caminho para a saída do desespero: a necessidade de desafiar as leis oportunistas, precípuas e transitórias e impor as leis eternas da fraternidade universal para salvar o homem, isto é, para impor uma nova ordem, num mundo novo de homens renovados.

A história mostrou que a utopia só por si não é garante de paz. A realidade política e social da Alemanha do pós-guerra fez conjurar outras forças demoníacas, mas isso não o podiam prever os autores expressionistas: cumpriram o seu papel de admoestar e de apontar novos caminhos.¹⁰

⁹ Sófocles, *op cit.*, p. 36.

¹⁰ Não partilhamos da opinião (categórica) muitas vezes expressa “da morte do Expressionismo” em virtude da falência do programa perante a realidade do pós-guerra: “Die Prophezeiung der ‘Geburt des Lichts’ und der neuen glücklichen Menschheit nach dem ‘Sturz der Tyrannen’. ‘halte ich als Utopie... Der ‘politische Dichter’ Walter Hasenclever zog sich prompt aus der Politik zurück. Seine Antigone war umsonst gestorben” (Herbert Meyer. Walter Hasenclevers Antigone, in *Zeit der Moderne*, Stuttgart 1984, p. 184. Ver ainda Dieter Breuer, “Rückkehr zu Schopenhauer. Die Auseinandersetzung mit Vitalismus und Aktivismus

A *Antígona* de Hasenclever – que nunca apresenta características de mero texto “panfletário” – como o prova a história das suas representações¹¹ – é bem o exemplo de como as grande tragédias contêm em si a resposta para os conflitos em épocas conturbadas.

in W. Hasenclevers Dramen”, *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Niemeyer, Tübingen, 1978, p. 253.

¹¹ Sobre as encenações e a história teatral da peça de W. Hasenclever, v. H. Meyer, *op. cit.* p. 164.

História e Literatura

(Página deixada propositadamente em branco)

O CONTEXTO HISTÓRICO DO ROMANCE
DE JOSEPH ROTH *DIE KAPUZINERGRUFT*.

Da queda da Monarquia austro-húngara à anexação
(Anschluss)

Que os acontecimentos históricos estão na origem de grandes obras literárias não é novidade. Poderíamos ir mais longe e afirmar que o registo ficcionado (oral e depois escrito) – que não o registo factual – é a verdadeira génese da literatura: pensemos apenas na *Iliada*, a epopeia homérica que relata a destruição de *Illion*, a *Tróia* de Príamo e de Hécuba, porque nesta cidade fortaleza se acolheu a rainha Helena, raptada pelo príncipe de Tróia, Príamo, a Menelau, rei de Esparta. Toda a Grécia se ergueu para vingar esta afronta e usurpação do direito sagrado da hospitalidade.

A cidade de Tróia existiu realmente e reportando-me a Karl Heinemann está também historicamente provado que os príncipes e reis gregos tomaram a fortaleza para se expandirem para os Dardanelos e o Mar Negro: a ficção literária encontrou uma explicação bem menos prosaica do que a simples conquista de colónias e de novos mercados.

Mas não é de Homero nem da História grega pré-clássica que me proponho falar: o tema que proponho é uma reflexão sobre o romance (também histórico) de Joseph Roth *Die Kapuzinergruft* – a *Cripta dos Capuchos*. Trata-se do mausoléu dos Habsburgos, em que – com algumas, poucas, excepções estão sepultados na cripta da Igreja, à guarda dos monges capuchos.

O romance decorre pouco antes da eclosão, durante e depois da I Guerra Mundial; conclui com o chamado *Anschluss* da Áustria pela Alemanha nacional socialista – o chamado III Reich / Grossdeutsches Reich.

A figura principal desta narrativa de 1ª pessoa é o último membro da família Trotta que, em consequência do desmembramento do Império Austro-Húngaro, perdeu todos os bens e haveria também de perder a sua pátria, pela qual lutou e sofreu a humilhação de 4 anos de prisioneiro de guerra.

Sobre a família Trotta ouçamos o narrador¹:

¹ Todas as citações do romance referem-se a: Joseph Roth, *Die Kapuzinergruft*, München, dtv, 1967.

“Der Bruder meines Grossvaters war jener einfache Infanterie- Leutnant, der dem Kaiser Franz Joseph in der Schlacht bei Solferino das Leben gerettet hat. (...) Die Gnade des Kaisers erstreckte sich noch auf seinen Sohn, der Bezirkshauptmann wurde, und auf den Enkel, der als Leutnant der Jäger im Herbst 1914 in der Schlacht bei Krasne-Buck gefallen ist.” (pp. 5-6)

(O irmão de meu avô era aquele simples tenente de infantaria que salvou a vida ao Imperador Francisco José na batalha de Solferino. (...) A mercê do Imperador estendeu-se também ao filho daquele, que veio a ser administrador provincial, e ao neto, que como tenente do batalhão de Caçadores morreu no outono de 1914 na batalha de Krasne-Busk.)

A morte deste jovem Tenente é o destino comum de muitos camaradas seus que levados por um fervor patriótico ou por um motivo muito pessoal avançam para a linha de fogo sem deixarem rasto: é o caso de Hans Castorp, narrado por Thomas Mann no romance *Der Zauberberg*.

Mas voltemos ao início da narrativa de Joseph Roth: a batalha de Solferino na Itália (ao Sul do lago Garda) teve lugar em 24 de Julho de 1859 e decidiu a favor do Reino da Sardenha a guerra contra a Áustria.

Sobre os últimos Trotta – de origem eslovena – refere o narrador destas memórias:

“Mein Vater) war ein Rebell und ein Patriot (...) Er wollte das Reich reformieren und Habsburg retten (...) mein Vater hätte vielleicht den Gang der Geschichte verändern können, wenn er gelebt hätte. Aber er starb, etwa anderthalb Jahre vor der Ermordung Franz Ferdinands. Ich bin sein einziger Sohn (...) In seinem Testament hatte er mich zum Erben seiner Ideen bestimmt. (pp. 5-6)

(O meu pai era um revolucionário e um patriota (...) Queria reformar o Império e salvar a Casa de Habsburgo (...) o meu pai talvez pudesse ter modificado o curso da História, se tivesse vivido. Mas morreu, cerca de ano e meio antes do assassinato de Franz Ferdinand. Eu sou o seu único filho. No seu testamento confirmou-me o herdeiro das suas ideias.)

É a referência às linhas políticas que dividiram a Casa reinante dos Habsburgos: a do velho Imperador Francisco José e a linha política de seu filho, o Príncipe Rudolf (que em 1889 se haverá de suicidar em Meyerling) e do grão duque Franz Ferdinand, o primeiro titular Habsburgo na linha de sucessão ao trono: pretendia esta linha política reorganizar a estrutura demasiado centralista do Império Austro-Húngaro num estado federal, em que certos territórios da Monarquia adquirissem um estatuto semelhante ao Reino da Hungria, com autonomia política, administrativa e linguística. Esta era uma das grandes reivindicações da Boémia e da Morávia (que em 1918 se constituíram no estado da Checoslováquia), mas era também esta a reivindicação dos territórios dos Balcãs, como a Bósnia e Herzegovina. Se esta reforma constitucional tivesse sido realizada (se Imperador Francisco José se tivesse retirado do trono ou, pelo menos, aceitado o curso natural da História) não teriam tido lugar os acontecimentos históricos que o romance *Kapuzinergruft* regista.

O que Joseph Roth, como romancista, se propõe é narrar o decurso da História, de que há a destacar as consequências da I Guerra Mundial com o desmembramento do Império e a proclamação da República da Áustria (Deutsch-Österreich – assim conhecida nos primeiros tempos, para expressar que a maioria da população era de língua alemã) e o destino cruel – que ultrapassa a compreensão de Joseph Roth – do completo desaparecimento da Áustria com a anexação à Alemanha do III Reich.

Joseph Roth – ele mesmo um judeu (assimilado) da Galícia Oriental que estudou em Lemberg e em Viena Direito e Germanística, viria depois da guerra a tornar-se jornalista em Viena e Berlim – fez grandes viagens pela Europa, em especial pela Rússia após a Revolução bolchevique dirigida por Stalin.

Mas também as narrativas e os romances de Joseph Roth sobre o declínio da Monarquia Austro-Húngara – *Die Büste des Kaisers*, (*O busto do Imperador*), *Die Flucht ohne Ende* (*A fuga sem fim*) (1927), *Zipper und mein Vater* (*Zipper e o pai*) (1928) *Der Radetzky Marsch* (*A marcha de Radetzky*) (1932), *Die Kapuzinergruft* (*A cripta dos Capuchos*) (1938) são à sua maneira reportagens, são testemunhos das figuras centrais de cada romance ou narrativa – figuras centrais como o conde Morstin, o tenente Trotta ou Zipper que, tal como Joseph Roth, combateram na frente oriental da Polónia/Rússia, que foram feitos prisioneiros de guerra, mas que conseguiram sobreviver.

Não pretendo qualquer identificação da figura do autor com as figuras da sua ficção narrativa, mas há muito de experiência pessoal transferida para as figuras de ficção. De resto, Joseph Roth retoma como escritor alguns princípios da narrativa realista, transformado num programa literário que vigorou no período pós-expressionista no espaço de língua alemã: o movimento foi conhecido por *Nova Objectividade* e é definido de forma programática a modo de introdução a *Zipper und mein Vater*:

“Ich habe nichts erfunden, nichts komponiert. Es handelt sich nicht mehr darum zu ‘dichten’. ‘Das wichtigste ist das Beobachtete.’”
(Joseph Roth: “Vorwort zu *Flucht ohne Ende*”)

(Não inventei nada, não fantasiei nada. Já se não trata de fazer ‘poesia’. O mais importante é o que se observa.)

Este programa literário permite uma objectividade que associamos ao estudo da História: está pois explicada, mesmo em termos estéticos, a reconstituição dos factos que levaram à guerra, ao declínio da Monarquia dos Habsburgos – que pelas teses defendidas pelo autor e as diferentes personagens com o estatuto de narradores – se não ficou a dever a um desejo do separatismo checo, húngaro ou eslavo – mas ao *pangermanismo* que uma camada importante da sociedade austríaca abraçou. Passo a citar do texto:

“Freilich sind es die Slowenen, die polnischen und ruthenischen Galizianer, die Kaf-tanjuden aus Boryslaw, die Pferdehändler aus der Bacska, die Moslems aus Sarajewo, die Maronibrater aus Mostar, die “Gott erhalte” singen. Aber die deutschen Studenten aus Brünn und Eger, die Zahnärzte, Apotheker, Friseurgehilfen, Kunst-Photographen aus Linz, Graz, Knittelfeld, die Kröpfe aus den Aloentälern, sie alle singen die “Wacht am Rhein”. Österreich wird an dieser Nibelungentreue zugrunde gehen, meine Herren! Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie” (p. 14)

(É claro que são os eslovenos, os habitantes polacos e rutenos da Galícia, os judeus Kaftan de Boryslaw, os vendedores de cavalos de Bacska, os muçulmanos de Sarajewo, os vendedores de castanha de Mostar que cantam “Deus preserve”. Mas os estudantes de expressão alemã de Brünn e Eger, os dentistas, farmacêuticos, os ajudantes de barbeiro, os fotógrafos artísticos de Linz, Graz, Knittelfeld, as pessoas com bócio dos vales dos Alpes, todos eles cantam a “Vigília junto ao Reno”. A Áustria ainda se há-de arruinar com esta fidelidade dos Nibelungos, meus senhores! A essência da Áustria não está no centro, mas na periferia.)

“Gott erhalte, Gott beschuüze.” são os primeiros versos do hino da monarquia austro-húngara, enquanto que “die Wacht am Rhein” é uma canção patriótica da época napoleónica que os nacionalistas alemães e simpatizantes do movimento pangermânico tomaram como o seu hino. A expressão deste pangermanismo que ultrapassou as fronteiras estritas da Alemanha – conhecida por Reich alemão – é a *Nibelungentreue* (a fidelidade dos Nibelungos), constantemente invocado, em especial quando a guerra entrou em declíneo, pelos estados da Dupla Aliança (Zweibund).

Em Joseph Roth e no(s) narrador(es) transparecem dois sentimentos fundamentalmente: uma recusa de qualquer pangermanismo nacionalista (como que advertindo a que iria levar – ainda nos anos vinte, mas em especial a partir de 1933 o movimento de Adolf Hitler) e, por outro lado, uma nostalgia pelo velho Império Habsburgo, nomeadamente da sua figura tutelar, o Imperador Franz Joseph.

Uma referência importante deste tema em Joseph Roth é o conto *Die Büste des Kaisers* em que o antigo administrador da então província polaca da Galícia oriental do Império Austro-Húngaro, o conde Morstin, como o seu último acto político, mandou sepultar oficialmente o busto do Imperador que se erguia no jardim da sua casa.

O romance *Kapuzinergruft* (que deverá ser lido na sequência do romance *Radetzkymarsch*, para além da tese de fundo – o amor à monarquia – tem uma história autónoma, mas com paralelismos, como seja o destino dos descendentes dos Trotta na I Guerra. O paralelismo da acção dos dois romances pode depreender-se a partir dos primos – o descendente directo do herói de Solferino, também com a patente de tenente, é morto logo na primeira batalha em Krasne-Busk, enquanto que o herói (que cada vez mais assume o papel de anti-herói) de *Die Kapuzinergruft*, o Tenente Trotta, é feito prisioneiro junto à zona daquela primeira grande batalha, próxima da fronteira com o Império russo. Ouçamos o relato:

“Die russische Armee verfolgte uns. Wir zogen uns bis Krasne Busk zurück (...) Dies war die historische Schlacht von Krasne-Busk, bei der ein Drittel unseres Regiments vernichtet wurde und ein zweites in Gefangenschaft geriet” (p. 72)

(O exército russo perseguia-nos. Recuámos até Krasne Busk (...) Esta foi a batalha histórica de Krasne Busk, na qual foi trucidado uma terça parte do nosso regimento e uma segunda terça parte foi feita prisioneira.)

Mas voltemos um pouco atrás: órfão de pai, o tenente Trotta (tenente na reserva, dado que é esta a patente reservada aos filhos de boas famílias que cumpriram o serviço militar), vive com a mãe e por uma questão de exigência social fez a sua matrícula em

Direito. “Ich studierte freilich nicht” (É claro que nunca estudei) – não, em abono da verdade: Trotta trocou os dias pelas noites, preenchidas com festas e as orgias estudantis. Mas há sinais de que aquela geração estava marcada pela morte. Como Leitmotiv ao longo da obra, surge sempre a afirmação:

“Über den Gläsern, aus denen wir übermütig tranken, kreuzte der unsterbliche Tod schon seine knochigen Hände” (p. 12).

(Por sobre os copos de que bebíamos em excesso, já a morte invisível cruzava os ossos das suas mãos)

Trotta é descendente da geração finissecular conhecida por “decadente”, marcado pelo estigma de um cansaço de viver, pela inércia ou como ele próprio refere:

“Es war damals, kurz vor dem grossen Kriege, ein höhnischer Hochmut in Schwung, ein eitles Bekenntnis zur sogenannten ‘Dekadenz’, zu einer halb gespielten und outrierten Müdigkeit und einer Gelangweiltheit ohne Grund. In dieser Atmosphäre verlebte ich meine besten Jahre.” (p. 15)

(Nessa altura, pouco antes da grande guerra dominava uma altivez irónica, uma aceitação ativa do chamado ‘decadentismo’, de um cansaço meio jocoso e ostensivo e de um ócio sem qualquer motivo. Foi nessa atmosfera que vivi os meus melhores anos.)

Mas não podia faltar a história de amor: a eleita chama-se Elisabeth.

No verão de 1914 faz uma viagem aos confins do Império, para a província oriental da Galícia, com fronteira com o Império Russo.

Pouco depois da sua chegada, numa 6.^a feira chuvosa, estava colada nas esquinas de todas as ruas o *Manifesto* do velho imperador Francisco José com o título “An meine Völker” (Aos meus povos) (p. 44): era a mobilização geral com data de 31 de Julho de 1914.

A mobilização geral obriga o tenente Trotta a regressar rapidamente a Viena e toma duas decisões que determinarão o seu futuro: casar com Elisabeth, pedir a transferência para a Galícia – a linha da frente.

Este é o destino de milhares de jovens de todas as nações europeias: lançam-se quase que em volúpia para a morte – mas o preço é alto – milhares de mortos nos primeiros dias de campanha.

Relatos de guerra preenchem algumas páginas do romance – não muitas, porque ainda antes de entrar verdadeiramente em combate o tenente Trotta é feito prisioneiro.

“Para nós a guerra acabou” – o destino como prisioneiro de guerra é a Sibéria:

“Von den Umwegen und von den geraden Wegen, auf denen wir nach Sibirien kamen, erzähle ich nicht. Wege und Umwege verstehen sich von selbst. Nach sechs Monaten waren wir in Wiatka” (Sibirien). (p. 73)

(Não vou falar dos desvios e caminhos, pelos quais chegámos à Sibéria. Ao fim de seis meses chegámos a Wiatka.)

Foram seus companheiros de infortúnio um primo da Bósnia e um polaco. O desentendimento que se gera entre eles tem valor simbólico e antecipa o desmembramento do Império pelas diferentes nações de que se constituía. Os dois amigos decidem-se pela fuga e chegarão a Viena – como de resto não é tão inédito ao tempo (cf. o relato de um episódio semelhante em *Zipper und mein Vater*). O tenente Trotta ficou prisioneiro de guerra durante os quatro anos que durou, mas foi também dos primeiros a ser libertado.

Da estação central de Viena (Westbahnhof) seguiu a pé para casa; o dia era chuvoso e frio, por mero acaso o caminho leva-o a passar pela *Kapuzinergruft*, a que dedica alguns momentos de atenção:

“Am Weihnachtsabend des Jahres 1918 kehrte ich heim. Elf zeigte die Uhr am Westbahnhof. (...) Ich ging an der Kapuzinergruft vorbei. Auch vor ihr ging ein Wachtposten auf und ab. Was hatte er noch zu bewachen? Die Sarkophage? Das Andenken? Die Geschichte? Ich, ein Erbe, ich blieb eine Weile vor der Kirche stehen. Der Posten kümmerte sich nicht um mich. Ich zog die Kappe. Dann ging ich weiter dem väterlichen Hause zu (...) (p. 83).

(Regressei a casa na noite de Natal do ano de 1918. O relógio da estação (Westbahnhof) marcava 11 horas. (...) Passei pela *Kapuzinergruft*. Também em frente uma sentinela passava de cima para baixo. O que havia ainda a guardar? Os sarcófagos? A memória? A História. Eu, um herdeiro, fiquei parado durante uns minutos diante da igreja. Tirei o boné militar. A sentinela não se preocupou comigo. Depois continuei em direcção à casa paterna ...)

É um regresso sem glória de uma vida destruída: a mãe hipotecara a casa com os créditos de guerra e logo se pôs o problema da sobrevivência. Joseph Roth aborda – e não só neste romance – o problema da *geração perdida* (lost generation) no passo reflexivo que vale a pena reter:

“Ich fühlte mich wohl, ich war wieder zu Hause. Wir hatten alle Stand und Rang und Namen, Haus und Geld und Wert verloren, Vergagenheit, Gegenwart und Zukunft. Jeden Morgen, wenn wir erwachten, jede Nacht wenn wir uns schlafen legten, fluchten wir den Tod, der uns zu einem gewaltigen Fest vergeblich gelockt hatte. Und jeder von uns beneidete die Gefallenen. Wir aber waren heillos unfruchtbar heimgekehrt, mit lahmen Lenden, ein todgeweihtes Geschlecht, das der Tod verschmährt hatte.” (p. 104)

(Sentia-me bem, estava de novo em casa. Todos nós tínhamos perdido a posição social e o nome, a casa, os haveres e valores, o passado, o presente, o futuro. Todas as manhãs quando acordávamos, todas as noites, quando nos íamos deitar, amaldiçoávamos a morte que em vão nos tinha atraído para uma festa portentosa. E cada um de nós invejava os mortos... Mas nós tínhamos regressado a casa irremediavelmente estéréis, sem forças, uma geração votada à morte que a morte desprezou.)

As ruas de Viena estavam cheias de estropiados de guerra, pedintes e mendigos e sobretudo de desempregados. Trotta parece recusar a fatalidade da sua destruição

anunciada, procura uma reaproximação com a mulher, procura sobretudo trabalho, mas o sogro (que de resto mal conhecia) faz um vaticínio implacável:

“Sie haben keinen Beruf. Sie werden wohl auch keinen finden. Aber wenn Sie nicht etwas zu verdienen anfangen, werden Sie untergehen” (p. 110)

(O senhor não tem profissão. Também é certo que não vai encontrar trabalho. Mas se não começar a ganhar algum dinheiro, não vai sobreviver.)

Na tentativa desesperada de encontrar um equilíbrio no dia a dia aceita Elisabeth de volta. E em Abril do ano seguinte Elisabeth tem um filho – mas Elisabeth recusa esta maternidade. Tudo parece mudar rapidamente, novos hábitos, novas ocupações, o surgimento de uma nova arte – o cinema, que tem a sua verdadeira sede fora da Europa:

“Mein Sohn hat keine Mutter mehr. Die Mutter meines Kindes war in Hollywood, eine Schauspielerin. Die Grossmutter meines Sohnes war eine gelähmte Frau. Sie starb im Februar.”

(O meu filho já não tem mãe. A mãe do meu filho estava em Hollywood, uma actriz. A avó do meu filho era uma senhora parálitica. Morreu em Fevereiro)

Nesse mesmo mês eclodia a revolução socialista em Viena (em 12 de Fevereiro de 1934). A vitória é decidida pelas forças conservadoras e a República da Áustria vai conhecer a ditadura (Austrofascismus) de Dolfuss – que inicia uma segunda fase do pós-guerra.

Trotta afasta-se definitivamente do mundo – passa a ser um dos muitos milhares que se não integra na nova ordem social: sobrevive dos últimos rendimentos da família com a venda da casa paterna.

Passa os dias nos cafés, deixou de ler jornais, quase que não fala com os poucos amigos, perdeu o contacto com o mundo: excluiu-se e foi excluído da vida e do mundo. É numa dessas noites no café que entra um homem fardado “como que saído das latrinas do sub-solo” (p. 135) que vem anunciar a queda do governo da Áustria. É o golpe de estado de 11 de Março de 1938, perpetrado pelo representante do partido Nacional Socialista Seyss-Inquart, que leva à dissolução do governo Schuschnigg. Às 5,30 h de 12 de Março são ocupados todos os postos fronteiriços e começa a invasão militar da Áustria (com o nome de código “operação Otto”) pelas tropas nacional-socialistas. O próprio Hitler acompanhou esta invasão e em 13 de Março foi proclamada da cidade de Linz a lei *Wiedervereinigung Österreichs mit dem deutschen Reich* (Lei da Reunificação da Áustria com o III Reich).

Esse homem fardado é a primeira aparição pública de um membro da milícia SA (até aqui na clandestinidade) e é a prova da coordenação do referido golpe de estado NS na Áustria que por cerca de 12 horas antecedeu a ocupação (*Anschluss*) militar.

Trotta não compreende verdadeiramente o que se passa – tinha-se afastado por demasiado tempo da vida e do suceder político. A narrativa, desde o regresso de Trotta

e já no período dos 4 anos de prisioneiro de guerra, (quase que) deixou de fazer qualquer alusão ao tempo histórico – só a referência a alguns acontecimentos históricos ou políticos centrais permitem que o leitor encontre um quadro de referências.

Há um facto a reter: nessa noite a Áustria está na iminência de ser anexada ao III Reich. Conheciam-se e temiam-se as retaliações, as perseguições que na Alemanha tinham já custado milhares de vítimas: é o caso do dono do café, um judeu austríaco, que se despede de Trotta, do seu café. Prepara-se a fuga em massa dos judeus de Viena – a pergunta está em saber quantos o terão conseguido:

“Dann leben Sie wohl, Herr Baron! ich lösche die Lampen aus! Hier sind zwei Kerzen!”

“... und blass, mit einem schwarzen steifen Hut auf dem Kopf, ein Totengräber eher als der joviale, silberbärtige Jude Adolf Feldmann, übergab er mir ein wuchtiges Hakenkreuz aus Blei und sagte: Für alle Fälle...” (p. 136)

(Então adeus, senhor barão! Eu apago os candeeiros! Aqui estão duas velas! ... e pálido, com um chapéu alto, preto, na cabeça, mais parecendo um coveiro do que o judeu jovial e de barba branca Adolf Feldmann, entregou-me uma cruz gamada enorme de chumbo e disse: Nunca se sabe...)

Mas a cena de despedida é ainda mais pungente, quando se aproxima de Trotta o velho cão:

“... er folgte mir. Er konnte nicht bleiben. Es war ein alter Hund. Mindestens zehn Jahre hatte er dem Café Lindenhammer gedient, wie ich dem Kaiser Franz Joseph; und jetzt konnte er nicht mehr. Jetzt konnten wir beide nicht mehr” (p. 138).

(... seguiu-me. Não podia ali ficar, Era um cão velho. Tinha estado ao serviço do café Lindenhammer pelo menos há dez anos, como eu do Imperador Francisco José; e agora não podia mais. Agora ambos não podíamos mais.)

Numa noite chuvosa um homem encanecido vagueou com o cão pelas ruas de Viena: passa pela Cripta dos Capuchos e somos testemunhas do seguinte diálogo:

“Die Kapuzinergruft, wo meine Kaiser liegen, begraben in steinernen Särgen, ist geschlossen. Der Bruder Kapuziner kam mir entgegen und fragte: “Was wünschen Sie?”

‘Ich will den Sarg meines Kaisers Franz Joseph besuchen’, erwiderte ich.

‘Gott segne Sie!’ sagte der Bruder.und schlug das Kreuz über mich.

‘Gott erhalte!’ rief ich

‘Pst!’ sagte der Bruder.

Wohin soll ich, ich jetzt, ein Trotta...” (p. 138)

(A Cripta dos Capuchos, onde jazem os meus Imperadores, enterrados em túmulos de pedra, está fechada. O monge capucho veio ao meu encontro e perguntou: ‘O que deseja?’

‘Quero visitar o túmulo do meu Imperador Francisco José’, respondi.

‘Que Deus o abençoe’ disse o monge e benzeu-me.

‘Que Deus preserve’ gritei.

‘Chiu’ disse o frade.

Para onde hei-de ir, ir agora, eu um Trotta?...)

O romance que não relata verdadeiramente o fim da história deste último dos Trotta – que por força das circunstâncias assumiu a última vontade de seu pai – foi, todavia, dada por concluída por Joseph Roth, que exilado em Paris, regista em finais de 1938 a anexação da Áustria à Alemanha, ao mesmo tempo que faz uma profissão de fé política nos Habsburgos.

Toda estas gerações que até 1914 atingiram a idade adulta fizeram uma guerra em nome de uma pátria marcada pela dissolução, são, afinal, os despojos que a História europeia dos anos vinte do século passado deixou aos vindouros.

Sabemos contudo que a tragédia da História europeia se não encerra aqui: Joseph Roth e todo o seu grupo étnico foi declarado o inimigo da Grande Alemanha nacional socialista que em 1939 desencadeou uma segunda guerra, tornando-se culpada e responsável pela segunda e ainda maior hecatombe que se abateu sobre a Europa.

Não foi dado a Joseph Roth conhecer esta segunda parte da tragédia europeia, mas ao propor recordar o destino, ao reconstituir o primeiro Acto da tragédia da História europeia, ao chorar os milhares – os milhões de vítimas – numa narrativa que quer tocar, comover em sentido catártico os seus leitores, haverá a reconhecer na crónica da família dos Trotta qualquer coisa de profético.

Trotta virá a ser um caso típico desta geração perdida, que em tudo se assemelha ao destino de Franz Tunda de *Flucht ohne Ende*: o herói deste romance, Franz Tunda, conseguiu fugir de um campo de prisioneiros da Sibéria, atravessou quase toda a Europa no meio das convulsões da revolução na Rússia e do tempo da guerra. Chega a Viena mas só parou em Paris, onde faz um balanço da sua vida:

“... inmitten der Hauptstadt der Welt und wusste nicht, was er machen sollte. Er hatte keinen Beruf, keine Liebe, keine Lust, keine Hoffnung, keinen Ehrgeiz und nicht einmal Egoismus..

So überflüssig wie er war niemand auf der Welt.” (p. 132)

(... no meio da capital do mundo e não sabia o que devia fazer. Não tinha profissão, nem um amor, não tinha vontade para nada, nem esperança, nem ambição e nem sequer egoísmo.

Tão supérfluo como ele não havia ninguém no mundo).

Que nunca mais o homem se tenha de interrogar, marcado pelo desespero, o caminho a seguir: “Wohin soll ich. ich jetzt, ein Trotta?”

Ao arrepio da História, a Europa virá a reencontrar-se – mas para tanto terá sido necessário o sacrifício de duas gerações – as “gerações perdidas”, as gerações sacrificadas a esse colosso insensível que se chama a História da Humanidade.

É com este tom profético que leio a crónica dos Trotta narrada por Joseph Roth.

(Página deixada propositadamente em branco)

UMA LEITURA COMENTADA DO ROMANCE DE
ROBERT MENASSE *A EXPULSÃO DO INFERNO:*
A PERSEGUIÇÃO DOS JUDEUS EM PORTUGAL DOS
SÉCULOS XVI E XVII E NA ÁUSTRIA DO SÉCULO XX

O escritor austríaco Robert Menasse apresentou em Maio de 2005 na Faculdade de Letras de Coimbra o romance que constitui até hoje um dos seus maiores sucessos literários *A Expulsão do Inferno (Die Vertreibung aus der Hölle)* que em parte – mas só em parte – tem reminiscências autobiográficas. Como escritor de ascendência judaica é um descendente remoto dos judeus portugueses, forçados à emigração para os Países Baixos (Amsterdão) e a Alemanha (Hamburgo). O édito Manuelino, publicado em 1496, “decretava a expulsão dos judeus e moiros de Portugal e a subsequente conversão forçada e violenta da comunidade ao cristianismo”¹. Esta perseguição haveria de se transformar mais efectiva e sistemática, depois que no reinado de D. João III no ano de 1536 se estabeleceu em Portugal o Tribunal da Inquisição.

Robert Menasse toma como família judaica paradigmática o casal Antónia Soeira e Gaspar Rodrigues Nunes, pais de Elvira Soeiro (Esther) e de Manuel Brito Soeiro, chamado Mané, o protagonista da história. É nesta família que se centram todas as atenções e que depois de muito sofrimento acabará por fugir de Portugal para Amsterdão, onde entretanto se constituiu uma importante colónia de judeus portugueses (os *marranos*) exilados.

Todavia será mais correcto “falar de dois protagonistas: a figura histórica Manasseh ben Israel (Mané) e a personagem fictícia de Viktor Abravanel”². Mas não pretendemos apresentar estas duas biografias paralelas, embora separadas por três séculos e meio de História europeia: Manuel Brito Soeiro (Mané-Manasseh), nascido em Lisboa em 5 de Dezembro de 1604 e Viktor Abravanel, nascido em Viena em plenos jardins do palácio Belvedere no dia da assinatura do Acordo Estadual (*Staatsvertrag*) em 1955 que restituiu a plena autonomia jurídica e política à Áustria depois da II Guerra Mundial.

Manasseh casa com Rahel Abravanel, pelo que Viktor é seu descendente remoto.

¹ José Pedro Paiva, “As Entradas da Inquisição, na vila de Melo, no século XVII: pânico, integração/segregação, crenças e degradação social”, in *Revista da História das Ideias* 25, 2004, p. 169 ss.

² Cf. Manuela Nunes, “Quem foi o professor de Espinosa? in, *Judeus Portugueses no Imaginário Alemão*, cadernos cieq, nº 20, Coimbra 2006, p. 59.

Mas regressemos à cidade natal de Mané³, à cidade de Lisboa: o dia em que viu a luz é um dos mais funestos da história portuguesa. Esse dia de 5 de Dezembro de 1604 é marcado por mais um grande auto da fé realizado em Lisboa e está documentado no Museu da Cidade de Lisboa. Robert Menasse reconstitui assim nas páginas do seu romance essa onda de violência assassina contra os judeus:

“O sol nascente atravessou as nuvens em raios oblíquos. Parecia uma pintura: o fundo de um altar. Era um altar, para o qual eram conduzidas nesta hora matinal cento e vinte e três homens e mulheres através das ruas de Lisboa. Vestidos nos sacos benditos, túnicas amarelas com uma cruz preta no peito e nas costas. Na cabeça usavam mitras amarelas, coberturas altas, uma espécie de mitras dos bispos. Nas mãos seguravam velas que ainda não estavam acesas. Caminhavam devagar e em silêncio um a seguir ao outro, numa grande fila, conduzidos por membros do Santo Ofício que transportavam uma bandeira de brocado pesado com uma imagem de Nossa Senhora e crucifixos erguidos bem ao alto, acompanhados de *patres* que em silêncio, apenas movendo os lábios, iam rezando. Os homens e mulheres nas túnicas amarelas tinham sido acusados de graves pecados de bruxaria, de bigamia, homossexualidade. Mas estes pecadores “contra a natureza” – eram só uns poucos. O grupo maior desta procissão eram os judeus. Pessoas que na terceira, muitas vezes já na quarta e quinta geração, eram baptizadas, mas que ainda se chamavam de forma depreciativa de convertidos ou cristãos novos e que agora eram acusados de viverem em segredo segundo as leis de Moisés e de praticar às escondidas ritos judaicos.

(...) Não poucos deles tinham recebido um papel com o nome de família nas prisões da Inquisição, um nome que só precisavam para depois serem chamados, poderem dar um passo em frente e ouvir a sentença: E que o teu nome seja apagado para sempre.⁴

Alongamo-nos nas citações, porque os textos são um testemunho fidedigno dos acontecimentos: estes testemunhos tomam por referência uma Exposição de gravuras com legendas no Museu da Cidade de Lisboa (Setembro/Outubro de 1974).

“Em casos de autos da fé pensa-se simplesmente numa pira, em que uma pessoa é queimada – mas aqui eram dúzias que ali eram queimadas, que em longas filas eram conduzidas para esta pira e nas legendas do quadro estava escrito que até os mortos eram exumados e postos nas piras, se a Inquisição lhes podia postumamente provar qualquer coisa, e depois a gigantesca mole de gente, de mirones que enchem a praça”... (pp. 36-37)⁵

³ Manuel Brito Soeiro nasceu na verdade na Madeira, na data mantida pelo narrador: 5 de Dezembro de 1604 (Cf. Manuela Nunes, art. cit., p. 61).

⁴ Todas as citações do romance em versão portuguesa pelo autor (futuramente só com a indicação da página) referem-se à edição – Robert Menasse, *Die Vertreibung aus der Hölle*, suhtkamp taschenbuch, Frankfurtam Main, 2001, pp. 174-175.

⁵ “No andar superior do Museu havia uma sala com velhas gravuras, representações, de Autos da Fé, a queima de herejes e judeus no século dezassete:

A narrativa inicia-se em Vale dos Começos, perto de Évora, para onde os Soeiros se mudaram, começando uma nova vida, mesmo em termos do negócio, depois destes trágicos acontecimentos de Lisboa. É narrado um facto estranho – toda a vila está em grande alvoroço e acompanha o funeral de um gato:

“Toda esta pompa, que seria digna de um enterro de estado, não podia iludir que o sentimento geral se caracterizava por ira, ódio e crime. Quase todo o Vale dos Cabeços estava reunido e fazia parte do cortejo, que levava um gato a enterrar. Não murmuravam orações, mas maldições, não cruzavam as mãos em oração, mas ameaçavam com os punhos. As suas faces não estavam vermelhas do sol, mas do bagaço, não marcadas pela dor, mas pela ânsia de assassínio, de deitar fogo e de saque. (pp. 11-12)

A razão desta grande agitação em Vale dos Começos e povoados dos arredores foi o facto de “o gato ter sido crucificado” O gato foi encontrado “numa cruz com pregos de ferro” (p. 12) diante da Casa da Misericórdia: o levantamento popular dirige-se contra os “heréticos” e o judeus, acusados de tamanho sacrilégio. Tudo se passa duas semanas depois que a Inquisição se estabeleceu em Vale dos Começos. A localidade “Vale dos Começos” não existe realmente, mas Robert Menasse transpõe para esta Vila – localizada nas imediações de Évora – as muitas perseguições aos judeus que encontrou documentadas nas suas investigações nos arquivos da Inquisição e da Torre do Tombo⁶. Se a localidade “Vale dos Começos” não existe, os factos relatados são verídicos e ocorreram em numerosas localidades de Norte a Sul de Portugal. Que a ficção – a brutalidade com que são perseguidos os “cristão-novos” por “práticas judaizantes” – não ultrapassa a realidade factual pode depreender-se do estudo “As entradas da Inquisição na Vila de Melo (Serra da Estrela) no decurso dos séculos XVI e XVII”. O leitor do romance poderá ser levado a crer que os acontecimentos na Vila de Melo terão sido a fonte para a reconstituição das perseguições:

“Nos inícios do século XVII as visitas inquisitoriais e a publicação dos éditos da fé, anualmente lidos e afixados às portas das igrejas paroquiais, eram os mecanismos nos quais o Tribunal do Santo Ofício confiava para obter a maioria das denúncias que acabavam por gerar processos que instituíam, com o escopo de proteger a pureza da fé e a ortodoxia religiosa. Contava-se ainda com a cooperação da justiça episcopal (...). E pese o facto de nalguns casos se notarem resistências em denunciar familiares próximos, por exemplo é visível que algumas mães eram particularmente renitentes em acusar os filhos, principalmente os mais pequenos, na prática todos acabavam por “dar em todos”, para usar a expressão do tempo. Filhos acusavam os pais, estes os descendentes, maridos as mulheres e vice-versa.”⁷

... Seja como for observei estes quadros durante muito tempo, muito tempo. O realismo chocante das cenas não sei explicar. Pelo menos eu não o sabia” ... (R. Menasse, *op. cit.*, pp. 36-37).

⁶ Quase no final do romance Robert Menasse faz uma indicação precisa das suas fontes, de que a principal é o “Processo Manoel Dias Soeiros, conservado no Arquivo da Inquisição com o número IP 24 94 M 1606 F”.

O último documento regista o diálogo de Manasseh ben Israel com o antigo discípulo de Vale dos Cabeços, entretanto informador do Santo Ofício (cf. R. Measse, *op. cit.* p. 492).

⁷ José Pedro Paiva, art. cit., pp. 174-175 e 183.

A denúncia de Gaspar Rodrigues Nunes é registada do romance da seguinte forma:

“Quem tinha escrito a denúncia Gaspar Rodrigues Judaizante. Um nome e uma palavra, numa escrita pouco treinada, as letras de vários tamanhos, umas vezes inclinadas para a direita outras para a esquerda, escritas de forma desajeitada numa folha arrancada de um livro. Ainda por cima de um livro que constava do index. (...) Quem rabiscou esta folha de uma denúncia, esta folha que até hoje se encontra no Arquivo da Inquisição em Lisboa, como primeira folha na primeira das quatro pastas que documentam o processo do Santo Ofício contra Gaspar Rodrigues Nunes, o pai de Mané.
(...) Quatro dias depois foram buscar Gaspar Rodrigues Nunes” (pp. 82 e 90)

Os métodos da Inquisição para obter as desejadas confissões são enumerados pelo historiador José Pedro Paiva:

“Os indivíduos que negassem todas as acusações, que apresentam defesa sustentando terem sempre sido bons cristãos, que propõem contraditas tentando inventariar todos aqueles com quem tiveram problemas, pretendendo dessa forma anular a verdade dos depoimentos das acusações. Caminho deveras arriscado e que, se prosseguido até ao fim, originaria normalmente uma sentença de ‘relaxamento ao braço secular’ por ‘negativo’”.⁸

Em que consiste o tormento pode depreender-se da seguinte descrição, em que Gaspar Rodrigues Nunes está nas mãos do carrasco:

“Encaixar as amarras dos pés nos ganchos de ferro da polé. Puxar. *Muito bem senhor.* O corpo balouçava, erguia-se sempre de novo ao estar suspenso. A cabeça batia continuamente de um lado para o outro, um abanar da cabeça grotesco. ‘*Nem um grito, Senhor. Já vais cantar*’.
A boca escancarada em silêncio, o grito do olhar. O corpo amarrado batia de um lado para o outro. Um pedaço de vida palpitante suspenso.
(...) Na cela do pai estava tudo. A polé. As correntes. A rosca. Os pregos de ferro. A cruz. O frio. O escuro” (pp. 96 e 105)

Os métodos parecem infalíveis. Depois do segundo interrogatório Gaspar Rodrigues acusa a mulher de o ter levado a práticas judaizantes:

“Sob tortura pronunciara uma única palavra, que talvez fosse um grito de sim, talvez que também apenas um grito não articulado. (...) Mas a acta registava: no segundo interrogatório confessou que a sua mulher, Antónia Soeira...” (p. 119)

⁸ José Pedro Paiva, art. cit., p. 184.

A “acusada” foi presa no dia seguinte por homens boçais que em todo o comportamento antecipam os voluntários ao serviço da Gestapo.

Os filhos serão entregues já na manhã seguinte para educação cristã.

A narrativa centra-se no destino do protagonista Mané: a criança é internada num Colégio de Jesuítas e vai suportar perseguições e castigos constantes: as humilhações fazem-se sentir desde a sua entrada no Colégio.

Sem saber dos pais e da irmã, Mané passa três anos no internato, até que, para sua surpresa, é “libertado”:

“A carruagem estava a espera. Devia levá-lo para Lisboa. A despedida de Mané dos jesuítas. Não sabia como tinha acontecido. Não sabia que os seus pais por decisão do Santo Ofício tinham estado destinados à fogueira, que eles juntamente com noventa e oito outros “cristãos novos” tinham estado diante da pira e tinham tomado conhecimento da sua sentença. Não sabia que judeus em Veneza, Génova e Amsterdão, em Constantinopla e na Alexandria juntavam regularmente dinheiro, para comprar os seus irmãos e irmãs das chamas dos Autos da Fé. Era um negócio muito rentável para a Coroa espanhola. Roubar a fortuna das pessoas e depois ainda receber mais ouro extra, para as deixar viver. Mas que vida? Todos aqueles, a quem por razão da inexcusável generosidade de Sua Majestade e graças ao ouro, com o qual transportadoras internacionais enchiam os cofres espanhóis, era comutada a pena perante as chamas, estavam tão mortos como os que tinham sido imolados (...).

Foi assim comprada a liberdade dos pais de Mané, agora em Lisboa. Foi-lhes proibido deixar Lisboa e as povoações limítrofes.

Tiveram de pagar as custas do tribunal (3018 mil Reis), expressão metafórica para a expropriação, pois que a fortuna apreendida, incluindo a casa, armazém, bens móveis, etc., foi calculada em 5018 mil Reis, de que o Santo Ofício mantinha 2000 mil Reis como caução (...). (pp. 237-238)

Entretanto os pais preparam a fuga para Amsterdão: ainda dispõem de uma semana antes de se terem de apresentar às autoridades. Partirão em dois grupos: pai e filho, depois de conseguirem documentos falsos, pagos a peso de ouro, viajam dentro de um caixão que os soldados normalmente não revistam. Foi num intervalo da viagem que o pai lhe revela o seu verdadeiro nome *Massaneh ben Israel*, Massaneh filho de Israel. Transpostos os Pirinéus, alcançam Bayonne e um barco transporta-os, agora em segurança, até Amsterdão – a cidade mais cosmopolita da Europa de então:

“A chegada à liberdade foi um choque para Manasseh. A família abandonou o barco, desceu pelo pontão inseguro até ao cais e viu negros, mulatos, mouros, turcos, chineses – aquilo era a Holanda? Pensou que ia chegar a um povo, um povo como o seu, com a diferença que prometia liberdade aos judeus (p. 280)

A vida do jovem Mané, verdadeiramente Massaneh, vai mudar por completo: salienta-se nos estudos – e isso deve-se à disciplina dos jesuítas. Depois de iniciado nos ritos judaicos, impõe-se pelo seu estudo e pelo seu trabalho: aos 18 anos é nomeado rabino, perfeitamente integrado na sua nova comunidade, com expressão no seu casamento com Rachel Abravanel, nascida em 1599 em Guimarães. Também a sua irmã

casa com o filho varão da conceituada família Abravanel, judeus portugueses impelidos ao exílio com um percurso em tudo semelhante aos pais de Manasseh.

Há dois episódios na sua vida que o marcaram: o convívio com o seu aluno mais distinto Baruch d’Espinosa e o facto de ter sido nomeado membro do tribunal que condenou Uriel da Costa pelo incumprimento dos ritos judaicos (p. 419).

Uriel da Costa, filho de pais ricos e respeitados, nasceu no Porto e cursou Direito e Teologia: Era já de uma quarta geração de judeus convertidos ao catolicismo. e ele próprio esteve ao serviço da Igreja do Porto, ocupando o mais alto lugar de um leigo. Os excessos da Inquisição levaram-no a afastar-se do catolicismo e na primeira oportunidade fugiu para Amsterdão. (cf. Robert Menasse, p. 446 ss.). Impôs-se como escritor e intelectual até que um dia foi denunciado aos rabinos por não respeitar as práticas judaicas, nomeadamente as prescrições alimentares. Levado a tribunal foi expulso da comunidade judaica. Em virtude de erros processuais e de uma exposição de Uriel da Costa ao Colégio de Rabinos, o processo acabou por ser revisto. Seguiu-se um novo processo que deveria decidir do seu destino. A sentença constou de um castigo corporal e uma humilhação pública na sinagoga de Amsterdão. Na sequência desse cerimonial doloroso e humilhante foi readmitido na comunidade judaica de Amsterdão. Uriel da Costa ficou, contudo, profundamente perturbado, o seu sentido de justiça leva-o ao desespero do suicídio.

O rabino Mansseh também foi membro daquele tribunal e só por cobardia deu o seu voto de condenação de Uriel da Costa. O seu discípulo dilecto Baruch d’Espinoza segue com toda a atenção o ‘desenrolar do processo e está especialmente atento ao comportamento de Manasseh ben Israel. A desilusão é tão grande que o corte de relações é inevitável. Baruch não procura qualquer contacto com o seu antigo mestre.⁹

O segundo episódio marcante da sua vida foi a missão diplomática junto de Cromwell, “sendo o primeiro judeu que desde 1290 pôs os pés em solo inglês” (p. 486): negociou com Cromwell um acordo histórico ao conseguir que o decreto de 1290, que expulsou todos os judeus de Inglaterra e proibia entrada de judeus, fosse suspenso. Conseguiu negociar a autorização para os judeus se estabelecerem em Inglaterra e continuar com os seus negócios e poderem usufruir de todos os direitos de cidadania e da protecção da lei. Oliver Cromwell tinha assinado o respectivo decreto e até determinou uma renda vitalícia para o sábio rabino de Amsterdão (cf. p. 486).

Foi na viagem de regresso que encontrou o seu amigo de infância de Vale dos Começos, Fernando Rodriguez, que lhe narrou as consequências daquela cerimónia do “enterro do gato”: o Santo Ofício suspeitou de heresia toda a população de Vale dos Começos, com a acusação de ter colaborado no ritual de pregar o gato numa cruz.

Mandou vir reforços de Lisboa e a guarda episcopal de Évora:

“Depois retiraram o gato do pedestal e destruíram-no. Algumas pessoas, tomadas de histeria, ainda tentaram, aos gritos, lançar-se de permeio. Foram imediatamente mortas. Depois os soldados juntaram toda a cidade e foram todos presos. Sob tortura

⁹ Cf. Manuela Nunes, “Quem foi o professor de Espinosa? Manasseh ben Israel no romance *Die Vertreibung aus der Hölle* de Robert Menasse”, in *op. cit.*, p. 57)

cada um denunciou o outro: também um cunhado adorou o gato e o seu irmão e assim por diante, alguns queriam agora retratar-se, mas sobre todos recaíam acusações muito graves. Depois arderam as piras.

E agora?

Nada, não há agora. Agora já não existe Começos.” (p.491).

O romance de Robert Menasse *A Expulsão do Inferno* apresenta uma construção paralela: a história da perseguição dos judeus em Portugal dos séculos XVI e XVII (já no tempo dos Filipes), de que se tomou como paradigma a “história da família Gaspar Gomes Soeiro e o percurso do filho Mané-Massaneh, cuja história alterna com a de Viktor Abravanel, nascido em Viena em plenos jardins do Palácio do Belvedere, no dia da assinatura do Tratado Estadual”.

Com a queda do regime nazi em Berlim e a rendição incondicional do III Reich em 7 e 9 de Maio de 1945, a Áustria já tinha nomeado o seu governo provisório – a reconstituição da Áustria como estado soberano estava garantida, ainda que sem autonomia plena, dado que estava ocupada pelas quatro potências vencedoras. Com a assinatura do Tratado Estadual (*Staatsvertrag*) uma nova vida recomeça, simbolicamente dada no nascimento de Viktor no meio de uma multidão em festa.

Reencontramos Viktor num convívio comemorativo dos vinte e cinco anos da conclusão do liceu. É historiador de renome na Universidade de Viena: só como adolescente descobre a sua origem judaica. Este facto torna-se uma obsessão e todas as suas investigações de historiador levam-no a fixar-se no problema da perseguição dos judeus na Europa, interessando-se, nomeadamente, pela perseguição dos judeus e “cristãos novos” em Portugal dos séculos XVI e XVII. O estabelecimento de um paralelismo com o holocausto na Alemanha e na Áustria impõe-se necessariamente.

Na referida reunião de antigos colegas de liceu, 25 anos após a conclusão do último exame, Viktor denuncia publicamente os seus antigos professores como membros – alguns ilegais¹⁰ – do partido nacional socialista:

“Sou de opinião que para perceber no que uma pessoa se tornou, pode ser muito útil explicar muitas coisas, se se perguntar: Quem foram os seus professores. Quem foram pois, em palavras gerais, como o Senhor Director Preuss formulou, os nossos professores? (...) Viktor engoliu em seco, baixou os olhos para os seus papéis e disse: “Prof. Josef Berger, membro do partido NSDAP, com o número partidário 7 081 217. Prof. Eugen Puzek, NSDAP – membro partidário 1 010 912. Prof. Alfred Daim, NSDAP – membro do partido com o número 5 210 619. Senhora Professora Adelheid Fischer, alta funcionária BDM (...)”

De repente um estrondo. Um tiro? Um trovão? Viktor viu que o director Preuss se deve ter levantado tão abruptamente que a cadeira caíu.” (pp. 20-21)

¹⁰ Na sequência da tentativa do golpe de estado em Viena pelo partido nacional-socialista em 25 de Julho de 1934, que levou à morte do chanceler Dollfuss, foi designado um governo de emergência, dirigido pelo chanceler Schuschnigg. Uma das primeiras medidas foi a ilegalização do partido nacional-socialista na Áustria. Os membros do partido ilegalizado passaram à clandestinidade, mas continuaram muito activos até à invasão e anexação da Áustria ao Reich alemão em Março de 1938.

Com esta denúncia – baseada em dados forjados pelo próprio – Viktor assume perante os antigos Colegas a sua origem judaica, mas deve sobretudo interpretar-se como a necessidade de aceitar e repudiar o passado: os austríacos, também eles têm a sua quota parte de responsabilidade e de culpa que deverá ser publicamente assumida. Os políticos austríacos – também eles – nem sempre foram consequentes¹¹. O romance (em grande parte factual) de Robert Menasse adquire assim uma vertente de “denúncia e superação do passado” que marcou a literatura estritamente alemã pós 1945 e toda a segunda metade do século XX.

A família de Viktor – os Abravanel – e Viktor ainda conviveu com os avós – era de ascendência portuguesa e espanhola – judeus e “cristãos novos”, emigrados para Amsterdão no século XVI. Não é explicada a posterior fixação de um ramo da família Abravanel na Áustria, nomeadamente em Viena. De qualquer modo foram vítimas de perseguição nazi, logo a seguir à anexação da Áustria em Março de 1938, com a convivência de nazis austríacos, conhecidos por ilegais.

O anti-semitismo na Áustria só só fez sentir com maior acuidade nos finais do século XIX e no período subsequente à derrota na I Guerra.¹²

Os intelectuais austríacos não ficam indiferentes a estes acontecimentos. É certamente importante a actividade literária de escritores como Arthur Schnitzler, autor do romance *Der Weg ins Freie*, ou de peças de teatro como *Professor Bernhards*, e que na sua obra faz uma denúncia do anti-semitismo tão contrário à tradição cultural e social dos austríacos. O movimento sionista tem igualmente a origem em Viena: foi

¹¹ O governo do chanceler Wolfgang Schüssel concluiu as difíceis negociações de indemnização das vítimas do regime nacional socialista na Áustria, tendo para o efeito constituído o “Fundo Austríaco de Reconciliação” que em 20 de Dezembro de 2000 iniciou as suas funções. “Até à data foram entregues a mais de 130.000 trabalhadores escravos e a trabalhadores forçados cerca de 352 milhões de euros”.

Entretanto foi publicada uma documentação muito completa – mas não exaustiva de trabalhos forçados de presos políticos, de presos por razões racionais ou pela sua origem geográfica, um testemunho sobre o mais importante campo de concentração localizado na Áustria, o campo de concentração de Mauthausen.

O chefe do governo da República da Áustria, Dr. Wolfgang Schüssel, concluiu um trabalho iniciado pelos seus antecessores da última década, um trabalho que dignifica a Áustria e a reabilitou aos olhos do mundo.

Valerá a pena citar as palavras do chanceler Schüssel sobre o trabalho já desenvolvido, escritas como apresentação da primeira importante documentação *Zwangsarbeit in Österreich* que reúne valiosos documentos e testemunhos de sobreviventes do holocausto:

“Durante 55 anos os trabalhadores forçados e escravizados em território austríaco no período do regime nacional socialista foi considerado um problema não austríaco. Hoje existe um grande consenso, que a responsabilidade moral do nosso país, não por último por causa dos postos militares de numerosos austríacos, também deve abranger este grupo de vítimas.”

(Wolfgang Schüssel, *Geste des Respekts und der Solidarität, in Zwangsarbeit in Österreich*, Österreichischer Versöhnungsfonds (Hsg:), Hubert Feichtbauer, 2005, p. 6).

¹² Sobre a questão social e o crescente anti-semitismo no último período da Monarquia antes da I Guerra, vide Brigitte Hamann, *Hitlers Wien, Lehrjahre eines Diktators*, Piper Verlag, München 1996

na sequência do processo anti-semita Dreyfus em França que levou Theodor Herzl ao lançamento do projecto da formação de um “Estado judaico” (*Der Judenstaat*, livro publicado em 1896), uma ideia que conheceu o seu desenvolvimento, mesmo depois da morte de Theodor Herzl (1904).

O ramo austríaco da família Abravanel – que no romance se destaca como uma família judaica ilustre e de grandes tradições – foi inteiramente “assimilado” e deixou de praticar a religião judaica, mas a Viktor interessa – mesmo como historiador – recolher testemunhos de um dos períodos mais negros da história europeia: por isso quer ouvir o testemunho dos avós, mas que se recusam a falar desses anos e só a custo – e sempre com paciência – vai arrancando o seu testemunho.

“Durante anos Viktor quisera ouvir dos avós como tinham sobrevivido ao período nazi. Acabou por o saber pela avó, pelo seu testamento. Em 1940 fora para um convento e pedira um esconderijo. Dera permissão para se deixar baptizar, de forma a poder, depois ser aceite como irmã da ordem. Vivera no convento até Junho de 1945 e assim conseguira sobreviver. E porque os cristãos a salvaram da morte, jurara na altura, que na morte os cristãos a haveriam de ter.” (p. 363)

Apesar dos desmandos, foi possível salvar muitas vidas: o caso de instituições religiosas é exemplar, mas também particulares esconderam potenciais vítimas em sua casa – os chamados “submarinos” (*Unterseeboot*). Para as crianças judias foram organizados transportes, como aquele que levou o pai de Viktor para Inglaterra. Depois de muitas insistências o pai decide finalmente contar a sua aventura. A situação agravou-se muito logo a seguir à entrada das tropas alemãs em Março de 1938:

“Era meio dia. Foi levado para a estação pelos pais. Foi o último transporte da ‘Acção Judaica de Apoio às Crianças’, que saíu da Áustria, depois da ‘Anexação’ (*Anschluss*). Não compreendia a razão, porque é que os pais o mandavam embora. Não por último também pela razão, de que nos últimos tempos o terem protegido, a ponto de não tomar consciência do que se passava lá fora. No dia do ‘*Anschluss*’ a mãe até conseguira desviar-lhe a atenção, quando foram buscar o pai a casa. (...), enquanto o pai era levado de casa à força e depois foi obrigado a limpar com uma escova de dentes o passeio diante da casa.

A avó conseguiu isso?

Sim!

Por isso não fazia qualquer ideia (...) do perigo, apenas sabia uma coisa: Os pais mandam-me embora!” (p. 461)

O triste espectáculo de judeus obrigados a limpar os passeios com uma escova de dentes para gáudio de pessoas fanatizadas – esse é o motivo escolhido pelo município vienense num memorial bem no centro da cidade de Viena para recordar a perseguição nazi – alemães e austríacos que tiranizavam populações inteiras – em muitos casos austríacos não judeus, mas que se opõem à violência e à histeria perante a iminência de uma guerra que não tardará a eclodir.

Os números oficiais das vítimas do regime nacional socialista na Áustria está hoje fixado em 66.500, vítimas da deportação e da *Enlösung* (solução final)¹³

O juízo final que faço do livro de Robert Manesse é a denúncia da intolerância e do aproveitamento dos instintos mais irracionais de populações e comunidades inteiras.

São apresentados dois exemplos da história: por um lado, a fúria destrutiva da Europa da Contra Reforma, conduzida pela Companhia de Jesus que comanda o Tribunal da Inquisição. Escolhe como vítimas preferenciais a comunidade judaica, que em Portugal – para obviar a uma emigração maciça – leva D. Manuel, pressionado pelos Reis Católicos. a publicar o édito de 1496 e a conversão compulsiva ao cristianismo: os cristãos novos. Um outro exemplo da história europeia é o holocausto nazi.

Mas a denúncia do fanatismo conhece o reverso da medalha: também as vítimas conhecem e praticam actos de violência e de degradação. O julgamento de Uriel da Costa adquire assim um alerta e assume como que uma renovada mensagem da urgente necessidade de tolerância e de paz:

“Teve lugar um novo processo, no qual se decidiram dois destinos. Ali estava Uriel da Costa, diante da mesa comprida junto à qual se sentavam os rabinos, entre eles Manasseh que pensava: ‘Meu Deus, estamos a brincar à Inquisição, estamos a repetir o que aconteceu aos nossos pais! E levam tudo a sério. Queriam levar tudo até ao fim. Em Portugal e em Espanha cristãos eram levados à força perante o tribunal, se eram suspeitos, de seguir em segredo as regras alimentares judaicas, na Amsterdão judaica eram denunciados judeus, se havia a suspeita, que em segredo não respeitavam essas regras. De repente Manasseh via-se a si próprio em criança (que com outras crianças) remexer no lixo para encontrar indícios dos hábitos alimentares, a qualquer altura pronto, à mínima suspeita, a denunciar e a lançar na perdição uma pessoa. ‘Peço-te, dá meia volta e sai!’, pensava Manasseh. ‘Estás em frente de crianças! De crianças de outros tempos! Isto é Amsterdão e não o Porto! Entende isso, finalmente! Vai-te embora!’

E ali estava Uriel da Costa à espera da sentença.” (pp. 451-452).

¹³ O número efectivo de austríacos filiados no NSDAP não deve ultrapassar muito os 500.000, número equilibrado pelos resistentes ou vítimas da perseguição do regime de Adolf Hitler, número que inclui 65.000 judeus vítimas da política da “Endlösung” (solução final).

Outros dados:

A partir de 1938 tiveram de servir no exército alemão 1.300.000 austríacos.

Morreram durante a guerra: 400 000 austríacos

- 247.000 soldados

- 66.500 judeus austríacos

- 42.000 adversários políticos (da resistência)

- 5.000 ciganos

- 40.000 civis.

Cf. Ludwig Scheidl. “A Áustria – o passado histórico e o presente”, in *A Ideia Romântica da Europa*, CEAE, Edições colibri. Lisboa 1002, p. 126.

O REFLEXO DA DIVISÃO E DA UNIFICAÇÃO
DA ALEMANHA NA LITERATURA ALEMÃ,
com especial referência para a de günter grass:
(*die Plebejer proben den Aufstand*, teatro, 1956
e *Ein weites Feld*, romance de 1995)
e christa wolf (*Der geteilte Himmel*, novela de 1966)

A unificação da Alemanha (1989) teve necessariamente expressão em muitos campos da actividade, desde o campo económico ao social, mas deixou também reflexos na actividade cultural em geral, e na actividade literária em particular. Não queremos com isto significar que as *relações inter-alemãs* não fossem objecto de tratamento literário (poesia, drama e narrativa), mas não deixa de ser significativo que o tema político da unificação alemã – mesmo antes da sua realização efectiva – tenha inspirado obras de autores de campos ideológicos diferentes: diria que o tema – porque permite um juízo da História da Alemanha no séc. XX vem reabilitar (ou pelo menos dar novo élan) ao *romance político* da literatura de expressão alemã – um género de romance que desde os anos vinte adquiriu a sua autonomia artística e estética, concorrendo com a literatura social que se impôs na segunda metade do século XIX.

A literatura com um fundo político foi em parte a literatura de expressão alemã mais fecunda produzida pós-1945. Mas considerando o caso especificamente alemão, não pode esquecer-se que a Alemanha, por virtude do estatuto de ocupação e em especial do início da guerra fria em 1947, é dividida em dois estados, marcados por ideologias políticas opostas. Se na República Federal da Alemanha o escritor pode manter a sua neutralidade ao escrever sobre temas políticos, já o escritor da ex-RDA está sujeito à censura do estado e ao programa literário que lhe é imposto a partir dos anos 60 – o Realismo Socialista.

De resto a década de 60 representa de certo modo uma censura na literatura política de expressão alemã: até à década de 60 compuseram-se os grandes romances políticos e históricos sobre o mais recente passado da Alemanha – o nacional-socialismo e os crimes contra a humanidade – trata-se de contribuir para uma superação/conscienzialização do passado (*Vergangenheitsbewältigung*). Por se tratar de literatura política não é literatura menor ou meramente panfletária. Trata-se de Literatura de qualidade, porque se expressou em correntes estéticas muitas vezes inovadoras. Tomemos como referência alguns títulos, escritos na *emigração* a partir de 1939 – em parte ainda

publicados fora do espaço da línguas alemã, não já por razões políticas, mas por falta de estruturas – que serviram de referência à literatura do pós guerra: Ise Aichinger, *Die grössere Hoffnung/A Esperança maior*, Thomas Mann, *Dr. Faustus//Dr. Fausto*, Hermann Broch, *Der Tod des Vergill/A morte de Virgílio*. A partir de 1949 afirma-se a nova geração de escritores de língua alemã que se impõe pelas histórias curtas, com valor exemplar e que levam aos romances de Heinrich Böll (*Der Zug war pünktlich / O comboio foi pontual*) e nos leva, nomeadamente, a Günter Grass (*Die Blechtrommel //O tambor de lata*).

Sem que os doze anos do nacional-socialismo e a guerra perdessem a sua importância, a verdade é que também o tema político se deslocou para a difícil situação da Europa do pós-guerra, com especial incidência para a realidade alemã de país dividido.

Se na República Federal da Alemanha, nomeadamente em consequência do plano Marshall, se realiza o “milagre económico”, a situação social na ex-RDA degradava-se constantemente. Em 1956 publica Günter Grass a peça “Die Plebejer Proben den Aufstand” (Os Plebeus ensaiam a revolta) em que põe em cena os aspectos centrais da revolta dos operários de Berlim em 1953: a situação na Alemanha comunista sofria de atrasos estruturais, mas o governo, em vez de cancelar projectos de mero prestígio político, vem impor novas normas de trabalho – já muito pesadas para os operários da ex-RDA. O resultado não se fez esperar: um levantamento operário e popular – não uma revolução propriamente –, esmagado pela polícia e o exército, pela polícia secreta (STASI) e ainda pelos tanques soviéticos. Os operários precisam de apoio de intelectuais insuspeitos, como Bertolt Brecht, nesse dia ocupado com a encenação do *Coriolano* de Shakespeare e que só gradualmente toma consciência da gravidade da situação. A verdade é que não queria intervir no movimento popular, por que tanto lutou, porque duvida das razões dos revoltosos: aos seus olhos um governo socialista não pode trair os ideais de classe.

A peça de Günter Grass tem como tema os acontecimentos de 17 de Junho de 1953: um elenco de actores dirigidos pelo chefe que facilmente se identifica como Bertolt Brecht, está a ensaiar uma adaptação do *Coriolano* de Shakespeare, quando o ensaio é interrompido pelos trabalhadores em revolta em Berlim Leste.

O chefe dos actores só gradualmente toma consciência da gravidade da situação, mas não tem capacidade para intervir. As suas declarações finais, bem como o célebre veredicto dirigido ao Secretário Geral do partido SED – “Se este povo não serve/então elege um que te sirva melhor” – vem reabilitar o revolucionário Bertolt Brecht, comprometido com o regime político da RDA.

A revolta dos operários de Berlim Leste, um movimento espontâneo, mas sem um dirigente à altura, acaba por sucumbir à força policial e militar, nomeadamente soviética, chamada em auxílio pelo dirigentes do partido SED..

Numa das últimas falas o *Chefe* faz o balanço dos trágicos acontecimentos que são pretexto, afinal, para o estabelecimento de uma ditadura feroz:

Chefe: Hei-de escrever: Dá-lhes os parabéns aos merecidos assassinos do povo? Dá-lhes os parabéns aos sobreviventes inconscientes de um levantamento esparso. E que parabéns chegam aos mortos? Eu, apenas capaz de usar palavras mesquinhas, envergonhadas, fui espectador. Pedreiros, ferroviários, soldados, enroladores de cabos ficaram sozinhos. As donas de casa não quiseram ficar postas de lado. Até polícias do

povo tiraram o cinturão. Têm certa a execução sumária. Vão pôr mais andares nas prisões dos nossos campos.. (...)
(Günter Grass, *Os plebeus ensaiam a revolta*, Acto IV, cena 6)

O levantamento de Berlim veio apenas agudizar a guerra fria: o novo dirigente do Kremlin Nikita Chruschtschow (depois da morte de Stalin em 1953) decretou em 1960 novas restrições para Berlim e em Junho do mesmo ano o dirigente da RDA declara numa conferência de imprensa: “Ninguém tem intenção de construir um muro” (Hillgruber, p. 87). Todavia a fortificação, em 1961, dos limites do sector soviético em Berlim (marcados pelo Muro) e do território da RDA, em geral, com betão e arame farpado é um sinal de crise profunda nas relações dos dois estados alemães.

O livro de Christa Wolf representa bem a literatura dos anos 60 produzido na RDA. O partido SED proclama um novo programa literário que se ocupe também com a realidade social, conhecido por *Bitterfelder Weg*. Mas o livro de Christa Wolf vai muito além desse propósito e chega a ser censurado na RDA. O que está em causa é a divisão da Alemanha, como o anuncia o título da narrativa *O Céu Dividido*, a autora, é certo, põe a tónica no desencontro de um jovem casal: “O céu, pelo menos, não o podem dividir”, disse Manfred. “Podem sim”, disse Rita baixo. “O céu divide-se antes de tudo o mais”.

A obra lê-se como uma apreciação crítica da RDA – onde as reformas não avançam, os planos quinquenais se não cumprem, onde a intriga política está na ordem do dia. Mas a figura central, Rita Seidel (com traços autobiográficos) acabará por optar pela sociedade socialista alemã, aceitando resignada que o noivo fuja para o Ocidente.

Rita Seidel, integrada como cidadã da RDA, tem de estagiar numa fábrica de carruagens de combóio – antes de dar início à sua actividade de professora – é aqui que se dá o verdadeiro confronto com a situação política, social e económica do estado socialista alemão.

“Rita começou a olhar em volta. A fábrica era uma confusão estridente, suja, com labirintos de grandes átrios e barracões e casas – atravessada de um lado para o outro por linhas férreas, onde circulavam carruagens, automóveis, carrinhos eléctricos, entalada num triângulo demasiado pequeno entre a rua de saída da cidade, uma outra empresa e a via férrea. ‘Tantas carruagens como hoje nunca foram construídas. disse Meternagel’”.

A verdade é que a situação tende a estagnar em virtude de erros da economia planificada.

“Não só ela, todos pareciam ter a impressão que de repente tudo dependia da fábrica, que nem era muito grande, nem muito moderna e a que os centros de decisão davam pouca atenção. Parecia que as tensões, a que todo o país estava exposto precisamente há um ano, se tinham concentrado naquele ponto. Até ‘os do lado de lá’ aperceberam-se disso: não pouparam as suas antenas para difundir quase todos os dias notícias sobre a empresa outrora florescente Mildner-Wagenbau, ameaçada de falência.” (p. 72)

O noivo da protagonista (Rita Seidel) fugira para o Ocidente e a heroína do romance vai visitá-lo numa das últimas vezes em que se podia ainda transitar para *ou* entre os diversos sectores de Berlim:

“Já não havia tempo para pensar. O comboio parou. Entraram polícias e quiseram ver os documentos. (Se me perguntarem – não vou mentir. Ao primeiro que perguntar conto agora tudo do princípio ao fim.) Folhearem o documento de identificação e devolveram-lho. As suas mãos tremiam quando o voltou a pôr no bolso. Não muito eficiente, este controle, pensou desiludida. (...)

Dirigiu-se para a bilheteira. Pela primeira vez tinha de denunciar o que queria fazer. ‘Jardim Zológico’ disse.

Indiferente foi-lhe entregue um bilhete amarelo de papelão. ‘Vinte’ disse a mulher atrás do vidro.

‘E se quiser... regressar?’ perguntou Rita hesitante. ‘Então quarenta’, disse a mulher, aceitou de volta o bilhete e empurrou um outro pelo guichet.

Nisto se distinguia esta cidade de todas as outras cidades do mundo: por quarenta Pfennig segurava duas vidas diferentes na sua mão.” (...) (p. 229)

Mas novos temas políticos enriquecem a literatura alemã: o problema da unificação, embora pacífica e decidida por sufrágio universal, não foi totalmente incontroversa entre a intelectualidade alemã, nomeadamente os escritores.

A “terceira via”, isto é, a manutenção da RDA com renúncia ao socialismo real, mas como estado socialista reformado, é uma tese política defendida por muitos escritores; mas não é a tese de um dos livros mais recentes que gostaria de apresentar sobre este tema: Günter Grass: *Ein weites Feld* (1995) (*Uma longa história*).

O autor foi acusado de ter composto um “panfleto literário” contra a unificação da Alemanha: nada mais errado.

Apresento uma breve resenha do romance, para compreensão do tema central. Protagonistas são a figura de de Wuttke-Fonty, um intelectual da ex-RDA, funcionário da “Liga da Cultura” (Kulturbund), que se veio a tornar após a unificação num funcionário da “Treuhand” (organismo estatal, encarregado de reorganizar a economia da ex-RDA). Mas Fonty é sobretudo a sigla para o escritor Theodor Fontane, com o qual pela magia literária da interligação temporal se confunde, citando ou recriando longos passos dos romances daquele autor. Transporta assim o leitor para o século XIX e para o período político de Bismarck, cujo grande projecto político era conseguir a unificação da Alemanha (dividida desde o Congresso de Viena em 35 estados e 4 cidades). A segunda figura central é Hoftaller-Tallhover (tem como referência uma figura literária de um romance de Hans Joachim Schädlich) – um espião da STASI (polícia secreta da ex-RDA), também ele uma memória viva da época de Bismarck e da fundação do II Reich (=Império/primeira unificação da Alemanha em 1871) onde já vigiava Fontane e os autores realistas.

Embora o tempo da narrativa seja curto (de Dezembro de 1989 a Outubro de 1991), por uma recriação e fusão do tempo, o livro abrange os últimos 150 anos da História da Alemanha – estes episódios são necessariamente evocados ou vividos pelos protagonistas **que se desdobram em duas personalidades de tempos históricos diferentes**, ao mesmo tempo que se focam aspectos particulares do processo da unificação da Alemanha no século XX. De acordo com este esquema é possível passar em revista toda a história alemã mais recente: a revolução de Julho de 1830 de Paris com o seu reflexo na Alemanha, a revolução liberal de 1848 e que tinha o objectivo de unificar os estados alemães, as guerras de unificação conduzidas por Bismarck (1864, 1866 e

1871), a experiência da I Guerra, a mudança do regime em 1918 com a proclamação da República (conhecida por República de Weimar), o nacional socialismo, a II Guerra, a divisão da Alemanha – a história da RDA até ao seu colapso económico e político.

Permito-me transcrever passos respeitantes à queda do Muro:

“Aqui e além o Muro já tinha buracos e mostrava as suas entranhas: ferros de armar que em breve haviam de enferrujar. E, em grandes áreas, aquele mural com quilómetros de comprimento, prolongado até pouco antes do fim, oferecia pintura selvagem em pedaços do tamanho de pratos e em fragmentos minúsculos: fantasia liberta e cifras de protesto petrificadas.

Tudo aquilo devia servir para manter a memória viva. Fora da zona de martelagem, por assim dizer no segundo elo da desmontagem, levada a cabo pelo Ocidente já se fazia negócio. Estendidos sobre panos ou jornais, ali estavam pedregulhos e cacos minúsculos. Alguns vendedores ofereciam três a cinco fragmentos, nenhum deles maior que a moeda de um marco, enfiados em sacos de plástico transparente. Podiam ser admirados pormenores de maiores dimensões como, por exemplo, a cabeça de um monstro com um olho na testa ou uma mão com sete dedos, arrancados com paciência; peças de exposição que tinham o seu preço, e sempre se arranjavam compradores, desde que lhes apresentassem um certificado datado – Muro de Berlim autêntico.” (p. 19).

Pelo pormenor da descrição e em especial pela breve resenha apresentada se compreenderá a complexidade do romance – que para além de um tema político – apresenta uma forte componente social. Mas se atendermos à questão política, pode afirmar-se que no livro se tematizaram alguns receios que já no período da unificação eram postos à reflexão: – a unificação da moeda, – a queda da muro e a livre circulação sobretudo para o Ocidente, – a migração em massa de mão de obra qualificada, mais uma vez para o Ocidente, – a actividade das grandes empresas imobiliárias ou industriais. De resto estes são os capítulos mais *interessantes-esclarecedores-polémicos* de um livro que aponta – não sem ironia – sobretudo para os chamados erros do processo da unificação, que se aproxima da de Bismarck pelo grande florescimento económico de um dos estados alemães.

Sabemos que muitos destes receios se não concretizaram, até porque a unificação da Alemanha se realizou no âmbito de uma política europeia, de que a Alemanha é um dos esteios.

Nota Bibliográfica

Ilse Aichinhr, *Die grössere Hoffnung*. Fischer Tascebbuch 1432.

Heinrich Böll, *Der Zug war pünktlich*, dtv 818.

Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*, suhrkamp taschenbuch 296.

Günter Grass, *Die Plebejer proben den Aufstand* (1956). Ein Weites Feld/...Uma Longa História, trad. Maria Antonieta Mendonça, Editorial Presença, 1998.

Thomas Mann. *Doktor Faustus*, Fischer, 9428.

Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, dtv 915.

(Página deixada propositadamente em branco)

SEGUNDA PARTE

(Página deixada propositadamente em branco)

**Interdependência do pensamento
e da literatura luso-alemães
e luso-austriacos**

(Página deixada propositadamente em branco)

O NOVO MUNDO NOS SERMÕES DE
PADRE ANTÓNIO VIEIRA E DE ABRAHAM A SANCTA CLARA.
ASPECTOS ESPECÍFICOS DO BARROCO PORTUGUÊS E ALEMÃO

1. No *Sermão da Epifania*, pregado na Capela Real em 1662, explica o Padre António Vieira este conceito de “novo mundo”:

Para melhor intelligencia destas duas Epiphantias havemos de suppor que neste nesmo mundo em differentes tempos ouve dois mundos: o Mundo Velho, que conhecerão os Antigos, & o Mundo Novo, q- elles & o mesmo mundo não conhecerão, ate que os Portugueses o descobrirão. (...) mas porque era este Mundo Novo tam occulto, & ignorado dentro do mesmo mundo, q- quando de repente se descobrio, & appareceo, foy como se então começara a ser, l& Deus o creára de novo (Sermam da Epiphania. Na Capella Real. Anno 1662)¹.

Pretendo apresentar a imagem deste Mundo Novo – na complexidade dos problemas que o marcaram dois séculos após a sua descoberta – a partir dos sermões de dois grandes pregadores do século XVII: os do orador, missionário e diplomata português, Padre António Vieira, pregador na Corte de D. João IV e de D. Pedro II, e do seu confrade (mais novo cerca de 35 anos), pregador na Corte do Imperador Leopoldo I (nomeado para o cargo em 1677) – aproxima-os a época histórica, o estilo epocal do barroco, com expressão na “arquitectura” dos seus sermões – mas divide-os o conhecimento efectivo do Novo Mundo por parte de Padre António Vieira e o apenas imaginado de Abraham a Sancta Clara.

2. A finalidade do sermonário barroco é claramente moralizante e quer contribuir para a denúncia do vício, da vida desregrada, com o objectivo de levar o homem a pensar mais no Céu do que na Terra. O propósito edificante dos sermões foi definido por Padre António Vieira, de que cito um passo *do Sermão da Sexagésima*, pregado na Capela Real em 1655:

¹ Padre António Vieira, *Sermam da Epiphania*. Na Capella Real. Anno de 1662, in *Sermoens de P. António Vieira da Companhia de Jesus. Pregador de Sua Magestade. Quarta Parte*. Em Lisboa. Na officina de Miguel Deslandes MDCLXXV, pp. 495-496.

Sobre a cronologia dos sermões até 1653 cf. Klaus Ruhl, “Zur Chronologie der Predigten Vieiras”, in *Romanisches Jahrbuch*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1970, XXI Bd., p. 328.

*Preguemos & armemonos todos contra as soberbas, contra os odios, contra as ambiçoens, contra as envejas, contra as cobiças, contra a sensualidade. Veja o Ceo, que ainda tem na Terra que se poem da sua parte. Sayba o Inferno que ainda ha na terra quem lhe faça guerra com a palavra de Deos...*²

Padre António Vieira acentua o valor moral das suas intervenções no púlpito e quando na velhice faz a compilação dos seus sermões e prepara a sua publicação parece recusar – porque pode diminuir o valor moralizante dos seus sermões – o estilo conceptual como mero jogo. Dirigindo-se ao Leitor escreve a modo de prefácio aos seus sermões:

*Se gostas de affectação, & pompa de palavras, & do estilo chamado culto, não me leyas. Quando este estylo mays florescia, nacerão as primeyras verduras do meu (que perdoaras quando as encontrares) mas valeomee tanto sempre a clareza, que sò porque me entendião, comecei a ser ouvido: & o começarão também a ser os que reconhecêraõ o seu engano, & mal se endendiaõ a si mesmos (Sermoens do P. Antonio Vieira, Primeyra Parte, Leytor)*³.

O pregador português fará, apesar de tudo, algumas concessões ao gosto da época – mas o seu tom mais austero distingue os seus sermões dos de Abraham a Sancta Clara: é nele que transparece de forma exuberante o estilo enumerativo do barroco em que, por um processo associativo, se desenvolve um argumento, uma ideia ou uma definição. O jogo conceptual e de palavras vem a tornar-se um dos processos mais conseguidos e eventualmente mais eficazes em relação ao auditório, dado o carácter mnemónico das sentenças que se querem comunicar. Mas na pregação do barroco não pode faltar o jogo precioso, o rebuscado: ao desenvolver o tema da Verdade que *Santo Agostinho acentuava ser muito mais bela que Helena de Troia, dá imediatamente ensejo para descrever aquela “bela dama”, realçando as rosas da face vermelha, os narcisos da sua fronte alva de neve, os lírios das mãos, os jacintos dos olhos, as pérolas dos dentes brancos, o ouro dos cabelos louros, os corais dos lábios vermelhos, o alabastro do colo como neve, o rubim das faces rosadas, o carbúnculo dos olhos*. De resto esta lista parece não ter fim pois o pregador como que se deixa arrastar pela combinação das imagens preciosas. Todavia, de forma abrupta, na dualidade típica do barroco, a desvalorização, a outra face da realidade descrita: a beleza de Helena, por mais perfeita, não pode comparar-se com a beleza irradiante da Verdade. Da exaltação passa-se agora a denúncia, à desvalorização e degradação do belo para desta forma realçar os atributos de outra mulher, mas agora virtuosa, que dá pelo nome de Verdade⁴.

² Padre António Vieira, “Sermam da Sexagesima”. Prégado na Capella Real, Anno de 1655, in *Sermoens de Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesu. Pregador de Sua Alteza*. Primeyra Parte, oficina de Joam da Costa, MDCXXIX, p. 85.

³ Padre António Vieira, op. cit., s.p.

⁴ Felix Bobertag (org.), *Abraham a Sancta Clara. Judas der Erz - Schelm* (Auswahl), Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann (s.d.). p. 24 (Deutsche Nationalliteatur. Historisch-kritische Ausgabe, vol. 40).

Esta característica estilística do apogeu do barroco está ausente nos sermões de Padre António Vieira. Mesmo assim a marca epocal do estilo barroco está bem patente nos sermões em língua portuguesa e alemã: damos apenas um exemplo com o jogo das letras do alfabeto à maneira dos acrósticos.

Ouçamos um passo do sermão pregado por Padre António Vieira em S. Luis do Maranhão:

Os vícios da lingua são tantos, que fez Drexelio hum Abcedario inteiro. & muito copioso delles. E se as letras deste Abcedario se repartissem pelos Estados de Portugal: que letra tocaria ao nosso Maranhão: – Não há duvida, q- o M. M. Maranhão, M. murmurar, M. motejar, M. maldizer, M. malsinar, M. mentir com os pensamentos, que de todos, & por todos os modos aqui se mente (Sermam da Quinta Dominga da Quaresma. Anno 1654)⁵

O mesmo recurso estilístico é recorrente em Abraham a Sancta Clara:

Es seynd fünfzehn Wortl, welche von dem Buchstaben W anfangen und nach dem A, E, I, O, U gestellt, wunderlich können zusammen gereimt werden.
Wahrheit, Weib, Werth, Wort, Wunden,
Walde, Weber. Wirffl. Wolf, Wurst,
Wag.. Weg.. Wind, Woll, Warumb⁶

3. O mundo partilhado por Padre António Vieira e Abraham a Sancta Clara – consideradas as diferenças de idade – é um mundo confuso e caótico: o padre jesuíta português nasce em plena era de dominação espanhola e observa ainda no Brasil o movimento restauracionista da monarquia portuguesa em 1640. As guerras pela independência no Reino de Portugal tinham deixado marcas e feridas profundas, como se manifesta nos sermões:

Confiamonos em que a restauração he obra de Deus, & que Deus, que o fez, o hade conservar, & eu assim o creyo & espero, Mas o Deus he o mesmo agora que foi desde o principio do mundo (Sermam pelo bom sucesso das nossas armas, 1645)⁷

Mas o século XVII na Europa Central não é isento de conflitos – e Abraham a Sancta Clara é testemunha da peste que assolou Viena (*Mercks Wien*, 1679) e da guerra contra os Turcos às portas de Viena em 1683 (*“Auf, auf, ihr Christen”*).

Se a história política e militar se encontra documentada em ambos os oradores, mais significativo é ardor religioso e moralizador dos costumes. Se a estrutura dos sermões se aproxima, as diferenças são, todavia, sensíveis – a linguagem mais racionalizada do

⁵ *Sermam da Quina Dominga de Quaresma*. Na Igreja Maior da Cidade de S. Luís de Maranhão. Anno de 1654, vol. IV. pp. 294-295.

⁶ Abraham a Sancta Clara, op.cit., p. 130.

⁷ *Sermam pelo bom sucesso de nossas Armas*, tendo El-Rey Dom João IV passado o Alem-Tejo. Na Capella Real, Anno de 1645. op. cit., vol. VII, pp. 486-487.

orador português e a retórica mais temperamental e exuberante de Abraham a Sancta Clara são, afinal, os sinais distintivos do barroco literário português e alemão.

O século XVII é o século da cultura aristocrática, mas é também o século em que o Catolicismo através da Contra Reforma lançou os fundamentos da sua glória terrena com a marca do teatral, do *Theatrum Mundi*. Assim um aspecto comum do sermão português e alemão é a sua teatralização, o pregador tem no púlpito o seu palco e como principal actor o orador inspirado, loquaz, inflamado, que muitas vezes se deixa arrastar pela torrente de palavras. A principal intenção dos sermões é – como se referiu – disciplinar os actores deste mundo, visando tanto os grandes e os pequenos:

*Já que o púlpito he theatro, & o sermão comedia, se quer, não faremos bem a figura? Não dirão as palavras com o vestido, & com o officio? (Sermam da Sexagesima, 1655)*⁸

Se é verdade que os sermões se dirigem a todas as classes sociais – ao rei e à corte, ao próprio clero, ao comerciante e ao artesão, ao camponês e ao mendigo – a mensagem para atingir os seus objectivos é vestida na roupagem metafórica, usam-se os artificios de linguagem, fazem-se concessões ao gosto literário da época:

*Mas como em hum prégador ha tantas qualidades, & em huma pregação tantas leys, & os pregadores podem ser culpados em todas, em qual consiste a culpa? No prégador podem-se considerar cinco circumstancias: a Pessoa. a ciencia, a Materia. o Estylo e a Voz – A Pessoa que he: a Ciencia que tem: a materia que tratta: o estylo que segue: a voz com que falla. Todas estas circumstancias temos no Evangelho (Sermam da Sexagesima, 1655)*⁹.

Fica assim explicada a obediência do sermão às leis da retórica, isto é, à exposição da doutrina (*praecepta*), o seu desenvolvimento explicativo e exemplificativo (*exempla*), tomando como referência – e Padre António Vieira di-lo expressamente – o Sagrado e História Bíblica. Mas os *exempla* também tomam como referência as hagiografias, a história profana, as crónicas medievais, os autores greco-latinos e as histórias de viagens, das descobertas, a realidade do novo mundo.

4. Poderia referir que os aspectos profanos dos respectivos sermões tem um maior interesse para o leitor moderno, porque, com a ilustração de histórias concretas do quotidiano ou ainda de escândalos domésticos (tão ao gosto de Abraham a Sancta Clara) vemos reconstituída a vida e os costumes populares do século XVII. Neste contexto de exemplos profanos com que se ilustra o sermão interessam-nos especialmente os *exempla*

⁸ Padre António Vieira, *Sermam da Sexagesima*, op. cit., vol. I, p. 77.

Cf. ainda o passo do *Sermam das Obras de Misericórdia*. Na Igreja do Hospital Real de Lisboa em dia de Todos os Santos, com o Santíssimo exposto, anno de 1647 em que se apresentam como actores os conceitos centrais do sermão: *Neste grãde. & fermoso theatro da piedade christã (em que a mesma piedade junta em corpo de Congregação he a principal, & melhor parte do mesmo theatro) as duas figuras. ou personagens. que hoje entraõ a representr, he a pobreza & a misericordia, ambas em habito de bem--aventurança.* (Padre António Vieira, op. cit., VI, p. 1649).

⁹ Padre A. Vieira, *Sermam da Sexagesima*, op. cit., I, pp. 26-27.

de viagens e do novo mundo, em que fica patente o conhecimento real da paisagem, das gentes e dos seus problemas por parte do pregador português e o conhecimento livresco, verdadeiramente fantasioso do pregador alemão, estabelecido em Viena.

4.1. Os exemplos da História Sagrada são o alicerce de todos os sermões: a exegese bíblica, o carácter de “prova” do respectivo episódio bíblico em relação à realidade contemporânea é como que o fundamento de toda a oratória barroca.

4.2. Os exemplos da história profana – em especial recolhidos da historiografia greco-latina – é um processo comum aos dois oradores: com estes exemplos se fundamenta a transitoriedade.

Padre António Vieira:

O exército de Xerxes, que foi o maior que viu o mundo, constava de cinco mil naos, & cinco milhoens de combatentes, & porque de hua & outra parte fez continente o Helesponto & cavou & fez navegavel o monte Atho, disse delle Marco Tullio que caminhava os mares a pé & navegava os montes (,,,) Mas todo aquele immenso e formidavel apparatus, que visto fez tremer o mar, & a terra tam brevemente passou & desapareo, sendo desbaratado, & vencido que só ficou delle este dito (...) tódos passaraõ, porque tudo passa (Sermam da primeira Dominga do Advento) ¹⁰.

Abraham a Sancta Clara:

... entende bem, a inveja na corte e entre os ministros e os nobres o derrubou, e assim aconteceu a Henrique conde de Holstein na corte de Eduardo III, rei de Inglaterra: assim aconteceu a Belisário o grande comandante de exércitos na corte do Imperador Justiniano; assim aconteceu a Aristides, a Cipião, a Temístocles, a Tullio, a Epaminondas, a Sócrates, a Pompeu, a Ificrates, a Canon, a Chaberias, mas tudo isso são nomes estranhos; assim aconteceu a muitos Fernandis, Rudolphis, Casimitis, Philippis, Conradis, Wolffgangis, etc. que a maldita inveja lançou na miséria¹¹.

4.3. E da história mais recente?

A história mais recente – melhor – a história contemporânea, quando não tomada como tema de sermão (ainda que referida como exemplo da História Sagrada) está presente em muitos sermões.

4.3.1. A primeira referência histórica em sermões de Padre António Vieira respeita a guerra com “os olandeses” que haviam posto cerco e tomado de assalto a cidade da Baía. Do *Sermam da Visitação de N.S. a Santa Isabel* (1638) recorro o seguinte passo:

A milicia dos nossos inimigos, & a nossa (ò companheiros) segue muy differntes maximas:: elles põem todo o seu poder, & toda a sua confiança na multidaõ da sua cavallaria, & nas machinas de suas armas. Porém nós, que temos outra fê & outra experiencia, posto que com as armas nas mãos, não pomos a confiança nellas, mas todo o nervo da nossa guerra consiste em outros instrumentos bellicos mito mais fortes, que são as oraçoens, &

¹⁰ Padre A. Vieira, *Sermam da primeira dominga do Advento*, op. cit., vol. V, p. 8.

¹¹ Abraham a Sancta Clara, op. cit., p. 72.

*preces, com que invocamos a Deos (Sermam da Visitaçam de N.S. a Santa Isabel. Anno 1638)*¹²

4.3.2. O segundo tema da história contemporânea é a Restauração da Monarquia que impõe ao padre jesuíta português a defesa e a legitimação de Dom João IV: a aparente heresia dos seus sermões justifica-se pelo fervor patriótico e pelo estilo epocal do barroco. D. João IV é o verdadeiro encoberto, tal como Cristo, que só se revelou quando chegou a altura própria:

*Asim como a Magdalena cega de amor chorava às portas da sepultura de Christo, assim Portugal insistia ao sepulchro del-Rey Dõ Sebastiaõ, chorando & suspirando por elles & e assim como a Magdalena no mesmo tempo tinha a Christo presente, & vivo, & o via com seus olhos & lhe falava, & nã o conhecia,, porque estava encuberto, y disfarçado: assim Portugal tinha presente & vivo a el-Rey, nosso Senhor, y o via, / lhe falava, & nam conhecia. Porque? Naõ só porque estava, senaõ porque elle era o Encuberto (Sermam dos Bons Annos, 1642)*¹³

Esta tese do “encuberto” vai manter-se em muitos sermões de Vieira¹⁴ e quando em 1659 profetiza a ressurreição do Rei restaurador da Monarquia estão lançados os fundamentos de suspeitas de heresia por parte do Tribunal da Inquisição que o vai manter desterrado no Porto e preso em Coimbra (onde lhe é movido o processo em 1663) e em Lisboa por um período de quatro anos: recolhe ao cárcere em 1 de Outubro de 1665, mas o esperado perdão só vem em 1669.

4.3.3. Mas se a realidade política e militar tem a sua expressão nos sermões do padre jesuíta e do monge agostinho – consideradas as diferenças geo-políticas e os diferentes acontecimentos militares na Europa meridional com extensão para o novo mundo e da Europa Central – interessante é verificar o profundo conhecimento geográfico de Padre António Vieira, que o diferencia mais uma vez do seu confrade alemão, preso a relatos fantásticos de particularidades geográficas ou raridades zoológicas. À fantasia imaginativa de Abraham a Sancta Clara, opõe-se o conhecimento concreto do novo mundo, dos perigos das navegações para a ele se chegar, da fauna e da flora, dos indígenas e dos seus costumes¹⁵.

¹² P. António Vieira. *Sermam da Vsitaçam de N.S. a Sta. Isabel*. Na Misericórdia da Bahia, em acção de graças pela vitória da mesma Cidade, sitiada y defendida, Anno 1638, *op. cit.*, vol. XII, pp. 434-435.

Cf. um relato pormenorizado da primeira ocupação da cidade da Baía pelos holandeses (1624-1625), in *Cartas do Padre António Vieira*, Coordenadas e anotadas por J. Lúcio D’Azevedo, Coimbra, Imprensa da Universidade, Tomo I, pp. 3-24.

¹³ P. António Vieira, *Sermam dos Bons Annos*. Em Lisboa na Capella Real, Anno 1641, *op. cit.*, vol. XI, p. 411.

¹⁴ Cf. P. António Vieira, *Sermam de S. Joseph*, Dia em que fez annos El Rey D. João IV, na Capella Real, anno 1642, *op. cit.*, XII.

¹⁵ A referência nos sermões à fauna e à flora – ainda que não muito frequente – é incluída com naturalidade de quem conhece do que está a falar, V. por ex. passos do Sermão de S^{to}. António aos Peixes (1654).

Nos sermões de Padre António Vieira continua presente toda a odisseia das descobertas e da colonização: na hora da Restauração da Monarquia surgem novas vicissitudes de que a guerra com os “hereges” (leia-se calvinistas e luteranos holandeses) põe de novo à prova a difícil situação política e militar do Brasil:

Assim e haõde lograr os Hereges, & inimigos da Fe dos trabalhos Portugueses, & dos suores católicos? (Pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda, 1640) ¹⁶.

Para Abraham a Sancta Clara a enumeração das partes do mundo, as indicações geográficas assumem um mero jogo de palavras:

*Na Índia os vidros são cousa rara, no Egypto a neve é cousa rara, na Noroega o vinho é cousa rara, na Mauritània um rosto branco é cousa rara, na Alemanha elefantes são cousa rara, na América os cães são cousa rara, na Ásia os arcabuzes são cousa rara, na China os cavalos são cousa rara, nas cortes e entre os grandes do reino a verdade é cousa rara*¹⁷.

Vejamos em pormenor.

Ainda no já citado *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda* se evoca a saga da colonização do Brasil:

Tantos serviços vos tem feito esta gente pervertida, & apostata que nos mandaste primeiro para cá por seus aposentadores, para lhe lavrarmos as terras, para lhe edificarmos as Cidades, & depois de cultivadas, & enriquecidas lhas entregares? ¹⁸

Se Padre António Vieira fala com conhecimento da realidade social e cultural do Novo Mundo descoberto por Pedro Álvares Cabral, Abraham a Sancta Clara serve-se dos conhecimentos muito gerais de Geografia fixados na Bíblia:

*S. Paulo pregou e converteu toda a Seleuciam, Chipre inteiro, toda a Antioquia, Lístria, Derben, Frígia, Galácia, Capadócia, Macedónia, Síria, Tiro, Cesareia, Grecia, Espanha, França, sim quase todo o Mundo*¹⁹.

4.3.4. As navegações e os seus perigos estão presentes nos sermões de Padre António Vieira:

Nesta viagem, de que fiz meçaõ, & em todas as que passey a Linha Equinocial, vi de-baixo della, o que muitas vezes tinha visto, & notado nos homens, & me admirou que se ouvesse estendido esta ronha & pegado tambem aos peyxes (Sermam de Sto. Antonio, Anno 1654) ²⁰.

¹⁶ A. Vieira, *Sermam pelo Bom sucesso das armas de Portugal contra a de Holanda*, op. cit., vol. III, p. 481.

¹⁷ Abraham a Sancta Clara, op. cit., p. 120.

¹⁸ P. A. Vieira, *Sermam pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*, op. cit., III, p. 491.

¹⁹ Abraham a Sancta Clara, op. cit., p. 112.

²⁰ P. A. Vieira, *Sermam de Sto. Antonio*, pregado na cidade de S. Luís de Maranhão, 1654, op. cit., II, p. 355.

Quando o Padre jesuíta inclui o exemplo da pesca do tubarão para servir de exemplo e explicação do seu pensamento, sabemos que recorre à experiência vivida, visualizada

A experiência vivida nas viagens pelo Oceano Atlântico – em condições muito diferentes das viagens das Descobertas dos finais do século XV e do século XVI – transpõe, por exemplo, no *Sermão de Sta. Teresa*, pregado no Colégio da Companhia em S. Miguel (Açores), ilha a que aportou depois de ter escapado a um terrível naufrágio. As imagens do naufrágio iminente e a azáfama para salvar o navio no sermão vivido por Jonas, são as que o pregador tem bem vivas na memória:

O que lhe succedéo, foy que indo todos os navios com vento a popa, & mar bonança, só contra o de Jonas se levantou hua tempestade tão terrivel, q 'nam bastando amainar vellas, & Calar mastos, não bastando alijar ao mar a carga, não bastando tudo o mais que sabe, & pode a arte em semelhantes trabalhos, deixando ja o leme, & e o navio à merce dos mares, & de ventos... (Sermam de Sta. Teresa. No Collegio da Companhia de Jesus na Ilha de S. Miguel).²¹

Estas imagens carregadas de dramatismo são bem diferentes das que Abraham a Sancta Clara inclui num sermão sobre a história de um naufrágio para castigo da mentira, um exemplo que, mesmo na sua ironia não colheria perante um auditório de navegantes experimentados:

Um outro relatou que no ano de 1632 sofreu um acidente no mar, durante o qual um barco com carga em excesso foi afundado por ventos terríveis e em consequência tudo se afundou: mas ele, nadador experimentado, nadara as suas cinco milhas debaixo de água, tendo no entretanto fumado tres cachimbos de tabaco.²²

4.3.5. Se as referências à Geografia, à fauna e à flora exóticas e distantes, nos sermões da Abraham a Sancta Clara pouco têm a ver com a realidade objectiva, ouçamos um retrato das gentes exóticas, fixadas num sermão do monge agostinho:

É referido como verdadeiro por muitos letrados que na Scythia e especialmente na ilha de Gilon (Ceilão) se encontram pessoas que são de estatura especialmente grande, e que tem orelhas tão grandes, compridas, amplas e largas que com elas podem cobrir o corpo todo e quando estão deitados, uma orelha serve-lhes de colchão e a outra utilizam-na em vez de coberta ou cobertor.²³

Quando Padre António Vieira se refere ao índio brasileiro fá-lo da forma mais natural, como alguém que conhece os seus hábitos, língua, costumes e cultura. A principal individualização do índio é não ter a fé cristã (católica) e por isso o padre

²¹ P. António Vieira, *Sermam de Sta. Theresa*. No Collegio da Companhia de Jesus na ilha de S. Miguel. Avendo escapado o autor de um terrível naufrágio. & aportado aquela ilha, *op. cit.*, IV, p. 278.

²² Abraham a Sancta Clara, *op. cit.*, p. 256.

²³ *Ibidem*, p. 260.

português se empenhou na sua salvação. Não admira que os índios sejam referidos nos seus sermões como gentios (no sentido de pagãos) ou com o atributo de inocentes, isto é, sem a consciência da religião de Cristo, pois a eles falta a pia afeição da fé.

Chegamos assim a um dos temas centrais dos sermões de Padre António Vieira – o da evangelização e de defesa do índio brasileiro. Este tema – que ainda hoje não perdeu a sua actualidade – ocupa, como referi, um lugar importante nos sermões de Vieira, em especial nos que pregou no Brasil (na Igreja da Misericórdia, na Catedral e na Igreja de N. S. do Desterro na Baía, na Igreja Matriz, na Igreja de N. S. do Carmo em S. Luís de Maranhão ou na Igreja Matriz de Belém do Pará).

Estes sermões dão notícia da sua obra de missão no sertão e na Amazônia (1651-1661), neles referindo as dificuldades de missão em virtude *da qualidade das gentes e decorrentes das dificuldades das linguas*²⁴ Para compreender as dificuldades da tarefa não hesita o orador em invocar a lenda da missão do Brasil pelo apóstolo incrédulo S. Tomé.²⁵

Mas o que o preocupa – o que o aflige – é a situação do índio brasileiro, cuja defesa tenaz quase o levou à sua expulsão do Brasil pelos colonos portugueses em 1654²⁶, expulsão que se concretizou em 1661, tendo de *exilar-se com outros Religiosos da Companhia de Jesus, expulsos das missoens de Maranhão por defender os injustos cativeiros, & liberdade dos Índios que tem a seu cargo.*²⁷

No *Sermão do primeiro domingo da Quaresma*, pregado em 1653 na cidade de S. Luís de Maranhão descreve a situação do índio brasileiro num passo em parte coincidente com a muito citada carta a D. João IV, e que valerá a pena recordar: *Todos os Índios deste Estado, ou são os que servem de escravos ou os que moram nas Aldeas d'El-Rey como livres, ou os que vivem no Certão em sua natural, & ainda maior liberdade: os quaes por esses rios se vão comprar, ou resgatar (como dizem) dando o piedoso nome de resgate a hua venda tão forçada, & violenta, que tal vez se faz com a pistola nos peitos (Sermam da Primeira Domingada Quaresma. Anno 1653=)*²⁸

Se o tema do índio brasileiro é repetidas vezes retomado nos seus sermões, preocupa-o igualmente um certo marasmo da vida política, social e económica do Brasil, votado ao esquecimento em virtude das prolongadas campanhas militares com Castela

²⁴ P. António Vieira, *Sermam do Espirito Santo*, pregado na cidade de S. Luís de Maranhão, na Igreja da Companhia de Jesus em ocasião que partia ao Rio das Almozinas hua grande Missão dos mesmos Religiosos, *op. cit.*, III. p. 400.

²⁵ Cf. o seguinte passo: *Notão alguns Autores modernos, que notificou Christo aos Apostolos a pregação da Fé pello indio depois de os rereprebender sa culpa da incredulidade...* (*ibidem*, p. 400).

²⁶ P. António Vieira, *Sermam da Epiphania. Na Capella Real, Anno 1662. Prégado à Rainha Regente na menoridade d'El Rey, em presença de ambas as Magestades; na ocasião em que o Autor & outros Religiosos da Companhia de Jesus chegarão a Lisboa expulsos das Missoens de Maranhão, pela furia do povo, por defenderem os injustos cativeiros & liberdade dos Índios, que tinhaõ a seu cargo, op. cit., Vol., IV.*

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ P. António Vieira, *Sermam da primeira domingo de Quaresma*, na cidade de São Luís de Maranhão, anno 1653. *op. cit.*, XII.

Cf. carta a de P. António Vieira ao Rei D. João IV, datada de 20 de Maio de 1653. *Cartas* (ed. cit.), Tomo I, p. 306.

em que a Monarquia portuguesa se vê enredada, mas também em virtude de um real desinteresse da Coroa portuguesa: a notícia da descoberta em 1656 de minas de metais preciosos nas proximidades da cidade de Belém, leva o padre português à seguinte intervenção:

O mesmo digo Senhores, das esperanças das vossas minas – a qual eu nunca tive por bem fundada, & perguntado assim o disse. Lá se mostrou ouro, & prata, mas estes dous metaes as mais das vezes são como os dous cabritinhos de Jacob (...). E para que comecemos pelos perigos que podem vir de fora, & de mais longe, se este Estado sem ter minas, foy já tão requestado, & perseguido de armas, & invasores estrangeiros, que seria se tivesse esses thesouros? (Sermam da Primeira oitava da Paschoa)²⁹

A luta de Padre António Vieira pela dignificação do índio, escravizado nas plantações de açúcar e de tabaco, vai durar toda a sua vida. Mas outros males afligiram o Brasil – a seca de 1683 (*A seca foi tao extraordinaria que quasi todas as fontes da cidade secaram totalmente*)³⁰ ou ainda os actos de pirataria não longe da costa. Em carta a Diogo Machão Temudo, datada de 29 de Junho de 1691, escreve desiludido: *Isto é o que posso dizer a V|Mçê deste novo ou tão envelhecido mundo*³¹ – e numa das suas últimas cartas, com noventa anos de idade, atacado de surdez e quase cego, escreve a Sebastião de Matos e Sousa (10 de Julho de 1697) *Isto e o que posso dizer a V|Mçê mais que ser o Brasil hoje um retrato e espelho de Portugal, em tudo que V|Mçê me diz dos aparatos de guerra sem gente nem dinheiro, das searas de vícios sem emenda, do infinito luxo sem cabedal, e de todas as outras contradições do juizo humano.*³²

Mas não é essa a nota a reter do Brasil dos finais do século XVII. Nos momentos mais combativos de Padre António Vieira, o pregador, sempre com alento e convicção renovados, procurou explicar e justificar a verdadeira razão da colonização do Novo Mundo, isto é, do Brasil:

Ponde os olhos, Senhor dos exércitos, no nosso exército & lembrai-vos que tudo he daquelles Portuguezes que no mesmo testamento escolhestes para Conquistadores da vossa Fe, & para de baixo de suas Armas levarem o vosso santissimo nome às gentes tam remotas & estranhas, que antes de nós o não conhecia.. Ut portent nomen meum in exteris nationes. Este é, Senhor, o Vosso testamento, e testamento é tambem o nosso. (Sermam pelo bom sucesso das nossas armas, 1654)³³

²⁹ P. António Vieira, *Sermam da Primeira oitava da Paschoa*. Na Matriz da Cidade de Belem no Gram Pará. Anno 1656. Na ocasião em que chegou a nova de se ter esvanecido a esperança das Minas, que com grandes empenhos se tinham ido descobrir, *op. cit.*, vol. IV.

³⁰ Cf. Carta de P. António Vieira a Roque da Costa Narreto de 23 de Junho de 1683, *op. cit.*, p. 467.

³¹ Cf. Carta a Diogo Marchão Temudo de 20 de Junho de 1691, *op. cit.*, pp. 612-613.

³² Cf. carta a Sebastião de Matos e Sousa de 20 de Julho de 1697. *op. cit.*, p. 693.

³³ Vide supra nota 7.

5. Conclusão

Regresso muito rapidamente à tese inicial “os sermões de Padre António Vieira devem ler-se e aproximar-se do grande estilo epocal do barroco, tendo o pregador português um émulo em Abraham a sancta Clara”. O que diferencia os dois pregadores é o conhecimento da realidade vivida no novo mundo ou “novos mundos”, oposto à fantasia imaginária da Europa Central – de que só no século XVII haverão de partir as primeiras vagas de colonos. O novo mundo surge palpitante na sua realidade quotidiana nos sermões do Padre jesuíta português, os seus sermões são documentos genuínos da realidade política, militar, social, económica, religiosa e cultural desse novo mundo descoberto e colonizado desde o século XVI pelos portugueses.

(Página deixada propositadamente em branco)

BREVES APONTAMENTOS SOBRE AS REFORMAS PÚBLICAS
NA ÁUSTRIA NO PERÍODO DA MISSÃO DIPLOMÁTICA DE
JOSÉ SEBASTIÃO DE CARVALHO E MELLO
EM VIENA (1744-1749)

Em 1980 celebraram-se na Áustria, em 1982 em Portugal os centenários de duas personalidades que marcaram profundamente a evolução histórica dos respectivos países, e se a actuação de Maria Theresia e do Primeiro Ministro de D. José I, José Sebastião Carvalho e Mello, não é indiscutível por parte dos historiadores dos dois países, é pelo menos unanimemente considerada importante. As datas do segundo centenário dos dois estadistas é suficientemente relevante nos dois países para as não deixar passar despercebidas num mundo que, embora já nada tenha em comum com a época em questão, é todavia herdeiro de uma nova evolução política, social e cultural por eles anunciada. Decorreu assim uma monumental exposição no palácio de *Schönbrunn* evocativa da memória de Maria Theresia (“Maria Theresia und ihre Zeit”¹) entre Maio e Outubro de 1980 e as celebrações pombalinas são ainda expressão da importância do estadista português.

Os dois governantes determinaram com as reformas uma profunda mudança na vida política, social e cultural, devendo assinalar-se que, nos anos decisivos do governo de Maria Theresia de Áustria, o então diplomata português manteve contactos significativos com a corte austríaca por altura da sua actuação efectiva em Viena de Áustria entre Julho de 1745 e Setembro de 1749.

Não se pretende nestes breves apontamentos desenvolver um estudo das relações luso austríacas no século XVIII – de que haveria a destacar a posição política e diplomática da corte portuguesa de D. Pedro II de apoio ao Arquiduque Carlos da Áustria por altura da Guerra de Sucessão Espanhola ou ainda o casamento de D. João V com D. Mariana de Áustria em 1708. Pretendemos referir as condições sócio-políticas e culturais na Áustria por altura da acção diplomática de José Sebastião de Carvalho e Mello em meados do séc. XVIII.

Os tratados que se seguiram à Paz de Utrecht em 1713 formalizaram, por um lado, o termo da Guerra de Sucessão Espanhola e determinaram, por outro lado, a política

¹ *Maria Theresia und ihre Zeit, Ausstellung zur 200. Wiederkehr des Todestages*, Residenz Verlag, Salzburg – Wien, 1980.

portuguesa em relação aos diferentes países europeus, nomeadamente em relação à Espanha depois da Paz assinada em Fevereiro de 1715. A política externa portuguesa conhecia basicamente duas orientações: a aliança com a Inglaterra e o fortalecimento das relações com a Casa de Áustria. Em Outubro de 1740 morre o Imperador Carlos VI e embora tenha negociado a sucessão ao trono dos Habsburgos (Pragmática Sanção) para a filha primogénita, verdade é que Maria Theresia tem de enfrentar várias guerras internacionais para assegurar a herança do trono; recordemos a guerra com a Prússia pela posse da Silésia (1740-42), a guerra de Sucessão ao trono austríaco (1741-48) e ainda a Segunda Guerra da Silésia (1744-45). É neste período conturbado de guerras na Europa Central, com o envolvimento, através de um complexo sistema de alianças, nomeadamente da França, Rússia, Inglaterra e Holanda e no Império dos Reinos da Baviera, Saxónia e Prússia, que a diplomacia portuguesa envida esforços de mediação destacando para Viena José Sebastião de Carvalho e Mello. Ainda que não tenha sido oficialmente nomeado Embaixador português na Corte de Viena, caber-lhe-iam duas missões distintas – a primeira como mediador entre a Corte austríaca e a Cúria Romana a propósito de uma nomeação cardinalícia e depois ente as cortes de Viena e de Madrid. Em ambas as missões diplomáticas Sebastião José de Carvalho e Mello acaba por desempenhar um papel de menor relevância, em parte, por não ter obtido de Lisboa poderes decisivos para conduzir as negociações internacionais em jogo², D. João V via no desenvolvimento e no aprofundamento das relações de parentesco entre as famílias reais portuguesa e austríaca uma forma de aproximação com o Império (o marido de Maria Theresia, Franz Stephan, Arquiduque da Toscana e da Lorena, é eleito Imperador do Sacro Império Romano Germânico em 13 de Setembro de 1745), sem que, todavia, se quisesse envolver em compromissos definitivos³. A política externa portuguesa era coincidente com a austríaca no que respeita a separação entre a França e a Espanha, uma oportunidade diplomática a explorar em 1746 com a sucessão de Fernando VI ao trono espanhol.

Se estas missões diplomáticas transcenderam em muito os específicos interesses portugueses e se certos acordos se realizaram à margem do próprio mediador que parece não ter recebido ordens ou poderes expressos para negociar, importa fixar que Sebastião José de Carvalho e Mello passou cerca de quatro anos na corte de Viena, tempo suficiente para se inteirar da vida política de uma das mais importantes cortes europeias e das grandes reformas públicas em preparação na Áustria.

Tentaremos traçar um quadro geral da vida política, cultural e social da década de quarenta em Viena de Áustria e que poderá ter interessado o futuro Ministro de D. José I, durante a sua estadia em Viena de Áustria.

Desenvolvera-se desde os princípios do século, continuando em toda a década de quarenta, uma “febre” arquitectónica em estilo barroco, começando Viena a adquirir a partir dos anos 20 a feição que ainda hoje conserva. A cidade, capital residencial dos

² Sobre a missão diplomática em Viena cf. Maria Alcina Ribeiro Correia. *Sebastião José de Carvalho e Mello na Corte de Viena da Áustria*, Lisboa, 1965 e J. Lúcio de Azevedo. *O Marquês de Pombal e a sua Época*, Rio de Janeiro, 1922.

³ Cf. Maria Alcina Ribeiro Correia, *op. cit.*, p. 31.

Habsburgos, um dos baluartes da Contra Reforma e do catolicismo barroco com a sua piedade teatralizada (fausto, procissões), é profundamente marcada pela arquitectura de numerosas igrejas barrocas e ainda pela arquitectura secular em estilo barroco. De entre os grandes arquitectos recordamos Joseph Emanuel Fischer von Erlach, arquitecto da corte e construtor, nomeadamente, da *Karlskirche* e da Biblioteca Nacional e Joachim Lucas von Hildebrandt, construtor da *Peterskirche* e dos palácios do Príncipe Eugénio, *Unteres/Oberes Belvedere*. Este arquitecto vem a falecer durante a estadia de Sebastião José de Carvalho e Mello em Viena, mas tão importante como a obra destes arquitectos é a actividade dos escultores e pintores do barroco, especialmente activos nesta década de quarenta (Daniel Gran, Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch). A história da arquitectura portuguesa regista a influência austríaca nalgumas grandes obras arquitectónicas de D. João V e no reinado de D. José I, nomeadamente, na reconstrução da cidade de Lisboa na sequência do terramoto de 1755.

Em 1744 é iniciada a remodelação arquitectónica do palácio de verão dos Habsburgos e dos seus jardins – o palácio de Schönbrunn no estilo de Versailles. Da obra foi encarregado o arquitecto Nikolaus Pacassi, sendo superintendente das obras um dos portugueses mais ilustres da corte de Maria Theresia, Dom Manoel de Menezes e Castro, conde de Silva-Tarouca. O Conde de Silva Tarouca havia acompanhado o príncipe D. Miguel, irmão de D. João V na fuga de Lisboa para combater os turcos às ordens do Príncipe Eugénio, vindo posteriormente a fixar-se em Viena e acabando por ocupar um dos lugares mais cobiçados da corte – o de conselheiro privado de Maria Theresia⁴.

A governação de Maria Theresia caracterizou-se pela transição do absolutismo feudal do tipo mais antigo para uma monarquia reformista de acordo com o Iluminismo esclarecido europeu. A política de reformas iniciada na década de 40, tem a sua expressão em todos os campos da vida: a reestruturação do aparelho administrativo, as reformas do exército, do ensino e o estabelecimento de programas laborais e sociais. Para lhes dar execução houve que criar uma língua “oficial”, o que tem a sua expressão na elevação e cultivo da língua alemã, em especial no estabelecimento da língua escrita, com forte incidência na linguagem das chancelarias, capaz de concorrer com o latim do clero e dos homens de ciência, ou ainda com o uso do italiano e do francês das classe aristocráticas. O ensino obrigatório do alemão será introduzido mesmo nos territórios não alemães, sem todavia subalternizar as línguas nacionais dos respectivos povos. O desenvolvimento da língua alemã vai levar à substituição do latim no ensino superior e terá ainda a sua expressão nas primeiras publicações periódicas e na divulgação, mediante traduções, da literatura europeia. A actividade literária não é essencialmente fértil em Viena na primeira metade do século XVIII, se se exceptuar a poesia de ocasião de celebração da dinastia reinante. No campo artístico ocupa um lugar especial o teatro lírico, para cujas representações se havia adaptado uma das alas do palácio da *Hofburg*, o novo Teatro Real inaugurado em Fevereiro de 1741 e que em 1776 haveria de dar lugar ao primeiro Teatro Nacional Austríaco – *Burgtheater*. Em Outubro de 1742 foi igualmente inaugurado o pequeno teatro do palácio de

⁴ Cf. Heinrich Berg-Silva Tarouca, Emanuel Silva Tarouca – der Mentor der Kaiserin Maria Theresia (estudo inédito).

Schönbrunn, com a representação de uma comédia francesa e cujos intervenientes pertenciam à aristocracia palaciana.

Mas, a par do teatro da corte, desenvolvera-se, em especial nos Subúrbios um novo tipo de teatro *popular* (*Volkstheater*), de que a característica principal era a improvisação. A sede mais antiga para a representação de géneros muito diferenciados (desde a tragédia e comédia barrocas, às representações da *commedia dell'arte* ou da ópera cómica) foi o teatro junto a uma das portas da cidade – *Theater am Kärtnertor*, edificado pelo município em 1708. Nestes “teatros de subúrbio” vem a desenvolver-se um tipo de drama local, de tendência crítica e satírica, o *Volksstück* – que tem em Gottfried Prehauser um dos principais cultores⁵. Na década de sessenta vão fazer-se sentir em Viena as reformas de teatro iniciadas na Alemanha por Johann Gottfried Gottsched, no sentido de disciplinar as companhias teatrais e criar um repertório moldado nos princípios dos clássicos franceses. Se Sonnenfels, o influente crítico e autor literário austríaco do tempo de Maria Theresia, banuiu o arlequim do teatro da corte, ele sobreviverá em numerosos novos tipos de teatro do subúrbio e do drama de feição popular. Este teatro, a cujo incremento se assiste nos anos quarenta e é frequentado pela nobreza palaciana, foi um dos grandes contributos literários austríacos do século XVIII.

Todavia a realização artística mais importante diz respeito à música, especialmente patrocinada pelos Habsburgos. O pai de Maria Theresia, o Imperador Carlos VI, além de executante foi também autor de diversas peças musicais. Pouco antes da chegada de José Sebastião Carvalho e Mello a Viena, morre o compositor Johann Joseph Fux, autor de música sacra, oratórias, de 18 óperas e ainda de uma obra teórica sobre técnicas do contraponto (*Gradus ad Parnassum*). Esta obra foi muito divulgada na Europa do século XVIII e serviu de base aos estudos musicais de Joseph Hayden, cuja primeira sinfonia data de 1759. Igualmente importante para o desenvolvimento da sinfonia musical é a obra do compositor da corte Georg Mathias Monn, falecido em 1750.

A religião oficial nos territórios austríacos é o catolicismo, sendo preponderante a influência da Companhia de Jesus. Mesmo assim é fundada em Viena em Setembro de 1743 a loja maçónica de nome *Aux trois Canons*. Apesar de contar entre os seus membros Franz Stephan, Príncipe Consorte de Maria Theresia e futuro Imperador do Sacro Império, esta loja foi fechada após um ano de existência por ordem expressa da Rainha. O desenvolvimento da maçonaria só data a partir da regência de Joseph II da Áustria, também ele membro de uma loja maçónica. Assim se explica a política de absoluta liberdade religiosa com a publicação em 1788 do Édito de Tolerância Religiosa (*Toleranzedikt*) com a equiparação das diferentes confissões religiosas protestantes e da igreja ortodoxa-grega à religião católica.

Esta e outras grandes reformas na Áustria e nos Territórios da Coroa só se realizarão a partir da década de sessenta e a todas elas está ligado o nome de Joseph II (Josefinismo). A actividade reformista estende-se a todos os ramos da actividade pública e privada: o campo religioso com a promulgação da já referida liberdade religiosa, da dissolução de

⁵ Cf. Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen Wiener Themen, Jugend und Volk*. Wien- München, 1973.

conventos e da proibição da Companhia de Jesus; no campo do ensino a reforma do ensino básico, da Universidade e a criação da Escola Médica e Veterinária; no campo social e civil com a introdução do casamento civil e do divórcio (*Ehepatent*). A execução deste plano de reformas pressupõe, todavia, um estado fortemente centralizado e submetido à vontade do “déspota iluminado”. Se os primeiros anos do reinado de Maria Theresia são, como já referimos, profundamente marcados por campanhas militares para afirmação da própria dinastia e defesa dos territórios dinásticos, realizam-se ainda na década de quarenta algumas reformas de fundo que virão permitir o desenvolvimento desta política a partir da co-regência e do reinado de Joseph II.

De acordo com a estrutura político-administrativa do século XVIII qualquer ação de relançamento político e económico passava pela centralização do poder como forma de quebrar a autonomia quase exclusiva da aristocracia feudal. Esta política levava necessariamente a uma elevação da classe do campesinato, sustentáculo económico e social da hierarquia das classes dominantes. As leis de protecção dos camponeses datam do início do reinado de Maria Theresia com a criação de novos círculos jurídicos para apelação contra a justiça feudal, com a regulamentação da prestação gratuita de trabalho senhorial e com o alargamento da obrigatoriedade do pagamento de impostos, abolindo-se assim a isenção tributária dos nobres e do clero: todas estas medidas foram incrementadas nos anos quarenta e aceleradas com a publicação em 1771 da chamada *Lei dos Súbditos (Untertanenpatent)* por Joseph II.

Estas reformas sociais têm o seu correspondente no desenvolvimento da política económica com o levantamento e incremento da indústria, nomeadamente com a protecção das manufacturas com a conseqüente formação de um operariado pré-industrial. Esta nova política tem a sua primeira expressão na aquisição pela Coroa em Maio de 1744 da “fábrica” de porcelanas em Rossau (Viena) e o estabelecimento de uma indústria de transformação mineira e metalúrgica na Estíria, Caríntia e Eslovênia. Mas o desenvolvimento industrial com base na manufactura está ligado à indústria têxtil. Para demonstrar a importância desta indústria referiremos a chamada “fábrica” *Wollzeug* na cidade de Linz, a cerca de 200 Km de Viena, e que em 1762 ocupava no seu conjunto 48.526 pessoas. O que importa realçar na política mercantilista estatal é o aproveitamento do potencial humano do país no recrutamento para o exército ou como força produtiva nas manufacturas (conhecidas ao tempo por “fábricas”). Em 1754 fez-se um levantamento global das condições sociais e laborais nos Territórios da Coroa e um recenseamento do número de habitantes. São, por outro lado conhecidas as conseqüências sociais da industrialização – a exploração da mão de obra, o trabalho infantil e de mulheres, um problema que viria a agravar-se no século XVIII e na primeira metade do século XIX com a “revolução industrial”. A primeira legislação social e laboral data todavia do período do Josefinismo quando em 1787 é proibido o trabalho de crianças com idade inferior a oito anos. O primeiro bairro social – *Nadelburg* – foi todavia construído em 1753, quando o abaixamento de salários levou à emigração dos operários especializados⁶.

⁶ Ernst J. Gerloch/Felix Romanuk, *Geschichte Österreichs*, Tyrolia. Innsbruck – Wien. München, 1970, p. 282.

A política de reformas iniciada por Maria Theresia vem ainda abranger o ensino universitário, em especial no campo da medicina com a vinda para Viena do médico neerlandês Gerhard van Swieten. Viria a ser o médico particular de Maria Theresia e também José Sebastião de Carvalho e Mello mais de uma vez o consultou. A partir de 1749 van Swieten foi encarregado de reformas da Universidade, a ele se devendo a introdução da cirurgia como disciplina autónoma e a instalação material da universidade que foi dotada de um novo edifício (1755). Datam ainda dessa altura os primeiros planos para a reforma do ensino primário, cuja lei “Ordem Geral do Ensino para a Áustria” só é todavia publicada em 1774. Todas as escolas primárias existentes passaram a ficar na dependência do Estado, subdivididas em três graus – escolas “triviais, normais e principais”, estabelecendo-se ainda a formação regular de professores.

As grandes reformas do exército a cargo do Marechal de Campo Leopold Daun só se efectivarão nos anos subsequentes à Guerra de Sucessão da Áustria, mas é ainda em 1746 que Maria Theresia funda a primeira academia militar em Viena (*Theresianum*) e que servirá de modelo a todas as academias militares subsequentes.

Data de 15 de Janeiro de 1749 uma minuta de Maria Theresia para a reforma da Justiça e da Administração, que tem como objectivo uma primeira reorganização e centralização do poder judicial disperso.

Estes são alguns aspectos das reforma executadas, iniciadas ou projectadas na primeira década do reinado de Maria Theresia. O futuro ministro de D. José I pode assim conhecer algumas das suas realizações ou conhecer alguns dos programa, dadas as suas relações com a corte de Viena, nomeadamente, alguns dos mais importantes homens públicos⁷.

Não nos cabe julgar a afirmação de J. Lúcio de Azevedo sobre a importância das estadias de Sebastião José de Carvalho e Mello em Londres e Viena: “Por isso o estrangeiro só trouxe um progresso, se tal é lícito dizer, tardio. Seus vãos, altos para o nível da razão no país, foram, se em absoluto as considerarmos, mesquinhos. Nenhum dos grandes ideais, que agitavam os cérebros pensantes da Europa teve guarida nos seus”⁸. J. Lúcio de Azevedo faz, todavia, a ressalva: “Entretanto seria extranha a myopia de Carvalho se nada tivesse visto e aprendido em suas viagens”⁹.

Inclinamo-nos, todavia, mais para a concessão referida e que, mais do que concessão, mereceria uma ponderação por parte dos historiadores no confronto com a actividade do estadista português. Ainda que o interesse principal do enviado português estivesse voltado para a intrincada, complexa e contraditória política internacional com o seu jogo de equilíbrio de forças e consequente política de alianças, não poderá excluir-se igualmente o interesse de José Sebastião de Carvalho e Mello por tudo o que dizia respeito à política interna, às reforma que se anunciam e que certamente foram discutidas pelos homens mais próximos da corte, como seja, por exemplo, o conde Silva Tarouca, nomeado em 1740 conselheiro privado de Maria Theresia. O próprio

⁷ Cf. Maria Alcina Ribeiro Correia, *op. cit.*, p. 82.

⁸ J. Lúcio de Azevedo. *op. cit.*, p. 89.

⁹ *Ibidem*, p. 86.

embaixador português foi recebido mais de uma vez em audiências privadas por Maria Theresia. O casamento com D.^a Leonor Daun tinha-lhe aberto definitivamente as portas da corte austríaca e por isso cremos que José Sebastião de Carvalho e Mello seguiu com atenção os projectos de reformas que se começavam a pôr em prática ou a delinear a prazo. A obra – por vezes tímida – de Maria Theresia teve um continuador resolutivo e inquebrantável no sucessor ao trono austríaco e ao trono imperial Joseph II que, todavia, no leito de morte (1790) se viu obrigado a revogar parte significativa da sua importante legislação – trágico destino igualmente vivido pelo Marquês de Pombal aquando da sua destituição de Primeiro Ministro.

(Página deixada propositadamente em branco)

TEÓFILO BRAGA:
VISÃO DOS TEMPOS. EPOPEIA DA HUMANIDADE.
UM LEVANTAMENTO DO INTERCÂMBIO DAS IDEIAS LUSO-ALEMÃS

A minha “preocupação” com *Visão dos Tempos. Epopeia da Humanidade* de Teófilo Braga está relacionada com o meu interesse com o tema “Fausto na literatura portuguesa”. Teófilo Braga aceitou o desafio formulado por Almeida Garrett de “escrever um Fausto português” e em 1905 apresentou *Frei Gil de Santarém. Lenda Faustiana da Primeira Renascença*. O tema está igualmente representado por duas vezes na epopeia de quatro volumes *Visão dos Tempos*, bem como muitos outros temas da literatura, história e da história de ideias alemãs na sequência do Romantismo alemão.

E todavia Teófilo Braga pertence à geração pós-romântica, à *geração de 70*. É referido pela primeira vez juntamente com Antero de Quental no célebre escândalo literário iniciado por António Feliciano de Castilho com a “Questão Coimbrã” no ano de 1864. Esta indiscutivelmente profunda discussão literária, na qual se tratava de uma renúncia do romantismo, continuou-se no ano de 1872 com a “Questão de Fausto”. No centro desta segunda polémica literária – na qual Teófilo Braga não participou – estava desta vez a tradução por António Feliciano de Castilho da I Parte do *Fausto* de Goethe. No ano de 1871 tinham decorrido as igualmente importantes *Conferências Democráticas do Casino*. Todas estas polémicas estão relacionadas com uma questão geracional: à geração mais velha, ligada ao Romantismo, opunham-se os representantes da tradição do Realismo, programa cultural e artístico vindo, no seu essencial, de França e das primeiras manifestações do Naturalismo. Antero de Quental, Eça de Queirós mas igualmente Teófilo Braga são agora os novos paladinos dos movimentos positivistas em Coimbra e na futura cena literária em Portugal.

António José Saraiva e Óscar Lopes referem com razão, que os emigrantes (políticos) portugueses dos anos 1822-1832 tornaram conhecidos no seu essencial os autores românticos franceses e alemães mas que a partir de 1864 as relações de Portugal com a cultura estrangeira, que com a diminuição da emigração dos Liberais haviam decrescido¹, ganharam um novo impulso com a nova rede ferroviária que desde 1864 liga Coimbra com a rede europeia. As referências mais importantes desta geração são os franceses

¹ António José Saraiva / Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto (s.d.), p. 738.

Ernest Renan (1823-1892) (*Histoire des Origines du Christianisme*, 1863), que levou propriamente à discussão em torno de obras como *A vida de Jesus (Das Leben Jesu)* e *A Essência do Cristianismo (Das Wesen des Christentums)* de Ludwig Feuerbach.

Como outro importante mentor desta geração é referido Jules Michelet, cuja *História da França* haveria de ter uma influência duradoira: através de Michelet é difundido em Portugal o pensamento de Herder, Jakob Grimm e Hegel. Como terceira referência haveria a citar Victor Hugo, como adversário político do Imperador francês Napoleão III e como autor de *Legende des Siecles*. Do ponto de vista da história das ideias estes autores não podem medir-se da mesma maneira, mas sobretudo com Renan começa a impor-se uma tendência materialista ou pelo menos positivista. Determinantes para a evolução desta geração são em especial Proudhon e sobretudo Auguste Comte, cujos princípios Teófilo Braga haveria continuamente de defender. Se esta lista (por incompleta que seja) expressa no essencial a influência da Literatura e da Historiografia francesas dos anos 60, sempre foi desvalorizada (ou não sistematicamente estudada) a influência e a importância do pensamento alemão sobre a geração portuguesa da segunda metade do século XIX. Existem sempre exceções e refiro o importante estudo de Maria Manuela Delille *A Recepção Literária de Heinrich Heine pelo Romantismo português (1844-1871)* – com especial incidência em Antero, Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco.

Teófilo Braga é hoje considerado um autor literário menor, enquanto que a sua historiografia com o método positivista é certamente reconhecida, bem como o pensamento político deste republicano – que entre 1910-1911 desempenhou o cargo de Presidente da República. E contudo vale a pena reler, mesmo de um ponto de vista literário e não exclusivamente do ponto de vista da história das ideias a sua extensa epopeia. Não pretendo ocupar-me com a génese da obra – cito Teófilo Braga do prefácio da edição das obras completas (1884-1885):

“Com o presente volume concretiza-se o projecto de uma epopeia cíclica da Humanidade: no ano de 1864 nos livros *Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras* que no ano de 1865 foi continuada com *Undine* e em 1869 com *Torrentes*. Dois princípios artísticos tiveram de ser respeitados na execução do plano: o primeiro consistiu em compreender a Humanidade como entidade moral e de celebrar, a evolução da Humanidade o “período industrial democrático”: é então que a poesia é posta diante de um novo desafio – a estatização do trabalho pela poesia operária e industrial.

A publicação da colecção parcial no ano de 1864 foi objecto, como se referiu, de uma severa crítica de Castilho, que incluiu as *Odes Modernas* de Antero e que levou à referida *Questão Coimbrã*.

Para a recepção da obra (hoje quase esquecida) é importante a edição (dada a estampa em 1908) com uma selecção de poemas e de ciclos de poemas traduzidos para cinco línguas (espanhol, italiano, francês, alemão e sueco)². Os poemas em versão alemã desta edição são da autoria de Wilhelm Storck – Um importante estímulo desta obra

² Teófilo Braga, *Visão dos Tempos. Epopeia da Humanidade. Versões hespanholas, italianas, francesas, alemãs e suecas*, Porto, Livraria Chardon, 1908, p. 394. (Proemio, p. XII).

é sem dúvida *La Legende des Siecles* de Victor Hugo e igualmente a obra, até aqui não referida de *Ideias para a Filosofia da História da Humanidade* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*) – 1784 – de Johann Gottfried Herder.³

O principal interesse das minhas investigações centrou-se em *Visão dos Tempos. Epopeia da Humanidade*, onde se inclui a referida temática do *Fausto* com *A Agonia de Fausto* (Canto X) e *as Vigílias de Fausto* (Canto XII), A ideia desta obra (muitas vezes historizante) é apresentada por Teófilo Braga no *Proemio*:

“A perspectiva sintética da História Mundial na qual cada raça humana, cada nação são compreendidas como órgãos que levaram ao domínio crescente do consciente sobre os instintos, mas também às das forças naturais e assim às relações da continuidade do passado com o presente (esta visão sintética da história mundial) tornou possível a idealização de todos estes progressos através da vontade, como tema de uma epopeia da humanidade, onde a solidariedade da raça humana surge numa grande síntese poética”. (Proemio, p. XII).

Trata-se pois de um projecto de largo alcance que acompanha o percurso do Homem através dos grandes períodos da História até à revolução industrial e ilustra o progresso, quer dizer, o triunfo da Humanidade. “A própria História é corpo e matéria da poesia”⁴, nas não na concepção idealista de Hegel, mas na do Positivismo.

O pensamento positivista de Auguste Comte determina a lógica interna desta epopeia da Humanidade, constituída segundo a Lei dos três Estádios: o estádio teológico com expressão no politeísmo que atinge o ponto supremo deste estádio evolutivo na superação/sublimação das muitas divindades pelo deus único. O estádio metafísico em muitos aspectos uma variante do primeiro e conduz ao ‘estádio positivo ou científico’. Não deve perder-se de vista esta perspectiva, pois que a própria concepção tripartida da epopeia a toma por base – *Ciclo da Fatalidade* (canto I a III), *Ciclo da Lua* (canto IV–XI) e o *Ciclo de Liberdade* (Canto XII–XIII). Igualmente importante é o fio condutor da obra, na qual se celebra a vitória da razão humana sobre o medo da morte e cujo actor principal é o Homem ocidental.

“Para o génio do Ocidente foi criado o Homem por Deus, posto no paraíso, perde-se das suas origens é salvo pelo sacrifício de um intermediário.”⁵

(...) O génio ocidental é determinado pela especulação científica e assim o Homem ergue-se na escala animal, atinge a consciência e submete a seu serviço as forças da natureza e triunfa sobre as fatalidades cósmicas”⁶.

³ Esta obra de J.G. Herder é um aprofundamento e uma revisão do escrito publicado em 1774 “Igualmente uma Filosofia da História para a formação da Humanidade”. Herder defendeu numa série de escritos a ideia do progresso da Humanidade. A obra está estruturada: “Organismo do Mundo, no qual se entretecem harmonicamente Deus e os Homens. (Herder, Obras em dois volumes, p. 746).

⁴ Teófilo Braga. *Visão dos Tempos, Epopeia da Humanidade*, 8 ed, cit., Tomo I, II, 1884. Tomo III e IV, 1885, (I, p. XI).

⁵ *Idem, ibidem*, pp. XVII–XVIII.

⁶ *Idem, ibidem* I, p. XXI.

A concepção desta nova epopeia filosófica da Humanidade que do ponto de vista temporal segue as três grandes epopeias históricas do Ocidente – *A Eneida*, *A Divina Comédia*, *Os Lusíadas* – baseia-se na distinção entre “mundo ocidental e oriental”, quer dizer, na antinomia entre *imaginação* e *razão*, e todavia é empreendida a tentativa de uma grande síntese “de realizar a magnífica utopia do futuro que Auguste Comte referia por *época normal*”.⁷

Depois que foram percorridas algumas grandes etapas da História Mundial, o canto X (*Ciclo da Luta*) descreve a civilização da Idade Média, o feudalismo com expressão suprema no ideal da cavalaria, na lírica trovadoresca e nas epopeias francesas, germânicas e bretãs. Os três grandes ciclos poéticos com os heróis Carlos Magno e o Rei Artur representam a história das mentalidades da Idade Média com o Catolicismo e o Feudalismo⁸. O canto X constitui-se de quatro complexos poéticos: o perdão de *Carlos Magno* (ciclo carolíngio), o *Santo Graal* (ciclo arturiano), *Undine* (como representante do culto da mulher) e *A romança do Prisioneiro* (aqui opõe-se o mundo cristão ao árabe/mouro).

Como enquadramento da representação do ciclo bretão é apresentada a célebre disputa dos trovadores na corte da viúva do Landgrave da Turingia diante do trono da rainha Sofia que haverá de coroar o vencedor. Opõem-se os bardos da corte Rispach, Ofterdingen, Eschenbach, Zweter, Vogelweide e Biterolf. Deverão cantar o amor, escolhem a história do Santo Graal e a corte do rei Artur.

No extenso ciclo *Undine* aparece um primeiro breve quadro com Fausto. A intenção deste ciclo, desconhecida da tradição do sul da Europa, nomeadamente portuguesa, é explicada pelo autor:

“Representa-se uma faceta da cavalaria, o culto da mulher, determinante do heroísmo ou mesmo do comportamento, determinado pela generosidade até ao sacrifício da própria vida. (...) A decadência da mitologia germânica em virtude da propaganda católica deixa à capacidade inventiva do povo as espantosas e fantásticas lendas de tesouros, de donzelas transformadas, de anões mágicos, de caçadas de actos heróicos secretos, onde o naturalismo escandinavo parece reviver no gosto dos povos ocidentais (...) este mundo medieval está representado em *Undine*, numa espécie de fada morgana, onde passam as figuras de Ahasverus, Fausto e Dom João como mistificação da actividade humana, inteligência e afecto.”⁹

O breve episódio-Fausto (Agonia de Fausto) é anacrónica no contexto desta epopeia de cavalaria mas com a figura Fausto quer o poeta representar o alquimista medieval com os seus segredos e simultaneamente o conflito entre o dogma e o direito à liberdade existencial do homem:

Fausto: Ser homem para sofrer,
Criado à imagem de Deus, só para isso!

⁷ *Idem, ibidem*, III, p. 157.

⁸ *Idem, ibidem*, III, p. 259.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 274.

Para a recepção de Fausto em Portugal esta imagem não deixa de ser importante, porque em poucos traços se representa a condenação de Fausto. As palavras finais – ditas como que em transe – correspondem à grande tirada de retractação e da cena de arrependimento registada por Spies no *livro popular*.

Na *Epopeia da Humanidade* o tema Fausto vai ser retomado uma segunda vez, sendo neste caso identificada a figura de Fausto com a figura de Goethe no extenso poema dramático as *Vigílias de Fausto*.

Num importante estudo sobre a recepção de Goethe em Portugal escreve Albin Beau que “Goethe nunca se tornou popular, tão pouco aqui como noutras partes, não fundou uma escola literária que se pudesse designar de ‘escola Goethe’”.¹⁰ A segunda parte desta afirmação parece-nos mais exacta do que a primeira parte e ainda que a compreensão do génio de Goethe vá ter de esperar por Fernando Pessoa, é igualmente verdade que Teófilo Braga reconheceu muito cedo a importância literária e ideológica de Goethe.

Na epopeia Goethe, juntamente com Byron e Victor Hugo, é compreendido como materializando “os gritos da consciência moderna” e “da revolta contra a acção repressiva”.

O longo poema *Vigílias de Fausto* encontra-se no terceiro ciclo heróico – o ciclo da Liberdade, em que se celebra uma nova fase da evolução da Humanidade em virtude da superação da ordem católica-feudal que a Revolução Francesa veio a confirmar.

O Homem ocidental, depois do interregno napoleónico, da Restauração e da guerra franco-alemã no ano de 1870, caminha decididamente para um progresso moral, económico e político, de modo que está iminente a época normal no sentido de Auguste Comte. Mas esta evolução conheceu retrocessos. Por essa razão a divisão do Canto XII (o penúltimo) numa trilogia; na terceira parte “Despertar do Espírito” são tomadas como modelo as biografias de Byron (o *Ennui* do Arauto), de Goethe (*Vigílias de Fausto*) e de Victor Hugo (*Struggle of Life*). Estes “grandes poetas da Europa” que “sentiram este longo interregno do espírito, continuaram a Revolução na forma negativa do protesto”¹¹ e apontam ao mesmo tempo para um novo futuro:

“Onde quer levantemos este véu do futuro, mostra-se sempre radiosa a figura real e ideal da Humanidade”¹²

Goethe é compreendido como representante do homem novo, que politicamente havia sido anunciado pela Revolução Francesa e cuja mensagem de esperança não pudera ser toldada pelos acontecimentos do século XIX. Goethe é equiparado à sua grande figura literária, o Fausto, porque ambos anunciam o progresso. O poema apresenta a biografia do grande escritor alemão, cujas últimas palavras “Mais luz” (proferidas no leito de morte), em virtude do seu conteúdo simbólico e semântico, se devem interpretar como mensagem e exigência do homem do futuro.

¹⁰ Albin E. Beau, “Goethe nas Letras portuguesas”, in A. Beau. Estudos II, Coimbra, 1964, p. 129.

¹¹ Teófilo Braga, *Visão dos Tempos*, IV, p. 170.

¹² *Idem, ibidem*, IV, p. 180

A grande evolução errónea – um retrocesso da História do último século – significam as guerras napoleónicas e a guerra franco-alemã que (numa perspectiva temporal) há pouco terminara.

O ciclo dedicado a Victor Hugo (*Struggle for Life*) começa com as guerras napoleónicas contra a Alemanha: o trágico destino destas guerras, que na Batalha das Nações põe fim ao destino de Napoleão, está fixado num, pergaminho descoberto no mosteiro de Fulda com a descrição do duelo entre pai e filho. Assim é intercalada na epopeia uma versão portuguesa da Canção de Hildebrando. O desfecho indefinido (empate) do duelo é simbólico para a inimizade franco-alemã, que deveria conduzir a uma eterna aliança entre os dois povos:

“Procurai a aliança do mesmo sangue dos dois povos”¹³

Não passou um século e logo se segue uma nova guerra: Hildebrando e Hadubrando opõem-se de novo – e no entanto desta vez, chega-se a um entendimento – vence a ideia da fraternidade, da irmanização, como explica a elegia da boca de um soldado alemão regressado da guerra:

“Rasguem-se da história
Todas as páginas
Onde a guerra
É celebrada
Como gloriosa”¹⁴

Com este cântico se refere a esperança num futuro melhor. O Canto XIII – o último – é um breve resumo da História da Humanidade com tónica na expressão na crença de uma Humanidade melhor.

Do levantamento sumário da influência da história das ideias e das mentalidades alemã na elaboração da *História da Humanidade* desse poeta filósofo é possível determinar:

1. A utilização de documentos literários:
a Canção de Hildebrando, a disputa dos poetas trovadores, a figura de Fausto;
2. Relações intertextuais:
a balada do Rei de Thule;
a canção do sino de Schiller¹⁵
3. Figuras da história alemã das ideias
Lutero, cuja afixação das teses passa como um relâmpago à História

Nas breves introduções aos ciclos de poemas (mesmo nos próprios poemas) são citados – Leibniz, Kant, Lessing, Herder, Schiller, Merck, Fridrich Schlegel, Jakob Grimm, Hegel (Estética), (repetidamente) Goethe, Lassalle, entre outros.

¹³ *Idem ibidem*, pp. 461-462.

¹⁴ *Idem ibidem*, pp. 461-462.

¹⁵ *Idem ibidem*, p. 452

Impõe-se determinar de que modo chegou esta influência a Teófilo Braga e à sua geração: existem diversas explicações – Antero de Quental lia alemão, mas deverá pressupor-se, em especial para Teófilo Braga, o meio da tradução para o francês. (Confronte-se uma tentativa de tradução da *Canção de Hildebrando*).

Apresento duas provas para a minha argumentação:

1. A conhecida e entretanto publicada carta de Antero de Quental a Wilhelm Storck, com uma enumeração da leitura e indicação bibliográfica, poetas e filósofos alemães em versão francesa. (Estes dados podem certamente generalizar-se para esta geração).

2. A correspondência de Teófilo Braga em francês.

1. Como Prefácio dos SONETOS de Antero de Quental, Wilhelm Storck imprime a longa carta bio-bibliográfica, que o poeta enviou de Ponta Delgada em 14 de Maio de 1887:

“Para a revolução intelectual e moral do espírito” durante os seus estudos em Coimbra (1856-1864) contribuíram as leituras caóticas de romances e livros científicos, de poetas, publicistas e teólogos. Na sequência da carta é referida uma lista de leituras: o *Fausto* de Goethe (em tradução francesa de Blaze de Bury), o livro Remusat sobre a mais recente filosofia alemã. “Do germanismo fiquei siderado (...) Dos franceses preferia Proudhon e Michelet, certamente porque estes autores reflectem melhor a influência do espírito trans-Reno. Mais tarde li muito Hegel, traduzido para o francês por Vero (só mais tarde é que aprendi alemão)”

A modo de complemento cito ainda alguns passos de uma carta de 7 de Agosto de 1885, dirigida a Carolina Michaëlis de Vasconcelos:

“Lia, porque sentia necessidade de ler, *voilà tout*: Homero e os *Nibelungos* em tradução francesa, Goethe e Heine, Dante e Shakespeare, Byron, as romanças espanholas (no original)”. Na carta são ainda referidos Hegel e Renan.¹⁶

2. A correspondência em francês de Teófilo Braga¹⁷ recentemente publicada prova claramente o predomínio dos seus contemporâneos franceses. Refiro como exemplos Jules Michelet, Romain Rolland, Anatole France, que assumiu a presidência da cerimónia de homenagem da *Societe de Geographie* do “Professor, Historiador, Poeta, Crítico Filosófico e Dirigente da Escola Positivista em Portugal”¹⁸.

Falta por completo nesta colecção de mais de 200 cartas, a correspondência com autores alemães, mas é relativamente frequente a troca de correspondência com editores alemães, nomeadamente de revistas que solicitam a colaboração de Teófilo Braga.

¹⁶ *Idem ibidem*, IV, pp. 20-27.

¹⁷ Maria da Conceição Vilhena, *Correspondência de Teófilo Braga em Francês*, Ponta Delgada, 1985, p. 177.

¹⁸ *Op.cit.*, II, p. 748

Max Niemeyer (1851-1913) que editou o *Cancioneiro da Ajuda* da responsabilidade de Carolina Michaëlis de Vasconcelos mostrou igualmente interesse por Teófilo Braga;

Paul Block, redactor de “Berliner Tageblatt” que no suplemento literário do jornal (*Zeitgeist*) publicou poemas de Teófilo Braga;

Karl Ignaz Trübner (1846-1907) editor em Estrasburgo da revista *Grundriss der Romanischen Philologie* por sugestão de Carolina Michaëlis de Vasconcelos solicita contributos de Teófilo Braga sobre literatura portuguesa.¹⁹

De uma influência duradoura sobre Teófilo Braga – e da sua geração – é naturalmente Carolina Michaëlis de Vasconcelos e, igualmente, Wilhelm Storck, Professor de Filologia Românica em Münster, que traduziu diversos poemas de Teófilo Braga.

Este breve resumo da história das ideias alemãs na obra de Teófilo Braga é apenas o primeiro passo de uma investigação mais abrangente. Na obra (hoje injustamente esquecida *Visão dos Tempos. Epopeia da Humanidade* encontram-se referências determinantes do intercâmbio das ideias luso-alemãs na segunda metade do século XIX – referidas por Antero na carta a Wilhelm Stock por “germanismos”²⁰ – que valeria a pena investigar de forma sistemática.

¹⁹ Ana Maria Almeida Martins (org.), *Obras Completas de Antero de Quental. Cartas II (1882-1891)*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1980, p. 934.

²⁰ *Idem*, p. 176.

PRESENÇA DE PORTUGAL NA CULTURA DA ÁUSTRIA DO SÉCULO XX:
A CRIAÇÃO LITERÁRIA E A TRADUÇÃO – RAINER MARIA RILKE
(AS CARTAS PORTUGUESAS – MARIANA ALCOFORADO)
E PAUL CELAN (TRADUTOR DE FERNANDO PESSOA)

Seja-me permitido um breve preâmbulo:

Estão hoje documentadas e em parte estudadas as íntimas relações políticas e científicas entre Portugal dos Descobrimentos e a Áustria – esse núcleo central do Sacro Império Romano Germânico: estão em causa alianças políticas seladas com casamentos, de que o primeiro a registar é o de Frederico III com Dona Leonor de Portugal, filha do Rei D. Duarte. O filho de ambos e futuro Imperador Maximiliano I interessa-se em especial pelas descobertas portuguesas e são hoje célebres as cartas de cunho não só político, mas científico entre o Imperador e D. Manuel I, Rei de Portugal. Com Carlos V, neto de Maximiliano I, que foi simultaneamente Rei de Espanha, acentuam-se as relações com a Casa de Áustria, registando-se uma conseqüente série de alianças matrimoniais. Refiro a de D. Manuel I e de D. João III com as irmãs de Carlos V, que levam por último ao próprio domínio da Casa de Áustria em Portugal a partir de 1580 por Filipe II, filho de Carlos V.

A recuperação da independência portuguesa, o caso tristemente célebre do destino do Infante D. Duarte, irmão de Dom João IV, leva a um afastamento dinástico e político de Portugal dos Imperadores Habsburgos.

O século XVIII implica uma viragem com o casamento de Dom João V com a filha do Imperador Leopoldo I: estavam assim reatadas as relações políticas, consolidadas pela missão de D. Sebastião José de Carvalho e Mello (o futuro Marquês de Pombal) que durante quatro anos e meio serviu como embaixador de Portugal em Viena e que ali casou com uma aristocrata de uma família da alta nobreza austríaca, Leonor Daun.

Importa salientar o intercâmbio cultural entre Viena e Lisboa no caso das artes – em especial da música e da arquitectura – da arquitectura de grandes espaços como foi a construção do convento de Mafra (em que colaboraram arquitectos austríacos) e de que dá notícia o livro de José Saramago *O Memorial do Convento*. Mas também o arranjo de bibliotecas, como a da Universidade de Coimbra, sempre comparada com a Biblioteca (hoje) Nacional da Áustria, ou ainda a obra de grandes dimensões como foi a reconstrução de uma parte e Lisboa, destruída pelo terramoto em 1755.

O século XIX trouxe um novo distanciamento político, se se tomar em conta a diferença de regimens que se impuseram com a derrota do absolutismo em Portugal na seqüência

da revolução de 1820 e que levou D. Manuel a exilar-se em Viena. Conhecem-se viajantes ilustres com visitas a ambos os países. As relações luso-austríacas – não só de natureza política, mas sobretudo cultural – estão documentados em acervos riquíssimos, existentes na Biblioteca Nacional da Áustria (Österreichische Nationalbibliothek).

Portugal – pela sua história, pela localização geográfica num dos extremos do continente europeu, pelo seu heroísmo e amor pela liberdade – como o provam o ano de 1640 e depois as guerras napoleónicas, pela sua cultura específica, mas sempre com um forte cunho europeu, pela identidade religiosa, tendo como denominador comum o catolicismo, sempre fez parte do imaginário austríaco, nomeadamente no período cultural da *Viena de 1900* e de toda a primeira metade do século XX.

Vou referir dois exemplos das relações culturais luso-austríacas da primeira metade do século XX que se continuam com mais intensidade até hoje, se pensarmos que o “Prémio Nacional Austríaco de Literatura Europeia” do ano 2000 foi atribuído a António Lobo Antunes.

A presença de temas portugueses na produção literária de Rainer Maria Rilke e Paul Celan

Escolhi para uma breve reflexão os autores Rainer Maria Rilke – que tomou Soror Mariana Alcoforado como referência do “amor da mulher” no romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* – e Paul Celan, o primeiro tradutor para alemão de poesia de Fernando Pessoa.

Rainer Maria Rilke e as “Cartas” de Mariana Alcoforado

A expressão mais límpida do imaginário de Portugal na cultura de língua alemã nos princípios do século 20 encontra-se na tradução das “Cartas Portuguesas” de Soror Mariana Alcoforado, escritas no século XVII ao oficial francês Noel Bouton conde de Chamilly, traduzidas e publicadas por Rainer Maria Rilke em 1913 na colecção da *Inselbücherei*¹.

Poderá pôr-se a questão do interesse do poeta austríaco, nascido em Praga, pela história amorosa de Soror Mariana Alcoforado e da tradução para língua alemã das cinco cartas de amor, referidas por “Cartas Portuguesas”. Na opinião de Albin Beau² – cujo estudo veio a revelar aspectos fundamentais referentes à freira portuguesa até hoje incontroversos – o facto deve procurar-se no “doloroso período de esterilidade poética depois da publicação de *Aufzeichnungen* em 1910, em que, porém, continuava a cultivar e a adestrar os seus meios de expressão e o seu estilo, procurando traduzir para o alemão certas obras em parte desconhecidas...”³. Assim traduz *Sonette nach*

¹ *Portugiesische Briefe. Die Briefe der Marianna Alcoforado* übertragen von Rainer Maria Rilke, Insel-Verlag zu Leipzig, 1930.

² Albin Eduard Beau, “Rainer Maria Rilke e as cartas de Sórora Mariana”. *Estudos*, vol. II, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1964.

³ *Idem, ibidem*, p. 429.

dem Portugiesischen de Elizabeth Barret-Browning⁴, tradução a que deu sequência com as *Cartas Portuguesas*. O que atraiu Rilke nestas Cartas de Amor – e em especial a figura de Soror Mariana Alcoforado foi em parte expressa no ensaio de Rilke “Die fünf Briefe der Nonne Mariana do Alcoforado”, que devia servir como que de “anúncio às Cartas”, onde se lê:

“Aber über alledem wird sie immer mehr die grosse Liebende, die wir bewundern”⁵

(Mas acima de tudo vem a tornar-se cada vez mais a grande ‘amorosa’ que nós admiramos.)

Esta transfiguração quase mística do amor – e que analisaremos mais detalhadamente – é o resultado do abandono a que inesperadamente se viu sujeita:

“Alleingelassen, nahm ihre Natur es auf sich, all die Ansprüche nachzuholen und zu erfüllen, die der Gliebte, in seiner Oberflächlichkeit und Eile, vergessen hatte. Und fast möchte man sagen, dass Einsamkeit nötig war, um aus dieser lustig und nachlässig begonnen Liebe so Vollkommenes zu machen.”⁶

(Deixada só, a sua natureza tomou sobre si viver e realizar as exigências que o amado na sua superficialidade e pressa tinha esquecido. E quase se impõe dizer que a solidão foi necessária para fazer algo tão perfeito de um amor que começou tão alegre e displicente).

Creio depreender que esta é a tese central de Rilke no seu ensaio sobre Mariana Alcoforado que vai figurar nessa qualidade de “Liebende” (amorosa) no livro que ocupa a principal atenção do escritor e poeta:

“Ich habe mein Versprechen, die Briefe der Schwester Marianna nicht vergessen; aber dass ich es bislang nicht erfüllte liegt, dass ich wahrscheinlich in den Zusammenhang meines Prosabuches (“Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”) von diesen Briefen werde zu handeln haben.”⁷

(Não esqueci a promessa acerca das cartas da Irmã Mariana:, mas o facto de até hoje a não ter cumprido deve-se a ter de tratar destas cartas no meu livro em prosa “Os cadernos de Malte Laurids Brigge”).

De resto este período pós-fínissecular tardio está ainda marcado pela redescoberta do sentimento, também do sentimento de amor da mulher e recorde a grande divulgação das *Cartas de Abelardo e Heloise*. No romance são ainda referidas as “figuras como

⁴ *Idem, ibidem*, p. 429.

⁵ Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger* (1934).

⁶ *Idem. Ibidem.*

⁷ *Idem ibidem.*

Gaspara Stampa, a condessa de Die e Clara d'Anduze, Louize Labé, cujos sonetos Rilke igualmente traduz, Marceline Desbordes, Elisa Mercoeur, Aissée, Julie de Lespinasse e ainda Marie Anne de Clermont.⁸

Rilke inicia assim a tradução das cartas de Mariana Alcoforado a partir de 1906, tomando como referência uma versão francesa ou dinamarquesa – numa altura em que nasce o romance *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, publicados em 1910. Sabemos que a figura de Mariana tem um papel decisivo na evolução das figuras centrais do romance, uma tese que já tive oportunidade de expor na minha comunicação ao *Colóquio Interdisciplinar Rilke* e que gostaria de retomar.

Não pode omitir-se que as figuras femininas e em especial Mariana Alcoforado e o seu destino são paradigmáticas da temática amorosa e por isso mesmo são evocadas no romance. O destino destas “Amorosas” (já referiremos o significado da palavra) é por assim dizer decisivo ou pelo menos exemplar para a experiência amorosa de Malte Laurids Brigge. Permito-me citar um passo do romance:

“Immer übertrifft die Liebende den Geliebten, weil das Leben grösser ist, als das Schicksal. Ihre Hingabe will unermesslich sein: das ist ihr Glück. Das namenlose Leid ihrer Liebe aber ist immer diese gewesen: dass von ihr verlangt wird diese Hingabe zu beschränken.

Es ist keine andere Klage je von Frauen geklagt worden: die beiden ersten Briefe Heloisens enthalten nur sie, und fünfhundert Jahre später erhebt sie sich aus den Briefen der Portugiesin: man erkennt sie wieder wie einen Vogelruf” (Rilke, 1962, pp. 140-141).

(A amorosa supera sempre o amado, porque a vida é maior que o destino. A sua entrega quer ser total: esta é a sua felicidade. Mas o sofrimento indizível do seu amor sempre foi este: que dela se exige limitar esta entrega total.

Jamais se ouviu outro queixume de mulheres: as duas primeiras cartas de Heloisa só contêm estes queixumes, e quinhentos anos mais tarde ergue-se de novo das cartas da Portuguesa; reconhece-se de novo como o grito de um pássaro.)

Uma outra questão que se põe é a importância desta figura de mulher no contexto do romance que, como afirma Judith Ryan,

“pela sua forma fragmentária ou ainda pela ausência de uma acção cronológica se inclui na história do romance moderno.”⁹

Não deverá esquecer-se o facto de a história da vida de Malte ser em parte relatada por ele próprio. *Die Aufzeichnungen* são, em grande parte cartas ou registos diarísticos em que partilha as suas questões existenciais com o leitor.

⁸ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

⁹ Judith Ryan (1983), “Rainer Maria Rilke; Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910)” *apud* Paul Michael Lützeler, 1983: 63.

Nos *Cadernos* são tratados quatro temas, principalmente: o tema da solidão (em especial na infância), da morte (a experiência da morte de entes queridos), do medo e, relativamente tarde, a experiência consciente do amor.

Só adulto, já como estudante de medicina em Paris é que Malte “aprende a ver”, isto é, só tarde toma consciência da multiplicidade do mundo. Uma outra confissão assume ainda uma importância maior:

“Ich glaube, ich müsste anfangen zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne. Ich bin achtundzwanzig, und es ist so gut wie nichts geschehen”. (Rilke, 1966, 17)

(Penso que tenho de começar a trabalhar, uma vez que estou a aprender a ver. Tenho vinte e oito anos de idade e praticamente não aconteceu nada.)

A crítica cai muitas vezes na tentação de identificar Malte com o próprio Rilke: um grave erro que é, por exemplo, comprovado pelas relações de Malte com as mulheres.

No fundo, só duas mulheres desempenham um papel na vida de Malte: a sua mãe, de quem Malte dá notícias pormenorizadas, e a sua tia Abelone, uma irmã mais nova da mãe:

“Es war in dem Jahr nach Mamans Tode, dass ich Abelone zuerst bemerkte. Abelone war immer da. Das tat ihren grossen Ertrag. Und dann war Abelone unsympatisch, das hatte ich früher bei irgendeinem Anlass festgestellt... Abelone war da und man nutzte sie ab, wie man eben konnte. Auf einmal fragte ich mich: warum ist Abelone da? (Rilke, 1966, p. 82).

(Foi no ano depois da morte da Mãe, que primeiro reparei em Abelone. Abelone estava sempre presente. E este era o seu grande mérito. E depois a Abelone era antipática, foi o que há tempos tinha verificado a propósito de uma ocasião qualquer. Abelone aí estava e as pessoas gastavam-na como se podia. De repente perguntei a mim mesmo porque é que Abelone está cá?)

Abelone passa a partir daqui a ocupar os pensamentos do adolescente:

“Ich interessierte mich dafür, weshalb Abelone nicht geheiratet hatte...” “Es war niemand da”, antwortete sie einfach und wurde richtig schön dabei. Ist Abelone schön? fragte ich mich überrascht. Dann kam ich fort von Hause, auf die Adelsakademie, und es begann eine widerliche und arge Zeit... Und ich fing an, ihr alle jene Briefe zu schreiben, lange und kurze, dass ich unglücklich sei. Aber es werden doch wohl, so wie ich es jetzt sehe, Liebesbriefe gewesen sein” (Rilke, 1962, pp. 88-89).

(Comecei a interessar-me, porque é que Abelone não tinha casado. Não havia ninguém, respondeu simplesmente e ficava bonita de verdade. Acaso a Abelone é bonita? surpreendido pus a pergunta a mim mesmo. Depois saí de casa, para a Academia Militar e começaram tempos difíceis e duros... E comecei a escrever-lhe todas aquelas cartas, compridas e breves, de que era infeliz. Mas devem ter sido, como agora as vejo, cartas de amor.)

Mas a juventude passou e Malte avalia o amor com as seguintes palavras:

“Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ah dass sie sich überständen und Liebende würden. Um die Liebenden ist lauter Sicherheit. Niemand verdächtigt sie mehr, und sie selbst sind nicht imstande, sich selbst zu verraten... Sie stürzen sich dem Verlorenen nach, aber schon mit den ersten Schritten überholen sie ihn, und vor ihnen ist nur noch Gott” (Rilke, 1962, p. 158).

(As amantes vivem mal e em perigo. Ah, se se pudessem superar e se tornassem amorosas. Em volta das amorosas há segurança. Já ninguém suspeita delas e elas próprias também não são capazes de se trair.... Precipitam-se em direção ao que perderam, mas logo após os primeiros passos ultrapassam-no e à frente delas só já está Deus.)

Este registo – que quase com as mesmas palavras antecipa o fim do romance – afirma a impossibilidade quase determinada pelo destino de um amor perene e constante. As amantes (Die Geliebten) têm de ousar dar aquele salto e superar-se até se tornarem amorosas (die Liebenden). Só o estado de amorosa protege, liberta e aproxima-se de uma experiência mística. Para as amorosas só já é possível um sentimento mais elevado: a proximidade de Deus. Assim também se torna compreensível no romance o amor de Mariana Alcoforado. Ela tomou consciência deste verdadeiro amor como uma utopia sem limites: da amante tornou-se (não sem sofrimento, como se pode ler nas *Cartas*) na amorosa, capaz de grandes sacrifícios.

Malte tem consciência que lhe era vedado este amor não só platónico, mas místico – como aquele que Mariana Alcoforado por fim alcançou. E no entanto nunca esqueceu Abelone por completo. A verdade é, porém, que Malte e Abelone nunca ousaram dar esse passo (pois o seu amor era incestuoso e proibido).

Gostaria de acentuar o papel da evocação de Mariana Alcoforado, até aqui nunca posto em destaque; a história dos amores proibidos de uma freira assume a função de um aviso.

Mariana Alcoforado e o seu destino marcaram as relações de Abelone e Malte: o amor mundano de uma freira era contra a lei de Deus e dos homens; igualmente proibido era o amor entre sobrinho – Malte e a irmã de sua mãe – Abelone.

Daqui há a retirar uma segunda conclusão: o verdadeiro amor é o amor transfigurado, é o amor místico na eterna procura na união com Deus.

Mesmo no final das suas cartas escreve Mariana Alcoforado:

“Ich habe in einer Vergessenheit gelebt, in einer Götzendienerei, die mich erschauern macht, wenn ich daran denke. Meine Gewissensbisse verfolgen mich mit einer unerträglichen Härte. Ich fühle lebhaft das Schändliche der Verbrechen, die du mich hast begehen lassen, und meine Leidenschaft ist leider fort, die mich verhinderte, sie in ihrer ganzen Ungeheuerlichkeit zu sehen. Wann wird mein Herz zur Ruhe kommen? Wann werd ich einmal diese Pein los sein? (Rilke, 1927, p. 147//5. Brief)

(Vivi num esquecimento, numa idolatria servil que me faz arrepiar, quando penso nisso. Os meus remorsos perseguem-me com uma dureza insuportável. Sinto vivamente a vergonha dos meus crimes que me obrigaste a cometer e a minha paixão foi-se infelizmente. Que me impedia de os ver em toda a sua extensão. Quando é que o meu coração vai ter paz? Quando me libertarei finalmente deste sofrimento?)

No caso de Abelone não há razão para um arrependimento, ainda que Malte se interrogue constantemente sobre o verdadeiro amor de Abelone:

“Fürchtete sie, halben Weges von ihm aufgehalten, an ihm zur Geliebten zu werden?... Es ist gleichwohl möglich, dass Abelone in späteren Jahren versucht hat, mit dem Herzen zu denken, um unauffällig und unmittelbar mit Gott in Beziehung zu kommen”. (Rilke, 1966, p. 167)

(Acaso temia ser retida a meio caminho por ele e tornar-se sua amante?... É muito possível, que Abelone em anos mais tarde tenha tentado pensar com o coração, para entrar directamente e de forma imperceptível em contacto com Deus.)

Também aqui Mariana e Abelone representam um destino idêntico: ambas querem este amor e procuram consolação no arrependimento ou na entrega mística a Deus, como o mostra o fim do romance, com o regresso do “filho pródigo” Malte que só com dificuldade reconhece, de entre as mulheres à janela, Abelone na figura de mulher envelhecida.

Ambas envelheceram – Mariana no convento que não mais abandonou – ambas conheceram e viveram um grande amor, ambas – Abelone e Mariana – partilharam o destino das “amorosas”.

Termino esta análise de um texto que fez espelhar o destino de uma portuguesa do séc. XVII no destino de uma “nórdica” dos finais do séc. XIX e princípios do séc. XX, citando, no final do romance, o encontro de Abelone e Malte, referido de forma velada na parábola do filho pródigo:

“Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte... Gesichter erscheinen an den Fenstern, gealterte und erwachsene Gesichter von ruhender Ähnlichkeit. Und in einem ganz alten schlägt plötzlich das Erkennen durch. Das Erkennen? Wirklich nur das Erkennen? – Das Verzeihen. Das Verzeihen wovon? – Die Liebe. Mein Gott: die Liebe”. (Rilke, 1962, p. 173)

(Tomar realmente sobre si tudo isto mais uma vez, foi a razão pela qual o “estranheirado” regressou a casa. Rostos apareceram à janela, rostos envelhecidos e adultos, que se assemelhavam. E num rosto muito envelhecido surge repentinamente o reconhecimento. O reconhecimento? De verdade só o reconhecimento? O perdão. O perdão de quê? O amor. Meu Deus: o amor).

Paul Celan tradutor de Fernando Pessoa

Paul Celan, propriamente Paul Antschel, filho de pais judeus, nasceu em 1929 em Czernowitz (Bukowina) – Roménia, território integrante do Império Austro-Húngaro desde 1772. O seu país de eleição veio a ser a França, tendo estudado medicina em Tours durante o ano de 1938, mas já em 1939 regressa à sua cidade natal para iniciar estudos em Filologia Românica. A guerra trouxe a ocupação da cidade de Czernowitz por tropas alemãs e romenas e passou a viver num gheto. Os pais foram deportados

em 1942 para um campo de extermínio (recordo o poema *Todesfuge*, escrito também em memória de seus pais.) Paul Antschel tenta a fuga, mas é internado num campo de trabalhos forçados romeno. Em 1944, regressa a Czernowitz, entretanto ocupado por tropas soviéticas e em Outubro do mesmo ano retoma os seus estudos. Em 1947 publica os primeiros poemas em revistas romenas e em Dezembro do mesmo ano fixa-se em Viena. Adquire a nacionalidade austríaca, ao abrigo da lei votada ainda pelo governo provisório da Áustria. Em Julho de 1948 regressa a França, fixando-se em Paris. Inicia estudos de Germanística, ao mesmo tempo que publica em Viena o seu primeiro livro de poesia *Sand aus den Urnen*. O segundo livro de poesia data de 1952, o livro *Mohn und Gedächtnis*, publicado em Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) e por esta altura inicia a tradução para alemão da *grande poesia europeia*, em especial do Modernismo francês, com a publicação em 1958 de Arthur Rimbaud, *Le Bateau-ivre* (*Das trunkene Schiff*), passando por Apollinaire, fixando-se em especial no Modernismo italiano (representado por Ungaretti) e no Modernismo português (representado exclusivamente por Fernando Pessoa e seus heterónimos). Nas traduções a partir do português não deverá omitir-se a colaboração de Edouard Roriti.

Paul Celan traduziu sempre para alemão poesia a partir das seguintes línguas: francês (o corpus mais extenso), seguido do russo, do inglês – refira-se em especial os sonetos de Shakespeare –, do anglo-americano, do italiano, do romeno, do português e do hebraico.

As suas traduções de poesia, para além do seu valor intrínseco, reflectem, na opinião de Beda Allemann, “a tradição europeia subjacente à sua própria poesia”.

Para referenciar a poesia portuguesa (Fernando Pessoa), traduzida por Paul Celan, utilizámos a edição organizada por Beda Allemann e Stefan Reichert: *Paul Celan, Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983. A edição da poesia é bilingue, permitindo um confronto imediato das duas versões: mas os editores têm consciência que a solução encontrada não foi sem dificuldades, dado que para muitos casos não foi possível encontrar a versão do original.¹⁰

Para o caso de Fernando Pessoa a edição das *Obras Completas e de Poesia* por João Gaspar Simões e Luís de Montalvor, de 1942 a 1946, não deverá pôr problemas, se se considerar que a actividade de tradutor se iniciou 20 anos antes da sua morte.

De entre os poemas traduzidos contam-se os seguintes¹¹:

¹⁰ Paul Celan, *Gesammelte Werke*, V. Band, Übertragungen II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983. (Hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert.)

¹¹ Sobre a publicação das traduções de poesia v. a seguinte nota editorial: “Die Sammlung der bisher nur in Einzelausgaben oder in Periodica* verstreut, zum Teil an abgelegener Stelle, erschienen Übertragungen entspricht Celans eigenem ausdrücklichen Wunsch, zu dessen Verwirklichung er selbst noch erste Anstalten getroffen hatte. Bis zuletzt und nicht ohne Grund war er der Ansicht, dass seine Übertragungen bei den Spezialisten des Metiers wie in der literarischen Öffentlichkeit nicht immer die gebührende Beachtung gefunden hätten. Dass die bereits seit einiger Zeit für die *Bibliothek Suhrkamp* angekündigte Sammlung der Übertragungen erst jetzt und am dieser Stelle publiziert wird, hat seinen Grund in rechtlichen Schwierigkeiten, die erst im Rahmen dieser Ausgabe der GESAMMELTEN WERKE befriedigend gelöst werden konnten. (Beda Allemann/Stefan Reichert, *Editorisches Nachwort*, op. cit., p. 616).

* Os poemas de Fernando Pessoa foram publicados em *Die Neue Rundschau*, 1956, 2. u. 3 Heft, pp. 401-410.

Iniciação

Autopsicografia - F. Pessoa, *Obras Completas*, I, Poesias de Fernando Pessoa (1942)

A espantosa realidade das coisas F. P. - *Obras Completas* III
Sou um guardador de rebanhos (1946): Alberto Caeiro

As rosas do jardim de Adónis F. P. - *Obras Completas* IV
Para ser grande, sê inteiro: nada (1946): *Odes* de Ricardo Reis

Tabacaria F. P. *Obras Completas* II
(1944) *Poemas* de Álvaro de Campos.

Crítica de Tradução

Pode de um modo geral afirmar-se que o poeta não procurou uma simples transposição de palavras do português para alemão: a sua tradução caracteriza-se por uma recriação lírica que é sempre conseguida.

O primeiro poema registado mas não datado é do próprio Fernando Pessoa: “Iniciação”. Fazendo um confronto textual poderão encontrar-se breves omissões (adjectivação), mas no todo o poema recriado está carregado de forte lirismo e acentua um dos motivos da própria lírica de Paul Celan – a solidão:

INICIAÇÃO

Vem a noite, que é a morte,
E a sombra acabou sem ser.
Vais na noite só recorte,
Igual a ti sem querer. (...)

Por fim, no fundo da caverna,
Os Deuses despem-te mais.
Teu corpo cessa, alma externa,
Mas vês que são teus iguais.

INITIATION

Die Nacht- der Tod - rückt dir näher
Der Schatten schrumpft, eh er ist.
Du bist nun eins mit dir selber,
Wenn du das Dunkel durchmisst.

Zuletzt, in der Tiefe der Höhle:
Die Götter - sie rafften, was bleibt.
Sie sind, du weisst's, deinesgleichen
Hinweg äussere Seele, den Leib!

O poema reproduz e mantém o segredo de cerimónia iniciática, em que os deuses despem o corpo, desnudando assim a alma. A tradução inverte por vezes as fases do ritual iniciático, mas o poema trasladado para o alemão – uma língua com outra regras que o português – mantém o essencial da pureza de F. Pessoa:

A sombra das tuas vestes
Ficou entre nós na Sorte.
Não estás morto, entre ciprestes.

.....
Neófito, não há morte.

Gefügt ward, dass deiner Gewänder
Schatten unter uns ruht.
Nicht tot bist du unter Zypressen

- Neuling, es gibt keinen Tod.
(Paul Celan, pp. 562-65)

Traduzir poesia é recriar poesia: esse o entendimento e a prática de Paul Celan: o poema “Autopsicografia”, assinado por Fernando Pessoa, é bem a prova desta minha afirmação. Paul Celan está interessado em comunicar o sentimento do poeta que se propôs traduzir – e cumpre-o, ainda que por vezes tenha de inverter a ordem dos versos em português para dar uma sequência lógica na língua da tradução – o alemão. Permito-me transcrever a primeira e a última estrofe do poema:

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente. (...)

E assim nas calhas da roda
Gira, a entreter a razão
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.

AUTOPSYCHOGRAPHIE

Der Dichter macht uns etwas vor:
So weit treibt er sein Spiel,
Dass Kummer, den er wirklich fühlt,
Gespielter Kummer wird. (...)

Und so, dem Geist zum Zeitvertreib
Rollt sie auf ihrem Gleis:
Diese kleine Spielzeug-Eisenbahn,
Gemeinhin Herz genannt.

(Paul Celan, pp. 566-567)

De Alberto Caeiro traduz dois poemas da colecção “Poemas Inconjuntos” – “Zusammenhangslose Gedichte” na proposta de Paul Celan. É sempre notável ler – sobretudo em voz alta – a poesia transposta para o alemão. Mesmo os poemas com carácter programático, em que Alberto Caeiro enuncia o sensacionismo, foram compreendidos por Celan, se bem que por vezes sinta a necessidade de uma tradução mais “explicativa”, como na segunda estrofe do poema:

Sou um guardador de rebenhos,
O rebanho é os meus pensamentos.
E os meus pensamentos são
/ todos sensações. (...)

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
/sehen und sie riechen;
E comer um fruto é saber-lhe
/ o sentido.

Ich bin einer Herde Schäfer.
Die Schafe: meine Gedanken.
Meine Gedanken: was ich
/empfinde.

Blumen denken - das heisst: sie
Früchte essen: wissen um ihren
/Geschmack.

(Paul Celan, p. 572-3)

Às Odes de Ricardo Reis podem apontar-se o que foi referido anteriormente, ainda que por vezes opte por uma versão mais pessoal, como por exemplo na **última ode**, que me permito transcrever:

Por ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.

DIE LETZTE ODE

Sei ganz, um gross zu sein: nichts an dir
Betone dich zu stark, nichts schliess´dich aus.

Sei jegliches in jedem Ding. Leg soviel, als du bist
In dein geringstes Tun.
So glänzt auch er aus jedem Teich, der volle Mond,
Der oben schwebt. (pp. 576-577)

Com Álvaro de Campos se conclui esta colecção de poesia traduzida de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos. Trata-se de um texto muito trabalhado de Paul Celan, em que se revela um poeta profundo conhecedor do Modernismo literário. Mais uma vez o que Celan acentua é a temática existencial do poema – como podemos verificar na seguinte citação:

TABACARIA

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
(...)
Não, não creio em mim.

TABAKLADEN

Was weiss ich denn von dem, der ich einst sein werde, ich, der
ich nicht weiss, wer ich bin?
Sein, was ich denke? Was denke ich nicht alles!
(...)
Nein, ich glaube nicht an mich. (pp. 580-581)

Para completar estas reflexões haverá a reter que Paul Celan terá descoberto Fernando Pessoa em meados dos anos cinquenta e iniciou a sua tradução para alemão. Por circunstâncias de dificuldades editoriais nenhum poema em versão alemã chegou a ser publicado em livro/antologia de poesia em vida do autor, embora em meados dos anos 70 (já após a “descoberta” do grande poeta da Modernidade portuguesa) Paul Celan tivesse proposto à editora Suhrkamp uma antologia de poesia europeia (em que figurava Fernando Pessoa) – projecto que a editora só concretizou em 1983 com a publicação das suas *Obras Completas*.

Permito-me concluir esta exposição com uma breve reflexão:

Falámos de dois poetas de espaços geográficos distintos, unidos pela língua alemã – que foi a sua língua literária. Tanto num como no outro encontramos motivos e personalidades marcantes da cultura portuguesa –que assim passaram para o imaginário da cultura alemã. Portugal e a cultura portuguesa desde tempos remotos, mas com mais incidência no séc. XIX, nos princípios e meados do século XX e muito mais nos nossos dias, não é um país marginal em relação à Europa, nomeadamente à Europa Central: é um país de referência pela sua epopeia histórica dos Descobrimentos, mas é-o sobretudo pela sua cultura de profundas raízes neo-latinas, judaico-cristãs e árabes, que tem vindo a vivificar a cultura alemã – concebendo cultura alemã no seu conceito mais lato.

Rainer Maria Rilke e Paul Celan são testemunhos vivos do que acabo de referir.

Bibliografia

- Albin Eduard Beau, *Estudos*, vol. II, Coimbra, 1964 (Acta Universitatis Conimbricensis).
- August Stahl (1979), *Rilke Kommentar. Zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Winkler, München.
- Fernando Pessoa, *Obras Completas I, Poesias* (ed. João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor, Editorial Ática, Lisboa, 1942.
- , *Obras Completas II, Poesias de Álvaro de Campos*, Editorial Ática, Lisboa, 1946.
- , *Obras Completas III*, Alberto Caeiro, Editorial Ática, Lisboa, 1946.
- , *Obras Completas IV, Odes de Ricardo Reis*, Editorial Ática, Lisboa, 1946.
- , *Poesias Inéditas (1919-1930)*, Edições Ática, 1956.
- , *Poesias Inéditas (1930-1935)*, Editorial Ática (1955), *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Introdução, apêndice e notas do destinatário, Publicações Europa-América, 1957.
- Ludwig Scheidl (1996), Die Bedeutung von Mariana Alcoforado in Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in Actas de Colóquio Interdisciplinar Rilke 70 Anos depois, Faculdade de Letras de Lisboa.
- Paul Celan, *Gesammelte Werke. Fünfter Band. Übertragungen I u. II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983. (Hgg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert).
- Paul Michael Lützeler (1983), *Deutsche Romane im 20. Jahrhundert. Neue Interpretationen*, Athenäum, Königstein/Ts.
- Paulo Quintela (1955), Prefácio a *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, Coimbra.
- Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1962. (cf. Nova edição *Werke in vier Bänden*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1996.
- , *Portugiesische Briefe*, in R.M. Rilke (1927) *Gesammelte Werke, Übertragungen*, Insel Verlag, Leipzig.
- , (1934), *Briefe an seinen Verleger. 1906-1926* (hgg. v. Ruth Sieber). Rilke u. Carl Sieber, Insel Verlag, Leipzig.
- Ulrich Fülleborn (1968), “Form und Sinn der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*”, in Reinhold Grimm (Hrsg.) (1968), *Deutsche Romantheorien*, Bd. 2, Athenäum – Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.

TERCEIRA PARTE

(Página deixada propositadamente em branco)

Efemérides

(Página deixada propositadamente em branco)

A POESIA EXPRESSIONISTA E A PROSA DAS “KALENDERGESCHICHTEN”
(HISTÓRIAS DE CALENDÁRIO) – DOIS MARCOS NA OBRA DE
GOTTFRIED BENN E DE BERTOLT BRECHT

Nascidos em 1896 e 1898 – mas falecidos no mesmo ano (longínquo?) de 1956 é ainda legítimo recordar neste ano de 2007 o quinquagésimo ano do desaparecimento físico destes grandes autores alemães.

É pois esta efeméride que a Direcção do Instituto se propôs celebrar e penso que foi uma decisão que merece o nosso apoio, porque nos vai permitir evocar e eventualmente pôr em evidência aspectos marcantes das suas obras.

Pode certamente afirmar-se que estes autores – o poeta, prosador e ensaísta Gottfried Benn, o autor de dramas, de poesia lírica e de prosa Bertolt Brecht – estes autores são uma referência nas letras alemãs e, numa perspectiva actual, nas letras europeias.

Também conhecemos o percurso político de cada um – por um lado o declarado apoiante da doutrina da emancipação do proletariado (e uso a terminologia histórica), formulada por Karl Marx e adaptada por Lenine – Bertolt Brecht, combativo, autor de peças de teatro de intervenção política e social como o documenta o drama *Trommeln in der Nacht* (Tambores na noite), representada em 1922 nos *Kammerspiele em Munique* e subsequentemente os *Lehrstücke* (peças didácticas) –, por outro lado, à posição política mais discreta, quase apolítica¹, mas que, como estudante de medicina e posteriormente como médico nos bairros pobres de Berlim, está marcada pelo sofrimento do Homem a que Gottfried Benn dá expressão, numa poesia nova e agressiva “chocante” da sensibilidade, fundada no sonho e na beleza do artefacto e do artificial do período finissecular.

Gottfried BENN iniciou-se como poeta do movimento expressionista, conhecido pelas publicações das revistas *Der Sturm* (Herváth Walden) e *Die Aktion* (Franz Pfemfert),

¹ A poesia de Benn não tem qualquer empenhamento político, embora não seja neutra, considerando o forte empenhamento social.

Sobre a sua posição em relação ao nacional socialismo, vide Uwe-K. Ketelsen “1933” oder “Das Volk in Bewegung setzen”, in *Text und Kritik* IV/06, p. 108. A adesão de Benn ao nacional socialismo circunscreve-se ao ano 1933-34, pautando a sua actividade no futuro por estrita neutralidade. Mesmo assim a sua obra teve proibição de publicação.

Gottfried Benn foi mobilizado como médico militar, logo no início da guerra.

mas também pelas leituras da nova poesia por Georg Heym ou Jakob van Hoddis no célebre cabaret literário dos Neopatéticos (Neopathetisches Kabaret)². Gottfried Benn publica o seu primeiro livro de poesia em 1913 que intitulou de *Morgue*.

Depois da poesia finissecular simbolista e esteticista que tem o seu centro em Viena, vem a constituir-se na periferia do espaço de língua alemã (Strasburg, Salzburg, Leipzig, onde Kurt Wolff publica a colecção “Der jüngste Tag”) um movimento literário e artístico que se intitulou de expressionista, que tem Berlim como principal centro – tanto na pintura com o grupo *Die Brücke*, na literatura – poesia, prosa e drama. À concepção do belo e da harmonia, do artifício e artificial do período de 1900, opõe a denúncia desse ideal – ainda antes do eclodir da guerra – com a *verdade* de um mundo acomodado e fraco – decadente. Num poema que anuncia a nova visão do mundo, Georg Heym opõe a idealização de “um pôr do sol poético” o poder destruidor das forças cósmicas.³

Esta composição de um mundo ameaçado – e ainda que escrita de acordo com a técnica descritiva realista-naturalista – adquire contudo o valor de um símbolo apocalíptico da destruição do homem.

É este o tom e grande parte da imagética que vamos encontrar no volume *Morgue* de Gottfried Benn. Este livro de poesia abre com a poema “Kleine Aster”, com a reconstituição realista e perturbadora da autópsia de um carroceiro, morto em acidente e no momento da conclusão da autópsia cai uma flor – uma aster – que é fechada naquele corpo. A beleza do mundo – da vida – alimenta-se, afinal, da morte.⁴

Mais deprimente pela evocação da dor e do sofrimento é a apresentação de mulheres moribundas de cancro – deitadas em camas em duas filas, de acordo com o mal de que padecem: é o terceiro poema de *Morgue* – “Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke” (Homem e Mulher atravessam uma enfermaria de cancerosas).

O médico-poeta ou se se preferir o poeta-médico transpõe para a poesia a realidade com que se confronta todos os dias: esta realidade terrível assume valor simbólico de aviso ao leitor/ouvinte da poesia.

O homem das primeiras décadas do novo século – o século XX – está doente e a I Guerra – como depois a II Guerra – são apenas o sinal visível do que o poeta do expressionismo soube interpretar.

Em 1927 – ainda que no final do *decénio expressionista* – publica o volume *Gesammelte Gedichte* (Conjunto de Poemas) que reúne toda a poesia produzida nesta última fase e anuncia já o período pós-expressionista⁵.

Gottfried Benn escreve poesia ao longo de toda a sua vida e encontrará novas formas de expressão, mas o volume *Morgue* e o Expressionismo foram determinantes

² Sobre o tema vide Hans Hentig. “Bei den Neopathetischen”, in *Die Berliner Moderne 1885-1914*, Reclam 1987.

³ Vide Apêndice 1 - Texto 1.

⁴ Veja-se Apêndice I - Texto 2.

⁵ Com o fim da guerra a poesia visionária, patética, extática, dá lugar a uma *nova objectividade*, muitas vezes a uma poesia racional que recusa o êxtase. Afinal, nenhuma das mensagens expressionistas do “homem novo” de um “mundo novo” se concretizaram.

para a expressão – como poeta – dos seus sentimentos de revolta, mas também da sua simpatia social.

Sabemos que a poesia expressionista não aspirava a fixar o belo e a criar a harmonia: não, quer apenas interpretar a verdade e anuncia “um mundo novo”, “um homem novo”.

Com o último volume, publicado em 1949, atinge a sua verdadeira maturidade e vem a tornar-se o modelo da geração que anseia por recuperar a grande poesia de língua alemã, tão maltratada durante os doze anos de nacional-socialismo⁶).

Sem a exuberância de linguagem, sem a experiência de uma poesia que se aventurou por novos caminhos na sua fase expressionista, Gottfried Benn não teria desenvolvido uma técnica poética e a capacidade de dar expressão mais contida, mais racionalizada, à dor de existir.

Gottfried Benn reflecte por diversas vezes em ensaios sobre o Expressionismo literário, mas o texto mais importante é o prefácio a uma antologia de poesia expressionista, seleccionada por Marguerite Schlüter, publicada pelo Limes Verlag (editora Limes) no princípio dos anos 50, com o título *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*. (A Lírica do decénio expressionista). Já em 1920 Kurt Pinthus editara uma colecção que pretendia reunir uma amostra significativa da produção da poesia expressionista, e a que deu o nome de *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichter* (O Crepúsculo da Humanidade. Sinfonia dos poetas mais recentes) na qual Benn está representado com oito poemas – os mesmos da sua antologia de 1950.

A evolução da sua poesia leva-o a distanciar-se do Expressionismo que visto agora à distância dos anos, é basicamente compreendido como um movimento que se baseou na descoberta da verdade existencial e de renovação da produção lírica e literária “estabelecida”: é à sua maneira um novo movimento radical como foi o *Surm und Drang* (Titanismo), com o qual apresenta, de resto, algumas semelhanças.

Gottfried Benn compreende o Expressionismo como um movimento geracional, de que ele, Benn, é um dos poucos sobreviventes. Mas o texto que tomámos como referência (Prefácio a *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*) é também e ainda uma reabilitação do Expressionismo, condenado e ferozmente combatido pela mais negra das ditaduras europeias de todos os tempos como “arte degenerada”. Perante tanta incompreensão – mesmo antes da sua recuperação em meados da década de 50 – Gottfried Benn faz a pergunta irónica: “Portanto o que foi o Expressionismo? Um conglomerado?, uma serpente, o monstro de Loch Ness?, uma espécie de Klu-Klux-Klan?”.

O artista expressionista não tem só talento, mas também fortaleza de carácter que “desfraldou a sua bandeira por sobre a Bastilha, o Kremlin e Golgotá, só não chegou ao Olimpo” (p. 381).

A evolução de Gottfried Benn, sem nunca renunciar ao seu percurso poético, leva-o à lírica marcada por uma nova subjectividade. Para documentar esta evolução do poeta Benn cito o poema “Rosen” (Rosas).⁷

⁶ Refira-se a queima dos livros e as exposições itinerantes de “arte degenerada”, com a exposição e parcial destruição de pintura expressionista.

⁷ Veja Apêndice I - Texto 3.

Bertolt BRECHT tem, pois, um percurso diferente – o seu teatro político é fundamentalmente um acto de resistência às campanhas do partido nacionalista radical que acabará, contudo, por se impor: no dia do incêndio do Reichstag (Fevereiro de 1933) foge com a família para a Checoslováquia; segue de Praga para Viena, de Zurique para Paris e opta pelo exílio na Dinamarca. Em 1940, na sequência da invasão alemã da Dinamarca e Noruega, Brecht exila-se na Finlândia até que em Maio de 1941 obtém um visto para os EUA, vindo a estabelecer-se em Santa Mónica (Hollywood)⁸. Regressará a Europa em 1947, na sequência dos inquéritos ordenados por Macarthy⁹ e estabelece-se da Suíça (Zürich), acabando por se fixar definitivamente em Berlim Leste (1948), com um estatuto político especial – como cidadão com passaporte austríaco¹⁰, cuja nacionalidade obteve entretanto.

Data de 1940 e a partir do ano seguinte ao exílio nos EUA a organização de uma colecção de contos com que fará a sua apresentação na Alemanha, após o seu regresso em 1948. O seu nome de escritor estava praticamente esquecido pelo leitor/espectador – porque a censura feroz do regime NS era, de facto, eficaz. Parte do teatro de Brecht foi representado na Suíça – em Zurique – mas as críticas e a recepção de Brecht nunca tiveram qualquer eco na Alemanha entre 1933 e 1945, os 12 anos de regimen nacional-socialista.

Bertolt Brecht escreveu ao longo da sua vida histórias curtas – com um sentido quase sempre crítico, mas a maioria destas histórias datadas até 1933 (ano do exílio) nunca ou só parcialmente foram publicadas em vida do autor¹¹.

A recolha de trabalhos a partir de 1940 – escritos expressamente ou coligidos a partir de colecções anteriores, parcialmente publicadas em jornais e revistas, de que destaco a revista “Internationale Literatur”, publicada em Moscovo, levam à organização do volume a que deu o nome sugestivo de *KALENDERGESCHICHTEN*, com que se apresenta ao leitor alemão, depois de 15 anos de silêncio forçado. Já tive oportunidade de referir que Bertolt Brecht sempre escreveu prosa – pequenos contos ou narrativas mais longas desde os seus tempos do liceu em Augsburg e registo o seu primeiro texto “Balkankrieg” (A Guerra nos Balcãs), publicado na revista da escola *Die Ernte*. Ensaia igualmente o romance que desenvolveu quando se associou ao cinema – já em Berlim e depois no exílio em Santa Mónica pela proximidade com Hollywood¹².

Bertolt Brecht conhece a técnica da “short story” que virá a ser modelo de grande parte da produção literária no pós-guerra, produzida na “Alemanha dos escombros” – e

⁸ Cf. Kommentar, p. 40.

⁹ Em Setembro de 1947 recebe a notificação para se apresentar em Washington ao “Committee for Unamerican Activities” (Mc. Carthy), vide Kommentar, p. 40.

¹⁰ Cf. Kommentar p. 41.

¹¹ “Ein grosser Teil der bis 1933 entstandenen Geschichten wurden erst aus dem Nachlass veröffentlicht”. (Uma grande parte das histórias escritas até 1933 só foram publicadas a partir do espólio).

B. Brecht, *Geschichten I* (até 1933), Bibliothek Suhrkamp, 1962;

B. Brecht, *Geschichten II* (1935-1948), Bibliothek Suhrkamp, 1965.

(Kommentar, p. 43).

¹² “In der Emigration nimmt die Zahl der Geschichten vergleichsweise ab, ihre Qualität und Bedeutung wird jedoch grösser. (...) Während der letzten Lebensjahre in Ostberlin hat Brecht keine Erzählungen mehr geschrieben” (cit. Kommentar, p. 307).

que Brecht, de certo modo antecipa. Mas as *Kalendergeschichten* conservam também e fundamentalmente o modelo original das “histórias publicadas como entretenimento nos calendários”, a partir do séc. XVII. Os textos não são exclusivamente de prosa narrativa, mas constituem-se também de baladas e de canções. O livro foi um êxito digno de assinalar: na Alemanha dos escombros venderam-se – depois de superadas as dificuldades de publicação, refiro a enorme falta de papel, de impressoras – mais de um milhão de exemplares. Os textos retomam, na sua maioria, figuras ou destinos apresentados no seu teatro e na sua prosa narrativa. Este teatro – o grande teatro de Brecht foi concebido no exílio e – como já referi – na sua quase totalidade desconhecido na Alemanha. Estas vicissitudes são hoje em grande parte omitidas, pelo que os leitores mais jovens farão bem em ler as “Kalendergeschichten” e depois as grandes peças de teatro e os romances, de que encontra aqui o esboço de algumas personagens ou figurantes.

Permito-me concretizar: o terror persecutório da Inquisição que constitui o fundo histórico da narrativa *Der Mantel des Ketzers* (O manto do herege) em que o herói Giordano Bruno (em consequência de uma denúncia de heresia) é preso pela Inquisição sem que tenha tido a oportunidade de pagar o manto que encomendou ao alfaiate de nome Zunto. Mas nos longos anos de prisão e nos intervalos dos interrogatórios conduz dois processos: o de provar a sua inocência da acusação de heresia, o segundo processo de restituição do seu manto ao alfaiate Zunto. Perdeu o processo pela sua vida – vai ser transferido para Roma, onde teve lugar o auto de fé em praça pública no ano de 1600. Quanto ao segundo processo ganhou-o, de acordo com o relato do funcionário da justiça. E o texto conclui¹³:

“De resto poder-lhe-ia ser muito útil, agora, pois vai ser extraditado e ainda esta semana vai ser levado para Roma. Confirmou-se. Estávamos em fins de Janeiro.”

O leitor reconhecerá traços desta “figura de herege” no drama Galileu, que assume traços marcantes do referido “herege” Giordano Bruno.

Não é minha intenção comentar em pormenor as diferentes histórias de “Kalendergeschichten”, mas gostaria de realçar que nesta coleção de histórias, Brecht assume antes de mais o papel de pedagogo. As histórias são narrativas pessoais, em que o narrador nunca sai de cena, mas assume claramente uma máscara, atrás da qual se reconhece o autor-Brecht.

Recria-se o “género histórico” nas *Kalendergeschichten* que têm como heróis figuras como Sócrates (*Der verwundete Sokrates/Sócrates ferido*), César (*Cäsar und sein Legionär/César e o sru Legionário*), Francis Bacon (*Das Experiment/A experiência*) ou são marcadamente pacifistas (*Der Soldat von La Ciotat/O soldado de La Ciotat*) (*Mein Bruder war ein Flieger /O meu irmão foi aviador*), de marcado tom ideológico

(Na emigração o número de histórias diminui comparativamente, todavia a sua qualidade e importância tornou-se maior. (...) Durante os últimos anos de vida em Berlim Leste Brecht deixou de escrever contos. Cit. Kommentar, p. 307).

¹³ Cf. Apêndice II - Texto 4

(*Die zwei Söhne* /Os dois Filhos) ou pedagógico-político (*Fragen eines lesenden Arbeiters*/Perguntas de um operário leitor) ou ainda da esfera privada (*Die unwürdige Greisin* / A anciã indigna).

Todos estes motivos – o histórico, a tradição bíblica, a simpatia social, a esfera do privado – encontram-se fundidos no texto com que abre a colectânea: “Augsburger Kreidekreis” (O círculo de giz de Augsburg). Relata-se um episódio que decorre na grande destruição da Guerra dos Trinta Anos. Narra a dedicação de uma doméstica por uma criança que ninguém ousa chamar de sua – a começar pela própria mãe. A menina é filha de um comerciante suíço, protestante, de nome Zingli, cuja casa acabara de ser assaltada pela soldadesca. Só a sorte ou um acaso feliz poupou a criança à fúria assassina dos assaltantes. Passado o perigo, a mãe vai – várias semanas depois destes acontecimentos – buscar a criança salva pela criada e ama que dá pelo nome de Anna. Tem lugar o célebre processo salomónico do círculo de giz: ¹⁴

“Com um forte puxão a senhora Zingli tirou a criança do círculo de giz. Perturbada e incrédula Anna seguiu-a com o olhar. Com medo que a pudesse magoar, se puxassem ao mesmo tempo pelos dois bracitos em duas direcções, tinha-a largado logo.

O velho juiz Dollinger levantou-se.

‘E assim ficamos a saber’, disse em voz alta, ‘quem é a verdadeira mãe. Tirem a criança a essa megera. Insensível seria capaz de a rasgar em pedaço’. E acenou a Anna com a cabeça e saiu rapidamente da sala de audiências, para o seu pequeno almoço”.
(p. 354)

A sábia sentença do juiz satisfaz o auditório, mas também pôs fim ao litígio das duas “mães” – mas ninguém se iluda: o aceno a Anna revela que o juiz agiu consciente da verdade, porque a verdadeira justiça não se resume à aplicação cega da lei.

Já referimos que Bertolt Brecht contribuiu com as suas “histórias” – que por vezes adoptam a técnica da *Kurzgeschichte* (em termos formais haverá a considerá-las propriamente *short stories*) que os autores do pós-guerra vão tomar como modelo (W. Borchert, H. Böll), Ilse Aichinger) ao fazerem um levantamento do trágico destino de gerações saídas dos bancos das escolas e impelidas para as frentes da guerra. Em 1947 estes autores (por vezes cronistas) estão em condições de fazer um levantamento completo desta “geração perdida ‘dos *Heimkehrer*’ (soldados que regressam a casa) que encontram a sua terra natal, a casa de família e a sua própria destruída nesse monte de escombros, mas que não renunciam a começar nova vida como conta Heinrich Böll na *Kurzgeschichte* “Kumpel mit dem langen Haar” /Companheira de Cabelo Comprido.

Mas a nova prosa alemã do pós guerra omite, ou quase omite, o crime maior da II Guerra: a perseguição dos judeus. ‘E um trauma e uma culpa que se sente como colectiva e que ninguém quer ainda evocar: não assim Bertolt Brecht. O problema da perseguição dos judeus está presente no segundo texto do livro “Ballade von der Judenhure Marie Sanders” (Balada da prostituta dos judeus Marie Sanders), uma alemã e portanto (de acordo com a terminologia oficial) de raça ariana, insultada pela

¹⁴ Cf. Apêndice II - Texto 5.

população fanatizada de que se reproduz o “castigo” por ter relações com um judeu reconhecível como tal, porque “Dein Geliebter hat zu schwarzes Haar” (O teu amante tem cabelo demasiado escuro):¹⁵

Certa manhã às nove horas,
Foi levada de carroça por toda a cidade,
Em camisa, em volta do pescoço um cartaz
O cabelo rapado. As ruas em delírio. Ela
Olhou com um olhar frio. (p. 355)¹⁶

Baladas – Histórias mais ou menos concisas – Diálogos dramáticos são determinantes para a caracterização do volume. *Kalendergeschichten* que se completa ainda com as histórias curtas, incisivas, didáticas de “Herr Keuner” (O senhor Keuner). As histórias curtas têm longa tradição na literatura alemã, e recorro a *Anekdote*, a fábula (*Fabel*) e a parábola (*Parabel*); mas mais uma vez Brecht é original na criação de uma figura central das histórias e episódios de valor didático. Neste volume Bertolt Brecht reúne 40 histórias que merecem uma leitura atenta, porque sem querer defender a tese de que o senhor Keuner é um “alter-ego” (heterónimo) de Brecht. Esta figura espelha muitas características do seu autor. Bertolt Brecht concebeu esta figura em 1929¹⁷ – e escreveu até ao seu exílio em 1933 mais de duzentas “Geschichten vom Herrn Keuner” que, na sua maioria só conheceram uma publicação póstuma¹⁸.

Gostaria de terminar estas reflexões com a versão portuguesa de duas “histórias”: uma de natureza pessoal – a segunda que nos revela o homem de teatro – criador de personagens e encenador Brecht.

Duas Cidades

O senhor Keuner preferiu a cidade B. à cidade A. “Na cidade A. gostam de mim, na cidade B. foram amáveis comigo. Na cidade A. puseram-se à minha disposição, na cidade B. precisaram de mim. Na cidade A. convidaram-me para a mesa, mas na cidade B. pediram-me para ajudar na cozinha.”

Êxito

O senhor Keuner viu passar uma actriz e disse “É bonita”. Quem o acompanhava disse: “Noutro dia teve êxito, porque é bonita.” O senhor K. ficou zangado e disse: “Ela é bonita, porque teve êxito.”

¹⁵ Cf. Apêndice II - Texto 6.

¹⁶ A balada “Marie Sanders” foi composta em Setembro/Outubro de 1935 na sequência da Lei de Nuremberga (Setembro de 1935). Decidida no Congresso do partido NSDAP como “Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre” (Lei para protecção do sangue alemão e da honra alemã). A evocação do destino (“castigo”) de Marie Sanders tem o um valor premonitório de políticas futuras.

¹⁷ Vide “Brecht - Handbuch”, p. 404.

¹⁸ São uma excepção “Geschichten vom Herrn Keuner” (Histórias do senhor Keuner) publicadas em revistas, nomeadamente, em *Versuche* editada por Brecht.

Ao regressar à Alemanha Brecht tem uma posição política conhecida, mas não quer hostilizar nenhum dos seus leitores. Apresenta as suas *Kalendergeschichten* que constituíram um verdadeiro êxito, como tive a oportunidade de referir. Representam um marco na sua obra, porque apresentam *in nuce* os grandes temas da sua obra de teatro, de romance e de poesia e porque deram início aos últimos dez anos de actividade de grande escritor, dramaturgo e encenador.

Bibliografia

Dieter Wellershoff (Hrsg.), Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Limes Verlag, Wiesbaden, 1962.

Band I Autobiographische und Vermischte Schriften

Band II Posa und Szenen (1)

Band III Prosa und Szenen (2)

Band IV Gesammelte Gedichte.

(Todas as citações, em versão portuguesa do autor, referem-se a esta edição, com indicação da página)

Gottfried Benn. *Probleme der Lyrik*, Limes Verlag, Wiesbaden, 1951.

Kurt Pinthus (Hrsg.) *Menscheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichter*, ro-o-ro, Rowohlt's Taschenbuch Verlag, Hamburg 1959.

Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Gottfried Benn, Text + Kritik, 44.

Ludwig Scheidl, *O Expressionismo literário. Poesia, Prosa, Drama*, Coimbra, Minerva, 1996.

J.M. Ritchie, Gottfried Benn. *The unreconstructed Expressionist*. Oswald Wolff (publishers) Ld., London, 1972.

Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hrsg.) *Bertolt Brecht. Werke*, Nd,18, Prosa 3, Sammlungen und Dialoge, Aufbau – Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main. 1995. (Citado nas notas por **Werke – Prosa 3**)

Jan Knopf (Hrsg.), *Brecht Handbuch* Bd. 5, Prosa, Film, Drehbücher, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 2002. (Citado como **Brecht Habdbuch**)

Klaus-Detlef Müller. *Brecht Kommentar zur erzählenden Prosa*, Winkler Verlag, München, 1980. (Citado como **Kommentar**)

APÊNDICE I

Textos citados em versão portuguesa

TEXTO 1

Pritemps

Um caminho campestre, que sonha em árvores brancas
Em flores de cerejeira, passa longe sobre o campo.
Os ramos claros, festivamente iluminados
Vacilam ao entardecer, onde a nuvem,

Monte escuro, orla o dia de cumes escuros.
Lá longe, onde brilha uma pequena torre de igreja,
O sino suave tange ao leve vento
Tons de ouro por sobre a seara verde.

Um lavrador passa enorme na orla do céu,
Diante, negros como gigantes, a parêlha de touros.
Um demônio diante do ardor profundo do céu.
E um moinho prende a cabeleira do Sol
E lança a cabeça de mão em mão
Por sobre a várzea escura, que lento se põe, ensanguentado.

(Georg Heym, *Werke*. apud *O Expressionismo literário*)

TEXTO 2

Pequena aster

(...) Meti-lha no tórax
entre as aparas de madeira,
quando soturaram.
Descansa em paz.
pequena aster!

TEXTO 3

Rosas

Quando um dia as rosas esmorecem
nas jarras ou no arbusto
e começam o seu desfolhar
também as lágrimas caem.

Sonho da duração das horas.
Mudança e recomeço,
Sonho-perante a profundidade
/do luto
vão as rosas desfolhando.(...)

(Gottfried Benn, *Werke*)

APÊNDICE II

TEXTO 4

Ela não foi para a oficina, quando uma semana mais tarde aquele homem gordo trouxe o manto. Mas ficou a escutar à porta e então ouviu o funcionário dizer: “Ainda se preocupou nos dois últimos dias inteiros com o manto. Por duas vezes fez uma petição, entre os interrogatórios e as conferências com as autoridades municipais, e várias vezes pediu um encontro com o nuncio sobre o assunto. O Mocenigo teve de devolver o manto. De resto poder-lhe-ia ser muito útil agora, pois vai ser extraditado e anda esta semana vai ser levado para Roma.

Confirmou-se. Estávamos em fins de Fevereiro.

(*Werke*, 382)

TEXTO 5

O círculo de giz de Augsburg

Com um forte puxão a senhora Zingli tirou a criança do círculo de giz. Perturbada e incrédula Anna seguiu-a com o olhar com medo que a pudesse magoar, se puxassem ao mesmo tempo pelos dois bracitos em duas direcções, tinha-a largado logo.

O velho Dollinger levantou-se.

‘E assim ficamos a saber’ disse em voz alta, ‘quem é a verdadeira mãe. Tirem a criança a essa megera. Insensível seria capaz de a rasgar em pedaços.’ E acenou a Anna com a cabeça e saiu rapidamente da sala de audiências, para o seu pequeno almoço.

(Werke, p. 354)

TEXTO 6

(...) 4
Certa manhã às nove horas,
Foi levada de carroça por toda a cidade,
Em camisa, em volta do pescoço um cartaz
O cabelo rapado.
As ruas em delírio. Ela
Olhou com um olhar frio.
A carne encarece nos subúrbios.
O pintor de tabuletas fala hoje à noite.
Meu Deus, se tivessem os ouvidos bem abertos
Saberiam o que estão a fazer com eles.

(Werke, 355-56)

TEXTO 7

Zwei Städte

Herr K. zog die Stadt B. dr Stadt A. vor.”In der Stadt A.”, sagte er, “liebt man mich; aber in der Stadt B. war man zu mir freundlich. In der Stadt A. machte man sich mir nützlich; aber in der Stadt B. brauchte man mich. In der Stadt A. bat man mich an den Tisch; aber in der Stadt B. bat man mich in die Küche.”

(Werke, 451)

Duas cidades

O senhor K. preferiu a cidade B. à cidade A.”. Na cidade A” disse ele, “gostam de mim, na cidade B. foram amáveis comigo. Na cidade A. puseram-se à minha disposição, na cidade B. precisaram de mim. Na cidade A. convidaram-me para a mesa, mas na cidade B. pediram-me para ajudar na cozinha.”

TEXTO 8

Erfolg

Herr K. sah eine Schauspielerin vorbeigehen und sagte: "Sie ist schön". Sein Begleiter sagte: "Sie hat neulich Erfolg gehabt, weil sie schön ist". Herr K. ärgerte sich und sagte: "Sie ist schön, weil sie Erfolg gehabt hat".

(Werke, 441)

Êxito

O senhor K. viu passar uma atriz e disse: "É bonita". Quem o acompanhava disse: "Noutro dia teve êxito, porque é bonita". O senhor K. ficou zangado e disse: "Ela é bonita, porque teve êxito".

(Página deixada propositadamente em branco)

**MOZART: UMA APREENSÃO DA SUA PERSONALIDADE
A PARTIR DA LEITURA BIOGRÁFICA DAS SUAS CARTAS**

Proponho para breve reflexão uma leitura (releitura) das cartas de Mozart, porque são um testemunho importante para a compreensão da personalidade – sem dúvida complexa – deste grande génio musical: Wolfgang Amadeus Mozart – que seus pais baptizaram e registaram com o nome pomposo de JOHANNES CHRYSOSTOMUS WOLFGANG THEOPHILUS MOZART. Ele próprio adoptou na primeira fase da sua vida o nome Wolfgang Mozart, optou depois pelo nome Wolfgang Amadeus (latinizando o nome Theophilus) Mozart. A partir de 1770 assinava os seus escritos Wolfgang Amadeo Mozart e a partir de 1771 Wolfgang Amadé Mozart.

A leitura que proponho das cartas não é a de um musicólogo – portanto não vou entrar no comentário à sua produção musical, de que nas cartas se encontram numerosas referências e que só por si justificam um exaustivo estudo (entretanto realizado – sem um carácter definitivo) pretendo apenas apresentar e tentar compreender uma figura que desde sempre me fascinou, desde a minha primeira vista à casa onde nasceu na Getreidegasse em Salzburg.

Os pais Anna Maria Mozart (de nascimento Pertl) e Leopold Mozart (nascido em Aubsburgo, filho de um Mestre encadernador) que como músico e compositor se fixou em Salzburg, viria a tornar-se músico da corte (*Hofmusikus*) do Duque e Arcebispo de Salzburg – Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo – lugar que manteve até à sua morte em 1787.

Tiveram sete filhos de que só sobreviveram a 6.^a filha Maria Anna Walpurga Ignatia, a irmã Nannerl – confidente e irmã querida de Mozart – e o próprio Wolfgang Amadeus, nascido em 1756 em Salzburg – celebramos neste ano de 2006 os 250 anos do seu nascimento. Recordo que o próprio Mozart foi pai de seis filhos de que só sobreviveram dois: Carl Thomas (1784-1859) e Franz Xaver Wolfgang (1791-1844). Foi aos filhos que ficamos a dever a recolha e sistematização das cartas, bem como o terem assegurado os direitos de autor estabelecidos em 1815, na Acta da Liga Alemã (Artigo 18.2d) para todos os Estados membros.

Conservam-se 350 cartas – das quais a maioria é dirigida à família, de que o principal destinatário é o Pai (80%), a irmã Nannerl (5%) a mulher Konstanze (10%), amigos e protectores (5%). Dos amigos mais íntimos e seus colaboradores – Joseph Hayden, Lorenzo da Ponte, Emanuel Schikaneder ou Gottfried van Swieten não se

conservam cartas. Todos eles estavam em Viena e haverá a pressupor longas conversas, mas não a troca de correspondência (cf. Stefan Kunze).

Encontram-se hoje à guarda da Fundação Internacional Mozarteum em Salzburg. A primeira publicação deste espólio, conhecida por *Noblsche Sammlung* de 1865 (com muitas omissões e erros de leitura) está na base de numerosas reedições (cf. Hugo Leichtentritt).

Uma edição mais completa em 7 volumes, tendo sido expurgados alguns dos erros mais graves data de 1962-75, foi organizada por Wilhelm A. Bauer e Otto Erich Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Hrsgg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum (cf. nota bibliográfica).

Foi a partir desta edição que Stefan Kunze seleccionou e publicou 187 cartas editadas por Philipp Reclam em 1987 e que serviu de base às leituras que hoje apresento.

O meu primeiro contacto com as cartas de Mozart foi uma selecção feita por Hugo Leichtentritt para a Deutsche Bibliothek em 1912.

Antes de entrar na apresentação das cartas de Mozart, gostaria de chamar a atenção para dois aspectos: a primeira fase da vida do compositor Wolfgang Amadeus Mozart é preenchida com viagens que as suas cartas largamente documentam: o meio de transporte são as carruagens – diligências – em estradas que nem sempre permitiam grande comodidade.

Contudo o jovem Mozart não parece sentir grande desconforto. Numa carta à Mãe, datada de 14 de Dezembro de 1769, escreve:

“Minha querida Mãe //Wörgl, 14 de Dezembro 1769//

O meu coração está encantado de tanta alegria, porque nesta viagem estou muito bem disposto, porque a carruagem está bem aquecida e porque o nosso cocheiro é um homem galante que, quando a estrada o permite um pouco, anda tão depressa. (...)”

Sobre as viagens só mais um apontamento de uma carta ao Pai, datada de 23 de Setembro de 1777:

Mon très cher Père //Wasserburg, 23 de Set. 1777//

Graças a Deus chegámos bem a Wagin, Stain, Fernenthain e Wasserburg; agora uma breve descrição da viagem. Logo que chegámos às portas da cidade, tivémos de esperar quase um quarto de hora até que as portas se abrissem completamente; pois que se estava em obras.

Os correios começam igualmente a funcionar com regularidade. As cartas de Mozart – especialmente as que são dirigidas ao Pai – são cartas resposta – que chegam relativamente depressa ao destino. Mas também há atrasos. Cito como exemplo uma carta à irmã Nannerl, escrita de Verona e datada de 7 de Janeiro de 1770:

Irmã muito querida //Verona, 7 de Jan 1770//

Tive grande preocupação, porque esperei em vão tanto tempo por uma resposta, e tinha razões, porque não recebi a tua carta do dia 1 (...).

Mas há dias certos da chegada do correio. Cito de uma carta à irmã de Bolonha, datada de 24 de Março de 1770:

Ó minha aplicada

//Bolonha, 24 de Março de 1770//

Porque preguiceei tanto tempo, pensei que não me faria mal se me voltasse a aplicar por pouco tempo. Em todos os dias da chegada do correio com cartas alemãs a comida e a bebida sabem-me muito melhor (...)

Para uma melhor compreensão das cartas de Mozart gostaria de chamar a atenção para alguns aspectos formais.

As cartas – e tomo por referência a informação do organizador da edição Stefan Kunze – foram transcritas fielmente, mantendo a ortografia e a pontuação dos originais. Ora no século XVIII não estavam estabelecidas normas ortográficas precisas – veja-se a escrita dos substantivos com ou sem maiúscula – ou as regras de pontuação, pelo que há que ter atenção na respectiva leitura. As cartas de Mozart são cartas íntimas, destinadas a um círculo familiar, quase sempre redigidas depois de um dia de trabalho, o que pode explicar pequenas incongruências. Pela reprodução dos originais (facsimile), poder-se-á, contudo, apreciar a firmeza dos traços de uma letra legível e regular.

Haverá outros aspectos que poderão pôr problemas de leitura: o uso de regionalismos, de expressões dialectais ou então, noutra registo, o uso de francesismos ou de palavras ou de expressões hoje caídas em desuso.

Também o tom das cartas varia conforme o assunto:

- um tom de grande respeito, distanciado, quase de auto-censura nas cartas ao Pai;
- um tom jocoso, travesso nas cartas à irmã;
- um tom apaixonado, brejeiro, sensual, nas cartas à prima Thekla; – a Bäsle;
- um tom jocoso, de grande intimidade, com graça – mesmo em cartas dirigidas a damas da nobreza, que são como que mecenas do seu talento. Refiro como exemplo o cabeçalho da carta de Mozart a Martha Elizabeth, baronesa de Waldstätten, escrita de Viena em 2 de Outubro de 1782.

Mozart a Martha Elisabeth Baronin von Waldstätten,

Muito Querida, Muito Bondosa, Mais Bela,
Dourada, Prateada, Coberta de açúcar
Digníssima e Preciosíssima
Excelentíssima Senhora
Baronesa!

Registe-se ainda a fórmula dos cumprimentos:

A minha senhora, que é um anjo de mulher, e eu próprio que sou um modelo de marido. beijamos os dois 1000 vezes as mãos de Vossa Senhoria e somos os Vossos eternos

fiéis vassalos

Mozart magnus, corpore parvus

et

Constantia, omnium uxorum pulcher-
rima et prudentissima

– em tom sério, quando se refere ao seu trabalho e aos projectos musicais: aqui está uma fonte inesgotável para o estudo da sua música. Não é raro encontrar transcrições musicais.

Da leitura da cartas poderá depreender-se que para além do alemão, Mozart escrevia – e certamente falava fluentemente – (em) italiano, francês e mesmo latim.

A primeira carta – com que abre a selecção de Stefan Kunze –foi escrita por Mozart com 13 anos de idade a uma destinatária não identificada, uma amiga (?) vaidosa que afirma perceber sempre tudo, pelo que Mozart escreve em latim, pedindo-lhe que lhe responda também em latim.

A estadia em Itália consolidou o interesse pelo italiano: a partir da já citada carta à irmã (1772), escrita aos 14 anos de Verona, é frequente o uso do italiano.

A correspondência com o Pai inicia-se invariavelmente com a fórmula em francês:

Mon très cher Père.

Numa carta à mulher Konstanze de 10 de Abril de 1789, para acentuar o tom jocoso – frívolo – serve-se igualmente do francês:

“Adieu, aimez-moi et gardes votre santé si chere et precieuse a votre époux”

Para uma apresentação das cartas organizei cinco grupos de acordo com os destinatários e os respectivos conteúdos:

1. As viagens
 - 1.1. As viagens em criança pelas cortes europeias (1762-63); (1763-1766): as notícias destas viagens são do Pai.
 - 1.2. A digressão a Itália (1770-71): cartas de Mozart à Mãe e à Irmã
 - 1.3. A viagem de 1777-1779, com a duração de dois anos, acompanhado pela Mãe.
2. Cartas ao pai
3. Cartas à irmã
4. Cartas a Konstanze
5. Bettel-Briefe” (Cartas ao seu protector em Viena, Puchberg,)
6. Última carta de Mozart a Konstanze de 1791.

1. Viagens

É conhecido como Leopold Mozart percorreu as diferentes capitais europeias para apresentar o filho – menino prodígio. Do Papa Clemente V recebeu Wolfgang Mozart uma das mais altas condecorações, ao ser nomeado *Cavaleiro da Espora de Ouro*. Em Bolonha foi feito sócio honorário da Academia Filarmónica. As notícias pormenorizadas podem encontrar-se nas cartas do pai Leopold Mozart à mulher e ao círculo de amigos de Salzburg.

Já mais crescido – agora com 14 anos, faz em 1770-1771 uma nova tournée em Itália, acompanhado pelo pai, e as primeiras cartas de Mozart são dirigidas à Irmã e à Mãe: são cartas em que Mozart relata as viagens, as recepções e os seus triunfos, que – apesar de tudo – não deixam o jovem Wolfgang indiferente.

As cartas à irmã são cartas alegres, por vezes travessas:

Mozart à irmã em Salzburg

Milão, 26 de Janeiro 1770

“Alegro-me de todo o coração por te teres divertido tanto nesta corrida de trenó e desejo-te mil oportunidades de diversão de modo a que passes a tua vida o mais contente possível. Mas há uma coisa que me faz pena, que tenhas deixado sofrer e suspirar tanto o Senhor Mölk e que não tenhas andado de trenó com ele, para que tivesse oportunidade de te deitar do trenó abaixo: quantos lenços não terá ele usado por tu causa” (...).

Mas o Arcebispo de Salzburg proibiu estas viagens: os seus músicos deveriam, em primeiro lugar, estar ao seu serviço.

Em 1774 Leopold Mozart obteve autorização para acompanhar o filho à corte do Duque da Baviera, onde Mozart apresentou com grande êxito a ópera *La finta Giardinera*:

Mozart à Mãe

Munique, 14 de Jan 1775

“Graças a Deus! A minha ópera foi apresentada ontem, dia 13; foi tão bem recebida que me não é possível descrever à Mãe o barulho do aplauso. Em primeiro lugar o teatro estava tão cheio, que muitas pessoas tiveram de regressar. Depois de cada ária havia sempre um terrível barulho de palmas e gritos de viva Maestro.” (...)

A última grande viagem desta fase da sua vida decorre de Setembro de 1777 a 1779, desta vez acompanhado pela Mãe. Este período é sobretudo testemunhado pelas cartas ao Pai: a viagem leva-o a Munique e a Augsburg (cidade Natal do pai). É aqui que encontra o seu primeiro amor – a prima Maria Anna Thekla (Bäse) a quem haverá de escrever várias cartas nos anos seguintes (conservam-se 9 cartas): são caras jocosas, bem dispostas, por vezes atrevidas que dão testemunho de um Mozart brejeiro, numa linguagem muito típica do século XVIII. Estas cartas foram durante muito tempo mantidas em segredo, para não manchar a sua imagem. Mas as cartas, tal como algumas passagens das cartas à Irmã, revelam um Mozart jocosos, bem humorado:

Mozart a Maria Anna Thekla

Mannheim, 28 Fev. 1778

Mademoiselle ma très chère Cousine

(...) Adeus priminha, eu sou, eu fui, eu seria, teria sido, tenho sido, havia sido, eu seria, eu serei, se eu fosse, ó que viesse a ser, eu fui, eu terei sido, ó que tivesse sido, quisera Deus que tivesse sido, o quê? – um bacalhau.

Addieu ma chère Cousine, para onde? – é que eu sou o verdadeiro primo

Wolfgang Amadé Mozart

A estação seguinte foi a corte do Príncipe Eleitor Karl Theodor de Mannheim. A par de concertos, das cerimónias públicas, Mozart não deixa de trabalhar nas suas próprias composições: peças para piano, sonatas e diversos projectos para óperas.

Mas também as lições de piano passam a constituir uma importante fonte de rendimento. Aceita dar lições a pedido do pai, embora reconheça que não é essa a sua vocação. Sobre o juízo crítico das seus alunos, cito um passo de uma carta ao pai, escrita de Mannheim em 7 de Fev. de 1778.

(...) “A razão principal, porque não viajo com as referidas pessoas para Paris (...), porque não saberia como viver a não ser com alunos e eu não nasci para esse trabalho. Tenho um exemplo vivo, eu poderia ter tido 2 alunos; fui três vezes a casa de cada um, depois não encontrei um em casa e assim faltei. Por obséquio tenho todo o gosto em dar lições, sobretudo quando vejo que alguém tem talento, alegria e prazer em aprender... Eu sou compositor e nasci para chefe de orquestra. Sou compositor e não posso desperdiçar o meu talento para compor que Deus bondoso me deu com tanta generosidade. (...)

Frustradas as esperanças de ser contratado para músico da corte, Mozart continua a viagem para Paris. Na verdade foi atrasando a sua partida – sempre com novos pretextos, apesar da insistência do Pai – porque Mozart conhece a cantora Aloysia Weber, por quem nutre uma grande paixão. Trata-se da irmã mais velha da sua futura mulher Konstanze. Por fim, Mozart não pode adiar por mais tempo a partida para Paris, onde assumira diversos compromissos. Acaba por ficar oito meses (Março a Outubro), sem nunca se integrar verdadeiramente na sociedade parisiense. A morte da mãe acabará por determinar o seu regresso a Salzburg.

Uma vez regressado ocupa o lugar de *Kapellmeister* (Mestre de Capela) ao serviço do Arcebispo Duque de Salzburg. Acompanhará o Arcebispo em 1781 numa deslocação de vários meses para Viena, que determinará sua vida futura, como se pode deprender das cartas ao Pai.

2. Cartas ao Pai

As cartas ao pai são em maior número e por elas se pode reconstituir uma parte importante da biografia de Mozart. São cartas mais longas e pormenorizadas, estilisticamente mais cuidadas e em que o tom jocoso é praticamente inexistente. Registam-se as descrições pormenorizadas das viagens, das recepções e das honrarias de que é alvo. Em muitas cartas apresenta os projectos de trabalho ou entra mesmo em pormenor, como resposta às perguntas do pai. Não deixa igualmente de referir a sua situação financeira, um aspecto que particularmente preocupa o pai Leopold.

2.1. Passo a apresentar alguns aspectos em pormenor

O aspecto financeiro: cito uma carta em que refere um pagamento com “relógios de ouro”, porque nos mostra o lado de um Mozart divertido, mas também porque Milos Forman aproveita este relato das cartas – como tantos outros – no filme *Amadeo*.

Mozart ao Pai

Mannheim, 13 de Novembro 1777

Mon très cher Père

(...) Agora notícias daqui. Ontem tive de ir com Canabich para casa do Senhor Intendente Conde Savioli, para ir buscar o meu presente. Tal como tinha imaginado não foi dinheiro. Um bonito relógio de ouro. Nesta altura teria preferido 10 moedas (Carolin)... Em viagem precisa-se de dinheiro. Agora possuo com sua licença 5 relógios. Tenho a firme intenção de mandar fazer em cada par de calças mais um bolso de relógio, e quando for a casa de um grande senhor usar os dois relógios como de resto agora é moda para que ninguém se lembre de me honrar com um relógio. (...)

2.2. Relações com o pai

As relações com o Pai não são fáceis, em virtude das constantes recriminações. Cito uma adenda de uma carta da Mãe que dispensa qualquer comentário:

Maria Anna Mozart ao marido

Mannheim, 20 de Dezembro 1777

Adenda de Mozart

Escrevi que a sua última carta me deu muita alegria: é verdade! só uma coisa me magoou um pouco – a pergunta se acaso tão teria esquecido de comungar? – nada tenho a objectar. Permito-me só fazer um pedido: e este é, de não pensar tão mal de mim! Gosto de ser alegre, mas tenha a certeza, que apesar de tudo sei ser sério. Desde que parti de Salzburgo: e mesmo em Salzburgo: encontrei pessoas de que me teria envergonhado, falar ou agir como elas, embora fossem 10, 20 ou mesmo 30 anos mais velhos do que eu! – Peço, pois, e com o maior respeito, que tenha uma melhor opinião de mim (...)

2.3. Estadia em Paris. Notícia da súbita doença e morte da Mãe

Mozart não se sentiu bem em Paris e em Versailles: embora tenha trabalhado muito, não se integrou na sociedade parisiense. Da leitura das cartas ao pai pode presentir-se um mal-estar em todas as camadas sociais, como que anunciando a previsível eclosão da Revolução. A estadia em Paris fica ainda marcada pela morte da Mãe. Sozinho em Paris, praticamente sem amigos a que pudesse recorrer, Mozart teve de tomar decisões difíceis, como a que expressa na carta de 9 de Julho.

Mozart ao Pai em Salzburgo

Paris 3 de Julho 1778

Monsieur mon très cher Père

Tenho a dar-lhe uma notícia muito desagradável e triste que é também a razão de não ter podido responder à sua última carta datada do dia 11. – A minha mãe está muito doente – fez, como estava habituada, uma sangria, a seguir sentiu-se bastante bem e também foi muito necessário...

Mozart ao Pai em Salzburgo

Paris, 9 de Julho 1778

Monsieur mon Très cher Père

espero que esteja preparado para ouvir com estoicismo uma das notícias mais tristes e dolorosas – pela minha última carta do passado dia 3 deve ter sido posto de sobre-aviso, de não poder esperar boas notícias – no mesmo dia 3 a minha mãe expirou na graça do Senhor às 10 h 21 minutos da noite: – mas quando lhe escrevi estava já a fruir das alegrias celestiais – já tudo tinha passado – escrevi-lhe de noite – espero que o Senhor e a minha querida irmã me perdoem esta pequena mas necessária mentira –

2.4. Ao serviço do Arcebispo de Salzburgo, Mozart acompanha-o na sua deslocação a Viena, cidade onde Mozart decide passar a viver. Mas sabe também que vai encontrar grande oposição do pai:

P S de um carta de Mozart a seu Pai

Viena 4 de Abril 1781

(...)

Garanto-lhe, que aqui é um lugar magnífico – e para o *meu métier* o melhor lugar do mundo – qualquer pessoa lho poderá dizer – e eu gosto de estar aqui, de qualquer modo, pelo menos, faço-o em meu proveito com todas as forças. Tenha a certeza que é minha intenção ganhar o máximo dinheiro possível: pois que isso, depois da saúde, é o melhor.

Não pense mais nas minhas extravagâncias, há muito que de todo o coração me arrependi – com o mal tornamo-nos sábios – e agora tenho outros pensamentos. Adeus – da próxima mais e tudo o resto.

2.5. Mozart despede-se dos serviços do Arcebispo, o que vai tornar extremamente tensas as relações com o pai. No fundo teme represálias do Arcebispo, o que por intercessão de Amigos e Protectores de Mozart não vem a suceder.

Mozart a seu Pai, Salzburgo

Viena, 12 de Maio 1781

Sabe pela minha última carta, que pedi minha dispensa ao Duque – porque ele próprio mo ordenou. – pois que já nas 2 primeiras audiências me disse; *vá para o diabo, se me não quer servir como deve*; claro que o vai negar, mas mesmo assim é tão verdade como Deus estar no céu. – Que admiração, quando finalmente: por acusações de malandro, patife, proxeneta, devasso e coisas assim, expressões dignas na boca de um Príncipe! fiquei fora de mim: a expressão *vá para o diabo*, tomei-a finalmente à letra.

2.6. O último desencontro com o pai respeita à permissão de casar com Konstanze Weber. À oposição do pai Mozart argumenta com a sua independência económica:

Mozart ao Pai, Salzburg

Viena 23 de Janeiro 1782

Meu querido Pai – se Deus me pudesse dar por escrito, que vou ter saúde e que não ficarei doente – Ó então ainda hoje me casava com a minha querida e fiel menina.

Tenho três alunas – faço assim 18 ducados por mês (..) e contudo só preciso de mais uma, quatro chegam, isso faz 24 ducados, isto são; 102 florins: e 24 coroas: – com isso pode-se viver aqui com a mulher: uma vida sossegada como desejamos viver. Contudo se ficar doente – não temos nem um cruzado de rendimento. – Posso, claro está, escrever pelo menos uma ópera por ano...

2.7. Mozart confia ao pai os seus projectos musicais – a composição de óperas alemãs, ou seja, em língua alemã. Depois do êxito da ópera em alemão de *Entführung aus dem Serail* (estreia em 16 de Julho de 1782 em Viena e da protecção expressa do Imperador Josef II), poder-se-ia esperar que as grandes óperas de Mozart desta última e extremamente produtiva fase fossem exclusivamente óperas em língua alemã – o que não vem a suceder:

- estreia de *Don Giovanni*, em 7 de Maio de 1788 no Teatro Nacional da Corte em Viena;

- estreia de *Così fan tutte* em 26 de Janeiro de 1790 no Teatro da Corte (Burgtheater);

- estreia em Praga, por altura da coroação de Leopoldo II como rei da Boémia, em 6 de Setembro de 1791 de *Clemenza di Tito*;

- e finalmente a última ópera – desta vez uma ópera alemã – *Die Zauberflöte*, estreada em Viena em 30 de setembro de 1791, no Freihaus – Theater auf der Wieden.

Mozart a seu Pai, Salzburgo

Viena, 5 de Fevereiro 1783

Não creio que a ópera italiana se aguente por muito tempo – e *eu* –também o sou capaz com o alemão – ainda que tenha mais dificuldade, prefiro mesmo assim. Todas as nações têm a sua ópera – porque é que nós alemães não a havemos de ter? – Acaso a língua alemã não se pode cantar tão bem como a língua francesa e inglesa? – não se pode cantar tão bem como o russo? estou a escrever uma ópera alemã *para mim*. Para isso escolhi uma comédia de Goldoni – *Il servitore di Due Padroni* – e o primeiro acto já está inteiramente traduzido – o tradutor é o barão Binder...

3. Cartas à Irmã

Também pelas cartas à irmã se podem acompanhar as digressões do jovem Mozart, nomeadamente a Itália. São cartas dirigidas à irmã amiga e confidente com quem pode partilhar as pequenas alegrias fora das salas de concerto:

Leopold Mozart à mulher

Bologna, 21 de Agosto 1770

Adenda de Mozart á irmã:

Ainda estou vivo e até muito bem disposto. Hoje tive vontade de montar um burro, pois que é assim costume em Itália e por isso pensei, também tenho de o experimentar (...)

À irmã dá muitas vezes nota do seu trabalho e das condições em que decorre: Adendas de Mozart à irmã em cartas de Leopold Mozart à mulher (Agosto 1771, Dez. 1772):

- Por cima de nós está um violinista, no andar de baixo outro, ao lado de nós um mestre cantor dá aulas, no último quarto em frente ao nosso um intérprete de oboé. É divertido para compôr! Dá muitas ideias.

- Ainda me faltam 14 peças (ópera *Lucio Silla.*, estreia em 26/12/1772 em Milão), depois terminei, claro que se podem contar o terceto e o quarteto como 4 peças. É pois impossível escrever-te muito, primeiro porque não tenho novidades, e em segundo lugar, não sei o que escrevo, na medida em que tenho sempre os pensamentos na minha ópera e correr o perigo de te escrever não palavras mas uma ária inteira (...)

Regressado da grande digressão Mozart interrompe as cartas à irmã, uma prática que retoma com a decisão de se fixar em Viena: as cartas parecem significar que a irmã – a Nannerl, como Mozart a chama – assume um papel de medianeira com o pai, cujas relações nem sempre foram fáceis, em parte por Mozart não ter regressado a Salzburgo e ter procurado voltar ao serviço do Arcebispo:

Mozart a sua Irmã, Salzburgo

Viena, 13 de Fevereiro de 1782

Ma très chère soeur!

Há pouco escrevi ao Pai os compromissos do meu dia a dia e quero repeti-lo para ti – às 6 horas da manhã já estou penteado – às 7 horas completamente vestido e arranjado. – depois escrevo até às 9 horas. Das 9 horas até à 1 hora tenho as minhas lições – depois almoço, quando não estiver convidado, e então só se almoça às 2 ou 3 horas, como hoje e amanhã em casa da condessa Zizi e da condessa Thun. Antes das 5 ou 6 horas da tarde não posso trabalhar – e muitas vezes estou impedido por uma academia; se não for o caso escrevo até as 9 – depois vou a casa da minha querida Konstanze (...): Ainda vou escrever qualquer coisa antes de ir dormir – aí engano-me várias vezes até à 1h – e depois estou de novo em pé às 6h.

Irmã muito querida! – se pensas que alguma vez poderia esquecer o meu querido pai e a ti, então – não digas nada! Deus sabe-o, e isso para mim é refrigério que baste: – que me castigue, se alguma vez o puder! – Adeus – sou eternamente

o teu irmão sincero

W.A. Mozart

Uma das últimas cartas à irmã – que entretanto casou e foi viver para St. Gilgen (nas imediações da cidade) – refere a morte do Pai: a dor desta perda marca profundamente Mozart que, todavia, pelos compromissos assumidos não pode estar presente no funeral. Tudo o que respeita à pequena herança – com excepção da *dispositio paterna inter liberos* – de que pede uma cópia e um inventário geral – deixa ao cuidado da irmã.

Mozart à irmã em St. Gilgen

Irmã muito querida!

Viena 2 de Junho 1787

Podes facilmente imaginar como foi dolorosa para mim a notícia da repentina morte do nosso muito querido pai (em 25/5/1787), dado que a perda é igual para nós...

4. Cartas à mulher Konstanze

Dos bilhetes e cartas trocados com Konstanze (de que se sabe ter sido perdido um grande número) são a prova de um casamento feliz. Os gastos da casa Mozart virão a ser um grave problema e vão levar ao endividamento de Mozart.

O êxito da ópera *Die Entführung aus dem Serail* (O Rapto do Serralho) com estreia em 16 de Julho de 1782, um dos seus grandes êxitos financeiros, permite a Mozart o casamento com Konstanze (4 de Agosto). Cito um bilhete que caracteriza bem as relações do jovem casal:

Mozart a sua mulher, Viena

Viena 1782(?)

Bom dia, querida mulherzinha! Desejo que tenhas dormido bem, que nada te tenha incomodado, que te não levantes depressa demais, que não te constipes, não te baixes, não te canses, não te zangues com a criadagem, não te arrelies, que não caias na soleira do quarto contíguo. Poupa-te das arrelias domésticas, até eu regressar. Que te não aconteça nada! Venho às --- horas etc.

Uma carta, escrita de Dresden, em Abril de 1789, é exemplar das relações do casal Mozart, ainda que Mozart não renuncie a ser o “conselheiro” de Konstanze e onde transparece uma ponta de ciúme (sentimento igualmente presente em outras cartas de Mozart):

Mozart a sua mulher em Viena

Minha querida mulherzinha

Dresden, 16 de Abril de 1789

11,30h da noite

Como? – ainda em Dresden? – sim, minha querida – quero contar-te tudo com pormenores, – 2ª-feira, dia 13, depois de termos tomado o pequeno almoço com Naumann, fomos todos para a corte para a capela, a missa era de Naumann ele próprio a dirigiu – muito mediana mesmo – estávamos num *oratoire* em frente à música; – de repente Naumann fez-me sinal e apresentou-me ao Senhor von König, que é “Director des plaisirs de la Cour”; o melancólico Príncipe Eleitor: Plaisir: – foi extremamente bem educado e à pergunta se não queria ser ouvido por Sua Alteza respondeu: que seria uma grande mercê, mas que eu não me podia demorar, porque não dependia só de mim – e assim o assunto ficou encerrado; – o meu companheiro de viagem (o duque Lichnowsky) convidou para o almoço o grupo Neumann juntamente com Duschek: – durante a refeição veio a notícia que no dia seguinte, dia 14 à tarde pelas 5,30 horas devia apresentar um concerto na corte. – Isto é muito fora do comum para aqui; pois que muito dificilmente se consegue uma audição; e tu sabes bem, que eu não tinha quaisquer ilusões. – Ensaíamos um quarteto no nosso hotel de Boulogne. Fizemo-lo na capela com (o violinista) Antoine Tyber, que é como sabes, aqui organista e com o Senhor Kraft: violinista do Duque Esterhazy: que se encontra aqui com o filho; dei para esta pequena sessão musical o Trio que escrevi para o Senhor von Puchberg – foi muito bem executado – Duschek cantou

vários passos de Figaro e Don Juan –no dia seguinte toquei na corte o Novo Concerto D6 (“Concerto da Coroação”): no dia seguinte, quarta-feira, dia 15 de manhã, recebi uma caixinha muito bonita: – almoçámos depois em casa do Embaixador da Rússia, onde toquei depois muito. – Depois da refeição foi combinado ir para um órgão. – Fomos para lá às 4 horas. Também lá estava Naumann; – tens de saber que também lá estava um certo Hässler – organista de Erfurt: é aluno de um discípulo de Bach. A sua especialidade é o órgão e o piano; – Ora as pessoas daqui pensam, porque venho de Viena, que eu não conheço sequer esta forma de tocar. – Sentei-me ao órgão e toquei. O Duque Lichnowsky: porque conhece bem Hässler: convenceu-o com esforço a tocar igualmente: a arte deste Hässler está no órgão de pedais, o que aqui não é especialmente difícil, porque aqui os pedais são em degraus; de resto só decorou harmonia e modulações do velho Sebastian Bach e não é capaz de executar uma fuga – e não tem uma interpretação sólida – e portanto não é nem de longe um Albrechtsberger. – Depois foi decidido regressar ao Embaixador russo, para que Hässler me pudesse ouvir ao piano forte; – Hässler também tocou. – podes imaginar como o prato da balança desceu. – Depois fomos à ópera, que é na verdade muito pobre: – sabes quem está também entre as cantoras? – a Rosa Panservisi, – podes imaginar a alegria dela – de resto a primeira cantora a Allegrandi é muito melhor do que a Ferarese – isto também não quer dizer muito. – Depois da ópera fomos para casa: agora é o momento feliz para mim, encontro uma carta tua, minha mais que querida! Há tanto desejada com enorme ansiedade! – Daschek e Naumann estiveram cá como habitualmente, eu fui em triunfo para o meu quarto, beijei a carta inúmeras vezes, antes de a abrir – depois li com avidez. – Fiquei muito tempo no meu quarto, pois não fui capaz de a deixar de ler suficientes vezes, quando regresssei para junto dos convivas, Naumann perguntou-me, se teria recebido uma carta, e quando lhe disse que sim. todos me deram os parabéns, porque todos os dias me queixava que ainda não tinha recebido notícias; – agora acerca da tua querida carta; pois que a sequência da minha estadia aqui até à partida seguirá em breve.

Querida mulherzinha, tenho uma série de pedidos a fazer-te:

primeiro peço-te que não estejas triste;

segundo que *tenhas em atenção a tua saúde e não confies* nos ares da primavera;

terceiro que não saias sozinha a pé – preferia – que não *saias a pé*;

quarto que tenhas a certeza do meu amor; – nunca te escrevi uma carta, sem que tivesse posto à minha frente o teu querido retrato;

quinto peço-te que no teu comportamento tenhas em conta não só a *tua como a minha honra*, mas também a *aparência*. – não te zangues com este pedido;

sexto e último peço-te que nas tuas cartas me contes mais detalhes – gostava de saber se o meu cunhado Hofer veio ver-te no dia seguinte à minha partida? se vem mais vezes, conforme me prometeu; – se a família Lange (Joseph e Aloisia) te vêm visitar? se se continua a trabalhar no retrato – como vai a tua vida? – tudo coisas que naturalmente me interessam. – Desta vez tens de me amar ainda mais, porque dou grande valor à honra.

Agora adeus, minha muito querida. – Pensa que todas as noites, antes de me deitar, falo uma boa meia hora com o teu retrato. e também quando acordo. – Depois de amanhã, no dia 18, partimos.

Continua a escrever para Berlim poste restante.

Oh! *stru! stri!* beijo-te e abraço-te 1095060437082 vezes: aqui podes exercitar-te com a pronúncia: sou eternamente
O teu marido fidelíssimo e amigo
W.A. Mozart

$\frac{m}{p}$

5. “As cartas de mendicidade” (*Bettelbriefe* a Michael Puchberg)

Desde meados de 1788 até finais de 1790 a situação financeira de Mozart agrava-se – apesar de grandes êxitos, como a estreia de *Don Giovanni* em Praga (Out. 1787): Mozart recorre quase invariavelmente ao amigo e verdadeiro mecenas, com renovados pedidos de empréstimo de dinheiro, sempre satisfeitos. São cartas pungentes, em que a garantia é muitas vezes a obra ainda por compôr.

Mozart a Michael Puchberg, Viena

Meu amigo muito querido

Viena, 20 de Janeiro de 1790.

Esqueceram de me entregar em devido tempo o seu último bilhete tão amigo, por isso não pude responder mais cedo – estou profundamente comovido com a sua amizade e bondade; se puder e me quiser confiar os 100 florins, ainda ficarei mais seu devedor –

Amanhã é o primeiro ensaio instrumental (*Così fan tutte*) no teatro – Hayden vai comigo – se os seus negócios o permitirem, e eventualmente tiver vontade de assistir ao ensaio, não precisa mais do que ter a bondade de se encontrar amanhã de manhã pelas 10 horas em minha casa, assim podemos ir todos juntos.

O amigo grato
W.A. Mozart

6. Última carta de Mozart a sua mulher Konstanze 14 de Outubro de 1791

A obra de maturidade de Mozart foi produzida inteiramente em Viena: música de câmara, obras para orquestra, as grandes óperas. Desde 1787 Mozart retoma as viagens para apresentação das suas óperas. As mais importantes estações das suas saídas são Praga, Dresden, Leipzig e Berlin. No outono de 1790 está em Frankfurt para celebrar a coroação imperial de Leopoldo II. Em Julho e Agosto de 1791 está em Praga para dirigir a ópera *La clemenza de Tito*, encomendada para a cerimónia de coroação de Leopoldo II como rei da Boémia

O último ano de vida (1791) é muito fértil em produção artística, havendo a destacar a composição de *Zauberflöte* (Flauta Mágica), com estreia em Viena em 30 de Setembro. Em Julho recebe a incumbência misteriosa de um anónimo para a composição de um *Requiem*, sobre o qual muito se tem especulado.

Em 26 de Julho é pai de Franz Xaver Wolfgang. Em 20 de Novembro é acometido de súbita doença, vindo a falecer duas semanas mais tarde (5 de Dezembro).

Este período da vida de Mozart é documentado pelas cartas a Konstanze em que relata as viagens, a dor pela separação e em especial as preocupações com a saúde abalada da mulher que desde Julho de 1791 está em tratamento termal na estância de Baden. Na última carta a Konstanze haverá dois temas a reter: as boas relações com Salieri, músico da corte, responsável pela ópera italiana, e sobre o qual muito se tem especulado. O segundo ponto respeita ao filho Carl Thomas, educado desde 1787 num internato em Perchtoldsdorf (Viena) – uma criança que constituiu a grande preocupação de Mozart.

Mozart a sua mulher, Baden /Viena

Minha muito querida mulherzinha

Viena, 14 Out. 1791

Ontem, quinta-feira dia 13, Hofer acompanhou-me na visita a Carl, almoçámos lá, depois regressámos, às 6 horas fui buscar de carruagem Salieri e a Cavalieri e conduzi-os ao camarote – depois fui depressa buscar a Mãe e Carl, que entretanto deixei em casa de Hofer. Não podes imaginar, como os dois se mostraram gratos – de quanto lhes agradou não só a minha música, mas também o libreto e tudo junto. Disseram ambos que era uma ópera (*ou*: operone) digna de ser representada nas maiores festividades na presença do maior monarca – que certamente a gostariam de ver mais vezes, pois nunca viram um espectáculo mais belo e agradável. Ouviu e viu com toda a atenção da sinfonia ao último coro, não havia uma peça que o não levasse a exclamar um bravo ou belo e não se cansaram de me agradecer este obséquio. Já tinham decidido ir ontem à ópera. Mas às 4 horas já teriam de ter entrado – mas assim viram e ouviram em sossego. Depois do teatro mandei conduzi-los a casa, e eu ceiei com Carl em casa de Hofer. Não foi pequena a alegria que dei a Carl por o ter ido buscar à ópera – ele está com um aspecto magnífico, para a sua saúde não podia haver lugar melhor – mas o resto é infelizmente um dó de alma! – serão capazes de educar um bom camponês! mas chega, como só na segunda-feira começam verdadeiramente as aulas: que Deus tenha dó: pedi licença para ficar com o Carl até domingo depois do almoço, disse que tu gostarias de o ver – Amanhã domingo levo-o a visitar-te – depois podes ficar com ele ou então levo-o domingo depois do almoço a Hecker: – pensa nisso, por causa de um mês não vai ficar mal, penso eu! – entretanto pode concretizar-se a história do internato na ordem *Piaristen*, em que estamos a trabalhar de verdade – de resto não está pior, mas em nada melhor do que sempre foi, com os mesmos maus hábitos, gosta de atormentar como sempre, e quase que ainda gosta menos de estudar, porque da parte da manhã anda 5 horas pelo jardim e depois do almoço outras 5 horas como ele próprio me confessou, numa palavra, as crianças não fazem senão comer, beber, dormir e passear. Acabam de chegar – Leitgeb e Hofer – o primeiro fica para almoçar, o meu fiel camarada Primus mandei-o almoçar no “Bürgerspital!; – com o rapazinho estou bastante satisfeito, uma vez arreliou-me de tal modo que me vi obrigado a dormir em casa de Hofer, o que me enervou muito, porque dormem até muito tarde para o meu gosto, prefiro é estar em casa, porque já estou habituado à minha ordem. Ontem com a ida a Bernsdorf (Perchtoldsdorf)

gastei o dia todo, por isso não pude escrever – mas que tu me não tenhas escrito 2 dias é imperdoável, mas hoje espero com certeza receber notícias tuas, e amanhã falar contigo pessoalmente e beijar-te de todo o coração.

Adeus, para sempre teu
Mozart

Concluimos esta breve apresentação das cartas de Mozart com a última carta que se conserva neste acervo, escrita por Mozart mês e meio antes da sua morte.

A fórmula de despedida “Adeus para sempre” não é muito usual em Mozart e assume nesta última carta um valor premonitório.

Mas quero manter um tom objectivo e cingir-me a apresentar a documentação existente, sem entrar em especulações.

Faço votos por que este breve estudo ensaístico e a apresentação de passos das cartas leve o leitor à leitura integral das cartas, hoje de relativo fácil acesso.

Bibliografia

Wolfgang Amadeus Mozart: Cartas/Briefe

1. Edições das Cartas

Stefan Kunze (Hrsg.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1987.

Hugo Leichtentritt (org.) *Mozarts Brrieve*, Deutsche Bibliothek, Berlin, 1912.

Wilhelm A. Bauer / Otto Erich Deutsch (Hrsg.): *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Geamtausgabe*. International Stiftung Mozarteum, Salzburg, 7 Bd., Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1962-1975, vol. 1-4: Textos, 1962/63; vol. 5-6 Comentário: 1971, vol. 7: Registos: 1975.

Correspondência de Mozart em Bibliotecas da Universidade de Coimbra

W.A. Mozart, Correspondance: réuni et annotée par Wilhel A. Bauer (et al.); ed. française et trad. de j'allemand par Gneniève Geffray. Paris: Flammarion, 1986. UCLEMF-L-4-8/10

W.A. Mozart, Lettres (1769-1791): traduction nouvelle et complète. - Paris: Librairie Plon (1956?)- 2 vol. UCBG MI-2A-4-61/62

Mozart's Letters: selected from the letters of Mozart and his family / ed. and introd. by Eric Blom: trans. and annot. by Enily Anderon. - Harmondworth: Penguin Books, 1956 - 277p. (Plican Books; A238) UCLEPC 836.7 MOZ.

2. Versão portuguesa de cartas de Wolfgang Amadeus Mozart

W. A. MOZART. Uma Vida Secreta. Selecção Epistular - Tradução de Manuel Malzbender, Cavalo de Ferro Editores. Lisboa, 2006.

L. Scheidl, Mozart: “Uma Apreensão da sua Personalidade a partir da Leitura Biográfica das suas Cartas”, in *Estudos* N.S. 6, Coimbra, 2006.

L. Scheidl, “Mozart: três cartas da fase de maturidade, Testemunhos biográficos”, in *Biblos* n.s. IV, Coimbra, 2006.

(Página deixada propositadamente em branco)

Fontes

- Gottfried BENN/Bertolt BRECHT, O Expressionismo e a prosa de *Histórias de Calendário* (*Kalendergeschichten*) dois marcos na escrita destes autores.
- Abraham a Sancta CLARA vide P. António Vieira.
- Teófilo BRAGA, Eine Untersuchung des Deutsch-Portugiesischen Ideenaustausches in T. Bragas *Visão dos Tempos. Uma Epopeia da Humanidade* (Um levantamento do intercâmbio de ideias luso-alemãs em *Visão dos Tempos. Uma Epopeia da Humanidade*), in L. Scheidl (org.) *Estudos sobre Literatura e Cultura Alemã e Portuguesa*, Coimbra, Minerva, 1997.
- Breves Apontamentos sobre as reformas públicas na Áustria no período da missão diplomática de José Sebastião de CARVALHO E MELLO em Viena (1744-1749), in *Revista da História das Ideias*, 1982.
- Paul CELAN /Rainer Maria RILKE, A presença de temas portugueses na produção literária destes autores. Rilke: *As Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado*; Paul Celan, tradutor de Fernando Pessoa.
- Günter GRASS/Christa WOLF, Os reflexos da divisão e da unificação da Alemanha na literatura alemã, com especial referência ao drama *Die Plebejer proben den Aufstand* e ao romance *Ein weites Feld* de G. Grass e à narrativa *Der geteilte Himmel* de Ch. Wolf.
- Walter HASENCLEVER, Antígona. Uma tragédia expressionista, in *Humanitas*, vol. XLVII, 1995.
- Hugo von HOFMANSTHAL, A Viena de 1900, in *ars interpretandi* - Diálogo e Tempo, Porto, 2000.
- , Electra. Em anexo: indicações cénicas para Electra, in L. Scheidl, *Temas clássicos no Teatro alemão*, Edições Colibri, Lisboa, 1998.
- , Ariadne auf Naxos /Ariana em Naxos. Ópera em um Acto com um prólogo, in *Biblos*, n.º I, 2003, pp. 110-129.
- Ernst MACH, A fundamentação filosófica do Impressionismo vienense, in *Da Natureza ao Sagrado*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1999.
- Robert MENASSE, Uma leitura comentada do romance *A Expulsão do Inferno* (*Die Vertreibung aus der Hölle*). A perseguição dos judeus em Portugal dos séculos XVI e XVII e na Áustria do século XX.
- Wolfgang Amadeus MOZART, “Uma apresentação da sua personalidade a partir da leitura biográfica das suas cartas”, in *Estudos*, N.S., n.º 6, Coimbra, 2006 e Mozart, “Três cartas da fase de maturidade. Testemunhos biográficos”, in *Biblos*, N.S., IV, 2006.

Joseph ROTH, O contexto histórico do romance *A Cripta dos Capuchos (Die Kapuzinergruft)*. Da queda do Império austro-húngaro à Anexação (Anschluss) da Áustria.

Arthur SCHNITZLER, Um estudo social da Viena de 1900 no romance *Der Weg ins Freie*. A cidade na literatura de expressão alemã, in *Cadernos Cieg*, n.º 14, Coimbra, 2005.

Christa WOLF, Cassandra, Problematização da narrativa como parábola política, in José Ribeiro Ferreira (org.), *Labirintos do Mito*, Faculdade de Letras, 2006 (Coleção Estudos).

Vide também G. GRASS

O Novo Mundo nos sermões de Padre António VIEIRA e de Abraham a SANCTA CLARA. Aspectos específicos do barroco português e austríaco, in *Lengua y Literatura en la Epoca de los Descubrimientos*, Junta de Castilla y Leon, 1993.

(Página deixada propositadamente em branco)

[E S T U D O S : Humanidades]

1

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

