

ente

Oriente

Ocidente

Ori

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**Recensão e Notas de Leitura do Livro de
Karl Kraus (1926)
*Os Últimos Dias da Humanidade***

tradução de António Sousa Ribeiro,
Edições Antígona, Lisboa 2003.

O autor da tradução não necessita de apresentação: representa a nova geração de Germanistas portugueses, formado pela Escola de Coimbra, onde ainda foi discípulo do Professor Paulo Quintela, é hoje um académico com provas dadas que tem também revelado o gosto e o engenho da tradução. Abalar-se à tradução de uma peça de teatro, cuja extensão - nas palavras de Karl Kraus - "medida à escala terrena daria para preencher dez serões, destina-se a ser representado por um teatro do planeta Marte" (p. 17)¹, é uma prova do que referimos nestes breves traços biográficos do António Sousa Ribeiro.

A tradução do texto dramático está intimamente ligada à dissertação de doutoramento do tradutor que intitulou *Karl Kraus e Shakespeare. Uma Poética de citação*.

Quer isto dizer que só um especialista de Karl Kraus, um dos autores satíricos mais marcantes da literatura europeia do século XX, se poderia abalar - e desde já refiro que com êxito - à tradução de um drama que interessará, em primeiro lugar, todo o amante da arte literária, neste caso de teatro, mas ainda o estudioso da literatura, em especial da dramaturgia, mas também o historiador e o sociólogo.

O texto teatral, construído em cinco actos, é constituído por 209 cenas - de que o tradutor seleccionou 109 - , abrange o período que vai desde o assassinato político em 28 de Junho de 1914 do herdeiro do trono austro-húngaro Franz Ferdinand em Serajewo na Bosnia, por altura da visita de estado à Sérvia e conclui em 1917, antes do verdadeiro fim das hostilidades.

¹ Todas as citações se referem ao texto da tradução, com indicação da página.

A tradução das cenas seleccionadas desta peça "incomensurável" põe necessariamente muitos problemas, de que destaco os diferentes registos linguísticos na peça. O nosso propósito não é o de apresentar uma mera crítica da tradução: pretendemos apresentar igualmente notas de leitura, tomando por referência os seguintes aspectos: o critério da selecção das cenas a traduzir e uma problematização do drama, uma análise da tradução propriamente, aspectos formais da versão portuguesa.

I. A selecção das cenas. Uma problematização da peça.

O tradutor excluiu o *Prólogo*, que em nosso entender deveria figurar na tradução, porque apresenta o cenário de referência para a primeira cena de cada Acto: o picadeiro da avenida central de Viena, a *Ringstrasse*, onde se situam os palácios, palacetes, as residências de luxo, os ministérios e todo o tipo de repartições públicas, os museus, os teatros e os cafés de referência e não muito distante a chancelaria em (praça) *Ballhausplatz* e ainda uma estação central- a Estação do Sul, e os muitos figurantes- desde a gente anónima aos grandes detentores do poder económico ou político. No fundo são estes os lugares da acção da peça, quando as cenas decorrem em Viena. O episódio central do *Prólogo* é a chegada, em comboio especial, dos corpos do casal assassinado.

As personagens são enumeradas no fim do *Prólogo*: *passeantes, transeuntes, criados de café e respectivos frequentadores, policiais, dignatários, sociedade da corte, damas da alta nobreza, clérigos, autarcas, pessoas ilustres, lacaios, jornalistas.*

Como se pode concluir o tradutor não introduziu uma lista de personagens, infundável ao longo do drama- em especial tendo em atenção o número de figurantes - variada,^como a própria sociedade do Império Austro-Húngaro, mas que daria um aspecto muito completo do universo retratado.

Para orientação do leitor e certamente de um eventual encenador a cena de cada Acto apresenta, pela enumeração das personagens, uma indicação do decurso da acção. António Sousa Ribeiro optou por não incluir esta parte do texto na sua tradução, como optou por não incluir a lista de personagens, apresentada no final de cada acto. A composição social das personagens vai variando e reflecte a gradual e inexorável decadência do Império, pondo assim a nu as feridas da guerra, quando as ruas de Viena se começam a encher de soldados estropiados, esgazeados,

Os Últimos Dias da Humanidade

de oficiais cada vez mais interessados em manter ou defender os seus estatutos e privilégios, de prostitutas ou marginais, a par de uma sociedade que no meio da calamidade procura manter as aparências.

Do I Acto são-nos apresentadas as cenas indiscutivelmente centrais. As diferentes cenas reproduzem um clima de patriotismo (por vezes exagerado, caricaturado, mas de qualquer modo pouco convincente), de euforia de guerra (que apesar de tudo se põe ainda em dúvida) mesmo com as primeiras barragens e controle nas estradas do interior do país, os estrategas de café, a mobilização geral e o resultado das "sortes", as primeiras restrições à livre circulação de produtos alimentares, as primeiras notícias, por testemunhas oculares, da frente russa, enquanto que no quartel-general se faz um primeiro balanço (assustador) das baixas. Na frente mais protegida os oficiais tiram fotografias a cavalo e ouve-se a referência ocasional de que a guerra vai já no seu primeiro ano.

Para alívio dramático são-nos apresentadas as caricaturas da intelectualidade austríaca que apoia o conflito ou do próprio estado-maior. A prece do papa pela paz e a notícia de milhares de soldados mortos (de ambos os lados) concluem este primeiro Acto e o primeiro ano de guerra.

As cenas excluídas (num total de dez) não acrescentariam nada de verdadeiramente novo à reconstituição da guerra, antes aprofundariam as contradições inerentes a tão grave conflito. É o caso dos diálogos entre

0 *optimista* e o *eterno descontente*, duas figuras que se mantêm ao longo do drama e de que se reproduz apenas um dos quatro diálogos deste

I Acto.

Somos do parecer que faz falta a tradução da cena intitulada *Am Billhausplatz*, sede do governo, onde dois dignatários da corte e do governo comentam a não aceitação do ultimato austro-húngaro por parte da Sérvia, cuja recusa se baseia em dois "pontos sem importância", uma "bagatela" que levou à eclosão da guerra. É também neste tipo de cenas políticas que Karl Kraus é um autor satírico, porque o ultimato a Sérvia era uma intromissão na própria soberania daquele país. Os erros da política austro-húngara nos Balcãs tiveram o seu preço - um preço muito elevado - e Karl Kraus conhecia-o.

Não vou prosseguir na enumeração de cenas que fariam falta no conjunto da tragédia - como a cena de "uma aula da escola primária" preenchida com uma "lição" de patriotismo - porque toda a selecção implica sacrificar inequivocamente cenas sempre importantes.

A lista de personagens deste I Acto permite verificar a variedade dos locais da acção dramática:

Passeantes, transeuntes, mendigos, tratantes, prostitutas, oficiais, soldados, manifestantes, clientes e criados de café, ministros, passageiros de barco, estudantes nacionalistas alemães, refugiados da Galícia, séquito de Guilherme I.

Nos II e III Actos passam os três primeiros anos de guerra - se tomarmos por referência a saída da Itália da Tripla Aliança (1916) e o processo num tribunal militar datado de 1917 contra uma mãe solteira que tem um filho de um prisioneiro de guerra francês.

604
Apresenta-se agora a crise social e o descalabro económico resultante da guerra. Viena está enxameada de refugiados, candongueiros, oficiais de licença ou no comando de um hospital militar, de civis ainda aptos para o serviço militar que conseguiram mover as influências para escapar à mobilização. Nos diálogos está presente a pressão da guerra e pela primeira vez se ouvem vozes de desagrado contra o aliado alemão, o "prussiano". O abastecimento começa a escassear, a entrar em colapso - estão há muito em vigor as senhas de racionamento, mas mesmo assim denuncia-se a discriminação das classes sociais : só para os indigentes - depois de longas horas de espera numa fila - é que os estabelecimentos estão vazios de bens de primeira necessidade.

Mas o autor tem também informações sobre a situação de calamidade do lado inimigo : a reconstituição de cenas de desespero, de angústia e de revolta numa Belgrado destruída são eloquentes da catástrofe de uma guerra, em que já não há vencedores.

Mas a guerra prossegue : a visita à base de submarinos no Adriático é indício de uma nova escalada.

Também as igrejas - a católica , a luterana , as igrejas protestantes em geral e a própria igreja islâmica em Constantinopla quebram a neutralidade e incitam ao conflito. As cenas sucedem-se, por vezes muito curtas, mas ilustrativas da degradação também moral da guerra. Considerando a supremacia do comando militar alemão, algumas cenas tomam por referência o estado maior alemão. Começa a despontar o alvor dos "últimos dias da Humanidade".

OS ÚLTIMOS DIAS da Humanidade

Passo a enumerar a lista de personagens destes dois actos :

II Acto (as personagens repartem-se por diferentes lugares geográficos, mas um dos pontos de encontro é o já conhecido curso da *Ringstrasse*):

Refugiados da Galicia, tratantes, passe antes, transeutes, mendigos, mendigas, crianças a pedir, oficiais de carreira em licença ou com serviço mais leve na retaguarda, civis que se souberam "arranjar", feridos de todos os graus de gravidade, soldados, actores de província, público, veraneantes, empregados diante de uma mercearia, abastecedores do exército, oficiais, prostitutas, jornalistas, convivas, grupo musical.

III Acto (as personagens distribuem-se pelo palco do conflito mundial, mas Viena não deixa de ser o centro de referência):

Máscaras e lémures, passeantes, transeutes, mutilados de guerra, cegos, mendigos, mendigas, crianças pedintes, clientes, literatos, liga de Cheruscos em Krems, bailadores, pessoal da justiça, audiência de tribunal, pessoas nas igrejas, oficiais, comensais em restaurantes, povo, soldados, damas de bufete, animadoras de cavalheiros, senhores da Cruz Vermelha, legionários polacos, pessoal de um clube nocturno, actores, orquestra de salão Nechwatal, a orquestra cigana Miskolczy Jancsi.

O IV Acto que decorre no curso da *Ringstrasse* abre com uma notícia igualmente proclamada pelo ardina sobre "a nota americana de Wilson" (p. 233) :são os célebres 14 pontos anunciados no Congresso em 1918. Os passeantes da média e alta burguesia vivem o quotidiano , apenas ensombrado pela guerra. Mas Viena continua cosmopolita, ainda que os visitantes estrangeiros sejam sobretudo alemães: fala-se de política e da Aliança austro-húngara e alemã, selada no abraço dos respectivos imperadores.

Mas as cenas mudam mais frequentemente para Berlim. Destacamos a homenagem (satírica) ao general Hindenburg ou o Congresso médico em Berlim. Da ironia trágico-cómica, mais trágica do que cómica, passa-se para a frente de batalha: para a frente de Isonzo (Agosto de 1917), enquanto que no comando da divisão se faz um balanço dos muitos mortos, por falta de uma verdadeira estratégia. A ordem é a de manter a posição até ao "último homem".

Nas famílias burguesas começa a impor-se convicção da superioridade da Alemanha: para o Império Austro-Húngaro a guerra está per-

Ludwig Scheidl

dida e as consequências políticas são previsíveis depois da proclamação dos 14 pontos do Presidente Wilson. Lançam-se as sementes de uma futura integração da Áustria na Alemanha.

As cenas não incluídas na versão portuguesa em nada acrescentariam de substancial ao drama humano que se vive. Fará falta a cena 26 (<*Semmering*) como contraponto austro-húngaro da cena anterior (traduzida como cena 14 : *Almoço com Hindenburg e Ludendorff*), em que se refere a possibilidade de uma "paz negociada" (*Verständigungsfrieden*), proposta primeiro pela Social Democracia alemã em 1916. Mas a política oficial na Alemanha apenas aceita a "vitória final" (*Siegfrieden*). A figura de Guilherme II foi por diversas vezes caricaturada por Fleinrich Mann, mas dificilmente de forma tão contundente como na cena "Quartel General Alemão", pondo na boca do Imperador expressões que se aproximam (antecipam?) perigosamente das do ditador do *III Reich*.

Mais dramáticas são ainda as sevícias e os maus tratos de soldados famintos que procuram meios de subsistência ou que se auto-mutilaram.

O Acto termina com uma conferência de imprensa em que se dá notícia de um ataque de submarinos para gáudio de uma imprensa 'patriótica' e responsável pela distorção da realidade.

O V e último Acto retoma as notícias dos jornais, onde se fala de tentativas de paz por parte da *Entente*. Entretanto a situação de subsistência das populações atinge o limite. Havia começado a retirada, mas os generais são os primeiros a enriquecer-se com o saque. O exército alemão não foge a esta regra, ainda que se prepare um golpe militar (que só virá a acontecer em Novembro de 1918). Por outro lado o massacre de 180 soldados alemães pelo comando francês em Verdun é apenas um sinal da massificação da guerra.

As personagens e figurantes do IV Acto dão bem a dimensão da tragédia - também moral - que a guerra exorcizou:

Máscaras e lémures, pas se antes, inválidos, coxos, cegos, mendigos, mendigas, crianças pedindo, fila diante de um guichet de estação, médicos, oficiais, tripulação, internados num hospital, vigias, curiosos, frequentadores de cinema, termalistas, frequentadores de clubes nocturnos, cocotes, reconvalescentes, feridos de todos os graus, moribundos, membros da sede da imprensa de guerra, música militar, música de clube nocturno.

OS ÚLTIMOS DIAS DA HUMANIDADE

As personagens e figurantes que se movem no V Acto dão bem a dimensão do Apocalipse, repetido sem descanso e com todos os meios de destruição neste Grande Teatro do Mundo:

Alas de feridos e mortos, homens mundanos, mendigos, mendigas, crianças mendigando, membros do Parlamento, amontoado de mochilas diversas e corpos num eléctrico, tripulação, participantes de uma manifestação grandiosa, pessoas numa passagem subterrânea em Berlim, membros de uma associação de eleitores, soldados e oficiais alemães e franceses, prisioneiros de guerra alemães, feridos, a música do castelo, frequentadores de café à civil e fardados, jardins, animais de carapaça, meninas vestidas de insectos, criados e criadas, vendedor de programas de corridas, um grupo ordenado de desordeiros, vendedores, cantores de opereta, boémios, rufias, bonecas, prostitutas, tipos de embusteiros, oficiais do estado-maior, os que lucraram com a guerra, damas de cabaré, música de clube nocturno, estudantes, passe antes, internados no hospital, restos de um regimento, viajantes entre malas, viajantes de um teleférico suíço, curiosos, membros da associação "louros para os nossos heróis", funcionários, inválidos (por turnos), serviço de limpeza, música de regimento, jornalistas, homens e mulheres que deram um palpite, oficiais austríacos e alemães, pessoal das estrebarias, manifestações.

O final aberto do drama bem como a cronologia das cenas são indício das intenções do autor Karl Kraus: o texto dramático não é apenas uma reconstituição histórica - o drama não é um drama histórico em sentido mais restrito - é na sua concepção muito mais ambicioso. Não pode pois estranhar-se a referência à sucessão do Imperador Francisco José I e pouco depois desta referência ser apresentado em palco um velho senil, homem fraco, incapaz de tomar decisões e preso aos devaneios juvenis .

O drama não tem propriamente um fim, embora as últimas cenas traduzidas se devam compreender como propostas alternativas para o fim do drama.

A cena do *Eterno Descontente sentado à secretária* (essa figura ficcional que se identifica com o autor dramático) faz um balanço negro da tragédia que está a escrever: "Eu escrevi uma tragédia cujo herói condenado a sucumbir é a humanidade; cujo conflito trágico, o conflito do mundo com a natureza, termina com a morte".(p. 354)

Mas há culpados - cada um que se deixou embalar pela guerra, sem medir as consequências. A enumeração do sofrimento é apenas uma pálida descrição dos muitos quadros que passaram diante dos olhos do espectador.

Ludwig Scheidl

Este longo monólogo é, no fundo, um apelo à regeneração do homem. Há que assumir que esta longa guerra com início em Julho/Agosto de 1914 foi um grande logro em que muitos caíram. E esta é a grande lição deste texto dramático.

Uma outra cena que poderá compreender-se como o final desta tragédia humana é a cena (traduzida e final) do *Banquete* oferecido pelos oficiais austro-húngaros aos oficiais alemães para comemoração das vitórias. O discurso do major prussiano, cheio de lugares comuns, de louvor dos bravos soldados, das mães que sacrificaram os filhos à pátria, e em especial da imprensa que na retaguarda mantém a moral, o discurso, ditado por fervor patriótico, é, afinal, uma paródia aos discursos de Guilherme II. Os inimigos da nação alemã são os anarquistas e os derrotistas - mas a vitória é certa. O potencial inimigo mais poderoso, a Rússia, é só um colosso com pés de barro. O longo discurso termina com uma saudação ao Imperador e com um viva (hipócrita) aos aliados.

A discussão entre o major prussiano e o general austro-húngaro sobre o valor do soldado austríaco parece azedar momentaneamente o convívio - mas a orgia continua. As más notícias da frente fazem de novo azedar o convívio, ainda que se invoque sempre a fidelidade dos Nibelungos. As notícias do recuo, da debandada das tropas parece não interferir na jovialidade geral. Estes episódios da guerra são, todavia, o prenúncio do fim : os oficiais serão os últimos a percebê-lo. São os representantes de uma das classes que lucrou com a guerra- para tanto bastará ter presente a ementa daquele jantar.

O terceiro fim possível para o drama é o *Epílogo* que António Sousa Ribeiro não integrou (pela sua extensão) na versão portuguesa da tragédia.

Tem como indicação cénica *A última noite*.

Campo de batalha. Cratera de uma bomba. Nuvens de fumo. Noite sem estrelas. O horizonte é uma parede de chamas. Cadáveres. Moribundos. Aparecem em cena homens e mulheres com máscaras de gás.

É um quadro de horror que culmina no apocalipse e que deverá ser lido/visto como o grande final da sucessão de quadros em *Os últimos dias da Humanidade*.

Um soldado moribundo grita um coral em que recusa morrer pela pátria. Falas cónicas do homem e da mulher com máscaras de gás, do general em fuga ou de correspondentes de guerra comentam, como perso-

nagens-tipo, à sua maneira, o fim apocalíptico que estão a viver. Depois de um monólogo de breve esperança vão morrendo um soldado gravemente ferido, um soldado cego. Mas a manifestação de sofrimento não tem fim : um novo soldado moribundo amaldiçoa o seu Imperador pelo logro em que caiu. Um nobre enuncia os seus crimes que foi cometendo na carreira de oficial.

Uma mudança de perspectiva faz aparecer em cena um engenheiro alemão que discursa sobre a "vitória final", tendo de reconhecer os erros da engenharia militar, respeitantes no essencial às armas químicas.

A cena momentaneamente vazia é preenchida pelo coro das hienas- que representam os que verdadeiramente lucraram com a guerra: "Não fomos nós que começámos a guerra / Desejamo-la apenas, mas vós é que partistes." . A parede de chamas ao fundo dá lugar a um brilho de enxofre que encobre o horizonte: aparece uma silhueta gigantesca, o Senhor das Hienas, que vem assistir à parada do seu exército de hienas. A mão esquerda, escondida no bolso, está cerrada em punho, a direita com o indicador esticado, no qual brilha um diamante, aponta para as hienas: apresenta-se como o Anticristo e celebra glorioso o triunfo da morte.

Depois tudo se prepara para a última batalha - são mobilizados os lança-chamas, os canhões e três carros blindados que se lançam para o ataque final - a guerra do Apocalipse, encenada (e aqui o efeito de distanciamento) por três operadores de cinema. No auge do combate- em que se ouve uma voz (monstruosa) lá de cima e outras vozes cruzadas de baixo - ,anuncia-se , num mar de chamas e num retumbar de trovões, o fim do mundo, a destruição da Humanidade.

A voz de cima anuncia (impiedosa):

Destruída está a imagem e semelhança de Deus!

Depois de um grande silêncio ouve-se, no meio do apocalipse, como comentário final, *a voz de Deus:*

Eu não o quis.

No *Epílogo* enumeram-se as personagens - em parte conhecidas-mas com a intervenção das forças cósmicas esta tragédia de horror - tal como no *Fausto* de Goethe - adquire uma nova amplitude. Está em causa a própria criação do Mundo. Na Idade Média e no Barroco representou-se a queda do Homem. É pois a esta tradição teatral - com a figuração do Mundo como um grande palco - que Karl Kraus recorre nesta tragédia, para nomear e preservar para a memória dos homens esta tragédia apocalíptica.

Ludwig Scheidl

Cito a propósito o *Eterno Descontente* (personagem e autor do drama) : "Eu preservo documentos para uma época que já os não irá entender ou para quem este presente é tão longínquo que vai dizer que eu era um falsário." (p. 353)

II- Aspectos formais

O livro abre com um *Prefácio* - um texto introdutório mas não da autoria do tradutor. Trata-se do célebre *Prefácio* (muitas vezes citado) de Karl Kraus, mas que para um leitor menos avisado deveria ter sido devidamente identificado.

O tradutor optou por um *Posfácio* que pelas informações que contém deveria efectivamente estar no princípio do livro para um melhor esclarecimento de leitura. O *Posfácio*, porque responde à maioria das perguntas que o leitor se coloca, foi escrito mesmo para um leitor atento, mas que precisa de ser orientado, guiado na sua leitura, porque erros de leitura podem destruir irremediavelmente o texto.

Como leitor ocorrem-me várias questões a que o *Posfácio* só parcialmente responde:

- o tempo da acção dramática.

610

Refere-se no *Posfácio* que "uma ou outra referência na primeira cena de cada um dos cinco actos permite reconstituir uma vaga cronologia da progressão da guerra. A acção vai-se situando num tempo sucessivo, embora, em muitos casos, a cronologia da guerra esteja longe de ser seguida com rigor." (p.442). Somos apesar de tudo do parecer que se poderia ser mais explícito. Logo no *Prelúdio* o ardina anuncia o assassinato político do herdeiro do trono do Império Austro-Húngaro e de sua esposa em Serajewo no ano de 1914. Os acontecimentos reconstituídos não vão muito além de 1917; não está em causa proclamar o fim das hostilidades com a vitória da *Entente*, está em causa apresentar a primeira chacina sistemática dos tempos modernos - a guerra fratricida que opôs sem um verdadeiro sentido as nações europeias. Somos do parecer que a história da génese e da própria publicação do texto em 1918| 19 e em 1922 motivaram a forma aberta do drama (cf.p.438ss.)

- Sobre o critério da selecção das cenas António Sousa Ribeiro dá algumas indicações no *Posfácio*: "A forma aberta de *Os últimos dias da humanidade* permite, com relativa facilidade, cortes substanciais, mesmo que inevitavelmente dolorosos. (...), por outro lado, o trabalho de selecção limitou-se à eliminação de cenas, não se tendo procedido em

Os Últimos Dias da Humanidade

nenhum caso a cortes ou quaisquer outros arranjos no interior de cada cena - todas as cenas seleccionadas foram traduzidas na íntegra” (p.450).

Se não podia estar nos planos do tradutor apresentar uma versão integral de *Os últimos dias da humanidade*, somos, todavia, do parecer que se devia ter incluído o *Prelúdio* - porque é a partir dele que o drama humano verdadeiramente se inicia com todas as contingências políticas e sociais - e o *Epílogo*, eventualmente mais alguns diálogos entre o *Optimista* e o *Eterno Descontente* (que é de facto um alter-ego de Karl Kraus quando se assume autor do texto). Dos 25 diálogos, apenas foram traduzidos 12, o que consideramos pouco, tanto mais que, como escreve o tradutor no *Posfácio* :“O Eterno Descontente (...) é a voz satírica que acompanha a acção do drama, numa função de comentário de carácter córico que vai fornecendo elementos fundamentais de perspectivação” (p.447).

- Sobre o carácter documental do drama permito-me citar do *Posfácio*: “Na sua estrutura formal *Os últimos dias da humanidade* representa um modelo absolutamente pioneiro de dramas-documento, embora numa acepção muito diferente da que viria a ser associada a este conceito nos anos sessenta”. (p.443.) Quanto aos diálogos não haverá que duvidar da autenticidade da afirmação de Karl Kraus :”os diálogos mais inverosímeis aqui travados foram pronunciados nesta exacta forma”, (p.444)

A grande fonte documental são as parangonas dos jornais, anunciadas e por vezes deturpadas por um número indeterminado de ardinhas, que têm em comum o uso do dialecto vienense. É com um pregão de ardinha que tem início a tragédia : “Extraausgabe. Ermordung des Throfolgers! Da Tãta vahaftet |Der Täter verhaftet|.

De resto a linguagem é caracterizada por António Sousa Ribeiro : “Não se trata apenas do registo coloquial, omnipresente, e que é um dos principais meios ao serviço do subtil jogo de contrastes entre o cómico e o patético, mas também dos dialectos, a começar, evidentemente, pelo dialecto vienense, mas com uma presença importante do dialecto berlinense e, sobretudo, do jargão dos judeus austríacos, característico de camadas sociais oriundas do Leste e insuficientemente assimiladas”. (p. 448) Mas os dialectos variam conforme a origem geográfica. Recordo a primeira cena fora de Viena a decorrer no Tirol : as personagens falam necessariamente o dialecto tirolés. Karl Kraus, também actor, conhecia bem as nuances de linguagem, que não são um aspecto menor para a própria caracterização das personagens. Também a nobreza, educada no chamado alemão da corte (Schönbrunnerdeutsch), quando o diálogo se inflama retoma o falar vienense.

Ludwig Scheidl

- Referir-me-ei por último à tradução em si. Considerando os inúmeros problemas linguísticos a resolver - desde o falar dialectal ou regional, ao jargão político e militar do tempo (hoje em grande parte caído em desuso ou "esquecido") a caricatura dos nomes próprios mediante a composição/aglutinação de conceitos, nomes ou títulos (uma arte em que o autor satírico Karl Kraus era mestre) - António Sousa Ribeiro seguiu os ensinamentos do seu mestre (que foi um grande tradutor de Shakespeare para alemão) como regista no *Pósfácio*: "Mas o acto de tradução, como propõe o próprio Kraus através de um - intraduzível - trocadilho, joga-se na transmutação do verbo 'übersetzen' ('traduzir') na fórmula imperativa 'üb' 'ersetzen!' ('aprende a substituir!'). O seu critério de validade decisivo há-de ser sempre o da forma dessa substituição, isto é, há-de medir-se pela obtenção ou não de equivalências adequadas na língua de chegada", (p.449)

612 No que respeito ao conteúdo da tradução posso afirmar que do confronto textual se não encontram imprecisões ou incorrecções. Há mesmo passos de grande imaginação e acribia do tradutor, passos que se integram perfeitamente no conjunto do texto. Não quero significar com esta afirmação que não poderia haver propostas alternativas - qualquer leitor atento poderia apresentar propostas de tradução diferentes - mas o que está em causa é o todo da tradução como texto a ser posto em palco.

Também neste aspecto - o mais difícil para qualquer tradutor deste texto dramático - há que louvar a tradução de António Sousa Ribeiro que encontra as palavras certas para o eventualmente intraduzível.

A última guerra fratricida da Europa que a História regista começou em 1914 e prolongou-se de forma cada vez mais destrutiva até Novembro de 1918, para ser retomada de forma ainda mais feroz em 1939. Verdade é também que no auge do primeiro conflito se ouvem vozes de um ressurgimento da Europa, como as palavras quase proféticas de Hugo von Hofmannsthal :

"Não me parece que a tarefa deva constar em repor a Europa dos últimos decénios com as suas asas meio paralisadas, sou antes de opinião que esta missão tem de ser compreendida de forma mais elevada"².

OS ÚLTIMOS DIAS DA HUMANIDADE

E em 1942, um grupo de jovens estudantes de Munique , que intitulou o seu movimento de *Rosa Branca*, teve a veleidade de se assumir como força capaz de se opor ao NS na Alemanha do III ou do Grande Reich Alemão, anunciando no seu último panfleto, lançado das escadarias da Universidade de Munique :

"O nome alemão ficará ultrajado para sempre, se a juventude alemã se não erguer finalmente, para vingar e expiar simultaneamente, destruir os seus opressores e construir uma nova Europa espiritual"* 3.

E o que parecia impossível aconteceu: a pacificação das nações e a superação dos nacionalismos europeus com o estabelecimento da Comunidade do Carvão e do Aço, sancionada pelo Tratado de Roma-origem remota da União Europeia.

Duas guerras fratricidas, fixadas nos seus horrores e contradições por Karl Kraus em *Os últimos dias da humanidade (Die letzten Tage der Menschheit)* e, numa escala mais reduzida, por Wolfgang Bordiert no drama *Lá fora diante da porta (Draussen vor der Tür)* são testemunhos que cada um de nós tem de ter sempre presentes para estarmos a salvo de qualquer calamidade no futuro.

Creio pois que a actualidade da tragédia de Karl Kraus reside - afastados os fantasmas da violência - na síntese final de Antonio Sousa Ribeiro no seu *Posfácio* :

"A actualidade de *Os últimos dias da humanidade* não reside, de facto, apenas na sua portentosa diatribe antimilitarista e no odio absoluto contra a guerra (Canetti) que ela inspira. Reside (...) na agudeza do olhar impiedoso sobre esse estado de coisas, um olhar sismográfico tão sensível aos sintomas da catástrofe como desperto para a possibilidade de salvação(...)".(p. 451)

Só esta certeza pode justificar as muitas centenas de diálogos de sofrimento e de dor ou de traços de escárnio com que os privilegiados procuram salvar a pele, só a certeza de que "para além da desesperança nasce a esperança" (Thomas Mann) "legitima a arte literária de nomear o inominável."

Concluo com um agradecimento muito sincero a António de Sousa Ribeiro por ter trazido para a língua portuguesa um dos textos mais importantes do nosso passado comum, referência para todo o defensor da verdadeira fraternidade entre os homens.

Dagbladet apud H. v.Hofmannsthal, Prosa III (S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1952) 503.

³ *Die weisse Rose, 3. und letztes Flugblatt.*