

REFLEXÃO SOBRE HUGO VON HOFMANNSTHAL

Olívio Caeiro

Hugo von Hofmannsthal escreveu nas suas notas íntimas do ano de 1923: “Se a nossa época for a do declínio, quantas coisas, porém, temos aí incólumes, na sua pureza original. É preciso lembrar que também a Roma decadente estava prenhe dessas sementes intactas da vida, e que existe um destino que do exterior caminha ao nosso encontro. Com este pensamento já nos situamos lá onde o Homem pode elevar-se acima de tudo” (1)

A meditação deste artista singular, cuja existência decorre entre o conflito franco-prussiano de 1870 e o rescaldo da primeira guerra mundial, apresenta-se-nos hoje, a meio século de distância, como um toque a rebate na nossa consciência de europeus. Por um lado, parece-nos escutar um eco da voz de Spengler, pela década de vinte (2), quando profetiza a derrocada do velho continente, no fatalismo histórico das civilizações, que, à imagem dos homens, nascem, crescem até ao apogeu da sua vitalidade, e por fim agonizam; mas por outro lado, sente-se ali pulsar tudo o que na longa tradição da Europa é perenidade e força indestrutível, desde a dimensão heroica das epopéias medievais e renascentistas, até à confiança olímpica de Goethe no Homem e no seu destino.

Nos dias conturbados que vivemos, desnorteados por uma onda de violência e por uma crise de valores, onde cada vez mais nos assaltam angústias de apocalipse, resta-nos porventura como único esteio o exemplo dos homens que lançam os olhos ao passado, projetam o seu pensamento no futuro, e acreditam.

Hofmannsthal pertenceu justamente ao número daqueles que acreditaram. A sua obra, vista hoje na perspectiva evolutiva que o tempo

(1). — Von Hofmannsthal, Hugo, *Gesammelte Werke, Aufzeichnungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1959, p. 234-5.

(2). — *Der Untergang des Abendlandes* foi publicado em 2 vols. sucessivos, em 1918 e 1922.

já consente, revela, como a de raros artistas, uma aguda consciência da crise européia — a transição da época dos grandes impérios para o surto das pequenas nacionalidades; o fracionamento numa visão harmônica do mundo numa realidade caleidoscópica; a metamorfose, em suma, do mundo que morre num mundo que nasce. Todavia, jamais nela transparece uma aceitação desesperada: o que ali achamos é a busca inquieta doutros caminhos, a experiência sempre renovada no sentido da reconquista numa autenticidade cultural do Ocidente.

Por isso a sua radicação austríaca não se contém nos limites das fronteiras, ao contrário, por ex., dos comediógrafos vienenses do sec. XIX. (3) Hofmannsthal só a concebe em termos dum patrimônio espiritual mais vasto, numa pátria que é simultaneamente a de Dante, a de Schiller e a de Tolstoi, porque é pertença de todos os nobres do espírito. A idéia exprime-a por estas palavras, escritas em 1916, em plena efervescência nacionalista da primeira Grande Guerra: “Quem diz *Áustria*, é o mesmo que dizer: luta milenária pela Europa, missão milenária através da Europa, fé milenária na Europa. — Para nós, radicados no solo de dois Impérios Romanos, alemães e eslavos e latinos, fadados para um destino e uma herança comuns, para nós a Europa é verdadeiramente a cor fundamental do planeta, para nós a Europa é a cor das estrelas, quando do céu sem nuvens as estrelas sobre nós voltam a cintilar. Nós, a quem não move o calculismo do poder nem o ímpeto dos anseios nacionais, mas que temos os olhos postos numa missão perante Deus, como havíamos de viver se não acreditássemos, e que seria mais digno da nossa crença do que o alto mistério que se oculta e o impalpável que se recusa à limitação dos sentidos e à apatia dos corações” (4) Desconte-se a hipérbole poética, e não deverá surpreender-nos que o homem que assim envolvia os outros homens num abraço fraterno, para lá das paixões das raças e dos credos, tivesse os seus livros proibidos num momento desvairado da História européia e a sua estátua em Salzburgo destruída pelas autoridades nazis em 1938.

Hofmannsthal não será atualmente um autor com largo público. Outros apareceram mais ao encontro dos gostos do tempo embora talvez de perenidade mais discutível. O que ainda hoje permanece no nosso ouvido é sobretudo o que resulta da colaboração com Ricardo Strauss, porque beneficia numa forma ampla de comunicação estética,

(3) — As figuras mais salientes dessa corrente são: Ferdinand Raimund (1790-1836), autor de comédias feéricas, dum idealismo moralista, na tradição do teatro popular de Viena, e Johann Nepomuk Nestroy (1802-62), mais voltado para a sátira social de feição realista.

(4) — *Die Idee Europa*, ed. Fischer, *Prosa*, vol. III, Frankfurt a.M., p. 383.

que é a ópera, e só duas das suas obras para teatro — *O louco e a morte* e o *Auto de Todo-o-Mundo* — se mantêm nos repertórios contemporâneos. Pois reconsideremos, agora que um século decorreu sobre o nascimento do poeta, cotejemos a produção literária com a evolução das épocas, agora que o tempo nos oferece uma tranqüila distância, e talvez que o vulto de Hofmannsthal ganhe uma dimensão mais próxima de nós e mais sintomática da perturbação em que o mundo se debate.

Quando Hofmannsthal faz a sua aparição precoce nos círculos literários (era então um adolescente de 16 anos), Arthur Schnitzler, que já começava a afirmar-se entre os maiores representantes do realismo austríaco no fim do século, ouvindo-o num recital lírico em roda de amigos, admirou-lhe a espantosa perfeição da forma, a musicalidade do verso, a intuição que se traduzia num conhecimento surpreendente do mundo, e confidenciou mais tarde a Stefan Zweig:

“Senti pela primeira vez na minha vida que estava na presença do gênio e jamais voltei a ter esta impressão com tão esmagadora intensidade” (5)

De resto, em breve atingiu a consagração nacional. As composições líricas e os pequenos dramas, de entre os 17 e os 23 anos, valearam-lhe desde logo a posição de poeta oficial da Áustria. Há que atentar, porém, na sociedade a quem a mensagem se dirige e no mundo que é objeto dessa recriação poética, se quisermos entender por que razões o prestígio de Hofmannsthal, após os loiros fáceis da juventude, parece dissolver-se no tempo, até ingressar na situação, aparentemente secundária, de autor de libretos.

O retrato que a tradição nos legou da Viena dos fins do sec. XIX é o dos esplendores da corte imperial, vivendo uma existência de alta roda, de trajos galantes e ditos espirituosos, ao som das valsas de Strauss. Mesmo a grande população da cidade, nos seus estratos populares e médio-burgueses, como que participava da vida da corte; se não no espectacular dos salões ou dos cortejos públicos, reservados, naturalmente, à alta nobreza e ao funcionalismo diplomático, ao menos pelo regalo dos sentidos que tais manifestações deviam proporcionar, e até no contágio da alegria de viver, da entrega descuidada ao momento imediato, que parece dar então a medida exata do cidadão vienense. Depois dos primeiros movimentos socialistas, já em pleno surto dum materialismo mórbido na literatura e na arte, e declarados os sintomas da convulsão gerada pelo advento da era industrial, é

(5) — Vd. Hammelman, Hans, *Hofmannsthal*, Londres 1957

aquela imagem dum enclave doirado no centro europeu que ainda hoje nos chega através das gravuras e crônicas da época.

Uma realidade histórica existia, no entanto, mais profunda e menos confiante. Na viragem do século, o velho Imperador Francisco José presidia, ainda pelo prestígio da sua figura, aos destinos duma monarquia de largas proporções territoriais, englobando uma mescla de povos e raças, mas que não conseguiu sobreviver mais de dois anos à morte do soberano, ocorrida em 1916. A tentativa para restaurar a Viena de Mozart e de Schubert, no seu colorido a um tempo alegre e melancólico, tornara-se um anacronismo insustentável. O Império Austro-Húngaro, desde a arte à administração pública, era um corpo informe, girando pela própria inércia, lento, sem vitalidade íntima, sem oferecer uma resposta aos anseios das novas camadas intelectuais, que, ou se expandiam num ceticismo irônico sobre a mentalidade burguesa, como foi o caso de Arthur Schnitzler, ou se interiorizavam no culto hipertrófico do Eu, como fizeram alguns líricos, por imitação do decadentismo francês.

Com este mundo de ilusórias tranqüilidades se confronta o jovem Hofmannsthal. E, significativamente, a forma como a realidade exterior nele se projeta já lhe confere uma postura original na Viena daquela época: nem o irônico desacordo de Schnitzler, nem o exclusivismo do Eu lírico — antes uma penetrante observação do real, como tentativa de compromisso entre o Eu e o mundo, mas situando-se num plano mais intemporal, mais projetado para a essencialidade das coisas. Isto é: embora produto da impressão imediata, a metamorfose literária ganha já então na sua poesia aquela dimensão universalista que sempre conservou e sem a qual não há obra de arte que resista ao tempo.

Nos dramas líricos *Ontem*, *A morte de Ticiano* e *O louco e a morte*, de entre os anos 1891-93, sente-se precisamente esse colorido desbotado, esse tom de agonia mal encoberto pelo verniz da corte, que já corrompia o íntimo da vida vienense. Há ali ambiências de requinte estético — dois dos dramas decorrem em Itália, “na época dos grandes pintores”; o terceiro, embora apontando vagamente para os começos do sec. XIX, é objeto de cuidadoso enquadramento cênico, com uma decoração arcaizante, dominante pela presença dum quadro da velha escola italiana. E tudo isto, afinal, para servir de fundo a uma temática sombria: a transitoriedade do tempo, o apego ilusório aos prazeres da vida e o seu confronto com a morte.

Cláudio, a personagem central de *O louco e a morte*, ao despedir-se da vida, após sucessivas visões retrospectivas dos laços sentimentais

que prendem o Homem à terra — a família, o amor, a amizade —,
tem estas palavras:

Wie auf der Bühn ein schlechter Komödiant —
Aufs Stichwort kommt er, redt sein Teil und geht,
Gleichgültig gegen alles andre, stumpf,
Vom Klang der eignen Stimme ungerührt
Und hohlen Tones andre rührend nicht:
So über diese Lebensbühne hin
Bin ich gegangen ohne Kraft und Werk.
Warum geschah mir das? Warum, du Tod,
Musst du mich lehren erst das Leben sehen,
Nicht wie durch einen Schleier, wach und ganz,
Da etwas weckend, so vorübergehen? (6)

(Como no palco um mau comediante —
Toma a deixa, recita e vai-se embora,
A tudo o mais estranho e indiferente,
Sem comover-se ao som da própria voz
Nem nos outros vibrar seu tom vazio:
Assim também no palco desta vida
Eu caminhei sem força e sem valor.
Que me acontece a mim Por que, oh Morte,
És tu que me ensinaste a ver a vida,
Não coberta dum véu, mas toda nua,
E, depois de acordar-me, vais-te embora?).

E mais adiante:

Erst, da ich sterbe, spür ich, dass ich bin.
Wenn einer träumt, so kann ein Übermass
Geträumten Fühlens ihn erwachen machen,
So wach ich jetzt, im Fühlensübermass,
Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen. (7)

(Só agora, que morro, sei que existo.
Quem sonha pode às vezes acordar,
Se o sonho toca em excesso as emoções;
Também eu, de emoções, agora acordo
Deste sonho da vida para a morte.)

(6). — Von Hofmannsthal, Hugo, *Die Gedichte und kleinen Dramen*,
Insel Verlag, Wiesbaden 1949, p. 161.

(7) — *Ibid.* p. 162.

Ao que a Morte pronuncia este comentário, a encerrar a peça:

Wie wundervoll sind diese Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden
Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden. (8)

(Que admiráveis são estas criaturas!
O que não é explicável, interpretam
O que nunca foi escrito, sabem ler,
A tudo o que é confuso, dão sentido,
E sabem ver na eterna escuridão.)

Estes gestos lingüísticos de inspiração barroca, que consistem em imaginar a vida como um palco, onde cada qual representa a sua comédia, ou como um sonho ilusório, donde o Homem só desperta para o seu esclarecimento em face duma realidade brutal que é a morte, são um dos traços da produção juvenil de Hofmannsthal e repetem-se ainda nos dramas da maturidade.

Outra faceta, ainda que comungando na mesma convenção barroca da vanidade do mundo, mostra-nos, porém, um Hofmannsthal mais voltado para a realidade concreta, até surpreendentemente interessado no mistério poético das coisas. Atente-se, por ex., no poema *Ballade des äusseren Lebens* (c. 1895):

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süsse Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind, und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

Und Strassen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,
Und drohende, und totenhaft verdorrte.

(8) — *Ibd.* p. 162.

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?
Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das alles uns und diese Spiele,
Die wir doch g'ross und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der "Abend" sagt
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt

Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben. (9)

(BALADA DA VIDA EXTERIOR)

E crescem crianças de olhos profundos,
Que nada sabem e crescem e morrem,
E toda a gente segue os seus caminhos.

E os frutos verdes se tornam maduros,
Caindo à noite como as aves mortas,
E jazem alguns dias e apodrecem.

E o vento vai soprando, e nós gastando
As palavras que ouvimos e dizemos,
E no corpo há prazeres e há cansaços .

Há estradas pela relva e há lugares
Com árvores e lagos e archotes,
E há outros feridos de mortal segura...

Talhados para quê? E tão diferentes
E tantos que nem podem ser contados?
Que importa rir, chorar, perder a cor?

De que nos servem tantos passatempos,
Na grandeza de eternos solitários,
Vagueando sem jamais buscar um alvo?

Isto que importa aos que correram mundo?
Mas muito diz quem pronuncia — "NOITE",
Palavra donde nasce uma tristeza,

Escorrendo como o mel dos favos ocios.).

Neste poema, Hofmannsthal põe uma interrogação à existência. Perplexo ante o fluir do tempo, que se renova num ciclo eterno de vida e morte, o poeta contempla uma fenomenologia do universo, que, singularmente, se lhe apresenta desconexa e fragmentária. Escapa-lhe um sentido de conjunto, o todo harmônico que seria de exigir numa construção intangível, e então, no desespero do conhecimento, refugia-se na conotação emotiva da palavra “noite” Mas a interrogação, essa, permanece em aberto.

De fato, toda a lírica juvenil de Hofmannsthal é uma interrogação sem resposta. O poeta sente-se identificado com o mundo exterior, expande-se numa curiosidade afetiva por tudo o que o circunda, desde os homens às manifestações da Natureza, sem todavia conseguir resolver esta antinomia pungente das coisas a que nos votamos e da destruição a que está condenado todo o existente.

Não admira, pois, que um dia sobreviesse a noção duma íntima impotência, e durante quatro anos, os últimos do séc. XIX, suspendeu quase por completo a produção poética. A causa podemos vê-la expressa na correspondência desses anos, quando, por ex., em carta a Stefan George, duvida se terá o direito de

“permitir que atravessem os seus lábios as palavras com que exprimimos valores e juízos” (10)

Mas exprime-se sobretudo num documento notável, que só nestas últimas décadas tem merecido a devida projeção, quer para o estudo da obra de Hofmannsthal, quer como antecipação genial à crise da literatura moderna. Refiro-me à *Carta de lord Chandos*, de que passo a ocupar-me. (11)

Nesta curiosa ficção de uma dúzia de páginas, Hofmannsthal imagina a missiva que lord Phillip Chandos, jovem fidalgo da Inglaterra isabelina, então nos 26 anos (precisamente, ao tempo, a idade de Hofmannsthal), envia ao filósofo Francis Bacon, seu paternal amigo, para se justificar da interrupção dos seus trabalhos literários nos últimos dois anos. As razões invocadas por lord Chandos, e as reflexões com que pretende fundamentá-las, são claramente autobiográficas — ilustram, em paralelo, a estase poética do próprio autor, a que já aludi. A natureza de tais justificações é que confere ao documento a sua dimensão extra-biográfica, situando assim Hofmannsthal no lugar, que não me parece ainda hoje devidamente reconhecido, de precursor da

(10). — Cit. por H. Hammelmann, *op. cit.*, p. 17

(11) — Ed. FFischer, *Prosa*, vol. II, p. 7-20.

literatura contemporânea e grande representante da consciência europeia.

Ao que lemos na carta, lord Chandos seria um daqueles intelectuais aristocratas, da estirpe de sir Philip Sidney e de Edmund Spenser (12), praticantes duma poesia cortês, ora na velha tradição arcádica, ora na nova importação lírica do petrarquismo, e vivendo do prestígio duma grande soberana, tal como a Viena de Hofmannsthal ainda sonhava com os esplendores da Imperatriz Maria Teresa. Nem sequer faltara a lord Chandos o complemento indispensável na cultura daqueles poetas isabelinos: a grande viagem a Itália, donde traziam para Inglaterra o saudosismo da antigüidade romana e a febre aventureira do Renascimento.

Lord Chandos, porém, ao tentar justificar-se perante o amigo, começa por duvidar da sua própria identidade. Seria ele o mesmo Eu que alguns anos atrás escrevera os autos pastoris ainda hoje recordados pela soberana e pelos grandes dignitários? E que era das esperanças e projetos doutros tempos? Inspirado na forma de Salústio, sonhara cantar as glórias da Inglaterra; impressionado pela grandeza histórica do Homem, concebera uma interpretação de todas as fábulas e mitos da Antigüidade, como repositório duma sabedoria por desvendar; e o complemento seria ainda um vasto tratado enciclopédico, com o título *Nosce te ipsum*, onde agruparia sentenças morais de todos os povos, com relatos das grandes loucuras do crime ou da guerra, e das superiores realizações artísticas da espécie humana.

O que o jovem Chandos buscava (ou, pela sua voz, o jovem Hofmannsthal) era a apreensão do mundo como uma vasta unidade, uma estrutura onde se diluissem os antagonismos entre a matéria e o espírito, entre o racional e o instintivo, entre a solidão do Homem e a sua integração social. Porém, os valores transcendentales em que para tal se apoiara sente-os agora cada vez mais distantes. Nas suas próprias palavras:

“Os segredos da fé condensaram-se para mim numa alegoria sublime, que paira sobre os campos da minha vida como um arco-iris luminoso na distância fixa, sempre pronta a regressar se eu quisse correr a ocultar-me na orla do seu manto” E acrescenta: “O meu caso, em resumo, é este: perdi por completo a capacidade de pensar ou de falar sobre qualquer coisa de coerente”

(12). — Talvez que o paralelo com estes dois poetas estivesse no espírito de Hofmannsthal: veja-se para Sidney a coincidência onomástica Philip; para Spenser, a autoria, também confessada por lord Chandos, dum poema intitulado *Epitalâmio*.

Estamos perante uma complexidade que hoje nos toca bem de perto. As dúvidas, embora ainda tímidas, de lord Chandos sobre a sua identidade como ser que se continua no tempo, tornaram-se um problema candente da literatura moderna. Já em dois romances dos começos deste século — *As confusões do aluno Törless*, de Robert Musil, e *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke — e hoje, com particular agudeza, nos romances de Max Frisch, o indivíduo, debruçado sobre si mesmo, mostra-se cada vez mais incapaz de apreender a continuidade do Eu, a presença de constantes que lhe permitam abarcar a sua própria existência como um todo ordenado e lógico. O auto-reconhecimento do Homem — o *Nosce te ipsum* que tanto preocupava lord Chandos — só é viável em função de coordenadas fixas de espaço e tempo: num universo como o nosso, em que tais categorias se tornaram relativas, é de notar como Hofmannsthal faz a sua personagem pressentir quanto os conceitos de passado e presente, de transitório e eterno, de estático e dinâmico, perderam a aceitação convencional, tornando-se em meras construções subjetivas.

Também a realidade objetiva começa a apresentar-se-lhe fragmentária, focada em breves instantâneos (13), como já se antevia na *Balada da vida exterior*, e agora com mais nitidez quando lord Chandos escreve ao amigo: “ tal como outrora vira com uma lupa um trecho da pele do meu dedo mínimo, semelhante a uma planície com sulcos e cavernas, assim me aconteceu com os homens e as suas ações. Não consegui mais compreendê-los com a simplificação a que os olhos nos habituaram. Tudo se desintegra em partes, as partes noutras partes, e as coisas para mim não puderam mais ser abrangidas com um conceito”

Assim, a revelação do sentido íntimo da vida passa a consistir para lord Chandos na contemplação das pequenas coisas que os outros olham com indiferença, ou seja, dos objetos tradicionalmente ignorados pela poesia. Nos exemplos que ele próprio invoca — um regador, uma grade abandonada sobre os campos, um cão ao sol, um cemitério humilde, um aleijado, a choupana dum camponês — tudo isso é suscetível de adquirir, em dado momento, “um cunho impressionante e sublime” Por vezes, é a imaginação que cria imagens tão ricas como as da contemplação objetiva; por ex., naquele passo em que a idéia de que mandara envenenar os ratos que infestavam uma despensa das suas propriedades provoca nele uma imagem de horror mais humana e mais completa que a destruição de Alba Longa descrita por Tito Lívio.

(13). — Vd. sobre este problema no romance moderno: Rosenthal, E.T., *Das fragmentarische Universum. Wege und Umwege des modernen Romans*, Munique 1970.

Esta fusão do poeta no seio das coisas anônimas, irmanadas ao Homem pelos mesmos laços da vida e da morte, é um processo que Rainer Maria Rilke, nas composições de até por 1910, elevou a extremos de sutileza artística. E conseguiu-o porque o seu gênio lírico soube criar a nova linguagem, capaz de exprimir a nova visão poética do mundo. Foi este um dos obstáculos que se apresentaram à criação duma literatura do sec. XX. As grandes construções mitológicas, e a imitação convencional que delas fizeram os vários neo-classicismos, foram tentativas mais ou menos ingênuas para captar o sentido duma realidade unitária em que o Homem tivesse a consciência da sua posição relativa no jogo das forças cósmicas. Um tal esquema de expressão poética revelou-se, porém, inadequado, quando o mundo externo começou a mostrar-se aberrante, constituído por uma amálgama de imagens onde faltavam justamente os grandes pontos de referência que localizavam o indivíduo. Aí temos já o primeiro fracasso da linguagem, aliás pressentido logo no primeiro conflito evidente entre o Homem e o mundo, nos tempos modernos, que foi o movimento romântico.

O segundo fracasso poderemos vê-lo nos esforços desesperados do Naturalismo para a reprodução do real. Se perigava a unidade do espírito, cumpria ao menos salvar a unidade da matéria, e então assistiu-se a uma interpretação poética do humano, em função dos fenómenos e das leis que regem a Natureza. Se, na escala animal, o Homem está sujeito ao estigma da hereditariedade e da doença; se uma sociedade injustamente constituída o deforma até à monstruosidade; se os frutos das conquistas do engenho humano não são equitativamente distribuídos entre os homens — nesse caso era preciso denunciar, era imperativa a coragem de mostrar o indivíduo na sua nudez, pondo-o a viver nos antros da miséria e a falar a sua linguagem empírica. Seria porventura chocante, mas o que se perdia em poesia, ganhava-se em verdade. De qualquer modo, aí temos, ainda e sempre, o conjunto dos homens nas suas relações mútuas e na sua integração natural, sujeitas aos mesmos princípios que explicam a orgânica do cosmos — e portanto, mais uma tentativa da visão unitária.

Simplesmente, a rudeza da linguagem naturalista, de tão empenhada em reproduzir as captações sensoriais, esqueceu-se de tudo aquilo que é impalpável, desde os estados oníricos aos secretos anseios humanos e a essa outra realidade, nem por isso menos evidente, que é a da imaginação. Assim se entende, por ex., que um artista como Gerhart Hauptmann, mesmo na sua fase naturalista, nunca se alheie totalmente da dimensão espiritual do Homem, e nos dramas da maturidade se encaminhe para uma postura neo-romântica. Flutuações da linguagem poética, afinal, ao sabor das tendências epocais na interpretação do mundo e do Homem.

Vinham estas reflexões a propósito da Carta de lord Chandos. Ora é de notar que a inquietação ali expressa tem como sinal mais significativo justamente uma crise da linguagem. O autor acaba por reconhecer que a estase criadora se deve a um desajustamento entre a palavra e o objeto. Vocábulos como *espírito*, *alma* ou *corpo* tornaram-se na sua mente estranhos e vazios, por não traduzirem mais a complexidade dos conceitos a que antes se aplicavam; os juízos de valor que geralmente somos pródigos em emitir sobre os homens e as instituições, também não encontram palavras que os exprimam; até os objetos concretos se lhe revelam agora com novas formas e propriedades, e com um sentido interior que não está presente nos substantivos com que convencionalmente os designamos. Como distinguir então a verdade da mentira? Refere o autor que, ao tentar repreender a sua filha de quatro anos por uma mentira infantil, tanto quis inculcar-lhe o espírito da verdade, que os conceitos se lhe enredaram no cérebro e na expressão verbal, e, sem conseguir acreditar no que ele próprio exprimia, partiu abruptamente, deixando a criança sozinha.

O Expressionismo foi uma das soluções que se ofereceram aos artistas em busca da nova verdade e dos instrumentos lingüísticos capazes de a reproduzirem. É neste movimento que podemos ver, em plena convulsão da primeira guerra mundial, as primeiras imagens poéticas duma realidade aberrante, definida pela simultaneidade de planos sem relação aparente — a tal montagem caleidoscópica já antecipada nas visões de lord Chandos. E a linguagem, naturalmente, afrouxou também nas suas conexões lógicas; dir-se-ia que se procedeu a uma desmontagem das palavras, no propósito de alcançar outra potencialidade expressiva através de novas combinações.

Não me proponho aqui desenvolver a análise da corrente expressionista, nem do seu significado, aliás importantíssimo, para o nascimento das correntes de vanguarda. (14) Direi apenas que a sua mensagem demasiado vaga, de combate ao materialismo burguês e crença no advento duma nova humanidade (não se compreende muito bem em que perspectivas concretas), explica o caráter meteórico deste movimento. Passado que foi o alvoroço da Grande Guerra, no começo dos anos vinte, a literatura, com tudo o que ficou devendo à revolução expressionista no domínio da forma, encaminhou-se no entanto para soluções mais realistas.

Depois desta panorâmica sucinta das principais diretrizes do tempo, resta-me agora caracterizar a opção tomada por Hofmannsthal.

(14). — Vd. por ex. a coletânea de ensaios *Expressionismus als Literatur*, ed. por Wolfgang Rothe, Munique 1969.

Para superar a estagnação anunciada na *Carta de lord Chandos* e cumprir a superior missão artística a que se sentia votado desde a juventude, encontrou-se perante dois caminhos. Ou aderiria a uma das múltiplas correntes modernistas que se ramificaram do Expressionismo, e então limitava-se a uma interpretação parcelar da realidade, com o inevitável sacrifício também da forma; ou (segunda opção) tentaria mais uma vez o regresso à tradição cultural européia, na redescoberta duma essencialidade capaz de o conduzir à imagem unitária do mundo.

Ficou-se pela segunda opção, justamente a mais complexa, porque envolvia todo o jogo dos elementos consagrados ao longo de milênios de cultura, e a mais heróica, porque implicava o choque contra um público desorientado pelas novidades da época. Ele diria em carta a um amigo, a propósito da *Carta de lord Chandos*:

“O meu incentivo primordial não é deixar que morram por completo as épocas passadas, mas fazer sentir aos outros aquilo que é estranho e remoto como intimamente relacionado com eles”. (15)

Temos, portanto, antes de mais, a tentativa de reconstituição dum nexo temporal na evolução estética do Homem. Mas, para além disso, o problema da comunicação, da mensagem que se transmite do espírito criador e que aspira a encontrar um eco na receptividade daqueles a quem se dirige. Ao contrário de Stefan George, o poeta da torre de marfim, Hofmannsthal sentiu agudamente a necessidade de comunicar e ser entendido. Aí estava em jogo a sua existência como artista.

Por isso, após a crise Chandos, reconsiderando a utilização das formas literárias, abandonou a poesia lírica, para se dedicar quase em exclusivo ao teatro. A forma dramática fora, desde o tempo dos gregos, o grande veículo da comunicação poética. Era através dela que se completava a aliança entre a arte e a vida, pois o artista conquistava a consonância do seu público, por meio duma ilusão poética, fazendo-o vibrar na mesma emoção estética que preside ao ato criador e oferecendo-lhe uma realidade, por assim dizer, total, onde a palavra é ilustrada com a figuração humana, o gesto e a elocução. Aí procurava Hofmannsthal a compensação para as insuficiências da linguagem. De resto, não lhe faltava o estímulo e o exemplo na capital do espetáculo que era Viena. Quando, em 1892, Eleonora Duse ali foi dar uma semana de representações, ele celebrou o acontecimento na imprensa, comparando-o às grandes festividades da velha Atenas.

(15) — Cit. por Michael Hamburger, in prefácio a *Poems and verse plays of H. v.*, Londres 1961, p. XLV

A viragem no sentido da literatura dramática constituiu para Hofmannsthal uma laboriosa aprendizagem. Como é natural, começou pelos gregos. As adaptações que empreendeu sobre matéria de Sófocles não alcançaram, como teatro, os favores do público; mas a velha Europa era para ele uma longa Idade Média, que ainda se prolongava, sob a forma do Barroco, até aos anos da sua juventude, e tudo isso estava prenhe de colorido e espetáculo, desde os cortejos medievais à pompa das repúblicas italianas e às dramatizações religiosas ainda sobreviventes nos países católicos. Foi mergulhando nestas raízes que a sua obra dramática veio a definir-se segundo três soluções distintas: a fusão da palavra com a música nos libretos para óperas, a moralidade alegórica à maneira do drama religioso medieval e um curioso aproveitamento do barroco espanhol através dum simbolismo oculto em diálogos de sabor realista.

Alguns meses antes de terminar o sec. XIX, Hofmannsthal conheceu em Paris o compositor Ricardo Strauss. Como produto desse encontro, escreveu o bailado que intitulou *O triunfo do tempo* (16) e que deveria ser musicado por Strauss, mas este, ocupado de momento com outra obra congênere, o bailado *Cítera*, de que restam o projeto de encenação e vários esboços musicais, escusou-se a tomar o encargo. Foi só em 1906 que se estabeleceu a colaboração efetiva entre os dois artistas, quando Strauss iniciou os trabalhos de composição da ópera *Electra*, sobre o drama de Hofmannsthal, depois estreada com sucesso no Real Teatro da Ópera de Dresden, a 25 de Janeiro de 1909.

A cooperação manteve-se ao longo de 23 anos, até a morte do poeta. A *Electra* seguiram-se, no domínio da ópera: *O cavaleiro da rosa*, em 1911; *Ariadna em Naxos* (1912), com uma segunda versão em 1916; *A mulher sem sombra* (1919); *A Helena egípcia* (1928) e *Arabela* em 1933. Contribuiu ainda com o texto ou a ação para várias cantatas e bailados de Strauss.

A história deste mútuo entendimento pode ser apreciada através da vasta correspondência (a seleção publicada consta de 618 cartas) que os artistas trocaram durante um quarto de século. (17) Trata-se porventura da mais notável colaboração de sempre entre um músico e um poeta. (18) Ali se discutem, com generosa aceitação de ambos os artistas, os inúmeros problemas técnicos que surgem do encontro entre as duas artes — a da linguagem e a dos sons. E sobretudo ressalta a questão doutrinária duma complementaridade dos dois campos esté-

(16) — Ed. Fischer, *Prosa*, vol. I, Frankfurt a. M. 1953.

(17). — *Briefwechsel*, publicação de Willi Schuh — por encargo de Franz e Alice Strauss, Zúrique 1964.

(18). — Vd. Beau, Albin Eduard, *Hofmannsthal e a ópera*, in *Estudos*, vol. II, Coimbra 1964.

ticos. Perante as grandes realizações poético-musicais de Wagner, Strauss tinha a noção de que a sua música requeria a ilustração por um bom poeta, que ele não era, e por isso nunca deixou de exaltar o papel de relevo aí desempenhado pelo amigo. Logo nos primeiros anos de correspondência, escreve:

“O seu estilo harmoniza-se perfeitamente com o meu, nascemos um para o outro, e juntos poderemos por certo vir a realizar alguma coisa de belo”

Quando da morte do poeta, em 1929, teve esta expansão, em carta de pêsames à viúva: “Jamais um músico encontrou um tal colaborador e incentivador. Ninguém o substituirá para mim e para o mundo da música” E no ano seguinte, procurando resgatá-lo do esquecimento injusto a que a crítica votara a sua obra de subsídio, escrevia noutra carta: “Será ainda o velho desprezo dos *poetas* oficiais pelo libretista? Será inveja, porque eles próprios não sabem escrever libretos? E contudo, depois dos *Mestres Cantores* e do *Cavaleiro da rosa*, já deviam ter compreendido que é muito mais difícil escrever um bom libreto do que afinal uma comédia que por aí se representa umas quantas vezes”

Na verdade, Hofmannsthal foi geralmente censurado pela sua simbiose artística com Strauss. Friedrich Gundolf e os do círculo de Stefan George viram com desgosto que um notável cultor da poesia pura se evadia para outras formas de expressão poética ao nível do grande público: os apreciadores de teatro, por seu turno, não acharam nos dramas de Hofmannsthal motivos de atração; até um amigo íntimo, como Rudolf Borchardt, receou que o poeta estivesse malbaratando o seu talento, ou pelo menos praticando um tipo de arte que fatalmente seria ofuscada pela competição com a música.

Em qualquer dos casos, isto era desconhecer a concepção estética de Hofmannsthal. Do mesmo modo que, ao abandonar a lírica pelo drama, procurava um instrumento expressivo capaz de suprir as limitações da linguagem, o passo seguinte, logicamente, foi a ópera. (19) À semelhança dos grandes românticos, na fusão da poesia com a

(19). — Não deixa de ser significativo que as incursões de Hofmannsthal no domínio da prosa narrativa se reduzem a três novelas, a última das quais ainda de 1910, e a um fragmento de romance, c. 1914, que não passou duma quarta parte da extensão projetada. A versão que empreendeu em prosa, do libreto para a ópera de Strauss, *A mulher sem sombra*, não parece muito adequada às suas possibilidades; ele próprio confessa: “é a tarefa mais difícil que jamais empreendi”

música, e depois os expressionistas, na conjugação da poesia com as artes plásticas, também ele aspirou à obra de arte total, o processo criativo em que o artista pudesse exprimir-se na totalidade dos recursos estéticos existentes. Foi portanto na ópera que encontrou a combinação da palavra com a música e a figuração plástica. E por que não ver também nesta imagem abrangente das artes mais um reflexo do mesmo anseio, que já venho sublinhando, por uma visão unitária da existência?

*

A hecatombe da primeira guerra mundial e a convulsão político-social que se lhe seguiu, exerceram um impacto profundo no espírito de Hofmannsthal. Muito mais atento às realidades do tempo do que à primeira vista transparece numa obra quase toda centrada no passado, os seus últimos dramas acusam um sentido agudo do mundo que o rodeia. São a expressão dum homem que sente as instituições em crise, as estruturas sociais e os valores do espírito a degradar-se, mas não desiste de procurar o caminho da salvação. Na prosa doutrinária que então publicou há mensagens de pacifismo que nos fazem lembrar as melhores páginas de Romain Rolland, outro contemporâneo, que do exílio na Suíça pregava, por entre a fúria das paixões, a fraternidade franco-germânica. Os dramas vão equacionar justamente o problema da paz entre os homens, do exercício sensato do poder, da inutilidade da violência, e batem-se por uma solução.

Tenho em mente sobretudo dois dramas, baseados em assuntos já versados por Calderón no Barroco espanhol: *O grande teatro do mundo em Salzburgo*, inspirado em *El gran teatro del mundo*, e *A torre*, que tem como modelo *La vida es sueño*. (20)

O grande teatro do mundo de Salzburgo foi produzido em 1922, sob a impressão das convulsões político-sociais a que aludi. O dramaturgo esclarece em nota prévia que a obra foi buscar a Calderón a idéia do mundo como um palco, onde cada homem representa o papel que lhe foi destinado por Deus, além do título da peça e dos nomes das personagens; de resto, pretende ser tão original como o próprio Calderón, que afinal também foi tomar a sua invenção “ao tesouro de mitos e alegorias que a Idade Média criou e transmitiu aos séculos posteriores” De fato, mantendo embora a feição típica das figuras alegóricas, Hofmannsthal tem em vista as inquietações específicas da sua época. Tem-se apontado, por ex., que a personagem do mendigo adquire um relevo intencional que não tinha em Calderón. Há um mo-

(20). — *Das Salzburger grosse Welttheater*, ed. Fischer, *Dramen*, vol. III; *Der Turm*, *idem*, vol. IV

mento na peça em que o caos ameaça destruir a ordem estabelecida, quando o mendigo, tomado de fúria, ergue o machado, pronto a abater dum golpe o Rei, o Homem Rico, o Camponês, e ainda os valores que representam a Beleza, a Prudência e a Piedade. É a um derradeiro apelo da Prudência que o mendigo tem a iluminação que o leva a abandonar o machado, e assim a peça, que é como quem diz, a representação da vida, pode continuar. Trata-se duma representação parabólica da Revolução russa de 1917 e portanto dos conflitos de classes gerados a partir dos movimentos socialistas. Hofmannsthal condena aí a violência, ao mesmo tempo que afirma a sua crença no poder da decisão moral do indivíduo, capaz de sobreviver, por um gesto da vontade, às catástrofes que se abatem sobre os homens.

É bem conhecida a fábula com que Calderón engendrou o seu drama *La vida es sueño*: — O rei Basílio, duma Polónia lendária, aterrado pela profecia de que seu filho Segismundo, herdeiro do trono, viria a apoderar-se da autoridade do pai, encerra-o desde criança numa torre, reduzido a condições sub-humanas; o tempo e a experiência acabam por iluminar a ambos, e Basílio abdica no filho, que se torna o soberano duma era de justiça. O assunto pairou no espírito de Hofmannsthal ao longo dum quarto de século. Pouco depois de 1900 publicou os primeiros fragmentos para o drama *A torre*; porém, as dificuldades de criar um novo desenlace, mais de acordo com a problemática contemporânea e com as suas próprias meditações sobre o uso do poder e a legitimidade da razão de Estado, deixaram a obra por concluir. Retomou-a depois, nos anos que se seguiram à guerra, aparecendo duas versões completas em 1925 e 1927, num momento da História europeia em que Franz Kafka apresentava no seu romance *O processo* uma anatomia impressionante do medo e da submissão humana, e Hitler, em *Mein Kampf*, a sua exploração mais desapiadada. (21)

Hofmannsthal não hesitou em adaptar Calderón, agora com maior liberdade do que lhe consentia a forma alegórica em *O grande teatro do mundo de Salzburgo*, e criou em *A torre* um paralelo realista com as preocupações do pós-guerra. Note-se, por ex., que o príncipe de Calderón só consegue libertar-se do estado selvagem e renascer para a existência social, porque atinge, numa experiência pendular entre a corte e masmorra, a certeza da efemeridade do existir, isto é, a revelação de que “a vida é sonho”. O príncipe de Hofmannsthal obedece a outras motivações, não de carácter metafísico, mas nitidamente morais e envolvendo em especial a posição do homem político. Em dado passo do drama, o rei Basílio oferece-lhe a possibilidade do poder abso-

(21). — Hammelmann, H., *op. cit.*, p. 59.

luto, mas, para isso, Segismundo terá que sacrificar a vida de Julião, o guarda da torre; o príncipe recusa, enfrentando até a autoridade do rei. Noutra passo, é Julião que o coloca perante a tentação do poder, maquinando uma revolta que o príncipe devia chefiar pela força das armas; de novo Segismundo recusa o poder, mas conserva a retidão moral.

O novo desenlace a imprimir à peça de Calderón foi, como já disse, a maior dificuldade a enfrentar pelo dramaturgo do sec. XX. Na primeira versão, Segismundo é libertado da torre por uma sublevação do povo contra a tirania de Basílio; o príncipe adere à violência, convencido de que ela é um mal necessário, até à restauração da paz e à vinda de melhores dias para a nação polaca. Embora Segismundo venha a sucumbir na luta, o seu exemplo e o prestígio do poder serão continuados, com o aparecimento em cena duma figura messiânica, o Rei dos Meninos, que parece anunciar aos homens a era da reconciliação universal. Na versão remodelada, de 1927, o problema centra-se mais directamente no indivíduo, esbate-se a intervenção das forças transcendentais. Tudo está no espírito de Segismundo e na sua capacidade de decisão moral. A paz já não se atinge, como na versão anterior, através dos caminhos da violência, mas por virtude de uma única força, que é a da fé no Homem e na energia criadora que se desprende das potencialidades do sofrimento humano. Encerrado na torre, é pela renúncia à ação e pela entrega ao dinamismo espiritual da dor e da fraternidade humana que Segismundo nos oferece o paradigma do Homem redimido.

Chegamos ao fim desta breve retrospectiva à obra de Hofmannsthal. Se procurarmos agora traçar uma imagem sumária da personalidade do poeta, em si e nas suas relações com o tempo, o que resulta de mais evidente é o contraste aparente de dois planos: a entrega ao imediato, no interesse pelas formas acidentais e os eventos do mundo circundante; e a projeção no passado, quer nos processos formais, quer nas preocupações temáticas.

No plano do imediato, vimos o poeta inquieto com o fluir dum tempo cuja apreensão lhe escapa; vimo-lo também intrigado pela visão singular das coisas, sem conseguir ordená-las segundo um esquema lógico. O que em torno de si acontece — o comportamento dos homens, o significado das instituições, o porquê do encadeamento histórico, a estabilidade dos princípios morais — tudo se lhe revela inexplicável em termos da atualidade em que vive. Quer exprimi-lo e não reconhece as palavras. A linguagem outrora falada pelos súditos de Maria Teresa não consegue mais traduzir o universo da época de Francisco José e menos ainda o que se gera do caos duma guerra mundial. Nestes aspectos, Hofmannsthal antecipa as inquietações do mun-

do moderno, comunga das apreensões que são nossas e que naturalmente se espelham na arte do tempo em que vivemos.

No plano da projeção no passado, o poeta chega a dar-nos a impressão (e alguns críticos lho apontaram) de pobreza de inventiva; parece que retoma e adapta textos antigos, por impossibilidade de criar. Mas quem hoje se debruçar atentamente sobre a sua obra, há-de concluir que os impulsos que o entregam à imitação dos gregos, das alegorias medievais ou do drama barroco, em vez de pactuar com as modernas formas de expressão, são afinal, por paradoxal que se afigure, uma consequência da sua modernidade. É que este artista tão vivamente atento à realidade contemporânea não se deu, como outros, a reproduzi-la na sua configuração protéica, ignorando os elos que inevitavelmente a prendem à evolução histórica do Homem. O que ele procurou ao longo duma vida, e conseguiu-o com exemplar transparência, foi a superação da realidade accidental do mundo moderno, através da reconquista duma essencialidade intemporal, captada nas obras produzidas nos grandes momentos do espírito e que por isso mesmo resistiram à ação erosiva do tempo.

É este, penso eu, o grande exemplo, que Hugo von Hofmannsthal nos legou a nós, homens do sec. XX, como responsáveis pelo espólio de quase três mil anos de cultura européia.