

MANUEL SIMPLÍCIO GERALDO FERRO

O MITO VENEZIANO
NA OBRA DE
HUGO VON HOFMANNSTHAL

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS

1992

Dissertação de Mestrado em Literatura Alemã e
Comparada apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade de Coimbra.

ÍNDICE

Preâmbulo	IV
Observações preliminares	VIII
Introdução	1
Parte I. História e Tradição Literária na Génese do Mito	
Parte II. A Afirmação do Mito Literário. Veneza na Viena Finissecular de Hugo von Hofmannsthal.....	
1. A conjugação de dois vectores: Veneza e o Renascimento (<i>Gestern e Der Tod des Tizian</i>).....	
2. A ameaça à Sereníssima República de S. Marcos: o conflito entre os interesses do Estado e a felicidade privada (<i>Das Gerettete Venedig</i>)	
3. Aventureiros e viajantes no labirinto veneziano: jogos amorosos, espelhos e máscaras (<i>Der Abenteurer und die Sängerin, Cristinas Heimreise, Ein Diener zweier Herren e Andreas</i>)	
4. A nostalgia pelo Paraíso Perdido (<i>Reiselied, Siehst du die Stadt?, Erinnerung schöner Tage e Der Brief des letzten Contarin</i>)	

5. A *commedia dell'arte* e o melodrama como espaço espiritual
veneziano (*Ariadne auf Naxos*).....

Conclusão

Bibliografia.....

PREÂMBULO

Concluídos os seminários da parte escolar do Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada, tornou-se necessário que me fixasse num tema, a fim de poder elaborar a dissertação que a lei prescreve para a obtenção do respectivo grau. Se a escolha da área de trabalho não ofereceu qualquer problema, pelo facto de a Viena do fim-de-século proporcionar todos os ingredientes para que qualquer trabalho realizado no âmbito da literatura ou mesmo de outro aspecto afim da cultura do período demarcado *ad quem* pelo colapso do Império Austro-Húngaro constituísse uma tarefa estimulante, já o mesmo não se diria quanto à(s) obra(s) do escritor a seleccionar. Na realidade, Arthur Schnitzler sempre foi objecto de uma preferência especial nas prioridades das minhas leituras, pelo facto de apresentar problemas com validade para os nossos dias à luz de uma perspectiva crítica capaz de denunciar os preconceitos aceites como dogmas inquestionáveis pela cultura ocidental, com um sorriso de bonomia, ou então com uma mordacidade decididamente destinada a agitar as águas estagnadas da indiferente sociedade do seu tempo e que, apesar de um século passado, ainda hoje pouco se modificaram.

Hugo von Hofmannsthal representava outra vertente da produção literária da mesma época. Dotado de uma linguagem simbólica mais elaborada, cada obra sua representava a complexidade e a densidade de que a mensagem literária pôde revestir-se na época do Decadentismo. Além disso, a inserção da sua obra dramática, sobretudo da fase final, na grande tradição cultural europeia, contribuiu sobremaneira para fazer dele uma figura-chave para o conhecimento do fim-de-século vienense e das primeiras décadas do presente século, abrindo caminhos para uma melhor compreensão das nossas raízes e dos aspectos culturais comuns que nos unem, enquanto membros de uma comunidade cultural mais ampla.

Na sequência do seminário do Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada orientado pelo Professor Doutor Ludwig Scheidl, *A literatura Alemã nas suas relações interculturais*, subordinado ao tema "'Fin-de-Siècle' e a 'Literatura dos anos 30 e do exílio'", decidi proceder a uma leitura da obra de Hofmannsthal, tendo em consideração a componente italiana que, aliás, ainda hoje continua bem viva na cultura vienense. A imagem de Veneza, tal como era perspectivada há cem anos, considerando o valor simbólico com que se enriquecera com o passar do tempo, revelou-se um tema com todos os requisitos capazes de proporcionar os estímulos

necessários para um projecto de investigação com garantias de exequibilidade. As dúvidas que ainda persistiam quanto à sua realização começaram a desaparecer, sobretudo porque, após ter procedido a um levantamento bibliográfico tão exaustivo quanto possível, me encontrei confrontado com um número razoável de estudos críticos relacionados com o tema escolhido. Após a sua leitura, a reacção daí resultante, para não cair na repetição do que já estava feito, não deveria ter sido muito diferente da de Frederic V. Grunfeld, quando se viu intimado a redigir um texto sobre a velha cidade dos Doges:

Was könnte man dem, was Goethe, Byron, Stendhal, Wagner und all die anderen leidenschaftlichen Liebhaber Venedigs, die vor mir diese Wasserstraßen beführen, über "diese Biberrepublik" zu sagen hatten, heute noch hinzufügen? Und was könnte man als Künstler zu malen wagen, ohne von Carpaccio, Tizian oder Canaletto hoffnungslos in den Schatten gestellt zu werden?¹

Rapidamente, porém, verifiquei que a maioria desses ensaios, ou eram estudos parcelares, ou apresentavam apenas breves referências ao assunto, ou abordavam a imagem de Veneza noutros escritores de fim-de-século, centrando-se quase sempre em Thomas Mann. Se incidiam sobre a obra de Hofmannsthal, abordavam-na de modo tão sumário, que se cingiam frequentemente a *clichés* repetidos de estudo para estudo, e nem sempre correctamente aplicados. Não existia, portanto, nenhuma abordagem sistemática e desenvolvida sobre a imagem de Veneza na obra deste autor austríaco, ou sobre o mito veneziano, tal como era entendido pela cultura vienense, já para não falar no suporte teórico e metodológico a que recorri e aqui pretendo aplicar.

Além das razões já invocadas, um estudo sobre Hugo von Hofmannsthal justificava-se no nosso contexto académico porque, apesar de não ser já um autor de todo desconhecido, não são numerosos os trabalhos que se centram sobre a sua obra²: duas teses de Licenciatura³, uma de Mestrado⁴, algumas traduções⁵, outros tantos ensaios⁶ e a sinopse de um libreto⁷. Um público mais

¹ Frederic V. Grunfeld, "Sinneswandlungen", p. 8, in: *Venedig*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1988, pp. 8-13.

² Referimo-nos, naturalmente, aos estudos realizados por autores portugueses, visto ser já vasta a bibliografia existente sobre este escritor. Para a presente dissertação, remetemos para o aparato bibliográfico incluído neste volume e, mais especificamente, para a secção dedicada às obras sobre Hugo von Hofmannsthal.

³ Manuela Carvalhão Mendes Teixeira Santos, *Hugo von Hofmannsthal. Sua temática dramatológica e relações com Calderón de la Barca. 'Der Turm' (Tradução)*, Coimbra, 1962, e Maria Joana da Naia Balacó, *Hugo von Hofmannsthal perante a literatura de expressão inglesa*, Coimbra, 1965.

⁴ Isabel Maria de Oliveira C. Gil, *Entre a crise de consciência e o renovar da tradição - A 'Elektra' de Hugo von Hofmannsthal*, Lisboa, 1992.

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Fala o Imperador da China* (in: *Labor*, n.º 202, 1961, p. 563. Tradução de André Ala dos Reis); *A Felicidade de Passagem* (in: Elviro Rocha Gomes, *Apointamentos de Literatura Alemã*, Faro, 1966); *O conto da 672ª noite e História de cavalaria* (in: Ludwig Scheidl et al., *Histórias com Tempo e Lugar. Prosa de Autores Austríacos (1900-1938)*, Lisboa, 1980, pp. 23-36 e 37-45, traduzidos, respectivamente, por Idalina Aguiar de Melo e Maria António Hörster); *A Carta de Lord Chandos* (Lisboa, 1985, traduzida por Carlos Leite); *Todo-o-Mundo* (Aveiro, 1986. Tradução de João Barrento).

⁶ Albin Eduard Beau, "Hofmannsthal e a Ópera" (in: Albin Eduard Beau, *Estudos*, Coimbra, 1964, pp. 415-427); Elviro Rocha Gomes, "O Doido e a Morte. Quem tem razão: Teixeira de Pascoais ou Hugo von Hofmannsthal?" (in: Elviro Rocha Gomes, *op. cit.*, pp. 82-84); Maria António Hörster, "Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)" (in: Ludwig Scheidl et al., *op. cit.*, pp. 269-274); Ludwig Scheidl, "Hugo von Hofmannsthal e a 'Ideia Europeia'. 'Jedermann', os Festivais de Salzburg e a 'Restauração da Europa'" (in: *Runa*, 2, 1984, pp. 109-125); Ludwig Scheidl, "Hugo von Hofmannsthal e o valor da tradição cultural" (in: Ludwig Scheidl, *A Viena de 1900. Schnitzler, Hofmannsthal, Musil*,

amplo apenas teve acesso à obra *Jedermann/ Todo-o-Mundo*, quando este drama foi representado nas ruínas do Convento do Carmo, em Lisboa, pela companhia do Teatro Experimental de Cascais, em 28 de Setembro de 1983, com encenação de Carlos Avilez. Pode afirmar-se que esta iniciativa foi um êxito, permitindo ao grande público português, não só o contacto com um dramaturgo (quase) desconhecido, como também verificar a afinidade entre esse drama e outros do seu contexto cultural, como o *Auto da Alma* ou a *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente.

Para a realização do presente trabalho, pela necessidade de me deslocar a centros que me proporcionassem um levantamento mais exaustivo da bibliografia existente, contei com o apoio do ÖAD (*Österreichischer Auslandsstudentendienst*), que me facultou a estadia em Viena por duas vezes, a fim de desenvolver o meu trabalho na Biblioteca da Universidade daquela cidade ou na Österreichische Nationalbibliothek — e a quem devo, por isso, uma palavra de efusiva gratidão.

Agradeço a disponibilidade e gentileza da Dr.^a Maria Esmeralda Castendo, técnica superior da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, da Dr.^a Isabel Clara Magalhães Ramos, leitora de Português na Universidade de Passau, por, através dos serviços de empréstimo (*Internationaler Leihverkehr zwischen Bibliotheken*) ou do envio de obras, me terem permitido consultar bibliografia que, de outro modo, estaria fora do meu alcance, bem como da minha colega, Dr.^a Rita Marnoto, pela amizade e solicitude com que acompanhou o meu trabalho.

A todos os professores, do Curso de Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Ingleses e Alemães) e dos seminários do Curso de Mestrado, pelo modo como me acompanharam ao longo dos anos e souberam transmitir-me o seu saber, revelando-se verdadeiros modelos tanto do ponto de vista pedagógico, como científico, manifesto o meu vivo reconhecimento.

De modo especial, impõe-se, porém, que as últimas palavras sejam dedicadas aos dois mestres, Prof. Doutor Ludwig Franz Scheidl e Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro, que me acompanharam durante a realização deste trabalho. Se ao Professor Doutor Ludwig Scheidl devo a iniciação, a formação e o gosto pelo estudo da literatura alemã, especialmente durante os quatro anos da licenciatura e, depois, durante a parte escolar do Curso de Mestrado, ao Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, devo uma constante disponibilidade para o debate, a abertura de perspectivas e a encorajadora confiança com que acompanhou o meu trabalho. A ambos fico em dívida pelas horas que dedicaram à discussão crítica das sucessivas fases por que ele foi passando, num apoio feito de rigor científico e de amizade, que é dever de consciência agradecer. Ambos revelaram, uma vez mais, as suas qualidades de mestres, pela sua capacidade científica e pela sua dimensão humana, e só lamento se, pelos lapsos que decerto comporta, a presente dissertação não corresponder à confiança que depositaram em mim.

Kafka, Coimbra, 1985); Ludwig Scheidl, "Documentação" a Hugo von Hofmannsthal, *Todo-o Mundo*, loc. cit., pp. 9-58.

⁷ Strauss, *O Cavaleiro da Rosa*, Lisboa, 1954, incluído na "Colecção Ópera", n.º70, dirigida por Mário de Sampaio Ribeiro.

Observações preliminares:

A fim de facilitar a identificação dos textos transcritos, as citações das obras de Hugo von Hofmannsthal em que o nosso estudo se centra foram feitas pela edição mais recente de *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, de 1979-1980.

As referências sistemáticas aos textos em questão, quando integradas no corpo da exposição, são seguidas da sigla que os identifica e do número da página do volume correspondente.

Utilizámos, assim, as seguintes siglas:

- G* *Gestern*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 211-243.
- TdT* *Der Tod des Tizian*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 245-269.
- DGV* *Das Gerettete Venedig*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen II: 1892-1905*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 243-380.
- AuS* *Der Abenteurer und die Sängerin*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 509-604.
- CH* *Cristinas Heimreise*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen IV: Lustspiele*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 115-330.
- DzH* *Ein Diener zweier Herren*, 1924, fotocópia do original dactilografado inédito, existente nos arquivos do "Theater in der Josefstadt", Viena.
- A* *Andreas*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 198-319.
- AN* *Ariadne auf Naxos*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen V: Operndichtungen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 183-303.

Observações preliminares:

A fim de facilitar a identificação dos textos transcritos, as citações das obras de Hugo von Hofmannsthal em que o nosso estudo se centra foram feitas pela edição mais recente de *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, de 1979-1980.

As referências sistemáticas aos textos em questão, quando integradas no corpo da exposição, são seguidas da sigla que os identifica e do número da página do volume correspondente.

Utilizámos, assim, as seguintes siglas:

- G* *Gestern*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 211-243.
- TdT* *Der Tod des Tizian*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 245-269.
- DGV* *Das Gerettete Venedig*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen II: 1892-1905*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 243-380.
- AuS* *Der Abenteurer und die Sängerin*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 509-604.
- CH* *Cristinas Heimreise*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen IV: Lustspiele*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 115-330.
- DzH* *Ein Diener zweier Herren*, 1924, fotoc3pia do original dactilografado in3dito, existente nos arquivos do "Theater in der Josefstadt", Viena.
- A* *Andreas*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 198-319.
- AN* *Ariadne auf Naxos*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen V: Operndichtungen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 183-303.

ÍNDICE

Preâmbulo	IV
Observações preliminares	VIII
Introdução	1
Parte I. História e Tradição Literária na Génese do Mito	
Parte II. A Afirmação do Mito Literário. Veneza na Viena Finissecular de Hugo von Hofmannsthal.....	
1. A conjugação de dois vectores: Veneza e o Renascimento (<i>Gestern e Der Tod des Tizian</i>).....	
2. A ameaça à Sereníssima República de S. Marcos: o conflito entre os interesses do Estado e a felicidade privada (<i>Das Gerettete Venedig</i>)	
3. Aventureiros e viajantes no labirinto veneziano: jogos amorosos, espelhos e máscaras (<i>Der Abenteurer und die Sängerin, Cristinas Heimreise, Ein Diener zweier Herren e Andreas</i>)	
4. A nostalgia pelo Paraíso Perdido (<i>Reiselied, Siehst du die Stadt?, Erinnerung schöner Tage e Der Brief des letzten Contarin</i>)	
5. A <i>commedia dell'arte</i> e o melodrama como espaço espiritual veneziano (<i>Ariadne auf Naxos</i>)	
Conclusão	
Bibliografia	

PREÂMBULO

Concluídos os seminários da parte escolar do Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada, tornou-se necessário que me fixasse num tema, a fim de poder elaborar a dissertação que a lei prescreve para a obtenção do respectivo grau. Se a escolha da área de trabalho não ofereceu qualquer problema, pelo facto de a Viena do fim-de-século proporcionar todos os ingredientes para que qualquer trabalho realizado no âmbito da literatura ou mesmo de outro aspecto afim da cultura do período demarcado *ad quem* pelo colapso do Império Austro-Húngaro constituísse uma tarefa estimulante, já o mesmo não se diria quanto à(s) obra(s) do escritor a seleccionar. Na realidade, Arthur Schnitzler sempre foi objecto de uma preferência especial nas prioridades das minhas leituras, pelo facto de apresentar problemas com validade para os nossos dias à luz de uma perspectiva crítica capaz de denunciar os preconceitos aceites como dogmas inquestionáveis pela cultura ocidental, com um sorriso de bonomia, ou então com uma mordacidade decididamente destinada a agitar as águas estagnadas da indiferente sociedade do seu tempo e que, apesar de um século passado, ainda hoje pouco se modificaram.

Hugo von Hofmannsthal representava outra vertente da produção literária da mesma época. Dotado de uma linguagem simbólica mais elaborada, cada obra sua representava a complexidade e a densidade de que a mensagem literária pôde revestir-se na época do Decadentismo. Além disso, a inserção da sua obra dramática, sobretudo da fase final, na grande tradição cultural europeia, contribuiu sobremaneira para fazer dele uma figura-chave para o conhecimento do fim-de-século vienense e das primeiras décadas do presente século, abrindo caminhos para uma melhor compreensão das nossas raízes e dos aspectos culturais comuns que nos unem, enquanto membros de uma comunidade cultural mais ampla.

Na sequência do seminário do Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada orientado pelo Professor Doutor Ludwig Scheidl, *A literatura Alemã nas suas relações interculturais*, subordinado ao tema "'Fin-de-Siècle' e a 'Literatura dos anos 30 e do exílio'", decidi proceder a uma leitura da obra de Hofmannsthal, tendo em consideração a componente italiana que, aliás, ainda hoje continua bem viva na cultura vienense. A imagem de Veneza, tal como era perspectivada há cem anos, considerando o valor simbólico com que se enriquecera com o passar do tempo, revelou-se um tema com todos os requisitos capazes de proporcionar os estímulos

necessários para um projecto de investigação com garantias de exequibilidade. As dúvidas que ainda persistiam quanto à sua realização começaram a desaparecer, sobretudo porque, após ter procedido a um levantamento bibliográfico tão exaustivo quanto possível, me encontrei confrontado com um número razoável de estudos críticos relacionados com o tema escolhido. Após a sua leitura, a reacção daí resultante, para não cair na repetição do que já estava feito, não deveria ter sido muito diferente da de Frederic V. Grunfeld, quando se viu intimado a redigir um texto sobre a velha cidade dos Doges:

Was könnte man dem, was Goethe, Byron, Stendhal, Wagner und all die anderen leidenschaftlichen Liebhaber Venedigs, die vor mir diese Wasserstraßen befuhren, über "diese Biberrepublik" zu sagen hatten, heute noch hinzufügen? Und was könnte man als Künstler zu malen wagen, ohne von Carpaccio, Tizian oder Canaletto hoffnungslos in den Schatten gestellt zu werden?¹

Rapidamente, porém, verifiquei que a maioria desses ensaios, ou eram estudos parcelares, ou apresentavam apenas breves referências ao assunto, ou abordavam a imagem de Veneza noutros escritores de fim-de-século, centrando-se quase sempre em Thomas Mann. Se incidiam sobre a obra de Hofmannsthal, abordavam-na de modo tão sumário, que se cingiam frequentemente a *clichés* repetidos de estudo para estudo, e nem sempre correctamente aplicados. Não existia, portanto, nenhuma abordagem sistemática e desenvolvida sobre a imagem de Veneza na obra deste autor austríaco, ou sobre o mito veneziano, tal como era entendido pela cultura vienense, já para não falar no suporte teórico e metodológico a que recorri e aqui pretendo aplicar.

Além das razões já invocadas, um estudo sobre Hugo von Hofmannsthal justificava-se no nosso contexto académico porque, apesar de não ser já um autor de todo desconhecido, não são numerosos os trabalhos que se centram sobre a sua obra²: duas teses de Licenciatura³, uma de Mestrado⁴, algumas traduções⁵, outros tantos ensaios⁶ e a sinopse de um libreto⁷. Um público mais

¹ Frederic V. Grunfeld, "Sinneswandlungen", p. 8, in: *Venedig*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1988, pp. 8-13.

² Referimo-nos, naturalmente, aos estudos realizados por autores portugueses, visto ser já vasta a bibliografia existente sobre este escritor. Para a presente dissertação, remetemos para o aparato bibliográfico incluído neste volume e, mais especificamente, para a secção dedicada às obras sobre Hugo von Hofmannsthal.

³ Manuela Carvalhão Mendes Teixeira Santos, *Hugo von Hofmannsthal. Sua temática dramatológica e relações com Calderón de la Barca. 'Der Turm' (Tradução)*, Coimbra, 1962, e Maria Joana da Naia Balacó, *Hugo von Hofmannsthal perante a literatura de expressão inglesa*, Coimbra, 1965.

⁴ Isabel Maria de Oliveira C. Gil, *Entre a crise de consciência e o renovar da tradição - A 'Elektra' de Hugo von Hofmannsthal*, Lisboa, 1992.

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Fala o Imperador da China* (in: *Labor*, n° 202, 1961, p. 563. Tradução de André Ala dos Reis); *A Felicidade de Passagem* (in: Elviro Rocha Gomes, *Apontamentos de Literatura Alemã*, Faro, 1966); *O conto da 672ª noite e História de cavalaria* (in: Ludwig Scheidl et al., *Histórias com Tempo e Lugar. Prosa de Autores Austríacos (1900-1938)*, Lisboa, 1980, pp. 23-36 e 37-45, traduzidos, respectivamente, por Idalina Aguiar de Melo e Maria António Hörster); *A Carta de Lord Chandos* (Lisboa, 1985, traduzida por Carlos Leite); *Todo-o-Mundo* (Aveiro, 1986. Tradução de João Barrento).

⁶ Albin Eduard Beau, "Hofmannsthal e a Ópera" (in: Albin Eduard Beau, *Estudos*, Coimbra, 1964, pp. 415-427); Elviro Rocha Gomes, "O Doido e a Morte. Quem tem razão: Teixeira de Pascoais ou Hugo von Hofmannsthal?" (in: Elviro Rocha Gomes, *op.cit.*, pp. 82-84); Maria António Hörster, "Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)" (in: Ludwig Scheidl et al., *op. cit.*, pp. 269-274); Ludwig Scheidl, "Hugo von Hofmannsthal e a 'Ideia Europeia'. 'Jedermann', os Festivais de Salzburg e a 'Restauração da Europa'" (in: *Runa*, 2, 1984, pp. 109-125); Ludwig Scheidl, "Hugo von Hofmannsthal e o valor da tradição cultural" (in: Ludwig Scheidl, *A Viena de 1900. Schnitzler, Hofmannsthal, Musil, Kafka*, Coimbra, 1985); Ludwig Scheidl, "Documentação" a Hugo von Hofmannsthal, *Todo-o-Mundo*, *loc. cit.*, pp. 9-58.

⁷ Strauss, *O Cavaleiro da Rosa*, Lisboa, 1954, incluído na "Coleção Ópera", n°70, dirigida por Mário de Sampayo Ribeiro.

amplo apenas teve acesso à obra *Jedermann/ Todo-o-Mundo*, quando este drama foi representado nas ruínas do Convento do Carmo, em Lisboa, pela companhia do Teatro Experimental de Cascais, em 28 de Setembro de 1983, com encenação de Carlos Avilez. Pode afirmar-se que esta iniciativa foi um êxito, permitindo ao grande público português, não só o contacto com um dramaturgo (quase) desconhecido, como também verificar a afinidade entre esse drama e outros do seu contexto cultural, como o *Auto da Alma* ou a *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente.

Para a realização do presente trabalho, pela necessidade de me deslocar a centros que me proporcionassem um levantamento mais exaustivo da bibliografia existente, contei com o apoio do ÖAD (*Österreichischer Auslandstudentendienst*), que me facultou a estadia em Viena por duas vezes, a fim de desenvolver o meu trabalho na Biblioteca da Universidade daquela cidade ou na Österreichische Nationalbibliothek — e a quem devo, por isso, uma palavra de efusiva gratidão.

Agradeço a disponibilidade e gentileza da Dr.^a Maria Esmeralda Castendo, técnica superior da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, da Dr.^a Isabel Clara Magalhães Ramos, leitora de Português na Universidade de Passau, por, através dos serviços de empréstimo (*Internationaler Leihverkehr zwischen Bibliotheken*) ou do envio de obras, me terem permitido consultar bibliografia que, de outro modo, estaria fora do meu alcance, bem como da minha colega, Dr.^a Rita Marnoto, pela amizade e solicitude com que acompanhou o meu trabalho.

A todos os professores, do Curso de Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Ingleses e Alemães) e dos seminários do Curso de Mestrado, pelo modo como me acompanharam ao longo dos anos e souberam transmitir-me o seu saber, revelando-se verdadeiros modelos tanto do ponto de vista pedagógico, como científico, manifesto o meu vivo reconhecimento.

De modo especial, impõe-se, porém, que as últimas palavras sejam dedicadas aos dois mestres, Prof. Doutor Ludwig Franz Scheidl e Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro, que me acompanharam durante a realização deste trabalho. Se ao Professor Doutor Ludwig Scheidl devo a iniciação, a formação e o gosto pelo estudo da literatura alemã, especialmente durante os quatro anos da licenciatura e, depois, durante a parte escolar do Curso de Mestrado, ao Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, devo uma constante disponibilidade para o debate, a abertura de perspectivas e a encorajadora confiança com que acompanhou o meu trabalho. A ambos fico em dívida pelas horas que dedicaram à discussão crítica das sucessivas fases por que ele foi passando, num apoio feito de rigor científico e de amizade, que é dever de consciência agradecer. Ambos revelaram, uma vez mais, as suas qualidades de mestres, pela sua capacidade científica e pela sua dimensão humana, e só lamento se, pelos lapsos que decerto comporta, a presente dissertação não corresponder à confiança que depositaram em mim.

Observações preliminares:

A fim de facilitar a identificação dos textos transcritos, as citações das obras de Hugo von Hofmannsthal em que o nosso estudo se centra foram feitas pela edição mais recente de *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, de 1979-1980.

As referências sistemáticas aos textos em questão, quando integradas no corpo da exposição, são seguidas da sigla que os identifica e do número da página do volume correspondente.

Utilizámos, assim, as seguintes siglas:

- G* *Gestern*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 211-243.
- TdT* *Der Tod des Tizian*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 245-269.
- DGV* *Das Gerettete Venedig*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen II: 1892-1905*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 243-380.
- AuS* *Der Abenteurer und die Sängerin*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 509-604.
- CH* *Cristinas Heimreise*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen IV: Lustspiele*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 115-330.
- DzH* *Ein Diener zweier Herren*, 1924, fotocopia do original dactilografado inédito, existente nos arquivos do "Theater in der Josefstadt", Viena.
- A* *Andreas*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 198-319.
- AN* *Ariadne auf Naxos*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen V: Operndichtungen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 183-303.

PARTE II

A AFIRMAÇÃO DO MITO LITERÁRIO

VENEZA NA VIENA FINISSECLAR DE HUGO VON HOFMANNSTHAL

[... Venedig] ist die Stadt meiner arbeitsamsten Arbeit, meiner konzentriertesten Konzentration und meiner einfältigsten Einfälle.

Hugo von Hofmannsthal¹.

No dia 18 de Maio de 1895, no areal do jardim inglês do Prater, em Viena, abriu ao público o grande parque de diversões *Venedig in Wien*, sob a direcção de Gabor Steiner. A ideia de aí reconstituir o ambiente da cidade de Veneza e da sua laguna, objectivo primorosamente alcançado segundo o parecer da imprensa da época, implicou a construção de réplicas de palácios venezianos, dispostos de tal modo que constituíam um verdadeiro labirinto formado por numerosos canais. Esse era o cenário onde se desenrolavam diferentes iniciativas culturais: de serenatas cantadas nas gôndolas, à apresentação de árias entoadas pelos *gondolieri*, idos expressamente de Veneza, até à mostra de obras de grupos de artistas e à exibição de espectáculos de bailado, num teatro construído propositadamente para a ocasião. Tal empreendimento rapidamente se tornou uma das maiores atracções da cidade imperial, depois da Exposição Universal de 1873².

¹Hugo von Hofmannsthal, *Briefe II*, Wien, 1937, p. 159.

² Cf. Walter Kleindel, *Die Chronik Österreichs*, Dortmund, 1984, p. 424.

Mas o Prater não era somente procurado por motivos que se esgotavam na expectativa de ali se passarem momentos ligeiros de descontração. Perdida a Veneza real, os vienenses tentaram uma reconstituição ideal que pudesse criar diante dos seus olhos pelo menos, um substituto pungente e nostálgico da cidade dos seus sonhos, com os canais, as suas gôndolas, os seus restaurantes. Havia como que uma paixão por aquela antiga parcela da Monarquia, agora transformada em símbolo máximo da italianidade de Viena, que então se manifestava nos mais diferentes aspectos da vida da cidade³. Viena, capital do vasto Império Austro-Húngaro, era também a cidade mais italiana ao norte dos Alpes, depois de Salzburg. Algumas décadas mais tarde, Stefan Zweig caracterizaria o seu ambiente, pondo em evidência o carácter cosmopolita da urbe, quando evocava a glória de um Império que sucumbira e que já só existia na memória dos homens:

[...] In kaum einer Stadt Europas war nun der Drang zum Kulturellen so leidenschaftlich wie in Wien. Gerade weil die Monarchie, weil Österreich seit Jahrhunderten weder politisch ambitioniert noch in seinen militärischen Aktionen besonders erfolgreich gewesen, hatte sich der heimatische Stolz am stärksten dem Wunsch einer künstlerischen Vorherrschaft zugewandt. Von dem alten Habsburgerreich, das einmal Europa beherrscht, waren längst wichtigste und wertvollste Provinzen abgefallen, deutsche und italienische, flandrische und wallonische; unversehrt in ihrem alten Glanz war die Hauptstadt geblieben, der Hort des Hofes, die Wahrerin einer tausendjährigen Tradition. Die Römer hatten die ersten Steine dieser Stadt auf gerichtet, als ein Castrum, als vorgeschobenen Posten, um die lateinische Zivilisation zu schützen gegen die Barbaren, und mehr als tausend Jahre später war der Ansturm der Osmanen gegen das Abendland an diesen Mauern zerschellt. Hier waren die Nibelungen gefahren, hier hatte das unsterbliche Siebengestirn der Musik über die Welt geleuchtet, Gluck, Haydn und Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Johann Strauß, hier waren alle Stöme europäischer Kultur zusammengefloßen; am Hof, im Adel, im Volk war das Deutsche dem Slawischen, dem Ungarischen, dem Spanischen, dem Italienischen, dem Französischen, dem Flandrischen im Blute verbunden, und es war das eigentliche Genie dieser Stadt der Musik, alle diese Kontraste harmonisch aufzulösen in ein Neues und Eigenartiges, in das Österreichische, in das Wienerische. Aufnahmewillig und mit einem besonderen Sinn für Empfänglichkeit begabt, zog diese Stadt die disparatesten Kräfte an sich, entspannte, lockerte, begütigte sie; es war lind, hier zu leben, in dieser Atmosphäre geistiger Konzilianz, und unbewußt wurde jeder Bürger dieser Stadt zum Übernationalen, zum Kosmopolitischen, zum Weltbürger erzogen.[...]⁴

No que toca expressamente à Itália, essa italianidade vienense resultava do estreito relacionamento estabelecido durante séculos com os estados italianos e, a partir de Setecentos, de modo particularmente intenso devido ao facto de quase toda a Península Itálica (com exclusão do Estado do Papa, das Repúblicas de Génova e de Veneza) se encontrar na esfera de influência da

³ Luisa Ricaldone, em *Viena Italiana*, Gorizia, 1987, aborda os traços mais característicos deixados pelos italianos na cultura vienense, destacando aspectos tão importantes quanto a instalação de uma população originária de Itália na cidade; os casamentos entre membros da aristocracia dos dois países; a relação do clero com a Igreja italiana; as obras arquitectónicas e de engenharia do *Quattro- e Cinquecento*, quer no âmbito civil, militar ou religioso; a estadia de pintores, escultores, estucadores, talhadores, ourives e retratistas italianos ao serviço da corte; a difusão da língua italiana, o seu impacto no dialecto vienense, a constituição de academias e a publicação de jornais em italiano; a poesia de corte, o teatro, a ópera, a música e os libretistas; os italianos que se distinguiram no campo da medicina, das ciências, da geografia, do exército e da marinha; os bancos e editores italianos em Viena; e, por fim, aspectos da cidade tipicamente meridionais: os limpa-chaminés, os tecelões da seda, os alfaiates, os cafés e a cozinha italiana. Conclui necessariamente com uma referência ao mito veneziano na literatura vienense de fim-de-século e na arquitectura da cidade, em que se copia literalmente modelos da arquitectura veneziana, como é o caso de um edifício construído na *Praterstraße*, réplica do palácio *Ca' d'Oro*, de Veneza.

⁴ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Berlin/ Weimar, 1981, pp. 26-27.

Casa de Áustria ⁵. Apesar de tudo, mesmo depois da perda da Lombardia e de Veneza, ainda fazem parte integrante do império habsbúrgico territórios de expressão italiana, como o Trentino e a costa adriática, que inclui Görz e Gradisca, Trieste, a Ístria, Fiume e a Dalmácia, pelo que a língua italiana continuava a ser uma das línguas oficiais da Monarquia⁶ e assim continuaria a ser até ao colapso final.

No entanto e embora se pressentisse a derrocada que viria com o fim da Primeira Grande Guerra, naquele final de século viviam-se ainda momentos de esplendor. A ágia bicéfala recordava até nas mais distantes paragens o grande poder dos Habsburgos — o poder daquele imperador envelhecido, tão distante e tão familiar, imagem paternal, omnipresente como um deus, que a todos inspirava respeito e devoção. É que ainda em vida, já estava envolto no halo dourado que o mito confere às figuras destinadas a ficar para sempre ligadas à memória de épocas felizes, paraísos perdidos para tempos futuros. Na tarde do dia do Corpo de Deus era mesmo a apoteose:

Und der Kaiser kam: acht blütenweiße Schimmel zogen seinen Wagen. Und auf dem Schimmeln, in goldbestickten, schwarzen Röcken und mit weißen Perücken, ritten die Lakaien. Sie sahen aus wie Götter, und sie waren nur Diener von Halbgöttern. Zu beiden Seiten des Wagens standen je zwei ungarische Leibgarden mit gelb-schwarzen Pantherfellen über der Schulter. Sie erinnerten an die Wächter der Mauern von Jerusalem, der heiligen Stadt, deren König der Kaiser Franz Joseph war. Der Kaiser trug den schneeweißen Rock, den man von allen Bildern der Monarchie kannte, und einen mächtigen, grünen Papagaienfederstrauß über dem Hut. Sachte im Wind wehten die Federn. Der Kaiser lächelte nach allen Seiten. Auf seinem alten Angesicht lag das Lächeln wie eine kleine Sonne, die er selbst geschaffen hatte. Vom Stephansdom dröhnten die Glocken, die Grüße der römischen Kirche, entboten dem Römischen Kaiser Deutscher Nation. Der alte Kaiser stieg vom Wagen mit jenem elastischen Schritt, den allen Zeitungen rühmten, und ging in die Kirche wie ein einfacher Mann; zu Fuß ging er in die Kirche, der Römische Kaiser Deutscher Nation, umdröhnt von den Glocken.⁷

Aquele era o poderoso soberano que, ao subir ao trono, ainda fora aclamado como "sua Majestade Francisco José primeiro, pela graça de Deus imperador de Áustria, rei de Jerusalém, da Hungria, da Boémia, da Dalmácia, da Croácia, da Eslavónia, da Lombardia, de Veneza, da Galícia e da Lodomíria; arquiduque de Áustria, duque da Lorena, Würzburg e Francónia, grande príncipe da Transilvânia, margrave da Morávia, duque da Estíria, da Caríntia, da Silésia superior e inferior, conde de Habsburgo, nosso graciosíssimo senhor..."⁸. Entretanto, alguns daqueles títulos haviam-

⁵ As relações políticas e culturais entre a Itália e a Áustria no século XVIII foram objecto de estudo de Adam Wandruszka, em *Österreich und Italien im 18. Jahrhundert*, München, 1963, obra que conclui com uma breve referência à forte influência da cultura italiana na corte imperial austríaca por serem numerosos os italianos que, nesta época, serviram o imperador, quer como funcionários, quer como militares.

Outro estudo que trata desta mesma problemática, embora especificamente se centre no contexto vienense, é a tese de doutoramento de Konrad Jekl, *Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jhrd.*, Wien, 1953, em que a população italiana de Viena é considerada como intermediária de aspectos que vieram enriquecer a cultura vienense, baseando-se a sua importância no facto de ser uma colónia constituída por uma mão de obra especializada e, portanto, não entrar em concorrência com a população lá residente. Para facilitar a sua integração, refere-se o factor linguístico, isto é, o domínio do italiano pela maior parte da população naquela época.

⁶ Hans Kramer, em *Die Italiener unter der österreichisch-ungarischen Monarchie*, München/ Wien, 1954, ao referir o fascínio que a Viena finisse exercia sobre os italianos e as desconfianças que ainda persistiam depois de o Reino Lombardo-Veneziano ter deixado de pertencer à Monarquia, centra a sua atenção no papel e na importância das regiões de língua e cultura italiana que restavam no Império, depois da saída do Reino Lombardo-Veneziano.

⁷ Joseph Roth, *Radetzkyarsch*, München, 1986, pp. 185-186.

⁸ Cf. Alvise Zorzi, *op. cit.*, p. 157.

se tornado obsoletos. Alguns reinos tinham-se-lhe escapado, como aves que abandonam o ninho. A Lombardia, primeiro, e Veneza, depois, eram os sinais premonitórios de uma debandada geral, de uma catástrofe que tudo varreria. A ligação da lendária cidade de Veneza ao mundo fascinante dos Habsburgos apenas continuaria a ser viável no universo das fantasias de poetas. Ali, como J. Roth refere reiteradamente, sobre as águias bicéfalas ainda não se ouvia o bater das asas dos abutres, seus fraternos inimigos, embora eles já as sondassem. Tudo era ainda luz, brilho, colorido:

Die ganze Stadt war nur ein riesengroßer Burghof. Mächtig in den Torbögen der uralten Paläste standen die livrierten Türhüter mit ihren Stäben, die Götter unter den Lakaien. Schwarze Kutschen auf gummibereiften hohen und edlen Rädern mit zarten Speichen hielten vor den Toren. Die Rösser streichelten mit fürsorglichen Hufen das Pflaster. Staatsbeamte mit schwarzen Krappenhüten, goldenen Kragen und schmalen Degen kamen würdig und verschwitzt von der Prozession. Die weißen Schulmädchen, Blüten im Haar und Kerzen in den Händen, kehrten heim, eingezwängt zwischen ihre feierliche Elternpaare, wie deren körperhaft gewordenen, etwas verstörten und vielleicht auch ein wenig verprügelten Seelen. Über den hellen Hüten der hellen Dame, die ihre Kavaliere spazierenführten wie an Leinen, wölbten sich die zierlichen Baldachine der Sonnenschirme. Blaue, braune, schwarze, gold- und silberverzierte Uniformen bewegten sich wie seltsame Bäumchen und Gewächse, ausgebrochen aus einem südlichen Garten und wieder nach der fernen Heimat strebend. Das schwarze Feuer der Zylinder glänzte über eifrigen und roten Gesichtern. Farbige Schärpen, die Regenbogen der Bürger, lagen über breiten Brüsten, Westen und Bäuchen. Da wallten über die Fahrbahn der Ringstraße in zwei breiten Reihen die Leibgardisten in weißen Engelspelerinen mit roten Aufschlägen und weißen Federbüschen, schimmernde Hellebarden in den Fäusten, und die Straßenbahnen, die Fiaker und selbst die Automobile hielten vor ihnen an, wie vor wohlvertrauten Gespenster der Geschichte. An den Kreuzungen und Ecken begossen die dicken, zehnfach beschürzten Blumenfrauen (städtische Schwestern der Feen) aus dunkelgrünen Kannen ihre Leuchtenden Sträuße, segneten mit lächelnden Blicken vorübergehende Liebespaare, banden Maiglöckchen zusammen und ließen ihre alten Zungen laufen. Die goldenen Helme der Feuerwehrmänner, die zu den Spektakeln abmarschierten, funkelnten, heitere Mahner an Gefahr und Katastrophe. Es roch nach Flieder und Weißdorn. Die Geräusche der Stadt waren nicht laut genug, die pfeifenden Amseln in den Gärten und die trillernden Lerchen in den Lüften zu übertönen.⁹

À parte alguns traços irónicos no discurso de Roth, era o paraíso na terra, nostálgicamente reconstituído. A essa solenidade, numa cidade em parada com um cenário pomposo como é a Ringstraße, juntava-se o hedonismo sensual, a alegria de viver, até mesmo a leviandade de que a opereta se apropria, o *Heuriger* em Grinzing, e, a embalar tudo isso, o compasso melodioso da valsa vienense¹⁰. Nesta atmosfera movimentava-se Anatol, ou qualquer outra personagem de Arthur Schnitzler, na ânsia constante de viver o momento presente, seguindo de perto o princípio clássico do *carpe diem*. Compreende-se que, neste ambiente, a magia de Veneza-cidade-galante, da alegria e do carnaval se imponha, mesmo em iniciativas como a que acima referimos, no Prater: Veneza era como que um espelho no qual Viena se mirava e até se identificava; do processo de decadência da sociedade em que viviam (de que todos se apercebiam), mas que era preferível continuar a ignorar embriagados pelo gozo da vida do dia a dia. Por todas estas razões, este ambiente é, no dizer de Herman Broch, *die fröhliche Apokalypse*¹¹.

⁹ Joseph Roth, *op. cit.*, pp. 186-187.

¹⁰ Estes elementos básicos considera Claudio Magris como os pressupostos fundamentais do mito habsbúrgico. Vide *supra*, pp. 10-11.

¹¹ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit, loc cit.*, p. 145.

Na opereta de Franz von Suppé, *Boccaccio* (1879)¹², é um espectáculo de *commedia dell'arte* que deixa um leve sabor da cultura veneziana. Contudo, *Eine Nacht in Venedig* (1883)¹³, de Johann Strauß, é a obra que, segundo o parecer de Anna Giubertoni¹⁴, marca o momento do nascimento do mito veneziano na cultura vienense. O Duque de Urbino chega a Veneza a fim de ali passar o carnaval, dar largas aos seus caprichos, envolver-se em aventuras amorosas e seduzir as mais belas mulheres da sociedade lagunar. No meio de bailes, serenatas, mascaradas, dominós e bandolins diluem-se as fronteiras entre as classes sociais: criados e senhores trocam os papéis, num enredo construído à volta de um jogo de aparências, sem consequências graves, com um desenlace feliz. Impõe-se um modelo de sociedade despreocupada, que é vivida como num sonho, com champagne, alegria e paixonetes sem consequências, exclusivamente destinadas a preencher o tempo. A par das figuras caricaturadas dos senadores, surgem os vendedores de *maccheroni*, as criadas, os barbeiros, os gondoleiros, em suma, o elemento popular do *Volkstheater* vienense que a opereta tão bem soube aproveitar. E a cidade é aquela com que os vienenses sempre sonharam, situada já no reino da fantasia:

Der Herzog.[...] Du Stadt der Liebe! Du Stadt der Freude! Mein herrliches Venedig!
Sei mir begrüßt, du holdes Venezia!
Ich stehe träumend da, dir so nah!
Zur Liebe dich Natur erkor,
In deinen Mauern wohnt das Glück!
Schon mancher hier sein Herz verlor,
Bekam dafür ein anderes zurück!
Wir fliegen dir zu, wie Falter zum Licht,
Zur Stadt, die uns allen Liebe verspricht!
Mein Herz ruft dir zu:
O Königin du,
Sei mir begrüßt, du holdes Venezia!
Ich stehe träumend da, dir so nah!
Du holde Zauberin,
Spielst mit den Herzen,
So nimm sie hin!
Die Schmerzen
Sei'n dir verziehn!
Keiner kann dir entfliehn!
Die Menschen, sie flüstern dir zu,
Du holdes Venezia, du!
Du Wunder dort im Weltenraum,
Sei mir begrüßt, sei mir begrüßt! ¹⁵

Acompanhada pelo andamento da valsa, esta ária entoada pelo duque de Urbino, aliás, novo Casanova, deixa transparecer além da alegria do regresso, a atracção hedonista por Veneza, expressa em termos algo melancólicos. A ela podemos associar a ária inicial, que enumera de imediato as principais atracções da cidade italiana. Ao longo da obra, todas as alusões visam a constituição de uma cidade fantástica, que se completa com as didascálias. Reconstituem-se, deste

¹² Franz von Suppé, *Boccaccio*, Stuttgart, 1977.

¹³ Johann Strauß, *Eine Nacht in Venedig*, Stuttgart, 1980.

¹⁴ Cf. Anna Giubertoni, *op. cit.*, pp. 108-109.

¹⁵ Johann Strauß, *op. cit.*, pp. 30-31.

modo e com todo o pormenor os locais que, pelo menos através de gravuras, eram do conhecimento geral e tornava-se imperioso, quase como uma exigência do público, concluir a acção com o fabuloso cenário da Praça de S. Marcos, de preferência ao luar:

Der Markusplatz. Im Hintergrund die Markuskirche, vom Monde beleuchtet. Rechts und links Bogengänge. Rechts rückwärts ein Abgang, welcher um den Glockenturm herum nach der Piazzetta führt. Links rückwärts ein Abgang, der unter dem Schwibbogen des Glockenspiels zu den Mercerien führt. Die Vorderbühne von Laternen beleuchtet. Links vorne eine mit Teppichen geschmückte Loge für den Herzog.¹⁶

Outros poetas, ao longo do século XIX, contribuíram, porém, para que esta imagem de Veneza se radicasse na cultura vienense. Além dos poemas dedicados à Itália por Franz Grillparzer¹⁷ ou Moritz Graf von Strachwitz¹⁸, Ferdinand von Saar concentra num soneto todo o fascínio que a cidade exercerá sobre a geração finissecular:

Nach dir allein, du Zauberstadt im Meere,
Nach dir, Venezia, faßt mich noch Sehnen -
O könnt' ich still an deinen Brücken lehnen,
Du menschenvolle - und doch menschenleere!

Was deine Hoheit auch an Glanz entbehre
Vergang'ner Zeiten, nichtig muß ich's wähen;
Wie lieb'ich dich mit deinen dunklen Kähnen,
Die heut' noch des Genusses schönste Fähre!

Du bist der Ort für müde Lebensschwingen,
Die gern in deinen märchenhaften Räumen
Zu leisem Fluge noch empor sich ringen.

Du bist der Ort für letztes Becherschäumen:
So möcht' auch ich in dir ein Lied noch singen
Und einer letzten Liebe Traum noch träumen.¹⁹

E quando a geração que vai assistir ao dealbar do novo século se interessa por Veneza e pela sua cultura, não é só Hugo von Hofmannsthal que vai abordar semelhante temática no ambiente vienense. Um seu contemporâneo, Stefan Zweig, reconstitui a atmosfera do amanhecer veneziano, dos sinos, das múltiplas cores, de sensações variadas, onde o brilho e o ouro concedem à paisagem lagunar uma configuração singular:

Erwachende Glocken. — In allen Kanälen
Flackt erst ein Schimmer, noch zitternd und matt,
Und aus dem träumenden Dunkel schälen
Sich schleiernd die Linien der ewigen Stadt.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 67.

¹⁷ Cite-se, por exemplo "Kennst du das Land?", "Campo vaccino", "Kolosseum" ou "Zwischen Gaeta und Kapua", in: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke, I Band*, München, 1960.

¹⁸ Refiram-se apenas a título exemplificativo o ciclo de poemas dedicados a Veneza incluídos na obra de Moritz von Strachwitz, *Sämtliche Lieder und Balladen*, Berlin, 1912.

¹⁹ Ferdinand von Saar, *Gedichte*, Heidelberg, 1912.

[... ..]

Der Morgen taut nieder in goldenen Flocken,
Und alle Dächer sind Glorie und Glast.
Und nun erst halten die ruhlosen Glocken
Auf ihren strahlenden Türmen Rast.²⁰

Talvez não seja este o exemplo mais marcante da lírica do fim-de-século no ambiente vienense, contexto esse que se apresenta marcado por um fervilhar cultural, uma pluralidade de tendências e uma relação dialéctica entre a tradição e a modernidade. Aliás, a cultura austríaca deste período, com a sua complexidade e as suas contradições, resulta da evolução da herança cultural da época da Contra-Reforma e do Iluminismo, pelo carácter religioso e sacramental que se projecta nas suas realizações a nível da arquitectura, do teatro ou da música, devido ao forte impacto do teatro popular e das representações estudantis dos colégios dos Jesuítas e Beneditinos. São estes princípios que continuam a ter validade, determinando os códigos estéticos e literários, durante a era do liberalismo, mesmo depois de os conteúdos políticos e religiosos da velha ordem já terem sido rejeitados²¹.

A época em que Hugo von Hofmannsthal²² vive nem sempre é, portanto, tão brilhante quanto o panorama que a opereta nos pretende transmitir. É certo que, a todos os níveis, se vive a era de "sonho" e a própria opereta revela que o vienense possui um especial pendor para encarar a vida com (um pouco de) ilusão. A ascensão social era o sonho de todas as classes, a justa remuneração o da classe trabalhadora, o luxo e a ostentação o da burguesia, um estado judaico o dos judeus e até, quando a primeira Grande Guerra começa, sonha-se com um rápido regresso a casa ²³. Hermann Broch fala-nos de uma era em que predomina o vazio de valores, quer no âmbito da arte — marcada pela ausência de um estilo próprio (*Unstil*), devido à recuperação e cópia de estilos do passado²⁴, embora aí ainda perdure alguma racionalidade, como se evidencia na

²⁰ Stefan Zweig, *Silberne Saiten. Gedichte*, Frankfurt am Main, 1982, p. 94.

²¹ Cf. Carl E. Schorske, *Österreichs Ästhetische Kultur 1870-1914. Betrachtungen eines Historikers*, in: Tino Erben (Hrsg.), *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*, Wien, 1985, pp. 12-25.

²² Hugo von Hofmannsthal nasce em Viena em 1874. Inicia a sua carreira literária com a publicação do soneto *Frage* em 1890. Nesse mesmo ano, começa a frequentar o Café Griensteidl e aí toma conhecimento com A. Schnitzler, Beer-Hofmann e Felix Salten. Vem a falecer igualmente em Viena, em 1929.

²³ Cf. Robert Waissenberger, *Zwischen Traum und Wirklichkeit*, in: Tino Erben (Hrsg.), *op. cit.*, pp. 26-35.

²⁴ Michael Benedikt e Lonnie Johnson, em *Der fröhlichen Apokalypse Abziehbilder*, p. 16 (in: Victoria Lunzer-Talos et al. (Hrsg.), *Kunst in Wien um 1900*, Wien, 1986, pp.12-19), resume do seguinte modo o conceito de "Historicismo", circunscrevendo-o de imediato no contexto vienense: *Historismus, die Feier des Überlebens vergangener Erdzeitalter und Epochen durch Übernahme ihrer Evolutionsgestalten, Kulturdenkmäler und Stilformen - in der Kulisse der Wiener Ringstraße ist er stets gegenwärtig: Ein Gerichtshaus, wie der Justizpalast, mußte wie ein Dogenpalast aussehen, ein Theater an die römische Kulisse gemahnen, ein Rathaus oder ein Motiv-Sakralbau wie Gothik mit Zuckerguß, das Parlament antik in freier Assoziation, mit einer deplacierten Pallas Athene, ein Bankhaus florentinisch, ein Bürgerhaus quasi-barock, weil hier ornamentalistisch herumgewerkelt werden konnte.*

Hinter diese Kulisse beginnt die Grotteske von Altdeutsch bis zum verkitschten Biedermeier, von orientalismen bis zu bizarren modernistischen Schnörkeln oder realistischen Bronzen, die eine Renaissance einfach verlangen; das Ganze ein Potemkinsches Dorf, hinter dem sich jenes Elend verbirgt, dessen sich bald das kleinbürliche Wien mit einem städtebaulichen Programm annehmen wird, das von der liberalen und sozialdemokratischen Strategie her zum Teil schon vorgedacht war.

admiração e recuperação do Renascimento —, quer no campo da política²⁵. A crise do ideário liberal que se impusera após a revolução de 1848, conduz à formação de grupos que evoluem para verdadeiros partidos de massas, normalmente devido à influência de fortes personalidades, como é o caso de Karl Lueger que, dentro dos cristãos-liberais, de feição conservadora e anti-semita, se torna o presidente da Câmara de Viena nos anos de fim-de-século. Pretende-se reagir contra uma frustração geral no plano ideológico, contra a injustiça social, contra a depressão económica e contra a corrupção política. Mas a percepção de crescentes problemas de ordem social, o medo e a incapacidade de enfrentar posições mais radicais leva ao aparecimento de duas atitudes perante o contexto político-cultural vigente: por um lado, assiste-se ao estabelecimento de uma mundivisão de carácter vitoriano, que transmite a imagem de uma sociedade íntegra e repressiva, politicamente dominada pelo império da lei e socialmente crente num "voltairismo" atrasado, num progresso social possibilitado pelo avanço das ciências, pela educação e trabalho árduo²⁶; por outro lado, afirma-se uma outra atitude, de carácter eminentemente estético, visando as realizações de ordem cultural. Nesta área, são as classes mais altas da sociedade que adoptam um modo peculiar de percepcionar a realidade, valorizando a capacidade sensual de a captar, ao mesmo tempo que nelas se enfraquece a antiga confiança no legado racional, na crença no progresso, nas tradições e nos costumes. Abre-se caminho a uma cultura de nervos sensíveis, ao hedonismo melancólico e à insegurança perante o futuro²⁷. Esse é o campo de eleição para que a filosofia de Friedrich Nietzsche e o drama de Richard Wagner maior impacto possam alcançar junto das novas gerações. As expectativas de renovação da sociedade apenas parecem ser indiciadas por uma cultura de carácter esteticizante que vê no teatro, e sobretudo no drama grego, a sua única alternativa.

Afirma-se a tendência para a autonomia da arte e no campo das artes plásticas, a Secessão representa a ruptura com as correntes tradicionais, apesar de não possuir um programa estético específico e englobar uma pluralidade de orientações e estilos. Gustav Klimt, no entanto, é como que o seu *spiritus rector* ²⁸na pintura, seguido de Egon Schiele e Kolo Moser. Otto Wagner abre novas perspectivas à arquitectura e Adolf Loos já se inspira em princípios utilitaristas para os edifícios que concebe. No campo musical, Johann Strauß ainda goza da maior popularidade, embora compositores mais jovens (Anton Bruckner, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Arnold Schönberg) apontem critérios inovadores e uma nova sensibilidade. A par da música e das artes plásticas, a importância gestual impõe-se no campo da dança rítmica, materializada por Grethe Wiesenthal. Na literatura, é a geração do *Jung Wien* que a enriquece com novos conteúdos, sobretudo de ordem psicológica, estética, sensual ou mesmo com uma marcada

²⁵ Cf. Hermann Broch, *op. cit.*, pp. 111-145.

²⁶ O estabelecimento deste tipo de mundivisão tende a desvalorizar os problemas levantados com a questão social e a desviarem a atenção da crescente mobilização do movimento operário, face à premente necessidade de uma reforma social e à divulgação do ideário da social-democracia. Albert Fuchs, em *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*, Wien, 1984 (1ª ed.: 1949), analisa estas problemáticas no contexto austríaco durante as últimas cinco décadas do Império.

²⁷ Estes aspectos são analisados com o devido merecimento por Carl E. Schorske, em *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt am Main, 1982, pp. 3-21.

²⁸ Cf. Carl E. Schorske, *Österreichs Ästhetische Kultur 1870-1914. Betrachtungen eines Historikers*, *loc cit.*, p.18.

componente erótica²⁹ — inovações em parte resultantes dos avanços da psicanálise. Por isso, podemos afirmar que este florescimento cultural da cidade do Danúbio se deve a uma geração de artistas e literatos que se propõe ultrapassar as fortes contradições verificadas tanto no plano político-social, como no histórico (se considerarmos o carácter moribundo da Monarquia *K.u.K*), e ali implantar os movimentos de vanguarda³⁰.

O modernismo vienense, de carácter pós-naturalista, caracteriza-se, sobretudo, pelo seu pendor decadentista. São várias as influências que actuam naquele meio cultural, mas nenhuma é tão forte como a do próprio decadentismo francês. Hermann Bahr, crítico e dramaturgo austríaco, é normalmente apontado como o mediador entre os dois grandes centros culturais da época, Viena e Paris. Aqui entra em contacto com os meios intelectuais, o que lhe permite absorver algumas linhas de força desse ambiente³¹. Se, por um lado, aí se valoriza uma sensibilidade apurada, a excitação e a prostração nervosa, o tédio, o culto da beleza, a morbidez, o cansaço e o fascínio pela morte, por outro, percebe-se uma rebelião contida contra o materialismo, a vulgaridade, a tecnocracia, o convencionalismo, o cientismo³² e, no plano literário, contra o naturalismo e o parnasianismo. É uma rebelião pautada pelo elemento irracional, algo confusa, melancólica, nevropática, que se compraz na fuga, no sonho, na raridade excitante de perfumes, flores ou jóias. Exalta-se a vontade (na perspectiva de Nietzsche ou de Schopenhauer) num momento em que é mais flagrante a sua fraqueza, ou então favorece-se um idealismo místico, ao lado de um erotismo de tom intelectual e wagneriano.

Nesta atmosfera, surgem figuras bem delineadas: do artista requintado, subtil e atormentado, ao esteta e ao *dandy* é comum o carácter individualista, a sua independência e o seu ar aristocrático. Frequentemente, a sua religiosidade resvala para o ocultismo ou para o esoterismo, favorecendo o reaparecimento de doutrinas orientais. Para a fruição de sensações requintadas criam-se paraísos artificiais, dando largas ao devaneio ou caindo num desregramento psico-

²⁹ A obra de Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (1905), será apenas um exemplo de um dos estudos que caracterizam a época sob o ponto de vista ético-moral. Aí se analisa a relação do homem com a mulher, entendidos como tipos ideais M (Homem) e W (Mulher), a oposição da vida superior (factor M) e da vida inferior (Factor W), do sujeito (M) e do objecto (W), da forma (M) e da matéria (W), da coisa (M) e do nada (W), bem como as formas intermédias de sexualidade, como é o caso da androginia. Da oposição apresentada, resulta o amor entre dois seres (*Zur sexuellen Vereinigung trachten immer ein ganzer Mann (M) und ein ganzes Weib (W) zusammen zu kommen*), e na união que se viabilizará conjugando diferentes categorias dos factores M e W, acredita Otto Weininger ter identificado um dos princípios fundamentais da caracterologia científica (Cf. Ulrich Karthaus, *op. cit.*, pp. 41-52).

Além da obra atrás referida, entre outros documentos desta época em que se testemunha o aparecimento de uma nova sexualidade, contamos com *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), de Sigmund Freud, o drama *Reigen* (1896/1897) de Arthur Schnitzler e os desenhos eróticos de Gustav Klimt e Egon Schiele (Cf. Ludwig Scheidl, "A princípio era Oskar Kokoschka", pp. 23-24, in : Oskar Kokoschka, *Assassino Esperança de Mulheres. A Sarça Ardente*, versão portuguesa e documentação de Ludwig Scheidl, Coimbra, 1990, pp. 13-29).

³⁰ Cf. Ludwig Scheidl, *A Viena de 1900. Schnitzler, Hofmannsthal, Musil, Kafka*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1985, pp. I-XV.

³¹ Vide infra, pp. 71-72.

³² Esta atitude de protesto é particularmente referida por Wolfdietrich Rasch, "Fin-de-Siècle als Ende und Neubeginn", in: Roger Bauer *et al.* (Hrsg.), *Fin-de-Siècle*, Frankfurt am Main, 1977, pp. 30-49, visando não só o processo de trivialização da arte, como também os reflexos negativos resultantes da expansão económica dos *Gründerjahre* e do expansionismo imperialista do *Wilhelminisches Zeitalter*.

sensível, a que não é alheia uma certa perversidade. Ao amor, passa-se normalmente a associar-se a morte e os grandes amantes — Don Juan, Casanova, Sade — tornam-se os heróis deste tipo de filosofia. Ao erotismo vampírico liga-se não raramente o sadismo, o satanismo, a pederastia, como também o tipo da figura do andrógino.

O culto pela Antiguidade tardia ou outras épocas em declínio comporta o pressentimento de uma convulsão iminente e favorece a introspecção, abrindo caminho a um maior e mais profundo conhecimento do homem e seus reflexos. Elevando-se até à mais alta forma do ser através da imaginação, da fantasia, da arte ou do sonho, ao artista cabia transformar a vida numa obra de arte tão perfeita quanto as limitações do género humano lho permitissem³³.

No plano da criação literária, revaloriza-se a inspiração romântica e o princípio da "arte pela arte" dos parnasianos³⁴. A mensagem poética é vista como uma revelação e, nesta perspectiva, o poeta é um verdadeiro vate, isolado na sua torre de marfim, como um sacerdote da beleza. Ao escrever, a sua obra vale como uma nova Criação, uma segunda natureza, que se impõe à primeira. No plano da linguagem, exploram-se as potencialidades expressivas da palavra e a sua polissemia, captam-se os cambiantes, criam-se neologismos, privilegiam-se os arcaísmos, as palavras raras e a construção bizantina da frase. Questionam-se as convenções versificatórias e à liberdade formal corresponde a procura do exótico no tempo e no espaço: a fantasia desloca-nos, então, para um Oriente fabuloso, lascivo e luxuoso, para a Pérsia das mil e uma noites, para a Índia e Benares, para Jerusalém, Bruges ou Veneza...³⁵

³³ Fritz Schalk desenvolve e aprofunda estes aspectos no ensaio "Fin-de-Siècle", in: Roger Bauer et al., *op. cit.*, pp. 3-15.

³⁴ Cf. Eckhard Heftrich, "Was heißt l'art pour l'art", in : Roger Bauer *et al.*, *op. cit.*, pp. 16-29. Neste ensaio, além de se propor uma delimitação deste conceito, alia-se à ideia de *l'art pour l'art* a de 'esteticismo' e a de Decadentismo, procedendo-se à sua reabilitação, apesar de nela se reconhecer uma posição esotérica, e tendo-se em conta a dificuldade de se conciliar a vertente estética com um objectivo utilitário previamente visado.

³⁵ De entre a bibliografia consultada que nos permitiu formar uma ideia tão completa quanto possível do Decadentismo refira-se, além dos títulos mencionados nas notas anteriores, a obra de Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, 1933 (trad. ingl.: *The Romantic Agony*, London/New York, 2^a1970), em que se abordam os aspectos mórbidos do Romantismo, que, segundo o seu parecer, se prolonga por todo o século XIX e inclui ainda obras do Decadentismo. São objecto deste estudo o fascínio pelo horrível, a "beleza de Medusa"; o satanismo e vampirismo na figura do herói romântico; a "sombra do divino Marquês"; o perfil da "mulher fatal", "la belle dame sans merci"; e, por fim, Bizâncio, o hermafrodita e a figura do andrógino.

Erwin Koppen, no capítulo intitulado "Untersuchungen zu Geschichte und Betrachtung des Terminus 'Décadence-Literatur'", de *Dekadenter Wagnerismus*, *loc. cit.*, aborda igualmente este conceito e, além de citar as ideias estereotipadas de degeneração física, deterioração dos géneros, povos e moralidade, predominando uma fraqueza biológica, política e militar a ele associadas, passa da *laudatio temporis acti*, de épocas de luxo exagerado e excessos sexuais, como o fim do Império Romano, ao reconhecimento de uma gradual valorização à medida que se têm aprofundado os estudos sobre esta matéria. Reconhece mesmo um estilo próprio deste movimento, complexo e requintado, com uma linguagem poética e uma técnica literária afim. Des Esseintes, protagonista de *A Rebours*, de Huysmans, representa o modelo do artista decadente, do esteta finissecular, pelo que de seguida enumera os traços do movimento acima indicados.

José Carlos Seabra Pereira, no capítulo expressamente dedicado ao Decadentismo, em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, 1975, pp.17-58, apresenta também um panorama assaz completo das características deste movimento, tendo por referência primordialmente o contexto francês.

Por outro lado, Ulrich Karthaus, na introdução a *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Stuttgart, 1981, ao esboçar sumariamente uma definição de Impressionismo, Simbolismo, *Jugendstil* e Decadentismo, conclui ser difícil estabelecer fronteiras nítidas entre qualquer um deles, visto que cada um destes conceitos valoriza determinados aspectos dentro de um contexto cultural abrangente comum, a que a crítica literária marxista denominava de "literatura

Em Viena, todos estes aspectos assumem características específicas devido ao contexto histórico-político que se vive, tornando-se quase genuinamente austríacos. Passando em revista os manifestos de Hermann Bahr, verifica-se esse processo de apropriação através da publicação de *Symbolisten*³⁶, onde se pretende explicar este mesmo conceito, traduzindo-o numa linguagem acessível, se bem que redutora, e exemplificando através de dois poemas, ou de *Die Décadence*³⁷, onde já se evidencia um distanciamento crítico perante a realidade cultural que aborda e pretende apresentar:

Die Décadents, [...] sie sind keine Schule, sie folgen keinem gemeinsamen Gesetz, jeder hat seine eigene Weise, von welcher der andere nichts wissen will. Sie sind nur eine Generation. [...] Eines haben sie alle gemein: den starken Trieb aus dem flachen und roten Naturalismus weg nach der Tiefe verfeinerter Ideale. Sie suchen die Kunst nicht draußen. Sie wollen *modeler notre univers intérieur*. [...] Sie haben von der Romantik das ungemessene zügellose Streben in die Wolken: *n'est ce pas dans le chimérique et dans l'impossible que réside toute la réalité noble de notre humanité? La satisfaction par le fini est l'incontestable signe de l'impuissance*. Und sie haben auch den nebeligen Dämmerchein, das *vague et obscur*, die Rembrandtstimmung der Romantik.

Aber sie sind eine Romantik der Nerven. [...] Nicht Gefühle, nur Stimmungen suchen sie auf. [...] Das Denken, das Fühlen und das Wollen achten sie gering und nur den Vorrat, welchen sie jeweilig auf ihren Nerven finden, wollen sie ausdrücken und mitteilen. [...] Diese neuen Nerven sind feinfühlig, weiterhörig und vielfältig und teilen sich untereinander alle Schwingungen mit. Die Töne werden gesehen, Farben singen und Stimmen riechen. [...]

Ein anderes Merkmal ist der Hang nach dem Künstlichen. In der Entfernung vom Natürlichen sehen sie die eigentliche Würde des Menschen. [...] Wo immer auf der Erde irgend etwas Reines, Schönes, Vornehmes und Ideales ist, das hat nicht Gott, das hat der Mensch geschaffen, das menschliche Gehirn. [...] Angewidert von der platten, gemeinen, und mißgebornen Welt, jeder Hoffnung ent schlagen und krank an der Seele und im Leibe, flieht er in ein durchaus Künstliches Leben. [...] In einem Turm aus Elfenbein von den Menschen versperrt, schläft er den Tag und wacht er die Nacht. [...]

Die Zaubereien des Mittelalters, die Rätsel der Halluzinierten, die wunderlichen alten Lehren aus der ersten Heimat der Menschheit reizen sie unablässig. [...]

Endlich ist an ihnen immer ein unersättlicher Zug ins Ungeheure und Schrankenlose.

O impacto das novas ideias galvanizou a geração mais jovem: Hofmannsthal, Schnitzler, Kraus, Rilke e o jovem Musil, entre outros nomes das letras, das artes e da música, encontram-se no café Griensteidl, debatem os novos cânones artísticos e literários, pretendem recriar a arte, projectá-la para o futuro, lançar Viena nas vanguardas. *Moderne Dichtung*, depois *Moderne Rundschau* (1890-1891), é a revista que passa a ser o porta-voz desta geração, que se designa por *Junges Wien* e que tem por patrono a própria figura de Hermann Bahr. Além disso, através da criação do círculo *die freie Bühne, Verein für moderne Literatur* pretende-se realizar conferências e representações dramáticas, subvencionar a publicação de revistas e outras obras, bem como arregimentar a intelectualidade vienense. Apesar do espírito esotérico da maior parte destas iniciativas, numerosas são as publicações periódicas deste período (*Wiener Literatur Zeitung, Neue Revue, Wage, Die*

da era do Imperialismo". Como tal, U. Karthaus sente a necessidade de proceder a uma apresentação do contexto histórico-político do Império Alemão e do Império Austro-Húngaro na época de fim-de-século.

Por fim, refira-se ainda a obra Wolfdieterich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, München, 1986, em que já se apresenta um panorama globalizante dos traços individuantes do Decadentismo; numa segunda parte, procede à análise dos motivos mais recorrentes na produção literária deste movimento e conclui com a abordagem de algumas obras mais representativas.

³⁶ Hermann Bahr, *Symbolisten*, in: Gotthart Wundberg e Johannes J. Braakenburg (Hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, 1981, pp. 248-254.

³⁷ *Idem*, *Die Décadence*, in: *Idem, ibidem*, pp. 225-232.

Zeit, Liebelei, Wiener Rundschau e Ver Sacrum)³⁸, em cujas páginas Hermann Bahr apresenta uma juventude inquieta, que, no entanto, não se considera revolucionária:

Man redet jetzt viel von einem "jungen Österreich". Es mag etwa drei, vier Jahre sein, daß das Wort erfunden wurde, um eine Gruppe, vielleicht eine Schule von jungen, meist, Wiener Literaten zu nennen, die durch auffällige Werke, einige auch schon durch schöne Versprechungen in der Gesellschaft bekannt, ja sie selber meinen wohl sogar: berühmt werden.[...]

Sie [Die Jünglinge] haben keine Formel. Sie haben keine Ästhetik. Sie wiederholen nur immer, daß sie modern sein wollen. Dieses Wort lieben sie sehr, wie eine mystische Kraft, die Wunder wirkt und heilen kann. Es ist ihre Antwort auf jede Frage³⁹.

Respirando esta atmosfera, Hugo von Hofmannsthal professa necessariamente estes princípios e, em 1893, ao redigir o seu primeiro ensaio sobre Gabriele d'Annunzio, quando procede à caracterização da geração em que ambos se inserem, afirma:

Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und alle die unzählige Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spielen dieser Nerven als das Gegenwärtige.[...]⁴⁰

Se neste excerto atribui uma certa importância à noção de "epígonos de uma era" (*Spätgeborene*), e a modernidade da atitude decadente expressa é vista como o resultado de dois vectores, o da tradição que vem do Renascimento e do Barroco, e o elemento novo que é a hipersensibilidade, Hugo von Hofmannsthal aponta mais adiante outros aspectos que igualmente individualizam a produção literária deste período:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am Shakespearischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.⁴¹

A insatisfação, a busca de novas sensações, a análise pormenorizada da vida, o sonho, a apatia ou o escape para as dimensões da fantasia, do belo ou do exotismo oriental são factores já apontados, mas sobre os quais Hofmannsthal volta a insistir. Adquirem particular relevância, neste

³⁸ Cf. Gotthart Wundberg e Johannes J. Braakenburg, *Einleitung*, in: *Idem, ibidem*, pp. 11-79.

³⁹ Hermann Bahr, *Das junge Österreich*, in: *Idem, ibidem*, pp. 287-309.

⁴⁰ Hugo von Hofmannsthal, "Gabriele D'Annunzio (I)", p. 174, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 174-184.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 176.

contexto, os seus contactos com Stefan George⁴², que se iniciam em 1891 e se diluem por volta de 1906. Essas relações, marcadas por momentos de entendimento mútuo, mas também por períodos de profunda tensão, terminando, no entanto, sempre numa reaproximação, tiveram como resultado a colaboração de Hugo von Hofmannsthal nos *Blätter für die Kunst*, logo a partir do seu primeiro número. Aí foram publicados *Der Tod des Tizian*, *Idylle*, poemas como *Vorfrühling*, *Psyche*, *Erlebnis*, *Wolken e Regen in der Dämmerung*, a *Ballade des äußeren Lebens*, *Traum von großer Magie* e *Terzinen über Vergänglichkeit*. Além disso, em 1896, Hofmannsthal dedica-lhe um ensaio, *Gedichte von Stefan George*, em que procura apresentar um parecer crítico à cerca da produção lírica daquele poeta, resumido do seguinte modo:

Obwohl in einer reichlichen Breite der inneren und äusseren Erfahrung webend, ist in diesen drei Büchern Gedichten das Leben so völlig gebändigt, so unterworfen, daß unserem an verworrenen Lärm gewöhnten Sinn eine unglaubliche Ruhe und die Kühle eines tiefen Tempels entgegenweht. Wir sind in einem Hain, den wie eine Insel die kühlen Abgründe ungeheueren Schweigens von den Wegen der Menschen abtrennen.⁴³

Na sequência destas afirmações, são recorrentes conceitos como fantasia, natureza pura e imaculada, espaços siderais infinitos, desejo de evasão e a serenidade clássica dos grandes mestres da Grécia antiga. No que se relaciona com as relações pessoais entre ambos, estas entusiasmaram de tal modo o jovem poeta vienense, que anos mais tarde ainda recordava o seu encontro com George:

[...] Später [...] hörte ich von irgendwem im Café (es war dieses berühmte Griensteidl, wo ich oft hinging...), es sei jetzt ein Dichter Stefan George in Wien, der aus dem Kreise von Mallarmé komme. Ganz ohne Vermittelung von Zwischenpersonen kam dann George auf mich zu: als ich ziemlich spät in der Nacht in einer englischen Revue lesend in dem Café saß, trat ein Mensch von sehr merkwürdigem Aussehen, mit einem hochmütigen leidenschaftlichen Ausdruck im Gesicht... auf mich zu, fragte mich, ob ich der und der wäre - sagte mir, er habe einen Aufsatz von mir gelesen, und auch was man ihm sonst über mich berichtet habe, deute darauf hin, daß ich unter den wenigen in Europa sei (und hier in Österreich der einzige), mit denen er in Verbindung zu suchen habe: es handle sich um die Vereinigung derer, welche ahnten, was das Dichterische sei⁴⁴.

Hofmannsthal acompanha com atenção as conferências sobre Swinburne, Rossetti, Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, que George profere em Londres e Paris, e que contribuem ainda mais para consolidar a sua veneração por aquele poeta. Mas surgem também alguns pontos de desentendimento e, apesar de se publicarem algumas cenas de *Das gerettete Venedig* e *Elektra* nos *Blätter* em 1903, três anos mais tarde tem lugar a ruptura final, sem que Hofmannsthal deixasse de continuar a tributar-lhe a maior admiração.

⁴² As informações sobre os contactos estabelecidos entre Hofmannsthal e George aqui recolhidos sumariamente baseiam-se fundamentalmente no capítulo intitulado "Stefan George", da obra de Werner Volke, *Hofmannsthal*, Reinbeck bei Hamburg, 1967, pp. 28-36.

⁴³ Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte von Stefan George*, p. 215, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 214-221.

⁴⁴ Robert Boehringer (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, München/ Düsseldorf, 1953, p. 235.

Nesta atmosfera, a revalorização do mito como forma de expressão poética traduz o desejo de se recuperar uma linguagem rica de significado; era necessário despertar os deuses adormecidos e dar-lhes a dimensão estética que se havia desgastado com o uso recorrente. Deste modo, os mitos escatológicos passam mesmo a ser um correlato do próprio mundo do escritor que, irremediavelmente, se esboroa e afunda ⁴⁵. Veneza, quer pela carga simbólica que a tradição literária lhe conferira, quer por ser uma cidade condenada a afundar-se e, por consequência, relacionada com o mito do fim-do-mundo por acção das águas, quer ainda por ter pertencido ao Império e já se ter perdido — sintoma da própria decadência austríaca —, era um espaço que por todas as razões teria de estar presente na produção literária da geração do *junges Wien*. No caso específico de Hugo von Hofmannsthal, mesmo depois da superação da fase da sua produção literária marcada pelo esteticismo e pelo decadentismo⁴⁶, a necessidade de encontrar uma nova linguagem mais aderente à realidade não implica o abandono incondicional do mito veneziano ou da respectiva cultura. Se não surge tratado directamente, como espaço literário, persistirá como componente de uma ideia mais vasta, de um "europeísmo" que visa a reconstrução da cultura europeia nos anos do pós-guerra⁴⁷. Neste âmbito, o "austriacismo" de Hofmannsthal assume particular relevo, devido ao facto de a Áustria possuir as condições necessárias para desempenhar o papel de mediadora cultural, devido à sua própria história. Com este objectivo, o escritor vienense empenha-se em concretizar essa ideia através da criação de um *grande palco do mundo*, o dos Festivais de Salzburg, capaz de restaurar e revitalizar a energia espiritual e cultural numa perspectiva simultaneamente nacional e europeia. Para a concretização de tal projecto, recorre à grande tradição do drama grego, das representações medievais, do teatro barroco espanhol, da

⁴⁵ Cf. Hans Hinterhäuser, *op. cit.*, pp. 7-11, ou ainda H. Petriconi, *Das Reich des Untergangs*, *loc. cit.*, pp. 7-15. Desta última obra, e a este respeito saliente-se a seguinte afirmação: [...] *Es ist jeweils die Welt des Dichters, die zugrunde geht, und zwar eine erdichtete Welt, die von vornherein gezeichnet und zum Untergang bestimmt ist, ein Reich, das geschaffen ist, um zu vergehen, eine Welt des Verfalls und ein Reich des Untergangs.* (P. 15)

⁴⁶ Normalmente, de entre a produção literária de Hugo von Hofmannsthal, os documentos que melhor traduzem a renúncia ao esteticismo, através da crise da linguagem expressa, na sequência da impossibilidade de ela poder abarcar o todo, do consequente esvaziamento do valor absoluto da palavra e, sobretudo, por se tratar de um problema mais de ordem moral do que estética, é, por um lado, *Ein Brief*, de 1902, que passa, então a marcar o fim de um ciclo caracterizado sobremaneira pela produção lírica, para dar lugar à dramática, implicando simultaneamente a revalorização de uma existência simples — forma privilegiada de regressar à plenitude da vida — e o abandono do esteticismo no plano da produção literária; por outro lado, é o drama lírico *Der Tor und der Tod*, de 1893. Na figura do aristocrata Claudio, projecta Hofmannsthal as características de toda a sua geração : *zerfasert und zerfressen/ Vom Denken e so schmerzlich klug und so enttäuschten Sinn/ In Hochmut hegend* (Hugo von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, pp. 283 e 285, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte und Dramen I*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 279-306). Podendo-se ler como um poema, nesta *Totentanzkomödie*, a morte é a primeira coisa real que Claudio encontra, facto que o leva a rever todos os seus valores, as suas vivências, e ainda as fronteiras entre fantasia e realidade, renunciando ao esteticismo e valorizando a função ética da arte. A morte permite que Claudio reveja a mãe, a noiva, o seu maior amigo, que lhe ensinam a reconhecer e a respeitar a vida. Podemos, portanto, defender que este drama constitui um marco e inicia uma nova linha na produção dramática deste autor: a revitalização dos mistérios medievais e dos autos sacramentais do Barroco (Cf. Werner Volke, *op. cit.*, pp. 45-46).

⁴⁷ A esta ideia e este projecto de Hugo von Hofmannsthal dedicou Ludwig Scheidl o ensaio intitulado "Hugo von Hofmannsthal e a 'Ideia Europeia'. 'Jedermann', os Festivais de Salzburg e a 'Restauração da Europa'", in : *Runa*, nº 2, 1984, pp. 109-125.

comédia francesa e do drama lírico. Nesse "diálogo" constante com a tradição literária⁴⁸, se o contributo de Molière ou de Calderòn não é de substimar, igualmente é de ter em conta a influência da *commedia dell' arte*, de Carlo Goldoni ou da tradição do melodrama veneziano, na qual Hofmannsthal tenta inserir-se, de modo directo ou indirectamente através das óperas de Mozart⁴⁹.

1. A conjugação de dois vectores: Veneza e o Renascimento (*Gestern* ⁵⁰ e *Der Tod des Tizian* ⁵¹).

O interesse que a cultura do Renascimento desperta na época de fim-de-século é de tal modo sensível que, em 1905, Emil Schäffer dedica um ensaio à análise de *Das moderne Renaissance-Empfinden* ⁵². Adoptando uma perspectiva histórica, parte dos finais do século XVIII e refere o modo como os principais autores, de Schiller, Heinse e Goethe a Hofmannsthal e Gabriele d' Annunzio, apresentam a cultura do Renascimento nas respectivas obras, revelando o ensaísta, por vezes, e no caso dos escritores mais recentes, uma visão redutora e sem grande distanciamento crítico. No entanto, a importância deste trabalho reside no facto de ser uma etapa importante para o estudo de uma das facetas da cultura decadentista. O culto pelo Renascimento, tal como surge perspectivado nesta época, não deverá ser entendido como o resultado de uma abordagem crítica da intensa força vital que tal período irradia, ou da plenitude alcançada nos diferentes âmbitos das realizações humanas, mas, pelo contrário, da fraqueza que, por sua vez, se "entusiasma" com o potencial anímico que se desprende da cultura dessa época⁵³. De qualquer modo, existem aspectos intrínsecos quanto ao modo de sentir e perceber o mundo que estabelecem o contacto entre ambas as épocas, pelo que o passado, neste caso específico o Renascimento, se torna a projecção do presente, de alguns dos seus valores e das respectivas crises, ou então uma imagem a negativo da realidade concreta: no culto pela arte, na busca incessante da perfeição, em saborear a vida em cada

⁴⁸ A forte marca da tradição literária europeia ao longo de toda a produção literária de Hugo von Hofmannsthal é o tema do ensaio de Ludwig Scheidl "Hugo von Hofmannsthal e o valor da tradição cultural", in: Ludwig Scheidl, *A Viena de 1900. Schnitzler, Hofmannsthal, Musil, Kafka, loc. cit.*, pp. 47-97.

⁴⁹ Para além da obra de Hermann Broch acima indicada, de entre outras que nos dão um panorama bibliográfico de Hugo von Hofmannsthal, remetemos para Richard Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen, 1967 (1ª ed.: 1958) e Werner Volke, *Hofmannsthal*, Hamburg, 1967.

⁵⁰ *Gestern* foi redigido em 1891 e publicado, pela primeira vez, na *Moderne Rundschau*, 4. Band, 2. und 3. Hefte, em Viena, em 15.10 e 1.11. desse mesmo ano, assinado pelo autor com o pseudónimo de Theophil Morren. Foi impresso sob a forma de livro pelo Verlag der Modernen Rundschau, ainda no ano de 1891, e representado por Die Komödie, de Viena, em 25.3.1928.

⁵¹ Composto em 1892, *Der Tod des Tizian* fica com carácter fragmentário e surge nos *Blätter für die Kunst*, I. Band, em Berlin, no mês de Outubro desse ano. Parece ter-se inspirado num quadro de Hans Makart, pintor de origem bávara, que se fixou no meio vienense (Cf. Anna Giubertoni, *op. cit.*, p. 116). Sob a forma de livro, aparece integrado no volume de Hugo von Hofmannsthal, *Die gesammelten Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag, 1907, assinado por Loris. Este fragmento dramático foi remodelado, recebendo um novo prólogo e alterações na parte final, a fim de ser representado num momento especial: como o subtítulo esclarece, foi representado por ocasião das exéquias de Arnold Böcklin, no Künstlerhaus, de Munique, em 14 de Fevereiro de 1901.

⁵² Emil Schäffer, "Das moderne Renaissance-Empfinden", in: *Die Neue Rundschau*, XVI; 1905, pp. 769-784.

⁵³ Cf. Wolfdietrich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900, loc. cit.*, pp. 7-8.

momento que passa, mas também na impossibilidade do homem moderno poder alcançar a plenitude da vida como o homem do Renascimento. De acordo com a atitude adoptada por Nietzsche, aquela época assume, na estrutura mental por ele construída, um significado e uma referência para uma mundivisão tipicamente aristocrática, permitindo o desenvolvimento de um individualismo acentuado ou servindo como modelo para um estilo de vida que procura nas raízes da Antiguidade a fonte do seu rejuvenescimento⁵⁴. Por outro lado, esse refúgio em determinadas dimensões de uma época do passado justifica-se ainda pela busca de exotismo, o que contribui para que o Renascimento se torne em dado sentido um mito, um conceito em que as coordenadas ético-morais se diluem nos conteúdos históricos concretos, que são valorizados pelo modo como são abordados na passagem de século. Nesta perspectiva esteticizante, o *Cinquecento* é a última grande época de esplendor da civilização humana, que, decaindo, projecta os seus últimos raios em momentos de revivalismo, como aquele em que Hugo von Hofmannsthal viveu.

Na cultura vienense de fim-de-século, uma das vozes que mais se fizeram sentir sobre este fascínio pela cultura do Renascimento foi Hans Sittenberg, que declara a este respeito:

Auffallend, aber sehr erklärlich ist die Vorliebe der Wiener Modernen für die Renaissance. Renaissancestoffe und Renaissanceformen werden von ihnen besonders im Drama gerne verwendet. Selbst unfertig in ihrem Wollen und Können, mögen sie wohl beflissen zu einer unfertigen, aber bequemen Form greifen. Zweifellos aber reizt sie auch der geistige Inhalt, die eigentümliche Lebensauffassung einer großen Zeit. Sie wittern bedeutsame Ähnlichkeiten und fühlen sich geschmeichelt durch die Parallele. Trotzdem mischt sich in ihre kongenial tuende Bewunderung ein leises Gefühl des Neides, wie das der Schwäche gegenüber titanischer Kraft ganz natürlich ist. Denn was die Modernen von den Renaissance-menschen vor allem unterscheidet, ist, daß ihnen die Kraft, ja die Fähigkeit wahren Lebensgenusses vollständig mangelt. Dort schrankenloses Begehren und Aneignen, hier Stumpfheit der Seele und des Körpers.⁵⁵

Por conseguinte, a admiração expressa pelo homem do Renascimento deve-se ao facto de ele representar uma espécie de super-homem, um modelo supremo da arte de viver (*Lebenskunst*) e, como tal, uma imagem que, numa época marcada pelo enfraquecimento físico e psíquico do homem, encontra a sua projecção na figura do esteta. Tendo em conta a distância que separa as duas épocas, Hugo von Hofmannsthal apresenta um panorama assaz individualizante do período em questão: o passado é visto como um sonho e o autor sente-se atraído pelo exótico e grandioso, pelo belo e pelo festivo, em suma, por novas sensações⁵⁶. Nesta ordem de ideias, o Renascimento, para Hofmannsthal, é um cenário que serve de fundo a um estado de espírito misterioso que urge sondar

⁵⁴ Cf. Walther Rehm, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung*, pp. 297-299, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LIV, 1929, pp. 296-328.

⁵⁵ Hans Sittenberg, "Renaissance", pp. 254-255, in: Gotthart Wunberg e Johannes J. Braakenburg, *op. cit.*, pp. 254-256.

⁵⁶ Walter Rehm, *op. cit.*, p. 312: [...] *Wie in einer Vision, leise und zart, sieht Hofmannsthal traumhaft die vergangene und versunkene Zeit, sodaß man wohl meinen kann, er sei irgendwie schon ihr heimlicher Zuschauer gewesen. Sein Sichvertiefen ins Entschwundene und Ferne fließt aber nicht nur aus der Bruderliebe zum Dinglichen, sondern auch aus dem nervösen Bedürfnis nach dem Fremdartig-Großen, Festlich-Schönen, nach Sensationen, nach dem Abenteuerlichen im äußeren und innerseelischen Geschehen; auch Hofmannsthals Veranlagung und Art des Fremderlebens ist exotistisch überflutet, und dieser Exotismus wird ihm zum notwendigen Fluidum des Daseins.*

e analisar, o pretexto para uma aventura dentro do próprio homem. Sobre este assunto, declara numa carta a Richard Strauss:

[...]Sie sprachen von einem Stoff aus der Renaissance. Lassen Sie mich Ihnen darauf, verehrter Herr, offen antworten: ich glaube, daß nicht nur ich, sondern jeder dichterisch schaffende Mensch unserer Zeit keine Epoche mit so präziser Unlust, ja mit sicherem Widerwillen aus seinem Schaffen ausschließen wird, wie diese Epoche. Die Stoffe aus der Renaissance scheinen dazu bestimmt, die Pinsel der unerfreulichsten Maler und die Federn der unglücklichsten Dichter in Bewegung zu setzen. Trotz umlaufender Phrasen — die übrigens seit ein paar Jahren schon mehr im Verstummen sind — glaube ich, daß uns keine Epoche in ihrem Lebensinhalt so völlig fern ist als diese —, und daß sogar keinem Kostüm auf der Bühne eine geringere Suggestionskraft innewohnt (nicht einmal der Allongeperückenzeit) als jener bis zum Grausen abgebrauchten Lieblingsdrapierung der sechziger bis achtziger Jahre: Renaissance! [...] ⁵⁷

Destas afirmações deduzimos que, para o escritor vienense, o Renascimento se impõe pela sua dimensão estética. A distante recordação do processo histórico é engrandecida e adaptada pela imaginação. Torna-se ficção, embora a sua autenticidade ainda constitua o elemento fundamental para despoletar a imaginação, traduzindo um vínculo presente ao gosto pela grandeza e pelos momentos de esplendor do passado⁵⁸.

Assim, quando Hofmannsthal remete o leitor para *die Zeit der großen Maler*, em *Gestern*, ou para o ambiente da casa de Tiziano, em *Der Tod des Tizian*, é a fase final do Renascimento que se pretende evocar, esse mundo fabuloso que fala aos sentidos através da insuperável e embriagante riqueza do colorido da arte veneziana.

In Andreas Haus zu Imola. Zur Zeit der großen Maler.

Gartensaal im Hause Andreas. Reiche Architektur der sinkenden Renaissance, die Wände mit Stukkaturen und Grottesken geziert. Links und rechts je ein hohes Fenster und je eine kleine Tür mit Gobelinvorhängen, darauf Darstellungen aus der Aeneis. Mitteltür ebenso, dahinter eine Terrasse, die rückwärts mit vergoldeten Efeugittern abgeschlossen ist, links und rechts Stufen zum Garten hat. In der linken Ecke von Wand zu Wand eine dunkelrote Hängematte an silbernen Ringen. An den Pfeilern geschnitzte Truhen zum Sitzen. In der Mitte eine Majolikaherme des Aretino. Am Pfeiler rechts eine tragbare kleine Orgel mit freien Bläsebälgen; sie steht auf einer schwarzen Ebenholztruhe, die in lichtem eingelegtem Holz harfenspielende Tritonen und syrxnblasende Faune zeigt. Darüber hängen an der Wand eine dreiseitige Geige, in einen Satyrkopf auslaufend, und ein langes Monochord, mit Elfenbein eingelegt. Von der Decke hängen Ampeln in den strengeren Formen der Frührenaissance.(G, p. 212)

Assim se apresenta o ambiente em que se desenrola a acção de *Gestern*. A localização espacial vai ao pormenor de localizar a acção na cidade italiana de Imola, o que não se verificava em *Der Tor und der Tod*, onde a questão é deixada em aberto. Sem que tivesse sido um centro de grande projecção na época do Renascimento, nem tendo uma daquelas cortes principescas que proliferavam na Itália deste período, Imola era uma cidadezinha de província, simples sede de bispado, situada no território de Bolonha, quase na fronteira com a *terra ferma* da República de S. Marcos. Tal facto explica a forte influência da cultura veneziana no ambiente aqui reconstituído por Hugo von Hofmannsthal. Por outro lado, *die Zeit der großen Maler* e *die reiche Architektur der*

⁵⁷ Carta de Hugo von Hofmannsthal a Richard Strauss de 27.IV.1906, in: Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, Zürich, 1964, pp. 18-20.

⁵⁸ Cf. Lea Ritter Santini, *Maniera grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende*, pp. 174 e 190, in: Roger Bauer et al. (Hrsg.), *op. cit.*, pp. 170-205.

sinkenden Renaissance é o período em que o comércio marítimo veneziano começa a enfrentar sérias dificuldades e o interesse dos mercadores enriquecidos se vira para a agricultura. Do investimento daí resultante surgem belíssimas *ville*, como atrás referimos⁵⁹, onde se manifesta o requinte dessa classe agora empenhada na formação intelectual e artística dos seus membros e em rodear-se de um luxo salomónico. O entusiasmo pela arte traduz-se na tentativa de se criarem ambientes caracterizados pela beleza e comodidade, ou pelo modo de se indicarem as coordenadas cronotópicas deste pequeno drama. As referências temporais exprimem-se através das características da produção dos grandes pintores da época, que o leitor subentende serem os da escola veneziana.

No plano espacial, a casa cercada por um amplo jardim, que se vislumbra através da porta central e que, por sua vez, dá para um terraço rodeado por um gradeamento dourado adornado de hera, leva o leitor a reconhecer nela a atmosfera da arquitectura predominante neste período e que Goethe admirava sobretudo nas realizações de Palladio⁶⁰. Procurava-se, deste modo, a criação de um ambiente "feliz"⁶¹, que fosse a projecção da imagem da *aurea mediocritas*, da íntima relação do homem com uma natureza "domada" e do culto da arte. Evadindo-se da cidade, do contacto directo com o seu semelhante, a nova sociedade, em vez de intensas relações sociais, procura na fruição artística o preenchimento dos seus ócios. Andrea, se nada nos sugere que seja veneziano, possui as características da aristocracia lagunar, que se refugia na *terra ferma* e procura adequar o seu estilo de vida ao ambiente em que se insere. Os elementos de que se rodeia tornam-se, por consequência, correlatos seus, caracterizadores da sua personalidade⁶².

As paredes com estuques caprichosos e grotescas fantásticas combinam-se com as tapeçarias que ilustram episódios da *Eneida*, ocultando duas pequenas portas. A profusão decorativa da sala do jardim completa-se com as peças que a guarnecem: baús em madeira entalhada e arcas de ébano com embutidos representando figuras da mitologia clássica — tritões a tocarem harpa e faunos com flautas. Estes elementos não só deixam transparecer aspectos da herança cultural da Antiguidade Clássica, bem como o modo de refrear e moldar a componente irracional do homem, o elemento orgiástico, de acordo com a sensibilidade predominante. Com este vector primacialmente literário, conjuga-se a "moda" do petrarquismo poético, ali manifesto

⁵⁹ Cf. supra, p. 22-23.

⁶⁰ Cf. supra, p. 42.

⁶¹ Cf. supra, pp.21-22. Espaços que podem despertar a fantasia de leitores ou espectadores, identificam-se neste caso com a atmosfera arrebatadora das casas de campo da aristocracia renascentista. Por este motivo, Carla Filipuzzi (*op. cit.*, pp. 75-79), ao referir os ambientes focados nas obras de Hofmannsthal e Gabriele D'Annunzio, chama a atenção para a predilecção de ambos os autores para o requinte aristocrático das *ville* da *terra ferma* veneziana ou da Lombardia, gosto que, no caso do autor vienense, se detecta em *Der Tod des Tizian*, *Der Tor und der Tod* ou *Die Frau im Fenster*.

⁶² Richard Alewyn, em *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen, 1967, pp. 46-64, toma em consideração a época histórica do Renascimento, bem como os elementos que constituem o cenário, como se de um enquadramento, de uma moldura se tratasse, com o objectivo concreto de evidenciar a vertente impressionista da personalidade de Andrea. Na sua perspectiva, foi particularmente relevante o impacto que a obra de Jacob Burckhardt exerceu sobre toda a geração de escritores da época de fim-de-século.

através do busto do Aretino⁶³, e apontam-se os grandes modelos literários da altura. Contudo, se tivermos em conta a figura ideal do fidalgo de corte que Baldassare Castiglione delinea em *Il Cortegiano*⁶⁴, não só verificamos que ao homem do Renascimento era necessária a formação literária e humanística, como também se reconhecia ser útil o desenvolvimento das suas potencialidades nas mais variadas esferas da acção⁶⁵. Quase se pressupunha um conhecimento enciclopédico e aqui a presença de um órgão, de um violino a terminar numa cabeça de fauno e de um monocórdio com embutidos de marfim sugerem o interesse de Andrea pela música e talvez até a sua destreza no manejo desses mesmos instrumentos. Além disso, a enumeração aqui patente evidencia também o pendor para um coleccionismo que não se reduz a obras de arte exclusivas da área da escultura e da pintura. Esta componente museológica torna-se até um sinal externo de afirmação da classe patriciana, cujas colecções de esculturas e inscrições da Antiguidade alcançam, em Veneza, certa notoriedade, fenómeno cultural que acompanha de perto a formação das grandes bibliotecas privadas⁶⁶. Para Andrea, são os instrumentos musicais artisticamente trabalhados que assumem essa dupla função: obras de arte e, simultaneamente, objecto de manifestação artística⁶⁷.

⁶³ Alguns críticos (como é o caso de Tebbe Harms Kleen, *Elemente von Hofmannsthals Dramatischen Stil in seinen ersten Dramen*, Bonn, 1965, p. 15) supõem tratar-se do busto de Pietro Aretino. Na realidade, a falta de outras referências permite o equívoco, se bem que seja nosso parecer, pelas razões acima apontadas, que essa designação se relacione com a figura literária de Petrarca, por se tornar funcional para a caracterização do contexto literário desta fase do Renascimento. De facto, como Enrico Vicentini pretende demonstrar em *The Venetian Soleri from Portable Platforms to Tableaux Vivants* (in: Konrad Eisenbichler e Amilcare A. Iannucci (ed. lit.), *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, Toronto, 1990, pp. 383-394), existe uma profunda afinidade entre os *soleri* venezianos e os *Trionfi* petrarquistas, tendo estes sido enriquecido com elementos constituintes daqueles. No século XVI, em momentos especiais, como a procissão do Corpus Christi, os *soleri* atingiam uma sofisticação tal, que eram simultaneamente uma forma de ostentação do poder político. Como Enrico Vicentini refere, *this procession [Corpus Christi] assembled tableaux vivants (soleri) which were biblical, mythological, or allegorical scenes mounted on scaffolding, with real people in costume representing characters or abstract qualities. This procession thus turned a religious event to a political end* (p. 386).

Devido a todas essas afinidades culturais, era natural que o interesse pelo estudo e imitação da obra do Aretino encontrasse em Veneza as condições ideais para que esta figura se impusesse no âmbito das letras e merecesse ser recordada em bustos nos ambientes mais requintados.

⁶⁴ Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, Milano, 1981. Esta obra foi publicada pela primeira vez em 1528.

⁶⁵ Richard Alewyn chama a atenção para este aspecto, chamando a Andrea "uomo universal" e "Renaissancemensch", uma vez que nele se concentram as características que se encontram dispersas por todos os seus amigos (R. Alewyn, *op. cit.*, p.49).

⁶⁶ Acerca da formação das colecções de obras de arte e das bibliotecas privadas neste período do Renascimento, vide Oliver Logan, *op. cit.*, pp. 148-219.

Em contrapartida, tendo em conta a convergência de perspectivas com que na época do Renascimento e no período finissecular se concebia o ambiente do museu ou da galeria de obras de arte, Jost Kirchgraber, em *Meyer, Rilke, Hofmannsthal. Dichtung und bildende Kunst* (Bonn, 1971, p.15), afirma: *Wenn das Museum einen Raum darstellt, worin eine Vermittlung zwischen Mensch und Welt möglich war, so geschieht diese Vermittlung auch durch das Bild selbst. Es bildet ein Fenster der Natur, des Lebens, der ethischen Gesetze, der Wahrheit des Seins.*

Da proximidade de atitudes perante a arte de épocas tão distintas, resultam as obras de Hugo von Hofmannsthal tratadas nesta secção.

⁶⁷ O pormenor na descrição de todos os objectos que constituem o cenário tem dado motivo para explicações diversas. Por um lado, a recorrência de uma preocupação descritiva, a que não é alheia a presença de um tipo de linguagem de natureza esteticizante, remete-nos para alguns aspectos do "teatro lírico" — sobretudo se tivermos presentes as características apontadas por Peter Szondi (*Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main, 1971, pp. 90-95) e Annette Delius (*Intimes Theater*, Kronberg/Ts., 1976), onde são factores determinantes para a definição do conceito de "teatro lírico" o espaço restrito, a brevidade das peças, por vezes até a acção concentrada num só acto, o número reduzido de personagens, os temas privados, a palavra entendida como elemento fundamental constituinte do drama e o elemento cénico concebido sem adereços ou então, como sucede com Hofmannsthal,

Para a reconstituição do ambiente próprio da cultura do Renascimento tardio, Hugo von Hofmannsthal procura, portanto, a conjugação de elementos arquitectónicos, pictóricos, literários e musicais, de modo a proporcionar com eles um cenário completo e harmonioso, denunciador do elaborado requinte do homem que nele vivia. Só um elemento parece não se enquadrar naquela atmosfera: *Von der Decke hängen Ampeln in den strengeren Formen der Frührenaissance* (p. 212). Dos alvares do Renascimento persistia a fonte de luz que ainda derramava os seus raios em tal ambiente, como permaneciam, embora numa fase de declínio, os princípios que norteavam a cultura renascentista. Presumimos, assim, tratar-se da valorização simbólica de um dos elementos que integram o cenário, e que, por sua vez, remetem para a caracterização da personagem principal: Andrea.

Este apresenta-se como uma figura em que se problematizam os conceitos herdados da tradição: o espaço, o tempo, o próprio conceito de homem nas suas relações com os outros, com a sociedade em geral e com a própria natureza. Fortemente marcado por um individualismo e um narcisismo que se projecta na selecção e disposição dos objectos que o cercam, Andrea também pode ser visto como um modelo do esteta⁶⁸, cuja percepção da vida se viabiliza através de uma perspectiva impressionista⁶⁹. Para ele, os factos apenas têm validade enquanto são vividos, o passado deixa de ser importante e a racionalização da própria realidade em nada contribui para a sua compreensão:

Nur aus sich selber strömt, was wir empfinden,
Und nur Empfindung findet rück die Pforte:
Ohnmächtig sind die Taten, leer die Worte!
Ergründen macht Empfinden unerträglich,
Und jedes wahre Fühlen ist unsäglich...
Nicht was ich denke, glaube, höre, sehe,
Dein Zauber bindet mich und deine Nähe ...
Und wenn du mich betrögest und mein Lieben,

altamente pormenorizado, sugerindo que este tipo de teatro se poderá realizar também pura e simplesmente através da leitura. Por outro lado, o aparato cénico pode ser interpretado de um ponto de vista literário, isto é, como um meio privilegiado para o leitor se inserir no ambiente esteticizante da personagem. Neste sentido, Tebbe Harms Kleen, *op. cit.*, pp. 26-27, defende que a identificação dos objectos com a personagem é de tal modo flagrante que o pormenor da descrição se deve ao ponto de vista adoptado: não será o do possível espectador, nem tão pouco o do leitor, mas antes o do protagonista da obra. Numa abordagem menos literária, embora mais virada para o acto da representação dramática, tais detalhes constituem o elemento base para que o actor mais facilmente se adapte ao ambiente e ao papel que terá de desempenhar (Tebbe H. Kleen, *op. cit.*, p.24).

⁶⁸ Gerhard Pickerodt, em *Hofmannsthals Dramen* (Göttingen, 1968, pp. 14-22), vê no esteticismo de Andrea o tema central de *Gestern*, sendo objectivo primacial do protagonista fazer da vida uma obra de arte, com uma coerência intrínseca facultada por essa sua vertente esteticista em estreita conjugação com uma mundivisão impressionista. Considera ainda este crítico que das incongruências encontradas em Andrea se evidencia a incompatibilidade total dessas duas teorias, arvoradas em filosofia de vida. Assim, mais cedo ou mais tarde algum factor externo imporá a necessidade de uma mudança de perspectiva na mundivisão de Andrea.

Na mesma linha de G. Pickerodt se situa a caracterização de Andrea por Gisa Briese-Neumann, em *Ästhet-Dilettant-Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der 'fin de siècle'-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*, Frankfurt am Main, 1985, pp. 268-275.

⁶⁹ Ao enumerar os argumentos para mostrar que nos dramas líricos de Hugo von Hofmannsthal já é visível a superação do elemento lírico ("Ansätze zur Überwindung des Lyrischen"), Wolfgang Baschata, em *Die Entwicklung der dramatischen Technik und Form in Hugo von Hofmannsthals lyrischen Dramen* (Innsbruck, 1948, pp. 23-25), refere que, se *Gestern* é um hino à mundivisão impressionista, por outro lado, representa também um distanciamento crítico e a manifestação precoce de uma divergência com o mundo desse mesmo impressionismo.

Du wärst für mich dieselbe doch geblieben! (*G*, p. 215)

Perante tal filosofia de vida, assim lança-se, deste modo, a sugestão do motivo que levaria Andrea a rever toda a sua mundivisão e a atribuir uma importância diferente às coordenadas que, nessa ocasião, ainda menospreza⁷⁰. Até esse momento, procura refugiar-se numa concepção de vida harmoniosa, que encontra o seu sentido pleno no acto e modo de ser percebida:

Ich will mein Leben fühlen, dichten, machen!
Erst wenn zum Kranz sich jede Blume flicht,
Wenn jede Lust die rechte Frucht sich bricht,
Ein jedes Fühlen mit harmonisch spricht,
Dann ist das Leben Leben, früher nicht! (*G*, p. 217)

Nesta atitude, de fruição imediata da realidade, Andrea procura servir-se de tudo quanto o cerca para daí retirar o máximo de prazer. Até mesmo os amigos de que se rodeia têm a função específica de lhe proporcionarem estímulos para quebrar a monotonia do dia a dia, não valendo por si, mas porque reflectem aspectos da sua personalidade:

ANDREA. [...] Wenn sich jemals ins Auge sehn,
So sieht ein jeder sich nur in dem andern.

ARLETTE. Und was sind jene, die wir Freunde nennen!

ANDREA. Die, drin wir klarer unser Selbst erkennen. [...] (*G*, p. 216)

KARDINAL *mit behaglicher Ironie*
So hast du einen Freund für Sturmeswehn,
Für Regen den für Sonnenschein,
Fürs Zimmer den und den zur Jagd im Frei'n?

ANDREA. Und warum nicht? Was ist daran zu staunen?
Ist nicht die ganze ewige Natur
Nur ein Symbol für unsrer Seelen Launen?
Was suchen wir in ihr als unsrer Spur?
Und wird uns alles nicht zum Gleichnisbronnen,
Uns auszudrücken, unsre Qual und Wonnen?
Den Degen in die Hand nehmend
Du hier, mein Degen, bist mein heller Zorn!

⁷⁰ Tal facto leva-nos a inserir a presente obra na tradição do "provérbio", tal como Musset a concebia, embora Tebbe H. Kleen, perante as razões expostas na secção dedicada exclusivamente à questão ("Proverb (Vergleich mit Musset)", in: Tebbe H. Kleen, *op. cit.*, pp. 89-92), e Peter Szondi, em *Das lyrische Drama des Fin de Siècle* (Berlin, 1975, pp. 161-215), defendam que Hofmannsthal procede à renovação desta tradição literária. Além da apresentação de uma tese inicial (*Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!*), que leva uma personagem a adoptar uma determinada atitude, aqui de rejeição do passado, uma vez confrontada com uma vivência que a atinja profundamente (neste caso, o adultério de Arlette), é obrigada a rever a sua posição e a alterá-la profundamente, para se posicionar numa atitude totalmente oposta àquela inicialmente assumida (*Und heute-gestern ist ein leeres Wort./ Was einmal war, das lebt auch ewig fort.*).

Richard Alewyn (*op. cit.*, p. 60) prefere caracterizar esta obra como uma "parábola dramática" (*dramatisierte Parabel*), pelo que é levado a afirmar: [...] *Der Held ist Träger eines geistigen Zwecks, der über sein Wollen, vielleicht sogar über sein Wissen hinausgeht. [...] Ein junger Mensch verkündet gewisse Grundsätze, sieht sich aber auf Grund einer Erfahrung genötigt, diese zu widerrufen. Die dramatische Handlung hat den Zweck, diese Sinnesänderung zu begründen, indem sie die Grundsätze des Helden ad absurdum führt.*

Auf die Orgel zeigend

Und hier steht meiner Träume reicher Born!
Ser Vespasiano ist mein Hang zum Streit,
Und Mosca... Mosca meine Eitelkeit! (*G*, pp. 231-232)

Na sua perspectiva, amigos e objectos situam-se ao mesmo nível. Daqueles, cada um apresenta uma faceta diferente, Fantasio é poeta, Fortunio é pintor, Corbaccio é actor, Ser Vespasiano é a figura do aristocrata, Mosca, a do parasita bajulador e o cardeal, a da sabedoria⁷¹. Todos reunidos, constituem a corte de Andrea, não muito diferente daquela que Castiglione retratara no seu tratado. E nesse ambiente de fino trato, a elevada formação de cada um proporciona-lhes a possibilidade de olhar até as coisas mais simples e naturais com a atitude de quem observa uma complexa obra de arte. Por isso, a linguagem usada por Andrea denuncia a sua vertente de esteta⁷² e, pelas comparações a que recorre, verificamos que é a arte veneziana que lhe serve de parâmetro. Para descrever a plenitude do momento de "hoje", contraposto ao "ontem", é a pintura de Corregio que o inspira:

Heut ist ein Tag Corregios, reif erglühend,
In ganzen Farben, lachend, prangend, blühend,
Heut ist ein Tag der üppigen Magnolien,
Der schwellenden, der reifen Zentifolien; [...] (*G*, p. 218)

Noutro momento, para fazer valer os seus pontos de vista e explicar mais objectivamente os mecanismos do seu modo de actuar, em conversa com Fortunio e o cardeal, recorre de novo ao campo da pintura :

ANDREA. [...] Ist nicht gemengt in unserm Lebenssaft
So Menschentum wie Tier, zentaurenhaft?
Mir ist vor keinem meiner Triebe bange:
Ich lausche nur, was jeglicher verlange!
Da will der eine in Askese beben,
Mit keuschen Engeln Giottos sich umgeben,
Der andere will des Lebens reife Garben,
Des Meisters von Cadore heiße Farben,
Des dritten tolle Laune wird verlangen
Nach giorgioneskem Graun, Dämonenbängen;
Der nächste Tag wird Amoretten wollen,
Mit runden Gliedern, Händchen, rosig vollen,
Und übermorgen brauch ich mystisch Sehnen
Mit halben Farben, blassen Mädchen, Tränen...
Ich will der freien Triebe freies Spiel,
Beengt von keinem, auch nicht - deinem Stil! (*G*, p. 223)

⁷¹ Segundo o parecer de W. Baschata (*op. cit.*, p. 23), as figuras de que Andrea se rodeia funcionam como o espelho reflector do próprio protagonista, factor que se torna importante para a sua anagnórisis. Edgar Hederer vê de modo problemático esse auto-conhecimento, em *Hugo von Hofmannsthal* (Frankfurt am Main, 1960, p. 111), pelo que é levado a afirmar: *Er ist eitel; die Freunde, die Kunst, die Natur spiegeln nur ihn. Selbstbefangenheit hindert ihn am rechten Erkennen. Unfähig, sich zu vergessen und sich einzulassen, ein ruheloser Dilettant des Lebens, nirgends Wert und Wesen beugend, vermag er sich nicht zu öffnen.*

Torna-se necessário o aparecimento de um acontecimento "externo", para que Andrea possa repensar a sua filosofia.

⁷² Cf. Rolf Tarot, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Tübingen, 1970, p. 47.

À exceção de Giotto, são de novo os grandes mestres da pintura veneziana que se referenciam, devido à sua pujança colorista de grande impacto, de mais fácil impressão nos sentidos e, por consequência, maiores potencialidades expressivas: Tiziano e Giorgione, o primeiro pelo calor que das suas cores emana e pelo amadurecimento vital que as suas telas reproduzem; o segundo, em contrapartida, pelos seus ambientes crepusculares, pelos cambiantes de luz e cores, a apontar para a dissolução das formas.

Como se depreende dos aspectos focados, Andrea, apreende a realidade de modo impressionista, refugia-se no meio de objectos requintados, de obras de arte e, através da linguagem que a arte lhe proporciona, percepção e traduz o mundo que o envolve. Substitui, assim, a fraqueza da vontade que o atinge (*Ich kann nicht wählen, denn ich kann nicht meiden;/ Nun stockt das Werk: so helf mir schnell entscheiden! [...]/ Oh, wie ich sie beneide um ihr Wollen!*) e, isolando-se do mundo exterior imediato, procura evitar o contacto com outras formas de olhar a vida. Marsilio, vindo da *terra ferma* veneziana, mais concretamente, de Pádua, encontra no fanatismo religioso inspirado na pregação de Savonarola, e no exemplo dos flagelantes que o acompanham, o caminho da renovação do homem, em alternativa ao esteticismo e impressionismo de Andrea. Contudo, a importância desta personagem justifica-se ainda por ser o primeiro com quem Andrea se tem de defrontar, que põe em causa a validade dos princípios por que se rege e, de modo especial, a sua noção de passado, do dia de ontem (*gestern*), para o qual o título remete. Revelam-se aí os pressupostos do comportamento presente de ambos (os ideais e projectos comuns da criação de um homem novo, bem como os de uma crença na qual o futuro possuía um papel determinante, algo de semelhante a uma utopia religiosa⁷³), e da via que cada um deles seguiu perante o fracasso desses mesmos desígnios. A sua filosofia de vida, ao fazer a apologia do momento, acaba por ser posta em causa, mas a percepção da realidade, obtida através de estímulos e apresentada de modo descontínuo, permite a percepção de vivências fragmentadas e denuncia a busca contínua de novas sensações em que se fundamenta sem qualquer ordem ou nexos. Nesta perspectiva, o "ontem" (*gestern*) deixa de ter validade alguma e não apresenta qualquer ligação com o presente⁷⁴. No entanto, se a tese do drama consiste em provar que os estímulos deixam marcas residuais e que o dia de ontem não se desvanece tão facilmente, nesta mundivisão conjugam-se modos de pensar de um Renascimento em crise com esquemas e concepções

⁷³ Cf. Peter Szondi, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁴ Cf. Jendris Allwast, *Die Spannung von Welt und Mensch in den lyrischen Dramen Hugo von Hofmannsthals*, Frankfurt am Main, 1976, pp. 3-14, e, de modo especial, sobre a percepção do momento, pp. 8-9. Outro estudo que discute a problemática do tempo na obra de Hofmannsthal, aliás anterior à obra citada, é o ensaio de Karl Tober, "Der Begriff der Zeit im Werk Hugo von Hofmannsthals" (in: Karl Kurt Klein e Eugen Thurnher (Hrsg.), *Germanische Abhandlungen. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Band 6, Innsbruck, 1959, pp. 247-263), resumindo-se de maneira sumária o modo como é abordado em *Gestern: Die Gegenwart alles Vergangenen*. Aí, o ensaísta corrobora este conceito de tempo, remetendo para o poema *Gedankenspuh* (*GW. Gedichte. Dramen I*, pp. 97-98) e sobretudo para os seguintes versos: *Wir tragen im Innern [...]/ Die Toten dreier Jahrtausende,/ Ein Bacchanal von Gespenstern*. Depreende-se daqui a impossibilidade da compartimentação entre passado e presente.

filosóficas do período finissecular⁷⁵, de modo que o dramaturgo parte do provérbio *Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!* para provar a superação do próprio impressionismo.

Hugo von Hofmannsthal escolheu a época do Renascimento precisamente porque nesse período se sentia a necessidade de equacionar de novo os conceitos tradicionais de tempo e espaço, em consequência dos conhecimentos viabilizados pelo reencontro com os autores clássicos, pelo empirismo reinante, que deu azo, por exemplo, aos estudos de perspectiva na pintura, pelas descobertas de novos mundos e pela relativização do universo conhecido daí decorrente. Quanto à noção de tempo, também esta passava a ser entendida de modo diferente: como os estudos filológicos patenteiam, o tempo é visto numa perspectiva histórica, sequencial, e abandona-se um saber episódico, compartimentado. Passado e presente deixavam de ser entidades totalmente autónomas, estanques, mas passam a ser vistas em estreita relação, prolongando-se a primeira na segunda, não podendo jamais explicar-se o presente sem o recurso a causas pretéritas⁷⁶. Por essa razão, para Hofmannsthal, o Renascimento reflecte também uma certa incerteza, surge envolto num mistério muito peculiar, é o ambiente próprio para a aventura, num revivalismo marcado pelo cunho da embriaguês que a riqueza e o brilho da cor e da luminosidade da arte incutem a uma época de esplendor: por isso, Andrea é também um sensualista por excelência, um místico da materialidade (*ein Dingmystiker*), que, ao ver-se confrontado simultaneamente com os problemas levantados pelo reajuste do conceito de tempo, busca em cada manifestação do belo um estímulo para a sua vida .

O culto do Renascimento, tal como nos aparece em *Gestern*, apresenta, assim, a trágica contradição da dissociação do passado e do presente (mas também a tentativa da sua superação), exprimindo uma atitude que se revela incapaz de conceber a vida na sua objectividade, preferindo

⁷⁵ Particularmente relevante nesta obra, para a compreensão do modo como Andrea apreende a realidade e o mundo que o cerca, é a filosofia impressionista de Ernst Mach, que defende a perda de identidade existente entre o homem adulto e o mesmo indivíduo em fases anteriores do seu desenvolvimento, com base na diferença de estímulos entre o "eu" de ontem e o de hoje. Sobre o mesmo assunto, embora apresentado numa outra perspectiva, em termos de pares de opostos, Peter Szondi (*op. cit.*, pp. 160-179) interrelaciona a oposição "Ontem/Hoje" com a de "Morte/Vida" e "Verdade/Mentira". Por outro lado ainda, Claudio Magris (*op. cit.*, pp. 236-237) relaciona esta atitude de encarar a vida com *la felicità del dimenticare [...], il tema dello spensierato oblio, caro alle operette* .

Por qualquer destes importantes contributos para a compreensão da obra, somos levado a concluir que o Renascimento e o espaço veneziano poderão ser entendidos como o cenário em que se projectam os problemas do homem decadente da sociedade vienense. Aliás, Jens Rieckmann, em *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle* (Frankfurt am Main, 1986, p. 161) traduz esta mesma ideia através das seguintes palavras: *[...] Raum und Zeit haben in Gestern, wie auch in den beiden Fragment gebliebenen Werken, funktionale Bedeutung. Sie sind das Basrelief auf dem sich die Problematik des modernen Mensch entfaltet, die der jedes in einer Epoche des Dilettantismus lebenden Menschen entspricht*.

⁷⁶ Agnes Heller (*op. cit.*, pp. 141-162), no capítulo VI, intitulado "O tempo e o espaço: orientação para o passado ou orientação para o futuro", foca precisamente esta problemática e mostra como no Renascimento se procura redefinir as verdadeiras proporções existentes entre o homem e o mundo, entre o mundo interior e o mundo exterior. Em termos espaciais parece não existir qualquer problema, tendo em conta o facto de agora se conceber um mundo humanizado, talhado à medida do homem. Problemas levanta a redefinição do conceito de tempo, porque a filosofia renascentista não conhecia propriamente esta noção, se bem que acerca dela existissem algumas ideias dadas como aceites: o tempo como *ponto no tempo*, o tempo enquanto *continuidade de acontecimentos sociais e a consciência dessa continuidade*, e, finalmente, o tempo como *ritmo*. Apesar de referir que o que é desconhecido é o dinamismo da História da época, os estudos linguísticos e filológicos então iniciados e sob esta nova perspectiva, apontam, de modo bastante claro, para esta visão sequencial da noção de tempo.

encará-la como uma ficção⁷⁷. Em Hofmannsthal, o Renascimento é, pois, o símbolo de uma fase do processo de desenvolvimento do indivíduo, do despertar da personalidade⁷⁸, de que Andrea em *Gestern* é apenas um exemplo.

Numa outra abordagem, em *Der Tod des Tizian*, é ainda a figura do esteta que domina a cena, embora confrontado com a presença da morte, mas equacionando a contradição existente entre a atmosfera em que vive e o mundo exterior, que é, na realidade, a própria cidade de Veneza, em termos espaciais. Contudo, tal como o próprio título indica, é Tiziano a figura central, se bem que no fragmento não chegue a entrar em cena⁷⁹. Tudo gira à sua volta, fazendo dele o ponto de referência de todo aquele universo, até para o próprio dramaturgo, que localiza temporalmente o drama no ano da morte do pintor:

Spielt im Jahre 1576, da Tizian neunundneunzigjährig starb. Die Szene ist auf der Terrasse von Tizians Villa, nahe bei Venedig. (*TdT*, p. 246)

Por esta indicação, apercebe-se já o leitor mais atento de qual o tipo de imagem que se pretende reconstituir para o grande pintor veneziano. A lenda tecida à sua volta atribuíra-lhe a idade venerável de quase cem anos, o que parece não corresponder à realidade: de facto, deve ter falecido com 86 anos, acometido pela peste, a 27 de Agosto de 1576. O rasto que o artista, nascido em Pieve di Cadore, deixara na tradição pictórica veneziana, deve-o à mestria da sua expressão artística: do sensualismo à austeridade, da luz dourada às cores sombrias, as suas telas representam uma trajectória de beleza, a que não é alheia a religiosidade que marcou os últimos anos da sua vida. Contudo, a imagem que dele teceu Hugo von Hofmannsthal neste drama, com a particularidade de nunca aparecer em cena, é de tal modo marcante, que ainda hoje se sobrepõe à imagem histórica⁸⁰ — quantas vezes o homem não prefere acreditar em mitos e vãs ilusões e desprezar a realidade concreta?! ...

Vários são os aspectos a que o dramaturgo recorre para poder incutir a esta personagem uma dimensão mítica. Para Hofmannsthal, a própria pintura é uma revelação, o resultado de um acto de criatividade momentânea e a sua consequência imediata é a recriação da própria vida, qual

⁷⁷ Cf. Walter Rehm, *op. cit.*, pp. 313-315.

⁷⁸ Cf. Rolf Tarot, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁷⁹ Algo de semelhante acontece com a obra de Alfred de Musset, *Le Fils du Titien* (in: A. de Musset, *Nouvelles*, Paris, s.d., pp.131-190), em que a figura do pintor não entra, até porque a acção se passa depois da sua morte. Contudo, o nome daquele pintor no título da obra impõe-se pelo seu valor sugestivo, levando o leitor a associá-lo ao brilho da Veneza renascentista e a reconstituir, de imediato, o cenário para a história, cujo protagonista é, na realidade, Pomponio Filippo Vecellio, o Tizianello. No entanto, esta novela diferencia-se da obra de Hofmannsthal, porque aqui todo o enredo se constrói tomando Tiziano por referência.

⁸⁰ Gian Alberto dell'Acqua, "Tiziano" (in: Vittore Branca, ed. lit., *Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano*, *loc cit.*, pp. 209-222), apresenta o pintor como a encarnação da ideia da pintura, portanto, de modo não muito diferente do autor vienense. O crítico de arte justifica-se, no entanto, com argumentos de natureza científica: Tiziano considera como verdadeiro objecto da representação artística uma síntese intensificada da realidade em cujo centro se encontra a figura do homem, mas o homem enquanto participante da totalidade orgânica da natureza e colocado num plano superior e mais nobre do que o comum. Na sua pintura, é possível encontrar, pois, duas atitudes complementares (que lhe conferem esse carácter específico e fascinante e que faz dela uma marca na história da arte): o sentido da grandiosa majestade que imprime às aparências do real e a palpitante naturalidade que resulta da qualidade colorista do seu estilo.

Dann sah er uns mit großen Augen an
Und schrie laut auf: "Es lebt der große Pan."
Und vieles mehr, mir wars, als ob er strebte,
Das schwindende Vermögen zu gestalten,
Mit überstarken Formeln festzuhalten,
Sich selber zu beweisen, daß er lebte,
Mit starkem Wort, indes die Stimme bebte. (*TdT*, p. 250)

Es lebte der große Pan representa esse novo princípio a ter em conta para o campo da arte e ele mesmo constitui o tema do último quadro do pintor: *Ein Gott,/ Der das Geheimnis ist von allem Leben* (*TdT*, p. 258)⁸². Tal como Claudio, em *Der Tor und der Tod*, reconhece à hora da morte que a sua vida se esgotara sem a ter vivido (*Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!*⁸³), assim Tiziano proclama o primado da vida e de todo o mistério que a envolve, face à existência que anteriormente levava e à sua produção anterior, reconhecendo a necessidade de rever as concepções por que se havia sempre regido:

DESIDERIO.

Er aber hat die Schönheit stets gesehen,
Und jeder Augenblick war ihm Erfüllung,
Indessen wir zu schaffen nicht verstehen
Und hilflos harren müssen der Enthüllung... (*TdT*, p. 259)

O conteúdo religioso, que inspira a sua pintura, evidencia-se igualmente na atitude respeitosa que os discípulos adoptam quando vêem passar pela sua frente os quadros que Tiziano havia pedido para trazerem à sua presença:

Pagen tragen zwei Bilder über die Bühne (die Venus mit den Blumen und das Große Bacchanal); die Schüler erheben sich und stehen, solange die Bilder vorübergetragen werden, mit gesenktem Kopf, das Baret in der Hand. (*TdT*, p. 255)

Se os quadros aqui são mais do que um recurso para animar a cena, substituem o autor, quase como se do Santíssimo se tratasse⁸⁴, o paralelo com a Divindade acentua-se ainda mais através do modo como os discípulos de Tiziano concebem o mundo, que conhecem somente através dos olhos do mestre. Além de tal facto revelar a dependência flagrante em que todos eles se encontram, o pintor de Cadore adquire uma dimensão colossal, é a figura que sobressai de todo aquele conjunto, não só pela idade, mas também pelo seu estatuto e pela sua actividade, em oposição a todos os restantes que usufruem da beleza criada pela sua arte e levam uma vida contemplativa. Para além do mais, porque é ele ainda o único que possui a capacidade de re-criar a

⁸² Gerhart Pickeroth, *op. cit.*, pp. 23-33, parte da afirmação deste conceito de vida como novo tema fundamental da arte para, posteriormente, passar à análise da componente esteticista em que este fragmento dramático se inspira, quer no que se relaciona com a caracterização de Tiziano, quer com a mundivisão que inspira o grupo dos seus discípulos. Sobre a caracterização do pintor veneziano no drama de Hofmannsthal, veja-se também Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, *loc cit.*, pp. 224-233.

⁸³ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I*, *loc cit.*, p.297.

⁸⁴ Cf. Gerhart Pickeroth, *op. cit.*, p. 25.

vida⁸⁵, num acto demiúrgico, apenas comparável ao acto divino da criação do universo, tal como o *Génesis* o relata:

GIANINO.

Er hat den regungslosen Wald belebt:
Und wo die braunen Weiher murmelnd liegen
Und Efeuranken sich an Buchen schmiegen,
Da hat er Götter in das Nichts gewebt:
Den Satyr, der die Syrinx tönend hebt,
Bis alle Dinge in Verlangen schwellen
Und Hirten sich den Hirtinnen gesellen...

BATISTA.

Er hat den Wolken, die vorüberschweben,
Den wesenlosen, einen Sinn gegeben:
Der blassen, weißen schleierhaftes Dehnen
Gedeutet in ein blasses, süßes Sehnen;
Der mächtgen goldumrandet schwarzes Wallen
Und runde, graue, die sich lachend ballen,
Und rosig silberne, die abends ziehn:
Sie haben Seele, haben Sinn durch ihn. [...] (*TdT*, p. 255)

Depois da criação de um espaço silvestre agradável, idealizado e sereno, mas pujante de vida, de acordo com as convenções do bucolismo da tradição clássica⁸⁶, a uma teogonia sumária, em harmonia com esse mesmo espaço, segue-se a instauração de uma ordem nas relações sociais, acasalando os pastores com as pastoras. E como Deus através do sopro deu vida ao homem, de modo idêntico o pintor dá sentido e alma a toda a criação, às nuvens, aos valados floridos e até aos carvalhos, às ondas, penhascos, sonhos e ilusões. Consciente das suas potencialidades e fascinado pelo mundo que ele próprio cria, a sua fraqueza revela-se no facto de se isolar da realidade e não permitir àqueles que o rodeiam que se apartem para muito longe⁸⁷. Para esses, ele é o mestre modelar, aquele que os tirou da cegueira, o que lhes abriu os olhos para o mundo e, carinhosamente, os afastou do mal, do feio, do disforme...

PARIS.

Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht
Und unsre Seelen licht und reich gemacht
Und uns gewiesen, jedes Tages Fließen
Und Fluten aus ein Schauspiel zu genießen,
Die Schönheit aller Formen zu verstehen
Und unsrem eignen Leben zuzusehen.[...]
[...] Was ein jeder nur zu träumen liebt
Und was uns wachend Herrliches umgibt:
Hat seine große Schönheit erst empfangen,

⁸⁵ Por este motivo, Rolf Tarot (*op. cit.*, pp. 71-72) chama atenção para a distinção levantada no drama entre os dois conceitos de "vida", sobretudo quando se afirma: *Indes er so dem Leben Leben gab,/ Sprach er mit Ruhe von seinem Grab* (sublinhei).

⁸⁶ Por respeitar estes cânones, Jost Kirchgraber (*op. cit.*, p. 103) associa esta descrição da natureza a uma tela de Tiziano, *A ninfa e os pastores*, hoje no Kunsthistorisches Museum, de Viena.

⁸⁷ Também não é por acaso que a sua casa se situa numa posição cimeira donde pode disfrutar uma vista grandiosa sobre a cidade, qual torre de marfim, a fim de impedir qualquer contacto com o mundo do quotidiano. Todavia, através dos testemunhos de Pietro Aretino e do Priscianese, parece comprovar-se, não só que da sua casa em Birri Grande se disfrutava um magnífico panorama sobre a Laguna, como temos conhecimento da vida sumptuosa que Tiziano levava, animado constantemente por música e festins (Cf. Gian Alberto dell'Acqua, *op. cit.*, p. 215).

Seit es durch seine Seele durchgegangen.
[... ..]
TIZIANELLO.
[...] Er lehrte uns die Dinge sehen...
Und das wird man da drunten nie verstehen! (*TdT*, p. 256-257)

Tiziano ensina a sentir o lado oculto e misterioso do Universo, a ver a vida como um espectáculo, criando um mundo que fica reservado a iniciados, e, ironicamente, como Tizianello comenta, irremediavelmente distante do comum dos outros mortais. Mas, na verdade, é ele e os que com ele convivem que se encontram longe de conhecer os segredos da realidade concreta e objectiva. Por isso, a morte que agora acomete o mestre, a peste que invade a cidade, e a vida em toda a sua variedade de aspectos aguardam o momento em que aquele grupo há-de abandonar o seu ninho para defrontar tão temerosos perigos. De futuro, restar-lhes-à apenas sucumbir, pelo menos, segundo os planos que o autor tinha, revelados alguns anos mais tarde⁸⁸. Esse confronto com a peste e com a morte prepara-o o dramaturgo através de um pormenor curioso: do elenco das *dramatis personae*, faz constar Giocondo, que nunca aparece. Talvez ficasse reservado para uma cena posterior, mas Tizianello esclarece:

Lang vor dem Morgen
— Ihr schließt noch — schlich er leise durch die Pforte,
Auf blasser Stirn den Kuß der Liebessorgen
Und auf den Lippen eifersüchtige Worte...(*TdT*, p. 255)

Assim se processaria o contágio daquele *hortus conclusus* e nem ali a morte deixaria de fazer a sua razia⁸⁹. De momento, só para Tiziano, a morte parece ser sinónimo de vida, não só por nela encontrar um novo sentido para a arte, como também por enfrentá-la em termos objectivos. Ele

⁸⁸ Numa carta dirigida a Walter Brecht, de 20.2.1929 (in: *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, München/ Düsseldorf, 1953, p. 234-236), explica o modo com tencionava concluir o seu drama: *Es sollte diese ganze Gruppe von Menschen (die Tizianschüler) mit der Lebenserhöhung, welche durch den Tod (die Pest) die ganze Stadt ergreift, in Berührung gebracht werden. Es lief auf eine Art Todesorgie hinaus. Das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel — alle diese jungen Menschen stiegen dann, den Meister zurücklassend, in die Stadt hinab und erlebten das Leben in der höchsten Zusammendrängung — also im Grund das gleiche Motiv wie im 'Tor und Tod'*.

Por outro lado, a descida à cidade empestada, num desafio de vida e de morte, pelos discípulos de Tiziano aproxima-se da experiência de Renzo em Milão, na obra *I Promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni, que Hofmannsthal conhecia, como aliás testemunha num ensaio dedicado a este autor italiano, composto alguns anos mais tarde (*Manzonis "Promessi Sposi"* (1927), in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III: 1925-1929*, Frankfurt am Main, 1980, pp. 119-127). Tal como a cidade de Veneza, sedutoramente atraente, mas transportando nas entranhas um elemento demoníaco, orgiástico, de vida e simultaneamente de morte, Milão, em *I Promessi Sposi*, no parecer de Hofmannsthal, [...trägt] *die Erinnerung an solches [die Pest von 1628 — eine düstere und furchtbare Episode aus ihre Geschichte] in ihren Eingeweiden* (p. 122). A experiência de Renzo na cidade contaminada pela peste é, então, apresentado como que uma nova glosa dos *topoi* da descida aos infernos e do mundo às avessas, quer devido aos horrores que a personagem aí encontra, quer ainda porque os valores ético-morais e sociais que aí imperam se encontram totalmente deturpados (Cf. Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, Milano, 1981, Cap. XXXI - XXXVI, pp. 459-554).

⁸⁹ Sobre a sugestão da saída furtiva de Giocondo, veja-se Wolfgang Baschata, *op. cit.*, pp.16-17.

fala da morte, prepara-se para a receber com serenidade e ainda faz projectos. Mais uma vez, a sua figura nos aparece ligada ao plano divino, quer num contexto cristão, quer numa dimensão pagã⁹⁰:

LAVINIA.

Indes er so dem Leben Leben gab,
Sprach er mit Ruhe viel von seinem Grab.
Im bläulich bebenden schwarzgrünen Hain
Am weißen Strand will er begraben sein:
Wo dichtverschlungen viele Pflanzen stehen,
Gedankenlos im Werden und Vergehen,
Und alle Dinge ihrer selbst vergessen,
Und wo am Meer, das sich träumend regt,
Der leise Puls des stummen Lebens schlägt.

PARIS.

Er will im Unbewußten untersinken,
Und wir , wir sollen seine Seele trinken
In des lebendgen Lebens lichtem Wein,
Und wo wir Schönheit sehen, wird Er sein! (*TdT*, p. 258)

Se escolhe o local da sua sepultura em plena natureza e, portanto, em coerência com a sua última mensagem (*Es lebt der große Pan!*), e em unísono com o seu ritmo, numa afirmação de vida à hora da morte⁹¹, por outro lado, não passa despercebido o paralelo com aspectos semelhantes de *Édipo em Colono*⁹², quanto à mesma busca de repouso na natureza, mas numa natureza em que as contradições se encontrassem anuladas, numa serenidade, num universo de harmonia em que ele durante toda a sua vida tinha procurado entrar. Para o facto criara a beleza a partir de tudo o que observara e de quanto o rodeava, numa nostalgia que domina e estimula qualquer artista⁹³. Além disso, ambas as figuras, Tiziano e Édipo, tornam-se, depois do passamento, os garantes da superioridade da terra em que repousam, neste caso específico, no campo das artes⁹⁴. Todavia, neste excerto cruza-se um outro vector de diferente compleição: tal como Cristo se entrega para redenção dos homens, mas permanece entre eles no pão e no vinho, assim Tiziano se revela em toda a

⁹⁰ Rolf Tarot, *op. cit.*, p. 62, refere que a figura de Tiziano, vista deste ângulo, é marcada por um paradoxo, em que "divindade" e "mortalidade", excluindo-se, se combinam simultaneamente, concluindo: *er ist ein sterblicher Gott*.

⁹¹ A morte como sinónimo de vida, além de voltar a ser tratada em *Der Tor und der Tod*, é um tema recorrente na literatura decadentista. Veja-se, a este fim, Wolfdietrich Rasch, *op. cit.*, pp. 43-47.

⁹² Sófocles, *Tragédias do Ciclo Tebano. Rei Édipo; Édipo em Colono; Antígona*, Lisboa, 1957. Uma das intervenções do coro (p. 101-103) de *Édipo em Colono* faz igualmente a descrição do lugar escolhido para o passamento de Édipo. Quanto ao carácter sagrado do local do mistério da sua morte em plena natureza, veja-se a parte final da longa fala do mensageiro que relata os últimos momentos de Édipo, na p. 141 da mesma edição. Maria do Céu Fialho, em *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles* (Coimbra, 1988, pp. 151-227), dedica uma particular atenção a este problema, sobretudo no que se relaciona com o modo de encarar a morte como o repouso prometido num ambiente harmonioso em plena natureza, que possui também a outra face da "omnividência tenebrosa" das Euménides; complementarmente, aborda ainda a questão da reintegração de Édipo no cosmos político, como agente de uma rearmenização autodestrutiva.

⁹³ Cf. Karl Tober, *op. cit.*, p.254.

⁹⁴ Esta ideia de que a individualidade do homem é de tal modo marcante que a sua personalidade se torna imortal e não se dissolve com os elementos da natureza, encontramos-la igualmente na fala de Panthalis, no final do terceiro acto da Parte II do *Fausto*, de Goethe: *Wer keinen Namen sich erwarb noch Edles will,/ Gehört den Elementen an; so fahret hin!/ Mit meiner Königin zu sein, verlangt mich heiß;/ Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person.* (Goethe, *Faust*, p. 512, vv. 9981-9984, in: Goethe, *Poetische Werke. Die Grossen Dramen*, Stuttgart, 1951, pp. 155-587).

manifestação do belo⁹⁵. É evidente a perspectiva esteticista no modo de encarar a fama de um dos maiores pintores do Renascimento, mas só desta maneira poderia ser vista pelo grupo de discípulos do grande pintor, educados no culto da beleza, valorizada ainda mais pelo cansaço, pela melancolia e pelo seu diletantismo⁹⁶. O mais jovem de todos, Gianino, é a figura indicada para, pelas suas características, apresentar a descrição do jardim onde se encontram⁹⁷: espaço fechado, rodeado de um gradeamento dourado⁹⁸, onde a vida oculta da natureza se percebe e se manifesta na pujança da fruta, sobretudo das romãs, no brilho das estrelas e do luar, no ruído musical da água das fontes, nos perfumes envolventes da atmosfera, no movimento das abelhas e na dança dos mosquitos, na melodia da flauta de uma estátua de fauno escondido num loureiro, no chapinhar dos cisnes do lago e na florescência das acácias. É um mundo à parte, como referimos, novo jardim das Hespérides ou recriação do Éden terrestre⁹⁹. A ele se contrapõe o espaço da cidade, aquela

⁹⁵ Gerhart Pickerot (*op. cit.*, p. 30) aponta este paralelismo com a figura de Cristo, afirmando mesmo que, para os discípulos de Tiziano, a sua morte seria também uma espécie de morte redentora.

⁹⁶ Cf. Tebbe H. Kleen, *op.cit.*, p. 115. Quanto à caracterização dos discípulos, neste grupo, aparentemente homogêneo, distinguem-se duas categorias, marcadas pela sensibilidade de cada um. Tizianello, já mais velho, comenta a este propósito: [...] *Von den leiden und von den genüssen/ Hab längst ich abgestreift das bunte Kleid,/ Das um sie webt die Unbefangenheit,/ Und einfach hab ich schon verlernt zu fühlen* (TdT, p. 254). Por outro lado, encontramos Gianino, com a sua sensibilidade apurada, a figura modelar do esteta que se manifesta na descrição do jardim e na transfiguração que a natureza sofre aos seus olhos, encontrando-se ele próprio em união mística com o mundo em que se insere, numa espécie de pré-existência, o que leva António a exclamar: *Beneidenswerter, der das noch erlebt/ und solcher Dinge in das Dunkel webt!* (TdT, p. 252). Na caracterização de Gianino convergem igualmente, além da sua faceta de esteta, traços da figura do andrógino (... *irgend etwas [erinnert] an Gianino ans Mädchenhafte.*). Figura modelar para o fim-de-século (Cf., para o caso, Mario Praz, *op. cit.*, capítulo "Byzancio", pp. 301-434), nele se conjugam, portanto, traços de esteta, diletante e andrógino, como em Tiziano se encontram as características fundamentais do artista da mesma época. Sobre a figura de Tiziano, enquanto mestre exemplar e artista, tal como os poetas do decadentismo o pressupunham, veja-se Carla Filipuzzi, *op. cit.*, pp. 117-119.

⁹⁷ Na realidade, o espaço cénico de *Der Tod des Tizian* é mais complexo: dele constam três elementos, o quarto em que Tiziano se encontra, o terraço onde os discípulos estão, e que constitui verdadeiramente o eixo do seu mundo, e o jardim. No entanto, de tal modo se identificam uns com os outros, que devem ser entendidos como uma unidade orgânica, contrapostos ao espaço urbano de Veneza (Cf. Tebbe H. Kleen, *op. cit.*, pp. 120-125).

⁹⁸ Cf. o excerto da obra: *ANTONIO. Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke./ Den Garten, den der Meister ließ erbauen,/Darum durch üppig blumendes Geranke/ Soll man das Außen ahnen mehr als schauen* (TdT, p. 254).

⁹⁹ Yvette Centeno, em "A Arte de Jardinar" (in: *Os Estudos literários: (entre) Ciência e Hermenêutica. Actas do I Congresso da APLC*, Lisboa, 1990, pp. 133-142), dedica uma particular atenção ao valor simbólico do jardim, enquanto microcosmos, representando a criação primordial: espaço que corresponde a um espírito único, inteiro e harmonizado com a natureza, hermético, secreto e fechado, apenas aberto para o céu. Conhecer-lhe os segredos, dominar a arte de jardinar equivale a apropriar-se dos princípios iniciáticos da arte da alma. Tendo em conta toda esta conotação, em *L'Architettura dei Giardini d'Occidente*, da responsabilidade de Monique Mosser e Georges Teyssier, Torino, 1990, aflora-se a questão do aparecimento dos jardins secretos do Renascimento tardio e ainda a configuração labiríntica que muitos adoptaram, justificando com as seguintes palavras esse mesmo fenómeno: *Il giardino è natura e cultura, progetto e diletto, lavoro e godimento; spazio insieme intimo e collettivo, occasione di meditazione a cielo aperto, teatro e orizzonte di confessioni, segreti, rivelazioni; espressione di cultura in ogni epoca;[...] quella nostalgica "ricostruzione dell'Eden" in cui, attraverso i secoli, l'uomo ha voluto dare concretezza alla sua sete di armonia e di perfezione.* ("Presentazione").

Um estudo mais centrado na análise das características do jardim das Hespérides, desse espaço mítico, harmonioso e ameno, com os pomos de ouro, a serpente que os guardava, juntamente com as ninfas que nele habitavam, é o de Maria Helena da Rocha Pereira, intitulado precisamente *O Jardim das Hespérides* (in: Yvette Kace Centeno e Lima de Freitas, eds., *A Simbólica do Espaço - Cidades, Ilhas, Jardins*, Lisboa, 1991, pp. 19-28), em que a autora apresenta em tradução e comenta os textos literários de que se serviu, da Antiguidade Clássica ao Renascimento português.

dimensão do desconhecido, o mundo da aventura¹⁰⁰, para o qual Giocondo se escapara, colorido com as tintas da distância e aonde a mundivisão daquela tertúlia se encontraria desfazada ([...] *das wird man da drunten nie verstehen.*). Gianino é o primeiro a referir esse universo externo e a exprimir a nostalgia pela vida nele existente:

Ich war in halbem Traum bis dort gegangen,
Wo man die Stadt sieht, wie sie drunten ruht,
Sich flüsternd schmiegt in das Kleid von Prangen,
Das Mond um ihren Schlaf gemacht und Flut.
Ihr Lispeln weht manchmal der Nachtwind her,
So geisterhaft, verlöschend leisen Klang,
Beklemmend seltsam und verlockend bang.
Ich hörte es oft, doch niemals dacht ich mehr...
Da aber hab ich plötzlich viel gefühlt:
Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen,
Vom blauen Strom der Nacht emporgespült,
Des roten Bluts bacchantisch wilden Reigen,
Um ihre Dächer sah ich Phosphor glimmen,
Den Widerschein geheimer Dinge schwimmen.
Und schwindelnd überkams mich auf einmal:
Wohl schlief die Stadt: es wacht der Rausch, die Qual,
Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.
Das Leben, das lebendige, allmächtige —
Man kann es haben und doch sein vergessen!... (*TdT*, p. 253)

Distinguem-se nesta descrição duas imagens da mesma realidade que se contrapõem e, simultâneamente, completam: a primeira, enriquecida por uma linguagem requintada, é a que os olhos do esteta lhe revelam, harmoniosa e impressionante pela sua ostentação, de acordo com os princípios da arte pela arte; a segunda, o reverso da primeira, ou seja, a mais próxima da realidade, a de um mundo de contrastes e contradições, construída com base em antíteses. O estado em que Gianino se encontra, como que em transe, e o ângulo por que a mira, lá do alto, conferem ao panorama uma componente fantasiosa. Essa perspectiva traduz igualmente a atitude aristocrática do esteta, acima de todo o homem comum e, por isso, partilhando de uma representação superior do mundo¹⁰¹. Por conseguinte, aos seus olhos, Veneza surge personificada, como se de uma mulher se tratasse, com o seu fascínio que parece resultar do brilho dos vestidos e da auréola que o luar tece à sua volta. A brisa é o seu sussurro, criando melodias fantásticas, provocante e sedutora como as suas cortesãs. Gianino sente a atracção da cidade feiticeira¹⁰², mas a sua sensibilidade fá-lo despertar para aspectos que tal visão lhe subtrai. No silêncio petrificado da serenidade nocturna, acentuado pela aliteração de sibilantes (*in ihren steinern stillen Schweigen*) sente o apelo báquico, que Tiziano proclama, e que se faz representar naquele espaço fechado através da presença discreta

¹⁰⁰ Vide supra, p. 23. Gisa Briese-Neumann, *op. cit.*, pp. 116-133, parte desta dualidade espacial, para lhe fazer corresponder uma outra de natureza fenomenológica: arte-vida, à volta da qual giram todas as problemáticas do esteticismo.

¹⁰¹ Cf. Paul Requadt, *op. cit.*, p.218.

¹⁰² Christiane Schenk valoriza sobremaneira esta imagem de Veneza, como cidade fascinante e sedutora (Cf. Christiane Schenk, *op. cit.*, pp. 324-329).

da estátua do fauno¹⁰³. Esse elemento orgiástico, da atracção pela carne, que confere a Veneza uma componente satânica, projecta-se no brilho, agora fosforescente, reflexo de algo desconhecido que brilha ainda de modo mais forte — alusão ao pulsar da vida, necessariamente intenso na cidade, a qual não ostenta apenas a beleza que o panorama oferece, quando usufruído à distância. A embriaguês, a dor, o ódio, o sangue, o génio, a irracionalidade, são outras dimensões que, fazendo parte da vida, se encontram excluídas daquela imagem do mundo que o esteta partilha¹⁰⁴.

Por outro lado, a ligação da componente báquica à cidade de Veneza aparece ainda expressa de modo indirecto, através da arte de Tiziano: ao pintar o seu último quadro, as três raparigas que servem de modelo, pela sua caracterização, apresentam-se vestidas como elementos da sociedade veneziana:

Lavinia trägt das blonde Haar im Goldnetz und das reiche Kostüm einer venezianischen Patrizierin. Cassandra und Lisa, etwa neunzehn- und siebzehnjährig, tragen beide ein einfaches, kaum stilisierte Peplum aus weißem anschniegender, flutendem Byssus; nackte Arme mit goldenen Schlangenreifen; Sandalen, Gürtel aus Goldstoff. Cassandra ist aschblond, graziös. Lisa hat eine gelbe Rosenknospe im schwarzen Haar. Irgend an ihr erinnert ans Knabenhafte, wie irgend etwas an Gianino ans Mädchenhafte erinnert. (*TdT*, pp. 256-257)[...]

LAVINIA.

[...] Ich bin die Göttin Venus, diese war
So schön, daß ihre Schönheit trunken machte.

CASSANDRA.

Mich malte er, wie ich verstoßen lachte,
Von vielen Küßen feucht das offene Haar.

LISA.

Ich halte eine Puppe in den Händen,
Die ganz verhüllt ist und verschleiert ganz,
Und sehe sie mit Scheu verlangend an:
Denn diese Puppe ist der große Pan,
Ein Gott,
Der das Geheimnis ist von allem Leben.
Den halt ich in den Armen wie ein Kind. (*TdT*, p. 258)

Neste ambiente, formalmente veneziano, o motivo central do quadro é a adoração de Pã, o deus do mistério de toda a vida, acalentado por uma figura (Lisa) que, pelos traços apontados, nos remete igualmente para as características do andrógino — expressão da convergência dos dois sexos e, por conseguinte, símbolo de perfeição, da anulação de pólos opostos e das tensões daí decorrentes, da personificação da harmonia, adequada para cuidar de uma divindade. Acompanhados por Vénus, deusa do amor, e por uma rapariga que ri, furtivamente, em êxtase pelos beijos recebidos, representam uma cena enquadrada nas cores da laguna e do pôr-do-sol veneziano, da hora de Tiziano. Reconhecendo neste passo um exemplo acabado da técnica, que Dällenbach¹⁰⁵ denominou de *mise en abîme* e aplicou ao âmbito da narrativa, o quadro recorre a um tipo de

¹⁰³ Sobre o pormenor da presença do fauno naquele ambiente, cf. Peter Szondi, *Das Lyrische Drama des Fin de siècle*, *ibidem*, p. 247.

¹⁰⁴ Por essa mesma razão, Tiziano é solicitado a conferir essa componente a toda a realidade harmoniosa, ao universo por si (re)criado: "Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal!! Rief alles Lebende, das ihn ersehnte/ Und seinem Blick sich stumm entgegendehte." (*TdT*, p. 256).

¹⁰⁵ Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Paris, 1977.

linguagem alegórica para traduzir o brotar de uma vida nova, resultante do encontro com a morte e da ameaça iminente do contágio da peste que grassa pela cidade: exalta-se, afinal, nada mais do que o próprio mistério de toda a existência humana¹⁰⁶.

Retomando a descrição da cidade, verificamos que a sua apresentação passa a ser da responsabilidade de Desiderio, que pertence a outra geração, pelo que daí resulta necessariamente outro modo de abordar a realidade objectiva:

Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht?
Gehüllt in Duft und goldne Abendglut
Und rosig helles Gelb und helles Grau,
Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau,
In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit?
Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen,
Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit,
Und bei den Tiere 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
Und ihre Welt mit unsren Worten nennen...
Denn unsre Wonne oder unsre Pein
Hat mit der ihren nur das Wort gemein...
Und liegen wir in tiefen Schlaf befangen,
So gleicht der unsre ihrem Schläfe nicht:
Da schlafen Purpurblüten, goldne Schlangen,
Da schläft ein Berg, in dem Titanem hämmern —
Sie aber schlafen, wie die Austern dämmern. (*TdT*, pp. 253-254)

Evocando a abertura do poema de Goethe, *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?*, através de tal associação, o leitor é levado a inserir-se em plena tradição da *Italiendichtung* e a incluir nesse filão a imagem de Veneza que passa a ser-lhe apresentada. Por outro lado, o primeiro verso funciona também como uma retomada do discurso de Gianino, quando repete quase literalmente as palavras com que ele iniciara a descrição do panorama observado¹⁰⁷. Passa-se então a uma abordagem na qual as contradições que a cidade apresenta não estão já em completa dissonância. São ainda as percepções de um esteta que afloram no discurso: o perfume, a incandescência dourada do pôr-do-sol, as cores suaves do crepúsculo, surgem contrapostas às tonalidades pesadas da imagem fantasmagórica do reflexo da cidade nas águas plácidas da laguna. Mas dessa polaridade, do fascínio daí resultante, da beleza e da aparente pureza, evidencia-se também a coexistência com a fealdade, a trivialidade, a loucura e a animalidade, que Gianino apenas pressentira. Esclarece-se, então, que só a distância provoca essa visão fantasiosa e esconde os aspectos mais desagradáveis da realidade e que a beleza possui também uma outra face. Por isso, entre essa conclusão, bem como entre toda a realidade a ela imanente, e o culto da beleza e respectivo universo dentro do gradeamento, naquele *hortus conclusus*, Desiderio reconhece que só

¹⁰⁶ Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, *ibidem*, p. 247, pretende ter identificado este quadro com uma tela da escola de Tiziano, *Vénus e a bacante*, que se encontra nas Bayrische Staatsgemäldesammlungen, em Munique.

¹⁰⁷ Por se renovar a descrição da cidade Rolf Tarot, *op. cit.*, p.74, designa esta técnica de teicoscópica, sendo a mesma realidade apresentada, segundo perspectivas ligeiramente diferentes, mas complementares.

o uso das palavras, no seu significante, é comum, designando-se o real de modo semelhante, mas com conteúdos inteiramente diferentes: à parte isso, tudo lhes é estranho, lá fora tudo lhes é traiçoeiro, aguardam-nos adormecidas as serpentes douradas, imagem bíblica da sedução, os prazeres do amor apresentados como florescências cor de púrpura, forjas titânicas próprias dos ambientes infernais — em suma, o mundo orgiástico, a embriaguês vital, a experiência dos sentidos e dos prazeres, mas também a experiência da doença, da peste e da morte¹⁰⁸.

Se, por um lado, com esta descrição recordamos as *vedute* de tons claros de Canaletto e Guardi¹⁰⁹, em que o último esplendor da Veneza imperial transparece nos dourados do Bucentauro e na vibrante luminosidade dos grandes palácios ou da atmosfera, por outro, as sombras dos recantos e dos canais escuros e degradados surgem como indícios ameaçadores. Nessa imagem, comum a este texto, encontramos já todos os ingredientes que Walter Pabst¹¹⁰ refere a propósito da cidade lagunar de Thomas Mann. Ousaríamos mesmo adiantar que o tema da morte do artista¹¹¹ em Veneza não é o único elemento que articula der *Tod des Tizian* com der *Tod in Venedig*: em ambas as obras, a cidade da Laguna é o último reduto de deuses pagãos, de Pã e dos faunos, Vénus, Titãs e Náiades, como na obra manniana o é de Hermes, Poseidon e Eros; e em ambas o seu tratamento implica uma componente demoníaca, orgiástica e embriagante. Nas duas obras encontramos também, intimamente ligada à imagética referida, o tratamento da morte, resultante de epidemias, das exalações pestilentas das águas mortas, do espelho cristalino que reflecte a beleza serena da cidade. Para além disso, em *Der Tod des Tizian* detectam-se, igualmente, as quatro constantes presentes na abordagem literária de Veneza, saindo valorizadas não só a visão metafísica, mas também, através da personagem de Tiziano, a dimensão histórica e artística de que a literatura se apoderou¹¹². Como tal, *Der Tod des Tizian* poderá ser vista como a obra dramática correspondente a *Der Tod in Venedig*, transposta para o período do Renascimento tardio.

¹⁰⁸ A peste no drama do autor vienense, apesar de ter sido uma realidade histórica, poderá também ser interpretada como uma ameaça vital, um fim inevitável de uma era que sente chegar os seus últimos dias, como é o Renascimento tardio aqui retratado (Cf. Lea Ritter Santini, *op. cit.*, pp.185-186)

¹⁰⁹ Cf. Jost Kirchgraber, *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁰ Cf. supra p. 5.

¹¹¹ Ambas as obras referidas poderão inserir-se no filão mais vasto dos *Künstlerdramen*, que tomam como modelo *Torquato Tasso*, de Goethe, e, dentro dele, no conjunto de obras que versam especificamente sobre a morte do artista. Na Áustria, uma personagem particularmente bem sucedida neste tipo de dramas é a figura de Camões, que José A. Palma Caetano apresenta no ensaio intitulado "Camões na Áustria" (Separata do volume III d'*Os Lusíadas: Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Lisboa, Academia das Ciências, 1984, pp. 501-506), e Maria Aparecida Ribeiro estuda em "Máscaras Dramáticas de Camões no Romantismo" (in: *Actas do III Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, Livraria Minerva, 1991, pp. 787-805). Como tal, seria na sequência de obras como *Camoens* (1832), de Wilhelm von Chezy; *Camoens Tod* (1838), do barão Munch-Bellinghausen; *Camoens. Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge* (1837), de Friedrich Halm, ou *Camoens* (1853), de Hermann Theodor von Schmid, entre outras mais, que a obra de Hofmannsthal aqui em questão se iria inserir, reflectindo, evidentemente, aspectos inerentes à época em que é redigida.

¹¹² Cf. supra, p. 5. Com base nestas considerações, podemos ainda defender que nesta obra de Hofmannsthal estão já presentes alguns traços que vêm contribuir para que a imagem de Veneza se possa revestir de diferentes aspectos e que André Koeniguer estuda na obra atrás referenciada (Vide supra, p. 5): em *Der tod des Tizian*, Veneza é já "Notre Dame des Fièvres", é a Veneza camaleão (Renascentista), é a Veneza satânica, a Sodoma do Oceano, pela androginia aí manifesta, a Veneza das miragens, "Vénus do Adriático"- último refúgio dos deuses, como também é a Veneza romântica, da aventura, do historicismo ou pelo simbolismo de que se reveste.

O aproveitamento desta época, mais do que um recurso cénico, revela-se, pois, como uma fonte enriquecedora de temáticas em que os aspectos do fim-de-século se projectam e, deste modo, graças à distância conseguida, o esteta dá largas à sua imaginação, ao mesmo tempo que analisa e aprofunda os problemas que directamente o afectam. *Gestern* representa, na obra dramática de Hugo von Hofmannsthal, a primeira aproximação à cultura veneziana, quer pela localização da acção, como atrás foi indicado, quer já pelas constantes referências a diferentes aspectos, sobretudo no que se relaciona com a produção artística, aqui ao serviço da mundivisão de Andrea, de ordem marcadamente estetizante. Em *Der Tod des Tizian*, sobressai a grande figura da escola veneziana de pintura, por um lado, e pelo outro, o panorama que a cidade proporciona e que se impõe como fonte de fruição estética, representando simbolicamente a dupla face da vida e da realidade, a complexidade e as contradições do Universo, numa síntese única do fabuloso com a componente metafísica, escatológica e erótica, tal como o esteta a percebe e a traduz¹¹³. O Renascimento surge, nesta atmosfera, como um mundo de evasão, irreal, revestido de um aspecto metafísico, subtraído ao devir das coisas humanas, um universo fabuloso reconstruído a partir da transfiguração da realidade concreta, onde a literatura habsbúrgica se mira e revê, observando que, para além dos aspectos brilhantes e da pompa circundante, ao aflorar de uma penumbra obscura, mas fascinante, se oculta e simultaneamente se revela a decadência própria em imagens ambíguas e necessariamente fatais¹¹⁴. Em suma, Veneza e o Renascimento constituem uma unidade de tal modo completa na mente de Hofmannsthal, que nela o autor pensaria decerto quando afirmava:

Die Stoffe aus der Renaissance scheinen dazu bestimmt, die Pinsel der unerfreulichsten Maler und die Federn der unglücklichsten Dichter in Bewegung zu setzen¹¹⁵.

2. A ameaça à Sereníssima República de S. Marcos: o conflito entre os interesses do Estado e a felicidade privada (*Das Gerettete Venedig* ¹¹⁶).

A retomada de formas e temas do drama do século XVII, sobretudo se tivermos em conta o parecer de Walter Naumann¹¹⁷, pode bem considerar-se uma das vertentes da revivificação da grande tradição cultural europeia realizada por Hugo von Hofmannsthal. Da pluralidade de aspectos que a literatura deste século proporciona, desde o brilho e intensidade de sentimentos espelhados na ópera veneziana à singularidade de uma humanidade de elevada estirpe moral, em que o drama inglês e o drama espanhol servem de modelos, revaloriza-se, juntamente com a experiência do

¹¹³ Cf. Carla Filipuzzi, *op. cit.*, pp. 140-142.

¹¹⁴ Cf. Claudio Magris, *op. cit.*, pp. 238-244.

¹¹⁵ Carta de Hugo von Hofmannsthal a Richard Strauss de 27.IV.1906, in: Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, Zürich, 1964, pp. 18-20.

¹¹⁶ *Das Gerettete Venedig* foi redigida em 1904 e nesse mesmo ano foram publicadas algumas das suas cenas em *Blätter für die Kunst* (7ª série) e *Die Neue Rundschau* do mês de Novembro. A primeira edição do texto integral foi lançada em 1905, dedicada a Stefan George, e foi representada pela primeira vez no Lessingtheater, de Berlim, em 21.1.1905.

¹¹⁷ Walter Naumann, *Hofmannsthal und das Siebzehnte Jahrhundert*, in: Gerald Gillespie e Edgar Lohner (Hrsg.), *Herkommen und Erneuerung. Essays für Oskar Seidlin*, Tübingen, 1976, pp. 306-318.

sentimento, a liberdade moral, embora de certo modo controlada. Além da herança do mundo de Molière¹¹⁸, que se evidencia sobremaneira em *Der Schwierige*, Hofmannsthal aproveita, do século XVII, a lição do drama barroco, sobretudo de matriz calderoniana, adapta o seu estilo e conteúdos para aí reflectir a realidade sua contemporânea, preservando, no entanto, objectivos semelhantes. No entanto, o autor vienense evita a composição de dramas históricos na linha da tradição historicista do século XIX, em que a História "empresta" uma situação para ser reconstituída literariamente, preferindo, no âmbito da sua concepção de *Welttheater*, colocar a questão noutra perspectiva, em que se equacionam linhas de força então ainda actuais e que ao longo da História actuaram como atitudes ou grupos de forças interventivas no processo político-social.

Se o século XVII se inicia com a ideia de que o homem e a existência humana se concebem como um enigma (pelo menos é assim que Shakespeare os apresenta), em Calderón já se encontra uma solução para esse problema, com uma orientação e um significado em que o elemento religioso e o seu ritual assumem reconhecida importância. Por outro lado, sobretudo em situações de conflito, não deixa de considerar-se também a razão como uma força que acciona o mecanismo de apreciação das condicionantes, para a tomada de resoluções e, por conseguinte, para a adopção de atitudes, que têm em conta um sistema ordenado de valores, que desse modo se torna transparente. Neste contexto, o modo de se conceber a própria realidade como uma alegoria empresta à mundivisão seiscentista um carácter específico, que Hofmannsthal soube aproveitar para a génese de dramas como *Das Gerettete Venedig* ¹¹⁹.

A recuperação da tradição do teatro de feição shakespeareana e a tematização do mito político de Veneza assumem um relevo particular na conjuntura finissecular, por conjugarem diferentes aspectos da cultura de um século, o XVII, que, embora marcado por uma certa estagnação do ponto de vista político e social, não deixou de apresentar uma mundivisão muito própria e obras de relevo, nas quais esse modo de estar na vida aparece projectada. Em *Das Gerettete Venedig*, vislumbra-se o impacto do teatro de Shakespeare sobretudo em dois aspectos de particular interesse: na construção das personagens e na criação dos ambientes. Tal como o próprio Hofmannsthal refere,

Die Gestalten Shakespeares sind nicht nach den Sternen orientiert, sondern nach sich selber; und sie tragen in sich selber Hölle, Fegefeuer und Himmel und anstatt ihres Platzes im Dasein haben sie ihre Haltung. Aber ich sehe diese Figuren nicht jede für sich, sondern ich sehe sie jede in bezug auf alle andern und zwischen ihnen keinen leblosen, sondern einen mystisch lebenden Raum. Ich sehe sie nicht unverbunden nebeneinander dastehen wie die Figuren der Heiligen auf der Tafel eines Primitiven,

¹¹⁸ A importância da obra de Molière para a de Hofmannsthal mereceu a atenção de Walter Mauser, em *Hofmannsthal und Molière*, Innsbruck, 1964; do mesmo modo se analisa a herança dramática de Calderón na produção literária do autor vienense no ensaio da autoria de Clemens Heselhaus, intitulado *Calderon und Hofmannsthal. Sinn und Form des theologischen Dramas*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 191. Band, 106. Jahr, 1.-2. Heft, 1954, pp. 3-30, bem como no de Johann Sofer, *Die Welttheater Hugo von Hofmannsthals und ihre Voraussetzungen bei Heraklit und Calderon*, Wien 1934.

¹¹⁹ Walter Naumann, *op. cit.*, p. 316: *Die Wirklichkeit für das siebzehnte Jahrhundert ist ein Sinnbild, das "Leben ein Traum", aus dem wir desillusioniert (desengañado) einmal erwachen. Für Hofmannsthal gilt es, sich der Wirklichkeit, ihrer im verborgensten eigenen Innern sich offenbarenden Forderung, zu überantworten, rückhaltlos, aber im "Turm" des eigenen Wesens gesichert. Beide, die Forderung der Wirklichkeit von außen und die Wahrheit der Selbstverwirklichung, stimmen überein.*

sondern aus einem gemeinsamen Element heraustreten wie die Menschen, Engel und Tiere auf den Bildern Rembrandts.¹²⁰

O dramaturgo vienense procura então apresentar as suas personagens como se de um vasto quadro de conjunto se tratasse, justapondo grandes e pequenos num todo harmonioso¹²¹. Pretende também reconstituir a atmosfera que encontra nas obras do grande dramaturgo inglês e que designa por *die Luft des Lebens, ce grand air*¹²² que tudo parece envolver, confundindo-se com as próprias personagens¹²³. Assim, determinados passos de *Das Gerettete Venedig*, fazem lembrar ao leitor, de modo inegável, situações semelhantes na obra da Shakespeare, quer tal fenómeno se processe de modo directo, quer através do modelo de que Hugo von Hofmannsthal se serviu, *Venice Preserved* (1682), de Thomas Otway — obra que se insere na linha de produção dramática herdada do dramaturgo de Stratford-upon-Avon. Apenas como exemplo, poderíamos citar o seguinte excerto do diálogo entre Pierre e Jaffier, pertencente ao V acto:

PIERRE.[...] Wer ist der Mensch?
JAFFIER. Du hast vor wenig Stunden
mich liebgehabt, mich deinen Freund genannt.
PIERRE. Du wärest der Jaffier, du wärest der,
den ich mir aus dem Wust der ganzen Welt
herausgeklaubt als meines Herzens Bruder?
Du lügst: der Mann, der diesen Namen trug,
war teuer meinem Aug, dem Herzen nah,
ihn anzusehen war Lust, ihm zu vertrauen
wohltuend wie ein edles Bad, darin
der Seele Starrheit einmal schmelzen durfte.
JAFFIER. Warum hast dus getan?
PIERRE. Doch wer bist du?
Ein niedrer falscher feiger Schuft, erbärmlich
bis in das Mark, ein Greuel anzusehen:
du widerst jedem Aug, du krampfst das Herz
durch deine Nähe, häng dich nicht an mich,
du ekles Etwas, das die innerste
Natur mit Grausen schütteret. (*DGV*, pp. 370-371)

¹²⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Shakespeares Könige und Grosse Herren*, p. 52, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 33-53.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p.45: [...] *Ein Ensemble, worin der Unterschied zwischen Groß und Klein aufgehoben ist, insofern eines um des andern willen da ist, das Große um des Kleinen willen, das Finstere um des Hellen willen, eines um das andere sucht, eines das andere betont und dämpft, färbt und entfärbt, und für die Seele schließlich nur das Ganze da ist, das unzerlegbare, ungreifbare, unwägbare Ganze [...].*

¹²² *Idem, ibidem*, p. 46.

¹²³ *Idem, ibidem*, pp.46-47: [...] *Alle diese Gestalten (das dumpfere Viertel, das nicht zu ihnen gehört, ist nur da, um ihnen den Kontrast zu geben) lösen sich in dem Gefühl ihres Adels auf, wie die Figuren auf den Bildern Tizians und Giorgiones in dem goldenen leuchtenden Element. In ihm bewegen sich solche Gruppen wie Romeo, Mercutio, Benvolio, Tybalt, solche wie Antonio, der adelige Kaufmann, und seine Freunde; der verbannte Herzog in den Ardennen ist mit all den Seinen von diesem Fluidum umflossen, und — wie sehr! — Brutus und sein ganzes Haus. Um alle diese herum ist dieses Licht und diese Luft so voll und so stark, daß es niemals möglich war, es zu übersehen[...].*

Na insistência das perguntas "Wer ist der Mensch?", "Wer bist du?", na constante interrogação acerca da natureza humana, é ainda o eco hamletiano que persiste¹²⁴. Só o discurso parece ser bem diferente: enquanto na obra de Shakespeare assistimos a uma exaltação das capacidades do homem, das suas potencialidades criativas, em suma, da sua perfeição, ainda que, no final, Hamlet questione este mesmo conceito, em *Das Gerettete Venedig* prevalece o enigma que o próprio homem é em si, e são as suas contradições e os seus aspectos mais mesquinhos e negativos que aparecem apontados com maior projecção¹²⁵. Todavia, tanto em Otway, como em Hofmannsthal, transparece um conceito positivo de homem, quando Pierre fala a propósito da morte do eslavão¹²⁶ ou o oficial comenta a morte de Pierre¹²⁷: é a coragem e o ideal de fidelidade a princípios em que o homem acredita, que surgem valorizados. Assim, se em Shakespeare, a visão eufórica do homem começa a ser questionada, em Otway, essa imagem encontra-se em crise; e é deste modo que Hofmannsthal a vai aproveitar, para aí reproduzir a crise da sua própria época. O século XVII surge aqui nos antípodas dos séculos precedentes e tal perspectiva vai reflectir-se no modo de olhar e apreender o espaço em que tais personagens se inserem.

Outros aspectos paralelos poderiam ainda evocar-se, como a loucura que acomete Ophelia e Belvidera, no drama de Otway, e o seu colapso final em *Das Gerettete Venedig*, para sublinhar outros pontos de contacto entre Shakespeare e Hofmannsthal¹²⁸; no entanto, não é esse o objectivo deste trabalho, nem tão-pouco analisar as diferenças que o texto apresenta face ao modelo inglês de que o autor vienense se serviu —*Venice Preserved*, de Thomas Otway, como referimos —, até porque já outros antes de nós o fizeram¹²⁹. Voltaremos a remeter, todavia, ainda para esta obra¹³⁰, nos pontos em que dele diverge a versão de Hugo von Hofmannsthal, e primordialmente quando tivermos em conta a imagem de Veneza.

¹²⁴ Shakespeare, *Hamlet*, Cambridge, 1977, p. 48: *What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals; and yet to me, what is this quintessence of dust?* (II, 2).

¹²⁵ São esses aspectos relacionados com a fraqueza humana que se evidenciam quando esta problemática se liga à figura de Jaffier. Sobre este assunto, cf. Griseldis Crowhurst, "*Das Gerettete Venedig*"- *Vorbild und Nachbild - zur Struktur des Hofmannsthalschen Dramas*, Bamberg, 1967, pp. 139 e ss..

¹²⁶ PIERRE. *Merk: der Schiavon, ein armer Hund, den nichts,/ beinahe nichts an unsre Sache band,/ biß auf der Folter sich die Zunge ab/ und schwieg. Das war ein Mann. Und was bist du?* (DGV, p. 369).

Ainda sobre a figura do eslavão, que se pode considerar como uma figura positiva, contraposto àquela de Jerónimo, veja-se Griseldis Crowhurst, *op. cit.*, Bamberg, 1967, pp.114-115.

¹²⁷ OFFIZIER. *Respekt vor einem, der zu sterben weiß/ wie dieser Mann.* (DGV, p. 380).

¹²⁸ Cf. Griseldis Crowhurst, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁹ Cf. os estudos de Ingeborg Bauer, *Ältere Englische Dramen in Neuerer, Österreichischer Bearbeitung*, Wien, 1947 e ainda a obra, de índole estruturalista, de Griseldis Crowhurst, *op. cit.*, Bamberg, 1967. No que se refere à primeira obra aqui indicada, Ingeborg Bauer chega à seguinte conclusão: [...] *Die ersten drei Akte von Hofmannsthals "Gerettetem Venedig" sind im grossen und ganzen im Anschluss an das ältere Vorbild entstanden. Veränderungen in der Szenenfolge tragen zur Vereinheitlichung einer grossen Linie in der Handlung bei. Dort wo Hofmannsthal erzählte Handlung in' szenische umwandelt, erzielt er ausserdem eine grössere Bildhaftigkeit der Handlung. Schliesst er sich in seiner Bearbeitung auch des öfteren in freier oder wörtlicher Übersetzung an Otway an, so sind die gehaltlichen Veränderungen seines Trauerspiels bereits im dritten Akt so einschneidender Art, dass er von da ab, fast könnte man sagen nicht mehr im Anschluss an, sondern im Gegensatz zu Otway gestaltet. In den letzten zwei Akten finden sich nur mehr entfernte Anklänge an "Venice Preserved" wie z.B. die flüchtige Ähnlichkeit der Auseinandersetzung Pierre's mit Jaffier oder das Verhandensein einer Szene zwischen Priuli und Belvidera, in der die Ähnlichkeit der letzteren mit ihrer Mutter erwähnt wird [...]* (pp.172-173).

¹³⁰ Para este fim, foi usada a seguinte edição do texto inglês: Otway, *Venice Preserved*, Whitstable Kent, 1976.

Depois de uma Veneza bela e sedutora, reino predilecto do esteta, tesouro de riquezas artísticas fabulosas, só comparável à Bagdad das *Mil e uma noites*, embora pressentindo já aspectos obscuros e ameaçadores, em *Das Gerettete Venedig*, o autor parece ter partido de quanto Jacob Burckardt a propósito da cidade havia afirmado¹³¹, para valorizar os aspectos mais negativos por este mencionados e, a partir deles, elaborar uma imagem totalmente oposta. Veneza deixa de ser a cidade maravilhosa, o Estado perfeito em termos de organização política e administrativa, para se transformar numa república envelhecida, cristalizada, incapaz de se renovar e de enfrentar os novos problemas¹³². É um antro sombrio, covil de conspiradores, traidores, prostitutas e nobres libidinosos ou orgulhosos sem motivo. É o reino da delação, das perseguições, das prisões, das galeras, dos desaparecimentos misteriosos, das execuções sumárias, das emboscadas e dos afogamentos. É a cidade da morte, em que o espectro da peste ainda está presente. Em suma, é a subversão da imagem do Estado modelar de que Burckhardt falara e que dera origem, nos séculos precedentes, às duas facetas do mito de "Veneza-estado-de-liberdade" e "Veneza-estado-misto"¹³³.

No entanto, se esta é a imagem geral que apreendemos de uma leitura, ou eventualmente da representação, de *Das Gerettete Venedig*, cada personagem apresenta uma outra, mais ou menos bem delineada, que veicula a marca da sua própria personalidade e mundivisão¹³⁴. Mesmo antes de algum dos protagonistas entrar em cena, o oficial de diligências refere os seus propósitos em breves palavras e esboça a situação inicial, com voz sobranceira, representando a autoridade e, automaticamente, a República de Veneza¹³⁵: vem espoliar a casa da filha de um senador que havia casado com um nobre empobrecido, caído em desgraça (*ohne Würde, Amt oder Beruf*), e que se vê sujeito a um acto de penhora pelas dívidas contraídas¹³⁶. Como Belvidera reconhece, ao autoritarismo patente associa-se a arrogância, o desrespeito, a altivez e a própria crueldade (*Sprechen die so rauh zu Armen/ und stehn so frech und mit bedecktem Haupt!*, DGV; p. 245),

¹³¹ Vide supra p. 57.

¹³² Nesta acepção, em *Das Gerettete Venedig*, Veneza não é já aquele cenário grandioso de que nos falam as obras precedentes. Walter Pabst, *op. cit.*, pp. 336-337, chama atenção para o facto de aqui já serem tratados literariamente episódios reais, mas obscuros, da sua História. No entanto, importa tomar em consideração o facto de convergirem igualmente nesta tragédia as restantes componentes apontadas por aquele autor (Vide supra p. 5), como adiante procuramos evidenciar. Como tal, não podemos, por isso, concordar com Thea von Seufert, *op. cit.*, quando afirma a respeito de *Das Gerettete Venedig*: *Venedig ist ganz und nur geschichtlicher Schauplatz. Es handelt sich um politische Tatsachen, um den Verrat des Staates an Spanien. Eine symbolhafte Ausdeutung dieses Venedigbildes in der Art der bisher genannten Dichtungen scheint hier jedoch nicht möglich zu sein* (p. 150).

¹³³ Vide supra, p.38.

¹³⁴ Para a caracterização mais pormenorizada das personagens, remetemos para a obra de Ingeborg Bauer acima referenciada, pp. 180-193, que, além de abordar individualmente cada uma das personagens, analisa as relações estabelecidas entre elas e distingue três grupos fundamentais, o dos Senadores, o dos conspiradores e o dos pares ligados por laços sentimentais, divisão esta que influencia necessariamente a respectiva personalidade e mundivisão. O reconhecimento de pares de personagens ao longo do drama tinha levado Luise Wagener, em *Hofmannsthal und das Barock* (Dillingen a. D., 1931, pp. 49-53), a ver aí a projecção da técnica barroca de jogos de espelhos e contrastes.

¹³⁵ Cf. Giseldis Crowhurst, *op. cit.*, pp. 11 e 231.

¹³⁶ A falta de trabalho é um motivo que aparece reiteradas vezes referido ao longo da obra, quer a propósito de Jaffier, quer das personagens que são levadas a conjurar. A seu respeito, o próprio Jaffier confessa, após a penhora, mas antes de se envolver na conjura: [...] *und ich müsste irgendwo/ in fremdes Land allein, da wird sich schon/ für diese Hände eine Arbeit finden/ und das wärs Holz hacken* — (DGV, p. 252). Também no elenco das personagens, o dramaturgo faz questão de deixar bem explícito: *Abgedankte Offiziere und entlassene Beamte* (DGV, p. 244).

encontrando-se ausentes do discurso do oficial de diligências em sentido restrito e, em sentido lato, de todo aquele ambiente, a clemência e outros valores intrinsecamente humanos. Mesmo invocando a memória da mãe, para que um fio de ouro que ela lhe oferecera ao morrer não fosse retirado do pescoço de uma das crianças, não consegue demover os meirinhos, que se afirmam como rigorosos executores da lei da República. Imperava o culto da lei, não para servir os homens, mas para se servir a si própria ou um ideal de Estado que implicava um homem destituído da sua dimensão humana e das respectivas fraquezas.

Simetricamente, o drama conclui com uma cena semelhante: Pierre é preso pelos esbirros e por um oficial que o reconhece de uma operação militar em Zante, em que ele se distinguira pela bravura e coragem demonstradas. Tal facto apenas lhe facilita a escolha entre o suicídio e a morte sem dignidade por afogamento no canal. A mesma inflexibilidade transparece ainda no rigoroso cumprimento das ordens, na cena em que Aquilina se propõe entregar-se ao oficial para o resto da vida, a troco da liberdade de Pierre (*DGV*, p. 373), ou aquando da execução de Jaffier:

OFFIZIER. Ich hatte
Befehl, sobald man seiner zur Erkennung
des Orts und der Person nicht mehr bedurfte,
sofort und ohne ihm auch nur die Zeit
zu einem Vaterunser zu gewähren,
den Denunzianten durch drei sichere Leute
töten zu lassen. (*DGV*, p. 379)

Apesar disso, na figura desse oficial ainda existem vestígios de humanidade e admiração pelos homens de princípios. Aceita correr o risco de vir a ser exposto a um processo penal e acredita na palavra de Pierre, concedendo-lhe, deste modo, a possibilidade de morrer como vivera.

O paralelismo traçado, apesar da inflexibilidade da República perante os casos humanos, estabelece bem a diferença de tratamento face às personagens em questão, facto que nos remete para a diversidade das suas características. De facto, à bravura, decisão, coragem e oportunidade de acção de Pierre contrapõem-se a fraqueza, a indecisão e até o desespero de Jaffier. Para este, na situação em que se encontra, o casamento com Belvidera, a filha de um senador da República, era como que uma forma de afirmação pessoal, uma maneira de compensar a sua insegurança e a situação sócio-económica em que havia caído. O matrimónio com Belvidera era uma forma compensatória muito pessoal, que substituía o poder e toda a riqueza que a cidade representava¹³⁷, e que aqui se torna o objecto generalizado das aspirações de todos. Era, simultaneamente, uma forma de enfrentar a classe dominante, representada no drama pela figura dos senadores Priuli, o pai de

¹³⁷ A propósito de Belvidera representar para o marido a compensação de tudo o resto, veja-se o seguinte excerto da fala de Jaffier, quando se reencontra com a mulher no acto III: [...]*Allein - ich hab ja dich! ich hab mir ja/ bei Nacht aus des Senators Haus das Kleinod/ ergattert! Bist du mir nicht blaß geworden?/ Versagte dir die Kehle nicht, sooft ich/ die Hand auf deinen Nacken legte? nanntest/ du nicht in süßen Stunden mich den Herrn/ von deinem Leib und deiner Seele? lag ich/ da nicht im Schoße ihrer Herrlichkeit?/ Ich will mirs neu beweisen, daß ich dort,/ wo der erhabne Quell des Lebens springt,/ zu tausendmalen ihresgleichen war!/ Nein, unter ihnen der Beseligte,/ der Auserwählte, der gekrönte König/ des Festes dieser Welt! - ich will dein Antlitz/ so dicht an meinem sehen, als das Weib/ nur einen leidet auf der Welt, ich will - [...]*(*DGV*, p. 336).

Belvidera, e de Dolfín, visto que Jaffier aparece dominado pelo ódio, logo desde que surge pela primeira vez, devido ao modo humilhante com que o senador Priuli o havia tratado¹³⁸. Fortemente impelido por razões de ordem pessoal, Jaffier exprime a sua animosidade para com a classe dominante, tendo como alvo directo a figura do sogro. No diálogo com a mulher, refere-se ao senador Priuli com estas opalavras:

JAFFIER *mit erkünstelter Kälte*. Dein Vater ist ein
Knirschend
— Senator. (*DGV*, p. 251)

Recorrendo apenas à entoação e modo de se exprimir, numa frase em que denotativamente nada se afirma que não seja realidade, a palavra *Senator* adquire logo uma conotação negativa, que, mediante as relações intratextuais, só mais adiante é especificada através da caracterização de Priuli e de Dolfín, como figuras abjectas e destituídas da nobreza de espírito que o seu nome implicaria¹³⁹. Contudo, nesta mesma fala está patente o desprezo que determina todas as reacções de Jaffier perante a posição subalterna em que Priuli o colocara e que lhe havia feito sentir¹⁴⁰.

A saída para uma vida de dificuldades, como aquela em que se encontravam, não era fácil de encontrar num Estado em crise e sem capacidade de resposta para resolver os seus problemas. Porém, nesses mesmos tempos, outras alternativas, por certo menos honrosas, podiam permitir a Jaffier sobreviver:

JAFFIER. Ich wiederhole nur, ich wiederhole,
was ich anhören muß: denn alles das
zu haben oder nicht zu haben, hinge
von meinem Willen, einzig und allein
von meinem Willen ab.
BELVIDERA. Von deinem Willen?
JAFFIER. Was er da meint? er meint, daß fünfundzwanzig
von hundert, die in hübschen Häusern wohnen,
auf schönem Silber essen, Diener halten
und Stickerei auf samtnen Röcken tragen,
aus eigenem Vermögen ungefähr
so aussehn, wie wir aussehn, und das andre
aus einem Zuschuß, einer Art Pension
bestreiten, die aus der geheimen Kasse
der Republik so reichlich als wie lautlos
in tausend Hände fließt -
BELVIDERA. Für Dienste doch?
JAFFIER. Gewiß für Dienste. Nur daß es der Dienste
verschiedne Arten gibt, von denen mancher

¹³⁸ Cf. Gerhart Pickerodt, *op. cit.*, pp. 142-143.

¹³⁹ Neste exemplo começa a evidenciar-se uma nova técnica no domínio da linguagem dramática em que ao "dizer" se sobrepõe o interesse no "mostrar". Walter Naumann, em "Die Form des Dramas bei Grillparzer und Hofmannsthal" (in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXIII Band, 33. Jahrgang, 1959, pp. 20-37), ao abordar aspectos comuns das obras dos dois autores austríacos, do modo como ambos se inserem na tradição dramática medieval e, sobretudo, na linha de Calderón de la Barca, fala do uso mimético da linguagem e da valorização da componente comportamental, como se em questão estivesse um acto simbólico.

¹⁴⁰ BELVIDERA. [...] *Doch standest du/ drei Schritte nur von ihm, da fühlte ich:/ mein Vater hatte zwischen sich und dir/ den Abgrund aufgetan, der meinen Vater/ von seinen Dienern trennt.* (*DGV*, p. 259)

die beiden in der Gosse, machen Kinder
und hungern, und er trägt zum Pfandleiher
den Ohrring und das Kettchen. Aber endlich
muß er sich umtun — und der Mann hat Glück!
Der Mann aus ehemals priulischem Dienst
ist jedenfalls nicht ungeschickt. Er sucht
zumindest sein Geschäft auf einem Weg,
der nicht alltäglich ist. (DGV, 287-288)

Às desconfianças apontadas, ao temor, até mesmo ao pânico sentido quando julga descoberta a reunião dos conjurados em casa de Aquilina, Jaffier junta a desilusão sofrida por ter julgado homens de confiança aqueles que se propunham criar uma nova ordem na República, que invocavam a justiça, a quem ele entregara a mulher, Belvidera, em penhor da palavra e em sinal de fidelidade à causa, e que não eram, afinal, melhores que todos os outros contra quem agora conspirava. Todos esses factores, acrescidos de uma forte pressão e por uma influência determinante que a mulher exerce sobre ele, perturbam-no profundamente, confundem-no de vez (*Das Chaos liegt auf mir... , DGV, 338*); daí que hesite entre esses dois mundos contrapostos: o da nova ordem revolucionária, degradada já à partida, e o vigente, tradicional e enquistado. Persuadido pela mulher, acaba por aceitar a derrota passivamente, sem qualquer combatividade:

JAFFIER *mit einer gräßlichen Veränderung*. Weiß du das auch?

Daß sie die Stärkeren sind? Ich weiß es immer—
in einem fort hab ichs im Leib, ich spiele
und spiele immer höher, heute nacht
hab ich dich eingesetzt, dann meinen Kopf—
und hab in einem fort gewußt, daß ich
verlieren muß. (DGV, 343)

Para onde quer que se volte, não encontra saída. Se a confiança perdida em Renault o leva a deixar de acreditar no elevado conceito em que colocara os conjurados, avalia-os a todos pela mesma bitola, de modo precipitado, e esquece a grande amizade de Pierre, o seu carácter humano, firme e corajoso, e vê-se usado pelos inquisidores, que quebram a promessa de salvá-los da morte. Por toda a parte encontra hipocrisia¹⁴², mentira, desconfiança, em suma, um mundo sem alternativa, que o sufoca e acaba por aniquilar. Por conseguinte, Jaffier é aquela figura fraca, que luta por se afirmar, tenta acreditar nos que o cercam, quer crer com toda a força nos valores humanos, no amor pela mulher e pelos filhos, até naquele mundo hostil, que o condena, o marginaliza e acaba por matar sem qualquer dignidade. Afinal, à semelhança do escravão, também ele era alguém, *ein Mensch, der Gründe hat,/ Venedig nicht zu lieben (DGV, 307)*.

Mas se Jaffier tinha motivos para poder conspirar contra Veneza, também a Pierre não faltavam razões para o fazer. Sendo a figura mais clarividente e reconhecendo a degradação do mundo que o cercava, aos motivos de ordem pessoal, aliava a situação política:

¹⁴² Confronte apenas a afirmação de Jaffier a Pierre: *Sie haben mir/ geschworen, daß ihr alle leben werdet,/ sie haben auf das Kruzifix geschworen,/ daß dir kein Haar gekrümmt wird. (DGV, 369)*.

JAFFIER. Du ein Schurke?

PIERRE.

Ja.

und ein gewaltiger! Daß ich das Leiden
so vieler Mitgeschöpfe anschauen kann
und nenn mich einen Mann; daß ich zusehe,
wie der Senat das Volk mit einem Anschein
von Freiheit narrt, die niemals es verkostet;
daß ich ertrag und meine Suppe löffle,
indessen Tag um Tag haarsträubende,
zum Himmel schreiende Ungerechtigkeit
sich breitmacht; daß der Bissen mich nicht würgt,
daß ich aufs Bett mich abends werfen kann,
taub für den Schrei verstümmelter Natur:
die dieses und dergleichen mehr ertragen,
sind Schurken, und ich einer ihrer größten,
daß ich auf tausend Rufe meines Bluts
nicht auf mich raffte und ein Ende mache
dem Treiben, das ich seh. (DGV, 265)

Esta imagem de Veneza que Pierre apresenta não difere muito da que atrás encontramos na perspectiva de Jaffier. A tónica do discurso incide agora sobre o sofrimento do povo, a repressão, a falta de liberdade, a injustiça. Pierre distancia-se do amigo pela atitude assumida, pela combatividade, pela solidariedade para com os sofredores e pela incapacidade de pensar em termos estritamente individuais. No entanto, essa entrega à acção, esse arrebatamento impulsivo, se bem que seja um traço do seu carácter, assenta também em razões de revolta puramente pessoais: é uma mulher, Aquilina, 'bela entre as belas' (*Ich weiß kein schönres Weib*, comenta Jaffier, DGV, 266), objecto do seu amor-paixão arrebatado, que vê seduzida pelo senador Dolfín. Da reacção momentânea face à traição sentida, resultara a prisão e depois a entrega desenfreada à acção, em terra e no mar, em campanhas ao serviço de Veneza e na guerra contra os turcos. Regressava sublimado, renunciando a Aquilina, considerada conspurcada pela lascívia e sensualidade do velho amante. Transpõe o desejo de vingança para o âmbito da conspiração e à sua volta gravitam todos os conjurados. Revela os seus intentos a Jaffier, cuidadosamente, numa linguagem de evidente alcance poético:

PIERRE. Ich will dir was verraten: es sind Geister

am Werk, zu jeder mitternächtigen Stunde.

[...] In einem Haus

wird diese Nacht ein Rat gehalten werden,

des Gegenstand - kennst du die höllischen Strafen, Mensch,

die in Venedig stehn auf Hochverrat?

[...] Unsres Rates Tagung

geht auf Vernichtung dieses mächtigen Staats. (DGV, 270)

O ambiente nocturno, os fantasmas em acção, a ameaça iminente, penas atrozes, a destruição da cidade e do Estado, eis os motivos que já transpareciam na descrição de Veneza infestada pela peste, com um brilho fosforescente e com ambientes infernais, de *Der Tod des Tizian*

¹⁴³. Mas aqui, apesar da semelhança patente na linguagem utilizada, essa ameaça é de ordem diversa. Para Pierre, Veneza continua a impôr-se simultaneamente pela sua beleza, como uma substituta de Aquilina, transformando-se numa imagem eroticamente construída, reflexo da sua sexualidade reprimida¹⁴⁴. Quando Elliot lhe entrega o plano da cidade, exclama:

PIERRE *betrachtet entzückt die Karte. Mehrere sammeln sich um ihn, blicken ihm über die Schulter.*
Schön hast du das gemacht. Gibst etwas Schönes
für ein Soldatenaug, als so zu wissen:
hier dring ich ein und komm ich bis hierher,
so pflanz ich mein Geschützt und bin der Sieger!
Da liegt sie, unsern Griffen ausgeliefert,
die adriat'sche Metze! Schaut sie an,
wie sie auf ihren Inseln wie auf Kissen
sich windet und die Brüste und den Hals
preisgibt dem kühlen Meere, wie so offen
für jeden kühnen, wilden Stoß - Herrgot!
wärs lieber heut als morgen, daß wir die
Gewalt ihr antun, die schon in den Sternen
so gut verzeichnet ist als jeder Zugang
zu ihrem Leib auf dieser braven Karte. (DGV, p.310)

Veneza é aquela figura de mulher sedutora, qual odalisca oriental recostada em luxuosas almofadas, que se entrega em sacrifício. É a imagem das cortesãs, que haviam dado fama à cidade, que agora aqui se projecta; mas é também, e de forma mais objectiva, a de Aquilina, com a sua beleza e os seus encantos, a que Pierre procura resistir, e que, apesar de tudo, ainda continua a ser a causa profunda de toda a sua acção¹⁴⁵. Numa linguagem impregnada de sensualidade, a conspiração é apresentada igualmente à luz de uma perspectiva sexual, na medida em que é descrita como um acto de violação. Pierre parece arrepende-se, talvez porque a cidade e Aquilina se identifiquem e porque, através deste raciocínio, se aperceba de que a conspiração que chefia e a sedução de Aquilina pelo senador Dolfín acabam por não ser actos de natureza muito diferente. Para ele, a revolta é fonte de prazer, é a consumação, no plano político, da sua relação, tornada impossível, com aquela mulher. Por isso, no fim, já preso, ao preparar o discurso que se proporia fazer perante o Senado, afirma, numa linguagem semelhante à do excerto acima transcrito:

PIERRE.[...] die Worte werd ich schon finden,
[...] wie ich auf eurem Turme droben stand

¹⁴³ Vide supra, p. 94.

¹⁴⁴ Cf. Gerhart Pickeroth, *op. cit.*, pp.134-135.

¹⁴⁵ Sobre a atracção que Aquilina exerce sobre Pierre, veja-se a seguinte fala desta personagem: [...] *Es ist nur der ganz würdelose Teil/ von meinem Selbst, der immer willig ist/ dich in den Arm zu pressen, fortzutragen/ gleichviel wohin, in eine Höhle, auf/ ein Schiff, in einen Wald - und dort an dir -/ in deinem Schoß - alles vergessen! alles/ was früher war, was draußen ist, nichts wissen/ von Sonn und Mond und nichts von mir und nichts/ von niemand auf der Welt! [...]* (DGV, p. 305)

Paralelamente, também o senador Dolfín estabelece o mesmo paralelismo, entre Aquilina e a cidade de Veneza: *DOLFÍN.[...] Was kann der Wein!/ wie soll Betäubung gegen dieses Bild/ ankönnen! Kann denn ganz Venedig an?/ Von ihrer Schulter aus läuft eine Linie/ und eine läuft vom Hals herab: wie die/ sich treffen! das ist stärker als Venedig!/ Macht mich Venedig zittern bis ins Mark?/ Wirft mich Venedig um? Kehrt mir Venedig/ mein Inneres nach außen? Priuli!* (DGV, p. 353).

Contudo, sobre a ligação de Aquilina à imagem de Veneza, veja-se também Griseldis Crowhurst, *op. cit.*, pp. 133-134.

umflattert von den Raben meines Schicksals,
und euer üppiges Venedig da
halbnackt und wehrlos unter meinem Blick
sich wälzte - Senatoren! Henker! Schufte!
da hab ich was gefühlt, was euer keiner
gespürt hat oder jemals spüren wird
bei seinem Weib, noch bei bezahlten Dirnen,
noch auch auf eurem Dogenthron - denn ihr
seid welk geboren, vor der Zeit verderbt,
und was ich da gespürt, darin war etwas
vom königlichen Adler und vom jungen
gewaltgen Stier, den seiner Kräfte Schwellung
dampf brüllen macht und mit gesenkten Kopf
losgehen auf die Welt. (*DGV*, pp.374-375)

Poderá parecer inadequada esta forma de expressão na figura mais racional e temperamentalmente mais estável da obra, mas como o elemento orgiástico brotara numa atmosfera apolínea dos jardins da casa de Tiziano, assim em Pierre, este é o modo por que se manifesta a componente dionisíaca do seu carácter¹⁴⁶. Neste momento em que a vertente erótica se conjuga com a morte (*Eros* e *Thanatos*), Pierre atinge um estágio de conhecimento superior e, como que em êxtase, numa longa fala, não só denuncia a situação política real, como vaticina o futuro da República, o seu fim e as afrontas que haveria de sofrer:

PIERRE. Ihr Herren von Venedig, werd ich sagen,
so bleibt denn eure aufgeputzte Puppe
von Staat für diesmal unversehrt, behält
die Flitterkrone auf dem Haupt und fristet
ein schandvoll Leben hin, indes sein schönes
ihm angetrautes adriatisches Weib,
schamlos vor seinen welken Augen buhlend,
von jedem frechen kräftigen Korsaren,
von jedem Spanier, Franzos und Türken
sich pflügen läßt.
Gerettet habt ihr den erlauchten Staat
und könnt die greisen kalten Füße ihm
beflissen in dem roten Saft baden,
der rauchend schießen wird aus meinem Rumpf.
Doch brüsten soll der alte Pantalon
sich nicht mit diesem Fußbad. Seinesgleichen
ist nur ein Popanz, nichtiger als ein Strohisch,
der Vögel schreckt, unwirklich wie ein Schatten,
ein hohles Wort, ein Nichts! Stach dies Gewürm
mich in die Ferse nicht, so wars vollbracht,
so muß ein anderer kommen, ein Soldat
wie ich, vor dessen Augen wie vor meinen
die Welt so daliegt wie sie ist, der so
auf sie herunterschaut, wie ich vom Turm
auf dies Phantom von glorreichem Venedig
herabgesehen hab. Der schmeißt euchs nieder
in einer Nacht, zerreißt das Goldene Buch,
verbrennt zum Feuerwerk den goldnen Bucentoro

¹⁴⁶ Hugo Wyss, em *Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals. Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis* (Zürich, 1954, pp. 86-87), aborda a questão da presença do par de opostos dionisíaco-apolíneo na caracterização da figura de Pierre. No entanto, as profecias de Pierre também poderão ser encaradas como um reflexo da componente visionária própria do barroco, como Luise Wagener defende (*op. cit.*, pp. 49-53).

und tritt den Flügellöwen unterm Hufe
von seinem Pferde - und er wird euch kommen,
so wahr ich ein Soldat bin und ein Mann! (*DGV*, pp. 375-376)

Num tom profético acentuado, a imagem da queda da República e de tudo quanto existe, da corrupção e do caos reinante, inclusive, bem como das afrontas futuras, tudo se apresenta como inevitável, apesar da discreta alusão a ocasiões de esplendor, como a cerimónia do casamento da cidade com o Adriático. Pierre limita-se a concluir o seu discurso com a certeza plena da consumação dessas predições, da futura chegada de Napoleão, assim como sempre acreditara na honestidade dos seus propósitos e da sua empresa, enquanto soldado e homem de carácter. O discurso de acusação à República e a sua autodefesa, no último acto, funcionam paradoxalmente, como o prenúncio do Juízo Final de uma ordem política, que se autocondena, condenando simultaneamente aqueles que conspiravam contra ela. Contudo, a sensação de um fim para todo aquele mundo, partilha-a Pierre com Aquilina, que é apanhada no turbilhão do desmoronamento desse universo. Por isso, já antes, em conversa com a criada mulata, ela se limitara a exclamar, comentando, talvez inconscientemente, as perspectivas de um futuro grandioso:

AQUILINA *finster*. Ach, mir ist, zuvor
sterb ich, stirbt Pierre, stirbt diese ganze Welt. (*DGV*, p. 297)

No fundo, Aquilina tem plena consciência do mundo que a cerca. Sabe que a degradação existente não poderá durar eternamente, mas procura tirar partido da situação, ao solicitar a Dolfin um lugar de distinção, na companhia das esposas dos senadores, em momentos de grande cerimónia. Face à impossibilidade de o alcançar, dada a irregularidade do seu estatuto social, revolta-se e deixa de ter motivos para continuar a ocultar a hipocrisia da sociedade e o aviltamento do mundo em que vive:

AQUILINA. [...] Wär nicht eure Welt
durchtränkt von Heuchelei und Heimlichkeit,
voll von Spionen, Gift und Meuchelmord,
so hängten eure Weiber sich wie ich,
nein, gieriger, hungrier wie ich,
schamloser weit, an einen wilden, jungen
Soldaten! denn ihr Herz steht nur danach!
[...] Mich ekelt dies Venedig, die Spelunke
ohn Licht und Luft, von faulen Fischen stinkend!
Dies Mörderloch, wo hinter jedem Vorhang
Spione hocken, wo sie jeden Brief
erbrechen, jeden Atemzug erhorchen!
Ich will nicht mehr auf diesem Wasser fahren,
aus dem die starren Augen der Ertränkten
mich ansehen, daß der Atem in der Kehle
mir steckenbleibt, ich will nichts mehr von dir,
du Meuchelmörder! (*DGV*, pp. 299-300)

Veneza continua a ser pintada com as cores mais pardas: são os espiões, a delação, os venenos, as traições, a dissimulação, a hipocrisia que prevalecem, e são estes motivos que emergem

regularmente no discurso ao longo da peça, de modo a deixar bem marcada a imagem degradante da Veneza seiscentista. Para melhor caracterizar o ambiente, a cidade é comparada a um covil de assassinos, com uma atmosfera fétida e sufocante, quase diríamos empestada, onde as águas, em vez de reflectirem a beleza da paisagem urbana, deixam transparecer o olhar acusador dos afogados por ordem da República. A natureza também parece denunciar os crimes perpetrados pelos homens e, não podendo reagir contra eles, acaba por se envolver naquele manto cinzento que tolda toda a cidade. Estas palavras de Aquilina poderão ainda ser interpretadas como uma prolepse, tendo em conta o fim trágico da obra e o destino de Jaffier e de Pierre, que recebem a punição comum para os que cometem o crime de alta traição contra o Estado.

Assim, Aquilina, a cortesã típica da época, solicitada pelo cardeal Farnese, torna-se uma personagem positiva, humana e compreensiva, graças à sua coragem, se bem que em parte esta se justifique pela revolta sentida momentaneamente e porque, pelo seu estatuto, nada tenha a perder ao denunciar as chagas da sociedade. No quinto acto, no momento da sua reconciliação com Pierre, é uma amante apaixonada, que sonha com noites de amor, embora tenha a percepção do desenlace fatal desses momentos de fugaz felicidade. Revela a Pierre o seu sonho e este reage, quando verifica a consumação da profecia:

PIERRE. [...] Eine letzte Bitte hab ich
doch frei? so peitscht die Hure da zu Tod.
Ihr dürft mich hängen auch, wenn ihr unterm Galgen
sie todpeitscht! peitscht ihr weißes Fleisch zu Fetzen
herunter, daß die Rippen nackend liegen:
dann wird man sehen, daß sie Schlangen drin hat
anstatt Eingeweide. Sie hat mirs
vorhergesagt, sie wollt ins Bett mich locken,
sie hätte sich zu mir gelegt und euch
geholfen, mich erdrosseln! Seid ihr Männer
und nicht Eunuchen? hört ihr das? so peitscht sie
zu Tod für ihr prophetisches Gehirn:
das ist ein Meisterstück, das macht die Huren
der ganze Erde rein, wie die zehntausend
glorreichen Jungfrau! Schafft sie fort, den Unrat.
Die Feuerzange her und fort mit ihr,
sonst wird mir übel. Oh! (DGV, p. 367)

Assim, ao reaparecimento do motivo da morte e da noite de amor de cunho wagneriano (*Eros e Thanatos*), da imagética finissecular junta-se o motivo da beleza medúsea¹⁴⁷ de Aquilina. Esta figura feminina, bela e sedutora, que, para Pierre, é a imagem da própria cidade, não distinguindo ao certo por qual delas combate, adquire nesta sua fala os traços repelentes de Medusa — com as serpentes nas suas entranhas —, mais próxima ficando da caracterização de Veneza anteriormente apresentada: aparentemente bela, mas com todas as chagas no seu interior. De ambas

¹⁴⁷ Sobre a beleza sedutora da figura de Medusa, veja-se Mario Praz, *The romantic agony*, loc. cit., cap. I, pp. 23-52, e ainda Wolfdietrich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, loc. cit., pp.74-87.

No entanto, tenha-se em conta o facto de se verificar a conjugação de diferentes vectores, nomeadamente, de origem barroca na cultura do período de fim-de-século. Este fascínio pelo belo horrível pode igualmente ser entendido como uma contaminação da estética daquele período.

se exala uma força simultaneamente sedutora e demoníaca, que arrasta Pierre para a perdição e à qual ele não sabe resistir. Por isso, na sua última intervenção, confessa:

PIERRE *sieht sie an* Verzeih mir das von früher,
so wie ich alles dir verzeihe.
Ich hab dich liebgehabt. Siehst du, jetzt komm ich
doch in dein Bett. Du darfst nicht mit.
Er nimmt die Pistole
Komm dann hinein zu mir, und wenn die Augen
mir offen stehn, so drück sie zu. (DGV, p. 380)

Só com o fim da obra, chega o momento da reconciliação de Pierre e Aquilina, da morte dele e da confissão de toda a verdade — um momento que não tem paralelo com qualquer outro em todo o drama. Como acontecera com Claudio, em *Der Tor und der Tod*, a hora da morte é a hora da verdade, da reconciliação com a vida.

Paralelamente, se Aquilina percebe e representa, de certo modo, a cidade de Veneza, também com Belvidera algo de semelhante acontece¹⁴⁸. A esta mulher toca igualmente o dedo da profecia: no terceiro acto, como que impelida pela visão do fim de todo aquele mundo, Belvidera aponta os excessos da revolução e tenta persuadir o marido a denunciar a conspiração. Aí aparecem-nos uma cidade em confusão; os conspiradores são figuras sem qualquer dignidade, comparados a vespas que zunem e a ratazanas que vêm chegado o momento de sair do tugúrio; vê igrejas profanadas, mulheres perseguidas, cárceres cheios, condenações sumárias, afogamentos, estrangulamentos e, por fim, a própria morte de Jaffier. Arrastado pelo discurso da mulher, Jaffier não pretende escutá-la e contrapõe-lhe a imagem da revolução triunfante, que em termos de crueldade não fica atrás da visão de Belvidera¹⁴⁹. Mas os seus propósitos são alcançados e o marido fica convencido. Enquanto Jaffier se apresenta perante os Inquisidores, a esposa corre a casa do pai, do senador Priuli, a implorar a protecção para ele, tentando reabilitá-lo (*Und jetzt steht er vor den Inquisitoren,/ jetzt sagt er alles, was er weiß. Jetzt, Vater,/ jetzt rettet er Venedig.[...] DGV, p. 358*). Na realidade, Veneza estava salva da revolução. Ironicamente, era aquela corrupção e aquele estado de degradação generalizada que estava condenado a persistir por mais dois séculos. E, no discurso dirigido ao pai, Belvidera volta a insistir no quadro da cidade insurrecta e nos respectivos horrores:

¹⁴⁸ O paralelismo e as contradições que estas duas figuras femininas representam são apontadas por Hugo Wyss, *op. cit.*, pp. 85-93. Nelas transparece o conflito entre homem e mulher, aqui tratados à luz dos pares de opostos apolíneo-dionisíaco e matriarcado-patriarcado. Enquanto Aquilina se insere mais num tipo de caracterização dionisíaca, pela sua entrega sem reservas a Pierre e pelo estilo de vida seguido, em Belvidera emerge a vertente aristocrática, que marca a sua posição próxima da do sistema patriarcal vigente, se bem que pela sua condição de mãe de família e, no diálogo entre Priuli e Dolfín, aos olhos dos dois senadores surja como símbolo matriarcal, mulher neptúnica, e se identifique, em suma, com a cidade de Veneza.

Carla Filipuzzi, *op. cit.*, pp. 106-107, considera igualmente Belvidera como um modelo de entre as figuras femininas na obra de Hofmannsthal, pela sua coragem, nobreza de espírito, beleza, fidelidade e discernimento face ao "caminho correcto" a seguir.

¹⁴⁹ JAFFIER. *Du lügst! Du lügst! Ich wills nicht hören! - Ich hab in der Nase/ schon das Geruch des Pulvers, mit dem wir/ sie abtun. Vor mir schwanken schon die Fackeln,/ ich seh schon die Gesichter wie Hyänen,/ die aus den Fenstern eurer Paläste/ in Flammen niedergrinsen werden: Köpfe/ auf Piken schwenken sie anstatt Standarten,/ indessen ich mit meinen Freunden, herrlich!! über die Leichen schreite hin zu dir,/ die lacht vor Lust.* (DGV, p. 342)

BELVIDERA. [...] Sie wollen die Soldaten auf Venedig
loslassen! brennen soll die Stadt! sie wollen
dir an das Leben! allen! dir und allen!
Sie haben Listen: alle Senatoren
mit ihren Frauen und Kindern wollen sie
erwürgen! Die Gefangenen, die Verbrecher
bekommen Messer in die Hand! die lassen
die Hölle los auf uns! in jedes Haus:
hier' wären sie herein, sie hätten dich
aus deinem Bett gezerrt, sie hätten dich
geschlagen, mit den Piken hätten sie
nach dir gestoßen, dich gebunden, ah,
mit Stricken, deine Hände!

Sie will seine starr herabhängende Hand küssen, er tritt zurück. Belvidera mit wunderbarer Gelassenheit

Nein, mein Vater,
ich will nicht die Gelegenheit erschleichen,
die Hände dir zu küssen. Nein, mein Vater,
auch ich bin eine Priuli. Und wenn
die Welt um uns zusammenstürzt, es bleibt
doch jeder, was er ist. Und was ich bin,
das bin ich auch geblieben, lieber Vater,
in jeder Stunde meines ganzen Lebens,
in jeder.[...] (DGV, pp. 355-356)

Mediante esta profissão de fé na sua ascendência e na respectiva posição social, Belvidera identifica-se com a classe dominante, com os princípios que a inspiram, até no âmbito político e, deste modo, com a imagem tradicional que essa classe possui da cidade que governa. Para ela, entre a figura do pai e Veneza não havia grande diferença. E em termos alegóricos, como a mulher de Priuli servira de modelo para a figura da Virtude, nos frescos de Zuccharo que representavam o triunfo da casa Priuli na sala de baile do seu palácio, também Belvidera, enquanto verdadeira responsável pela "salvação" de Veneza, é a figura feminina que melhor a representa, tal como existia e continuaria a existir — já para não referir os motivos que levam Jaffier a fazer a mesma identificação.

Apesar de tudo, Belvidera não consegue conciliar a felicidade privada com o *status quo* vigente e é o pai quem lhe dita a sentença do marido¹⁵⁰:

PRIULI. Venedig nutzt
zuweilen den Verrat, allein Venedig
liebt den Verräter nicht. Ich trag da innen
zehn oder zwanzig Fälle aufgezeichnet,
wie sich Venedig solcher Denunzianten
entledigt hat. Man läßt ihn ziehn. Man läßt
ein Jahr vergehn, vielleicht auch zwei, doch endlich
schickt man ihm einem nach, der ihn zu finden -
wärs in Paris, wärs in den Staaten, wärs
im fernsten Deutschland - ihn zu finden weiß.
Venedig liebt es nicht, daß solche Retter
spazierengehen in Europa: alt
und weise, wie es ist, gleicht es dem alten

¹⁵⁰ Não são muito diferentes as palavras do Oficial quando relata a morte de Jaffier (DGV, p. 379), como referimos acima, p.100.

und weisen König von Bithynien, der
zu kluge Ärzte, allzuwohl vertraut
mit seines Leibes heimlichen Gebrechen,
zu Lohn für ihre Kur in Barren Goldes
ersticken ließ. (DGV, pp. 360-361)

Priuli surge, assim, como a figura do senador que mantém em esferas separadas a sua acção enquanto homem de estado e pai de família, sem haver a menor possibilidade de as interligar. Depois da cena com Dolfín, em que revela a sua dimensão humana e o sofrimento por se ver só, abandonado pela filha, em consequência da sua fidelidade a um código de honra que o obriga a renegá-la, assiste impassível à chegada de Belvidera e condena-a, como a voz impessoal e tirânica da República que continuava a ser. Não é, pois, propriamente Priuli quem fala; é o senador, é o porta-voz do implacável governo veneziano, que, para punir, é capaz de fazer chegar o seu braço às mais distantes paragens e cuja memória jamais esquece, até mesmo aqueles que, para a servir, se condenaram. Através do princípio anafórico dos versos *und weise.../und weisen König...*, pretende evidenciar, ironicamente, a razão deste modo de actuar. Priuli é uma figura dividida, mas revela-se incapaz de conjugar os dois termos dessa equação, até porque, se o fizesse, reconheceria o sem-sentido do mundo em que vivia e ver-se-ia obrigado a condená-lo. É uma figura obsoleta, marcada pela severidade, como Dolfín o é pela fraqueza e pela sua dimensão caricatural, em parte devido à lascívia e à paixão serôdia que nutre por Aquilina. Esta caracteriza-o, enquanto representante da classe dominante, numa imagem que atinge as raias do insulto:

AQUILINA. [...] Denn wie du da stehst,
gesalbt und aufgestutzt und schlaff und kraftlos,
bist du ein Teil des fürchterlichen Ganzen,
ein Kopf der hundertköpfigen Bestie bist du,
die, fahl und feig und alt, doch so viel Kraft
zu morden hat, und Knebel in den Mund
Unglücklicher zu stopfen, und mit Eisen
lebendige, junge, mutige schöne Leiber
an feuchte Gräber anzuschmiegen, - Mörder,
eisgrauer Mörder! (DGV, p. 300)

Já antes a mulata associara a imagem do senador à da morte (*Ein alter Mann ist wie ein offenes Grab,/ draus kriecht der Hauch des Todes über dich. DGV, p. 296*) e à de um vampiro, Pierre ligara-o à ideia de podridão (*Was die berühren, ist verderbt!/ Ich koste keine Frucht, auf der die Hände/ solch eines welken alten Narren lagern. DGV, p. 303*) e Aquilina compara-o a um tourão (*der alte Iltis, DGV, p. 363*). Mas, apesar da imagética apontada e do modo como Aquilina o trata nesta versão, o senador não é tão caricaturado como no texto de Otway, em que, além da linguagem¹⁵¹ que utiliza, imita o andamento de um touro com Aquilina sentada no dorso e é posto a

¹⁵¹ Thomas Otway, *op. cit.*, III.i, p. 37: ANTONIO. *Nacky, Nacky, Nacky - how dost do, Nacky? Hurry durry. I am come, little Nacky; past eleven a clock, a late hour; time in all conscience to go to bed, Nacky - Nacky did I say? Ay Nacky; Aquilina, lina, lina, quilina, quilina, quilina, Naquilina, naquilina, Acky, Acky, Nacky, Nacky, Queen Nacky - come let's go to bed - you fubbs, you pug you - you little puss - purree tuzzey - I am a Senator.*

ladrar como um cão¹⁵². Mas era outro o objectivo do dramaturgo inglês: a criação de um *intermezzo* cómico, de modo a aplacar a tensão relacionada com a preparação da conjura.

Além disso, a imagem da classe dominante assim elaborada¹⁵³, que, por sua vez, contribui para que se formule uma ideia da situação político-social em Veneza, completa-se com a que Jaffier lapidarmente transmite do funcionalismo: [...] *Schurken von Beamten, Verbrecher in Purpur* (DGV, p. 346). A cor púrpura é mesmo um motivo recorrente, intimamente associado a uma dada posição social e símbolo de uma classe que se identifica com o seu uso¹⁵⁴. É também a cor do sangue, como se os fatos se encontrassem manchados pelos crimes cometidos. Para quem se contrapõe aos membros dessa classe, a cor púrpura adquire, decididamente, um significado depreciativo, como é aqui o caso.

Noutros momentos ainda, além da componente humana, é o próprio ambiente focado que sugere o carácter sinistro da época que se vive¹⁵⁵, em perfeito contraste com o ambiente áulico do palácio do senador Priuli:

Ein abgelegener Teil der Stadt. Im Hintergrund von links bis zur Mitte die öde Lagune. Rechts die Mauer eines Klostergartens. Rechts vorn ein unbewohntes, halbzerfallenes Haus, darin im Erdgeschoß ein einziges, bewohnbares Zimmer, Pierres Wohnung. Links das Haus Renaults. Einige Stufen führen zur Haustür empor. Ein finsternes, enges Gäßchen läuft links in die Kulisse, eins rechts vorn, eins zwischen dem Haus rechts und der Gartenmauer, eins links hinter Renaults Haus, zwischen dessen Rückwand und der Lagune. Spät abends. Dunkel. In Renaults Haus ein Licht. Zwei halbwüchsige Mädchen, in schwarze Tücher gehüllt, barfuß, kommen eilig aus dem Gäßchen links, wollen über den Platz.

DIE KLEINERE. Hier fürchte ich mich.

Zieht die Größere am Umhängetuch.

DIE GRÖßERE. Vor was?

DIE KLEINERE. Hier ist es gottverlassen. Es sind die Häuser, die leerstehen seit der Pest.

[...] Weißt du, was das für ein Wasser ist?

DIE GRÖßERE. Die Lagune.

¹⁵² Ingeborg Bauer, *op. cit.*, p.182, resume do seguinte modo o perfil desta personagem: *Antonio, der Senator, dem sich Aquilina verkauft hat, ist ein Zerrbild aller Männlichkeit, der Pflicht und Würde vergisst, wenn er im Hause seiner Geliebten den Narren spielen kann.* Na p. 189, a propósito da figura no drama de Hofmannsthal, acrescenta: [...] *Traditionelle Begriffe wie Ehre, Familie und Standesbewusstsein sind für ihn leere Worte, die in seiner fast krankhaften Leidenschaft zu Aquilina untergehen.*

¹⁵³ Em *Venice Preserved*, de Thomas Otway, são mais numerosos os membros da classe patricia a aparecerem em cena. No acto IV.ii, pp. 62-68, é o próprio doge, juntamente com o Conselho dos Dez, a quem Jaffier vai denunciar os nomes dos outros conspiradores com a promessa de lhes ser poupada a vida. A cena, devido à presença de tão altos dignitários ganha mais brilho e espectacularidade, mas acentua, por outro lado, a hipocrisia desses mesmos elementos, que não hesitam em jurar cumprir as exigências de Jaffier e, depois, voltam com a palavra atrás. Deste modo, nesta versão do drama, torna-se mais evidente a desonestidade generalizada, que atinge os mais elevados representantes da República, pelo que se acentua a ideia de uma cidade corrupta.

¹⁵⁴ A título exemplificativo, considere-se o seguinte excerto: *PRIULI.[...] Gott/ ich danke dir, daß ich, ein Mann und noch/ kein Schatten, diesen Tag erleben durfte,/ mit diesem Kleid von Purpur um die Schultern,/ darin ich Teil von einem Herscher bin/ und Arzt kann werden meinen Schweren Leiden.* (sublinhei, DGV, p. 362).

¹⁵⁵ Na versão de Thomas Otway, o espaço não adquire uma importância tão grande, nem apresenta uma carga semântica tão sugestiva como acontece, por exemplo, com o excerto acima apontado da obra de Hofmannsthal. Em *Venice Preserved*, verificamos antes a preocupação em conferir um colorido local mais estereotipado ao espaço dramático. No acto II. ii, p. 23, a única indicação relacionada com o espaço apenas refere *The Rialto*. Aí, é hábito de Pierre fazer o seu "passeio de meditação" e nesse mesmo espaço vai pôr Jaffier ao corrente de toda a conjura. Deste modo, esse famoso local da cidade de Veneza, em termos de acção, é um espaço neutro, não possui uma carga significativa particular e tem apenas a função de servir de enquadramento a uma cena que eventualmente poderia desenrolar-se num outro local sem que a acção sofresse com a mudança.

DIE KLEINERE. Hier heißt's Zu den unschuldigen Kindern. Hier ertränken sie, die was angestellt haben. Siehts du nichts? (*DGV*, p. 275)

A desolação é a característica fundamental da paisagem assim reconstituída. Casas escuras, meio desmoronadas, vielas abandonadas, estreitas e sinistras, labirintos despovoados — traços deixados pela última epidemia de peste —, a escuridão e as águas plácidas da laguna, tudo isso constitui o enquadramento adequado à ideia de morte que o diálogo das duas raparigas deixa transparecer. O temor que o lugar lhes inspira, a ideia de abandono observado e a sugestão de ali ser o local do afogamento de crianças e daqueles que se tornaram inconvenientes depois dos serviços prestados, confere ao ambiente um carácter ominoso, remetendo não só para o desenlace do drama, como ainda, pelo facto de ali se reunirem os conjurados, para o carácter daqueles que frequentam tal atmosfera¹⁵⁶. É já sem surpresa que o leitor/espectador toma conhecimento do modo como alguns dos conspiradores abordam a própria conjura: depois de Bernardo ter sugerido a morte de toda a classe patricia por afogamento na laguna, prossegue com os seus planos, traçados com o pormenor de um criminoso requintado:

BERNARDO *langsam, fast geziert*. Lieben Freunde, wenn ihr mir einen Gefallen tun wollt, so nennt mich nicht mehr Capello, nennt mich Catilina. Das war der größte Mann von Rom, und es sind reaktionäre Hunde, die ihn verkleinert haben. Catilina will ich heißen, und als Catilina laß ich mir den großen goldenen Thron des Dogen auf die freie Treppe stellen und lasse sie mir vorführen, einem nach dem andern, wie ich sie da habe auf meiner Proskriptionsliste. Dein Name? frag ich - und er antwortet aus dem zahnlosen, hochmütigen Maul: Corner oder Morosin, oder Tiepolo, oder Priuli, oder Badoar, oder Contarin - oder Capello, wenn es einer von meinen Herren Oheimen ist. Dein Name, dein Verbrechen. Du mußt sterben! antworte ich, kurz, lapidar, römisch. Und Catilina winkt, und die zwei, die den Herrn Senator vorgeführt haben, stoßen ihn die paar harten, glatten Stufen hinunter in den Hof. Da stehen ihrer fünf oder sechs mit Piken -

Verbindlich

der oder der oder der, oder wem es Spaß macht - und indessen ihr ihn niederstecht, wird mir oben schon wieder ein neuer vorgeführt. Dein Name, dein Verbrechen, du bist verurteilt, sag ich wieder und so

In ganz leichtem, fast scherzendem Ton

glaub ich, wir werden sie in zwei bis drei Vormittagen erledigen.

Eine Stille

CYUP. Laß das Verzeichnis ansehen.

BERNARDO *lächelnd, entfaltet es*. 264 Senatoren, 190 Frauen, 559 eheliche Kinder derselben.

CYUP. Und wie schön Ihr das geschrieben habt. Mit Schnörkeln. Es sieht aus wie ein Meßbuch

BERNARDO. Es ist mein Brevier. Ich les nichts anderes. (*DGV*, pp. 281-282)

Depois das execuções, reinaria o caos durante três dias e a cidade seria saqueada¹⁵⁷. Só então seria entregue às potências estrangeiras que, na sombra, apoiavam os insurrectos e os instigavam à revolta. Pierre, se bem que pactuasse e tivesse em conta a necessidade do apoio

¹⁵⁶ Cf. Griseldis Crowhurst, *op. cit.*, pp. 168-173, que valoriza sobremaneira o valor simbólico deste espaço.

¹⁵⁷ Por este motivo, e ainda para estabelecer um elo de ligação entre os acontecimentos históricos abordados no presente drama e uma realidade mais próxima e intimamente relacionada com a situação política veneziana durante o período da governação austríaca, Hugo von Hofmannsthal remete para o ambiente do período conturbado da revolução de 1848. Numa carta a Otto Brahm, em Hugo von Hofmannsthal, *Briefe. 1900-1909*, Wien, 1937, p. 192-193, refere mesmo que não pretende reconstituir a atmosfera do ano de 1618 em Veneza, mas a do "vormärzliches Österreich".

estrangeiro, opunha-se a estes planos de instauração da desordem generalizada: por isso viu a sua acção condenada ao fracasso, e com um fim semelhante ao de Jaffier.

Estes eram, pois, dois homens que sonhavam com uma nova República, mais justa e humana, onde se pudesse viver com dignidade e uma sábia governação não excluísse o direito à felicidade privada. Procuravam talvez a concretização de uma utopia, que os seus companheiros não entenderam ou nem sequer pretendiam. Por esta razão, *Das Gerettete Venedig* é uma tragédia que trata de uma conjura fracassada, mas é igualmente, e sobretudo, o drama de uma amizade traída e do conflito entre a amizade, o amor conjugal e a honra pessoal¹⁵⁸.

Analogicamente, esse drama poderá funcionar ainda como uma parábola ou talvez como um jogo de espelhos face à situação histórico-política do velho império dos Habsburgos, em que se procura reflectir sobre a velha ordem política e institucional, já sem capacidade de se regenerar, corroída e desgastada pela corrupção, pelos jogos de poder e de interesses, mas fascinante e deslumbrante pela sua teatralidade, pela pompa de todo o seu cerimonial — interpretação que nos é sugerida pelo próprio autor na referida carta a Otto Brahm:

[...] Der Geist des Ganzen ist ja gar nicht der üppig flammende der Renaissance, sondern der einer finster lastenden, hier und da von fahlen Blicken durchzuckten, konservativ-reaktionären Periode; ich habe meine Farben aus dem für mich noch greifbaren Zuständen oder besser gesagt, aus der Atmosphäre des vormärzlichen Österreich genommen.

[...] Das Gesindel von der Strasse darf um Gottes willen nicht "venezianisch" im Sinne gewisser, kostümierter Genrebilder werden, es ist hier vielmehr auf die suggestive Wirkung zu gehen, das Unheimliche, was hereindringendes Gesindel ausübt zum Beispiel in Hauptmanns "Hannele"¹⁵⁹.

3. Aventureiros e viajantes no labirinto veneziano: jogos amorosos, espelhos e máscaras (*Der Abenteurer und die Sängerin*¹⁶⁰, *Cristinas Heimreise*¹⁶¹, *Ein Diener zweier Herren*¹⁶² e *Andreas*¹⁶³).

¹⁵⁸ Cf. Geneviève Bianquis, *op. cit.*, p. 324 ; Ingeborg Bauer, *op. cit.*, p. 195 ou ainda Gerhart Pickerodt, *op. cit.*, pp. 128-129, que considera ser mais importante neste drama a análise dos motivos que levaram à denúncia da conspiração do que propriamente a conjura em si.

¹⁵⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Briefe. 1900-1909*, Wien, 1937, pp. 192-193.

¹⁶⁰ Drama composto em 1898, foi publicado em *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)*, 4. Heft, 1899 e editado no volume: Hugo von Hofmannsthal, *Theater in Versen*, Berlin, 1899. Foi estreado, juntamente com *Die Hochzeit der Sobeide*, no Deutsches Theater, de Berlin, e no Burgtheater, de Viena, em 18.3.1899.

¹⁶¹ Comédia redigida em 1908-1909, foi publicada em Berlin, em 1910, logo sob a forma de livro e foi representada, pela primeira vez, no Deutsches Theater, de Berlin, em 11.2.1910. As variantes ao texto são de diferentes épocas: *Zum zweiten Akt*, de 1910; de 1907-1908, embora publicadas nas datas a seguir apontadas, as cenas relacionadas com a personagem Florindo: *Florindo und die Unbekannte* (1909), *Die Begegnung mit Cristina* (1909) e *Die Begegnung mit Carlo* (1908); e, por fim, *Florindo*, de 1921.

¹⁶² A adaptação desta comédia de Carlo Goldoni, escrita originalmente para ser representada em Pisa, em 1743, foi expressamente feita por Hugo von Hofmannsthal para ser encenada por Max Reinhardt, para o Theater in der Josefsstadt, em 1924. Permaneceu inédita e foi-nos facultado o acesso ao texto através de fotocópia do original dactilografado.

¹⁶³ Hofmannsthal trabalhou neste romance de 1907 a 1927, deixando-o inédito e fragmentário no seu espólio. Começou por ser divulgado, parceladamente, em *Corona*, I.und II. Heft, 1930, e sob a forma de livro, com o título *Andreas [Fragmente]*, Berlin, 1932.

A obra de Hugo von Hofmannsthal tem sido apresentada por diversas vezes como um produto da cultura vienense, em que ainda se fazem sentir e estão sobremaneira actuautes as linhas de força da grande época do barroco tardio do reinado da imperatriz Maria Teresa¹⁶⁴. Não é apenas por ser recorrente a apresentação de figuras e ambientes daquela época em obras como *Der Abenteurer und die Sängerin*, *Cristinas Heimreise*, *Der Rosenkavalier*, *Der Bürger als Edelmann*, *Ein Diener zweier Herren*, *Andreas*, nem por se recuperarem formas dramáticas típicas dos séculos XVII e XVIII, como é o caso da influência determinante de Molière, Calderón de la Barca, da *commedia dell'arte*, de Goldoni e do teatro popular vienense, ou ainda da grande tradição do melodrama italiano, na linha de Apostolo Zeno e Metastasio, que se conjuga, depois, com o contributo decisivo trazido por Mozart. Considerando a convergência de todos estes aspectos na obra literária de Hofmannsthal e ainda porque nela se projecta o cunho que a atmosfera vienense a todos eles confere, este autor tem de ser entendido como um herdeiro do barroco teresiano e as suas obras como o florescimento tardio da cultura dessa grande época¹⁶⁵. Raoul Auernheimer¹⁶⁶, por ocasião da morte de Hofmannsthal, já explicava esta "fuga para o mundo teresiano" (*Flucht ins Theresianische*), mais como o reflexo de um austriacismo entranhado do que por um esteticismo de cunho epocal¹⁶⁷. Na realidade, no século XVIII, o poder habsbúrgico havia atingido o apogeu¹⁶⁸ e esse esplendor conferia uma forma própria e individualizante à cultura que dele emanava, que se configurou na obra de Mozart¹⁶⁹. Tal universo gravitava, então, á volta de Maria Teresa e

¹⁶⁴ Hermann Broch, em *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, loc. cit., pp. 220-221, elucida a este propósito: [...] *Die Textdichtung, wenngleich die glänzendste seit Daponte, ja diesen in allem aufs äußerste übertreffend, wurde reiner Konservatismus, genau so wie ihr Textkomponist konservative Musik produzierte, ein letzter Glanz einer absterbenden Periode.*

[...] *Allzugenau war es ihm [Hugo von Hofmannsthal] sichtbar, daß es allüberall auf verlorenem Posten stand: aussichtslos war der Weiterbestand der österreichischen Monarchie, die er geliebt hatte und die er nie zu lieben aufhörte; aussichtslos war die Hinneigung zu einem Adel, der nur noch ein karikaturhaftes Scheindasein führte; aussichtslos war die Einordnung in den Stil eines Theaters, dessen Größe nur mehr auf den Schultern einiger überlebender Schauspieler ruhte; aussichtslos war es, alldas, diese schwindende Erbschaft aus der Fülle des maria-theresianischen 18. Jahrhunderts, nun im Weg einer barock-gefärbten großen Oper zu Wiedergeburt bringen zu wollen. Sein Leben war Symbol, edles Symbol eines verschwindenden Österreichs, eines verschwindenden Adels, eines verschwindenden Theaters —, Symbol im Vakuum, doch nicht des Vakuums.*

¹⁶⁵ Hermann Broch (*Idem, ibidem*, pp. 148-153) toma em consideração o substrato cultural da cidade de Viena na formação de Hofmannsthal e nas características que a sua obra assume, particularmente na maneira como o sonho e a realidade se conjugam e se confundem. Sobre o século XVIII, Broch refere a componente teatral daquele ambiente, a cultura que então se desenvolveu de modo peculiar e a paixão pelo teatro que, a partir dessa época, a população em geral passou a demonstrar. O *Burgtheater* vienense tornou-se mesmo uma das instituições culturais mais importantes da cidade e impôs o seu primado na formação e estabelecimento de um cânone e do gosto teatral naquela brilhante capital europeia.

¹⁶⁶ Raoul Auernheimer, "Hofmannsthal als österreichische Erscheinung", in: *Die Neue Rundschau*, Band II, XXXX Jahrgang, 1929, pp. 660-666.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 663: *Hofmannsthals Sichwegwenden von der Gegenwart, diese seine "Flucht ins Theresianische", wie man den Vorgang freudisch nennen könnte, war also tief in seinem Österreichertum begründet und keineswegs in seinem angeblichen Ästhetentum.*

¹⁶⁸ Da vasta bibliografia existente sobre a cultura austríaca do barroco, destacamos a obra de Ann Tizia Leitich, *Vienna Gloriosa. Weltstadt des Barock*, Wien, 1963, por nos proporcionar uma panorâmica pormenorizada e abrangente do século XVIII austríaco.

¹⁶⁹ Raoul Auernheimer, *op. cit.*, p. 664: [...] *dieses Mozartische ist der eigentliche Kern in Hofmannsthals leuchtender Erscheinung.*

Hofmannsthal reconhece-o. Engrandece-a, por isso, em dois dos seus ensaios¹⁷⁰, revelando uma profunda admiração por aquela figura de mulher, de governante, de esposa e mãe de família, cuja acção política nem sempre se distinguia do afecto que dedicava àqueles que privavam com ela mais de perto e que nela reconheciam uma humanidade inata, uma compassividade, uma bondade, um calor humano e, simultâneamente, a inflexibilidade de espírito que, necessariamente, um grande governante terá de possuir. Assim, conseguiu superar a situação de crise em que encontrara o Estado quando subira ao trono e conferiu à sua época uma personalidade própria, através de medidas enérgicas que reformaram a vida política do vasto império que havia herdado¹⁷¹. De tal modo foi bem sucedida, que "das Theresianische" se tornou a expressão da essência do espírito austríaco, pelo menos na acepção de Hofmannsthal:

Das, was man das Josefinische nennt, ist schärfer im Umriß und leichter faßlich; das Theresianische ist bei weitem stärker, geheimer und schicksalsvoller. In ihr war eine Zusammenfassung des österreichischen gesellschaftlichen Wesens, die für die Folge entscheidend geblieben ist. [...] Das theresianische Weltwesen war irdisch und naiv und voll Frömmigkeit. Es war voll Mut zur Ordnung und Natur und voll Erhebung zu Gott. Es war naturnahe und, wo es stolz war, voll echtem Stolz ohne Steifheit und Härte. Haydn, Gluck und Mozart sind sein unvergänglicher Geist gewordener Gehalt.¹⁷²

Sem que se tratasse de um fenómeno isolado, o Barroco teresiano desperta, assim, o interesse da intelectualidade vienense finissecular. Hermann Bahr, enquanto testemunha e intérprete autorizado deste fenómeno, alarga o conceito, já definido na âmbito da História da Arte por Albert Ilg, ao campo da literatura e alia-o à ideologia da Contra-Reforma, destacando, como traços determinantes, a fuga do mundo e a valorização do sonho, pelo que remete para o impacto do teatro de Calderón e dos exercícios espirituais dos Jesuítas¹⁷³. Com o contributo de Hugo von Hofmannsthal, *Barroco* torna-se uma palavra mágica, sinónima de *austríaco* e a valorização deste

Das Theresianische ist das Absolute. Absolut waren die großen Habsburger, und der von ihnen geprägte Österreicher, der dann in der runden Hand Maria Theresias seinen letzten Schliff erhält. Absolut war auch Hofmannsthal, der absoluteste Mensch; "absolut" sein wahrscheinlich unbewußtes Lieblingswort, das er im zustimmenden, ablehnenden, unterstreichenden Sinn gern gebrauchte; absolut sein Urteil, sein Geschmakt, seine Bildung, die über allem stand, absolut vor allem seine Abneigung gegen alles Relativierte und Mediatisierte.

¹⁷⁰ Hugo von Hofmannsthal, "Maria Theresia. Zur zweihundertsten Wiederkehr ihres Geburtstages", in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II: 1914-1924*, Frankfurt a. M., 1979, pp. 443-453, e "Geschichtliche Gestalt. 'Der Freiherr vom Stein'. Dargestellt von Ricarda Huch. 'Maria Theresia'. Von Heinrich Kretschmayr", in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Aufzeichnungen*, Frankfurt a. M., 1980, pp. 197-204.

¹⁷¹ Hugo von Hofmannsthal resume do seguinte modo a acção governativa da imperatriz: *Nie ist irgendwo so reformiert worden: nie mit dieser Paarung von Kraft und großer Anschauung einerseits und Zartgefühl und Schonung andererseits. Die politische Verwaltung, das bürgerliche und das kriminale Rechtswesen, die Finanzen, die militärische Organisation, der Unterricht, die Stellung des Staates zur Kirche, ein jeder dieser Komplexe mußte neu gedacht werden. Das starrende Einzelne, Beschränkte, Überkommene mußte in ein höheres Leben gehoben werden. Die in der Zeit liegende Idee mußte durchgeführt werden, aber mit einer unbedingten Schonung der Kräfte des Beharrens. Hierin liegt Maria Theresias historische Größe. Die großen Ideen der Zeit, die Ideen von Natur und Ordnung lagen beide in ihr verkörpert. Das bedeutete mehr, als wenn sie sie, wie ihr Sohn, nur mit dem Intellekt erfaßt hätte. Sie war eine große Herrschernatur, das ist mehr und etwas anders als ein noch so reiner Wille und ein noch so hochfliegender Geist.* (Hugo von Hofmannsthal, "Maria Theresia. Zur zweihundertsten Wiederkehr ihres Geburtstages", *loc. cit.*, p. 445).

¹⁷² *Idem, ibidem*, pp. 452-453.

¹⁷³ Roger Bauer, em "Die Widerkunft des Barock und das Ende des Ästhetizismus", in: Roger Bauer et al., *op. cit.*, pp. 206-222, dedica particular atenção a este fenómeno de revalorização do barroco no período de fim-de-século.

conceito liga-se à afirmação da tradição dramática nacional, à revitalização de formas teatrais, como o drama alegórico, os mistérios, o teatro popular (na feição que Raimund lhe conferira) e os autos sacramentais. Liga-se ainda à reinterpretação da literatura da primeira metade do século XIX¹⁷⁴, em que se reconhece a continuidade de formas do século transacto. E, como tal, no contexto austríaco, pode-se reconhecer uma linha de continuidade que se confunde com a tradição cultural que vai do Barroco ao fim-de-século, o que leva o Decadentismo a ser concebido, sob determinados ângulos, como um concentrado de aspectos de épocas do passado¹⁷⁵. Nesta perspectiva, Luise Wagener¹⁷⁶ identifica os aspectos do Barroco que são comuns ou estão em íntima relação com o impressionismo, evidenciando as afinidades existentes entre ambos e os motivos da sua conjugação na obra de Hofmannsthal. Se a tensão entre pares de opostos, os respectivos contrastes e o sensualismo apontado os aproximam, no culto do momento, na ideia da fugacidade da vida, na embriaguês e êxtase proporcionados pela fantasia, a diferença evidencia-se na incapacidade do impressionismo em superar o momento, em atingir a transcendência, num desejo que impele o homem barroco para o Além, permitindo-lhe alcançar uma visão dualista do universo. O impressionista fica-se pela análise dos reflexos que os estímulos momentaneamente exercem sobre si, dos pormenores, tonalidades e esbatidos, transformando-o no sismógrafo da realidade que o cerca, devido à sua sensibilidade exacerbada.

É nesta atmosfera que Veneza evidencia a sua vertente exótica e se transforma no espaço de eleição para a aventura, impondo Casanova como seu modelo e herói¹⁷⁷. O poeta encontra aí as condições ideais para mergulhar na esfuziante aventura da descoberta do seu mundo interior ou simplesmente para se refugiar numa misteriosa atmosfera de grandeza, brilho e sonho, da esfera do fabuloso¹⁷⁸. Mesmo quando Hofmannsthal apresenta a Viena setecentista no prólogo a *Anatol*, evoca aspectos e figuras que o leitor associa ao ambiente veneziano:

Hohe Gitter, Taxushecken,
Wappen, nimmermehr vergoldet,
Sphinx, durch das Dickicht schimmernd...
... Knarrend öffnen sich die Tore.-
Mit verschlafenen Kaskaden
Und verschlafenen Tritonen,
Rokoko, verstaubt und lieblich
Seht... das Wien des Canaletto,
Wien von Siebzehnhundertsechzig...

¹⁷⁴ É o caso de Josef Nadler, autor do volume *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, de 1918.

¹⁷⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 219.

¹⁷⁶ Luise Wagener, *op. cit.*, pp. 5-10.

¹⁷⁷ Além dos dramas aqui abordados de Hugo von Hofmannsthal, tratam da figura de Casanova as seguintes obras do período finissecular vienense: de Arthur Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt* (1917) e *Die Schwestern oder Casanova in Spa...* (1917); de Stefan Zweig, um desenvolvido ensaio intitulado *Casanova*, incluído no volume do mesmo autor *Drei Dichter ihres Lebens* (1928), em que se delinea com todo o rigor o protótipo da figura de um aventureiro, contextualizando-o no respectivo período histórico e apresentando-o como um produto da sua época. Devido ao interesse manifestado por esta figura na literatura finissecular, Richard Alewyn dedica-lhe um ensaio, que intitula "Casanova" (in: *Die Neue Rundschau*, I Heft, 1959, pp. 100-116), em que este é apresentado como o homem aventureiro e erótico por natureza, concluindo o autor com a seguinte sentença: *So wurde das Leben zum Abenteuer und der Abenteurer der Held des Lebens*.

¹⁷⁸ Cf. Walther Rehm, *op. cit.*, p. 312.

[...] ...Auf der Rampe, zwischen ihnen
 Sitzen auch kokette Frauen,
 violette Monsignori...
 Und im Gras, zu ihren Füßen,
 Und auf Polstern, auf den Stufen:
 Kavaliers und Abbati...
 Andre heben andre Frauen
 Aus den parfömierte Sänften...
 [...] Also spielen wir Theater,
 Spielen unsre eignen Stücke,
 Fröhgereift und zart und traurig,
 Die Komödie unsrer Seele,
 Unsres Fühlens heut und Gestern,
 Böser Dinge hübsche Formel,
 Glatte Worte, bunte Bilder,
 Halbes, heimliches Empfinden,
 Agonien, Episoden...
 Manche hören zu, nicht alle...
 Manche träumen, manche lachen,
 Manche essen Eis... und manche
 Sprechen sehr galante Dinge...¹⁷⁹

Neste poema, a paisagem vienense reconstituída é a de um jardim barroco, saturado de ornamentação, estátuas e jogos de água, isto é, a de uma realidade contemplada através das telas de Canaletto¹⁸⁰. As figuras remetem para o contexto italiano e o poeta não tem pudor em usar o vocabulário afim: são *Monsignori*, nos seus hábitos de cor violeta, *Kavalieri* e *Abbati*, num ambiente marcado pela abundância de luz, cor e perfumes. Todos eles fazem parte do cenário setecentista em que se desenrolam as comédias da vida do quotidiano e se projectam os modos de sentir de hoje, de ontem, de sempre, sem que ninguém se aperceba que a vida, nessa perspectiva, é sonho, uma pura fantasia, um devaneio de um serão no teatro. Numa mistura de etiqueta que domina o convívio social com a teatralidade das atitudes das personagens apontadas, evidencia-se o jogo difuso da realidade e da aparência, do ser e parecer, enquanto a atmosfera reconstituída denuncia essa dimensão serena, mas fantasiosa que só o Barroco foi capaz de criar. Para outros, porém, os prazeres traduzem-se na satisfação de desejos muito mais prosaicos e seguem o costume bem italiano de saborear o seu gelado enquanto assistem a cenas bizarras — que poderiam ser de *Der Abenteurer und die Sängerin*, *Cristinas Heimreise*, *Ein Diener zweier Herren* ou *Ariadne auf Naxos* — ou pura e simplesmente da vida do dia a dia.

Nessa época, Viena acolhe as mais diversas influências, mas também, como grande centro cultural que é, alarga a sua esfera de acção e, em Veneza, este universo setecentista de cunho

¹⁷⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Prolog zu dem Buch "Anatol"*, pp. 59-60, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt a. M., pp. 59-61.

¹⁸⁰ Dos dois pintores existentes com o mesmo nome, Giovanni Antonio da Canal (1697-1768) e o seu sobrinho, Bernardo Bellotto (1720-1780), só este último esteve em Viena durante dois anos (1759-1760), depois de ter saído de Veneza, ter frequentado a corte de Dresden e ter viajado pela Alemanha e pela Polónia. Da sua estadia em Viena, ficaram algumas telas com lugares pitorescos da cidade, praças e palácios, envoltos num halo dourado e melancólico. O Palácio de Schönbrunn constituiu um motivo de interesse particular de entre as telas que aí pintou. No entanto, é ao primeiro que nos referimos sempre que falamos em Canaletto, pois foi ele que melhor soube traduzir a grandiosidade da sua cidade, luminosa e cheia de esplendor, num dos últimos momentos de glória, sobretudo por ocasião das cerimónias oficiais.

teresiano permite a Andreas, assim que desembarca, tirar partido do simples facto de ser um súbdito de Sua Majestade Real e Imperial, Maria Teresa, pelo que é solicitamente servido por um veneziano mascarado que encontra praticamente à chegada¹⁸¹.

Todavia, antes de passarmos a analisar o modo como a cidade da laguna é perspectivada neste romance-fragmento, abordemos a Veneza de Casanova¹⁸². Em *Der Abenteurer und die Sängerin*, era objectivo do autor reconstituir um ambiente requintado, sob o reflexo da luz outonal, mas ainda deslumbrante pelo seu fascínio:

Es stellt sich vor mir auf wie ein bunter leichter Triumphbogen, behängt mit Guirlanden und Teppichen, die sich im Wind blähen und durch die Bogen hindurch sehe ich Venedig in einer ganz bestimmten strahlenden überreichen Herbstbeleuchtung, der Beleuchtung jener glücklichen 16 oder 17 Tagen an denen ich es dort plötzlich empfangen und niedergeschrieben habe, in der Zeit zwischen dem 22. September und 10. Oktober 1898 [...]¹⁸³

Ainda com um pendor estetizante acentuado, a Veneza que surge neste drama é a pátria da aventura galante, do amor, do prazer de viver, do encontro com o maravilhoso de teor oriental e, simultaneamente, o refúgio dos deuses antigos, o mundo das máscaras, da dissimulação, da superficialidade, em suma, *eine Welt von Leben, Lust und Traum* (*AuS*, p. 573). Também o cenário contribui para que o espectador fique deslumbrado com o fascínio que o ouro e a sobrecarga de decoração própria do Barroco exercem, mesmo quando o espaço cénico quase permanece vazio de outros adereços, como sucede na cena inicial:

In Venedig, um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

In einem venezianischen Palast, den der Baron bewohnt: das Vorzimmer, vielmehr ein hoher geräumiger Vorsaal. [...] Der Saal selbst hat Stuckdekoration im Barockgeschmack und kein Mobiliar als einige grose Armstühle mit verblichener Vergoldung[...]. (*AuS*, pp. 510-511).

Großer freundlicher Saal im Hause Venier. Im Hintergrund eine große Tür und zwei große, schön vergitterte Fenster auf den Kanal hinaus. [...] An der rechten Seitenwand in Zimmerhöhe eine kleine Galerie. An der Decke und über der Fenstern Fresken im Geschmack des Tiepolo. Im Vordergrund links steht ein kleines Klavier, in der Mitte des Saales ein sehr Großer Tisch mit vergoldeten Füßen, auf diesem Blumen in einer grossen Vase. (*AuS*, p. 554)

Recordam-se, então, os interiores das telas de Pietro Longhi, o conforto e a opulência da vida quotidiana, ou talvez até os ambientes dos quadros de Tiepolo, como se refere no segundo cenário apontado, a alegria e o modo ligeiro de se enfrentar a vida, numa entrega arrebatadora ao

¹⁸¹ A, p. 199: [...] *Der Venezianer [vorbrachte] aufs höflichste, daß es ihn besonders freue, einem Untertan der Kaiserin und Königin Maria Theresia einen Dienst zu erweisen, um so mehr, als er schon mit mehreren Österreichern sehr befreundet gewesen sei, so mit dem Baron Reischach, Obersten der kaiserlichen Panduren, und mit dem Grafen Esterhazy. Diese wohlbekanntenen Namen, von dem Fremden hier so vertraulich ausgesprochen, flößten Andreas großes Zutrauen ein.*

¹⁸² Segundo Martin Stern, Hofmannsthal, para melhor se familiarizar com a atmosfera veneziana do século XVIII, além dos textos literários, leu *Venise au XVIII.e Siècle*, de Philippe Monier, e aprofundou os seus conhecimentos sobre a arte de representar, de acordo com os pressupostos de Carlo Goldoni e Carlo Gozzi, os maiores comediógrafos desse século (Cf. Martin Stern, "Nachwort", p. 187, in: Hugo von Hofmannsthal, *Florindo*, Frankfurt am Main, 1963, pp. 179-203).

¹⁸³ Carta de Hugo von Hofmannsthal a Eberhard von Bodenhausen, de 1903, *apud* Werner Volke, *op. cit.*, p. 71.

prazer do momento, a fim de esquecer os dramas pessoais e a degradação progressiva que marcava aquela sociedade. O espaço urbano adquire características especiais, supera a realidade concreta, transpõe a fronteira que a fantasia lhe facultava e revela de forma mais evidente do que anteriormente a dimensão mítica da cidade:

CESARINO.

Wir sind im Feenland: hier drinnen halt ich
ein seidnes Zelt, groß wie die Markuskirche,
Gewänder für zweihundert Sklavinnen -
und eines aus durchsichtigem Gewebe,
mit goldnen Schmetterlingen eingestickt,
mit einem Unterkleid mattgelber Seide,
liegt drauf und -

VITTORIA. Heißt -

CESARINO. Ich wollte sagen "glänzt" -
doch heißt? nun: heißt?

VITTORIA. Marfisa Corticelli! (*AuS*, p. 580)

A catedral de S. Marcos torna-se o símbolo da riqueza veneziana e, simultaneamente, da presença do Oriente, desses ambientes e do respectivo imaginário. Assim se reconstitui o mundo das *Mil e uma noites*, das tendas de seda, das escravas, das odaliscas dos serralhos orientais, envoltas em panos diáfanos, vivendo como as borboletas douradas, presas nos tecidos. À fantasia alia-se o esforço para se embelezar uma realidade objectiva, já por demais conhecida, com elementos retirados de outra dimensão: dos paraísos artificiais, esvoaçam para aqui borboletas exóticas, brilhantes como oiro. Tudo isso constitui o espólio para a exaltação do amor, ali personificado na figura de Marfisa Corticelli — que, por ironia, o leitor/ espectador já sabe não ser merecedora de tais manifestações. Todavia, esta imagem poderia ser apenas a manifestação de um escape à realidade, se outros aspectos não viessem corroborar a ideia de se viver numa atmosfera peculiar. A anulação da passagem do tempo é mais um factor a ter em consideração:

VITTORIA. [...] Mir ist, ich hab, in dieser Stadt,
wo keine Gärten sind, nur Stein und Wasser,
nicht altern können, nicht wie andre altern,
nur viel durchsichtiger und viel gelöster
vom schweren Boden scheint mir alles: dies
sind wohl die Augen, die der Herbst uns einsetzt.
Du warst mir Frühling, Sommer, Sonn und Mond
in einem! [...] (*AuS*, p. 543)

Se no caso anterior a fantasia se evade sem obstáculos por ser um adolescente enamorado a falar, nesta réplica é a sensibilidade de uma mulher que exprime desta maneira o seu modo de sentir em relação ao lugar onde tinha vivido os momentos de plenitude da sua vida, e que conserva na memória. O tom que o Outono lança sobre esses momentos é como o de um olhar para trás trespassado de nostalgia. Por essa razão, o passado parece mais idealizado ainda, constituindo uma unidade completa e harmoniosa. O agente responsável por toda a metamorfose é o sentimento, a paixão que arrasta aquelas personagens e lhes condiciona o modo de perspectivarem o ambiente

que as cerca. Para Weidenstamm, Veneza é também a cidade do amor, imagem que ele ilustra com recordações que preserva de momentos passados:

VENIER. Sie haben die Beredsamkeit eines Dichters, mein Baron.

BARON. Oh, eines Liebhabers, höchstens eines Liebhabers.

VENIER. Eines Liebhabers, der sich gerade hier...?

BARON. Der glücklichsten Stunden erinnert, der unbeschreiblichsten, der unvergeßlichsten...

Sie war ein Kind und wurde in meinen Armen zum Weib. Ihre ersten Küsse waren unerfahren wie aus dem Nest gefallene junge Tauben, ihre letzte Küsse sogen die Seele aus mir heraus! Wenn sie kam, abends oder in der Früh, schlanker als ein Knabe! sie war in den großen alten Mantel gewickelt, dann warf sie ihn und trat hervor wie ein Reh aus dem Wald.[...]

Sie glühte unter meinen Küssen auf.

Sie hatte einen andern Mantel dann

von nacktem Glanz und ungreifbarem Gold.

Ihr Hals war angeschwollen und ihr Mund

gekrümmt vom Schluchzen grenzenloser Lust.

Beladen war ein jedes Augenlid

mit Küssen, jede Schulter, jede Hüfte!

Ich habe hundertmal im Arm von andern der anderen vergessen, wie durch Dunst durch ihren Leib hindurch den Perlenglanz von jenem Leib im Dunkeln schwimmen sehn und zu mir glühen durch den Dunst goldfarben ein erbsengroßes Mal an ihrer Brust ... (AuS, pp. 514-515)

A sensualidade e o erotismo percorrem a réplica de Weidenstamm, na sua globalidade. Exprime, assim, através de uma linguagem poética de reconhecido valor estético, uma das suas aventuras, de modo que as suas experiências eróticas constituem o ponto de partida para a transposição do plano da pura sensualidade, transformando-se em vivências de um nível superior, correspondente à fruição do belo. Paralelamente, para a mulher, este episódio representa a sua iniciação amorosa e, por esse motivo, Vittoria jamais deixará de considerar a cidade de Veneza como um espaço iniciático.

Estas imagens, tal como aqui são expressas, ligam-se intimamente com uma concepção de vida hedonista. O culto do prazer impõe-se em todos os âmbitos e o barão pretende transfigurar a cidade, para, desse modo, melhor poder exprimir o seu entusiasmo, a sofreguidão de gozar a vida, numa entrega verdadeiramente desenfreada:

BARON.[...] Ich will hier Feste geben. Schaff mir Löwen,

Zu Le Duc

die Blumensträuße aus den Rachen werfen!

Vergoldete Delphine stell vors Tor,

die roten Wein ins grüne Wasser spein!

Nicht drei, nicht fünf, zehn Dichter nimm mir auf

und schaff Livreen. An den Treppen sollen

drei Gondeln hängen voller Musikanten

in meinen Farben.

VENIER *lächelnd* Ihr beschämt uns alle.

BARON. Wie? schon zuviel? zuviel? noch nicht genug!

Ich will den Campanile um und um

in Rosen und Narzissen wickeln. Droben

auf seiner höchsten Spitze sollen Flammen

von Sandelholz genährt mit Rosenöl

den Leib der Nacht mit Riesenarmen fassen.

Ich mache aus dem Kanal ein fließend Feuer,

streu so viel Blumen aus, daß alle Tauben

betäubt am Boden flattern, so viel Fackeln,

daß sich die Fische angstvoll in den Grund
des Meeres bohren, daß Europa sich
mit ihren nackten Nymphen aufgescheucht
in einem dunkleren Gemach versteckt
und daß ihr Stier geblendet laut aufbrüllt!
Mach Dichterträume wahr, stampf aus dem Grab
den Veronese und den Aretin,
spann Greife vor, bau eine Pyramide
aus Leibern junger Mädchen, welche singen!
Die Pferde von Sankt Markus sollen wiehern
und ihre ehrnen Nüstern blähn vor Lust!
Die oben liegen in den bleiernen Kammern
und ihre Nägel bohren in die Wand,
die sollen innehalten und schon meinen,
der Jüngste Tag ist da, und daß die Engel
mit rosenen Händen und dem wilden Duft
der Schwingen niederstürzend jetzt das Dach
von Blei hinweg, herein den Himmel reißen! (*AuS*, pp. 518-519)

Da realidade, já em si tocada pelo maravilhoso, Weidenstamm faz um paraíso artificial: para as suas festas, das fauces dos leões deverão sair flores; de delfins dourados, jactos de vinho para a água azul; do Canal fará uma estrada de fogo; toda a cidade se encherá com as cores das flores, e sonhos de poetas despertarão. Veronese e Pietro Aretino — figuras que simbolizam a plenitude da cor e a alegria de bem-viver — ressuscitarão; e, numa enumeração gradativa, estátuas e pinturas ganham vigor e alento, os deuses refugiam-se assombrados, aparecem grifos, a sensualidade impera e os corpos das raparigas que cantam amontoam-se numa imagem de volúpia. Parecerá uma visão escatológica, de acordo com o texto, mas será bela demais, nada comportando dessas descrições tradicionais, a não ser a ressurreição dos mortos e a revitalização do inanimado. Mas talvez tudo seja antes uma tentativa de reconstituir o ambiente de maravilha como quem põe uma máscara para esconder a desolação de um mundo ou a sua decadência inevitável. Recriam-se, então, novas versões da cosmogonia daquele espaço, como aquela versão poética que Weidenstamm apresenta, atribuída a um velho que outrora contava histórias fabulosas:

BARON.[...] Zu meiner Zeit saß auch der Alte noch
mit seiner roten Mütze auf der Treppe
der kleinen Löwen und erzählte Fabeln.
VENIER. Der Cigolotti?
BARON. Wundervolle Fabeln!
Von Serendib und der Insel Pim-pim.
Er macht das Fenster auf
Welch eine Luft ist das! In solcher Nacht
ward diese Stadt gegründet. Ihre Augen
schwammen in Lust, er hing an ihrem Hals,
sie tranken nichts als aufgelöste Perlen.
VENIER. Wer?
BARON. Weißt du nicht, weißt de den Anfang nicht?
Ihr seid die Letzten nur von ihrem Blut.
VENIER. Wovon den Anfang?
BARON. Von Venedig. Hier
war solch ein öder Wald am Rand des Meeres
wie bei Ravenna. Aber Fischer zogen
an Perlenschmüren und an ihrem langen
goldroten Haar Prinzessinnen ans Ufer.

VENIER. Prinzessinnen?
 BARON. von Serendib, was weiß ich!
 Sie waren nackt und leuchteten wie Perlen
 und lebten mit den Fischern. Andre kamen
 dann nach, auf Ungeheuern durch die Luft
 und durch das Meer gefahren. [...]
 Doch später dann zerging die Zauberstadt -
 nicht ganz! es blieb ein etwas in der Luft,
 im Blut! Mit rosenfarbenen Muschellippen küßte
 das Meer undleckte mit smaragdnen Zungen
 die Füße dieser Stadt! Die Kirchen stiegen
 wie Häuser der verschwiegenen Lust empor - (AuS, pp. 513-514).

Enraizada na lenda da existência de uma cidade fabulosa, a Veneza de Venier e Weidenstamm seria apenas a projecção de uma outra de princesas e pescadores, de magia e amores felizes, de sensualidade e erotismo, numa versão que nos faz lembrar as lendas românticas de Loreley ou de outras figuras encantadas. Recupera-se a ideia mítica da ilha da felicidade que escapa ao alcance da acção destruidora dos humanos, da ilha dos amores¹⁸⁴, da falácia de um paraíso em plenitude perfeita à superfície da Terra, velho sonho da Humanidade. No entanto, se esta é uma versão cosmogónica do aparecimento da cidade lagunar, ela acarreta consigo já a semente da destruição. As igrejas e as casas apenas surgiram quando as últimas descendentes de uma velha raça, de cabelos de ouro, brilhantes e sedutoras, que se alimentavam de pérolas diluídas, desaparecem de vez, à semelhança do que se presentia que em breve pudesse acontecer. Deste misto de história maravilhosa, lenda e fantasia, nasce o suporte para o mito que enforma a maneira de se perspectivar a Veneza de Weidenstamm, em sentido restrito, e a do Barroco, em sentido lato.

Mas Veneza ainda é mais do que isso: da aventura fazem parte os encontros nocturnos, os passeios de gôndola, as ceias dos amantes¹⁸⁵ e outros aspectos obscuros. Continua a haver referências à existência de espiões¹⁸⁶, ao ambiente de desconfiança, quando figuras sinistras aparecem, e às fugas em tempo oportuno¹⁸⁷ para se poder escapar à delação.

Em *Cristinas Heimreise*, a Veneza que Hofmannsthal nos apresenta não é a de palácios deslumbrantes: agora estamos perante um largo, um *campiello*, à moda veneziana, junto a um cais de embarque para a *terra ferma*. Na cena "Die Begegnung mit Cristina", o colorido torna-se mais vivo com a introdução de outras figuras, como Rosaura, Isabella e Lavache, pretendendo qualquer um deles ser o primeiro a tomar lugar nos barcos com a respectiva bagagem ou ser tratado com toda

¹⁸⁴ A mesma ideia da ilha dos amores e da felicidade encontra-se na réplica de Vittoria, quando dialoga com Lorenzo, no acto II (AuS, p. 566), e que não deixa de apresentar afinidades com a lenda narrada pelo barão à cerca da fundação de Veneza, adiante apontada: VITTORIA. [...] *Wahrhaftig, wo wir lieben, schaffen wir/ solch eine unsichtbare Zauberinsel, die schwebt, mit selig unbeschwerten Gärten,/ schwebenden Abgründen: die gleitet dann/ im Traum des Abends einmal spät vielleicht/ in goldner Luft hin über unserm Haupt,/ und wenn die Augen sie noch matt erkennen,/ die Hände heben wir umsonst empor!*

¹⁸⁵ Cf. AuS, p.529: BARON. *Schon bücken sich zwei, drei vor dir, indes du/ aus deiner Gondel steigst, schon brennt ein Licht/ auf einer Treppe, schon für dich bewegt sich/ ein Vorhang, und ein Tisch mit schönen Speisen/ steht da, für zweie aufgedeckt, die Magd/ schielt nur nach deiner Hand, um zu verschwinden.*

¹⁸⁶ AuS, p. 530: ABBATE zu Venier. *Es gibt dergleichen, die wie Raben Aas/ die Häuser wittern, wo gespielt wird abends/ und mit den Fledermäusen und Nachtfaltern/ auf einmal da sind.*

¹⁸⁷ AuS, pp. 552-553: BARON. [...] *Wenn ich bis morgen abend nicht Venedig/ im Rücken habe, ist ein Brief am Weg,/ der mich verrät an die Inquisitoren.*

a afabilidade, num desfile de vãs vaidades humanas. Quanto ao largo, cercam-no casas populares, do género daquelas que o espectador não deixará de recordar dos ambientes criados por Carlo Goldoni nas suas comédias¹⁸⁸:

Ein offener Platz in Venedig, der rückwärts an die Lagune stößt. Seitengäßchen links und rechts. Eines der kleinen Häuser rechts hat einen Balkon. Gegen Abend, es dämmt. An einigen Fenstern ist Licht.[...] Von rechts kommt ein altes Weib auf einem Stock gestützt über den Platz geschlüpft. Sie schiebt sich mißtrauisch vorwärts mit Seitenblicken auf Pedro. Der kleine Bub winkt ihr: alles in Ordnung. Teresa, ein Gschöpf von fünfzehn Jahren, lehnt sich aus dem Fenster neben dem Balkon des kleinen Hauses vor und betrachtet, aus einem Teller essend, Pedro. (CH, p. 117)

Casas altas, outras baixas, janelas pequenas ou de sacada, vielas estreitas, ao fundo a laguna, rapazes sentados ou encostados, uma velha que se arrasta, são os elementos constituintes de um cenário que não possui o valor simbólico da Veneza de *Der Abenteurer und Die Sängerin*. Evidencia-se com particular acuidade a atmosfera da cidade numa perspectiva social mais marcante, isto é, com todo o pormenor são referidos os traços de figuras comuns, para não dizer mesmo triviais, que se poderiam encontrar em qualquer praça da época. As ruelas, estreitas e pouco iluminadas, devido à hora avançada do dia, mais parecem um labirinto¹⁸⁹, levando o visitante menos conhecedor daqueles recantos a desorientar-se no ambiente urbano. É o caso de Don Blasius, que parece não saber ao certo onde se encontra, nem por onde ir¹⁹⁰:

DON BLASIUS tritt aus dem Gäßchen rechts auf und spricht zurück nach der Richtung, von wo er gekommen ist. Hier? Dieses Haus? Über dem Platz? Die andere Ecke? Diese Ecke? Danke! Wie? Das erste Haus, wenn ich mich links umdrehe. Ist dieses da gemeint? Eine sehr umständliche Bauweise herrscht in dieser Stadt. Das erste Haus, wenn ich mich links umdrehe. Das mag dieses sein oder dieses, oder das dort. Da ist jemand. (CH, p. 117)

Denunciam-se, assim, as incompatibilidades entre determinadas personagens, como é o caso de Don Blasius, e a cidade. Em *Andreas*, este aspecto labirintíco do tecido urbano é explorado

¹⁸⁸ Carlo Goldoni aproveita o pitoresco deste tipo de espaços e compõe ele mesmo uma comédia intitulada *Il Campiello* (1756), em que reproduz a vida de um largo veneziano, com as suas casas típicas e uma estalagem, constituindo um microcosmos dentro do macrocosmos que é a cidade. Curiosamente, esta afinidade (e simultaneamente o desvio verificado) quanto ao tratamento do espaço veneziano na obra dos dois dramaturgos é já apontada numa crítica contemporânea de Hofmannsthal(1910): [...] *Sein Venedig am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist so bleich, so auffallend karg und dünn geraten, weil er sich nicht auf das verlassen zu dürfen glaubte, was sein glückliche Augen je gesehen. Es ist ein Teilchen von Venedig, wie Hofmannsthal es sich aus Goldonis Komödien und Casanovas Memoiren möglichst zeitgetreu herstellen wollte und doch nicht recht zeitgetreu herstellen konnte, weil er ja auch diese Werke mit seinem gegenwärtigen Sinnen aufnehmen mußte. Immerhin macht dieses Teilchen von Venedig nur ein Teilchen der Dichtung aus und obendrein das erste: die nächsten Bilder geben Cristinas Heimreise von Venedig über Ceneda nach Capodiponte oder von der Ahnungslosigkeit über den Irrtum zur Wahrheit.[...]* (In: *Die Schaubühne*, n. 7, den 17. Februar 1910, p. 167).

¹⁸⁹ O carácter labirintíco da cidade é acentuado na descrição do cenário, incluída na cena "Florindo und die Unbekannte", p. 238 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen IV: Lustspiele*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 238-265): *Ein Platz in Venedig, der im Hintergrunde an die offene Lagune stößt. Nach links vorne geht eine kleine, enge Gasse mit einem Bogen überwolbt, ebenso geht rechts eine schiefe, schmale Gasse. Im Erdgeschoss eines Eckhauses links ist ein Kaffeehaus, das erleuchtet ist und worin einige Gäste Billard spielen; vor diesem stehen kleine Tische im Freien. Der Platz ist mit Laternen beleuchtet. In einem kleinen Haus, das mit einer Seite in dem Gäßchen rechts, mit einer gegen den Platz heraussteht, ist im ersten Stock ein Zimmer erleuchtet [...]*.

¹⁹⁰ Esta incompatibilidade de Don Blasius com as construções, as ruas e o ambiente veneziano é posto em evidência por Ewald Rösch, *Komödien Hofmannsthals*, Marburg, N. G. Elwert Verlag, 1968, pp. 97-98.

numa dimensão simbólica, como adiante referimos. Aqui, ainda só se indicia a possibilidade da existência de um outro espaço, ao qual pertencem essas personagens e com o qual Veneza entra em oposição¹⁹¹. É o espaço da montanha, caracterizado pela serenidade, pelo respeito pelos valores tradicionais, pela sinceridade, pelo predomínio dos valores éticos. A ele pertencem Cristina, Pasca e Don Blasius; em busca dele vai o capitão, depois da vida atribulada e aventureira nas Índias orientais. A estalagem de Ceneda é um espaço a meio caminho entre ambos, é o lugar de encontro, partilhando das características do ambiente camponês, mas frequentado também pelas pessoas da cidade. O aventureiro, neste caso Florindo, sente aí a falta do conforto e de todo o requinte que encontra em Veneza. Por isso, não é só o desejo de deslumbrar Cristina e, desse modo, mais facilmente a poder seduzir, o que o leva a transformar o ambiente rude da pousada¹⁹². Para se sentir à vontade, torna-se necessário transformá-lo, fazer dele uma extensão da atmosfera veneziana. Então, sentir-se-à plenamente integrado e os seus planos poderão ser bem sucedidos ou, pura e simplesmente, os seus hábitos e necessidades plenamente satisfeitos.

Um espaço semelhante ao da aldeia de Cristina, sereno e harmonioso, onde as contradições parecem anuladas e as relações entre os homens, bem como entre estes e a natureza, se desenrolam do modo mais regular, em estreita conformidade com os princípios éticos e morais, numa ligação orgânica do homem com o meio e com a sociedade em que se integra, é o de *Finazzershof*, nos Alpes austríacos. Aí, obtém Andreas algo como que um vislumbre do paraíso, um pedaço do universo em que a pureza ainda não estava manchada:

Die Leute so gut, so zutraulich, alles so ehrbar und sittlich, arglos, das Tischgebet schön vorgespochen vom Bauer, die Bäuerin sorglich zu dem fremden Gast wie zu einem Sohn, die Knechte und Mägde bescheiden und ohne Verlegenheit, ein freundliches offenes Wesen hin und her. (A, p. 213)

Nesse idílio, as relações são transparentes e cristalinas, ingénuas e naturais, e o amor brota espontaneamente. Para o jovem Ferhengelder, o casal Finazzo é o modelo paradigmático dessa pureza de sentimentos, de sinceridade, de transparência e da aceitação confiante e inocente do curso ritmado da vida. Servem-lhe de motivo para reflectir sobre a sua realidade doméstica, o tipo de relacionamento entre os pais, entre estes e a sociedade, e denuncia os aspectos mais artificiais que predominam no mundo que ainda é o seu. Entra, porém, naquele verdadeiro espaço edénico sugestionado por Gotthelf, o criado aldrabão, verdadeira figura demoníaca também, que, através de histórias libidinosas, desperta em Andreas a componente erótica da sua personalidade. Esta predisposição prepara o aparecimento de Romana Finazzo, que se torna o objecto dos sentimentos

¹⁹¹ Esta dualidade, em *Cristinas Heimkehr*, equivale á oposição existente entre o reino de Florindo, um mundo de promiscuidade, e o da fidelidade ao casamento, identificado com o de Cristina, segundo Hugo Wyss, *op. cit.*, pp. 135-136.

¹⁹² Cf. Richard Alewyn, "Hofmannsthals Erste Komödie", pp.106-107 (in: R.Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, *loc. cit.*, pp. 96-119): *Denn zwischen dem Akt Florindos und dem Akt Cristinas in der Mitte liegt der Höhepunkt der Handlung und die Achse des sittlichen Kontraposts. Die Liebesnacht und der Abschied. Es spielt auf dem neutralen und gerade darum so zweideutigen Boden des Gasthofs von Ceneda, dem typischen "dritten Ort".*

e da sensualidade do jovem vienense¹⁹³. Apesar de ela representar a graciosidade juvenil, a ingenuidade e a inocência, em plena harmonia com o meio em que se integra, Andreas repara na volúpia dos seus lábios e na expressividade do seu rosto. Romana representa a primeira experiência amorosa do rapaz, o primeiro beijo em que sensualidade e inocência são pólos que não se excluem, mas se completam num todo harmonioso superior. Andreas compreende, então, que o seu lugar era ali ao lado dela e num mundo destituído de tensões, como aquele, em que a tradição é que determina as normas de convivência e a actuação de todas aquelas pessoas. Esta pureza de ambiente estabelece, necessariamente, uma relação dialógica com a atmosfera da cidade de Veneza, em que os valores predominantes e os códigos de comportamentos contrastam profundamente com os daquele espaço situado em plenas montanhas da Caríntia¹⁹⁴. Em oposição estão as duas famílias nobres, a dos Finazzer e a do conde Prampero, como estão as experiências sentimentais de Andreas com Maria/ Mariquita com a de Romana, ou mesmo a atracção sentida por esta e por Nina.

Contudo, se o espaço da aldeia de Cristina, em *Cristinas Heimkehr*, nos levou a associá-lo ao do *Finazzerhof*, de *Andreas*, o espaço veneziano daquela comédia evoca, antes, o de *Ein Diener zweier Herren*, possivelmente uma das fontes de inspiração para a construção do ambiente da cidade, que atrás analisamos, se bem que a adaptação da comédia de Carlo Goldoni seja posterior. Na realidade, aqui, o espaço cénico em que a acção decorre é Veneza, ora em casa de um comerciante, Pantalon, em diferentes salas ou no pátio; ora numa rua, onde se localiza uma estalagem, onde ficam instaladas algumas das personagens durante a sua estadia na cidade. O último acto desenrola-se num espaço interior, numa sala desse mesmo albergue. Esta mudança de lugares levou Hugo von Hofmannsthal a tentar uma nova reestruturação da peça, dividindo os actos em quadros, de acordo com o lugar em que as cenas são localizadas¹⁹⁵. À parte estes pormenores, em cenas de exterior, mostra-se o ambiente popular de uma cidade cosmopolita, com as ruelas movimentadas e com a chegada e partida de estrangeiros, tanto mais que a estalagem se encontra integrada nesse espaço. No interior da casa de Pantalon, é o conforto de uma casa burguesa setecentista comum, pelo que se depreende das poucas indicações das didascálias que recomendam

¹⁹³ A, p. 235: *Er hatte das Wissen, noch mehr, er hatte den Glauben, daß sie für ihn lebte. Er trat in die Welt zurück wie ein Seliger. Ihm war, sie stand vielleicht unten, hatte einen Stein an die Glasscheibe geworfen, ihn dadurch geweckt.*

¹⁹⁴ Cf. Richard Alwyn, "Andreas oder die Vereinigten", p. 128, in: Richard Alwyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, loc. cit., pp. 128-130. Particularmente atento à oposição entre Veneza e "das Dorf im Gebirge", analisando para o efeito as respectivas constelações de figuras em *Cristinas Heimreise* e *Andreas*, é Paul Requadt, op. cit., pp. 225-239.

¹⁹⁵ Apesar de Hugo von Hofmannsthal ter seguido de perto, na sua generalidade, o texto original italiano, levou a cabo numerosas alterações, certamente com a intenção de adaptar a peça ao gosto do público vienense. Além da nova divisão dos actos em quadros, procedeu a uma diferente ordenação das cenas pelos três actos, embora neste aspecto a divisão efectuada, tanto quanto depreendemos do original consultado, não tivesse resultado, porque nos deparamos com um excesso de cenas no fim, que formariam um acto IV, mas que continua, estranhamente, com o número III, havendo, portanto, dois actos com o mesmo número. Outras alterações dignas de nota dizem respeito ao resumo de numerosas réplicas, à eliminação de algumas cenas, ao encurtamento de alguns diálogos, à introdução de recitativos e árias cantados pelas personagens principais no fim de cada quadro, à modificação da linguagem de algumas figuras, sobretudo do Dottore Lombardi, e ao enriquecimento das didascálias referentes ao jogo mímico das personagens e que em Goldoni é bastante lacónico.

Para o cotejo dos textos, recorremos à versão italiana publicada na edição bilingue italiana e alemã: Carlo Goldoni, *Il Servitore di due Padroni. Der Diener zweier Herren*, Stuttgart, 1985.

um mínimo de adereços cénicos. Aí, são as personagens que, através dos seus movimentos, da mímica e de alguns objectos essenciais, reconstituem o ambiente da Veneza setecentista.

Apesar de nenhuma cena se desenrolar em Turim, são numerosas as alusões a esta cidade. De lá vêm algumas personagens, como Beatrice e Florindo; de lá são provenientes algumas cartas importantes para o progredir da acção; em Turim teve lugar um dos acontecimentos que veio desencadear a acção: a morte de Federico Rasponi, irmão de Beatrice, caindo as culpas sobre o noivo desta, Florindo Aretusi, também ele agora refugiado em Veneza. Evidencia-se, assim, um outro aspecto que não ocorre nas restantes obras: a ligação entre dois espaços de natureza idêntica, duas cidades que aparentemente estão ligadas por fortes relações comerciais. Na obra de Goldoni, e consequentemente na adaptação de Hofmannsthal, Veneza ainda não se havia fechado em si mesma. Nesta comédia, ainda se projecta o reflexo de uma actividade que, com o passar do tempo, continuará a enfraquecer, nomeadamente até à época de Hofmannsthal, pelo que, nas obras do autor vienense, Veneza parece viver apenas *de per se*. Em *Ein Diener zweier Herren*, o quadro social, com a sua diversidade, evidencia-se e tem de compensar, por consequência, a falta de especificação relativa ao espaço cénico.

Por fim, centremo-nos no espaço veneziano que nos é apresentado em *Andreas*. Como Fritz Martini¹⁹⁶ refere, Veneza reveste-se de um profundo significado simbólico neste romance fragmentário. Possui uma atmosfera fantástica e onírica, adequada à deambulação do indivíduo no meio de figuras que parecem pertencer a um *Theatrum mundi* colorido e movimentado. Pela derrocada dos seus palácios e teatralidade dos habitantes é o paradigma da decadência, das vaidades mundanas, da transitoriedade, dos aspectos mais problemáticos do nosso universo. Por outro lado, parece deixar transparecer a sensualidade de uma realidade cheia de prazer, de inquieta mobilidade, de contornos individuais nem sempre bem delineados¹⁹⁷. Tal ambiente torna-se determinante para a formação de um jovem que se aventura naquele espaço como quem se submete a um rito iniciático¹⁹⁸:

Nun hätten sie ihn auf eine kostspielige Reise in fremdes Land ausgeschiedt - wozu? um fremde Menschen kennenzulernen, fremde Landesgebräuche zu beobachten, um sich in den Manieren zu vervollkommen. Dies alles aber sind nur Mittel und abermals Mittel zum Zweck. Wie viel besser stünde es, wenn sich dieser höchste Zweck selber, der nichts anderes sei als das Glück des Lebens, mit einem raschen Schritt für immer erreichen lasse. (A, p. 224)

¹⁹⁶ Fritz Martini, "Hugo von Hofmannsthal. Andreas oder die Vereinigten", in: Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart, 1958, pp. 225-257.

¹⁹⁷ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 231.

¹⁹⁸ Sobre o ambiente veneziano enquanto espaço iniciático, veja-se o seguinte comentário de André Koeniguer, *op. cit.*, p. 228, tendo presente o romance-fragmento de Hofmannsthal aqui considerado: [...] *Or est-il endroit plus rêvé pour se perdre, dans tous les sens du mot, que le dédale vénitien? La Cité des Doges arrache effectivement très vite le jeune homme à son enfance bourgeoise et viennoise en le faisant sortir de lui-même, au point qu'il se sent capable de se glisser dans la peau du premier venu.*

Cité iniciatique, donc, mais aussi cité labyrinthique, le labyrinthe au centre duquel se trouve la mort, étant encore, pour Hofmannsthal, un symbole de la vie humaine [...].

Tal propósito tem permitido a leitura desta obra segundo os princípios inerentes ao romance de formação¹⁹⁹.

Andreas von Ferchenger, ao chegar a Veneza, como o texto refere com toda a precisão, na madrugada do dia 7 de Setembro de 1778, terá todos os motivos para se sentir num ambiente estranho. O largo junto ao cais em que o barqueiro o deixa, como tantos outros em Veneza, tem um aspecto fantasmagórico àquela hora da manhã. Não se vê absolutamente ninguém, mas, em compensação, os passos de alguém que se aproxima ecoam por aquele ambiente deserto. A primeira pessoa que encontra é um mascarado, decerto das camadas sociais mais privilegiadas, pela aparência, embora mais tarde Andreas venha a saber que era um jogador inveterado e, assim, tudo perdia. Trata-o, no entanto, com toda a deferência, fala-lhe do Barão de Reischach e do Conde Esterhazy. Condu-lo a uma casa onde sabe que há um quarto livre para alugar. E Veneza, contraposta ao espaço alpino, incute, logo nas primeiras impressões de Andreas, a imagem da máscara, do enigma, da dualidade existente entre ser e parecer, da divisão que se encontrará na personagem Maria/ Mariquita, na própria dualidade que mais tarde se revelará entre Andreas e Sacramozo...²⁰⁰

O segundo elemento de estranheza em relação àquele ambiente diz respeito à casa e à família com quem o jovem Andreas passa a habitar, apesar de confessar o seu desagradado sentido inicialmente e o espanto pelas cenas que presencia. A família pertencia ao patriciado, mas encontrava-se na maior das indigências. Alugava o quarto da filha mais velha, Nina, que decidira morar sozinha, rodeada de um círculo de admiradores, de acordo com um código de comportamento que estava distante dos valores burgueses em que Andreas tinha sido educado e dos quais partilhava. A casa, tipicamente veneziana, era acessível através de vielas estreitas e era alta, distinta, mas com um aspecto decadente. Da janela do seu quarto, que dava para um canal, vislumbrava uma paisagem em parte deslumbrante:

Er trat ans Fenster und schlug den halbangelehnten Laden vollends zurück: unten war Wasser, und kleine besonnte Wellen schlugen an die breiten Stufen eines recht großen Gebäudes gerade gegenüber, und an einer Mauer tanzte ein Netz von Lichtkringeln. Er beugte sich hinaus, da war noch ein Haus, dann noch eins, dann mündete die Gasse in eine breite Wasserstraße, auf der die volle Sonne lag. An dem

¹⁹⁹ Entre outros, citemos Fritz Martini, "Hugo von Hofmannsthal. 'Andreas oder die Vereinigten'", p. 251 (in: Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart, 1958, pp. 225-257), que considera Andreas como um romance de formação a meio caminho entre os modelos de Goethe e Kafka, deixando em aberto a possibilidade de o indivíduo alcançar a harmonia com o mundo que o cerca ou não; na esteira do estudo apontado, Andreas Streibel, em *Zur Subjektsproblematik* (Wien, Philosophische Fakultät der Universität, 1985), apresenta uma proposta de leitura do romance em que salienta e analisa muito mais os obstáculos que se levantam no percurso de Andreas e o dificultam a alcançar uma existência em estado de plenitude; David Holmes Miles, em *Memory and the Problem of Self: A Study of Hofmannsthal's Andreas within the Tradition of the Bildungsroman* (Princeton, Faculty of Princeton University, 1968), tem em conta o modelo do romance de formação, quando aborda a questão da fragmentação da personalidade e a sua relação com a componente espacial, pelo que é levado a ter em conta outras duas referências: o romance picaresco e o romance confessional, concluindo que Andreas representa o culminar e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da crise deste tipo de romance; Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, München, 1972, pp. 204-207, dedica uma atenção especial à evolução de Andreas, estabelecendo a comparação com o jovem filho de mercador de *Märchen der 672. Nacht*, pelas afinidades encontradas entre as duas personagens. Esta abordagem torna-se mais abrangente por inserir este romance fragmentário na linha da tradição do romance de formação com exemplos do século XVIII aos modelos do século XX.

²⁰⁰ Thea von Seuffert explora o significado desta dualidade na sua obra, a pp. 156-158.

Eckhaus sprang ein Balkon vor, mit einem Oleanderbaum darauf, dessen Zweige der Wind bewegte, auf der anderen Seite hingen Tücher und Teppiche aus luftigen Fenstern. Über dem großen Wasser drüben stand ein Palast mit schönen Steinfiguren in Nischen. (A, p. 202)

É uma paisagem que tem muito a ver com as exigências dos visitantes estrangeiros à cidade na época de Hofmannsthal: ter um quarto com uma perspectiva agradável sobre a cidade. Desta janela, captam-se os principais elementos constituintes da paisagem lagunar: canais, uns mais largos, outros mais estreitos; contrastes de luz; os ramos de um loendro que dá a ideia de se encontrar suspenso; e, necessariamente, o elemento humano, as roupas e o tapetes a secarem às janelas. Por último, a majestade de um palácio.

O terceiro factor de estranheza relaciona-se com esse edifício situado em frente, que na realidade era um teatro, por natureza um espaço de revelação para o indivíduo e, sobretudo, para Andreas, provocando o reencontro com as suas experiências vienenses ²⁰¹:

Andreas verstand, daß er von dem grauen Gebäude gegenüber sprach, das ihm zu groß für ein Bürgerhaus, zu dürftig für einen Palast erschienen war und vor dessen Tor breite Steinstufen ins Wasser führten. "Ich spreche vom Theater zu Sankt Samuel, dem Haus hier gegenüber. Ich dachte, Sie wüßten das längst. Wir sind alle da drüben beschäftigt. Ich, wie gesagt, bin der Dekorationsmaler und Feuerwerker, Ihre Hausfrau ist Logenschließerin, der Alte ist Lichtputzer." - "Welcher?" - "Der Graf Prampero, bei dem Sie wohnen, wer sonst? Zuerst war die Tochter Schauspielerin, die hat sie alle hineingebracht - nicht diese, die Sie gesehen haben - die Ältere, Nina. Diese ist der Mühe wert, und ich werde Sie heute nachmittag zu ihr führen. Die Kleine tritt im nächsten Karneval auf. Die Buben machen dringende Wege. - Jetzt will ich mich aber nach Ihrem Gepäck umsehen." (A, p. 203)

A pobreza da classe patricia era um traço generalizado da situação sócio-económica da época e Hofmannsthal denuncia-o em quase todas as obras que abordam o *Settecento veneziano*²⁰². No entanto, era inusitado que uma família nobre descesse tão baixo, de modo que vivesse de expedientes no teatro e os filhos como moços de recados. À chegada àquela casa, já Andreas havia notado com estranheza o facto de ser o próprio conde a tratar das compras para a cozinha, a condessa a pentear a filha e ela própria a tratar do aluguer do quarto. Zustina, a filha mais nova preparava-se, então, para sair a fim de tratar da lotaria, cujo prémio era a sua virgindade — um modo engenhoso de contribuir para a resolução dos problemas económicos da família —, e, depois, havia ainda a ter em conta a outra filha, Nina, idolatrada por todos, que saíra de casa e agora vivia independente. Era o tipo perfeito da cortesão veneziana, frequentada pela nobreza europeia, aqui representada pelas referências ao conde de Camposagrado, o embaixador espanhol, e por um rico capitão esloveno do exército austríaco. Zustina julga-a superior a si em beleza e em bondade, embora o conde refira que aquela não se comparava com esta em termos de inteligência (*Sie ist eine Schönheit, aber an Kopf kann sie sich mit Zustina nicht messen.*, A, p. 245). No discurso que o conde veneziano profere a dar as boas-vindas a Andreas, a imagem de Nina mais parece ser a de uma santa:

²⁰¹ O espaço em Andreas afigura-se de tal modo importante que Fritz Martini, *op. cit.*, p. 234, sobre ele escreve: [...] *Der Raum ist also nicht nur eine distanzierte empirische Realität, sondern vor allem als Atmosphäre ein geistig-seelisches Sein, das unsichtbar beständig in das Innere des Menschen hineinfließt und sich in ihm mit seiner Innerlichkeit vermischt*[...].

²⁰² Vide infra, pp. 143-144.

Das Zimmer eines solchen Mädchen ist wie das Kleid eines Heiligen, an dem Kräfte haften. Was immer Sie in dieser Stadt erleben werden - und Sie sind hergekommen, um Erlebnisse und Erfahrungen zu sammeln -, in diesen Wänden wird die Ruhe des Gemüts und das Gleichgewicht der Seele Ihnen zurückkehren. Die Luft selber in diesen Zimmern atmet, wie soll ich sagen, eine unüberwindliche Tugend. Lieber zu sterben als diese Tugend zu opfern, war der ehernen Vorsatz meines Kindes. (A, p. 241)

A ironia resultante da seriedade do discurso contrasta com a realidade, ou pelo menos com os dados conhecidos sobre aquela figura e sobre o estilo de vida que ela segue. Quando Andreas a visita, também ele sucumbe ao fascínio dos seus encantos, achando-a extremamente sedutora²⁰³. Em família, os seus caprichos são plenamente satisfeitos e, segundo as palavras de Züstina, as lágrimas são a arma mais pungente a que recorre (*Ninas Tränen sind echt wie Gold.*, A, p. 243). Fizera e continuava a fazer a carreira de atriz visto que, como o pintor conta a Andreas, naquela família todos vivem do e para o teatro. Contudo, da família inteira, Züstina parece ser a mais expedita em resolver os problemas que se lhe deparam, talvez porque sobre ela sempre tivessem caído as maiores responsabilidades da casa:

"Eines wollte ich Ihnen auch sagen", fuhr sie fort und blieb einen Augenblick vor Andreas stehen, "ich weiß nicht, ob Sie eine größere Summe Geldes bei sich haben oder einen Brief an einem Herrn Bankier. Wenn es das erstere ist, so geben Sie es einem Geschäftsfreund oder wen immer Sie in der Stadt kennen zum Aufheben. Nicht als ob es unehrliche Leute im Hause gäbe, aber ich will keine Verantwortung haben. Ich habe genug zu tun, das Haus in Ordnung zu halten, meine zwei Brüder zu unterrichten und für meinen Vater zu sorgen; denn meine Mutter ist meist auswärts beschäftigt. Auch können Sie denken, das mir die Vorbereitung für die Lotterie Mühe und Denken genug kostet. (A, p. 240)

Uma família singular, como esta, é natural que pareça inverosímil. No modo de abordarem e resolverem os problemas, na distribuição das tarefas e na ocupação dos seus membros, tudo parece desenrolar-se no campo da fantasia, com uma componente de encenação e teatralidade evidente. Toda essa atmosfera, acentuada pela proximidade do teatro, transporta o herói até à sua infância e desperta nele as recordações do fascínio que o espectáculo sobre ele exercia. Certamente, aquele ali não seria um teatro muito diferente do outro que lhe proporcionara agradáveis momentos com uma representação ingénua, mas fabulosa, de uma princesa em perigo e de um *Hanswurst* simultaneamente tão perto dela, mas tão longe para a salvar.

A teatralidade da cidade e do ambiente que o cerca esbate-se, porém, quando começa a deambular por aquele labirinto de largos e vielas. Dos espaços exteriores, refiram-se dois largos tipicamente venezianos, determinantes para o evoluir da acção:

Sie [Andreas e o pintor Zorzi] waren auf einem Freien Platz angekommen: vor einer kleinen Kaffeebutik standen im Freien hölzerne Tischchen und Strohstühle; an einem schrieb ein Herr, der ganz in Schwarz gekleidet war, Briefe. An einem andern saß ein plumper Mann mit bläulicher Rasur in mittleren Jahren, der einen fremdartigen langen Rock mit Verschnürung trug, und hörte in bequemer Stellung und mit unbewegter Miene einem jungen Mann zu, der in ihn hineinredete, dabei nicht wagte, seinen Stuhl an

²⁰³ A, pp. 257-258: *Sie fanden Fräulein Nina auf einem Sofa in einer sehr bequemen und hübschen Stellung. Alles an ihr war hell und von einer allerliebsten zarten Rundheit. Ihr Haar war hellblond wie verblichenes Gold, und sie trug es ungepudert. Drei Dinge, die in reizender Weise gekrümmt waren und ganz zueinander gehörten: ihre Augenbrauen, ihr Mund und ihre Hand hoben sich mit dem Ausdruck von gelassener Neugierde und großer Liebenswürdigkeit dem eintretenden Gast entgegen.*

Sobre a atracção de Andreas por Nina, veja-se também Fritz Martini, *op. cit.*, pp. 239 e ss.

den Tisch zu ziehen, ja sich kaum wirklich niederzusetzen getraute, daß Andreas ihn nicht ansehen konnte, ohne Mitleid und Unruhe zu spüren. (A, p. 245)

Andreas entfernte sich ein paar Schritte von dem Haus, durch dessen Tür Zorzi verschwunden war, und ging bis ans Ende der ziemlich engen Gasse. Sie endete in einem Schwibbogen, unter diesem aber führte seltsamerweise eine Steinbrücke über einen Kanal auf einen kleinen eiförmigen Platz hinüber, auf dem eine kleine Kirche stand.[...] Gasse und Platz waren völlig Menschenleer, man mußte einen Schritt hören, geschweige einen Ruf oder wiederholte Rufe, wenn Zorzi ihn suchte. So überschritt er die Brücke; unter ihr hing auf dem dunklen Wasser eine kleine Barke angebunden, nirgend war ein Mensch zu sehen oder zu hören: der ganze kleine Platz hatte etwas Verlorenes und Verlassenes.

Die Kirche war aus Backsteinen, niedrig und alt; vorn gegen den Platz zu hatte sie einen Aufgang, der wenig zu ihr paßte: breite Stufen trugen eine Kolonnade aus weißem Marmor, einen antiken Giebel mit einer Inschrift. An den lateinischen Worten waren einzelne der vergoldeten Buchstaben groß. Andreas versuchte, sich daraus eine Jahreszahl zusammzusetzen.(A, pp. 250-251)

Dos textos transcritos, capta-se a mesma sensação de vacuidade que paira sobre a cidade. Andreas, ao andar por aquele ambiente na companhia de Zorzi, primeiro, e depois sozinho, mais parece vaguear por um espaço fantástico e fantasmagórico, pairando na dimensão do onírico²⁰⁴. Na praça da igreja, sente-se de modo mais acentuado essa sensação de abandono, quase como a projecção de uma sombra de desencanto sobre toda a atmosfera. No entanto, estes são dois lugares perfeitamente distintos, demarcando-se o primeiro pelo seu carácter mais festivo²⁰⁵. No excerto referente a esse espaço, além da descrição de uma esplanada característica desse meio, sobressaem traços da atmosfera cosmopolita da cidade. Os frequentadores do café vestem de forma pouco habitual, de acordo com os costumes do país de que provêm, acentuando esse ar de estranheza e, uma vez mais, o ar de teatralidade já focado, parecendo que as pessoas se mascaram e assim convivem com a maior das naturalidades. Depois, ficamos a saber que duas delas são gregas e o outro, o que escreve, é um cavaleiro de Malta.

...E Andreas desfila por todo aquele universo, parecendo realizar essa viagem mítica do herói que se aventura nos domínios do desconhecido. Ambos os espaços, estranhamente marcados, tornam-se importantes ainda porque são os pontos em que ele entra em contacto com as duas figuras, que passam a desempenhar um papel decisivo no desenrolar da acção e vêm contribuir para o amadurecimento de Andreas: Sacramento e Maria.

O cavaleiro de Malta, irmão daquele outro patrício Sacramento, que é o protector da família Prampero, impõe-se no percurso de Andreas como uma figura misteriosa, ligado aos segredos da

²⁰⁴ Cf. Fritz Martini, *op. cit.*, p. 234. Também David Holmes Miles, *op. cit.*, pp. 108-121, ao abordar a experiência veneziana de Andreas, considera Veneza como *a dream-theatre of the inner self* e explica a componente irreal e onírica de muitos dos episódios lá situados através de técnicas estruturais relacionadas com o recurso a imagens que lhe permitem projectar-se num outro espaço (como o vienense ou o dos Alpes, na Caríntia, por exemplo), ou noutro tempo, (como a sua infância), por uma associação analógica; pelo carácter teatral da cidade de Veneza, a que se associa um tom estilizado do discurso das personagens pertencentes àquele ambiente; ou ainda pelo efeito conseguido mediante um verdadeiro jogo de perspectivas a que o narrador recorre, ora procurando aproximar-se do ponto de vista da personagem, ora distanciando-se e comentando os acontecimentos com objectividade.

²⁰⁵ Claudio Magris, *op. cit.*, p. 206, refere até que o café é um espaço que poderá ser visto como a nova variante de *locus amoenus* do mito habsbúrgico: *Il locus amoenus di questo genere letterario è il caffè. Domicilio e recapito fisso dei poeti, luogo d'incontro e di conversazione, cenacolo letterario e accogliente rifugio, il caffè è una delle più tipiche istituzioni viennesi e uno degli ambienti più caratteristici della vecchia Mitteleuropa, della cui civiltà pare racchiudere il ritmo lento, raffinato e un po' indolente, il garbato stile di vita e soprattutto la tranquilla e signorile misura. Il caffè è lo sfondo ideale di un modo di vivere cordiale e insieme riservato, il luogo delle metodiche e affettuose abitudini giornaliere e in cui s'instaurano rapporti cari e distanti.*

alquimia, dotado de conhecimentos assombrosos colhidos de viagens que fizera pelo Oriente, que fascinam o jovem vienense, e contribuem para o aparecimento de uma amizade de tal modo intensa que chega a haver uma identificação plena entre ambos. Nos planos do romance, projectava-se a morte de Sacramozo num momento determinado, de modo a poder renascer e, segundo teorias esotéricas, através de Andreas, unir-se a Maria, contribuindo, desse modo, para a união dos elementos dispersos da personalidade deste, a fim de Andreas atingir um grau de perfeição superior²⁰⁶. Logo no primeiro momento em que se encontram frente a frente, ambos se apercebem dessa identidade, pelo que Sacramozo passaria a desempenhar daí em diante o papel de mestre e mentor do rapaz:

Es war mehr als Grazie, eine wahre unnachahmliche Vornehmheit, mit der der Ritter ihn anhörte und das Blatt entgegennahm, und Andreas glaubte niemals eine wunderbarere Übereinstimmung zwischen der Haltung eines Menschen und dem Klang seiner Stimme wahrgenommen zu haben. Die Worte "Sie sind sehr freundlich, mein Herr", kamen deutsch und in der besten Aussprache von seinen Lippen. Sein herzswarmes und zugleich seelenvolles Gesicht schien eine tiefe, aus der Seele dringende Freundlichkeit auszudrücken. In der Spanne eines Augenblickes fühlte sich Andreas mit Wohlwollen empfangen, je eine jede Fiber seines Wesens erhöhende Atmosphäre aufgenommen und wieder verabschiedet. Er stand vor dem Fremden wie entseelt, sein Körper kam ihm plump und seine Haltung bäurisch vor. Aber jedes Glied seines Körpers wußte um jedes Glied und führte das Bild der hohen, in nachlässiger Bestimmtheit, in herablassender Verbindlichkeit sich leicht gegen ihn neigenden Gestalt ins Innere, wie eine Flamme auf Flamme bebte. (A, p. 248)

Segundo André Koeniguer, a relação existente entre o cavaleiro de Malta e Andreas é semelhante à que liga Gustav von Aschenbach a Tadzio, em *Der Tod in Venedig*, de Thomas Mann. Segundo aquele crítico, devido ao mistério que envolve a personalidade de Sacramozo (*Sein Wesen: die Geheimnisse. [...] Sein Wesen ein Wissen um das Geheimnis der menschlichen Organisation*, A, p. 270), desenha-se aí uma conjugação de homossexualidade²⁰⁷, que a atmosfera da cidade da laguna exorcisa, como se de fantasmas pessoais se tratasse, com o satanismo do lado obscuro do carácter desta personagem, traço que depois é acentuado pela atracção que Andreas vai sentir por Mariquita, tipo demoníaco de mulher fatal que se comporta com os ares de uma feiticeira²⁰⁸.

²⁰⁶ Cf. Manfred Pape, "Sagredo redivivus. Die Rolle des Maltesers in Hofmannsthals Romanfragmenten 'Andreas' und 'Reichstadt' aus dem Nachlass" (in: *Neue Zürcher Zeitung*, i. Oktober 1982, p. 42), que explora esta ideia, ao mesmo tempo que mostra que Hofmannsthal tinha projectos para retomar posteriormente a mesma personagem. Para se fundamentar quanto à morte e renascer do cavaleiro, recorre ao seguinte fragmento: [...] *Sacramozo erkennt den Moment, welcher der Vereinigung Andreas mit Maria günstig ist: diesen Moment wählt er für den freiwilligen Tod, - seiner Wiedergeburt und Vereinigung mit dem umgewandelten Maria sicher (er weiß, daß auch Elemente sich verwandeln)*. [...] (A, pp. 283-284)

Edgar Hederer, em "Hofmannsthals 'Andreas'", p. 138 (in: *Die Neue Rundschau*, Heft 1, 1957, pp. 127-141), interpreta a possibilidade de Sacramozo se unir a Maria, então já transformada, apenas numa reencarnação, numa sua segunda vida.

²⁰⁷ André Koeniguer, *op. cit.*, pp. 113-119. Parece fundamentar a sua interpretação o seguinte fragmento: *Sein [Sacramozos] Element kennen: man lebt wirklich nur unterm Auge des uns Liebenden. Sacramozo: "Aufmerksamkeit ist soviel wie Liebe.- Ich bitte Sie, daß sie meine Seele mit Aufmerksamkeit behandeln*. (A, p. 271)

²⁰⁸ Mariquita é apresentada de acordo com as características fixadas no tipo da "mulher fatal", tipo feminino que, desde a literatura do Romantismo ocorre na literatura com relativa frequência e se identifica, sobretudo, pela beleza, potencialidades de atracção e sedução, ligadas a uma perversidade, mais ou menos evidente, conforme os casos, pelo que se torna igualmente um símbolo erótico e demoníaco. Sobre este assunto, veja-se Wolfdietrich Rasch, "Die Femme fatale und ihre Mythisierung", in: Wolfdietrich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900, loc. cit.*, pp. 74-87; Mario Praz, "La Belle Dame sans Merci", in Mario Praz, *The Romantic Agony, loc. cit.*, pp. 197-300; Horst Fritze, "Die

Devido ao carácter fragmentário desta parte do romance, torna-se difícil passarmos de uma proposta de interpretação desse material à formulação de afirmações concretas, e muito especificamente no que diz respeito à natureza das relações entre Sacramozo e Andreas, porque ambas as leituras podem ser fundamentadas em fragmentos nem sempre incongruentes²⁰⁹. No entanto, não se adequa completamente à interpretação de A. Koeniguer a seguinte declaração retirada dos fragmentos deixados por Hofmannsthal:

Der Malteser hofft nicht mehr, mit Maria Kinder zu haben, Andreas könnte ihm ein >Sohn ohne Mutter< werden. (A, p. 306)

Se é evidente a identidade existente entre os dois e o cavaleiro funciona como a sua imagem, o seu duplo, sobretudo em momentos em que aquele aborda questões de natureza mística, em que discorre sobre poesia, sobre a relação da poesia com a natureza, transmitindo-lhe a sabedoria que lhe permite superar a superficialidade, atingir a essência do universo e passar a ter uma compreensão mais profunda do mundo que os cerca, isto é, alcançar um estágio de união entre o eu e o não-eu, a atitude deste para com Andreas, partindo da frase acima transcrita, ganha consistência com outras declarações afins:

Sacramozos mystische Liebe zum Kind, als welches Mensch, nicht Mann noch Frau, sondern beides in einem.

Andreas hat vom Malteser zu lernen: das Erkennen des Wesenhaften, die Überwindung des Gemeinen. (A, p.283)

Sacramozo funciona, portanto, como o grande mestre da arte de viver para Andreas. É o seu mentor espiritual durante o processo de amadurecimento a que Andreas se submete no espaço veneziano. Abre-lhe caminho para que o jovem saiba reconhecer o seu percurso futuro (*Durch Sacramozo erkennt Andreas: er liebe Romana Finazzar*, A, p. 272) e revela-lhe o segredo da união dos opostos como um meio de acesso a uma vivência marcada pela harmonia, pela superação do dissídio essência-aparência:

Die wahre Poesie ist das arcanum, das uns mit dem Leben vereinigt, uns vom Leben absondert. [...] Wie das Sondern ist auch ist auch das Vereinigen unerlässlich, - : die aurea catena Homeri. - "separabis terram ab igne, subtile a spisso, suaviter magno cum ingenio" (Tabula smaragdina Hermetis)

Sacramozo kennt die Gewalt des Schöpferischen. "Wir wissen nur insoweit wir machen. Wir kennen die Schöpfung nur, inwiefern wir selbst Gott sind, wir kennen sie nicht, insofern wir selbst Welt sind"(Novalis). Sacramozo weiß: die Dinge sind nichts andres, als wozu die Macht einer menschlichen Seele sie immerfort macht. Die immerfort Creation. Die Beziehungen zwischen zwei Wesen als von ihnen geborene Sylphe (Rosenkreuzer) (A, pp.282-283)

[...] Andreas' Weg: zuerst liebesfähig werden, dann lernen, daß Geist und Körper eines sind.[...] (A, p. 291)

Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin-de-Siècle", in: Roger Bauer et al., *Fin-de-Siècle*, loc. cit., pp. 442-464.

²⁰⁹ Hermann Broch, *op. cit.*, p.250, problematiza igualmente as relações entre Sacramozo e Andreas, definindo-as simplesmente como *eine außerordentlich subtile Identifikations-Aufspaltung*, em que tudo se define através de jogos de espelhos.

O cavaleiro de Malta detinha, portanto, o segredo dessa união dos opostos, que se reflectia em diferentes dimensões. Neste aspecto, além das coordenadas cronotópicas que nele convergiam e se conjugam, remete, simultaneamente, para o espaço da cidade de Veneza, porque nele vive em perfeita conformidade, visto que também ela é o resultado da conjugação de elementos pertencentes a diferentes épocas e simboliza a combinação harmónica do Ocidente com o Oriente, conjugados num todo superior. Veneza identifica-se, portanto, com a totalidade vital para a qual aponta todo o romance²¹⁰:

Der Malteser. - Er bewegt sich in einer Zeit, die nicht völlig Gegenwart, und an einem Ort, der nicht völlig das Hier ist. - Für ihn Venedig Fusion der Antike und des Orients, Unmöglichkeit, von hier ins Kleinliche, Nichtige zurückzusinken. Morosin Peloponnesiaco sein Urgroßvater. Besitz einiger Antiken, darunter ein früher Torso.

Mehrere Menschen in ihm. (A, p.298)

Depois, para a consumação final da união dos opostos, torna-se necessário a Andreas o reencontro com Romana. Mas, primeiro, terá de passar por outra experiência, de natureza amorosa, relacionada com a figura que vai encontrar no segundo espaço atrás transcrito. Na igreja encontra Maria/Mariquita e, apesar de ser ele quem contribui para que se resolva o problema da dissociação da personalidade dela, este encontro contribui também para a sua formação (*Bei Maria lernt Andreas die Freiheit des Wesens preisen, bei Mariquita graust ihm vor der absoluten Freiheit...*, A, p.276).

De certo modo, Maria/Mariquita associa-se igualmente à dupla face que a cidade de Veneza apresenta: uma serena e de uma beleza simultaneamente deslumbrante, como a paisagem que se disfruta da janela do seu quarto; outra, que é o seu oposto, cheia de aspectos obscuros e demoníacos, ardilosa e sedutora, como a vida que se perde no labiríntico enredado dos seus caminhos. Não é por acaso que este tipo de espaço surge sempre que se tem em vista um encontro com esta personagem dupla. Nela estão representadas as contradições que a própria cidade representa; ela é o reflexo de um jogo de espelhos, de natureza diferente do de Andreas-Sacramento.

Para além do simbolismo imanente a esta figura, esta personagem retira a sua personalidade de um caso clínico verídico²¹¹ e Hofmannsthal constrói o seu passado, atribuindo-lhe uma história de um casamento fracassado, devido à crueldade do marido. Radica a causa da dissociação de personalidade no facto de ela se apoiar na sua vertente religiosa e rezar, depois de viúva, para que Deus a proteja nas suas aventuras amorosas. Maria encara, então, esta consequência como um castigo divino (Cf. A, 274). Outra versão explica este fenómeno psicológico de modo diverso, porque ela se sente dividida entre dois homens: um, que amara mas que a abandonou e

²¹⁰ Cf. Herman Broch, *op. cit.*, p.249.

²¹¹ Richard Alewyn, "Andreas und die 'Wunderbare Freundin'", in: R. Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, *loc. cit.*, pp. 131-167. Partindo de uma análise exaustiva do espólio relativo à obra inacabada, Alewyn detém-se especialmente na personagem que sofre a dissociação de personalidade, Maria/Mariquita. Para a sua caracterização, Hofmannsthal parte de um estudo psiquiátrico, da autoria de Morton Prince, documentado na obra *The Dissociation of Personality. A biographical study in abnormal psychology*, New York, 1906. Este estudo relata um caso de esquizofrenia - uma mulher que apresenta quatro personalidades diferentes, duas delas actuando como pólos opostos e que vão servir de modelo para o caso aqui a ter em conta. São estes os dois aspectos que permitem a Andreas, através da atracção sentida por ambos e da luta interior que nele tem lugar, amadurecer e sentir-se seguro de si.

regressa, precisamente quando ela trata do segundo, que se encontra gravemente doente (Cf. *A*, p. 296). Daí, resultam, então, duas facetas totalmente diversas:

Maria
wünscht sich eine Greisin zu sein
stellt sich gern als gestorben vor
liebt alle Leute
hat Furcht vor Kindern

Mariquita
hat Furcht vor dem Altwerden
Furcht vor dem Tod
sieht nicht gern alte Leute
zieht Kinder um sich (A, p. 294)

Esta dualidade aprofunda-se e reflecte-se noutros âmbitos do comportamento de cada uma delas. É sobretudo o lado espantoso de Mariquita que proporciona mais oportunidades para chamar atenção sobre si, mesmo da parte do autor:

Mariquita: die verschiedenen Aspekte des Dämons: intrigant, scharfsinnig, cynisch, ruhelos, gottlos. frech libertine Angst vor Kirchen. neugierig ohne Maß. geistreich ingénue. durchgehends Vergeßlichkeit (A, p. 277)

Maria, além de representar a face oposta de Mariquita, deixa-se arrastar pelo seu pendor religioso. Nas suas relações com Andreas, este sente que a alma dela serve como que de véu protector ao corpo e, quando está perto dela, a timidez dele condiciona o tipo de conversas que entre ambos pudessem surgir. No entanto, confessa a diferença:

Andreas' ganz verschiedene Gefühle in Gegenwart der zwei Frauen: Marias Nähe beglückt ihn, macht ihm die Welt schöner; Mariquita macht ihn finster, sich anspannend, wild. - nachher verdrossen, ermüdet. (A, p. 279)

Apesar disso, dos indícios que apontam para o casamento e, posteriormente, para a cura deste caso, verifica-se que Mariquita também se sente fortemente atraída por Andreas, porque este lhe possibilitara a sua total manifestação, embora ele também sinta uma certa inclinação por ela. Mediante o amor de Andreas, esta mulher teria a possibilidade de reunir, então, as duas faces opostas da sua personalidade. Tudo parece orientar-se para a harmonização dos contrários, para que Andreas possa sair do espaço veneziano e regressar, não propriamente à casa donde partira: agora tudo era diferente, o mundo deixara de ser visto de acordo com a maneira limitada que a sua existência vienense permitia. Regressaria ao encontro de Romana. Aí encontraria a plenitude da vida, na partilha do mundo e do amor.

Contudo, para alargar o quadro próprio do ambiente veneziano, tenhamos em conta a sociedade, múltipla e colorida, plena de contrastes e não raramente iluminada de poesia, como ela aparece intimamente ligada à velha cidade dos doges. A figura que melhor se adapta a esta

atmosfera, sobretudo como as comédias no-la apresentam, é a do aventureiro²¹². O barão, em *Der Abenteurer und die Sängerin*, afirma a Venier, logo no início:

BARON. Du bist ein Venezianer, ich bins zehnfach!
Der Fischer hat sein Netz, und der Patrizier
das rote Kleid und einen Stuhl im Rat,
der Bettler seinen Sitz am Rand der Säule,
die Tänzerin ihr Haus, der alte Doge
den Ehering des Meeres, der Gefängne
in seiner Zelle früh den salzigen Duft
und blassen Widerschein der Purpursonne:
ich schmecke alles dies mit einer Zunge! (AuS, p. 513)

Dotado de uma fantasia, como, de resto, se verifica no modo como percebe a cidade ou ainda através do modo como conta a lenda das pérolas (AuS, p. 534), o barão é um esteta e a aventura é o modo de viver que mais se adequa ao seu ideário. Como refere a Venier, logo no início da obra, é incapaz de hesitar em aplicar o dinheiro quando encontra uma obra de arte ou uma jóia de valor num antiquário; dispõe-se a caminhar horas a fio pelas montanhas para disfrutar o prazer de contemplar uma obra de arte, um fresco perdido algures na parede de uma capela alpestre; comete as maiores loucuras para se dar ao luxo de poder desapertar o corpete de uma mulher que apenas vislumbrara de passagem e, mesmo sem fazer ideia da qualidade do "conteúdo", por ele era capaz de dar a vida²¹³. Revela uma formação quase enciclopédica e encontra-se em condições de discutir assuntos tão delicados como princípios de ética e discorrer (o que é irónico para a figura do aventureiro) sobre o vício e a virtude, sobre o bem e o mal, como sucede com Florindo e o pároco na cena "Die Begegnung mit Cristina"²¹⁴. A atmosfera veneziana é, portanto, o meio onde melhor pode fazer da vida uma "obra de arte", não muito diferente do modo de a conceber como Andrea o fazia, no drama lírico *Gestern*. Quando fala com Cesarino e o alicia com as delícias da vida que segue, esboça o perfil da vida de um aventureiro típico da segunda metade do século XVIII:

BARON. [...] Europa wird dein Haus, die Welt dein Garten,
der Wunsch erschafft dir Vaterländer,
die Hast ist schönste Trunkenheit!
[...] Uns gibt ein fremder Boden Riesenkräfte.
Die Märchen werden wahr, der Vogel Rockh
trägt dich in seinem Turban, Ariadne
hebst du in deinen Wagen, die Verlaßne:
Städte versinken hinter dir, und neue
tauchen empor: weil du der Fremde bist,

²¹² Já diversos estudos se centraram na figura do aventureiro na obra de Hofmannsthal. Ewald Grether, em "Die Abenteurergestalt bei Hugo von Hofmannsthal" (in: *Euphorion*, 48, 1954, pp. 171-209), parte da análise desta figura para defender a tese de que a figura do poeta é uma metamorfose da do aventureiro, que, assim, é apresentada como um protótipo, invocando na sua argumentação um decálogo de princípios que mostra a respectiva identidade. Contrariamente a esta interpretação, surge o ensaio de William H. Rey, "Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal" (in: *Euphorion*, 49, 1955, pp. 56-70), em que rebate a argumentação utilizada por Ewald Grether, mostrando não haver qualquer indício na obra de Hofmannsthal que abrisse caminho a essa interpretação.

²¹³ Cf. AuS, p. 512.

²¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, "Die Begegnung mit Cristina", pp. 277-279 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen IV: Lustspiele, loc. cit.*, pp. 266-283).

bist du schon reizender als alle andern:
die Schönsten sind an Felsen festgekettet,
doch du hast Flügel an den Fuß gebunden,
und wo du auftrittst, haben sich im Flug
Perseus und Andromeda schon gefunden!
[...] Geh jung an einen Hof, und wenn du dort
herauskommst, bist du wie der Salamander,
der auch im Feuer atmet. Dort nur lernst du,
die Flatternde von vorne wild zu packen
an ihrem einzigen Büschel Haar, die Göttin
Gelegenheit! Dort lernst du, Dolche reden
und Gift aus deinen Blicken werfen, aber
du lernst auch, Augenblicke, die die Kraft
von Blitzen haben, deinem Willen vor -
zuspannen, mehr in einem Blick zu schlürfen
als Perlen, die drei Königreiche wert sind,
und eines Atemzuges Frist zu stehen
auf einem Rad, des Speichen Schicksal sind! (AuS, pp. 577-578)

Das instruções que dá ao filho²¹⁵, reconhece-se de imediato a "cartilha" de Casanova²¹⁶. Este sentido cosmopolita de cidadão do universo, tão valorizado no século XVIII, está patente no diálogo com o abade, quando este se esforça por se recordar de onde o conhece, apontando Haia, Damasco e Roma, como etapas de um percurso mais longo. Esta confiança cega na sorte, cada mulher vista como uma potencial Andrómeda a libertar, o ambiente da corte, o sentido da oportunidade, o saborear do momento, o menosprezo do dinheiro (... *dies Gold wird mehr/ nicht sein als Nahrung eines Augenblicks!*, AuS, p. 579)²¹⁷, tudo isso aqui expresso se conjuga com o

²¹⁵ Partindo deste tipo de ensinamentos que o barão se dispõe a transmitir ao filho, Wolfgang Baschata, *op. cit.*, pp.44-45, valoriza o motivo das relações pai-filho, que emerge de novo, quando discorrem sobre Marfisa e a paixão que Cesarino sente por ela.

²¹⁶ Ao longo do drama encontramos algumas pistas que nos levam a identificar o barão com Casanova. A fuga da prisão é um dos episódios que permitem fundamentar esta conjectura: *VITTORIA. Ich hab gehört, du warst ein Jahr/ hier in den bleiernern Kammern, hast den Weg/ mit deinen Händen dir gebohrt, an Tüchern/ dich nachts aufs Kirchendach herabgelassen* - (AuS, p. 547).

Também em *Cristinas Heimkehr*, p. 151, verificamos algo de semelhante, isto é, a referência à fuga da prisão poderá levar-nos a estabelecer a identificação de Florindo com Casanova: *FLORINDO. Meinst du, es käme mir ein, dazu einen Plan zu fassen? Wo ich ersticke in Rauch und Flammen, da finde ich den Weg zur Dachluke, und müßte ich wie die Katze mit den Nägeln eine lotrechte Wand hinauf [...]*.

Por outro lado, esta identificação não é fortuita, se tivermos em conta o facto de Hugo von Hofmannsthal se ter inspirado no capítulo XVII e XVIII do quarto volume das *Memoires* de Casanova para compor o drama *Der Abenteurer und die Sängerin* e se ter baseado no capítulo I do segundo volume para a comédia *Cristinas Heimkehr* (Cf. Jacques Casanova, *Mémoires*, Tome second, Paris, 1965, pp. 5-35, no capítulo I intitulado "Je deviens amoureux de Christine, et je lui trouve un mari digne d'elle. Ses nocces", e Tome quatrième, pp. 421-468, nos capítulos relacionados com as partes intituladas: Cap. XVII: "Florence.- Je retrouve Thérèse. -Mon fils.- La Corticelli", e cap. XVIII: "La Corticelli"). Na realidade, o texto das *Mémoires*, em que se fundamenta para compor a comédia, é seguido de mais perto e as grandes alterações que o dramaturgo vienense opera relacionam-se com a figura do marido de conveniência, que era um empregado do *Ragionato*, aparentado com a aristocracia, mas sem o passado aventureiro do capitão. Consequentemente, é criação do dramaturgo a introdução da figura cômica de Pedro. Na parte correspondente ao drama lírico, Thérèse (Vittoria), nas *Mémoires*, permanece casada com o seu protector mais idoso e não com um jovem aristocrata, como Venier.

²¹⁷ Também para Florindo, em *Cristinas Heimreise*, o dinheiro destina-se a satisfazer caprichos. Cf. Hugo von Hofmannsthal, "Florindo", p. 315 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen IV: Lustspiele*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 293-330):

DIE UNBEKANNTE. Wie, sind Sie nicht reich?

FLORINDO. Ich? Ärmer als die Möglichkeit. Aber ich gewinne zuweilen, oder ich verschaffe es auf andre Weise. Aber nicht davon -

mistério que envolve a sua identidade (*REDEGONDA. [...] ich glaub, er ist ein Fürst/ und reist mit falschem Namen., AuS, p. 532*), confere-lhe traços demoníacos²¹⁸ (*BARON. Ihr lacht! Den Teufel, ja, den spiele ich gern..., AuS, p. 529*) e indicia-nos o mundo que o envolve: um mundo de dissimulação, em que se recorre à sobreposição de máscaras e se encara a vida como um palco de teatro. A figura do barão é mesmo o paradigma desta sociedade e o leitor/ espectador fica sensibilizado para este facto desde o início da obra, quando Venier comenta:

VENIER. Weidenstamm! Weidenstamm! es gibt keinen Holländer auf der Welt, der ein solches Venezianisch spricht. (*AuS, p. 516*)

A questão levantada à volta da identidade das personagens, da divergência existente entre o ser e o parecer, proporciona o aparecimento da interrogação *Wer ist der dieser Mensch?*, reiteradamente (*AuS, p. 513; 527; 528*) e, se a associarmos à pergunta idêntica formulada em *Das Gerettete Venedig* a propósito de Jaffier, verificamos que a natureza humana e o mistério que envolve o próprio homem é um tema que aflora frequentemente na obra de Hofmannsthal²¹⁹.

A verdade raramente emerge e as personagens deste drama, nas relações entre si estabelecidas, quase nunca a revelam. Representam os papéis que a sociedade lhes impõe e a máscara que se habituaram a usar só esporadicamente lhes cai. Quando isso acontece, por detrás de toda a vida fascinante de que o barão von Weidenstamm faz a apologia, surge o reverso, o lado menos positivo, mais obscuro, pelo que o discurso terá de passar também a ser interpretado de acordo com outra chave:

BARON.[...] Im Ernst, ich will nichts hören von Alleinsein!
[...] Wer einsam ist, der fängt zu träumen an:
dazu hab ich einmal in meinem Leben,
mich dünkt so siebzehn Monat Zeit gehabt.²²⁰

A imaginação do aventureiro ensombra-se devido ao drama da solidão em que acaba por cair, porque nenhuma das suas aventuras o prende por muito tempo e a todas toma apenas superficialmente²²¹. O seu lema — *Wir wollen auf dies Heut ein besseres Morgen setzen!* — parece

DIE UNBEKANNTE. Und Sie haben mir eine solche Summe geschenkt, nur um mich eine kindische Laune befriedigen zu lassen?

²¹⁸ Segundo Ewald Rösch, *op. cit.*, p. 73, este traço demoníaco do aventureiro faz com que, em *Cristinas Heimkehr*, no par de opostos que o contrapõe a Cristina, esta surja da montanha com a pureza dos anjos. Deste modo, a oposição de espaços cede lugar a uma dualidade de valores morais.

²¹⁹ Vide supra, p. 98.

²²⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Zu 'Der Abenteurer und die Sängerin'*, p. 592, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 589-604.

²²¹ Esta capacidade de se entregar momentaneamente e simultaneamente estar preparado para satisfazer as solicitações de uma nova aventura constituem um traço relevante da sua personalidade, a que William H. Rey, "Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal", *loc. cit.*, p. 65, atribui um relevo particular: *[...] Er besitzt eine virtuose Fähigkeit der Anpassung, eine faszinierende Gabe erotischer Bezauberung, so daß er allen Frauen als der idealer Liebhaber ihrer Träume erscheint. Aber was er zu bieten hat, ist in allen Fällen dasselbe: das flüchtige Glück des Rausches, das seinem unersättlichen Drang nach Lebenssteigerung eine momentane Erfüllung bietet. Die jeweilige Partnerin ist im Grunde nur Mittel zum Zweck dieses erotischen Enthusiasmus, das sie zwar entzückt, aber auch zugleich entwürdigt. [...].*

contradizer os fantasmas que o ameaçam: além da solidão citada, aguarda-o a velhice que se aproxima e que, pela primeira vez, impressiona o barão quando se revê na figura de Cesarino: este é a sua imagem rejuvenescida. No fundo, o aventureiro revela-se uma figura trágica, sobretudo quando se depara com momentos em que é obrigado a olhar o seu passado e a vida que até aí tem seguido²²².

Florindo representa a figura daquela personagem rejuvenescida. Em *Cristinas Heimreise*, ainda não se projectam sobre ele as sombras da velhice, ainda não se fala em recuperar o tempo perdido, nem tão pouco em confrontar-se com o passado. Florindo é um aventureiro que um dia acabará por se tornar um barão de Weidenstamm. Agora apenas se preocupa com as mulheres que seduz e ainda procura arranjar maridos para as que ambicionam casar. A sua principal característica, nesta comédia, identifica-se com a sua actuação, a sua capacidade de sedução. Como Pedro comenta, dirigindo-se a Florindo:

PEDRO. Ich sage: der Herr Florindo und ein Stück Frau jede Nacht, das ist eine Wenigkeit. Vielleicht zwei Stück Frau jede Nacht.

[...] Ich sehe, es ist mir ohne Sie nicht möglich, die schöne Witwenfrau achtungsvoll zu heiraten. Und das ist mein liebenswürdiger Wunsch. Sie haben mich verstanden? In ebensolcher Weise, genau so wie Sie heute und gestern geheiratet haben Ihre achtenswerten unterschiedlichen Freundinnen. (CH, p. 187)

É posto à prova em curtos espaços de tempo; alguns minutos chegarão para o namoro, pouco mais de um dia para penetrar no quarto de Cristina e uma hora apenas para usufruir do seu amor (FLORINDO. [...] *Wir sind dieser Stunde um so sicherer. Eine Stunde - sechzig Minuten. Sechzig Abgründe unsagbarer Seligkeit.*, CH, p. 180). Florindo emparceira, assim, com as outras figuras dos grandes amantes do século XVIII, como Valmont, o herói de Laclos, por exemplo, que fazem do amor uma arte galante, sensual, por vezes louca, numa profusa gama de cambiantes²²³. Para atingir os objectivos a que se propõe, torna-se um mestre no domínio do discurso, usa-o sem

Noutro ensaio intitulado "Eros und Ethos in Hofmannsthal's Lustspielen" (in: *Deutsche Vierteljahrsschriften für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 30, 1956, pp. 449-473), W.H.Rey fala mesmo da "ética erótica" do aventureiro, na p. 455: [...] *Die Pflicht zur Beglückung des Liebepartners, die Florindo anerkennt, erhebt seine Abenteuer über die Ebene der dämonischen Sinnlichkeit, auf der sich der Baron bewegt. Hier wird sogar der Ansatzpunkt zu einer gewissen erotischen Ethik sichtbar*[...].

²²² William H. Rey, "Dichter und Abenteuerer bei Hugo von Hofmannsthal", *loc. cit.*, p. 62, refere o aspecto trágico desta personagem, considerando, no entanto, a questão do "ser e parecer": [...] *Die Monotonie und innere Leere der abenteuerlichen Lebensform wird offenbar, die sich hinter der faszinierenden Erscheinung verbirgt. Damit wird der Abenteuerer im Grunde zu einer tragischen Figur. Seine Tragik wird allerdings in beiden Lustspielen nur am Ende angedeutet und nicht voll ausgeführt* [...].

²²³ O aventureiro do século XVIII é uma figura que é um produto do contexto cultural da época, em que a arte de amar se torna o campo no qual pretende atingir a perfeição. Na apresentação da antologia intitulada *A Arte de Amar no Século XVIII. Casanova, Chaderlos de Laclos, Restif de la Bretonne e outros* (Porto, 1971, banda da capa), Egito Gonçalves afirma: *O gosto pelas diversões galantes teve-as o século até à náusea, levando-as, aliás, até aos últimos limites da imaginação. De passatempo dos salões, imitação da Corte, irá, de escalada em escalada, desembocar na mais grosseira licença ou num sistema de relações impiedoso e frio - um sistema regulamentado de perdição - entre homens e mulheres. [...] Na sua [da Revolução Francesa] proximidade, a arte da sedução e os jogos subtis da paixão descarnam-se em impudente crueldade.*

Apesar de serem tipos diferentes, Casanova e Don Juan, ambos procuram alcançar a essência do amor e captar o arquétipo feminino em cada mulher que seduzem. Diferenciam-se, no entanto, no modo de actuar e no código de valores por que se regem. Num outro plano, poderão ser equiparados à figura de Fausto, afinidade já apontada por E. T. A. Hoffmann, em *Don Juan*, e por Grabbe, que os juntou em *Faust und Don Juan*, na medida em que se entregam à busca do supremo, identificada com a divindade, e que se pode alcançar através do amor.

grandes artificios, recorrendo a uma retórica fluente e persuasora, directa e sem preconceitos, com uma candura quase angélica, ouvindo os seus interlocutores, deixando-os falar e replicando com a argumentação dos "adversários". Quando se dirige a Cristina pela primeira vez, fundamenta-se, de imediato, nas palavras que ela proferira a seu respeito:

FLORINDO. Warum, schöne Cristina, sind Sie böse darüber, daß ich es erfahren soll, wenn ich Ihnen ein wenig gefallen habe, während ich vieles darum geben würde, Sie wissen zu lassen, wie reizend ich Sie finde? (CH, p. 143)

E quando a rapariga pretende defender-se e demonstrar que ela e as suas acompanhantes não são as companhias adequadas para viajarem com o aventureiro, este replica despididamente:

FLORINDO. Erstens, glauben Sie selbst kein Wort von dem, was Sie da sagen, und zweitens - [...] Zweitens habe ich die Barke sicherlich nicht zu meiner Bequemlichkeit gemietet, denn ich fahre gar nicht mit.

Und dafür wollen Sie mir zürnen, weil mir jedes Mittel recht war, das mir die Möglichkeit gab, mich Ihnen zu nähern? Ich stehe da oben und glaube zu träumen - und mich verzehrt das verlangen, zu wissen: wer ist sie, wo kommt sie her, wo fährt sie hin? (CH, p. 144)

Entre Florindo e Cristina estabelece-se um verdadeiro duelo verbal que se conclui com a rendição da rapariga, em parte porque não domina a retórica do aventureiro, em parte porque o seu objectivo é casar²²⁴. Em tal situação, Florindo não hesita em avançar com promessas vagas, interpretadas por Cristina de acordo com os seus desejos:

CRISTINA. Nun, wenn Sie vom Ziel reden, da meinen Sie doch wohl nicht nur so mit einer beisammen sein und ihr den Hof machen, sondern Sie meinen doch das letzte Ziel.

FLORINDO. Allerdings meine ich das letzte, süße Cristina!

CRISTINA. Jetzt bin ich irre. Was verstehen Sie denn darunter?

FLORINDO. Muß ich Ihnen das sagen, Cristina? Ich denke, Sie verstehen mich sehr gut ohne Worte. Nicht wahr?

CRISTINA. Nun ja freilich, was können Sie auch anders meinen?

FLORINDO. Nicht wahr, zwischen dem Wesen, das entzückt, und dem Wesen, das fähig ist, Entzückung zu fühlen -

CRISTINA. Freilich, zwischen Mann und Frau, das ist doch ganz klar.

FLORINDO. Ich denke wohl, es ist klar. Wollten sie ihm einen Namen geben?

CRISTINA. Nun, eine ordentliche Trauung in der Kirche, mit Zeugen und allem, wie es sich schickt.

FLORINDO tritt zurück. Allerdings. Er ist stumm. (CH, p. 150)

Ao discurso persuasivo de Florindo só aquela figura desconhecida de mulher, *die Unbekannte*, da cena "Florindo und die Unbekannte", parece oferecer-lhe resistência e contra-argumentar de modo semelhante. Poderá ser uma imagem do aventureiro no feminino, ou apenas uma veneziana — alguém que está integrada no ambiente da cidade do amor, da aventura, e faz também destes dois termos a base dos estratagemas e da arte de seduzir, que Cristina desconhece²²⁵.

²²⁴ No que se relaciona com a "ética" do aventureiro, tal propósito está fora de questão, tanto mais se nos ativermos ao parecer de W. H. Rey, "Eros und Ethos in Hofmannsthals Lustspielen", *loc.cit.*, p. 458: [...] *Obwohl der Abenteurer "das soziale Wesen par excellence" ist [...], bleibt er doch selber von der sittlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Der reine Abenteurertyp ist unfähig zur Ehe [...].*

²²⁵ Cf. Martin Stern, "Nachwort", pp. 196-197 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Florindo*, *loc. cit.*): [...] *Sie [die Unbekannte] ist Venezianerin und Frau. Alles an ihr scheint Vorsicht oder Abwehr; sie trägt eine Maske und verschweigt ihren Namen.- Doch schon damit offenbart sie ihr dem Abenteurer schwesterlich verwandtes Wesen. Ihre Lust zu spielen ist von Anfang an offenkundig und steht in vollem Gegensatz zu Cristinas resolutem Ernst [...].*

Com o deslumbramento proporcionado pelo jantar preparado na estalagem, de acordo com todas as exigências impostas por Florindo, que tudo supervisiona até ao mínimo pormenor, Cristina deixa de oferecer qualquer resistência ao aventureiro. Para ela, esta seria a experiência por que tinha de passar para amadurecer, enquanto, para ele, apenas era mais uma aventura, mais uma tentativa para encontrar *a mulher* presente em todas elas:

FLORINDO. [...] Was habe ich bei Weibern gesucht? Ich frage Sie! Sagen Sie mir nur um alles in der Welt, was habe ich gesucht? Ich schäme mich. Es kann natürlich sein, daß ich dieses eine ahnungslos gesucht habe.

Das es solche Wesen gibt! Von denen jeden Augenblick die ganze Fülle der Liebe ausströmt. Die ganz da sind. Ich spreche, als ob man es sagen könnte. Sie sollen sie kennenlernen, Kapitän.

[...] Ich habe in meinem Leben dreißig oder fünfzig oder hundert Frauen näher gekannt, Kapitän. Alle Frauen sind gleich.

[...] Es ist nur unsere schamlose Neugierde, die uns vorspiegelt, sie wären verschieden. Es liegt etwas Bubenhaftes darin, etwas Niederträchtiges.

[...] Äußerlich sind sie verschieden, natürlich. Aber ist es nicht der Gipfel des Widersinns, sich in den Genuß dieser Verschiedenheit setzen zu wollen, indem man eine nach der andern so schnell wie möglich auf den Punkt bringt, wo sie einander gleichen wie ein Ei dem andern? (CH, pp. 172-173)

Esta ânsia e, simultaneamente, esta curiosidade em conhecer *a mulher* pode ser entendida como uma outra faceta do esteta, desta vez transposta para o âmbito da sexualidade e do erotismo. Esse desejo irrefreável de buscar o amor, de entregar-se incondicionalmente a experiências eróticas, sem ter em conta a mulher, enquanto objecto dessa busca narcisista, revela o grau de exigência e o empenhamento postos pelo aventureiro em todas as esferas da sua acção. "Acção" e "experiência" tornam-se palavras fundamentais para a sua mundivisão. Aliás, Florindo confessa a este propósito: *Alles was erlebt zu werden der Mühe wert ist, ist unerzählbar* (CH, p. 218). E o seu conceito de *amor* afirma-se, por seu lado, como uma fonte de prazer, embora não seja de todo egoísta: *Verpflichtung? Ich kenne nur eine: das andere Wesen so glücklich zu machen als in meinen Kräften steht* ²²⁶. É evidente que esta perspectiva apenas será partilhada por quem se serve do mesmo código de valores. Alguém que viva segundo outros princípios, como é o caso de Cristina, será arrastada e, de seguida, o destino que a espera é ser abandonada (*BARON. Das arme Mädchen hat einsame Tage vor sich.*, CH, p. 191).

Por outro lado, o episódio do jantar, depois do qual tem lugar o diálogo com o capitão, em que Florindo faz as afirmações referidas a propósito da *mulher*, ainda tem a sua importância por nos mostrar que, para ele, todos os aspectos da vida são pertinentes quando se tem em vista colorir cada momento com os tons da "arte de bem-viver". A salada tem os seus requisitos, a iluminação, à luz de candelabros, obedece a determinadas normas, a música de mesa (*Tafelmusik*) é um capricho de requinte e o serviço terá de ser esmerado²²⁷.

Depois disso, é a fuga, a mudança de lugar, e a repetição de tudo na busca de novas aventuras:

²²⁶ Hugo von Hofmannsthal, "Florindo und die Unbekannte", p. 254, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen IV: Lustspiele*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 238-265.

²²⁷ Cf. Paul Requadt, *op. cit.*, pp.m 229-230.

BENEDETTO.[...] Er hat ein außerordentliches Talent, rasch ein Ende zu machen. Er verschwindet von einem Tag auf den andern. Er ist einfach nicht mehr zu finden. Er hat immer zwei oder drei Wohnungen, die er jedes Vierteljahr wechselt, und in keiner ist er je zu sprechen.²²⁸

No último acto de *Cristinas Heimreise*, passa por Capodiponte. Acompanha agora uma condessa pelo Tirol, até Viena ou até Dresden. Sem destino definido — como refere Cristina, *Sie sind einer, scheint mir, der immer auf Reisen sein muß* (CH, p. 219) —, parece invejar, durante alguns momentos, a vida pacata e feliz do capitão ao lado da futura esposa. Rapidamente, porém, se recompõe e, assumindo a máscara de sempre, dispõe-se a continuar como até aí, chegando a comentar, contrariamente ao que afirmara antes, como se pretendesse não pensar nas questões que lhe dizem respeito:

FLORINDO. [...] Welche unendliche Verschiedenheit in den Frauen! Und das auszukosten sind uns fünfzehn, wenns hoch kommt, zwanzig Jahre gegeben. Ein Augenblick! Mein guter Kapitän! (CH, p. 217)

Se uma das figuras centrais desta sociedade é o aventureiro, dos restantes elementos desta atmosfera, aparece em cena um panorama variado, como de resto se verifica em *Der Abenteurer und die Sängerin* :

BARON.[...] Nun kommt mein Bankier,
vielmehr sein Sohn und bringt, soviel er kann,
an lustiger Gesellschaft.

VENIER. [...] Die Redegonda, die Brizzi -
[...] Die Corticelli, ...
[...] Dazu
zwei, drei Tagdiebe, einer, der Sonette
und einer, der Pasquille schreibt, der dümmste
Abbate und der zudringlichste Jude -²²⁹

BARON. Und du und ich,
dann ist die Arche Noah! jeder Art
ein Tier. Und daß so viele Arten sind,
das macht die Welt so bunt. (AuS, p. 517)

Daquela sociedade brilhante, Venier pertence à aristocracia, assim como o tio, que nos aparece na segunda cena com uma mascarilha e uma capa de um fato de máscaras sobre o vestuário habitual, conferindo ao ambiente um tom irreal, como se tudo não fosse nada mais do que uma mascarada. Todos os outros, ou são actores ou artistas na miséria. Contrasta com esse grupo o filho do banqueiro, da primeira cena, e a figura austera do abade, tipo social característico daquela época, normalmente ligado aos meios intelectuais. Neste caso, porém, refere-se a imbecilidade como traço

²²⁸ Hugo von Hofmannsthal, "Florindo und die Unbekannte", *loc. cit.*, p. 243.

²²⁹ Na versão representada em Berlim, em 1899 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Zu 'der Abenteurer und die Sängerin'*, *loc. cit.*, p. 591), esta réplica sofre algumas alterações, de modo a incluir mais personagens em cena e a alcançar maior espectacularidade, tanto mais se concedermos um relevo especial aos nomes das famílias venezianas aqui nomeadas :

BARON. *Wen bringt Ihr mir?*

SASSI. *Nicht viel, und wenns auch ganz Venedig wär. Der alte Marschall von der Schulenburg hat mir die Brizzi abgejagt. Dafür bring ich die Redegonda, die Corticelli, ein halbes Dutzend Abbati, ein paar Juden - einen, der Sonette, einen, der Pasquille schreibt - und von jungen Herren beiläufig so viel, als man im Vorzimmer eines besseren Wucherers beisammen trifft: einen Gradenigo, einen Mocenigo, einen Vendramin, einen Priuli, zwei Malipier - .*

marcante do seu carácter, o que nos indicia não só o aspecto decadente da sociedade veneziana, como também o facto de aquela gente ter sido a que o filho do banqueiro com mais facilidade conseguira arrastar para animarem um serão, possivelmente por viverem desse tipo de expedientes. A quase todos eles é comum o estado indigente em que se encontram, de modo que os códigos morais são postos em causa, porque se torna mais importante cuidar da sobrevivência. Uma saída para essa situação é sugerida por Weidenstamm a Salaino, o músico que se deixa arrastar pela paixão por Marfisa Corticelli, a bailarina:

BARON. Hast du keine Schwester?
Zur Kupplerin mit ihr! Was, keinen Bruder,
an den Kapellmeister, der Bubenstimmen
für Engelschöre braucht, ihr zu verkaufen?
Auch nicht? So ging ich und verhandelte
das Leben eines Menschen, den ich nie
gesehn, und liehe die Pistole mir
als einen Vorschuß von der Summe aus,
die ich mit ihr verdienen wollte. (*AuS*, p. 523)

Eis algumas sugestões, fontes de rendimento ilícitas, contra os códigos éticos tradicionalmente aceites, mas talvez capazes de solucionar alguns casos concretos. É o mundo dos negócios obscuros, da perversão da sociedade veneziana. Como vimos com o exemplo da família Prampero, em *Andreas*, até a nobreza acusa as dificuldades económicas por que passa nesse momento e, em *Der Abenteurer und die Sängerin*, também não faltam alusões a esta situação:

JUWELIER. Ich seh, der Herr kennt mich. Das sind ein Paar Ohrgehänge, wie der Herr keine zweiten solche findet in Venedig. Es hat eine Illustrissima in der Hand sterben müssen in großer Verlegenheit, damit ich diese Ohrringe in die Hand bekomme und sie kann anbieten dem Herrn um ein Preis zum Lachen. (*AuS*, p. 534)

Em *Cristinas Heimreise*, na cena "Die Begegnung mit Carlo", este confessa o estado da sua própria família:

CARLO. Oh Sie ahnen nicht, was ich durchgemacht habe, mein guter Florindo. Meine Unart - meine ewige Verstimmung - ich will nichts davon beschönigen; es ist eine Hypochondrie, die ich nicht loswerde - aber glauben Sie mir, es ist keine leere eingebildete Hypochondrie, es ist eine berechtigte. Armut ist ein Zustand, ein unerträglicher Zustand, verschämte Armut ist der unerträglichste, und Sie ahnen nicht, wie arm wir sind, wie arm wir schon damals waren. Wissen Sie, warum meiner Mutter und meine Schwester meistens Ihren Nachmittagsbesuch nicht annehmen konnten?

Weil sie kein Kleid auf dem Leib und keines im Kasten hatten. Weil das einzige Kleid, das jene von ihnen besaß, sonntags vor der Messe ausgelöst wurde und nachher wieder ins Leihhaus wanderte.²³⁰

A indigência, tal como aparece nas obras de Hofmannsthal, referente ao contexto veneziano do século XVIII, é um traço característico de (quase) toda a nobreza. Nesta comédia,

²³⁰ Hugo von Hofmannsthal, "Die Begegnung mit Carlo", pp. 285-286, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen IV: Lustspiele*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 284-292.

além da família de Carlo, na mesma situação encontramos a do conde Prampero (*PARETTI. Wovon hält der Graf Prampero einen Bedienten? Die Leute haben nicht auf Brot.*²³¹)

Outra cena ainda, que denuncia esta mesma situação no âmbito da classe das artistas, diz respeito àquela em que a mãe da Corticelli autoriza Weidenstamm, que se mostra interessado pela filha, a fazer-lhe uma "visita mais íntima", a troco de algum dinheiro. Por ironia, é Marfisa, a paixão de Cesarino, quem é a próxima aventura do barão. E dessa intrincada rede de ligações entre as personagens, resulta um jogo de espelhos entre a bailarina e a cantora, entre o aventureiro e o próprio filho, entre este e Venier. Também Redegonda e o irmão servem de paralelo a Vittoria e a Cesarino²³². No primeiro caso, porém, é a pobreza que dita a necessidade de se fazerem passar por patroa e criado, no segundo caso, é o código social que os impede de viver como mãe e filho. Em *Cristinas Heimreise*, esse mesmo princípio pode funcionar se tivermos em conta as duas figuras masculinas mais importantes: Florindo e o capitão. Aí, porém, deixa de ser a razão económica o motivo dessa afinidade ou contraste. O capitão impõe-se pela sua benevolência, pela crença nos valores humanos que identifica com os das aldeias da montanha, onde pretende reencontrar as suas raízes²³³, pelo apreço que nutre pelas coisas simples da vida e nas quais irá fundar o amor que o unirá a Cristina:

KAPITÄN. Es ist gut! Da sind wir gesessen, abends. Zehn-, zwanzigmal, was weiß ich, zu drei'n mit dem Onkel. Und Sie haben mich mein Garn spinnen machen, und wenns dann kam, daß ich mich aus einer Gefahr herauszog und ein Mensch oder ein Fieber oder ein böser Sturm oder ein Korallenriff mich nicht konnte unterkriegen, da sah ich, das Sie sich freuten. Ich sah etwas, ohne Sie anzusehen. Was brauch ich Ihr Gesicht - konnte ich nicht an Ihrem Atem hören, daß Sie sich freuten? (*CH*, p. 207)

Com a mesma modéstia e embaraço com que refere a Cristina todos estes pequenos nada dos momentos passados juntos, fala-lhe da sua afeição. Caso seja indesejado, dispõe-se a partir de vez, a fim de não provocar qualquer situação inconveniente. Sacrifica-se a si mesmo para não ter de a prejudicar e, em todos estes aspectos, actua completamente ao contrário de Florindo. À facilidade e ao domínio do discurso deste, contrapõe-se a perturbação de espírito e o seu acanhamento. À desenvoltura e à arte de sedução do primeiro, a atrapalhação do segundo em espessar o que lhe vai na alma:

KAPITÄN. Ich habe Sie lieb, ich hätte lieber mögen mein Leben für Sie hingeben als diesem Haus mit lebendigem Leib den Rücken kehren. Aber das soll für nichts gut sein. Das soll ganz weggeworfen werden, das soll es, und ich soll mich wieder dahin packen, von wo ich gekommen bin. (*CH*, p. 213)

Verificamos, assim, que à excepção de alguns casos, como este com o capitão, em *Cristinas Heimreise*, as máscaras impõem as regras de actuação e todo aquele mundo fascinante da

²³¹ *Idem*, "Florindo und die Unbekannte", *loc. cit.*, p. 242.

²³² Wolfgang Baschata (*op. cit.*, p. 43) justifica o paralelo estabelecido entre Vittoria e Redegonda por assentar nas seguintes afinidades: *Unerschütterliche Treue des Gefühls auf der einen, Hingabe an den Augenblick und Alleinherrschaft des Eros auf der anderen Seite.*

²³³ *CH*, p. 139: KAPITÄN. *Eine Jungfrau ist sie, das steht ihr im Gesicht geschrieben. Was geht das mich an? Aber, verdammt mich Gott, wenn ich wo anders sterben will als in einem der sechs oder sieben Dörfer dort droben, wo die Frauen ihr Haar mit genau solchen silbernen Nadeln an ihren Kopf stecken.*

feira de Weidenstamm, em *Der Abenteurer und die Sängerin*, revela-se sem consistencia, nao passando de uma farsa. O barao, que havia abandonado o seu verdadeiro nome com a facilidade de quem despe um fato (*VITTORIA. Auch deinen Namen trägst du nicht mehr,/ hast wie ein altes Kleid ihn abgelegt., AuS, p. 543*), com a mudança do nome, muda de identidade. Representa-se a velha comédia humana perante tudo e diante de todos:

BARON. Wir sind nur Arlekin und Truffaldino
in einem tollen Stück. (*AuS, p. 552*)

Com esta alusão chegamos a uma das questões mais pertinentes da *Der Abenteurer und die Sangerin* : a da verdade. Redegonda é a primeira a ceder no jogo das aparências. É aquela que primeiro se humilha e confessa a sua verdadeira identidade, bem como a do irmão. Assim, este episódio liga-se organicamente ao grande momento do reconhecimento de Cesarino pelo barão como seu filho. E esta cena, permitindo a anagnorise das personagens, torna-se um momento marcante para Weidenstamm, sobretudo se tivermos em conta o facto de ser um dos poucos que enfrenta a própria realidade dos factos e, necessariamente, a sua própria identidade. É o momento da queda da máscara, a pausa da representaao que tem lugar continuamente naquele mundo, mas em que as mesmas regras continuam a vigorar porque so dessa maneira há a possibilidade das personagens se entenderem:

VITTORIA. Nun lassen sie uns eine halbe Stunde
allein, damit wir, wie auf dem Theater,
du mir, ich dir, in hundert Worten sage,
was zu erleben grad ein Halbes Leben
hinreiche - und dann willst wirklich fort? (*AuS, p. 582*)

Vittoria é a figura que mais problematiza esta questão. Na realidade, toda a sua vida é uma ficão por ela mesma criada, para ocultar o seu passado e a aventura com o barão.

No rodopio em que a vida do aventureiro se esgota, entram figuras como a da cantora e são elas que expõem com maior perspicácia o problema da verdade, da dissimulaao, da mentira, do amor que resiste à passagem do tempo, que se desilude quando verificam que Weidenstamm as troca por outros casos, numa confusão de nomes e locais, concluindo que, para ele, elas afinal nada representaram. A cantora torna-se, assim, a nova Ariadne que se refugia na arte, no canto²³⁴, e então com voz melodiosa e sofredora as árias daquela personagem, também ela abandonada²³⁵:

²³⁴ Cf. Thea von Seufert, *op. cit.*, p. 149: *Vittoria vertritt die zweite der in Venedig heimischen Kunste, die Musik. In dieser Venezianerin, der Liebenden und der Kunstlerin, wird der Gegensatz der beiden Lebensformen der Stadt ausgetragen. Vittoria findet Ruhe in dem Leben der Kunst dem besten "Geschenk des Lebens".*

²³⁵ Se bem que haja uma certa identidade de situaoes, e ir longe demais na identificaao das personagens, como faz Walter Pabst, *op. cit.*, pp. 343-344: *[...] das Thema des Spiels ist der modernisierte und venezianisierte Ariadne-Theseus-Mythos (Vittoria= Ariadne, Baron Weidenstamm=Theseus, Lorenzo Venier=Dionysos)[...]*. Se existem traços comuns nas duas figuras femininas, dificilmente se podera estabelecer a equivalencia para as restantes personagens. Podemos até contra-argumentar com palavras de outro critico, W. H. Rey, "Eros und Ethos in Hofmannstals Lustspiele", *loc. cit.*, p. 459: *[...] Wenn das Stück im Opernstil mit der Arie der Ariadne auf dem Wagen des Bacchus endet, so kann dies doch nicht die Tatsache verdecken, da Vittoria in dem Abenteurer eben nicht ihren "Bacchus"*

CESARINO. [...] Sie singt das große Lied der Ariadne,
das sie seit Jahren hat nicht singen wolln!
die große Arie, wie sie auf dem Wagen
des Bacchus steht! o komm, Lorenzo, komm! (*AuS*, p. 588)

Neste sentido, Vittoria é o reflexo da figura do aventureiro pelo modo de enfrentar a sociedade: envolta no mistério da sua idade, das relações que a ligam a Cesarino, das aventuras do seu passado, mas, como a imagem de um espelho que se contrapõe ao modelo, dele se distingue no modo de abordar os sentimentos, porque, ao longo dos anos, permanece fiel ao amor que nutre pelo barão. O canto foi, assim, durante todo esse tempo, o único modo de Vittoria ser autêntica. Nele exteriorizava o que se passava no seu espírito, a tristeza da solidão e o drama do abandono:

VITTORIA. Hast du mich nicht
singen gehört? Sie sagen, daß es finstler
und lichter wird in einer großen Kirche
von meinem Singen.
Sie sagen, meine Stimme ist ein Vogel,
der sitzt auf einem Zweig der Himmelsglorie.
Sie sagen, wenn ich singe, mischen sich
zwei Bäche freudig, der mit goldnem Wasser,
der des Vergessens, und der silberne
der des Erinnerung.
In meiner Stimme schwebt die höchste Wonne
auf goldnen Gipfeln, und der goldne Abgrund
der tiefsten Schmerzen schwebt in meiner Stimme.
Dies ist mein Alles, ich bin ausgehöhlt
wie der gewölbte Leib von einer Laute,
das Nichts, das eine Welt von Träumen herbergt:
und alles ist von dir, dein Ding, dein Abglanz.
Denn wie ein Element sein Tier erschafft,
so wie das Meer die Muschel, wie die Luft
den Schmetterling, schuf deine Liebe dies. (*AuS*, pp. 543-544)

Em perfeito contraste com o aventureiro, a cantora revive a sua paixão, o amor que não esquecerá, no canto dando voz a outra figura, em cena, através de uma completa inversão de valores: onde se deveria encontrar o mundo de fantasia, é o espaço que Vittoria transforma no mundo da sua essência²³⁶. Pelas implicações que agora se tornam evidentes, facilmente compreendemos as razões por que Weidenstamm é o único que a conhece verdadeiramente. Para Lorenzo, Vittoria é, e continuará a ser, um verdadeiro enigma:

LORENZO. Vittoria, mach, daß ich dir glauben kann!- Bedenk, wie du in mein Leben hineintraest,
beladen mit Geheimnissen -
[...] Doch, wenn in deinem Reden, deinem Schweigen

gefunden hat. Ihre "Wiedergeburt", das heißt die Verwandlung zu ihrem wahren Selbst, findet nur in der Kunst, nicht im Leben statt. [...]

²³⁶ Gerhart Pickerodt, *op. cit.*, pp. 120-121, refere, assim, a natureza estetizante e interiorizada da vida de Vittoria: *[...] Musik als Schutzmantel vor der Realität ihres Lebens eröffnet für Vittoria einen Raum künstlicher Innerlichkeit, der dennoch nicht der musikalische Raum ist, weil Musik ihn erst konstituiert [...]*.

so wie in einem Nest und einem Abgrund,
 wie Kröten, Lüge neben Lüge wohnt -
 vom anfang an, und immer - immer fort
 - wie's möglich ist, entsetzlich möglich ist!-
 was bleibt uns dann, Vittoria, das wir beide
 fortleben können? sag, was bleibt Vittoria? [...]
 VITTORIA *in der Mitte allein, spricht sanft vor sich hin*
 Ich kann nicht sehen, wie sein Gesicht so blaß ist
 und so beladen mit verhaltenen Schmerzen.
 Um seinetwillen lüge ich bis ans Ende.
 Nun bin ich eine, die auf Dächern wandelt,
 wo kein Vernünftiger den Fuß hinsetzt:
 wer mich beim Namen anruft, bringt mich um. (AuS, pp. 559-561)

Vittoria vê-se obrigada a continuar a usar a máscara que sempre trouxera. Perante Lorenzo, consegue passar pela provação de reencontrar o antigo amante sem denunciar o passado de ambos. E a vida da cantora terá de prosseguir recorrendo ao jogo das aparências,

VITORIA. So schwimme ich auf einer großen Lüge
 durchs Leben, wie Europa auf dem Stier:
 die Schwester meines Kindes, schattenhaft,
 zu einem neuen Wesen fast verdoppelt -- (AuS, p. 572)

enquanto, para Lorenzo, por ironia, tudo não passa de fantasmas que a mente humana constrói com base em sentimentos, em ciúmes, que acaba por considerar sem fundamento:

LORENZO. [...] Wie töricht war ich nur mit meiner Angst:
 das weiß ich: diesen hast du nie geliebt,
 auch nicht im Traum, auch nicht im bunten Traum! (AuS, p. 582)

No fim de tudo, a Vittoria resta-lhe apenas a recordação, a nostalgia por um tempo venturoso, uma imagem tingida pela cor feliz do passado longínquo. São as palavras de Cesarino, que nos abrem caminho a essa conclusão — *Erinnrung ists,/ die Götter aus uns macht.*²³⁷ — e, a termos este facto em conta, é Vittoria quem sai sobremaneira enaltecida²³⁸.

Em paralelo com Vittoria, surge Cristina, na comédia *Cristinas Heimreise*. Esta, porém, educada em contacto com a natureza e moralmente orientada pelo tio²³⁹, o pároco de Capodiponte, apresenta características muito diferentes da cantora. A simplicidade e candura, que partilha com o

²³⁷ Hugo von Hofmannsthal, "Zu 'Der Abenteurer und die Sängerin'", p. 598 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898, loc. cit.*, pp. 591-604).

²³⁸ Também Carla Filipuzzi, *op. cit.*, pp. 105 e 198, ao confrontar as características da mulher nas obras de Hofmannsthal e de D'Annunzio, valoriza positivamente a figura de Vittoria: *Vittoria [...] ist - wie der Frauentyp d'Annunzios - schön, anmutig und sensibel. In ihr hat aber Hofmannsthal eine Frauengestalt geschaffen, die erkennt, daß ihre Liebe vom Abenteurer mißbraucht wurde, und die nun diese Liebe in ihre Kunst einströmen läßt, in Musik verwandelt.[...]*

[...]Diese Selbstüberwindung kann sich jedoch nur durch einen Willensakt vollziehen. Im Drama "Der Abenteurer und die Sängerin" erfordert die Wandlung der Frau den Einsatz aller Willenskraft. Indem sie ihr untätiges und oberflächliches Dasein aufgibt und sich einer neuen Aufgabe, der Musik, widmet, tritt sie handelnd ins wirkliche Leben.

²³⁹ Florindo reconhece a integridade moral e ética de Cristina, pelo que é levado a afirmar: *FLORINDO. Ein Engel ist das Mädchen, und ich bin es nicht wert, in diesem Leben noch einmal die Spitze ihres kleine Fingers zu berühren.*

KAPITÄN. Das fühlen Sie und wollen sie trotzdem hinterrücks im Stich lassen? (CH, p. 192).

tio, levam-nos a confessar abertamente o propósito da vinda à cidade: Cristina pretende casar. Curiosamente, porém, logo numa das primeiras réplicas do pároco em cena, no primeiro acto, ao mesmo tempo que expõe este objectivo, com toda a brevidade, transforma as suas palavras numa prolepse do desfecho, mesmo antes de o espectador conhecer as personagens principais:

DON BLASIUS. [...] Mein Gott, sie ist ja hierher gekommen, um sich zu verheiraten. Warum sollte es nicht ein Kapitän sein? Wenn er nur sonst ein braver, rechtlicher Mann ist. (CH, p. 120)

A mesma espontaneidade faz com que Cristina se apresente em cena. Com recursos parcos, do ponto de vista cénico, a figura da camponesa que desce à cidade afirma-se em palco de modo tão natural e com tanto vigor, quanto a do aventureiro, que tem de mostrar que domina todos os códigos, para que a sua presença se evidencie. Quando Cristina fala, tal como acontece com o tio, dá conta dos dados mais pertinentes de maneira sucinta e sem qualquer rodeio: quem é, donde é, para onde vai:

CRISTINA. [...] Wir sind vom Land. Aus dem Gebirge sind wir her. Mein Onkel, der Herr Pfarrer, ist eben heute angekommen, uns nach Hause zu holen. (CH, p. 137)

CRISTINA. Capodiponte heißt das Dorf, über Ceneda kommt man hin. (CH, p. 152)

Com o modo de tratar dos seus assuntos, Cristina concilia também uma linguagem expressiva marcada pela frescura campestre, com expressões idiomáticas, que, em cena, além da componente caracterizadora, por se referirem a contextos de um mundo tipicamente camponês, conseguem um efeito espectacular por revelarem a desarticulação existente entre a personagem e o meio em que se insere momentaneamente:

CRISTINA *zornig*. Mußt du mir Kleie in mein Mehl mischen? (CH, p. 142)

CRISTINA *versucht ihr [Pasca] den Mund zuzuhalten*. Hat dich die Tarantel gestochen, du Hexe!²⁴⁰

Pelas suas características, desperta a atenção de Florindo, mas não possui as armas da "desconhecida" (*die Unbekannte*), que neste aspecto entra em perfeito contraste com ela. Acredita no casamento, considera-o um dos valores fundamentais da sociedade²⁴¹. Na sua pessoa, encontram-se ainda harmoniosamente conjugados os princípios, a que W. H. Rey denominou de "Eros" e "Ethos"²⁴². Quando encontra o aventureiro, um dos aspectos que mais anseia por saber é a sua posição social. Não aspira a um casamento elevado, mas com alguém do seu nível social. E o aventureiro, que normalmente se pretende fazer passar por alguém de esferas sociais mais elevadas, por paradoxo, agora terá de descer na escala social e passar por um modesto burguês, um escriturário de advogado. Aponta-se aí, de imediato, o confronto de valores entre a aldeia da

²⁴⁰ Hugo von Hofmannsthal, "Die Begegnung mit Cristina", *loc. cit.*, p. 271.

²⁴¹ Cf. CH, p. 209: CRISTINA. *Gut ist die Ehe. In ihr ist alles geheiligt. Das ist kein leeres Wort. Das ist Wahrheit. Es führens viele im Munde, aber wers einmal begriffen hat, der verstehtis.*

²⁴² Cf. W. h. Rey "Eros e Ethos in Hofmannsthals Lustspiele", *loc. cit.*, p. 460.

montanha e a cidade de Veneza. Para o aventureiro, então, o casamento é algo para terceiros. Florindo não nega a felicidade resultante do matrimónio e aconselha-o até frequentemente ao capitão, mas, no que lhe diz respeito, é algo incongruente com o seu modo de pensar e com o seu estilo de vida²⁴³. Em contrapartida, ajuda os outros a casar e, por isso, quando Pedro se refere a este facto, apesar da comicidade da personagem e da delicadeza da situação, não deixa de ter validade o seu comentário:

PEDRO *unerschütterlich*. Ich sage: der Herr Pfarrer kann sein Nummer eins gut für Segenssprüche auf zwei Leute, wenn sie schon sind bekannt aufeinander. Aber Herr Florindo ist Nummer eins gut für Aufeinanderführen, bevor sie sind bekannt zu einander. Kann der Herr Pfarrer einen Traum machen, der richtig anbedeutet die zukünftige Heirat?

Triumphierend

Der Herr Florindo hat mir in Venedig gemacht für mich und meinen Kapitän. Der Herr Florindo ist sehr jung. Ich sage: was wird er für ein großer Zueinanderbringer sein, wenn er einmal so alt ist wie der Herr Pfarrer. (CH, p. 201)

Assim, a passagem de Cristina por Veneza e a sua aventura com Florindo constitui um marco na sua formação, com vista a um amadurecimento no modo de enfrentar a vida²⁴⁴, antes de poder casar com o capitão, que, por sua vez, também satisfaz do mesmo modo as suas pretensões de ordem ética e social. O amor de Cristina pelo capitão fundamenta-se muito mais numa questão de ordem moral, de respeito, confiança e admiração, enquanto relega para um segundo plano os aspectos ligados à paixão, visto que a figura do marido estará longe de poder irradiar o fascínio de natureza erótica, própria da de Florindo²⁴⁵. Nesta perspectiva, na busca de uma ordem mais de acordo com a essência do mundo que os rodeia, não diferem muito as aventuras venezianas de Cristina e de Andreas.

Paralela à acção principal à volta de Cristina, de Florindo e do capitão, desenvolve-se uma linha secundária que reflecte a primeira e diz respeito ao "arranjo" do casamento entre os criados, Pasca e Pedro²⁴⁶. Tratado de modo mais ligeiro, sem ter tantos obstáculos de percurso e sem adquirir sequer a configuração de um triângulo amoroso, este enredo acessório adquire uma certa vitalidade graças aos comentários de Pedro, que, devido à sua origem malaia, possui o distanciamento crítico necessário para falar do que se vai passando em cena. Além do cómico de

²⁴³ Ao abordar a questão do casamento, seria objectivo do autor contrabalançar o pendor erótico, representado na figura de Florindo, com o valor ético que o casamento representa. Por este motivo, Peter Haida, em *Komödie um 1900. Wandlung des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim* (München, 1973, p.69), repara: *Gegen den erotischen Abenteurer stellt Hofmannsthal den Weltenbummler, der nach 35jährigem Aufenthalt in der Ferne nach Hause zurückkehrt. Der Geschicktheit und Eloquenz Florindos entsprechen auf der anderen Seite die Unbeholfenheit des Kapitäns und seine Unfähigkeit, sich zu artikulieren*. Nesta perspectiva, e como Gerhart Pickeroth refere (*op. cit.*, p. 211), para o capitão, e também para Cristina, o casamento representa o meio através do qual se restabelece a ordem do universo, sentindo-se o homem como um elemento integrante de uma sociedade e podendo ocupar o lugar que lhe está reservado de pleno direito.

²⁴⁴ Ewald Rösch, *op. cit.*, p. 72, afirma que aqui reside um dos principais motivos de ironia da peça, porque o sedutor contribui para que Cristina tenha uma vida feliz, da qual ele vem a ficar excluído.

²⁴⁵ Cf. W. H. Rey, "Eros und Ethos in Hofmannsthals Lustspielen", *loc. cit.*, p. 461.

²⁴⁶ Wiltrud Mannfeld, em *Der Diener und sein Herr im Werk Hugo von Hofmannsthal*, München, 1966, p. 69, estabelece o paralelo entre este par, Pasca e Pedro, e o casal típico do teatro popular vienense, Papageno e Papagena, tanto mais que Pedro e Papageno possuem traços comuns, como é a dificuldade em se manterem calados durante muito tempo ou a obsessão que qualquer rapariga para eles representa.

situação criado pelo medo que inspira às raparigas, é a admiração incondicional por Florindo e o desconhecimento (parcial) dos códigos europeus de civilidade, nomeadamente no que diz respeito à arte da sedução, ao namoro, ao comportamento sexual, que o tornam uma personagem cômica e simultaneamente útil pela sua função parodística, denunciando os aspectos mais caricatos da vida do quotidiano²⁴⁷. A estranheza que esta figura consegue, deve-o, em primeiro lugar, ao modo como se veste, como um laçao de libré, em contraste com o seu comportamento, aparecendo em cena sentado de cócoras, como seria costume na sua terra de origem. Em segundo lugar, pela linguagem empolada que utiliza, inadaptada ao uso que dela faz²⁴⁸. Confrontado com Florindo, ainda poderá ser visto como uma imagem-reflexo daquele, na medida em que ambos procuram incessantemente novas aventuras, numa manifestação explosiva do elemento orgiástico²⁴⁹. A grande diferença reside apenas no facto de Florindo ser um produto da cultura veneziana, em sentido restrito, e da cultura ocidental, em termos gerais, enquanto Pedro deixa transparecer espontaneamente a componente fauniana, dando lugar a cenas movimentadas e divertidas, como aquela em que pretende correr atrás das raparigas, ou mais especificamente, de Pasca (*CH*, pp. 137-138).

Por conseguinte, Pedro, figura paralela ou contrastante com o capitão ou o aventureiro, é simultaneamente uma figura cômica e funcional pelas suas intervenções. Do conjunto das personagens, individualiza-se pelas características próprias, destacando-se mesmo de todas as outras figuras de criados da obra de Hofmannsthal. Pelo seu ar exótico, o aparecimento em cena desta figura poder-se-ia justificar pelo facto de Veneza ser um porto de mar aberto às relações comerciais com o Oriente e tornar-se, por isso, o ponto de encontro de raças e povos de natureza e culturas diferentes. Mas as características de Pedro não são aproveitadas neste sentido; são antes valorizadas dentro do sistema de relações que as personagens estabelecem entre si.

A figura, que talvez mais se aproxima dele, é a de Truffaldino, de *Ein Diener zweier Herren*, que Goldoni recupera da tradição das figuras de criados da *commedia dell'arte*, do arlequim, como de resto se verifica com grande parte das figuras de *Il servitore di due padroni*. Na adaptação desta comédia, por ter um modelo a seguir de perto, Hofmannsthal diversifica um pouco o enquadramento social da cidade de Veneza, no âmbito das restantes obras referentes à mesma

²⁴⁷ Além destas funções, Johanna Traunig, em *Die Dienerfiguren in den Komödien Hugo von Hofmannsthals*, Klagenfurt, 1979, reconhece ainda outras na figura de Pedro: é o companheiro e amigo fiel do capitão; entra em oposição com ele devido ao contraste de personalidade, pondo em evidência as características do capitão; é o mediano, juntamente com Pasca, para "arranjar" o casamento do capitão com Cristina, inserindo-se aqui na tradição da figura popular do casamenteiro; e parece cumprir os seus deveres como servidor modelar.

²⁴⁸ Quanto a este aspecto, o da linguagem, Pedro pode ser considerado como um reflexo de Florindo, embora projectado a um nível diferente. Neste âmbito, entra em profunda contradição com a figura do capitão, como afirmámos, pelo laconismo deste último, apesar de ser a ele que se encontra ligado de modo mais directo, como Wiltrud Mannfeld, *op. cit.*, p. 9, refere. Quanto ao modo de se exprimir, Johanna Traunig, *op. cit.*, p. 60, apresenta os traços fundamentais do seu discurso: *Immer wieder mischt Pedro tierische Ausdrücke in seinem Wortschatz, z.B. wenn er von der "weißen, mager-fetten Schwester" spricht. Typisch für seine Sprechweise sind die Vorlieben für die Substantivierungen und für schmückende, oft unpassende Beiwörter (in Erwartung/ eine Wenigkeit von.../ achtenswert/ zudringlich/ vielmals/ brüllend).*

²⁴⁹ A este propósito, refere Hugo Wyss, *op. cit.*, pp. 134-135: *Das Dionysische ist aber auch hier sehr bedeutungsvoll. Florindo ist Bacchus, dem die Frauen ihr Erstlingsopfer, die Jungfräulichkeit, darbringen. Pedro, der Begleiter des Kapitäns, vertritt den Faunen und ist der Schreck aller Mädchen; als Malaye verstärkt er den Eindruck des Wilden und Geilen.*

época, que temos vindo a tratar. O criado espertalhão deixa de ser uma figura-tipo, com a reforma de Goldoni, mas passa a ser uma personagem individualizada. Por isso, esse criado que pretende tirar partido das situações que se lhe oferecem, ganhar mais dinheiro, viver melhor e, no fim, acabar por casar e ter direito à felicidade privada, à semelhança dos patrões, adquire traços individualizados²⁵⁰. Aqui o seu nome, como vimos, é Truffaldino Battochio, é de Bérgamo, como todos os *zanni* (figuras de criados na *commedia dell'arte*), e a ele se devem grande parte dos equívocos que geram o cómico de situação. No texto de Hofmannsthal, encontramos uma cena peculiar, desenvolvida a partir do original de Carlo Goldoni, mas que é tipicamente finissecular, que não só vem acentuar o cómico ligado a esta personagem como também se revela inovadora em termos cénicos por transpor para este âmbito o problema do desdobraimento de personalidade. Pelo facto de nos situarmos no plano da comédia, implicando um tratamento mais superficial da questão, Truffaldino desdobra-se em dois, o criado e o patrão, depois de ter sido bem sucedido em servir o jantar simultaneamente aos seus dois amos. Da confusão do serviço, tinha ficado com um pudim. Agora chegara o momento de provar essa desconhecida iguaria:

TRUFFALDINO. Diesen Puddeling habe ich erbeutet und beide Parteien sind mit meiner Aufwartung zufrieden. Aber wenn ich ihrer zwei bedient habe, so will ich auch nur für Viere essen. Und nun mein lieber guter Truffaldino bediene zuguterletzt auch noch einen dritten Herrn. Einen, der wahrlich heut deine Dienste verdient hat. Warte ihm auf, denn er wartet schon lange darauf. Truffaldino! Truffaldino! Ich bin da, Herr, aufzuwarten! Bring er mir einen Sessel, mein guter Truffaldino. Zu Befehl (er bringt sich den Stuhl). Belieben der Herr Platz zu nehmen? Ah, danke, ich sitze. Befehlen der Herr eine Serviette, damit Ihre Gnaden sich nicht betrenze und befleckere. Lass er die Klomplimente und komm er zu Sache. Befehlen der Herr erst ein Tröpflein zur Stärkung des Magens? Ja, schenk er ein. Ein guter Burgunder aus dem Keller Brighellas. Ihre Gesundheit! Nun wird es ernst. (Trinkt) Erster Gang Nudeln, aufzuwarten. Nudeln, Nudeln, Nudeln, Nudeln. Gesegnete Mahlzeit! (Er nimmt Nudeln in die Finger und schluckt hinunter). (DzH, p. 87)

O seu apetite, a que nos referiremos ainda, é um dos traços mais importantes da personagem. Outro é a paixão, que faz com que o par de Truffaldino seja Smeraldina, tal como sucede nos enredos da *commedia dell'arte*; agora, porém, esta aparece mais individualizada e com um comportamento típico de criada de servir, pudica e apaixonada. O patrão, Pantalone de' Bisognosi, também se insere na figura já delineada do comerciante ganancioso e avarento, em que o próprio nome, que se mantém, é também significativo, por reflectir o seu carácter: apesar de trabalhar com o objectivo de acumular lucros, aparenta estar sempre ávido de dinheiro, cheio de necessidades (*bisognoso*). A figura do Dottore, deriva igualmente da tradição da *commedia*. É um tipo fanfarrão, que fala demais e nada acrescenta de novo, não só por que a sua ignorância é assombrosa, como também porque o palavreado que utiliza se reduz a fórmulas ocas e obsoletas,

²⁵⁰ Esta figura-tipo tornou-se muito apreciada no teatro popular vienense. Apenas a título de exemplo, recordemos Johann, o criado, da farsa com couplets musicados de Johann Nestroy, *Zu ebener Erde und erster Stock* (Stuttgart, 1980), em que adquire as características acima apontadas. A caracterização desta personagem é apenas um dos aspectos que vêm provar a estreita ligação do teatro popular vienense à tradição da *commedia dell'arte*. Alguns estudos dedicados a este assunto (Heinz Kindermann, *Die Commedia dell'Arte und das deutsche Volkstheater*, Leipzig, 1938; Heinz Kindermann und Margret Dietrich, *Die Commedia dell'Arte und das Altwiener Theater*, Roma, 1965; Magdalena Weingeist, *Goldoni, Gozzi und das Wiener Theater*, Wien, 1938; Arnold E. Maurer, *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Bonn, 1982) denunciam o vínculo cultural existente entre o ambiente cultural de Viena e o de Veneza, sobretudo no âmbito do teatro.

sem valor prático algum. Na versão de Goldoni, a sua linguagem perde muito deste aspecto retórico e é apresentado como uma figura mais comedida, menos espalhafatosa, numa tentativa de tornar a comédia mais realista. Curiosamente, porém, neste ponto, Hugo von Hofmannsthal, recua perante o modelo goldoniano e recupera as características da linguagem desta figura, tal como a apresentava a *commedia dell'arte*. Deparamos, assim, com uma personagem ridícula, que recheia todas as suas réplicas de expressões estereotipadas em latim macarrónico, normalmente com um ritmo binário evidente, quer venham a propósito ou não, ou em alternativa, recorre ao uso de provérbios, que não hesita em alinhar. Para que o público o entenda, Hofmannsthal insere frequentemente à frente de cada citação a tradução correspondente, não se perdendo, por isso, o cómico de personagem, que Goldoni introduz na reforma da comédia, numa tentativa de se aproximar dos modelos franceses e, mais concretamente, de Molière. Por vezes ainda, o Dottore não se apercebe de que os seus comentários críticos poderão aplicar-se ao seu caso pessoal, resultando daí mais um motivo de ironia para um público atento a situações semelhantes:

DOTTORE. Qui multa dicit, multa mentit! Wer viel redet, lügt viel. Es ist unmöglich, dass einer, der viel redet, auch alle seine Worte vorher examiniert. Es sind verwelkte Blätter, nicht gereifte Früchte. Der grosser Lehrer Pithagoras hielt dafür, das erste, wichtigste, was er zu lehren habe, sei das Schweigen. Wer viel redet, spricht schnell und lässt dir nicht Zeit zum Denken. Er überschwemmt die Hörer immerfort mit der trüben seines Gewäsches. Sie können nicht hören, sie müssen abwehren. wer viel redet, der eilt und zwar...

PANTALON. (ihn unterbrechend) Sie haben recht, lieber Dottore, mit jedem Wort, das Sie sagen... (DzH, p. 12)

Contrariamente ao que acontece na cena inicial em Carlo Goldoni, em que os interessados, isto é, o filho do Dottore, Silvio, e a filha de Pantalon, Clarice, tratam do seu noivado, na versão de Hofmannsthal são os pais que tomam a iniciativa nesta matéria. Esta divergência, que poderia ser um sintoma de conservadorismo, de recuperação de valores tradicionais próprios de uma sociedade patriarcal, é antes um indício revelador de que Hofmannsthal se serviu de uma adaptação já existente em língua alemã, da responsabilidade de Friedrich Ludwig Schröder, de 1790²⁵¹. Nesta versão, o casamento é acordado entre o Dottore e Pantalon e os filhos nem sequer se encontram em cena. Talvez porque o texto fosse conhecido do público, Hofmannsthal optou por uma versão de compromisso: ainda são os pais que tomam a iniciativa da acção, mas os filhos, um pouco envergonhados, já se encontram em cena e assumem um papel activo no acordo do noivado.

²⁵¹ O mesmo motivo levou Hofmannsthal a preferir o nome de Rosaura, da versão de Schröder, para a figura goldoniana de Clarice. Schröder parece não entender as reformas que Goldoni vai introduzindo gradualmente em cada comédia que compõe e, por essa razão, recua sempre aos modelos da *commedia dell'arte*. Aí, uma das filhas de Pantalon era Rosaura e assim se explica a preferência por nomes já com tradição consolidada. Por outro lado, a manutenção dos nomes tradicionais levava um público com gosto de frequentar o teatro, como é o vienense, a identificar mais facilmente o papel de cada personagem. É que, com o tempo, as máscaras desapareceram, mas os limites físicos e espirituais de certas figuras, integradas agora num ambiente social diferente, continuaram a persistir e, através das fórmulas repetidas sem fim e dos respectivos cenários, elas continuaram a representar uma essência teatral, eminentemente cómica, com que o público vienense cedo se tinha familiarizado e havia adoptado no seu teatro popular.

A versão de Friedrich Ludwig Schröder encontra-se editada por Otto C. A. zur Nedden em Carlo Goldoni, *Der Diener zweier Herren*, Stuttgart, 1990.

Também as cenas que precedem o final são adaptadas, mas agora tendo em conta o gosto do público. Eliminam-se as grandes tiradas melodramáticas de Beatrice²⁵² e Florindo, porque cada um deles julgava o outro morto, desdramatizando o tratamento da morte de amor, para as substituir por um encontro casual e de reconhecimento mútuo. Beatrice, depois de pôr Florindo ao corrente da situação, de o esclarecer dos seus planos e se justificar do travesti a que recorrera (e que em termos cénicos resulta sobremaneira, pelas situações criadas e pela cumplicidade que a personagem estabelece com o público), exclama:

BEATRICE. [...] Dies ist geschehen, wir sind vereinigt. [...] (*DzH*, p. 102)

E, assim, também para Beatrice e Florindo, o espaço veneziano proporcionara o seu reencontro e a resolução dos problemas os separavam.

No entanto, há alguns pormenores que Hugo von Hofmannsthal acrescenta, que remetem simultaneamente para os dois contextos culturais, o da Veneza setecentista e o da Viena finissecular, e revelam aspectos do modo de se perspectivar a imagem de Veneza no contexto vienense. É dispensada uma atenção particular ao aspecto gastronómico no texto de Hofmannsthal²⁵³. Certamente que ao requinte da vida do século XVIII se ligava a difusão e a consequente tomada de conhecimento de novos pratos de outras paragens. Chegava a Veneza, entre outras iguarias exóticas, a moda do pudim inglês e do fricassé francês. Hofmannsthal tira partido desse facto para obter mais oportunidades de confrontar Truffaldino, um glutão inveterado²⁵⁴, mas, por outro lado, um leigo no assunto, com situações que provocam o cómico:

TRUFFALDINO. Wenn das Glück mir treu bleibt und mir wirklich bald ein gutes Essen in den Rachen wirft, so will ich diesen Tag preisen aus vollem Herzen und aus vollem Munde.

Recitativ

Denn, wenn ich zweien Herren dienen soll, habe ich doppelte Arbeit, brauche ich doppelte Kräfte, verdiene doppelte Portionen und wünsche mir viele, viele, viele, viele, viele Speisen aufzuwarten.

Ariette

Aufsuchen, auffinden will ich die Gerichte, die Festlichsten, decken die Tafel zum Schmause, die Köstlichsten, was sei die Suppe wohl, die ich bestellen soll gar nicht, so gar nicht so einerlei, welches die Suppe, die Suppe wohl sei, die Suppe sei, die Suppe sei? - Ein Mittagessen ohne Suppe ist wie ein Frauenzimmer ohne Gefühl. Entweder dünn- oder dickflüssig durchzuprobieren, erst schaff ich sie alle herbei: Kalbsuppe, Rindsuppe, Briessuppe, Biersuppe, Weinsuppe, Reissuppe, Griessuppe, Hirnsuppe, Fleischsuppe oder Gemüsesuppe, Schleimsuppe, Rahmsuppe, Suppen ob kalt oder heiss, koste sie, bis ich

²⁵² Na tradição da *commedia dell'arte*, Beatrice seria também uma das filhas de Pantalon e, portanto, irmã de Rosaura. Brighella era outra figura comum de criado, a emparceirar com Truffaldino, e como vemos, aqui ascende á condição de estalajadeiro. Silvio é uma personagem nova, mas que se insere na situação já conhecida do enamorado que jura vingança por se julgar atraído. São estas pequenas alterações que fazem com que a obra dramática de Carlo Goldoni seja tão importante, uma vez que soube revitalizar a tradição da *commedia dell'arte* e reformá-la no sentido de a tornar mais verosímil, mais "realista", como ele afirmava. Sobre a relação de Goldoni com a tradição do teatro veneziano, veja-se Jaroslav Pokorny, *Goldoni und das venezianische Theater*, Berlin, 1968, e um estudo mais centrado nos ambientes, nos enredos, bem como nos temas das comédias goldonianas, que é o de Kurt Ringger, *Ambienti ed intrecci nelle commedie di Carlo Goldoni*, Berna, 1965.

²⁵³ Surgem pelo menos três passagens que tratam deste assunto em pormenor. Cf. *DzH*, pp. 22-23, 46-47, 72-75, além da cena em que Truffaldino serve as duas refeições e das constantes referências da sua parte, por estar sempre disposto a comer. Este é um traço do seu carácter a que Hofmannsthal atribui um valor especial.

²⁵⁴ No texto goldoniano, apesar de a referência à fome de Truffaldino aparecer ligeiramente abordada, não se lhe atribui uma importância tão grande como se verifica em Hofmannsthal. Goldoni procura talvez denunciar, numa perspectiva burlesca, a notória miséria dos criados ou até, segundo Heinz Riedt (*Nachwort*, p. 216, in: Carlo Goldoni, *Il servitore di due Padroni. Der Diener zweier Herren, loc. cit.*), a dos próprios actores das trupes ambulantes.

die richtige weiss, bis ich die richtige, richtige weiss! Aber, was nützen mir alle Suppen der Welt, fehlt mir der Braten, ach, der so knusprige Braten Braten! Sei er von Ochsen, vom Kalbe, vom Schwein, sei er geröstet, gedünstet in Wein, sei es ein Hase, durchzogen mit Speck, sei es der Schnepfe bezaubernder Dreck, Wild und Geflügel mit saftigem Bügel, Langusten, Forellen, Tomaten, Sardellen und Nudel und Knödel in allerlei Sorten und Kuchen und Krapfen und köstlichen Torten, dann Äpfel und Birnen und Mandeln und Nüsse, und dann eines Mädchens berauschte Küsse! Hätt ich das, hätt ich das alles allein, hätt ich das, hätt ich das alles allein, hätt ich das, hätt ich das alles allein, hätt ich das, hätt ich das alles allein, alles, alles, alles allein! (*DzH*, pp. 46-47)

O final dos quadros marcado com estes recitativos e árias, tanto se pode explicar por se pretender entroncar o novo texto na tradição goldoniana de introduzir pequenos *intermezzi* musicados nalgumas das suas comédias, como também poderá ser visto como um fenómeno de contaminação da opereta vienense na comédia, quer pelo modo de se inserir na acção, quer pelo conteúdo dessas árias. O resultado é um produto híbrido genuinamente vienense, que não destoará se for colocado ao lado das farsas com *couplets* musicados de um Adolf Bäuerle, de um Ferdinand Raimund, de um Johann Nestroy, em suma daquilo a que Volker Klotz denomina de *bürgerliches Lachtheater*²⁵⁵. O exemplo transcrito é um verdadeiro hino a um dos aspectos do hedonismo vienense de fim-de-século e os pratos referidos remetem para as suculentas refeições que fariam as delícias dos gastrónomos da época. Truffaldino parece convertido a essa religião culinária e é curioso como este aspecto de uma vida despreocupada, de mesa posta e sempre cheia, ligada à alegria que a música transmite, se vai ligar ao ambiente de uma estalagem veneziana setecentista. Através destas associações, verificamos que, para o vienense de fim-de-século, música, alegria, vida despreocupada, abundância de comer e Veneza, tudo isso se encontra interligado e pertencendo ao mesmo campo semântico.

Alem deste recitativo e da ária transcrita, as restantes introduzidas por Hofmannsthal abordam temas que seriam bem aceites pelo público, por versarem temas comuns tratados nas operetas: o desejo de vingança pelo amante preterido (Silvio); os homens não são de fiar (Smeraldina); a busca da amada (Florindo); ou as delícias da paixão, entoado por Rosaura:

ROSAURA. *Recitativ.*

So ist es ganz besonders mit der Liebe,
Ach wie viel Seufzer und Tränen
Wie viel Hoffen, Harren und Warten
Wie viel traurige Einsamkeit

Und dies alles um ein Glück,
das ach, so kurz ist
meistens zu spät kommt
Und immer zu früh verschwindet.

Lied. Was ich im Gedanken Küsse

Macht mir das Leben süsse
und vertreibt so Gram als Zeit.
Niemand soll es auch erfahren.
Niemand will ich's offenbaren,
Als der stummen Einsamkeit,
Ah - als der stummen Einsamkeit! (*DzH*, pp. 54-55)

²⁵⁵ Cf. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie-Posse-Schwank-Operette*, München, 1980.

Com este exemplo apenas confirmamos o que afirmámos anteriormente: assistimos à convergência dos dois géneros típicos de cada uma das cidades. Os encantos apontados transportam o espectador para o mundo do idílio amoroso. Quer seja em Veneza, quer seja em Viena, entramos num universo por demais idealizado, que pertence a essa dimensão que Claudio Magris²⁵⁶ identifica com o mito habsbúrgico. Conjugando todos os recitativos e todas as árias desta comédia, verificamos que eles exprimem princípios basilares de uma vivência hedonista, mais ou menos fantasiosos ou mais ou menos brejeiros.

Por conseguinte, de modo mais ou menos directo, a imagem de Veneza transmitida nas obras que reproduzem o contexto epocal da última fase do Barroco constituem também uma projecção do ambiente vienense, evidenciando-se sobremaneira o hedonismo reinante da atmosfera finissecular. Quantas afinidades não detectaremos se colocarmos em confronto a personagem Anatol e o aventureiro aqui apresentado, seja ele o barão de Weidenstamm ou, pura e simplesmente, Florindo, digo, Casanova. Segundo Claudio Magris, a figura deste aventureiro é um emblema da cultura austríaca e parece representar o seu requinte e sensualidade, bem como o epicurismo incrédulo e arguto da civilização habsbúrgica no seu declínio²⁵⁷.

O jogo de espelhos e máscaras apontados não se esgota, portanto, no universo ficcional de cada obra, em que cada figura existe em função de outra, reflectindo-a, remetendo para ela, ainda que de modo subtil. Por vezes, esse jogo está bem mais radicado na realidade objectiva concreta, no meio humano e social do período finissecular. Não estamos tão certo como Magris, quando este afirma que Hofmannsthal talvez não se apercebesse de que, ao escrever as suas comédias, celebrava a melancólica alegria da *finis Austriae*. Ele sabia perfeitamente que a Veneza decadente, no século XVIII, vivia mais do mito que da realidade, contemplando narcisistamente a ruína da perfeição e dos esplendores próprios, ao mesmo tempo que procurava resistir à passagem do tempo com imutável confiança²⁵⁸. Agora, a Áustria mira-se no aristocrático declínio veneziano: Viena e Veneza confundem-se sem se saber ao certo qual é a imagem da outra, como aqueles dois pólos contrários, um austríaco, Andreas, e o outro veneziano, Sacramozo, se identificavam numa afinidade de interesses e sentimentos.

4. A nostalgia do Paraíso Perdido (*Reiselied* ²⁵⁹, *Siehst du die Stadt?*²⁶⁰, *Erinnerung schöner Tage* ²⁶¹ e *Der Brief des letzten Contarin* ²⁶²).

²⁵⁶ Vide supra, pp. 11-12.

²⁵⁷ Cf. Claudio Magris, *op. cit.*, p. 245.

²⁵⁸ Cf. *idem, ibidem*, pp. 245-246.

²⁵⁹ O poema *Reiselied* foi composto em 1898 e publicado pela primeira vez em *Wiener Rundschau*, 4. Band, em 15.9, 1898. Aparece incluído na segunda edição do volume: Hugo von Hofmannsthal, *Ausgewählte Gedichte*, Verlag der Blätter für die Kunst, Berlin, 1904. Originalmente, foi apresentado com os títulos *Alpenstraße und Italien* e *Alpenübergang*. A primeira estrofe, em forma dialogada, surgiu em 1897, para o drama lírico *Gartenspiel*.

²⁶⁰ *Siehst du die Stadt?* foi composto em 1890, mas não foi publicado pelo autor. Incluído no seu espólio, surgiu, pela primeira vez, postumamente, em *Neue schweizer Rundschau/ Nouvelle Revue Suisse*, 5. Heft, em Maio de 1930.

Os textos que Hugo von Hofmannsthal legou à posteridade referentes à cidade de Veneza da sua época, uma vez ordenados, não de acordo com a data de escrita, mas com o espaço a que dizem respeito, poderão servir de guia ao leitor como um roteiro de índole literária e, simultaneamente, como um rito iniciático de abordagem do valor simbólico de que a cidade dos doges se revestiu na época do fim-de-século. Muitas vezes remetendo para os outros textos do próprio autor em que se trata da mesma temática, a Veneza finissecular, tal como aqui transparece, associa-se às imagens apresentadas nas obras atrás referidas, pelo que os respectivos textos estabelecem entre si uma intrincada relação dialógica, ou remetem, pura e simplesmente, para outros menos directamente ligados à problemática deste trabalho.

Em *Reiselied*, testemunhamos a aproximação do espaço italiano, atingido como que por encanto, para o que se torna necessário transpôr a fronteira que delimitasse um mundo de magia, de felicidade e de clássica serenidade²⁶³:

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,
Rollt der Fels, uns zu erschlagen,
Kommen schon auf starken Schwingen
Vögel her, uns fortzutragen.

Aber unten liegt ein Land,
Früchte spiegelnd ohne Ende
In den alterslosen Seen.

Marmorstirn und Brunnenrand
Steigt aus blumigem Gelände,
Und die leichten Winde wehn.²⁶⁴

A primeira estrofe, formalmente diferenciada das restantes quanto ao número de versos, distingue-se igualmente pela descrição da paisagem que apresenta. Os elementos da natureza são forças ameaçadoras, a que o poeta confere um tratamento humanizado²⁶⁵. Na sua perspectiva, essa

Posteriormente, foi publicado no volume: Hugo von Hofmannsthal, *Nachlese der Gedichte*, Berlin, Fischer Verlag, 1934.

²⁶¹ Redigido em 1907, foi publicado no *Almanach von Velhagen und Klasings Monatsheften*, I. Jahrgang, Bielefeld/Leipzig/ Wien, 1908 e incluído no volume de Hugo von Hofmannsthal, *Die Berührung der Sphären*, Berlin, Fischer Verlag, 1931.

²⁶² Escrito em 1902, surgiu pela primeira vez em *Die Neue Rundschau*, 30. Jahrgang der freien Bühne, II. Heft, Berlin/ Leipzig, 1929, e, posteriormente, inserido em *Die Berührung der Sphären*, *loc. cit.*

²⁶³ Paul Requadt, *op. cit.*, pp. 216-217, refere que no *Reiselied* o mundo alpino ainda se encontra em oposição ao mundo veneziano. A ligação entre estes dois pólos é estabelecida posteriormente, no plano ficcional, no drama *Cristina Heimreise* e no romance *Andreas*, como foi referido, bem como no relato de viagens pelo território veneziano *Sommerreise*, de 1903. Aqui são retomados alguns dos motivos tratados no *Reiselied*, como é o caso da paisagem montanhosa, das quedas de água e, depois, o dos vales paradisíacos com abundância de fruta, fontes, lagos, e as cidades mais importantes, percebidos como lugares encantados, arrecadando as suas obras de arte. No entanto, à realidade observada e fixada na escrita, associa-se sempre o nome dos grandes pintores da escola veneziana, quer pelo facto de se referirem os seus lugares de proveniência, quer pelo modo das suas telas reproduzirem tais paisagens.

²⁶⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Reiselied*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, *loc. cit.*, p. 35.

²⁶⁵ Paul Requadt, *op. cit.*, pp. 22-23, defende que Hofmannsthal, neste poema, retoma *topoi* fixados por Goethe no *Mignonlied*, conferindo-lhes depois traços específicos do seu mundo simbólico, pelo que é levado a concluir: *Das*

paisagem alpina quase se torna um monstro ameaçador, um perigo para todo aquele que tente ultrapassar as fronteiras que ela representa. E do mesmo modo que os penhascos se dispõem a fulminar quem os desafie, também a água parece pretender tragar quem a contempla²⁶⁶. Em queda precipitada, impressiona o olhar e constitui um factor que, segundo a tradição clássica, contribui para a reconstituição de uma paisagem em que se projecta o conceito de sublime e a alma humana se eleva numa atitude contemplativa, reflectindo sobre a beleza natural ou sobre a perfeição da criação divina. Como novos Adamastores, ciosos guardas de reinos fabulosos, propõem-se defendê-los dos forasteiros mais audazes. Para aumentar a ameaça de modo mais significativo, também nos ares, aves constituem um obstáculo aos mais ousados com o forte bater de asas. É um mundo vigoroso e agressivo, marcado pelo movimento, contraposto ao universo pacífico do Sul.

Água, terra e ar conjugam esforços para impedirem o acesso do homem a novos espaços. No plano da linguagem poética²⁶⁷, essa ameaça traduz-se no paralelismo existente na estrutura dos dois primeiros versos e ainda do quarto; na aliteração de fricativas do terceiro (*Kommen schon auf starken Schwingen*), se bem que tais sons também se encontrem dispersos nos restantes versos desta quadra; e tudo isso associa-se às consoantes vibrantes e líquidas, que já estabelecem um elo de contacto com as duas estâncias seguintes. Através da linguagem, consegue provocar-se igualmente uma atitude de admiração e ao mesmo tempo de respeito perante uma natureza bela, grandiosa e sublime, mas avassaladora. A harmonia expressa pela abundância de vibrantes exprime o modo correspondente de articulação dos elementos da paisagem, e a unidade assim conseguida surge corroborada, a nível formal, pelo esquema de rimas cruzadas, que não se repete nas restantes estrofes do poema.

As outras duas estâncias, distintas da primeira quanto à forma, conteúdo e ritmo²⁶⁸, projectam o leitor para uma paisagem com características totalmente diferentes. Depois da verticalidade da paisagem anterior, deparamos agora com uma outra marcada pela horizontalidade²⁶⁹. O olhar espraia-se acompanhando o ritmo da linguagem, em cujos versos se deixa de encontrar qualquer cesura. Entre o poeta e a natureza estabelece-se uma afinidade, de modo que ele se perca numa atitude contemplativa diferente da anterior, projectando no espaço

"Reiselied" Hofmannsthals hat die offene Sinnhaftigkeit des Mignonliedes mit einer geheimen, fixierbaren Symbolik vertauscht; es ist "gebildeter" als sein Vorbild. (p. 23)

²⁶⁶ Cf. o tratamento do mesmo motivo em *Sommerreise* : [...] Stärker gurgelt es in den hölzernen Röhren, verlangender rauscht es aus dem Felsenspalt hervor, wundervoller braust der ferner Wassersturz, als drängte es den dunklen Berg, die starre Wand, ihr Inneres hinzugeben[...]. (Hugo von Hofmannsthal, *Sommerreise*, p. 595, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, 1979, p. 595-602).

²⁶⁷ Incidimos a nossa atenção nalguns aspectos formais, tendo em consideração o facto de a forma poética ser um modo de expressão de um espaço específico da interioridade do poeta, isto é, segundo a concepção de Martina Lauster, *Die Objektivität des Innenraums. Studien zur Lyrik Georges, Hofmannsthals und Rilkes*, Stuttgart, 1982, a forma é o espaço de eleição para a reconstituição de um universo, seja ele real ou imaginário, marcado pelo sonho, pela fantasia, pela recordação ou pelo simples desejo de evasão. A linguagem possui aí um papel fundamental, pela respectiva musicalidade para a sugestão dos sentimentos, estados de alma ou simplesmente pela sua maleabilidade plástica, valorizando-se a sua componente gestual e simbólica.

²⁶⁸ Apesar da medida dos versos ser a mesma, os troqueus dos tercetos são mais breves, provocando um ritmo mais ligeiro e conferindo mais rapidez e vivacidade à sua leitura.

²⁶⁹ Sobre a "arquitectura" vertical da paisagem presente na primeira quadra, veja-se Martina Lauster, *op. cit.*, p. 169.

circundante os conceitos perenes de toda a civilização, como é o caso de verdade, pureza, beleza, abundância, vida e serenidade. Ao conjugar estes factores obtém, então, uma imagem paradisíaca e de tipo exótico, que lhe permite elaborar os mitos ligados ao respectivo lugar²⁷⁰. Agora, porém, as frases prolongam-se para além da extensão do verso e os elementos apontados remetem para a plenitude da paisagem mediterrânica. A abundância de frutos, que se reflectem nas águas cristalinas de lagos cuja idade se perde na memória dos séculos, contrapostos à água em queda precipitada, a brancura do mármore da orla das fontes, contraposta aos penhascos em bruto da montanha, e os terrenos floridos, acariciados pelo sopro das brisas, constituem um espaço idealizado, ameno e harmonioso. É o espaço inalterável do mito, da utopia, do Paraíso perdido, que o homem do Norte procura nas paisagens meridionais²⁷¹. A nível formal, essa serenidade traduz-se na quase ausência de fricativas, substituídas por consoantes líquidas, e por novo esquema rimático, interpolado, em que o primeiro verso do primeiro terceto rima com o primeiro do segundo e assim sucessivamente. Também o esquema estrófico seguido, a *terza rima*, se torna significativo por ser a forma tradicional adoptada por Dante na *Divina Commedia* e, na obra de Hofmannsthal, por ver reforçada essa correspondência do conteúdo com uma forma estrófica de raiz meridional.

Quem saia do seu espaço nativo e se aventure no desconhecido, encontra expressas neste poema as etapas da conquista de novas dimensões²⁷² — processo que não diverge muito do que encontramos em *Andreas*. Primeiro deparamos com os obstáculos e, vencidos estes, com a serenidade do repouso e da recompensa do herói, como nos contos maravilhosos. Mas se avançarmos em direcção às riquezas que esse mundo encerra, o olhar descobre o centro de toda essa terra de maravilha²⁷³:

Siehst du die Stadt, wie sie da drüben ruht,
Sich flüsternd schmiegt in das Kleid der Nacht?
Es gießt der Mond der Silberseide Flut
Auf sie herab in zauberischer Pracht.

Der laue Nachtwind weht ihr Atmen her,
So geisterhaft, verlöschend leisen Klang:

²⁷⁰ Cf. Jürgen Haupt, *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, 1983, pp. 2-3: [...] Ihre [der Natur] Funktion der Bestätigung fürs Subjekt erhält sie primär aus dem Anschein des Bleibenden, In-Sich-Ruhenden, unveränderlich Wahren, der zur Mythisierung einlädt - je schneller der historische und soziale Prozeß sich krisenhaft verändert. Natur wird so zum beruhigenden Ankerplatz im "Reißenden Strom" der Zeit. [...] Sie [die "Mutter Natur"] wird durch diesen ständigen Projektions-Vorgang zum "Wertbegriff" für Wahrheit und Reinheit, Schönheit und Fülle, Ruhe und Lebendigkeit zugleich - notdürftige Begriffe für erfahrene Defizite des inneren und äußeren Lebens.[...]

²⁷¹ Edgar Hederer, *op. cit.*, p. 105, cita esta paisagem como um exemplo de plenitude na perspectiva de um viajante que saúda a natureza, mas não permanece por muito mais tempo. No entanto, o classicismo detectado nos ingredientes desta paisagem apontam para uma identificação do modo de sentir do poeta com o espaço exterior, de maneira que a natureza se torna a linguagem da alma.

²⁷² Vide supra, p. 23.

²⁷³ Tenha-se presente o modo como em *Sommerreise*, *loc. cit.*, p. 597, Hofmannsthal refere esta aproximação às grandes cidades do território véneto: [...] Und dieses Land ist nur wie ein Altan, der hinabsieht auf das andere Land, auf das Land, das die Venezianer, von den Palästen ihrer tritonischen Stadt wie von hohen Schiffen hinüberblickend, "das feste Land" nannten, auf das Land, das wie ein Mantel von der Hüften der Alpen niederschleift bis ans Meer. Dieses Land aber ist an schön gebauten Städten reicher als irgend eine Landschaft der Erde. Drei sind die prunkvollen Spangen im Saum dieses Mantel: Venedig, Vicenza, Verona.

Sie weint im Traum, sie atmet tief und schwer,
Sie lispelt, rätselvoll, verlockend bang...

Die dunkle Stadt, sie schläft im Herzen mein
Mit Glanz und Glut, mit qualvoll bunter Pracht:
Doch schmeichelnd schwebt um dich ihr Widerschein,
Gedämpft zum Flüstern, gleitend durch die Nacht.²⁷⁴

E, no percurso a que nos propomos, chegamos à cidade de Veneza²⁷⁵. Imediatamente se reconhece a afinidade existente entre este poema e a descrição da cidade confiada a Desiderio, no drama lírico *Der Tod des Tizian*, expressa pela semelhança dos primeiros versos. À primeira vista, reparamos logo na divisão deste poema em três quadras, com um esquema rimático regular (rima cruzada), enquanto no referido drama não encontramos nenhuma destas características. Por outro lado, a paisagem que Desiderio descreve encontra-se envolta na luz dourada do pôr-do-sol e é apresentada na perspectiva de quem a olha de um ponto superior. Aqui, em contrapartida, estamos perante uma paisagem nocturna — tenha-se em atenção a repetição das rimas *Nacht/ Pracht*²⁷⁶ em duas das quadras —, banhada pelo luar e observada à distância. A noite contribui para a criação de uma atmosfera de serenidade majestosa e de uma harmonia mágica²⁷⁷, em que a transfiguração da própria realidade surge como o resultado do devaneio de um visionário, projecção dos estados de alma do poeta²⁷⁸.

A noite, comparada a um vestido, e o luar, a uma maré de seda prateada, conferem-lhe uma sumptuosidade específica, em que a adjectivação é tirada do campo semântico dos metais preciosos e sugere vagamente a personificação da cidade. Tal imagem é continuada na segunda quadra: as brisas são a sua respiração e, qual outra mulher, a cidade sonha que chora, sussurrante e receosa, embora permanecendo misteriosa e sedutora, fascinante e esplendorosa.

É uma paisagem privada de contradições, em que se verifica também uma perfeita sintonia entre o poeta e o ambiente focado. Percepcionada com os olhos de um esteta, Veneza assim permanece no seu íntimo e assim é usufruída. A própria linguagem traduz a magia do espaço envolvente através da melodia construída com o regular aparecimento de consoantes líquidas e sibilantes, de jogos de aliterações e da alternância de vogais abertas e fechadas. Evidenciam-se

²⁷⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Siehst du die Stadt?*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I: 1891-1898*, loc. cit., p. 92.

²⁷⁵ No âmbito da produção lírica da época de fim-de-século, Veneza é apresentada como um espaço peculiar em que se projectam os estados de alma dos poetas, devido à singularidade do seu ambiente, à tradição literária e aos temas que lhe surgem associados, como a morte, o mistério e a melancolia, quase sempre ligados também à noite. Sobre esta problemática na área específica da lírica, veja-se Margarete Schener, *Die Rolle der Landschaft in der symbolische Dichtung*, Wien, 1935, p.21 e ss..

²⁷⁶ Paul Requadt, *op. cit.*, pp. 217-219, baseado em vários argumentos, de que destacamos a semelhança do verso inicial desta composição com o do poema de Eichendorff, "Die Heimat", fundamenta-se em aspectos de ordem formal, como o uso do metro iâmbico e a persistência de rimas comuns (*Pracht/ Nacht*), ou a visão sedutora da cidade, e menospreza a ligação deste poema ao de Goethe, como atrás é referido.

²⁷⁷ Rolf Tarot, *op. cit.*, pp. 38-39, refere este poema a propósito da harmonia cósmica expressa, pela identidade ainda existente entre o eu lírico e o mundo que o cerca e pela sedução que o espaço urbano exerce sobre o poeta, de modo a adquirir uma conotação fabulosa, semelhante ao tratamento do espaço nos contos maravilhosos.

²⁷⁸ Cf. Margarete Schener, *op. cit.*, pp. 5-6 e 37 e ss..

palavras como *Nacht, Mond, Silberseide, Pracht, Traum, Glanz und Glut*, que têm em conta a cor, o brilho, o modo de embriagarem os sentidos e produzem uma disposição alucinante no leitor. A marca epocal das características dos paraísos artificiais emerge nesta descrição, contribuindo para que a cidade mais pareça uma miragem. Veneza torna-se cada vez mais um espaço irreal, uma imagem idealizada, um espaço de aventura e de aventuras amorosas, com encontros e desencontros. Nessa atmosfera, mas já em *Erinnerung schöner Tage*²⁷⁹, é um narrador de primeira pessoa, que revela as suas deambulações naquele verdadeiro labirinto. Como Andreas um século antes, agora, no dealbar do século XX, o roteiro poético de Veneza actualiza neste conto esse tipo de viagem ao encontro de um espaço que não existe em lado algum, mas só e exclusivamente no interior de cada homem.

A chegada do narrador, acompanhado de dois jovens irmãos, Katharina e Ferdinand, é apresentada como a entrada num labirinto de canais estreitos e escuros, onde o olhar apenas pode vislumbrar o reflexo avermelhado da luz por cima dos muros, os brasões de pedra brilhando de humidade, portais com a soleira mergulhada nas águas, ou janelas fortemente gradeadas. Da paisagem urbana, além do aparente emparedamento referido, destacam-se as inúmeras pontes, baixas e húmidas, e uma população envelhecida ou de crianças nuas, a banharem-se na água dos canais. Ao leitor cabe a tarefa de reconstituir a imagem de um espaço em tons pardos, de uma cidade empobrecida que, pelos elementos apontados, tudo leva a crer tratar-se de Veneza.

O desembarque tem lugar perto de uma igreja, cuja fachada projecta as suas imagens, na água do canal, devido aos contrastes de luz do pôr-do-sol. Este jogo de luz e sombra, agora apenas sugerido em termos de luminosidade, acentua-se com o espaço que surge como que por magia:

Die Geschwister wollten stehenbleiben, aber ich zog sie fort, hinter mir her, durch noch engere Gassen, in denen kein Wasser war, sondern Steinboden, endlich durch einen dumpfen finsternen Schwibbogen hinaus auf den großen Platz, der dalag, wie ein Freudensaal, mit dem Himmel als Decke, dessen Farbe unbeschreiblich war: denn es wölbte sich das nackte Blau und trug keine Wolke, aber die Luft war gesättigt von aufgelöstem Gold, und wie ein Niederschlag aus der Luft hing an den Palästen, die die Seiten des großen Platzes bilden, ein Hauch von Abendrot. Die beiden Geschwister, die zum erstenmal dies sahen, waren wie in einem Traum. Katharina sah zur Rechten hin auf den Palast des Sansovin, diese Säulen, diese Balkone, Loggien, aus denen die Schatten und das Strahlende des Abends was Unwahrscheinliches machten - den stummen Anfang eines Festes, zu dem der Tag und die Nacht geladen waren; sie sah zur Linken den älteren Palast, dessen rote Mauern zu leben schienen, den phantastischen Turm mit der blauen Uhr, sie sah vor sich die märchenhafte Kirche, die Kuppeln, die ehernen Pferde hoch oben, die durchsichtigen, steinernen Gehäuse, in denen Gestalten standen, die goldenen Tore, das Innere geheimnisvoll leuchtend, und sie fragte immer wieder: "Ist dies wirklich? kann dies wirklich sein?"²⁸⁰

Esta poderia ser a página de um roteiro de Veneza destinado a leitores mais jovens, em que as atracções da Praça de S. Marcos vão sendo apresentadas à medida que duas personagens as descobrem apenas com o olhar ou então, correndo para elas em verdadeiro corrupção, como seria de

²⁷⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Erinnerung schöner Tage*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählunge. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 165-172.

²⁸⁰ *Idem, ibidem*, pp. 165-166.

esperar da sua idade. Os aspectos focados são os mesmos de sempre, a praça e a *Piazzetta*, as alas dos palácios, as sacadas das janelas, as *loggie*, a Torre do Relógio, a catedral de S. Marcos e respectivas cúpulas. Também o modo de tal realidade se apresentar revela a retomada de *topoi* estereotipados: a Praça de S. Marcos é comparada a uma enorme sala de baile ao ar livre, onde predominam os dourados e os vermelhos que a luz do sol-pôr projecta sobre os muros. Proliferam expressões que traduzem a dimensão onírica do ambiente observado e é através do sonho ou do elemento fantástico que o real é apreendido e transmitido²⁸¹. Numa crescente intensificação desta componente, o aspecto misterioso que se apresenta perante aquela perfeita consumação do belo, leva essas duas figuras a questionarem-se *Ist dies wirklich? kann dies wirklich sein?*, como os heróis das *Mil e uma Noites*, ou, neste âmbito específico, como Platen o faz²⁸². Mas, à medida que aquele mundo vai sendo dominado, vai sofrendo uma metamorfose aos olhos destas personagens e, conseqüentemente, aos olhos do leitor. Os dourados referidos deixam de possuir a função exclusiva de fruição estética. Associam-se ao fogo, a uma luminosidade forte e ofuscante, a uma vitalidade intensa anteriormente desconhecida (*...alles war beladen mit Leben, überall waren Gesichter...*, p. 166), que nos faz lembrar as descrições de Veneza por D'Annunzio. Tudo quanto se lhe opõe surge definido pelos seus contornos, perde a nitidez e transforma-se em figuras mágicas, fantásticas ou simplesmente fantasmagóricas. A paisagem e o mundo interior do narrador identificam-se e surgem imagens caprichosas: duas gôndolas que se cruzam mais parecem dois lábios entreabertos, numa imagem de sensualidade e erotismo que o condicionará posteriormente. Toda a realidade, tal como é percebida, parece a máscara de algo mais profundo e mais objectivo. E quando a luz enfeitiçante do sol-pôr desaparece, nova metamorfose se verifica:

Aber das goldne Leben des Feuers war nicht mehr in der Luft, nur in den erleuchteten Läden, die überall waren, unter den dämmernden Säulengängen lagen Dinge, die leuchteten: da war der Laden eines Juweliers mit Rubinen, Smaragden, Perlen, kleinen an Schnüren und großen, die jede ihren Schimmer um sich hatte wie der Mond. Ich trat vor die Butike eines Antiquitätenhändlers, da lagen alte Seidenstoffe mit eingewebten Blumen aus Gold und Silber: in diesen Seiden war überall das Leben des Lichtes und ich weiß nicht was für eine Erinnerung an schöne Gestalten, von denen diese starren Hüllen in lebendigen Nächten abgefallen waren. Gegenüber war ein kleiner Laden, da funkelten blaue und grüne Schmetterlinge und Muscheln, besonders Nautilusmuscheln, die aus Perlmutter sind und die Form eines Widderhorns haben. Ich stand vor jedem Laden und ging hin und wider von einem zum andern dieser Geschöpfe, aus denen das Leben des Lichtes auch bei Nacht nicht weicht, und ich war voll Lust, etwas dergleichen mit meinen Händen hervorzubringen, aus der gärenden Seligkeit in mir etwas zu bilden und es auszuwerfen. Wie die feurige, feuchte Luft eines Inselstrandes den funkelnden Schmetterling aus sich bildet, wie das Meer mit dem unter seiner Wucht begrabenen dämonischen Licht die Perle und den Nautilus bildet und sie auswirft, so wollte ich etwas bilden, das funkelte von den inneren Lust des Lebens, und es hinter mich werfen, wenn der unaufhaltsame und entzückende Sturz des Daseins mich dahinriß.²⁸³

²⁸¹ A este propósito, Thea von Seufert, *op. cit.*, chama atenção para a sensualidade manifesta no modo de descrever o ambiente da Praça de S. Marcos e para o despertar da inspiração do visitante na cidade, em simultâneo com a percepção da experiência erótico-sensorial referida, pelo que se acentua deste modo a característica de musa inspiradora e pátria espiritual dos poetas, de que a cidade se apropriou.

²⁸² Vide supra p. 56.

²⁸³ Hugo von Hofmannsthal, *Erinnerung schöner Tage*, *loc. cit.*, pp. 167-168.

Revelava-se, assim, essa dimensão da beleza artificial, das jóias e pedras preciosas, das flores douradas e prateadas lavradas na seda, ou da natureza morta, patente nas borboletas coloridas e nas conchas dos moluscos de brilho nacarado. Tudo isso constitui uma fonte de prazer estético, tudo se confunde com o espaço em que o narrador se encontra. As asas das borboletas, quais ilhas brilhantes, eram Veneza, e a cidade remira-se nas cores ali projectadas. O narrador fica sob o efeito do fascínio que todos aqueles objectos irradiam, submetido a uma força misteriosa que emana daquele espaço, numa disposição psicológica em que a fantasia subjuga a realidade concreta. Depois de encontrar uma figura de mulher na escada do hotel onde se hospeda, que o impressiona pela sua graça e, ao mesmo tempo, pela severidade dos seus traços fisionómicos, o discurso narrativo cede espaço à corrente do pensamento e as sensações captadas, sobretudo auditivas, surgem confusas, de modo a não distinguir ao certo o lugar onde se encontra, se na casa da aldeia, se na cidade dos canais. Essa dissolução de fronteiras entre realidade e fantasia permite-lhe imaginar, através do recurso ao uso de máscaras, ou antes, de metamorfoses, que transforma a sua aparência no devaneio a que se entrega e, assim, poder aparecer no quarto da senhora que encontrara, como Zeus o fizera sob a forma de Anfitrião, com o objectivo de fruir do prazer que ela lhe proporcionaria. Mais uma vez, o espaço veneziano surge ligado ou facilita o emergir da pulsão erótica, contribuindo para que seja revelada ao homem essa faceta do seu carácter e, deste modo, possa atingir um conhecimento mais profundo da sua personalidade. Prossequindo, numa associação caótica de ideias, substitui a história das metamorfoses de Zeus pela do peixe que engolira a luz. Num jogo de intertextualidades, ao devaneio erótico associa esquemas, senão do conto do soldadinho de chumbo, pelo menos de outro semelhante, que o acaso faz com que seja um peixe o elemento de ligação das duas figuras ligadas pelo amor. Assim, à boca do peixe associa os lábios de Katharina e, assim, transfere o objecto da pulsão erótica sentida.

No mecanismo das sensações e dos pensamentos que elas despoletam, impõem-se as leis do inconsciente e do sonho que a paisagem da cidade sugere. Veneza torna-se o motivo excitante de um fértil processo mental, numa disposição que o narrador assim caracteriza:

Es war ein Schlaf und immer ein neues Hinüberwachen in neue Träume, Besitzen und Verlieren. [...] Es mischte sich Morgenluft der Kinderzeit und Ahnung des Todseins[...]. Aus jedem Traumbild schlugen wie aus Äolsharfen Harmonien heraus [...]. Die Nacht hatte ihre Kraft in alles hineingeströmt, alles sah wissender aus, nirgendmehr lag Traum, aber überall Liebe und Gegenwart. [...] Eine Zauberformel drängte und zuckte in mir, aber das erste Wort fiel mir nicht ein. Ich hatte nichts als die durchsichtigen farbigen Schatten meiner Träume und Halbträume. [...] Das ganze Zimmer sah noch immer wissend aus, aber höhnisch und leer. Aber sogleich waren die Schatten wieder da, und indem ich mit dem Herzen gegen sie drängte und meinen Wunsch, der auf Treue und Untreue, auf Scheiden und Bleiben, auf Hier und Dort zugleich gerichtet war, gegen sie spielen ließ wie eine Zaubergerte, fühlte ich, wie ich wirkliche Gestalten aus dem nackten Steinboden vor mir ziehen konnte und wie sie leuchteten und körperliche Schatten warfen, wie mein Wunsch sie gegeneinander bewegte, wie sie ja um meinetwillen da waren und sich doch nur umeinander bekümmerten, wie mein Wunsch ihnen Jugend und Alter und alle Masken angebildet hatte und in ihnen sich erfüllte und sie doch von mir abgelöst waren und eines nach dem anderen und jedes nach sich selber gelüsteten.²⁸⁴

²⁸⁴ *Idem, ibidem*, pp. 171-172.

Espaço real e espaço do sonho e fantasia interpenetram-se, dominados pela magia da noite. E na sucessiva evocação de imagens através do poder mágico da mente — como o poder mefistofélico da criação de ilusões —, o narrador pode rever-se a si mesmo, concebendo-as como máscaras, que a plenitude da atmosfera veneziana transforma em seres tão vivos quanto o próprio homem.

O percurso que o leitor acompanha, desde a sensação de um espaço fechado e escuro, ao domínio do belo e da fantasia e, depois, à vastidão do mundo do sonho, em que o ambiente da cidade de Veneza serve de cúmplice, permite-lhe não só o exorcismo de fantasmas pessoais, como poderia permitir também a abordagem de outros casos, de modo mais objectivo. O caso daquele veneziano, perdido na multidão dos habitantes da cidade, último descendente de uma antiquíssima família, os Contarini, que dera doges à República, de entre os quais aquele que teve de pronunciar a sentença de morte dos conjurados da conspiração de 1618, tematizada na tragédia *Das Gerettete Venedig*, poderia ser apenas um exemplo. Alvise Contarini, patricio veneziano, Conde do Sacro Império, etc., funcionário subalterno dos Correios do Reino de Itália²⁸⁵, é o pretense autor de *Der Brief des letzten Contarin*, composta a fim de desagrar a sua honra de uma "afronta" sentida no seu amor-próprio, na sua dignidade. À data da sua redacção, 10 de Maio de 1888, é um homem precocemente envelhecido²⁸⁶, como Philipp Lord Chandos.

Sob a forma epistolar, esta narrativa revela a situação de ruptura, a nível económico e social, de mais um membro da antiga classe aristocrática, agora empobrecida, ao mesmo tempo que dá a conhecer o seu estado psicológico. É também um olhar para a decadência da cidade, dos palácios, para o destino das obras de arte, do seu património. Contarin torna-se, por isso, um símbolo deste ambiente²⁸⁷.

A missiva começa por referir os factos imediatos que deram origem à sua redacção: a presença de um notário encarregado de uma função específica,

[...] Der Herr Comm. Bomparin, Notar, versehen mit allen Dokumenten und Behelfen, um eine Schenkung in rechtsgültiger Form durchzuführen, durch welche ich, [...], in den Besitz eines Kapitalvermögens, "hinreichend zur standesgemäßen Lebensführung sowie zur Domizilierung im Hauptstock eines der früher Contarinschen Paläste am Canal Grande", gesetzt werden sollte²⁸⁸.

Seria uma solução agradável para qualquer outra pessoa que se encontrasse em semelhante situação. Mas Alvise Contarini não era qualquer um. Desde a mais tenra infância, tinha consciência da nobreza da sua estirpe²⁸⁹, de que ninguém trazia um nome maior do que o seu, pelo que podia

²⁸⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des letzten Contarini*, p.473, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 473-477: [...] *Der Unterzeichnete, Alvise Contarini, Patrizier von Venedig, Graf des röm. Reichs usf., Unterbeamter der Kön. ital. Post* [...].

²⁸⁶ *Idem, ibidem*, p.475: [...] *heute bin ich vierzehn vorüber*.

²⁸⁷ Cf. Thea von Seufert, *op. cit.*, pp. 154-155.

²⁸⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des letzten Contarin*, *loc. cit.*, p. 472.

²⁸⁹ Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Zu "Der Brief des letzten Contarin"*. *Varianten und Noten*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, 1979, p. 478: *Palast - Dienerschaft - schleppendes Kleid - Marmordiele: meine Ahnen, glaub mir, hatten das ebensowohl in*

aspirar a um casamento dentro da grande aristocracia europeia²⁹⁰. Um dia, porém, o mundo do sonho em que vivia ruiu e apercebeu-se da realidade. Num discurso condensado, resume de forma desapaixonada, muito próxima do modo em que ficara no momento em que se apercebera de toda a verdade dos factos:

Kurz: eines Tages hielt ich mich in einem Raum neben dem Office auf und hörte die Bedienten über meinen Vater reden. In zwei Minuten wußte ich, daß mein Vater ein Bettler war und in allen diesen Häusern als ein lästiger Schmarotzer betrachtet wurde.²⁹¹

No meio daquela atmosfera decadente, o seu nome ainda lhe continuava a facilitar o acesso aos salões da sociedade. Temia que algo de semelhante lhe pudesse acontecer na precisa altura em pudesse estar a usufruir o prazer que a música lhe proporcionava. O momento chegou realmente quando estava ausente. Poderia reconfortá-lo a ideia de ter sido poupado a tão humilhante episódio, mas a imaginação do modo como eventualmente poderia ter tido lugar obcecava-o. Aliás, assim se explica que tivesse dedicado tanta atenção a essa cena e tivesse entrado em tanto pormenor. O sofrimento patente no domínio da linguagem reflecte a dureza, até mesmo a impiedade, com que aborda a sua própria situação:

Wäre es nie zu einem Gespräch im Cercle gekommen, dessen Frucht diese abscheuliche Stunde war, die ich durchlebt habe. Denn es war ein Gespräch im Cercle, ich weiß es, als ob ich dabei gewesen wäre. Als ob jede Rede und Gegenrede mir im Gesicht glühte, wie die Striemen einer reitpeitsche. Es war ein Gespräch zu fünf oder sechs oder neun oder zwölf, im Cercle, nach Mitternacht. Curaçao stand daneben, ein Diener schlich im Hintergrund herum und horchte und gähnte, Mr. B. hatte seine "Times" aus den Händen gelegt und Sie den Billardqueue, da entstand dieses Gespräch, diese Ausgeburt einer stickigen, nichtigen Atmosphäre, einer öden, wesenlosen Nachtstunden, eines trüben, zynischen Beisammensitzens. Da nahmen Sie mich in den Mund, mich und meinen Großen illustren Namen, mich und meine Bettelhaftigkeit, und dann nahm jemand einen Zettel in die Hand und fing an Ziffern zu schreiben, und alle miteinander machten Sie sich daran, mich zu rangieren. Und wirklich, so darnieder war ihre Phantasie in dieser vergifteten Stunde, daß Sie es für möglich hielten, Sie, mein Freund, und die anderen, meine guten Bekannten, mit mir umzugehen, wie ein matter Romanschreiber mit seiner löcherigen Figuren; daß Sie es für möglich hielten, mich mit zwei Fingern anzufassen und in einem der Paläste, die unseren Namen führen, hineinzusetzen wie ein Nähmädchen in eine möblierte Wohnung.²⁹²

Sente-se desiludido com a atitude dos amigos por não o compreenderem. Não se trata tanto de uma questão de honra, como à primeira vista se pode crer, se bem que a sua condição social seja importante e o impeça de reagir de outro modo. Os amigos ainda acreditam que é possível resolver os problemas dos outros através de actos de caridade, tendo em conta exclusivamente o aspecto material da questão. Para eles, "os outros" são como títeres que podem manejar a seu belprazer, como a comparação com as personagens de um romance pelo escritor sugere, levando Contarin a

sich, als sie es außer sich hatten. Ihr Blut enthielt die Metallreflexe aller dieser Dinge, wie dieses Wasser jene silbernen, ehernen porphyrenen Schimmer enthält.

²⁹⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des letzten Contarin*, loc. cit., pp. 475-476: *Ich wußte, daß ich die Tochter eines römischen Fürsten und die Tochter eines englischen Herzogs zur Frau nehmen konnte, und ich suchte mir im Gotha die, welche siebzehn Jahre alt waren und die mit den wundervollsten altertümlichen Taufnamen behängt waren wie mit strengen, uralten byzantinischen Schmuckstücken.*

²⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 476.

²⁹² *Idem, ibidem*, p.474.

questionar precisamente este aspecto. As implicações ético-morais, na sua perspectiva, são de ter tanto em conta como as materiais e a maneira como supõe que o seu caso deva ter sido tratado veio-lhe revelar que os amigos carecem desta noção de respeito pela dignidade do próximo. Por este motivo, decide retirar-se dos círculos em que se tem movimentado, escolhendo como única e última via o alheamento e o silêncio:

Das Schweigen, die zusammengepreßte Kraft des Schweigens, das ist das einzige, was mich aufrethält. Hätten auch Sie geschwiegen!²⁹³

A decisão adoptada não é só uma reacção à oferta proposta pelos amigos, mas o culminar de um processo havia muito amadurecido. Agora via apenas surgir a ocasião oportuna para tornar coerente o seu modo de pensar com a prática da vida do quotidiano. Tendo em conta apenas os factos, esta decisão afigura-se um momento de ruptura, muito embora Contarin explique como se desenrolou essa transferência da sua atenção do mundo deslumbrante das riquezas e dos valores de uma sociedade que se fundamenta nas aparências²⁹⁴, para valorizar o mundo dos homens que vivem em paz consigo próprios, aqueles que nem têm consciência de existirem os problemas ético-morais com que este patricio caído se debate, e que seguem uma vida serena, tranquila, apesar da extrema pobreza em que se podem encontrar:

Aber es waren nicht die Häuser der Reichen, die ich mit diesem Blick verschlang: nicht die Salons, nicht die Landhäuser, in denen wir ja noch aus und ein gingen. Nicht diese ganze Welt, mit der unsere ganze Existenz noch in einer erlogenen Verbindung stand. Worauf ich mit unbeschreiblichem Neid und wortloser Sehnsucht hinüberstarrte, das war die Existenz ehrlicher Armut: das Haus des Tischlers mit seinen vielen Kindern, der enge Hof, in dem die Wäscherin mit ihren Töchtern tagaus, tagein feuchtes ärmliches Zeug zum Trocknen aufhing und wieder abnahm; mit angeschwollenem Herzen konnte ich stehen und durch die verstaubten Weinblätter in einen Gasthausgarten hineinstarren, wo sie Kegel spielten, und jeder von denen da drinnen schien mir, jeder einzelne, so unsäglich beneidenswert, so geborgen in seiner Haut; ich beneidete den, der verlor und sich ärgerte, und den Bettler, der mit lahmen Fuß um sie herumschlürfte und dem sie dann und wann einen Weinrest hinschoben oder eine Münze in den Mund warfen, den noch beneidete ich um die Ehrlichkeit seines bettelnden daseins. Wie die Götter erschienen mir diese Armseligen.²⁹⁵

A alternativa à vida que seguia, aqui expressa, é sem dúvida uma visão idealizada da pobreza e, conseqüentemente, do mundo, condicionada pela formação do próprio Contarin. A

²⁹³ *Idem, ibidem*, p. 474.

²⁹⁴ Anna Giubertoni, *op. cit.*, p. 118, refere que esta renúncia de Contarin à oferta que lhe propõem é a condição essencial para que pudesse preservar a imagem de Veneza que sempre teve, apesar de ter plena consciência de que nada se pode restaurar. O distanciamento conseguido nesta personagem é, segundo a opinião de Anna Giubertoni, o problema nodal do mito austríaco de Veneza, porque essa renúncia à posse de bens, dos seus palácios e respectivo ambiente, permite-lhe alcançar uma imagem prospectivamente redimensionada a que não é alheia uma componente esteticista conjugada com a concepção platónica da realidade. Seja considerada, a este respeito, o seguinte depoimento de Contarin: *Jeder Gegenstand, den wir besitzen, ist nämlich eine Anweisung, ein Surrogat eines schöneren: jede Perle, jedes Stück Stoff, jedes antike Trümmer, jedes Haus ist nur ein Balkon, auf dem unsere Wünsche ins Unendliche schauen, ein Schlüsselloch, durch das wir das Feenreich des Perligen, des Seidigen, des Antiken schauen.* (Hugo von Hofmannsthal, *Zu "Der Brief des letzten Contarin". Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.*, in : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, 1979, p.479).

²⁹⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des letzten Contarin*, *loc. cit.*, pp. 476-477.

opção apresentada em relação à vida de sociedade revela que esta pode igualmente ser entendida como uma máscara que se desgastou e viu chegado o momento de ser retirada. Em sua substituição, valoriza-se a dimensão ética do homem e procura-se uma saída para uma sociedade em franca decadência, apoiada em esquemas e valores obsoletos. A nostalgia por um mundo mais "humano" é sugerida pelas imagens da casa do carpinteiro, do quintal da casa da lavadeira, do pátio da estalagem e até dos pedintes, todas elas vivendo em harmonia com os outros e em paz consigo próprios, miseráveis, mas sem terem sequer a noção de maiores aspirações, como deuses no seu Olimpo.

De certo modo, *Der Brief des letzten Contarin* é uma carta que poderá entender-se como um documento paralelo a *Ein Brief*, embora esta equacione a questão mais no âmbito literário. Ambas representam momentos de ruptura, não de carácter momentâneo, mas o culminar de um longo processo, que concluem com a afirmação na crença de valores intrinsecamente humanos, contrapostos, numa, ao esteticismo e ao culto de uma linguagem desgastada pelo uso, e na outra, a uma sociedade esclerosada, agarrada a preconceitos obsoletos, que não resolvem os problemas, mas procuram apenas disfarçá-los.

Assim, a imagem da Veneza contemporânea de Hugo von Hofmannsthal transmitida pelos textos aqui considerados não difere profundamente da que o poeta foi fixando nas obras que reconstituem a dos séculos anteriores. Se, por um lado, é a cidade da beleza, da arte, da sensualidade, com uma atmosfera embriagante, exorcizando a componente erótica e fazendo desabrochar a vertente onírica do homem, por outro, é um espaço marcado por aspectos obscuros, por contradições, traduzidas nos contrastes, no uso de máscaras e, em termos sociais, na depauperação das classes outrora ricas e detentoras do poder. *Der Brief des letzten Contarin* aponta para o fim de um mundo, tal como o protagonista é o último descendente de uma raça. A Veneza dos doges acabou e deixa de existir à medida que vão desaparecendo os símbolos das épocas de esplendor do passado. Naquele momento histórico, Veneza havia perdido de vez qualquer autonomia, fora reduzida a mera capital de província do recém-formado Reino de Itália, e o último dos Contarini torna-se, assim, uma figura simbólica, diríamos mesmo uma figura mítica de homem que, apeado do pedestal que o seu nome de família lhe havia legado, sabe enfrentar a situação com a dignidade própria de um herdeiro da velha ordem, que perdurara por mais de um milénio. Alwise Contarin bem pode ser o protagonista do mito escatológico que a própria cidade de Veneza representa e a expressão máxima da consciência predominante:

Man kann nichts restaurieren. Die Alten hatten Perlenglanz innerlich.
Jetzt bin ich ein zitterndes, großartiges Symbol von Dingen, die größer sind als ich selbst. Je ne passe pas un moment vil (auch nicht mit den Hausgenossen).
Aber halten Sie mich nicht für unglücklich.²⁹⁶

²⁹⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Zu "Der Brief des letzten Contarin". Disposition*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen, loc. cit.*, pp. 479-480.

5. A *commedia dell'arte* e o melodrama como espaço espiritual veneziano (*Ariadne auf Naxos*²⁹⁷).

Em 10 de Janeiro de 1927, quando Hugo von Hofmannsthal proferiu a conferência a que deu o título de *Das Schrifttum als Geisteiger Raum der Nation*²⁹⁸, no auditório máximo da Universidade de Munique, apresenta a sua perspectiva sobre o conceito de "espaço espiritual de uma nação", que se exprime através da língua e da literatura de um povo. Toma como paradigma o exemplo francês e analisa a situação no âmbito da cultura alemã. No entanto, se tivermos em conta o caso veneziano, verificamos que, na acepção de Hofmannsthal, Veneza também possui fortes tradições culturais, pelo menos até ao século XVIII, capazes de a individualizarem e a dotarem de uma personalidade própria. Para o efeito, atentemos na definição proposta por Hofmannsthal:

Die Nation, durch ein unzerreißbar Gewebe des Sprachlich-Geistigen zusammengehalten, wird Glaubensgemeinschaft, in der das Ganze des natürlichen und kulturellen Lebens eingeschlossen ist; [...] Der Raumbegriff, der aus diesem geistigen Ganzen emanirt, ist identisch mit dem Geisterraum, den die Nation in ihrem eigenen Bewußtsein und in dem der Welt einnimmt. Nichts ist im politischen Leben der Nation Wirklichkeit, das nicht in ihrer Literatur als Geist vorhanden wäre, nichts enthält diese lebensvolle, traumlose Literatur, das sich nicht im Leben der Nation verwirklichte. Auf den Literaten in diesem "Paradies der Worte" strahlt eine Würde ohnegleichen²⁹⁹.

Se a literatura, entendida no seu sentido mais amplo, está organicamente ligada a qualquer manifestação vital de um povo e a escrita implica em si uma componente social determinante, para que esse universo não desfaleça, impõe-se que seja revitalizado com novas forças e estas tenham em linha de conta a tradição, isto é, os aspectos paradigmáticos de um dado contexto, as formas que melhor veiculam os traços que melhor o individualizam. No caso específico de Veneza, além da pintura, as manifestações culturais mais populares são o teatro e a música e, nestas grandes áreas, distinguem-se a *commedia dell'arte* e o melodrama. É certo que não era necessário que fossem originários da própria cidade³⁰⁰ para ali encontrarem condições de desenvolvimento, se bem que, se pretendêssemos defender o contrário, também seria possível aduzir argumentos em que nos pudéssemos fundamentar. Bastaria evocar, para isso, os contributos decisivos de Angelo Beolco Ruzante e Andrea Calmo para o aparecimento de algumas das máscaras, dos tipos que posteriormente se vêm a fixar na *commedia dell'arte*, ou de Claudio Monteverdi para o

²⁹⁷ Iniciada a sua composição em 1911, só em 1913 foi concluída na versão definitiva. O texto do drama lírico, sem o prólogo, foi divulgado em *Neue Freie Presse*, em 26.5.1912. A primeira edição do libreto foi publicada por Adolph Fürstner, Berlin, 1916 e a sua estreia teve lugar em Viena, no Hof-Operntheater, em 4.10.1916.

²⁹⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Das Schrifttum als Geistiger Raum der Nation*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II: 1925-1929. Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, 1980, pp. 24-41.

²⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 27.

³⁰⁰ A *commedia dell'arte* é um produto do génio italiano, na sua globalidade, podendo-se documentar aspectos relacionados com o seu aparecimento, como a consolidação de determinadas figuras, em diferentes centros culturais no período do fim do Renascimento, como Siena ou Nápoles. De modo semelhante, a ópera *buffa* aparece em Nápoles, graças à acção de Pergolesi, se bem que, depois, Goldoni tivesse recriado este filão da ópera cómica, de acordo com os princípios que presidiam à composição das suas comédias.

aparecimento definitivo do melodrama. E se no plano das manifestações populares, a *commedia* é o tipo de espectáculo que cedo granjeou uma simpatia e uma adesão incondicional do público, o melodrama que, na primeira metade do século XVII, começou por abordar assuntos de carácter mais erudito, temas mitológicos ou cavaleirescos, cria raízes em Veneza — fenómeno que se explica devido à proliferação de escolas de música³⁰¹, levando a cidade a ver abrir as portas do primeiro teatro lírico (San Cassiano, de 1637) às camadas mais amplas da população, que, de outro modo, não tinham acesso a esse tipo de representações.

Com *Ariadne auf Naxos*, Hugo von Hofmannsthal insere-se por completo na linha dos dois tipos de manifestações que melhor representam o contexto cultural veneziano. Através da inserção do *intermezzo* "Die ungetreue Zerbinetta", temos a considerar a tradição da ópera *buffa*, que, apesar de se desenvolver inicialmente no contexto napolitano, dificilmente alcançaria o brilhantismo que conseguiu posteriormente, sobretudo em Paris, se não recorresse às figuras da *commedia dell'arte* do contexto veneziano. Com a ópera séria *Ariadne*, recupera-se o filão do melodrama veneziano que evoluiu até Apostolo Zeno e Metastasio³⁰², compositores que já se encontram ao serviço dos imperadores austríacos e educam o gosto do público vienense ao sabor da melodiosa música italiana. Assim, além de se verificar que, em termos de gosto artístico, mais uma vez se denunciam as afinidades entre os dois meios culturais aqui considerados (Veneza e Viena), compreendemos também a razão por que Hofmannsthal recorre a ambos os tipos de manifestações teatrais sem que o faça de modo forçado, antes como alguém perfeitamente familiarizado com esses dois tipos de representação teatral. Para o caso da *commedia dell'arte*, já antes apontámos a estreita ligação que a une ao teatro popular vienense; com o melodrama, podemos afirmar que, em Viena, até à chegada de Mozart, são os cânones da música italiana que impõem o seu primado. E no século XVIII, salvo raras excepções³⁰³, a grande produção da música italiana é de origem veneziana. Depois, o mito de *Ariadne* sempre foi um tema querido do público veneziano. Não se trata de uma questão de apropriação de certas personagens, ou até de uma história, por um determinado núcleo cultural, mas porque esta constituiu o enredo de uma das primeiras óperas compostas em solo veneziano. Foi em 1608 que se representou um melodrama da autoria de Claudio Monteverdi, que apresentava precisamente o título de *Arianna a Nasso*, com base no libreto de Ottavio Rinuccini. Dela ficaria, além da componente literária, um texto poético cuja estrutura dramática se identificava com as linhas mais simples da fábula, e um fragmento musical, que se tornaria famoso, chamado *O lamento de Ariadne* (evocado em *Der Abenteurer um die Sängerin* por Cesarino), no qual o

³⁰¹ Eram particularmente famosos os *ospedali*, sobretudo o da Pietà, os Mendicanti, os Incurabili e o Ospedaletto di Santi Giovanni e Paolo. Ao primeiro ficou ligado o nome de Antonio Vivaldi, nome que transpôs as fronteiras venezianas.

³⁰² A afinidade existente entre o libreto de Hofmannsthal e a tradição melodramática, em que Metastasio ocupa um lugar de destaque, levou Emil Staiger, em "'Ariadne auf Naxos'. Zur Oper von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss" (in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 281, 2./3. 12. 1978, p. 25) a formular o seguinte parecer: *Ein Sprechton lockte Hofmannsthal, nicht der Sprechton der Antike, wie sie deutsche Klassik auffasst, sondern der Sprechton von Opernlibretti, etwa Metastasios. Er stellte sich Ariadne von vornherein in Perücke und Reifrock vor und fand sein Künstlerglück darin, die alte Sage gespielt im Stil der galanten Kreise eines Jahrhunderts, das er liebte, herauszubeschwören.*

³⁰³ Refiram-se, a título de exemplo, os casos de Alessandro Scarlatti e Giovanni Pergolesi, de Nápoles.

compositor soube exprimir a dor intensa e a paixão sentida pela protagonista quando compreende que se encontra abandonada. Esta obra foi apenas o ponto de partida para uma longa série de outras que viriam a glosar o mesmo tema³⁰⁴ para além das fronteiras da Sereníssima República de S. Marcos.

No libreto de Hofmannsthal, o autor, além de conciliar harmoniosamente duas formas teatrais tão distintas, teve o mérito, aliás já comprovado com *Der Rosenkavalier* (1910), de confirmar as suas qualidades de libretista e saber conjugar as características da linguagem com as da música³⁰⁵. Este último aspecto levanta mesmo uma questão pertinente para o estudo deste tipo de textos, tendo em conta o facto de se situarem numa "zona de fronteira" e já não ser só a componente literária que deverá ser tida em consideração, urgindo encontrar um conjunto de critérios comuns aos dois modos de expressão implicados, a produção literária e a estética musical³⁰⁶. Neste âmbito, Hugo von Hofmannsthal é um produto da convergência de vectores que têm no Romantismo um relevo particular e voltam a ser retomados posteriormente, na obra de Richard Wagner: referimo-nos, sobretudo, ao conceito de "obra de arte total"³⁰⁷ como modo de se exprimir a complementaridade e fusão das diferentes formas de expressão artística, tornando-se esta o meio por excelência para se alcançar o equilíbrio e exprimir a unidade da personalidade humana³⁰⁸. Por isso mesmo, a figura do compositor, do prólogo de *Ariadne auf Naxos*, exclama:

KOMPONIST. [...] - und was ist denn Musik?

Mit fast trunkenen Feierlichkeit

Musik ist heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut wie Cherubim um einen strahlenden Thron! Das ist Musik, und darum ist sie die heilige unter den Künsten (AN, p. 199)

Essa capacidade de aglutinação de diferentes formas de expressão artística que a música possui, parece sair revalorizada, se o meio veneziano fôr tido como ponto de referência, pelo facto

³⁰⁴ Após a ópera de Monteverdi, foram os seguintes os autores que trataram este tema até Hugo von Hofmannsthal: Alexandre Hardy (1606), Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1632), Benedetto Ferrari (1640), Thomas Corneille (1672), Lewis Grabbe (1674), Robert Caembert (± 1670), Bernardo Pasquini (1685), Johan Conradi (1691), Marin Marais (1696), Reinhardt Keiser (1722), Nicolò Porpora (±1730), Benedetto Marcello (±1730), Francesco di Feo (1728), Händel (1734), Adolfati (1750), Georg Benda (1775), Joseph Haydn (1791), Bernhard Klein (±1800), e Catulle Mendès/ Jules Émile Massenet (1906).

³⁰⁵ Edgar Hederer, em *Hugo von Hofmannsthal, loc. cit.*, pp. 210-211, refere a propósito da ligação intrínseca da letra com a música na obra do autor vienense: *In der Oper wird ihm die Musik zur Sprache des Mythos und ein symbolisches Äquivalent zum Drama. [...] Töne sind ihm ein Band des Universums, magisches Mittel in allen Bereichen und am Ende seines Weges heilige Macht, die Menschen zu versammeln[...]. das Wort des Dichters wiederum enthüllt oft mehr, als sich in der Musik begibt, öffnet sich nach innen, indes der musikalische Vorgang und Ausdruck im rauschhaft Sinnlichen bleibt.*

³⁰⁶ Cf. *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, organização, introdução e notas de Rita Iriarte, Lisboa, 1987, p. 8. No nosso meio académico, o estudo das relações destes dois tipos de expressão, da literatura e da música, tem merecido a atenção de estudiosos como Rita Iriarte, cujo contributo para o avanço no estudos desta área tem sido divulgado em artigos e publicações. Merecem particular destaque o ensaio "Literatura e Música" (in: *Dédalus*, 1, 1989, pp. 31-46), em que nos apresenta uma panorâmica actualizada dos estudos nesta área e quais as linhas de força que presidem a cada um deles, ou o volume acima referido, onde encontramos uma selecção de textos daquele período da literatura alemã, em tradução, apresentados pela mesma autora numa introdução subordinada ao tema "A Música no Romantismo Literário Alemão".

³⁰⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 21.

³⁰⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 7, tendo presente, no momento, o princípio da autonomia estética de origem kantiana e o pensamento schilleriano sobre a educação estética do homem.

de se revelar particularmente propício ao reencontro de aspectos dispersos do próprio indivíduo ou de pólos contrários, como atrás ilustrámos em obras analisadas. No caso específico de *Ariadne auf Naxos*, essa simbiose conjuga a comédia, o drama e, naturalmente, a música, todos eles tratando o mesmo tema e perspectivando-o multiplamente, numa totalidade harmoniosa. Se para as duas primeiras áreas, a competência do escritor é suficiente, para a segunda impõe-se a questão já discutida por E. T. A. Hoffmann, em *Der Dichter und der Komponist*³⁰⁹, da relação entre a música e o libreto, para que se alcance a unidade desejada através da articulação das duas vertentes. Este motivo, levou Hugo von Hofmannsthal a reflectir sobre o assunto e a afirmar, tendo presente a estreita colaboração desenvolvida com Richard Strauss:

Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. Vieles ist den Gleichzeitig-Lebenden gemeinsam, auch vom Eigensten. Fäden laufen hin und wider, verwandte Elemente laufen zusammen. Wer sondert, wird unrecht tun. Wer eines heraushebt, vergißt, daß unbemerkt immer das Ganze entklingt. Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für den einzelnen an seinem Klavier³¹⁰.

Reconhece-se, assim, que todos os elementos de uma composição, por mais díspares que sejam, obedecem a princípios comuns, conjugando-se, de modo semelhante, os dois níveis em que a acção se desenrola. Como Albin Eduard Beau notou³¹¹, Hofmannsthal põe em evidência a arte de saber conduzir a acção, encadeando motivos ou evocando elementos secretos, através de jogos de contrastes ou do recurso a personagens parecidas ou situações paralelas. Mas mesmo neste ponto, já que pretende recuperar a tradição melodramática do século XVIII, tem ainda o mérito de a revitalizar na sua essência. Do século XVII, recupera a convergência do drama clássico e da ópera, como o poeta vienense defende³¹², e, do século seguinte, o aproveitamento que a ópera séria faz dos recursos da *commedia dell'arte*³¹³, por vezes através da ópera *buffa*³¹⁴. É objectivo do dramaturgo

³⁰⁹ E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, München, 1976, pp. 76-99. Este excerto é um dos textos traduzidos e apresentado no volume referenciado nas notas anteriores, pp. 111-129.

³¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, "Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier'", p. 146, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen V: Operndichtungen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 146-147.

³¹¹ Cf. Albin Eduard Beau, "Hofmannsthal e a Ópera", pp. 426-427, in: Albin Eduard Beau, *Estudos*, Vol. II, Coimbra, 1964, pp. 415-427.

³¹² Hugo von Hofmannsthal, "Deutsche Festspiele zu Salzburg", p. 255 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II: 1914-1924*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 255-257): [...] *Dramatisches Wesen und Musikwesen ist eins - hohes Schauspiel und Oper, stets nur begrifflich geschieden, im Barocktheater des siebzehnten Jahrhunderts schon vereinigt, in in der Tat untrennbar.*

³¹³ Este aspecto mereceu a atenção de Eva Maria Czerny, que, em *Die Figuren der Commedia dell'arte in den In Italien uraufgeführten Opern vor Mozart* (Wien, 1973), apresenta o resultado da investigação que realizou com o objectivo de mostrar que a ópera antes de Mozart recorria frequentemente às potencialidades expressivas da *commedia dell'arte*, à mímica, à dança, às acrobacias, até mesmo a cenas de perseguição e pancadaria, ou de natureza grotesca, já para não referir o uso recorrente que fazia das máscaras e figuras-tipo. É a análise da recorrência destas figuras nos libretos dos grandes centros do melodrama italiano (Roma, Florença, Veneza e Nápoles) que constituem a maior parte deste trabalho. No que se refere especificamente ao meio veneziano, Eva Czerny conclui: *Bei den heroisch komischen Opern der venezianischen Opernschule sind in den Groteskszenen die Figuren, die denen der Commedia dell'arte ähneln vorerst nur in der Dienersphäre zu finden, wie z. B. im "Pompeo magno" und im "Seleuco". Diese Szenen dienen ausschließlich zur Unterhaltung und sind zum Teil von ziemlich derber Komik, wie sie auch in der Commedia dell'arte üblich war. Außerdem wurden besonders in der venezianischen Schule die Parodien sehr gepflegt (z. B. Parodie der Arien der Opera seria im "Pompeo magno").*

³¹⁴ Veja-se igualmente a posição defendida por Ferdinand, na obra atrás referida de E. T. A. Hoffmann, p. 88, sobre a mistura do trágico e do cómico, portanto, numa época posterior, já no século XIX, e que considera ser a essência do

vienense, mediante o recurso à coordenação de diversos níveis dramáticos, estabelecer estreitas relações entre as personagens de planos diferentes, quer estas se definam pela semelhança verificada, quer pelo contraste, bem como entre os fios da acção de cada um dos níveis. Da aplicação desta técnica, que já aplicara em *Der Rosenkavalier*, embora de modo mais simples³¹⁵, obtém jogos de espelhos³¹⁶ que contribuem para que o comportamento e as atitudes de uma dada personagem se tornem mais transparentes. Este discurso especular, mediante a técnica de *mise en abyme*³¹⁷, e que deixa transparecer o modelo shakespeariano *A Midsummer-Night's Dream*, o autor proporciona, em *Ariadne auf Naxos*, a conjugação de diversas situações, que se iluminam simultaneamente³¹⁸.

Logo quando foi projectada, esta ópera surge como substituto do bailado final ("Le Ballet des Nations") de *Le Bourgeois Gentilhomme*, de Molière, mas a ideia original comportava já a intenção dessa diversificação de planos de acção e de personagens :

[... ich meine etwas Großes, ganz unabgesehen von der] 30-Minuten-Oper für kleines Kammerorchester, die in meinem Kopf so gut wie fertig ist, benannt "Ariadne auf Naxos", und gemischt aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der commedia dell'arte, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen.³¹⁹

espírito romântico: *FERDINAND: Ja wohl! - Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, das beides zum Totaleffekt in eines verschmilzt, und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift.*

³¹⁵ Cf. Hugo von Hofmannsthal, "Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier'", *loc. cit.*, pp. 146-147: *Die Marschallin ist nicht für sich da, und nicht der Ochs. Sie stehen gegeneinander und gehören doch zueinander, der Knabe Oktavian ist dazwischen und verbindet sie. Sophie steht gegen die Marschallin, das Mädchen gegen die Frau, und wieder tritt Oktavian dazwischen und trennt sie und hält sie zusammen.[...] So stehen Gruppen gegen Gruppen, die Verbundenen sind getrennt, die Getrennten verbunden. Sie gehören alle zueinander, uns was das beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für Musik.[...] Die Musik ist unendlich liebevoll und verbindet alles...*

³¹⁶ Sobre esta técnica, Werner Pfister, em *Hofmannsthal und die Oper* (Zürich, 1979, p. 124), afirma: *Gross ist die Versuchung, den verschiedenen Möglichkeiten dieser Spiegelung auf rein literaturwissenschaftlicher Ebene nachzuspüren: Wir finden das Tragische im Komischen gespiegelt und umgekehrt das Komische im Tragischen; zudem wird die eine Epoche in einer anderen gespiegelt; darüber hinaus wird dieses ganze Spiel wiederum gespiegelt in Hofmannsthals eigener Epoche - und schliesslich auch noch in der unsrigen.*

³¹⁷ Cf. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, pp. 15-148. No entanto, sobre este conceito de discurso especular que evoca a ideia de infinito, veja-se pp. 34 e ss, bem como 51-52. Esta concepção implica o recurso à técnica de jogos de espelhos paralelos e sobre esta questão veja-se também pp. 34 e ss..

Aliás, Hofmannsthal, em "Angaben für die Gestaltung des Dekorativen in 'Ariadne'" (in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Dramen V: Operndichtungen*, Frankfurt am Main, 1979, p. 294), explicita esta técnica de modo evidente: *Unerlässlich ist die Andeutung, daß hier ein Spiel im Spiele, eine Bühne auf der Bühne gemein ist.*

³¹⁸Cf. Edgar Hederer, *Hugo von Hofmannsthal, loc.cit.*, p. 228: *Das Wagnis der Formen wird ein äußerstes werden: opera seria und opera buffa zusammengebracht, heroisches und mythologisches Spiel mit der Handlung einer Commedia del arte getrennt und vereint auf der Bühne. Alles lebt aus dem souveränen Einfall, das scheinbar Unvereinbare ist in kühnen Konfigurationen vereint, Masken und Figuren verwegener Improvisation mit der Gebärde und Handlung hohen Stils. [...] Beide Sphären sind leicht und selbstverständlich miteinander verknüpft. Große Oper und Stegreifspiel waren bisher getrennte Welten; nun vereint sie ein Einfall, der beider Gestalten und Sinn mit der entgegengesetzten Welt ins Spiel bringt und sie einander notwendig macht. [...] Ein theatralischer Kosmos, in dem das Freche wie das Mystische ihren Ort haben, ist aufgeboten, das Geheimnis einer vom Wunder begünstigten Liebe vor den entzückten Sinnen zu offenbaren und die Figur der Verwandlung ernst und heiter zu beglaubigen.*

³¹⁹ Carta de Hugo von Hofmannsthal a Richard Strauss, de 20.3.1911, in: Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, Zürich, 1964, p. 112.

A componente mitológica, apresentada como era hábito fazê-lo no século XVIII, constitui, portanto, desde o princípio um dos planos; o outro dizia respeito à *commedia dell'arte*, ou melhor, ao elemento *buffo*, que se apoiava nas máscaras da *commedia*. As razões que o levam a escolher uma ópera em vez de um bailado final, como era apresentado no original francês, não se fundamentavam na pura arbitrariedade, e Hofmannsthal explica-o igualmente a Strauss numa carta, alguns dias mais tarde. No entanto, mesmo que a ópera durasse apenas os 30 minutos inicialmente previstos, tornava-se necessário encurtar o texto de Molière e proceder a determinados reajustes, como o autor explica:

Ich *habe* den Molière, immer hatte ich nur an die minder bekannten seiner Stücke gedacht; in Paris stand es auf einmal klar vor mir, wie vortrefflich der "Bourgeois Gentilhomme" sich eigne, ein solches operntartiges Divertissement einzulegen. Er hat 5 Akte, diese ziehe ich mühelos auf zwei zusammen, lasse die türkische Zeremonie weg (da sie in lingua franca abgefaßt ist, ist sie unübersetzbar, der Spaß aber, den ein französisches Publikum an diesem barbarischen Halbfranzösisch findet, fällt für ein deutsches fort), und mit der türkischen Zeremonie fällt natürlich die ganze Nebenhandlung, fallen die Figuren der Tochter, des Cleante, des Covielle, mehr als ein Drittel des Stückes. Das Divertissement "Ariadne auf Naxos" wird nach dem Diner vor Jourdain, dem Grafen und der zweifelhaften Marquise gespielt, hie und da mit kurzen Zwischenbemerkungen der zuschauenden Personen, und beschließt das Stück.³²⁰

Mantinha-se, assim, três níveis da acção que giravam à volta de três personagens: o ambiente da casa de Jourdain, a ópera séria de Ariadne e o elemento *buffo* de Zerbinetta. Todos eles encaixados uns nos outros, parecem projectar-se até ao infinito, inserindo em cada peça uma outra, em tudo diferente, mas no fundo em tudo semelhante. Tais planos revelaram-se, como seria de esperar, inviáveis de realizar num espaço tão curto de tempo, quer porque a obra completa ficava demasiado longa (só a ópera, em vez dos 30 minutos previstos, ultrapassava hora e meia), quer porque outros problemas de natureza cénica se tornaram pertinentes, como o facto de terem de ser duas companhias distintas a representá-la, de acordo com o tipo da representação em causa. Hofmannsthal resolveu, então, proceder a um novo reajuste, substituindo a adaptação da obra de Molière, *Der Bürger als Edelmann*, por um prólogo mais curto:

Ich lasse also dieses Vorspiel mit den bekannten Figuren (Komponist, Tanzmeister, Sängerin, Tenor, Zerbinetta, u.s.f.) nicht *auf* der "Ariadne"-Bühne spielen, sondern hinter dieser, in einem Saal, wo die Garderoben improvisiert sind. Angegebener Schauplatz: auf dem Schlosse eines reichen Herren und Kunstmäzens. Der Mäzen (=Jourdain) bleibt namenlos, allegorisch, im Hintergrund, nur durch seine Lakaien vertreten, die seine bizarren Anordnungen melden. In den Mittelpunkt stelle ich noch stärker als bisher das Musikerschicksal, verkörpert durch den jungen Komponisten, führe die im wesentlichen beizubehaltende Handlung noch lebendiger, lustspielmäßiger (der Komponist als Verliebter, Genarrter, als Gast, fremd, Sieger und Besiegter in den irdischen Welt) es endet mit dem Zeichen des Inspizienten...³²¹

Chegava-se, deste modo, à versão definitiva, mantendo-se os três níveis da acção. Só o primeiro é substituído e encurtado: em vez de Jourdain, é um senhor vienense, porventura o mais abastado da cidade, como o mordomo refere logo na sua primeira réplica, que revela ser um novo-rico, pelos seus gostos bizarros. O programa previsto para o serão constaria de uma ópera séria,

³²⁰ Carta de Hofmannsthal a R. Strauss, de 15.5.1911, in: *idem, ibidem*, p. 116.

³²¹ Carta de Hofmannsthal a R. Strauss, de 9.1.1913, in: *idem, ibidem*, pp. 210-211.

seguida de uma representação "à moda italiana" — *eine Art von Singspiel oder niedrige Posse in der italienischen Buffo-Manier* (AN, p. 185) —, e ainda de uma sessão de fogo de artifício, marcada para as nove da noite. De todos estes entretenimentos, o último parece ser o mais importante, na perspectiva do dono da casa, uma vez que dá ordens ao mordomo para que os restantes fossem alterados, de modo a demorarem menos tempo:

HAUSHOFMEISTER. Mein gnädiger Herr belieben das von ihm selbst genehmigte Programm umzustoßen[...] - umzustoßen und folgendermaßen abzuändern. [...]

Mein gnädiger Herr ist der für Sie schmeichelhaften Meinung, daß Sie beide Ihr Handwerk genug verstehen, um eine solche kleine Abänderung auf eins, zwei durchzuführen; und es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen. (AN, pp. 192-193)

Ao professor de música e ao mestre de dança, porta-vozes oficiais do saber do seu tempo naquelas áreas, parece absurdo condensar numa só obra duas de carácter tão diferente, tanto mais se forem tidas em conta as rivalidades triviais que entre ambas existiam. Enquanto o professor de música defende que "Ariadne" é o acontecimento da noite, o mestre de dança aposta no êxito de "Die ungetreue Zerbinetta" e cada um encoraja a figura principal das respectivas representações. Por outro lado, o jogo de rivalidades não se esgota apenas na competição entre essas duas áreas: entre a prima-dona e o tenor, que desempenha o papel de Baco, algo de parecido acontece, porque nenhum quer ceder sequer uma ou duas árias, de modo a poderem continuar a brilhar em palco. Denunciam-se, então, de modo ligeiro e com certa graça as pequenas discórdias que se desenrolam nos bastidores, ao mesmo tempo que se desmascara o mundo de fantasia que o teatro representa. Além destas desavenças, é a confusão reinante dos actores que entram e saem, a prima-dona que aparece com o penteador enfiado, o tenor careca com a cabeleira na mão, fazendo suspirar o compositor:

KOMPONIST.[...] Dem Bacchus eintrichtern, daß er ein Gott ist! Ein seliger Knabe! Kein selbstgefälliger Hanswurst mit einem Pantherfell! (AN, p. 188)

Para os actores da ópera séria, é ainda o despeito de se verem misturados com os restantes da *commedia*³²², a disputa pela ordem da representação, com as vantagens e desvantagens de serem os primeiros ou os segundos, tendo em conta a disposição dos espectadores, e, a culminar tudo isso, o desagrado do cenário manifestado pelo dono da casa, porque esperava e desejava algo diferente, de maior ostentação, de acordo com a sua situação económica³²³:

³²² Cf. AN, p. 191: PRIMADONNA zum Musiklehrer, nicht gerade leise. Uns mit dieser Sorte von Leuten in einen Topf! Weiß man hier nicht, wer ich bin?

³²³ Na adaptação da obra de Molière, por conseguinte em *Der Bürger als Edelmann*, pp. 234-235 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen V: Operndichtungen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 225-280), é o próprio Jourdain que exprime o seu parecer sobre o cenário, facto que até contribui para a sua caracterização de novo-rico: JOURDAIN. Eine wüste Insel. Das ist ein Schauplatz, der niemandem gefallen kann. Ich bitte Sie, lassen Sie es anderswo vor sich gehen. Und daß mir das Ganze nur rechtzeitig fertig wird! [...]

Und machen Sie, daß die wüste Insel recht prächtig und wohnlich aussieht. Sparen Sie mir nichts, sonderlich nicht mit der Erleuchtung.

HAUSHOFMEISTER. [...] Zudem ist mein gnädiger Herr schon seit drei Tagen ungehalten darüber, daß in einem so wohlausgestatteten Hause wie das seinige ein so jämmerlicher Schauplatz wie eine wüste Insel ihm vorgestellt werden soll, und ist eben, um dem abzuhelpfen, auf den Gedanken gekommen, diese wüste Insel durch das Personal aus dem anderen Stück einigermaßen anständig staffieren zu lassen.

TANZMEISTER. Das finde ich sehr richtig. Es gibt nichts geschmackloseres als eine wüste Insel. (AN, p. 194)

Ao ordenar a representação simultânea da ópera e da componente *buffa*, os actores da *commedia* (das *Personal*, como são designados um tanto depreciativamente pelo mordomo, fazendo sentir a respectiva situação de empregados contratados) terão igualmente de servir de elementos cénicos, com o objectivo de enfeitarem o palco com o seu colorido e "encherem" a cena.

A representação cômica conta apenas com cinco personagens:

Harlekin, Scaramuccio, Brighella, Truffaldin sind im Gänsemarsch aus Zerbinettas Zimmer herausgekommen.

ZERBINETTA *vorstellend* Meine Partner! Meine erprobten Freunde! (AN, p. 191)

É curioso, no entanto, verificar que, se nas representações de espectáculos de *commedia dell'arte* se não estabelece grande diferença entre as quatro figuras masculinas aqui apresentadas, chegando-se mesmo a trocar-lhes os nomes³²⁴, aqui surgem individualizadas e cada um deles com traços específicos, pelo que Zerbinetta poderá justificar a sua escolha final:

BRIGHELLA *mit albernem Ton*

Doch ich bin störrisch nicht,
Gibst du ein gut Gesicht.
Ach, ich verlang nicht mehr,
Freu mich so sehr.

SCARAMUCCIO *mit schlaunen Ausdruck*

Auf dieser Insel
Gibts hübsche Plätze.
Komm, laß dich führen,
Ich weiß Bescheid!

TRUFFALDIN *täppisch lüstern*

Wär nur ein Wagen,
Ein Pferdchen nur mein,
Hätt ich die Kleine
Bald wo allein!

HARLEKIN *diskret im Hintergrund*

Wie sie vergeudet
Augen und Hände,
Laur ich im stillen
Hier auf das Ende!

Contudo, apesar das suas "preferências culturais", o gosto de Jourdain não parecerá tão dissonante, se tivermos em conta a norma estética predominante, expressa pelo professor de música: *MUSIKLEHRER*. *Denken Sie sich nun vollends eine ganze Oper, heroische Personen, ein prächtiger Schauplatz, Kostüme, Beleuchtung. Sie werden zufrieden bleiben.* (Hugo von Hofmannsthal, *Der Bürger als Edelmann, loc. cit.*, p. 234)

³²⁴ Konstantin Miklasevskij, *op. cit.*, p. 48-49, inclui todas estas personagens no grupo dos *Zanni* e refere a sua origem, quase sempre bergamasca, embora nalguns casos eles sejam provenientes de outras regiões, como acontece com Scaramuccio, que é napolitano. No entanto, a todos é comum o uso do dialecto e não constituem propriamente uma caricatura. São apresentados com uma certa simpatia e apreciados pelo seu bom-senso, bem como pela astúcia popular, mascarada por um véu de ingenuidade. De entre os numerosos nomes apontados por este autor para os *zanni*, da lista consta precisamente os de "Arlichino", Truffaldino (particularmente popular em Veneza no século XVIII) e Brighella. Com o passar dos tempos, o Arlequim é aquele que adquire mais traços individualizantes, tornando-se uma figura requintada, inteligente, elegante, educado, mestre no uso da linguagem, amante e até um pouco mefistofélico.

ZERBINETTA *von einem zum anderen tanzend*

Immer ein Müssen,
Niemals Launen,
immer ein neues
Unsäglichen Staunen! (AN, p. 209)

A cada personagem cabe uma quadra de versos curtos e melodiosos para se apresentar e, em todas elas, a linguagem popular transmite ao episódio um sabor particularmente alegre. O recurso a esquemas estróficos desta natureza justifica-se, assim, por se coadunarem com o tipo de personagens e de espectáculo em que se inserem e, por outro lado, porque, segundo a tradição, não deveriam obedecer a nenhum texto previamente fixado. Recorria-se, por consequência, a poemas, canções ou simples tiradas que se adaptassem a todas as circunstâncias. Esta técnica do improvisado, através da qual os actores podiam revelar a sua *arte*, é, paradoxalmente um dos motivos que levam os outros a menosprezá-los³²⁵.

O título do *intermezzo*, "Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber", reflecte, pois, a história do enredo do respectivo espectáculo, deixando transparecer as aventuras sucessivas de Zerbinetta³²⁶. Segundo o mestre de dança, é precisamente nesta clareza (aparente), sem nenhum aspecto simbólico oculto, que se deve procurar o motivo do sucesso deste tipo de representações: *ein heiteres Nachspiel mit Tänzen, leichte, gefällige Melodien, ja! eine Handlung, klar wie der Tag, da weiß man, woran man ist, das ist der Fall, sagt man sich, da wacht man auf, da ist man bei der Sache!* (AN, p. 192)

Por isso, quando lhes é dada a ordem de actuarem em conjunto com os outros, torna-se necessário um mínimo de coordenação e que lhes seja explicada a intriga da ópera séria: tal tarefa cabe ao mestre de dança, mas Zerbinetta não entende o desespero de Ariadne, quando esta se vê abandonada, pelo que aquela é levada a tecer comentários irónicos à intriga da ópera séria.

TANZMEISTER. Sie verzehrt sich in Sehnsucht und wünscht den Tod herbei.

ZERBINETTA. Den Tod! Das sagt man so. Natürlich meint sie einen anderen Verehrer.

TANZMEISTER. Natürlich, so kommts ja auch!

KOMPONIST *hat aufgehört, kommt näher*. Nein, Herr, so kommt es nicht! Denn, Herr! sie ist eine von den Frauen, die nur einem im Leben gehören und danach keinem mehr.

ZERBINETTA. Ha!

KOMPONIST *verwirrt, starrt sie an* - keinem mehr als dem Tod.

ZERBINETTA *tritt heraus*. Der Tod kommt aber nicht. Wetten wir. Sondern ganz das Gegenteil. Vielleicht auch ein blasser, dunkeläugiger Bursche, wie du einer bist.

MUSIKLEHRER. Sie vermuten ganz recht. Es ist der jugendliche Gott Bacchus, der zu ihr kommt!

ZERBINETTA *fröhlich, spöttisch*. Als ob man das nicht wüßte! Nun hat sie ja fürs nächste, was sie braucht. (AN, p. 196)

³²⁵ Para o mestre de dança, este aspecto seria, naturalmente, de valorizar: TANZMEISTER. *Diese Leute wissen zu improvisieren, finden sich in jede Situation. [...] Ich rufe indessen Zerbinetta her, wir erklären ihr in zwei Worten die Handlung! Sie ist eine Meisterin im Improvisieren; da sie immer nur sich selber spielt, findet sie sich in jeder Situation zurecht, die anderen sind auf sie aufgespielt, es geht alles wie am Schnürchen.* (AN, p. 195)

³²⁶ Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Szenarium*, p. 289 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen V: Operndichtungen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 286-293): *Zerbinetta findet an jedem der 4 etwas unwiderstehliches. Einen sanft, einen wild, einen hoheitsvoll, einen feurig. Keinem kann sich ihr Herz ganz entziehen. Sie wundert sich über ihr eigenes Herz, das immer Vorsätze der Treue, der Enthaltmkeit macht und sie so wenig zu halten weiß.*

Se o facto de o melodrama *Ariadne* ser uma peça noutra peça e tal facto proporcionar já um certo distanciamento crítico, através dos comentários de Zerbinetta, a ironia trespassa todo o acontecer da ópera e adequa-a ao ambiente apresentado no prólogo³²⁷. Simultaneamente, Zerbinetta caracteriza-se a si própria, ao comentar a actuação de Ariadne: para ela, o abandono de um homem jamais justificaria arrebatamentos tão patéticos. Ela sentira-o frequentemente e, destituída de idealismos, segundo o seu parecer, a entrega à morte durava apenas até o seguinte pretendente aparecer. Por isso, seguindo o seu raciocínio, eminentemente prático, Zerbinetta resume o enredo do seguinte modo:

ZERBINETTA. [...] Das Stück geht so: eine Prinzessin ist von ihrem Bräutigam sitzengelassen, und ihr nächster Verehrer ist vorerst noch nicht angekommen. Die Bühne stellt eine wüste Insel dar. Wir sind eine muntere Gesellschaft, die sich zufällig auf dieser Insel befindet. Die Kulissen sind felsig, und wir plizieren uns dazwischen. Ihr richtet euch nach mir, und sobald sich eine Gelegenheit bietet, treten wir auf und mischen uns in die Handlung!

KOMPONIST *während sie spricht, vor sich*. Sie gibt sich dem Tod hin - ist nicht mehr da - weggewischt - stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung - wird neu geboren - entsteht wieder in seinen Armen! - Daran wird er zum Gott. (AN, p. 197)

Para o espectador, esta síntese constituía um modo de se informar sobre o que iria acontecer, despertando o interesse para as inovações que a intervenção das figuras da *commedia dell'arte* iria provocar. No entanto, não se esgotam aqui as informações que o autor deixa na obra para que o espectador a possa compreender e captar até ao pormenor o seu valor simbólico. Nas pistas que lança, parece, por vezes, que ele mesmo oscilou entre diversas alternativas. Na primeira versão de uma réplica do compositor, em *Der Bürger als Edelmann*, que o autor depois aproveitou para o prólogo, afirma aquela personagem:

KOMPONIST. Ariadne auf Naxos, Herr. Sie ist das Sinnbild der menschlichen Verzweiflung!³²⁸

Na versão definitiva do prólogo, encontramos-lo dizendo:

KOMPONIST. Ariadne auf Naxos, Herr. Sie ist das Sinnbild der menschlichen Einsamkeit. (AN, p. 194)

Por último, numa carta a Richard Strauss, datada de meados de Julho de 1911, Hofmannsthal escreve:

[...] Es handelt sich um ein simples und ungeheueres Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod - oder an *Leben*, weiterleben, hinwegkommen, *sich*

³²⁷ Ewald Rösch, *op. cit.*, p. 33, mostra que, através deste episódio ou do tratamento dado às personagens no prólogo, a acção, os sentimentos e as figuras do plano mítico e heróico ficam expostas à crítica e à paródia no plano cómico: *Er [Hofmannsthal] tut dies vor allem, indem er - im Vorspiel, wo die heroische Ebene verlassen ist - stellvertretend jenen Schauspielern, durch die sie dargestellt werden sollen und die kahlköpfig und keifend aus ihrer hohen Rolle gefallen sind, die Lächerlichkeit nicht erspart. Wenn ein Dichter es wagt, jene vorher dem Gelächter preiszugeben, denen er dann den Ausdruck eines höchsten Geheimnisses anvertraut, dann muß diese Komik selber bedeutsam sein. Sie ist Indiz einer bestimmten Phase ihres Weges, in der man noch "dem Bacchus eintrichern muß, daß er ein Gott ist".*

³²⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Der Bürger als Edelmann*, *loc cit.*, p. 275.

verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken.³²⁹

Desespero, solidão e fidelidade: três termos que definem o carácter, o comportamento e justificam as atitudes de Ariadne. Se o autor vienense oscilava entre eles, era porque, nesta constelação, um deles implicava necessariamente os restantes, e assim se justificava o desejo da morte. Deste modo, o amor e a morte, *Eros* e *Thanatos*, mais uma vez emergem e surgem estreitamente associados. A vida vegetativa em que Ariadne caíra depois da partida de Teseu remete para a unidade outrora feliz do amor que partilhava com o príncipe ateniense³³⁰. O estado em que agora se encontrava e a sua predisposição condicionam, pois, a filha de Minos a identificar na figura de Baco, o mensageiro dos mortos, o deus Hermes (*O Todesbote! süß ist deine Stimme! / Balsam ins Blut, und Schlummer in die Seele!*, AN, p. 216) e mediante essa identificação fica facilitada a sua entrega aos galanteios que Baco lhe tece:

ARIADNE. Das waren Zauberworte! Weh! So schnell!
Nun gibt es kein Zurück. Gibst du Vergessenheit
So zwischen Blick und Blick?
Entfernt sich alles,
Alles von mir?
Die Sonne? Die Sterne?
Ich mir selber?
Sind meiner Schmerzen mir auf immer, immer
Genommen? Ach!
Verhauchend
Bleibt nichts von Ariadne als ein Hauch?
Sie sinkt, er hält sie. (AN, p. 219)

Na realidade, segundos os planos de Hugo von Hofmannsthal, a chegada de Baco deveria ser envolta numa atmosfera onírica³³¹ e a dúvida existente sobre a identificação do deus contribuía para que fosse o "mensageiro dos mensageiros". O desfalecimento dela nos braços de Baco representa o momento da morte da Ariadne que estava em cena. Quando desperta, é uma nova personagem, que surge revitalizada pelo amor do deus. Por ironia, este vem representar o recomeço da vida (*Ich sage dir, nun hebt sich erst das Leben an/ Für mich und dich!*, AN, p. 219), da vida de Ariadne, da sua, de tudo³³², que traduz também pela mudança do cenário. Era como se uma

³²⁹ Carta de Hugo von Hofmannsthal a Richard Strauss, de meados de Julho de 1911, in: Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 134.

³³⁰ Cf. Ewald Rösch, *op. cit.*, p. 26.

³³¹ Hofmannsthal (in: *Szenarium, loc. cit.*, pp. 289-290), descreve a chegada de Baco do seguinte modo: *Die Naiade, die während des vorigen verschwunden war, tritt wieder auf und meldet: Seit heute nacht liege ein fremdartiges Schiff in der Bucht vor Anker, fremdartige Musik ertöne von Bord, nur einer sei gelandet, ein Herrlicher Unwiderstehlicher! sicherlich ein Gott, Delphine hüpfen empor, ihn zu sehen, die Thiere des Waldes folgen ihm bezaubert!*

³³² Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne*, p. 296, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen V: Operndichtungen, loc. cit.*, pp. 297-300.

Também Hugo Wyss, *op. cit.*, p.161, considera que o poder transformador do amor é o tema central da ópera, sobretudo se forem tidos em conta Baco e Ariadne; e Marianne Winder, em "The Psychological Significance of Hofmannsthal's 'Ariadne auf Naxos'" (in: *German Life & Letters*, N. 1, Vol. XV, 1961, pp. 100-109), reconhece na história de Ariadne um mito de renovação, de transformação accionada pelo elemento divino. Para fundamentar a sua argumentação, procede à identificação e análise dos principais símbolos que encontra nesta obra: o da luz-racionalidade-Teseu; Baco-Hermes; Baco-a criança divina- "psicopompos". De qualquer modo, Hofmannsthal recorre

metamorfose universal tivesse ocorrido e, num momento de plenitude, se tivesse sobreposto à nudez que a paisagem inicial da ilha apresentava, uma atmosfera paradisíaca. Para isso, contava o amor partilhado por Ariadne e igualmente pelo deus, que, pelo fascínio sentido pela princesa, dela tece uma imagem idealizada, bem ao gosto da ópera barroca³³³. Por outro lado, devido à experiência tida com Circe, o encontro com Ariadne revela-se ser o momento da tomada de consciência da sua dimensão divina.

Os jogos de espelhos estabelecidos entre as personagens contribui para uma melhor caracterização e para uma articulação mais perfeita dos diferentes níveis da acção, como afirmámos. E assim, deparamos logo à partida com o plano dos deuses e semideuses (Baco e Ariadne), contraposto ao dos homens, das figuras da *commedia dell'arte*, e ainda o das personagens caricatas dos actores ou de *Der Bürger als Edelmann* ou do prólogo posterior. Baco surge aí contraposto ao Arlequim, como Ariadne a Zerbinetta. Enquanto os primeiros de cada par são modelos, únicos no seu género, pertencendo a uma esfera superior da vida, com atributos próprios de deuses da Antiguidade clássica, Zerbinetta³³⁴ e Arlequim são humanos, partilhando da fragilidade de cada ser, sem destino prometedor e, por conseguinte, mais realistas no modo de encararem o seu mundo. Tal mundivisão projecta-se, depois, na maneira de viverem as suas aventuras e permanecerem constantes na inconstância que os caracteriza. Não seguem ideais elevados, e conceitos como *fidelidade* pouco lhes dizem respeito. No entanto, a propósito do par Ariadne-Zerbinetta, no fundo da questão que as separa (fidelidade-infidelidade), algo existe que as aproxima:

Zerbinetta nähert sich Ariadne, sucht sich einzuschmeicheln. Sie verstünde zu trösten. Auch ihrem Herzen sei Kummer des Verlassenwerdens nicht fremd. Den Brief eines nie vergessenen Ungetreuen (ihres *ersten* Liebhabers) trage sie immer am Herzen. [...]

Zerbinetta: solche Untreue hat mein Herz erlitten. Bin ich nicht wert, Ihre Freundin zu werden?³³⁵

Outros paralelos são ainda sugeridos por Hugo von Hofmannsthal: no poder de sedução, Zerbinetta e Circe também se parecem, diferenciando-se talvez apenas no que diz respeito ao poder demoníaco da última³³⁶; ou Ariadne e Dorimene, como Dorantes insinua, em *Der Bürger als Edelmann* ³³⁷.

ao mito, com Ewald Rösch, *op. cit.*, p. 28, para traduzir o mistério do recomeço de uma nova vida, marcada pela imagem de um renascer para o mundo.

³³³ AN, p. 217: *BACCHUS* ganz jung, zartest im Ton. *Du schönes Wesen? Bist du die Göttin dieser Insel?/ Ist diese Höhle dein Palast? sind diese deine Dienerinnen?/ Singst du an deinem Webstuhl Zauberlieder?/ Nimmst du den Fremdling da hinein/ Und liegst mit ihm beim Mahl,/ Und tränkest du ihn da mit einem Zaubertrank?/ Und ach, wer dir sich gibt, verwandelst du ihn auch?/ Weh! Bist du auch solch eine Zauberin?*

³³⁴ A propósito de Zerbinetta, afirma Marianne Winder, *op. cit.*, p. 101: *In Jungian terms, Zerbinetta represents the persona: she, too, goes through transformations, but they are only adaptations to the relevant situations, just as if she put on different masks for different occasions.*

³³⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Szenarium*, *loc. cit.*, p. 288.

³³⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne*, *loc. cit.*, p. 299.

³³⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Der Bürger als Edelmann*, *loc. cit.*, p. 280: *DORANTES* zu Dorimene. *Ich habe alles, was man spielen wird, angegeben. Mein einziger Gedanke war, daß in der Musik und in der Handlung einiges enthalten sei, was Sie zu rühren vermöchte. Es handelt sich um eine Frau, die man ihrer Lage nach mit einer Witwe vergleichen darf.*

Através das relações focadas levanta-se, pois, a questão da identidade de cada um e a complexidade de uma obra, que à partida parecia ser só a retomada de modelos e figuras pertencentes aos dois filões dramáticos mais populares da cultura veneziana, sobretudo como se apresentavam nos seus momentos de apogeu. A transposição da acção para Viena e as técnicas seguidas, mais uma vez vêm confirmar a estreita afinidade cultural existente com Veneza (apesar de ser uma obra francesa que vem provocar a composição deste libreto) e a unidade que a escrita de Hofmannsthal apresenta no seu todo, sobretudo pelo facto de se evidenciarem traços comuns às obras que tratam do século XVIII veneziano, assegura a *Ariadne auf Naxos* um lugar de relevo dentro da produção literária do autor vienense. Como resultado final, além de momentos de alto lirismo, sobretudo os que se ligam à figura inicialmente trágica da filha de Minos, evidenciam-se a ironia, a alegria e o espírito crítico que nunca deixaram de marcar as intervenções das personagens sempre actuais da *commedia dell'arte*. Com as suas tiradas, foram eles que pela Europa fora divulgaram o espírito folgazão do espaço cultural veneziano.

Ariadne auf Naxos ficou, portanto, como o resultado essencial de uma convergência de vectores diferenciados: da ópera de estilo heróico e mitológico, na tradição de Gluck, Lully, Metastasio ou Mozart, ao elemento *buffo* das máscaras, de sabor veneziano, ou ainda ao enquadramento em que se sente o requinte dos ambientes de Molière, sobressaindo, acima de todos os contrastes, uma unidade harmoniosa veiculada pela complexa composição musical, que Richard Strauss tão bem soube recriar.

CONCLUSÃO

[...] Eine ungeheuere, kaum mehr faßbare Ideologie umschwebt diese marmorne Stadt, strebt aus den wundervoll leichten Wolken nieder, liegt rings im glänzenden Meer verborgen, scheint das ganze geheimnisvolle Gebilde aus Brücken, Palästen und Türmen mit geistigen Kräften schwebend zu halten, wie in jener Sage des Koran die unsichtbaren Hände der Engel den heiligen Stein zwischen Himmel und Erde schwebend erhalten. Hier in leise fiebernder, durchleuchteter Luft, aus der einst königliche Willenskraft und unerhörte Macht herflog, wie der Blitz aus einer leichten, goldigen Wolke, ist es schön und leicht, der Seelenverfassung eines bedeutenden Künstlers unserer Zeit nachzudenken, der mit so neuen befremdlichen Tönen im Durcheinanderspiel der verworrenen Weltmächte seinen Platz begehrt, einen Platz, für den heute noch kein Name geprägt ist.

Hugo von Hofmannsthal¹

Quando abordamos a obra de Hugo von Hofmannsthal, fazemo-lo frequentemente apenas para invocar o seu valor documental relativamente ao período em que se insere. Do fim do século XIX e das primeiras décadas do nosso século, ela chega até nós como o testemunho de uma época que viu a derrocada do mundo que cercava o escritor, o império dos Habsburgos, e do requinte que marcava todas as esferas da sua vida quotidiana, reflectindo-se, por conseguinte, no florescimento que as artes e a literatura então haviam atingido. Por isso, o próprio Hofmannsthal, numa clarividente anotação que nos legou em *Ad me ipsum*, reflecte sobre esta sensação do fim de uma era:

Wenn unsere Epoche eine des Untergangs sein soll... wie vieles ist doch noch da, unverbraucht, in ursprünglicher Reinheit. Es muß gedacht werden, daß auch das untergehende Rom voll solcher intakter

¹ Hugo von Hofmannsthal, *Die Rede Gabriele D'Annunzio*, pp. 600-601, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 591-601.

Lebenskeime war - und daß es ein Schicksal gibt, ein von außen Herantretendes. - Mit diesem Gedanken sind wir schon dort wo man sich über alles erheben kann.²

Para um leitor de hoje, passado um século, a sua obra representa um desses germes vitais que, ao abordar as grandes questões da sua época, apresentam, de imediato, pistas para a sua superação, num constante fluxo de actualização³. A esta contínua evolução não é alheio o tratamento literário da imagem de Veneza. Apresentada através de uma pluralidade de obras que transmitem as épocas de esplendor ou de crise de uma cidade indelevelmente ligada ao imaginário da cultura ocidental, Hofmannsthal transformou-a num mito, numa daquelas criações que determinados contextos culturais ciosamente reivindicam. Veneza na literatura é, pois, um mito vienense de fim-de-século, que cresceu à sombra daquele outro que engrandece o passado glorioso de um império de vários séculos e dele faz também parte integrante: o mito habsbúrgico.

Se, na tradição literária, esta cidade já possuía uma carga semântica, que facilitava a formação do mito, ao escritor restava apoderar-se dessas imagens, *topoi*, evocações, descrições, e articulá-las com a sua própria cultura. Para a Viena finissecular, Veneza era uma cidade especial: pertencera ao Império Austríaco, fora uma peça desse complexo mosaico, e os vienenses sempre tiveram um carinho particular por aquela cidade portuária⁴. Hofmannsthal, partilhando dessa capacidade comum a todos os homens de poder criar mitos, e sendo até, pelo seu talento e fantasia, mais propenso a essa criação, aproveita para a sua obra a força sugestiva do contexto em que se insere⁵. Até a noção da formação de um *mito*, que expôs em *Ad me ipsum*, nos ajuda a compreender melhor esse fenómeno:

Mythenbildung ist wie Kristallisation in der gesättigten Salzlösung: es wird dann im entscheidenden Augenblick alles mythisch, so wie das Hündchen zu den Füßen des Ritters⁶.

² Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, p. 618, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, 1980, pp. 597-609.

³ É o que se verifica, por exemplo, com o impressionismo em *Gestern* e com o esteticismo em *Der Tod Des Tizian*.

⁴ Cf. Ernst Robert Curtius, "Hofmannsthal und die Romanität", *loc. cit.*, p. 656: *Der Welthorizont des alten Habsburgerreiches war Hofmannsthal mitgegeben. Venedig und Madrid gehörten nicht minder dazu als 'das Wien Canaletto, / Wien von siebzehnhundertsechzig'. Hofmannsthals Österreich hatte die seelige Dimension der alten Weltmonarchie und das Kulturerbe ihrer adligen Schichten bewahrt.[...] Byzanz setzt sich in Hofmannsthal fort wie in seinem geliebten Venedig. Und welche alchemistischen Verwandlungen hat wieder Venedig durchlebt - über Saint-Réal, über Otway, über Balzac (für den Pierre und Jaffier Lebensbegleiter der Phantasie gewesen sind)-, um als wahrhaft "Gerettetes Venedig" im Zauberspiegel der Hofmannsthalschen Dichtung aufgefangen, unserm Geistesbesitz einverleibt zu werden.*

A mesma ideia está presente em Helmut A. Fiechtner, "Hofmannsthal und die Romanische Welt", *loc. cit.*, pp. 17-18: *Er war der Erbe des reichen und vielgestaltigen Kulturbesitzes der alten Habsburgermonarchie, und zu seinem inneren Besitz gehörten Italien und Spanien nicht weniger, als das Wien des 17. und 18. Jahrhunderts. [...] Venedig wird ihm eine Stadt im Raum der Monarchie nicht etwa exotischer Ort der Handlung, wo mehrere seiner Dramen spielen und das den Rahmen für jenes unvergleichliche Romanfragment abgibt, das [...] ein "österreichischer Wilhelm Meister" geworden ist.*

⁵ Cf. Egon Schwarz, "Milieu oder Mythos?", p. 24, in: *Literatur und Kritik*, 63/64, 1982, pp. 22-35. Neste ensaio, o autor procura mostrar igualmente que a cidade de Viena na obra de Arthur Schnitzler sofre um processo semelhante àquele por que Veneza passou na obra de Hofmannsthal, explicitando-o mesmo: *Unermüdtlich greift er [der Mensch] aus seiner Lebenswelt Gestalten, Ereignisfolgen, Atmosphärisches auf, um sie mit Bedeutsamkeit zu befrachten, umzuformen, in neue Zusammenhänge zu stellen, weltanschaulich zu überhöhen und schließlich an Mitlebende und Nachkommen weiterzugeben.*

⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, *loc. cit.*, p. 617.

Nesse processo de cristalização de uma imagem, capta para a da cidade de Veneza toda a fantasia que a envolve, numa dimensão onírica, como no poema *Siehst du die Stadt?*, onde nos apresenta uma paisagem do reino dos sonhos. Também a sua riqueza artística, o requinte que a arte traz à vida do dia-a-dia, ou ainda a alternativa que apresenta aos aspectos mais prosaicos do quotidiano, fazem da cidade da laguna, pelo menos como é vista em *Gestern* e em *Der Tod des Tizian*, um refúgio do esteta que se deixa induzir pela atracção arrebatadora que a arte sobre ele exerce. A esta imagem de capital da arte, junta-se a da cidade galante, onde, como vimos, o prazer de viver transforma o hedonismo numa religião, numa filosofia de vida. O aventureiro, qual barão de Weidenstamm ou a sua outra máscara, Florindo, transforma-se no herói deste ambiente e ensina a fazer de cada minuto uma obra de arte. Mediante a conjugação de todos estes aspectos, quase poderíamos afirmar que Hofmannsthal pretendia construir uma nova utopia. Na realidade, do mito à utopia não é grande a distância⁷. A ambos é comum a partilha dessa noção de atemporalidade que cristaliza a imagem de um mundo feliz e harmonioso, estruturalmente perfeito. Talvez isso se explique porque ambas as categorias remetem para lugares vagos, que pouco têm a ver com o espaço real a que estão ligadas⁸. Através dos elementos atrás referidos, a Veneza de Hofmannsthal possui inicialmente todos os ingredientes para se tornar uma utopia⁹: a sua localização geográfica identifica-se com os requisitos pretendidos, pela configuração insular e pelo isolamento a que está votada face ao território continental¹⁰; as guerras são raras ou, quando existem, são já de carácter defensivo; a organização política é complexa, mas modelar, o que evidencia o seu estado de desenvolvimento; os privilégios são atenuados, comparativamente com a sociedade dos restantes Estados contemporâneos; o trabalho é uma honra, pelo que até os nobres se dedicam a actividades lucrativas como o comércio; a vida quotidiana é marcada pela felicidade e pela alegria, apesar de restrições no luxo exagerado; e, por fim, o bem-estar projecta-se no florescimento das artes e da música.

A única diferença que parece demarcar o mito da utopia é o facto de esta se projectar para o futuro e o mito se ligar a um modelo real que existiu *in illo tempore*, como refere Mircea Eliade. É este factor que faz com que a Veneza de Hugo von Hofmannsthal permaneça um mito: ela está ligada aos momentos de esplendor da cidade imperial dos séculos XIV-XVI e depois ao hedonismo do *Settecento*. São essas as imagens que o autor vienense capta nos dramas *Gestern*, *Der Tod des*

⁷ Cf. Thomas Molnar, "Mythos und Utopie", p. 122 (in: *Vierteljahrsschrift für skeptisches Denken*, Heft 1/3, 1973, p. 117-129): *Der Grund, warum ich selbst auf dem Gebrauch des Terminus "Utopie", "utopisch" im Sinne einer "zweiten Wirklichkeit" bestehe, erklärt sich aus meiner Überzeugung, daß in der abendländischen Welt die Utopie den Mythos so sicher begleitet, wie der Schatten einem beleuchteten Gegenstand folgt.*

⁸ Cf. Wolfgang Biesterfeld, no que se refere ao conceito de "utopia", em *Die literarische Utopie*, Stuttgart, 1982, p.1: *Auch das griechische Wort u-topia = Nichtland oder Nirgendland, das sich in der klassischen Sprache nicht belegt findet, ist eine humanistische Neubildung.*

⁹ Sobre os elementos constituintes da utopia, vide *idem, ibidem*, pp. 16-22.

¹⁰ A ideia da ilha como espaço ideal da utopia encontra-se estudada por Ralph Rainer Wuthenow, em "Inselglück. Reise und Utopie in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts", in: Wilhelm Voßkamp, *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Band 2, Stuttgart, 1982, pp. 320-335.

Em *Der Abenteurer und die Sängerin*, na lenda contada por Weidenstamm sobre a origem de Veneza, é este o arquétipo que subjaz à descrição de uma ilha de felicidade completa e harmonia plena. Cf. supra p. 123.

Tizian, Der Abenteurer und die Sangerin, Cristinas Hiemreise e Ein Diener zweier Herren e que se projecta ainda nos poemas *Siehst du die Stadt?* e *Reiselied*, bem como em *Erinnerungen schoner Tage*. Por outro lado, os aspectos mais sombrios que transparecem de algumas destas obras, ou emergem no drama *Das Gerettete Venedig*, constituem um motivo de reflexão sobre os anseios e aspiraoes do homem de todos os tempos: a liberdade, seja ela equacionada em termos políticos ou simplesmente em termos pessoais; a busca de prazer, de carácter erótico, numa manifestaao orgiástica e arrebataadora, que camufla a ameaça da morte e da epidemia, como sucede tambem em *Der Tod des Tizian*; ou apenas a procura de um espaço livre de contradioes, um *locus amoenus*, um *hortus conclusus*. Todos estes elementos contribuem para a idealizaao de um espaço singular como aquele que uma cidade construida sobre ilhéus proporcionava, projectando-se nas águas serenas da laguna. E se nem sempre a imagem predominante  harmoniosa e serena, é porque as contradioes apontadas fazem parte intrínseca do carácter daquele mesmo espaço. Hofmannsthal denuncia frequentemente o carácter teatral da cidade (*Venedig erscheint wie eine Operndekoration*¹¹), como indício de falta de autenticidade, ou então de duplicidade, própria de um espaço simbólico, marcado pelas contradioes e complexidades que caracterizam a vida em si, e adequado  formaao do indivíduo, como acontece com Andreas, no romance homonimo, ou com Philipp Lord Chandos¹². Através da figura de Sacramozo, já para não referir os traços arquitectónicos da catedral de S. Marcos, Veneza representa o elo de ligaao com o Oriente mágico e fabuloso, bem como com a beleza e o fascínio de Bizâncio. E assim, pela maneira como se vai revelando em cada obra onde surge, mais parece que vai mudando de máscara, de acordo com as personagens que se vão sucedendo no palco imaginário de cada drama, do romance, das narrativas curtas, dos próprios poemas: É a Veneza renascentista de Andrea e Tiziano, exótica ou dionisíaca, nocturna ou apolínea; mas é igualmente a Veneza seiscentista de Pierre e Jaffier, obscura e traioeira; pode ainda ser a Veneza barrocamente musical e iniciática de Vittoria e Weidenstamm, Florindo e Cristina, Pantalone e Beatrice, Truffaldino e Smeraldina, Rosaura e Brighella, Andreas, Maria/Mariquita e Sacramozo, da *commedia dell'arte* e do melodrama, de Baco e Ariadne; e, por fim, a Veneza do sonho, da fantasia, da decadência das antigas famılias nobres, do último dos Contarini...

Do cenário grandioso do passado, recolhe acontecimentos da sua História, orgulha-se da neutralidade assumida e do seu sistema político fundado na liberdade e na tolerancia, celebrando ao mesmo tempo os heróis, os doges, os viajantes, os comerciantes, os navegadores, os pintores e os músicos. Da fase da decadencia, recorda o bem-estar, a alegria de viver, o carnaval, o teatro, as cortesãs, os libertinos, os aventureiros e o seu máximo representante: Giacomo Casanova. Depois, vive de memorias, dos sonhos que sempre teve, toldada pela sombra da morte, remirando-se na

¹¹ Carta dirigida ao pai em 20 de Setembro de 1898, p. 268, in : Hugo von Hofmannsthal, *Briefe. 1890-1891*, Berlin, 1935, pp. 267-269.

¹² Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, p. 461 (in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt am Main, 1979, pp. 461-472): *Und ich bins wiederum, der mit dreiundzwanzig unter den steinernen Lauben des großen Platzes von Venedig in sich jenes Gefüge lateinischer Perioden fand, dessen geistiger Grundriß und Aufbau ihn im Innern mehr entzückte als die aus dem Meer auftauchenden Bauten des Palladio und Sansovin?*

imagem que os poetas e amantes dela fizeram, emergindo metafísica e evanescente no seu mundo numinoso.

Transfigurada e por demais idealizada, torna-se a imagem melancólica para uma sociedade que pressente a aproximação do seu fim. E como Viena experimenta um processo semelhante de aristocrático declínio, transforma-a no mito, que encontra em Hofmannsthal a sua mais perfeita expressão. Por isso, Veneza e Viena confundem-se de tal modo na sua obra (como vimos em *Ein Diener zweier Herren*), que o mundo veneziano e o universo habsbúrgico mais parecem duas imagens projectadas frente a frente, custando a descobrir qual delas é a mais verdadeira. Em ambas encontramos o mesmo aspecto hedonista, epicurista, dos máximos requintes e subtis aventuras, o mesmo sentido cosmopolita, como também a ideia política de indestrutibilidade, ordem e harmonia¹³.

O mito veneziano parecia ter conquistado para sempre um lugar de destaque no mundo dos poetas.

Bem cedo, porém, ainda Hugo von Hofmannsthal não havia composto todas as obras que aqui analisámos, já Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo redigiam o manifesto *Contro Venezia passatista*¹⁴ e, numa aparatosa manifestação futurista, lançavam os folhetos contendo esse mesmo texto da Torre do Relógio sobre a multidão que regressava do Lido. Começava assim a campanha futurista, que iria durar três anos, contra o "passadismo" veneziano. O que Hugo von Hofmannsthal celebrava nas suas obras, era agora objecto de repúdio:

Noi ripudiamo l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico.

Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo.

Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente, piaga magnifica del passato. Noi vogliamo rianimare e nobilitare il popolo veneziano, decaduto dalla sua antica grandezza, morfinizzato da una vigliaccheria stomachevole ed avvilito dall'abitudine dei suoi piccoli commerci loschi.

Noi vogliamo preparare la nascita di una Venezia industriale e militare che possa dominare il mare Adriatico, gran lago Italiano.

Affrettiamoci a colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi. Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, e innalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiomati di fumo, per abolire le curve cascanti delle vecchie architetture.

Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammobigliata.¹⁵

Contudo, apesar desta rajada de modernidade, que se propunha suprimir todo o culto do passado no templo da nostalgia, da grandeza desgastada, dos palácios, dos canais, das gôndolas e do luar, o resultado mais sensível foi a fractura que desde então se verificou entre a imagem que o mito tecera e a realidade concreta que lhe dera origem. Hoje, Veneza é a capital do turismo mundial, a cidade ameaçada, que se afunda continuamente na plataforma lamacenta da laguna e um dia, no

¹³ Cf. Hans Joachim Madaus, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, *Contro Venezia passatista*. 27 Aprile 1910, in: F. T. Marinetti, *Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, 1983, pp. 33-34.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

futuro, qual Vineta afundada, dela só restarão os pináculos das torres das suas igrejas a servirem de marcos à navegação. O mito, contudo, persistirá e há-de continuar a inspirar poemas como *Venedig II*¹⁶, de Günter Kunert :

Nach dem Untergang Venedigs
werden sie sagen
(ihr wist schon wer)
es hat nie eine Stadt
auf einer Lagune gegeben

Alles Erfindung

Und wer da Byzanz überfiel
das waren die Deutschen wie von jeher
(Fränkische Ritter am Fallschirm)
Legenden beschreiben
einen erdachten Ort
Es ist ein Begriff
für eine kanalisierte Anlage
doch nach einiger Zeit
am Horizont des Vergessens
tauchen die Kuppeln von San Marco auf
der Dogenpalast
die Piazzetta mit den zwei Säule trotzdem
und
die Gefängnisse füllen sich
mit Leuten die glauben
auf dem Canale Grande gefahren
zu sein.¹⁷

¹⁶ Günter Kunert, *Venedig II*, in: Günter Kunert, *Verlangen nach Bomarzo. Reisegedichte*, München, Carl Hanser Verlag, 1978, p. 37.

¹⁷ *Idem, ibidem.*

BIBLIOGRAFIA

1. Textos literários:

1.1. Obras de Hugo von Hofmannsthal:

—HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Gesammelte Werke in Zehn Einzelbänden*, herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung von Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979-1980.

- *Gedichte. Dramen I (1891-1898)*, Band 2159, 1979;

- *Dramen II (1892-1905)*, Band 2160, 1979;

- *Dramen III (1893-1927)*, Band 2161, 1979;

- *Dramen IV. Lustspiele*, Band 2162, 1979;

- *Dramen V. Operndichtungen*, Band 2163, 1979;

- *Dramen VI. Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen*, Band 2164, 1979;

- *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Band 2165, 1979;

- *Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, Band 2166, 1979;

- *Reden und Aufsätze II (1914-1924)*, Band 2167, 1979;

- *Reden und Aufsätze III (1925-1929). Aufzeichnungen*, Band 2168, 1980.

—HOFMANNSTHAL, *Ein Diener zweier Herren*, fotocópia do original dactilografado inédito, 1924.

—HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Florindo*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

—HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Briefe I. 1890-1901. Aus dem Nachlass*, Berlin, S. Fischer, 1935.

—HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Briefe II. 1900-1909*, Wien, Bermann-Fischer, 1937.

—STRAUß, Richard - HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Briefwechsel*, Zürich, Atlantis Verlag, 31964 (1ª ed.: 1952).

1.1.1 Traduções de obras de Hugo von Hofmannsthal:

—HOFMANNSTHAL, Hugo von, *A Carta a Lord Chandos*, tradução de Carlos Leite, Lisboa, Black Sun Editores, 1985.

— HOFMANNSTHAL, Hugo von, *A Felicidade de Passagem*, tradução de Elviro Rocha Gomes, in: GOMES, Elviro Rocha, *Apontamentos de literatura Alemã*, Faro, Ed. do Autor, 1966, pp. 222-224.

— HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Fala o Imperador da China*, tradução de André Ala dos Reis, in: *Labor*, nº 202, 1961, p. 563.

— HOFMANNSTHAL, Hugo von, *História de Cavalaria*, tradução de Maria António Hörster, in: SCHEIDL, Ludwig, et al., *Histórias com Tempo e Lugar. Prosa de Autores Austríacos (1900-1938)*, Lisboa, 1980, pp. 37-45.

— HOFMANNSTHAL, Hugo von, *O conto da 672ª noite*, tradução de Idalina Aguiar de Melo, in: SCHEIDL, Ludwig, et al., *Histórias com Tempo e Lugar. Prosa de Autores Austríacos (1900-1938)*, Lisboa, 1980, pp. 23-36.

— HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Todo-o-Mundo*, tradução de João Barrento, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1986.

1.2. Outros autores:

—BOITO, Camillo, *Il maestro di setticlavio*, Roma, Laterza, 1945.

—BOITO, Camillo, *Senso e altre storielle vane*, Firenze, Leo S. Olschki, 1961.

—BYRON, George Gordon, Lord, *Beppo*, in: BYRON, *Poems*, Volume One, London/ New York, Everyman's Library, 1963, pp. 369-393.

—BYRON, George Gordon, Lord, *Childe Harold's Pilgrimage*, in: BYRON, *Poems*, Volume Two, London/ New York, Everyman's Library, 1963, pp. 1-146.

—BYRON, George Gordon, Lord, *Marino Faliero, Doge of Venice*, in: BYRON, *Poems*, Volume Two, London/ New York, Everyman's Library, 1963, pp. 347-443.

—BYRON, George Gordon, Lord, "Ode on Venice", in: BYRON, *Poems*, Volume One, London/ New York, Everyman's Library, 1963, p. 191.

—BYRON, George Gordon, Lord, *The Two Foscari*, in: BYRON, *Poetical Works*, London, Oxford University Press, 1967, pp. 492-520.

—CASANOVA, Jacques, *Mémoires écrits par lui-même*, Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, 1965.

- CASTI, Giambattista, *Il Re Teodoro in Venezia*, in: CASTI, Giambattista, *Opere Scelte*, Paris, Baudry, Libreria Europea, 1840, pp. 117-239.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Il Cortegiano*, Milano, Garzanti, 1981.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Il Fuoco*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1959.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *La Leda senza Cigno*, in: D'ANNUNZIO, Gabriele, *Prose di Romanzi*, Volume II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978, pp.1181-1364 (1^a ed.: 1940).
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *La Nave*, Milano, Mondadori, 1955.
- FONTANE, Theodor, *Effi Briest*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1969.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Aufzeichnungen und Vorarbeiten zur Italienischen Reise*, in: *Goethes Poetische Werke, Vollständige Ausgabe, Neunte Band, Autobiographische Schriften, Zweiter Teil*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1953.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Epigramme. Venedig 1790*, in: *Goethes Poetische Werke, Vollständige Ausgabe, Erster Band, Gedichte*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1953, pp. 219-239.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, in: *Goethes Poetische Werke, Vollständige Ausgabe. Achte Band, Die Grossen Dramen*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1951, pp. 155-587.
- GOLDONI, Carlo, *Arlequin, servidor de dois amos*, Porto, Livraria Galaica, 1960.
- GOLDONI, Carlo, *Der Diener zweier Herren*, versão de Friedrich Ludwig Schröder, Stuttgart, Reclam, 1990.
- GOLDONI, Carlo, *Il Servitore di due Padroni. Der Diener zweier Herren*, Stuttgart, Reclam, 1985.
- GRILLPARZER, Franz, *Sämtliche Werke*, I Band, München, Carl Hanser Verlag, 1960.
- HALM, Friedrich, *Camoens. Dramatisches Gedicht in einem Aufzug*, Wien, Verlag bei Carl Herold, 1843.
- HOFFMANN, E.T.A., *Die Serapions-Brüder*, München, Winkler Verlag, 1976.
- HOFFMANN, E.T.A., *Doge und Dogressa*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1981.
- KUNERT, Günter, *Verlangen nach Bomarzo. Reisededichte*, München, Carl Hanser Verlag, 1978.
- MANN, Thomas, *Der Tod in Venedig*, in: MANN, Thomas, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963, pp. 353-417.

- MANZONI, Alessandro, *I Promessi Sposi*, Milano, Mursia, 1981.
- MARINETTI, F. T., *Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983.
- MUSSET, Alfred de, *La Nuit Vénitienne ou Les Noces de Laurette*, in: MUSSET, Alfred de, *Œuvres Complètes*, Paris, La Renaissance du Livre, s.d., pp. 371-378.
- MUSSET, Alfred de, *Le Fils du Titien*, in: MUSSET, Alfred de, *Nouvelles*, Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, s.d..
- MUSSET, Alfred de, "Venise", in: MUSSET, Alfred de, *Œuvres Complètes*, Paris, La Renaissance du Livre, s.d., p. 233.
- NESTROY, Johann, *Zu ebener Erde und erster Stock*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1980.
- NIEVO, Ippolito, *Le Confessioni d'un Italiano*, Milano, Rizzoli Editore, 1954.
- OTWAY, Thomas, *Venice Preserved*, London, Edward Arnold Publishers Ltd, 1976 (1.st ed.: 1969).
- PLATEN, August Graf von, *Sämtliche Werke*, Leipzig, Hesse & Becker, 1909.
- RILKE, Rainer Maria, *Gesammelte Werke*, Leipzig, Insel Verlag, 1927.
- ROTH, Joseph, *Radetzky marsch*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.
- RUSKIN, John, *Venezia*, Firenze, G. Barbèra Editore, 1925.
- SAINT-MAURE, Benoit de, *Le Roman de Troie*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C.ie, 1908.
- SAND, George, *Consuelo, la Comtesse de Rudolphstadt*, Paris, Garnier Frères, 1959.
- SANNAZARO, Jacopo, *Egloghe - Elegie - Odi - Epigrammi*, Milano, Carlo Signorelli Editore, 1928.
- SCHILLER, Friedrich, *Der Geisterseher*, in: SCHILLER, Friedrich, *Werke*, Zweiter Band, München, Droemersch Verlag, s. d., pp. 376-462.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- SHAKESPEARE, William, *Othello*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- SHAKESPEARE, William, *The Merchant of Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962.

—SHAKESPEARE, William, *The Two Gentlemen of Verona*, Cambridge, Cambridge University Press, 1921.

—STRACHWITZ, Moritz von, *Sämtliche Lieder und Balladen*, Berlin, 1912.

—STRAUß, Johann, *Eine Nacht in Venedig*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1980.

—SUPPÉ, Franz von, *Boccaccio*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1977.

—SÓFOCLES, *Tragédias do Ciclo Tebano. Rei Édipo; Édipo em Colono; Antígona*, Lisboa, Sá da Costa, 1957.

—VIRGILE, *Énéide*, Paris, Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1977.

—WORDSWORTH, William, "On the Extinction of the Venetian Republic", in: WORDSWORTH, W., *Poetical Works*, London, Oxford University Press, 1969, p. 242.

—ZWEIG, Stefan, "Casanova", in: ZWEIG, Stefan, *Drei Dichter ihres Lebens*, Leipzig, Insel Verlag, 1928.

—ZWEIG, Stefan, *Die Welt von Gestern. Erinnerung eines Europäers*, Berlin/Weimar, Aufbau, 1981.

1.3. Textos em antologia:

—BORMIOLI, Mario e PELLEGRINETTI, G. Alfonso (ed. lit.), *Lecture Italiane per Stranieri*, Volume Secondo, Milano, Mondadori, 1955.

—GRIMM, Gunter E., *Italien-Dichtung, Band I: Erzählungen von der Romantik bis zur Gegenwart und Band II: Gedichte von der Klassik bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1988.

—HAMM, Peter (Hrsg.), *Kennst du das Land wo die Zitronen blühen? Italien im deutschen Gedicht*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1987.

—MORCHÉ, Pascal (Hrsg.), *Venedig im Gedicht*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1986.

—RIEMERSCHMID, Werner und DE BRUYN, Karlheinz (Hrsg.), *Italien im deutschen Gedicht*, München, Verlag Karl Alber, 1943.

2. Bibliografia passiva.

2.1. Informação histórica (Cidades e Literatura):

—BASSANI, Giorgio, "Le Parole Preparate", in: *Paragone*, 180, Anno XV, 1964, pp. 3-22.

- BAUER, Roger et al., *Fin-de-Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, 1977.
- BENEDIKT, Heinrich, *Kaiseradler über dem Apennin. Die Österreicher in Italien 1700 bis 1866*, Wien/ München, Verlag Herold, 1964.
- BRANCA, Vittore (ed. lit.), *Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano*, Firenze, Sansoni, 1967.
- BRAUNSTEIN, Philippe e DELORT, Robert, *Venise. Portrait historique d' une cité*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- BUCK, August, "Laus Venetiae und Politik im 16. Jahrhundert", in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Band 57, 1975, pp. 186-194.
- BURCKHARDT, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, s.d.(1ª ed. : 1860; trad. port.: BUCKHARDT, Jacob, *A Civilização do Renascimento Italiano*, Lisboa, Editorial Presença, 1983).
- CANAL, Martino da, *Les estoires de Venise. Cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, Firenze, Olschki, 1973.
- CARBONE, Fabrizio, "Misteri d'Arte/ Il Leone di Venezia al British - Che Scoperta: l'età del bronzo", in: *Panorama*, 1279, Ano XXVIII, pp.122-124.
- CATTAN, Lucien, "La Venise de Byron et des Romantiques Français", in: *Révue de Littérature Comparée*, N° 5, 1925, pp. 89-102.
- CESERANI, Remo e FEDERICIS, Lidia de, *Il Materiale e l' Immaginario, Vol. IV, La Società Signorile*, Torino, Loescher Editore, 1986.
- CHAMBERS, D. S., *Veneza Imperial 1380-1580*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972 (Título original: *The Imperial Age of Venice 1380-1580*, London, Thames & Hudson, Ltd., 1970).
- CLAIR, Jean, *Vienne 1880-1938: L'Apocalypse Joyeuse*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986.
- CLAUSS, Max, "L' Empire, un Songe...", in: *Révue d'Allemagne et des Pays de Langue Allemande*, 3.4., 1929, pp. 941-945.
- COSTA, Fernanda Gil, "Crónica de um Olhar Seduzido — a propósito de *A Morte em Veneza* de Thomas Mann", in: *Revista da Faculdade de Letras*, nº 9, Série V, 1988, pp. 73-82.
- CZERNY, Eva Maria, *Die Figuren der Commedia dell'arte in den in Italien uraufgeführten Opern vor Mozart*, Wien, Philosophische Fakultät der Universität, 1973.
- Die Wiener Operette*, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien/ Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 1985.

- DIECKMANN, Friedrich, *Richard Wagner in Venedig. Eine Collage*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam Jun., 1983.
- ELWERT, W. Theodor, "Venedigs literarische Bedeutung. Ein bibliographischer Versuch", in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 36, 1954, pp. 261-300.
- ERBEN, Tino (Hrsg.), *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*, Wien, Verlag der Museen der Stadt Wien, 1985.
- FUCHS, Albert, *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*, Wien, Löcker Verlag, 1984.
- GAETA, Franco, "Alcune considerazioni sul mito di Venezia", in: *Bibliothèque d' Humanisme et Renaissance*, Tomo XXIII, 1961, pp. 58-75.
- GALASSO, Giuseppe, *Poder e Instituições em Itália. Desde a Queda do Império Romano aos dias de hoje*, Lisboa, Livraria Bertrand/ Instituto Italiano de Cultura em Portugal, 1984.
- HELLER, Erich, "Thomas Mann in Venice", in: HELLER, Erich, *The poet's self and the poem*, London, 1976, pp. 73-91.
- HINTERÄUSER, Hans, "D'Annunzio und die deutsche Literatur", in: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 116. Jahr, Band 201, Heft 4, 1964, pp. 241-261.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin-de-Siècle. Gestalten und Mythen*, München, Fink Verlag, 1977.
- JANIK, Allan et al., *Wittgenstein's Vienna*, New York, Touchstone, 1973.
- JANKOWSKY, Bernhard, "Reflexos do mito e da decadência do Império Austro-Húngaro na literatura austríaca (Joseph Roth e Arthur Schnitzler)", in: *Letras de Hoje*, nº 34, 1978, pp. 11-33.
- JEDL, Konrad, *Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jhdts.*, Wien, Philosophische Fakultät der Universität, 1953.
- JENKS, William A., *Francis Joseph and the Italians 1849-1859*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1978.
- JONAS, Ilse B., *Thomas Mann und Italien*, Heidelberg, Carl Winter/ Universitätsverlag, 1969.
- KARTHAUS, Ulrich, *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1981.
- KELLER, Wil (Hrsg.), *Venedig*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1988.
- KINDERMANN, Heinz, *Die Commedia dell'Arte und das deutsche Volkstheater*, Leipzig, Verlag Heinrich Keller, 1938.

- KINDERMANN, Heinz, e DIETRICH, Margret, *Die Commedia dell'Arte und das Altwiener Theater*, Roma, Istituto Austriaco di Cultura, 1965.
- KLEINDEL, Walter, *Die Chronik Österreichs*, Dortmund, Chronik Verlag, 1984.
- KOPPEN, Erwin, *Dekadenter Wagnerismus*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1973.
- KOPPEN, Erwin, "Wagner in Venedig", in: LOOS, Helmut und MASSENKEIL, Günther (Hrsg.), *Zu Richard Wagner*, Bonn, 1984, pp. 101-120.
- KOSEL (Hrsg.), *Wien um 1900*, Wien, Druckerei Brüder Rosenbaum, 1964.
- KRAMER, Hans, *Die Italiener unter der österreichisch-ungarischen Monarchie*, Wien/München, Verlag Herold, 1954.
- KRAMER, Hans, *Österreich und das Risorgimento*, Wien, Bergland Verlag, 1963.
- La Civiltà Veneziana del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1958.
- La Civiltà Veneziana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1960.
- La Civiltà Veneziana nell' Età Romantica*, Firenze, Sansoni, 1961.
- LEITICH, Ann Tizia, *Vienna Gloriosa. Weltstadt des Barock*, Wien, Buchgemeinschaft Donauland, 1963.
- LINKE, Norbert, *Johann Strauß*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1982.
- LOCHER, Emma, *Die Venedigersagen*, Tübingen, Druck von H. Laupp Jr., 1922.
- LOGAN, Oliver, *Culture and Society in Venice 1470-1790*, London, B. T. Batsford, Ltd., 1972.
- LONGWORTH, Philip, *Aufstieg und Fall der Republik Venedig*, Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1974 (Titulo original: *The Rise and Fall of Venice*, London, Constable & Company, 1974).
- LUNZER-TALOS, Victoria et al., *Kunst in Wien um 1900*, Wien, Bundesministerium für Auswärtige Angelegenheiten, 1986.
- MADAUS, Hans Joachim, *Mythos Venedig. Il Mito Veneziano. Arbeiten zu Venedig 1980*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1981.
- MAGRIS, Claudio, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986.
- MAURER, Doris e MAURER, Arnold E., *Literarischer Führer durch Italien*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1988.
- MAURER, Arnold E., *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1982.

- MEREGALLI, Franco, "Venice in romantic literature", in: *Arcadia*, 18, Heft 1-3, 1983, pp. 225-239.
- MERIGGI, Marco, *Il Regno Lombardo-Veneto*, Torino, UTET, 1987.
- MICHAEL, Wolfgang F., "Stoff und Idee im 'Der Tod in Venedig'", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXIII Band, 33. Jahrgang, 1959, pp. 13-19.
- MIKLASEVSKIJ, Konstantin, *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Venezia, Marsilio Editore, 1981.
- Österreich und Italien*, Wien, Bundesministerium für Finanzen, 1987.
- PABST, Walter, "Satan und die alten Götter in Venedig. Entwicklung einer literarischen Konstante", in: *Euphorion*, N.49, Parte 3, 1955, pp. 335-359.
- PELLEGRINI, Carlo (ed. lit.), *Venezia nelle Letterature Moderne. Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata (Venezia, 25-30 Settembre 1955)*, Venezia/Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1961.
- PETRACCONE, Enzo, *La Commedia dell'Arte*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1927.
- PETRICONI, H., *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1958.
- PETRICONI, Hellmut, e PABST, Walter, "Einwirkung der italienischen auf die deutsche Literatur", in: STAMMLER, Wolfgang (Hrsg.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, Band III, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1962, p. 107-146.
- PFABIGAN, Alfred, *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien, Verlag Christian Brandstätter, 1985.
- PIGNATTI, Terisio, *Venezia. Mille anni d'arte*, Venezia, Arsenale Editrice, 1989.
- PIRCHER, Wolfgang (Hrsg.), *Début eines Jahrhunderts. Essays zur Wiener Moderne*, Wien, Falter, 1985.
- POKORNY, Jaroslav, *Goldoni und das venezianische Theater*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968.
- POPPE, Manuel, *Crónicas Italianas*, Lisboa, Difel, 1984.
- PRAZ, Mario, *Shakespeare e l'Italia*, Firenze, F. Le Monnier, 1963.
- RASCH, Wolfdietrich, *Die literarische Décadence um 1900*, München, Verlag C. H. Beck, 1986.

- RASUMOW/ CHASIN, *Versinkende Städte*, Moskau/ Leipzig, Verlag Progress/ BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1984.
- REHM, Walter, "Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LIV, 1929, pp. 296-328.
- RICALDONE, Luisa, *Vienna italiana. Alla scoperta dell'italianità di Vienna*, Gorizia, Editrice Goriziana, 1987 (Titolo original: *Italienisches Wien*, Wien, Herold Druck und Verlagsgesellschaft m. b. H., 1986).
- RIECKMANN, Jens, *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 21986 (1ª ed.: 1985).
- RINGGER, Kurt, *Ambienti ed Intrecci nelle Commedie di Carlo Goldoni*, Berna, Edizioni A. Francke S. A., 1965.
- ROMANELLI, Giandomenico (ed. lit.), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, Milano, Electa, 1983.
- SCHAEFFER, Emil, "Das moderne Renaissance Empfinden", in: *Die neue Rundschau*, XVI, 1905, pp. 769-784.
- SCHEIDL, Ludwig, *A Viena de 1900. Schnitzler, Hofmannsthal, Musil, Kafka*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1985.
- SCHEIDL, Ludwig, "Documentação" a Oskar Kokoschka, *Assassino Esperança de Mulheres. A Sarça Ardente*, Coimbra, Livraria Minerva, 1990, pp. 11-29.
- SCHORSKE, Carl E., *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1982.
- SEBALD, W. G., *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg/ Wien, Residenz verlag, 1985.
- SIMMEL, Georg, "Venedig", in: SIMMEL, Georg, *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922, pp. 67-73.
- STORTI, Amedeo, *Venezia dentro e fuori*, Venezia, Edizioni Storti, 1988.
- Venezia: Mito o Metafora? Personalità letteraria*, Udine, 1989 (Collezione "Quaderni Utinensi", 9/10).
- "Venice in Literature", in: *Yearbook of Comparative and General Literature*, Vol. 5, 1956, pp. 26-34.
- VICENTINI, Enrico, *The Venetian Soleri from Portable Platforms to Tableaux Vivants*, in: EISENBICHLER, Konrad, e IANNUCCI, Amilcare A. (Ed. lit.), *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, Toronto, Dovehouse Editions Inc., 1990, pp. 383-394.

—VORDTRIEBE, Werner, "Richard Wagners Tod in Venedig", in: *Euphorion*, 52. Band, 4. Heft, 1959, pp. 378-396.

—WANDRUSZKA, Adam, *Österreich und Italien im 18. Jahrhundert*, München, Verlag R. Oldenbourg, 1963.

—WEINGEIST, Magdalena, *Goldoni, Gozzi und das Wiener Theater*, Wien, Philosophische Fakultät der Universität, 1938.

—WUNBERG, Gotthart e BRAAKENBURG, Johannes J., *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1990.

—ZORZI, Alvise, *La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano*, Milano, Rizzoli, 1990.

—ZORZI, Alvise, *Venezia Austriaca*, Roma/ Bari, Laterza, 1985.

2.2. Teoria da Literatura:

—BOURNEUF, Roland, e OUELLET, Réal, *O Universo do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

—COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.

—DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit Speculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

—DELIUS, Annette, *Intimes Theater*, Kronberg/Ts., Scriptor Verlag, 1976.

—GENETTE, Gérard, *Discours du récit. Essai de méthode*, in: GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 67-282.

—GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

—GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

—KAYSER, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*, Coimbra, Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1976 (1ª ed.: 1948).

—KLOTZ, Volker, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie-Posse-Schwank-Operette*, München, dtv, 1980.

—LINTVELT, Jaap, *Essai de Typologie Narrative. Le "Point de Vue". Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, 1981.

—PFISTER, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984 (1ª ed.: 1982).

—SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Volume I, Coimbra, Livraria Almedina, 71986.

—STANZEL, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, ³1985 (1ªed.: 1979).

—SZONDI, Peter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, ⁸1971 (1ª ed.: 1956).

2.3. Literatura comparada e tematologia:

—BRUNEL, P./ PICHOS, Cl./ ROUSSEAU, A.-M., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983.

—CHEVREL, Yves, *La Littérature Comparée*, Paris, P.U.F., 1989.

—CHEVREL, Yves, "Où en sont les études comparatistes de réception? Bilan et perspectives", in: *Os Estudos Literários (entre) Ciência e Hermenêutica. Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, A.P.L.C., 1990, pp. 21-30.

—FRENZEL, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, ²1980.

—FRENZEL, Elisabeth, *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlin, Erich Schmid Verlag, 1966.

—FRENZEL, Elisabeth, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963.

—FRENZEL, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1963.

—FRENZEL, Elisabeth, *Vom Inhalt der Literatur. Stoff-Motiv-Thema*, Freiburg/ Basel/ Wien, Herder, 1980.

—GONÇALVES, Joaquim Cerqueira, "O que e porque se compara em literatura", in: *Os Estudos Literários (entre) Ciência e Hermenêutica. Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, A.P.L.C., 1990, pp. 107-111.

—GUYARD, Marius-François, *La Littérature Comparée*, Paris, P.U.F., ³1961 (1ª ed.: 1951).

—MACHADO, Álvaro Manuel, e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1981.

—*Os Estudos Literários (entre) Ciência e Hermenêutica. Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, A.P.L.C., 1990.

—S., Horst, e DAEMMIRICH, Ingrid, *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur*, Bern/ München, Francke Verlage, 1978.

—TROUSSON, Raymond, *Temas e mitos. Questões de método*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988 (Título original: TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes — questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1981).

—TROUSSON, Raymond, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, M. J. Minard, 1965.

—WELLEK, René, e WARREN, Austin, "Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional", in: WELLEK, René, e WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d., pp. 53-62 (Título original: *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & Cº, 1942).

2. 4. O Mito:

— ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 21990.

—BARTHES, Roland, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 1984 (Título original: BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957).

—BAUZÀ, H. F., *Roma y el destino de Occidente*, in: *Congresso Internacional: As Humanidades Greco-Latinas e a Civilização do Universal. Actas*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra e Livraria Minerva, 1988.

—BURKERT, Walter, *Mito e Mitologia*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1986 (Traduzido do alemão por Maria Helena da Rocha Pereira; Título original: Walter Burkert, *Mythos und Mythologie*, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, I Band, Berlin, Propyläen Verlag, 1981, pp. 11-35).

—CASSIRER, Ernest, *Linguagem, Mito e Religião*, Porto, Edições RÉS Limitada, 1976 (Título original: *Sprache und Mythos*).

—ELIADE, Mircea, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1986 (Título original: ELIADE, Mircea, *Myth and Reality*, London, Harper & Row, Publishers, Inc., 1963).

—ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éditions Gallimard, 1957.

—FERREIRA, Armando Ventura, *Memória dos Mitos*, Lisboa, Editora Arcádia, S.A.R.L., 1971.

—FERREIRA, Vergílio, "Questionação a Foucault e a algum estruturalismo", in: FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, 1966, pp. XXI-LV.

—FERRUCCI, Franco, "Il Mito", in: ROSA, Alberto Asor, *Letteratura Italiana, Vol. V: Le Questioni*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1986, pp. 513-549.

—FRYE, Northrop, "The Archetypes of Literature", in: FRYE, Northrop, *Fables of Identity. Studies in Poetics Mythology*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1963, pp. 7-38.

- GREIMAS, A. J., "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", in: *Communications*, 8, 1966, pp. 28-59.
- HERDER, Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in: HERDER, J. G., *Werke in zwei Bänden*, Band I, München, Carl Hanser Verlag, 1953, pp. 733-830.
- JESI, Furio, *O Mito*, Lisboa, Editorial Presença, ²1988 (Título original: JESI, Furio, *Il Mito*, Milano, Istituto Editoriale Internazionale, 1977).
- JOLLES, André, "O Mito", in: JOLLES, A., *Formas Simples: Lenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*, São Paulo, Editora Cultrix, 1976, pp. 83-108 (Título original: *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythos, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930).
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70, 1987 (Título original: LÉVI-STRAUSS, Claude, *Myth and Meaning*, University of Toronto Press, 1978).
- LEYEN, Friedrich von der, "Mythos und Märchen", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXIII Band, 33. Jahrgang, 1959, pp. 343-360.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, "Motivos, temas e mitos", in: MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 89-97.
- MOLNAR, Thomas, "Mythos und Utopie", in: *Vierteljahrsschrift für skeptisches Denken*, Heft 1/2, 1973, pp. 117-129.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de Cultura Clássica*, I Volume, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ⁵1980.
- PLATÃO, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ³1980 (Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, a partir da edição de J. Burnet, *Platonis Opera*, T. IV, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1949).
- SCHWARZ, Egon, "Milieu oder Mythos?", in: *Literatur und Kritik*, N. 163/164, 1982, pp. 22-35.
- VICO, Giambattista, *Scienza Nuova*, in: VICO, *Autobiografia. Poesie. Scienza Nuova*, Milano, Garzanti Editore, 1983, pp. 173-602.
- WELLEK, René e WARREN, Austin, "Imagem, metáfora, símbolo, mito", in: WELLEK, René e WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições Europa-América, s.d., pp. 229-261.
- WIMSATT, Jr., William e BROOKS, Cleanth, "Mito e arquétipo", in: WIMSATT, Jr., William e BROOKS, Cleanth, *Crítica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ²1980, pp. 829-853 (Título original: *Literary Criticism*, Alfred A. Knopf, Inc., 1957).

2.5. Poética do espaço:

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1974 (1^a ed.: 1957).
- BACHTIN, M., "Zeit und Raum im Roman", in: *Kunst und Literatur*, 22, 1974, pp. 1161-1191.
- BENTMANN, Reinhard e MÜLLER, Michael, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Verlag, 1970.
- BOLLNOW, Otto Friedrich, *Mensch und Raum*, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz, Kohlhammer, 1984 (1^a ed.: 1963).
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal, "O espaço", in: BOURNEUF, R. e OUELLET, R., *O universo do romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, pp.130-168.
- KLOTZ, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Carl Hanser Verlag, 1980 (1^a ed.: 1969), pp. 45-59 e 120-136.
- LOTMAN, Iouri, "Le problème de l' espace artistique", in: LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.
- LOTMAN, J. M., "On the metalanguage of a typological description of culture", in: *Semiotica*, 14: 2, 1975, pp. 97-123.
- LOTMAN, Jurij M. e SALVESTRONI, Simonetta, "Il viaggio di Ulisse nella 'Divina Commedia' di Dante", in: LOTMAN, J. M., *Testo e Contesto. Semiotica dell' arte e della cultura*, Roma/Bari, Laterza, 1980, pp. 81-102.
- MATORÉ, Georges, "L'espace littéraire", in: MATORÉ, Georges, *L' espace humain*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1976, pp. 205-235.
- MEYER, Herman, "Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst", in: *Studium Generale*, X, Heft 10, 1957, pp. 620-630.
- PFISTER, Manfred, "Raum- und Zeitstruktur", in: PFISTER, Manfred, *Das Drama*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984 (1^a ed.: 1982), pp. 327-381.
- RAGON, Michel, *L' homme et les villes*, Paris, Berger-Levrault, 1985 (1^a ed.: Éditions Albin Michel, 1975)
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Éd. Klincksieck, 1984 (1^a ed.: 1971).
- WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions L' Age d' Homme, 1978.

2.6. Imagologia:

- BOERNER, Peter, "Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung", in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 56, 1975, pp. 313-321.

—CHEVREL, Yves, "L' image de l' étranger", in: CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, Paris, P. U. F., 1989, pp. 25-26.

—DYSERINCK, Hugo, "Der Beitrag der Komparatistik zur Rezeptionsforschung und die Möglichkeiten einer Fachspezifischen Rezeptionsforschung innerhalb der Komparatistik", in: *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Sonderheft, 46, 1980, pp. 135-140.

—DYSERINCK, Hugo, "Komparatistische Imagologie jenseits von 'Werkimmanenz' und 'Werktranszendenz'", in: *Synthesis. Bulletin du Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie*, IX, 1982, pp. 27-40.

—DYSERINCK, Hugo, "Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur", in: DYSERINCK, Hugo, e SYNDRAM, Karl Ulrich (Hrsg.), *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier, 1988, pp. 13-37.

—DYSERINCK, Hugo, "Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft", in: *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, Band 1, 1966, pp. 107-120.

—DYSERINCK, Hugo, "Zur Entwicklung der komparatistischen Imagologie", in: *Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*, 8, 1988, pp.19-42.

—FISCHER, Manfred S., "Komparatistische Imagologie. Für eine interdisziplinäre Erforschung national imagotyper Systeme", in: *Zeitschrift für Sozialpsychologie*, 10, 1979, pp. 30-44.

—GUYARD, Marius-François, "L' étranger tel qu'on le voit", in: GUYARD, M.-F., *La littérature comparée*, Paris, P. U. F., 3^e 1961 (1^a ed.: 1951), pp. 110-119.

—MACHADO, Álvaro Manuel, e PAGEAUX, Daniel-Henri, "Ideias e imagens", in: MACHADO, A. M., e PAGEAUX, D.-H., *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 41-55.

—PAGEAUX, Daniel-Henri, "Une perspective d' études en littérature comparée: l' imagerie culturelle", in: *Synthesis*, VIII, 1981, pp. 169-185.

—RÜDIGER, Horst, *Literarisches Klischee und lebendige Erfahrung. Über das Bild des Deutschen Literatur und des Italiens in der deutschen Literatur*, Düsseldorf, Dt. Fraternitas e. V., 1971.

2.7. Teoria da recepção:

—DELILLE, Maria Manuela Gouveia, "Prefácio", in: DELILLE, M. M. G., *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp.11-22.

—GOLTSCHNIGG, Dietmar, "Einleitung. Zur Rezeptions- und Wirkungsforschung — Ziel und Methode der Studie", in: GOLTSCHNIGG, D., *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*, Kronberg/Ts, Scriptor Verlag, 1975, pp.15-27.

—GRIMM, Gunter, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

—ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1976.

—JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: JAUSS, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973 (1^a ed.: 1970), pp. 144-207.

—KIBÉDI VARGA, A., "Recepção e Classificação: Letras-Artes-Gêneros", in: KIBÉDI VARGA, A., *Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1981, pp. 166-183.

—STEINMETZ, Horst, "Recepção e Interpretação", in: KIBÉDI VARGA, A., *Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1981, pp. 149-165.

2.8. Sobre Hugo von Hofmannsthal:

—ALEWYN, Richard, "Casanova", in: *Die Neue Rundschau*, I Heft, 1959, pp. 100-116.

—ALEWYN, Richard, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976 (1^a ed. 1958).

—ALWAST, Jendris, *Die Spannung von Welt und Mensch in den lyrischen Dramen Hugo von Hofmannsthals*, Frankfurt am Main, Haag+Herchen Verlag, 1976.

—AUERNHEIMER, Raoul, "Hugo von Hofmannsthal als österreichische Erscheinung", in: *Die Neue Rundschau*, Band II, 1929, pp. 660-666.

—AUSTIN, Gerhard, *Die Persönliche Ausdrucksgebärde und ihre Bedingungen bei Hugo von Hofmannsthal*, Yale, Faculty of the Graduate School, 1971.

—BALACÓ, Maria Joana da Naia, *Hugo von Hofmannsthal perante a literatura de expressão inglesa*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1965.

—BASCHATA, Wolfgang, *Die Entwicklung der dramatischen Technik und Form in Hugo von Hofmannsthals lyrischen Dramen*, Innsbruck, Philosophische Fakultät der Leopold-Franzens-Universität, 1948.

—BAUER, Ingeborg, *Ältere Englische Dramen in Neuerer, Österreichischer Bearbeitung*, Wien, Philosophische Fakultät de Universität Wien, 1947.

- BEAU, Albin Eduard, "Hofmannsthal e a Ópera", in: BEAU; Albin Eduard, *Estudos*, Vol. II, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1964, pp. 415-427.
- BIANQUIS, Geneviève, "L' image de Venise dans l'œuvre de Hofmannsthal", in: *Révue de Littérature Comparée*, Ano 32, N° 3, Julho-Setembro, 1958, pp. 321-326.
- BLOCK Jr., Ed, "Journey as Self-Revelation: Hugo von Hofmannsthal's *Reiseprosa*, 1893-1917", in: *Modern Austrian Literature*, Vol. 20, N. 1, 1987, pp. 23-35.
- BRIESE-NEUMANN, Gisa, *Ästhet-Dilettant-Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der 'fin-de-siècle'-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*, Frankfurt am Main/ Bern/ New York, Verlag Peter Lang, 1985.
- BROCH, Hermann, *Hofmannsthal e il suo tempo*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- BROCH, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit: Eine Studie*, in: BROCH, Hermann, *Schriften zur Literatur I - Kritik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975, pp. 111-284.
- CASTLE, Dean Lowell, *Italy in the life and work of Hugo von Hofmannsthal*, Urbana I11, University of Illinois, 1971.
- CERF, Steven, "Karen Forsyth. 'Ariadne auf Naxos' by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss: Its Genesis and Meaning. Oxford, Oxford University Press, 1982", in: *Modern Austrian Literature*, Vol. 18, N. 1, 1985, pp. 100-101.
- CERNOHOUS, Hildegard, *Das Gesicht Italiens in den deutschen Briefen, Reisebeschreibungen und Novellen des 19. Jahrhunderts, gezeigt an einer Auswahl von Dichtern*, Wien, Philosophische Fakultät der Univ. Wien, 1937.
- "Cristinas Heimreise", in: JACOBSON, Siegfried (Hrsg.), *Die Schaubühne*, 17. Februar 1910, S. 167, 7. Band, Königstein/Ts., Athenäum Verlag, 1980.
- CROWHURST, Griseldis, *"Das Gerettete Venedig"- Vorbild und Nachbild - Zur Struktur des Hofmannsthalschen Dramas*, Bamberg, Philosophische Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br., 1967.
- CURTIUS, Ernst Robert, "Hofmannsthal und die Romanität", in: *Die Neue Rundschau*, Ano XXXX, Volume II, 1929, pp. 654-659.
- ERKEN, Günther, *Hofmannsthals Dramatischer Stil*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967)
- FEDERICO, Joseph A., "Christiane Schenk, 'Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin-de-siècle'. Europäische Hochschulschriften 18, Band 45. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987", in: *Modern Austrian Literature*, Volume 22, N°2, 1989.
- FIECHTNER, Helmut A., "Hofmannsthal und die Romanische Welt", in: *Wort und Tat*, Tomo II, 1948, pp.17-37.

- FIECHTNER, Helmut Albert, *Hofmannsthal und die Romanitas*, Wien, Philosophische Fakultät der Univ., 1935.
- FILIPUZZI, Carla, *Hugo von Hofmannsthal und Gabriele d'Annunzio. Verwandtes und Trennendes*, Wien, Philosophische Fakultät der Univ. Wien, 1965.
- FORSYTH, Karen, *"Ariadne auf Naxos" by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss: Its Genesis and Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- GAUTSCHI, Karl, *Hugo von Hofmannsthals Fragment "Andreas"*, Zürich, Juris-Verlag, 1965.
- GIUBERTONI, Anna, "Venezia nella letteratura austriaca moderna", in: ROMANELLI, Giandomenico (ed. lit.), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell' Europa asburgica*, Milano, Electa, 1983, pp. 105-126.
- GOMES, Elviro Rocha, "O Doido e a Morte. Quem tem razão: Teixeira de Pascoais ou Hugo von Hofmannsthal?", in: GOMES, Elviro Rocha, *Apontamentos de Literatura Alemã*, Faro, ed. do autor, 1966, pp. 82-84.
- GRETHER, Ewald, "Die Abenteurergestalt bei Hugo von Hofmannsthal", in: *Euphorion*, 48, 1954, pp. 171-209.
- HAIDA, Peter, *Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973.
- HAUPT, Jürgen, *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1983.
- HEDERER, Edgar, "Hofmannsthals 'Andreas'", in: *Die Neue Rundschau*, Heft 1, 1957, pp. 127-141.
- HEDERER, Edgar, *Hugo von Hofmannsthal*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1960.
- HEER, Friedrich, *"Das Gerettete Venedig" Hugo von Hofmannsthals*, Wien, Burgtheater, 1964.
- HERING, Gerhard F., *Hugo von Hofmannsthal. Der Abenteurer und die Sängerin*, Wien, Burgtheater, 1970.
- HESELHAUS, Clemens, "Calderon und Hofmannsthal. Sinn und Form des theologischen Dramas", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 191. Band, 106. Jahr, 1.-2. Heft, 1954.
- HÜTTINGER, Eduard, "Il mito di Venezia", in: ROMANELLI, Giandomenico (ed. lit.), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, Milano, Electa, 1983, pp. 187-226.
- JACOB, Heinrich Eduard, "Österreichische Form", in: *Die Neue Rundschau*, Band II, 1929, pp. 667-673.

—JACOBI, Hansres, "'Überhelle Schwermut'. 'Ariadne auf Naxos' in Hofmannsthals Sämtlichen Werken", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18. Juli 1986, p. 25.

—KAMNIG, Hemma, *Der frühe Hofmannsthal und Frankreich unter dem Aspekt der Moderne*, Klagenfurt, Univ. für Bildungswissenschaft, 1984.

—KIRCHGRABER, Jost, *Meyer, Rilke, Hofmannsthal. Dichtung und bildende Kunst*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1971.

—KLEEN, Tebbe Harms, *Elemente von Hofmannsthals dramatischen Stil in seinen ersten Dramen*, Bonn, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, 1965.

—KOENIGUER, André, *Le thème de Venise dans la littérature allemande. Étude comparative d'une mode littéraire*, Paris, Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Paris X - Nanterre, 1976.

—LAUSTER, Martina, *Die Objektivität des Innenraums. Studien zur Lyrik Georges, Hofmannsthals und Rilkes*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982.

—MAGRIS, Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi Editore, 1963.

—MANNFELD, Wiltrud, *Der Diener und sein Herr im Wer Hugo von Hofmannsthal*, München, Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität, 1966.

—MARTINI, Fritz, "Hugo von Hofmannsthal. 'Andreas oder die Vereinigten'", in: MARTINI, Fritz, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1958, pp. 225-257.

—MAUSER, Wolfram, *Hofmannsthal und Molière*, Innsbruck, Sprachwissenschaftliche Institut der Leopold-Franzens-Universität, 1964.

—MILES, David Holmes, *Memory and The Problem of Self: Study of Hofmannsthal's Andreas within the Tradition of the Bildungsroman*, Princeton, Faculty of Princeton University, 1968.

—NAUMANN, Walter, "Die Form des Dramas bei Grillparzer und Hofmannsthal", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXIII Band, 33. Jahrgang, 1959, pp. 20-37.

—NEUMANN, Walter, "Hofmannsthal und das Siebzehnte Jahrhundert", in: GILLESPIE, Gerald, e LOHNER, Edgar (Hrsg.), *Herkommen und Erneuerung. Essays für Oskar Seidlin*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1976, pp. 306-318.

—PAPE, Manfred, "Aurea Catena Homeri. Die Rosenkreuzer-Quelle der 'Allomatik' in Hofmannsthals *Andreas*", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 49 (4), 1975, pp. 680-693.

—PAPE, Manfred, "Sagredo Redivivus. Die Rolle des Maltesers in Hofmannsthals Romanfragmenten 'Andreas' und 'Reichstadt' aus dem Nachlass", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1. Oktober 1982, p. 42.

- PFISTER, Werner, *Hofmannsthal und die Oper*, Zürich, Philosophische Fakultät I der Universität Zürich, 1979.
- PICKERODT, Gerhard, *Hofmannsthals Dramen*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.
- REQUADT, Paul, *Die Bildersprache der Deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, Bern/München, Francke Verlag, 1962.
- REY, William H., "Eros und Ethos in Hofmannsthals Lustspielen. Eine Studie zur Kunst der Konfiguration in 'der Abenteurer und die Sängerin', 'Cristinas Heimreise' und 'Der Rosenkavalier'", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 30, 1956, pp. 447-473.
- REY, William H., "Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal", in: *Euphorion*, 49, 1955, pp. 57-70.
- RÖSCH, Ewald, *Komödien Hofmannsthals*, Marburg, N. G. Elwert Verlag, 1968.
- SANTOS, Manuela Carvalhão Mendes Teixeira, *Hugo von Hofmannsthal. Sua temática dramatológica e relações com Calderón de la Barca. 'Der Turm' (Tradução)*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1962.
- SCHEIDL, Ludwig, "Hugo von Hofmannsthal e a 'Ideia Europeia'. 'Jedermann', os Festivais de Salzburg e a 'Restauração da Europa'", in: *Runa*, nº 2, 1984, pp. 109-125.
- SCHEIDL, Ludwig, "Hugo von Hofmannsthal e o valor da tradição cultural", in: SCHEIDL, Ludwig, *A Viena de 1900. Schnitzler, Hofmannsthal, Musil, Kafka*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1985, pp. 47-97.
- SCHENER, Margarete, *Die Rolle der Landschaft in der symbolische Dichtung*, Wien, Philosophische Fakultät der Universität Wien, 1935.
- SCHENK, Christiane, *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin-de-Siècle*, Frankfurt am Main/Bern/ New York/Paris, Peter Lang, 1987.
- SEBALD, W. G., "Venezianisches Kryptogramm. Hofmannsthals *Andreas* ", in: SEBALD, W. G., *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg/Wien, Residenz Verlag, 1985, pp. 61-77.
- SEUFERT, Thea von, *Venedig im Erlebnis Deutscher Dichter*, Stuttgart/ Köln, Petrarca-Haus/ Kommissionsverlag, Deutsche Verlags-Anstalt, 1937.
- SOFER, Johann, *Die Welttheater Hugo von Hofmannsthals und ihre Voraussetzung bei Heraklit und Calderon*, Wien, Verlag von Mayer & Comp., 1934.
- STAIGER, Emil, "Ariadne auf Naxos'. Zur Oper Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss", in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 281, 2./3. 12. 1978, p. 25.

- STERN, Martin, "Hofmannsthals verbergendes Enthüllen. Seine Schaffweise in den vier Fassungen der Florindo/Cristina-Komödie", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXIII Band, 1959, pp. 38-62.
- STREIBEL, Andreas, *Zur Subjektsproblematik in Hofmannsthals "Andreas"*, Wien, Philosophische Fakultät der Universität, 1985.
- SZONDI, Peter, *Das lyrische Drama des Fin-de-siècle*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1975.
- TAROT, Rolf, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1970.
- TOBER, Karl, "Der Begriff der Zeit im Werk Hugo von Hofmannsthals", in: KLEIN, Karl Kurt e THURNHER, Eugen (Hrsg.), *Germanische Abhandlungen. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Band 6, Innsbruck, Sprachwissenschaftliches Institut der Leopold-Franzens-Universität, 1959, pp. 247-263.
- TRAUNIG, Johanna, *Die Dienerfiguren in den Komödien Hugo von Hofmannsthals*, Klagenfurt, Universität für Bildungswissenschaften, 1979.
- VOLKE, Werner, *Hofmannsthal*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1967.
- WAGENER, Luise, *Hofmannsthal und das Barock*, Dillingen a. D., Schwäbische Verlagsdruckerei G. m. b. H., 1931.
- WINDER, Marianne, "The Psychological Significance of Hofmannsthal's *Ariadne auf Naxos*", in: *German Life & Letters*, N. 1, Vol. XV, 1961, pp. 100-109.
- WOCKE, Helmut, "Hugo von Hofmannsthal und Italien", in: *Romanistisches Jahrbuch*, Band IV, 1951, pp. 374-392.
- WYSS, Hugo, *Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals*, Zürich, Max Niehans Verlag AG., 1954.

2.9. Outros estudos:

- KERÉNYI, Karl, *Labyrinth-Studien (Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee)*, Zürich, Albae Vigilae N. F. X, ²1950.
- BIESTERFELD, Wolfgang, *Die literarische Utopie*, Stuttgart, J. B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung, 1982.

- CAETANO, José A. Palma, "Camões na Áustria", Separata do Volume III d' *Os Lusíadas: Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Lisboa, Academia Portuguesa das Ciências, 1984, pp. 501-506.
- CENTENO, Yvette, "A Arte de Jardinar", in: *Os Estudos Literários: (entre) Ciência e Hermenêutica. Actas do I Congresso da APLC*, Lisboa, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1990, pp. 133-143.
- CHIARA, Piero, *Il vero Casanova*, Milano, Mursia, 1977.
- FIALHO, Maria do Céu, *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1988.
- GONÇALVES, Egito (ed. lit.), *A Arte de Amar no Século XVIII*, Porto, Editorial Inova, SARL, 1972.
- IRIARTE, Rita (Org.), *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, Lisboa, Apáginastantas, 1987.
- IRIARTE, Rita, "Literatura e Música", in: *Dédalus*, 1, 1988, pp. 31-46.
- MOSSER, Monique e TEYSSOT, Georges (Org.), *L'Architettura dei Giardini d'Occidente dal Quattrocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1990.
- MOSSER, Monique, e TEYSSIER, Georges, *L'Architettura dei Giardini d'Occidente*, Torino, Einaudi, 1990.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1975.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, "O Jardim das Hespérides", in: CENTENO, Yvette Kace, e FREITAS, Lima de, eds., *A Simbólica do Espaço - Cidades, Ilhas, Jardins*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991, pp. 19-28.
- PRAZ, Mario, *The Romantic Agony*, London/New York, Oxford University Press, 1970 (Título original: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze , Sansoni, 1933).
- RIBEIRO, Maria Aparecida, "Máscaras Dramáticas de Camões no Romantismo", in: *Actas do III Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, Livraria Minerva, 1991, pp. 787-805.
- VOBKAMP, Wilhelm, *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart, J. B. Verlagsbuchhandlung, 1982.