

MANUAL DE LEITURA

TNSJ
TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

Os Últimos Dias da Humanidade

Dá a impressão de que um aprendiz de feiticeiro se aproveitou da ausência do mestre. Mas em vez de água, há sangue.

KARL KRAUS
Noite Fechada

Uma sátira absoluta

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO

Ao escrever, em 1951, a sua mil vezes glosada sentença de acordo com a qual “escrever um poema depois de Auschwitz seria um acto de barbárie”, Theodor W. Adorno não estava a formular uma questão substancialmente nova. Estava, perante o horror absoluto do genocídio nazi, apenas a radicalizar a expressão de um problema que percorre com particular acuidade toda a história literária do século XX: perante a violência da realidade, em que medida é ainda possível e, ao mesmo tempo, legítima de um ponto de vista ético a representação estética? A resposta, evidentemente, só podia ser dada pela própria prática estética – e a verdade é que Adorno viria depois a relativizar o significado da sua frase, ao reconhecer, nomeadamente nas “Meditações Metafísicas” da sua *Dialéctica Negativa*, que “o sofrimento sem fim tem tanto direito a exprimir-se como o ser torturado tem direito a gritar” e ao encontrar na obra de um Paul Celan ou de um Samuel Beckett paradigmas possíveis para uma literatura depois de Auschwitz.¹ É sabido, de facto, como a tentação do silêncio acompanhou de perto a obra de muitos autores dos mais marcantes do século passado, mas também, do mesmo passo, como a história literária desse século dá abundante testemunho da capacidade de transgredir os limites daquilo “sobre que não pode falar-se”, demonstrando como o poder de nomear o inominável constitui o domínio por excelência do literário.

Nomear o inominável: era este o problema que, no decorrer dos anos, tinha vindo a cristalizar-se também como questão central da escrita krausiana. “Quem tiver alguma coisa a dizer, avance e fique em silêncio”, afirmaria Karl Kraus, em Novembro de 1914, na sua primeira intervenção pública depois do início da Primeira Guerra Mundial, a alocução “In dieser großen Zeit” (“Nesta Grande Época”).² Mas este silêncio, a única resposta possível de quem queria distanciar-se do coro cacofónico da euforia nacionalista e belicista dos primeiros meses da guerra, vai depois ser rompido por Kraus que, até ao final do conflito, a par de uma intervenção pública intensa materializada na realização de 46 recitais, sobretudo em Viena, mas também em Berlim, escreveria e publicaria alguns milhares de páginas. Páginas que, como o drama *Os Últimos Dias da Humanidade*, fazem a demonstração cabal da razão por que é necessário vencer a tentação do silêncio e da forma como é possível vencê-la, através de um “silêncio às avessas”, como lhe chamou Walter Benjamin.³ Isto é, através de uma abordagem que toma como instrumento principal a citação satírica do universo caótico das vozes e documentos da época, os quais, transpostos para o quadro da construção textual krausiana, dão testemunho eloquente da violência inscrita na aparente normalidade do quotidiano social austríaco e vienense, desse modo tornando possível a representação do aparentemente irrepresentável. E é assim que o autor satírico, cumprindo os termos programáticos de um aforismo de 1911, não deixa que o impeçam de dar forma àquilo que o impede de dar forma.

As primeiras cenas do drama, incluindo o Prólogo, foram escritas em Julho de 1915. A primeira indicação pública sobre a obra em gestação surge no n.º 406-412

de *Die Fackel* – a revista fundada em 1899 por Kraus, que, até ao fim da vida, em 1936, publicou um total de 922 números, totalizando cerca de 23 mil páginas –, datado de Outubro de 1915, em que Kraus transcreve uma cena central (na versão final, a última cena do Acto III), assinalando que pertence ao fecho de um acto de “uma tragédia ‘Os Últimos Dias da Humanidade. Um Pesadelo’”. O significativo subtítulo, “Um Pesadelo” [“Ein Angsttraum”], viria depois a ser abandonado. No essencial, a primeira versão estava terminada em Julho de 1917, com a conclusão do Epílogo. Essa primeira versão, entretanto submetida a uma revisão bastante profunda, veio a lume, começando pelo Epílogo (“A Última Noite”), em quatro números especiais de *Die Fackel* publicados de Dezembro de 1918 a Setembro de 1919. Trata-se da chamada *Aktausgabe* (edição em actos), cujo rápido surgimento no imediato pós-guerra revela bem como, uma vez desaparecidos os constrangimentos da censura que tinham impedido a publicação enquanto durasse o conflito bélico, Kraus tem pressa em intervir no novo contexto sociopolítico da recém-fundada república, dando à estampa a sua visão apocalíptica dos anos finais da monarquia.

Ao longo de 1920 e 1921, a *Aktausgabe* seria submetida a novo processo de revisão, que se traduziu num alargamento substancial. Ressalvadas algumas excepções mais notórias, foram poucas as alterações dentro de cada cena, mas, em contrapartida, a arrumação respectiva foi muito alterada e, sobretudo, a dimensão do drama cresceu de 170 para 220 cenas. O resultado é um texto novo, em que é visível, em vários aspectos que não cabe aqui desenvolver, uma acentuação diferente, baseada, por um lado, na utilização de documentos e informações só acessíveis depois do fim da guerra e, por outro, alimentada pelo circunstancialismo da intervenção no contexto da consolidação da I República austríaca a partir de uma perspectiva que levava entretanto o autor a uma solidariedade activa com o programa da social-democracia (assim, na nova versão, cresce muito o peso das referências críticas ao Partido Cristão-Social, que domina entretanto a cena política, e ao jornal *Reichspost*, órgão officioso deste partido). Esta nova versão do drama seria publicada em Maio de 1922, numa tiragem de cinco mil exemplares, reimpressa, com o mesmo número de exemplares, em Dezembro do mesmo ano. Em vida de Kraus houve uma única reedição, numa tiragem de sete mil exemplares, em 1926, numa versão praticamente idêntica à de 1922, que fixa o texto na forma definitiva.

Kraus incluiu com bastante frequência cenas de *Os Últimos Dias da Humanidade* nos seus famosos recitais públicos. Em contrapartida, o drama quase não foi representado, se exceptuarmos três encenações do Epílogo, “A Última Noite”, respectivamente, em Viena, em 1923, em Teplitz-Schönau, para um público operário, em 1924, e em Berlim, em 1930. As dificuldades inevitavelmente suscitadas pela encenação de um drama desta dimensão, com a sua esmagadora variedade de cenas, lugares e personagens, não são suficientes para explicar o facto de, em vida de Kraus, ele não ter chegado a conhecer as tábuas do palco. Esse facto deve-se, por um lado, à relutância do autor em ceder os direitos de representação a teatros em cujo critério e orientação estética não confiava e que, a seus olhos, inevitavelmente iriam adular a obra e, pior ainda, não resistiriam a explorá-la de um ponto de vista comercial. Foi assim que Kraus recusou vários pedidos de cedência de direitos, entre os quais os dos dois mais famosos encenadores alemães dos anos 20,

Max Reinhardt e Erwin Piscator. Por outro lado, como revela uma carta de 17 de Novembro de 1917, era grande o seu cepticismo perante a adequação dos meios cénicos ao tipo inaudito de drama que havia criado:

[O autor] não acredita minimamente que, em toda a sequência da peça, que, na verdade, só se serve da aparência dramática como um instrumento, se encontrem muitas cenas capazes de, mesmo com os melhores actores, conservar em palco, ainda que aproximadamente, a vivacidade dramática que adquirem sem dificuldade diante do leitor judicioso ou do ouvinte de um recital.⁴

Por motivos relacionados com a intransigência dos herdeiros dos direitos autorais, que assumiram de modo demasiado literal a perspectiva de Kraus, seria necessário esperar até 1964 para assistir à estreia absoluta, em Viena, de uma versão de conjunto do drama, encenada por Leopold Lindtberg. Desde essa data, embora com pouca frequência, *Os Últimos Dias da Humanidade* têm marcado presença nos palcos de língua alemã, e não só. Sem preocupação de exaustividade, pode referir-se: a encenação de Hans Hollmann em Basileia, em 1974, numa versão distribuída por duas noites, depois retomada em Viena, em 1980; a apresentação do drama no festival de Edimburgo, em 1983, com encenação e tradução de Robert David MacDonald; a encenação de Luca Ronconi, em Turim, em 1990; a encenação de Gorin Stojanovi em Belgrado, em 1994, que explorava os paralelismos com o processo violento de dissolução da Jugoslávia; em 1999, a encenação de Johann Kresnik, em Bremen, aproveitando o espaço de um antigo *bunker* para submarinos; a encenação de Hans Gratzler no Hotel da Linha do Sul, no Semmering, em 2000; a apresentação no La Mama Theatre de Melbourne, com encenação de Hanspeter Horner, em 2004; e, mais recentemente, as encenações de Hans-Werner Kroesinger em Estugarda (2008), de Georg Schmiedleitner no Festival de Salzburgo e no Burgtheater de Viena (2014) e de David Lescot na Comédie-Française, em Paris (2016). De assinalar ainda as muitas leituras públicas de selecções do drama pelo grande actor austríaco Helmut Qualtinger (1928-1986).

Em 1930, Kraus preparou uma versão radicalmente reduzida a que chamou “versão para palco” (*Bühnenfassung*). Esta versão, que altera profundamente o texto através de cortes muito substanciais (por exemplo, os diálogos entre as personagens do Optimista e do Eterno Descontente, às quais incumbe, na versão de base, uma relevante função córica, estão por completo ausentes) e de uma remontagem integral das cenas, nunca chegou, contudo, a ser encenada, só tendo sido publicada, por Eckart Früh, no início dos anos 90.⁵ O estabelecimento dessa versão mostra bem, no entanto, que, sem renunciar à sua concepção da primazia da linguagem e da performance verbal como modo privilegiado de produção do drama, Kraus não descartava de modo nenhum a necessidade da dimensão visual e acústica da sala de teatro para revelar a plenitude do seu potencial estético.

Num ensaio significativamente intitulado “Karl Kraus, Escola de Resistência”, Elias Canetti designa o autor satírico vienense como “mestre da indignação”, vendo-o, nessa qualidade, como absolutamente distinto de todas as outras figuras públicas da época.⁶ De facto, a sátira krausiana não se filia, no essencial,

na tradição da sátira irónica de modelo horaciano, embora também a cultive; ela vem, sim, na linha da sátira patética, juvenaliana, correspondente à raiz mais primordial do modo satírico: a praga e a invectiva. É uma sátira absoluta pelo seu carácter omnívoro, que lhe permite incorporar os mais diversos recursos expressivos e percorrer toda a paleta dos registos discursivos disponíveis, do *pathos* da acusação e da denúncia ao cómico e ao grotesco. Mas é também uma sátira absoluta no sentido em que parte, com incondicional intransigência, de um imperativo ético e em que está disposta a levar a severidade do olhar que lança sobre o mundo até às mais extremas consequências apocalípticas. Esse mesmo imperativo ético e a sua relação inseparável com a forma estética da sátira krausiana são essenciais para entender um drama como *Os Últimos Dias da Humanidade*.

Os Últimos Dias da Humanidade é um drama sem paralelo fácil em qualquer literatura. Não tem modelos, muito embora Kraus tenha, sem dúvida, tido em mente a complexidade proteica do drama shakespeariano, de que ele próprio foi um apaixonado divulgador nos seus recitais públicos e ao qual vai buscar, através de uma citação de *Hamlet*, a voz que define arquetipicamente o papel do sujeito satírico, a quem cabe transmitir à posteridade o horror de que foi testemunha, na esperança de que um futuro, mesmo que longínquo, seja capaz de evitar que esse horror perpetuamente se repita. Se quiséssemos ir buscar um antecedente próximo na literatura de língua alemã, talvez o encontrássemos apenas em *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, com que o drama de Kraus partilha um modo análogo de abordar um contexto de crise histórica através da técnica documental da montagem de citações. Num texto publicado em Maio de 1918 em *Die Fackel*, Kraus vai buscar, justamente, a uma citação do texto de Büchner o que pode considerar-se a definição de um fio condutor essencial do seu próprio drama:

Eles não ouvem que cada uma destas palavras é o estertor de agonia de uma vítima. Ide atrás dos vossos lugares-comuns até ao ponto em que eles encarnam num corpo. Olhai em volta, tudo isso fostes vós que dissestes, é uma tradução mímica das vossas palavras. [...] Hoje em dia, tudo se trabalha na carne humana. É essa a maldição do nosso tempo.⁷

Apesar de o autor ter caracterizado *Os Últimos Dias da Humanidade* como uma “tragédia em cinco actos com prólogo e epílogo”, o drama está a grande distância da forma clássica da tragédia, desde logo por lhe faltar a progressão de um fio de acção orientado para um efeito catártico. Também a figura clássica do herói trágico está ausente: o herói, a humanidade colectivamente culpada, é um herói puramente negativo, cujo colapso real é inteiramente destituído de grandeza, já que “a bala lhe entrou por um ouvido e saiu pelo outro” e, assim, o futuro não poderá ser senão a repetição da miséria do presente, sem qualquer perspectiva de renovação.

O título, *Os Últimos Dias da Humanidade*, define desde logo uma perspectiva apocalíptica. A banalidade desse título é apenas aparente: não se trata, de facto, de uma visão escatológica; para Kraus, o apocalipse não se apresenta na forma de uma catástrofe final, antes está desde sempre inscrito na aparente normalidade das formas do quotidiano. “O estado em que vivemos”, escreve ele num

aforismo de Janeiro de 1917, “é o verdadeiro apocalipse: o apocalipse estável.”⁸ Na verdade, para usar uma expressão de Walter Benjamin, é de uma “catástrofe permanente” que se trata⁹ – os últimos dias da humanidade acontecem, afinal, todos os dias. É por isso que na “tragédia” de Kraus quase não existe desenvolvimento dramático. Uma ou outra referência na primeira cena de cada um dos cinco actos ou, pontualmente, noutras cenas permite reconstituir uma vaga cronologia da progressão da guerra. A acção, que se inicia, no Prólogo, no momento dos funerais do herdeiro do trono assassinado, vai-se situando num tempo sucessivo, embora, em muitos casos, a cronologia da guerra esteja longe de ser seguida com rigor (muitos momentos importantes dessa cronologia nem sequer são, aliás, objecto de referência). Mas a repetição da mesma matriz na cena inicial do Prólogo e nas cenas de abertura dos cinco actos aponta para uma realidade que, no essencial, permanece estática – nada acontece de novo que não esteja já inscrito na lógica profunda de uma sociedade para a qual a guerra é um estado de coisas normal. É a falta de desenvolvimento dramático que permite também que a posição relativamente ao conjunto de muitas das cenas, por via de regra inteiramente autónomas, seja permutável sem nenhuma dificuldade. Deste modo, a sequência dramática, embora conduzindo ao momento da derrocada final, na forma de uma espécie de contagem decrescente, está estruturada, no essencial, em torno da presença recorrente das mesmas personagens e da variação dos mesmos motivos. Estes confluem, no fim de contas, na encenação daquela “banalidade do mal” para que, a propósito do processo de Eichmann, Hannah Arendt viria a apontar na sua reflexão sobre os protagonistas dos crimes nazis, e que está já integralmente diagnosticada no drama de Karl Kraus no relativo às “figuras de opereta” que representam a “tragédia da humanidade”.

Na sua estrutura formal, *Os Últimos Dias da Humanidade* representa um modelo absolutamente pioneiro de drama-documento, embora numa acepção muito diferente da que viria a ser associada a este conceito nos anos 60. No extremo, a montagem de cenas de que se compõe mostra-se, por definição, inacabada: a ambição última do drama seria aproveitar integralmente o material inesgotável que a própria realidade vai fornecendo sem cessar ao autor satírico. “*Os Últimos Dias da Humanidade*”, escreveria mais tarde Kraus, “compõem-se de mais umas 100 mil cenas, que só não foram escritas para não esticar demasiado a dimensão de uma peça que cabe sem dificuldade numa noite de teatro em Marte.”¹⁰ A afirmação, no Prefácio, de que “os diálogos mais inverosímeis aqui travados foram pronunciados nesta exacta forma; as mais cruéis fantasias são citações” corresponde inteiramente à verdade. De facto, a composição do drama baseia-se em boa parte na montagem de citações, provenientes, na esmagadora maioria, de fontes da imprensa. Muitas dessas fontes são identificáveis com relativa facilidade, desde logo porque parte da matéria documental aproveitada para *Os Últimos Dias da Humanidade* foi também utilizada por Kraus nos sucessivos números de *Die Fackel*, publicados ao longo dos anos da guerra e nos quais se encontram inúmeros paralelismos com o texto do drama. Na verdade, desde cedo Kraus vinha a desenvolver nas páginas da revista a técnica da glosa satírica, sem dúvida um dos elementos mais modernos e radicais da sua poética: a glosa permite a perspetivação satírica de textos, normalmente colhidos na imprensa, autênticos



objets trouvés, através da sua incorporação no discurso krausiano e do enquadramento através de diferentes formas de comentário. Esta técnica é experimentada com especial acuidade a partir de 1912, altura em que é utilizada para potenciar a crítica à cobertura jornalística das Guerras dos Balcãs; a partir de 1915, quando inicia a redacção do seu drama incomensurável, Kraus está em condições de usar esse instrumento de modos infinitamente subtis.

É assim que o que, à primeira vista, se afigura inverosímil se encontra perfeitamente atestado, como acontece – um exemplo entre muitos – no caso do postal escrito pelo general Auffenberg a Ludwig Riedl, proprietário de um conhecido café vienense (cena 16 do Acto I), descoberto por Kraus no *Illustriertes Wiener Extrablatt* (a *Aktausgabe* de 1919 inclui um fac-símile da página do jornal). Nalguns casos, o autor viria a fornecer ele próprio a prova documental, como relativamente à cena entre o imperador Wilhelm e os generais acrescentada à edição de 1922 (cena 37 do Acto IV), a qual, aparentemente de pura invenção burlesca, traz ao palco situações que estão integralmente documentadas em várias publicações memorialísticas do pós-guerra. Noutros casos, sobretudo quando a informação chegou a Kraus por via privada, através, nomeadamente, de correspondência enviada por um dos seus muitos informadores, nem sempre a fonte é identificável. Mas mesmo quando as aparências não apontam nesse sentido, como acontece, por exemplo, com a carta escrita pela mulher de Postabitz (cena 34 do Acto V), vem a revelar-se que o que se afigura ficcional se limita, basicamente, à reprodução de um documento verídico. Em geral, a citação – que tanto pode reproduzir enunciados extensos como, muitas vezes, limitar-se à frase ou mesmo ao simples vocábulo (“Stahlbad”, “banho de aço”, não é mais do que uma citação de um discurso de Hindenburg, e exemplos análogos poderiam multiplicar-se) – constitui a essencial arma satírica utilizada.

Para Kraus, a imprensa, como signo do conjunto de mecanismos a que Adorno e Horkheimer viriam mais tarde a chamar a “indústria da cultura”, é a grande responsável pela guerra (assim, Moritz Benedikt, director do mais influente jornal vienense, a *Neue Freie Presse*, surge no Epílogo do drama encarnando a figura do “Senhor das Hienas”). Ela não é responsável simplesmente na sua função de ateadora de incêndios, como instigadora da política belicista e porta-voz do ódio nacionalista, redundando no processo de desumanização bem representado nas cenas 27 e 28 do Acto I através do contraste brutal entre a mensagem de paz de Bento XV e a ferocidade de um editorial de Benedikt;¹¹ é-o, sobretudo, enquanto paradigma de um modelo de comunicação que reduz a linguagem à simples mecânica do lugar-comum e está, assim, na raiz de uma radical indiferença perante todos os valores, a começar pelo valor da vida humana. A “*Journaille*”, no expressivo trocadilho recorrentemente utilizado por Kraus, protagoniza por excelência um uso da linguagem que serve à mitificação da realidade e à banalização da violência, tornando-se no órgão por excelência do “apocalipse estável”. Foi assim que, aos olhos do autor satírico, pôde gerar-se a “aventura tecno-romântica”, já que o horror da guerra moderna, com o seu enorme potencial de destruição, não podia subir à consciência dos que, embalados por clichés de heroicidade, perdida a noção da distância entre as palavras e os actos, “sonharam conquistar o mercado mundial – o fim para que nasceram – envergando uma armadura

de cavaleiro”, como escreve o autor no Prefácio programático que antecede o drama. A desproporção entre os meios de destruição em larga escala possibilitados pelos avanços da técnica e a irresponsabilidade e insignificância moral dos que têm o poder discricionário de utilizar esses meios é um dos essenciais motivos condutores do drama. Em vez de se cobrirem de glória, como sugere o anacronismo de um imaginário cavalleiresco, os combatentes arriscam-se a ser vítimas do gás de cloro, propiciando a Kraus o trocadilho de uma investida “cloriosa”. Recorrente, em muitas variações, ao longo do drama, o motivo da “aventura tecno-romântica” é uma das várias dimensões em que se revela de modo flagrante a actualidade de *Os Últimos Dias da Humanidade*. É uma aventura que só pôde ganhar forma através da inculcação de uma retórica bélica que se substitui à percepção da realidade dos corpos humanos destroçados e violentados; a cortina dos lugares-comuns torna invisível o estendal de violência insensata que constitui o substrato da experiência concreta das vítimas.

Dado o diagnóstico essencial do peso dos usos irresponsáveis da linguagem na culpa colectiva, não surpreende a representação proporcionalmente elevada que têm no drama figuras de escritores e jornalistas ou aquelas personagens que, como, entre várias outras, o Assinante, o Patriota ou o Velho Biach, têm simplesmente por função papaguear mecanicamente fragmentos de textos de imprensa, assimilados como artigos de fé. O universo extremamente amplo das personagens combina inúmeras figuras históricas, a começar pelos imperadores da Alemanha e da Áustria-Hungria, protagonistas da aliança funesta recorrentemente tematizada em *Os Últimos Dias da Humanidade*, com não menos personagens fictícias. No conjunto, obtém-se um panorama muito amplo, que vai desde as mais altas esferas da política e da sociedade até ao vienense comum. Por vezes, sobretudo na última parte do drama, com particular realce para as visões da cena final – pense-se, por exemplo, no quadro que mostra os cadáveres das crianças do afundado paquete Lusitania, baloiçando nas ondas e baluciando uma rima infantil –, surgem figuras apresentadas exclusivamente no papel de vítimas. No geral, todavia, é sobretudo o universo esmagador dos culpados e dos cúmplices do estado de coisas que está representado.

Salta à vista o carácter unidimensional dessas figuras. Não há qualquer traço de densidade psicológica, que, por definição, as personagens não possuem. Não existe, assim, uma preocupação de realismo, as personagens surgem como simples representantes de uma *doxa* colectiva, de um senso comum materializado nos clichés da linguagem da imprensa. Elas coincidem exactamente com a sua função, existem apenas na absoluta exterioridade de um discurso de que, no limite, são simples porta-vozes. Personagens como a jornalista Alice Schalek limitam-se a debitar o texto, autêntico, dos seus artigos de jornal. É assim, aliás, que um dos aspectos cómicos explorados à saciedade no drama consiste, justamente, nos efeitos de contraste, muitas vezes grotescos, resultantes da transposição de fragmentos de discurso escrito para a oralidade da situação teatral.

Um lugar especial está reservado ao Eterno Descontente e ao Optimista. Por força da inter-relação dialógica com o Eterno Descontente, o Optimista escapa de algum modo à unidimensionalidade da generalidade das personagens, mesmo que a sua função principal consista, sem dúvida, em “dar as deixas”

ao seu interlocutor. Por seu lado, o Eterno Descontente (em que é corrente ver um *alter ego* de Kraus, se bem que não deva perder-se de vista o facto elementar de que se trata de uma personagem dramática e, portanto, configurada de acordo com as exigências de uma lógica ficcional) é a voz satírica que acompanha a acção do drama, numa função de comentário de carácter córico que vai fornecendo elementos fundamentais de perspectivação. Cabe-lhe, nomeadamente, uma das conclusões do drama, através do monólogo final (cena 54 do Acto V), que oferece, em tom patético e apocalíptico, uma súplica da acção – da acção do drama e, simultaneamente, da acção histórica real. Note-se, aliás, que o carácter aberto da forma dramática escolhida por Kraus se manifesta na existência de três finais diferentes e autónomos: além do Epílogo, “A Última Noite”, o monólogo final do Eterno Descontente que acabei de referir e a cena “Banquete de oficiais” (cena 55 do Acto V). Esta cena, a mais longa do drama, serve de contraponto ao monólogo final do Eterno Descontente, evoluindo de um registo de opereta ou de cabaré para um cenário apocalíptico, em que as visões na parede evocam a cena bíblica do banquete de Nabucodonosor, sem deixar de ecoar igualmente a cena shakespeariana de Ricardo III atormentado pelos fantasmas das suas vítimas na noite que antecede a batalha final. Tecnicamente, embora as pormenorizadas didascálias permitam à fantasia do leitor visualizar com perfeita exactidão as situações sucessivamente evocadas, a sequência de visões exigiria a projecção de imagens cinematográficas, mais uma marca da modernidade formal do drama e da complexidade de uma estrutura composicional assente numa técnica de montagem.

Uma das dimensões essenciais dessa técnica de montagem está naquilo que pode designar-se por fonomontagem, isto é, a combinação entre, por um lado, uma multiplicidade de efeitos acústicos (a começar pelos pregões que vão ecoando ao longo do drama e a acabar na variada utilização de trechos musicais, incluindo o recurso a formas próximas da opereta) e, por outro lado, uma enorme variedade de registos discursivos. Não se trata apenas do registo coloquial, omnipresente, que é um dos principais meios ao serviço do subtil jogo de contrastes entre o cómico e o patético, mas também dos dialectos, a começar, evidentemente, pelo dialecto vienense, mas com uma presença importante do dialecto berlinense e, sobretudo, do jargão dos judeus austríacos, característico de camadas sociais oriundas do Leste e só parcialmente assimiladas. No conjunto, resulta uma impressionante paleta verbal que mesmo o leitor de língua alemã dos nossos dias não será, seguramente, capaz de apreender na íntegra sem o recurso a meios auxiliares.

É na subtil diversidade dos múltiplos registos de linguagem do original que residem, sem dúvida, os mais importantes obstáculos à tradução. De facto, a intraduzibilidade de *Os Últimos Dias da Humanidade*, apesar de infirmada por traduções bem-sucedidas em várias línguas (existem, presentemente, traduções integrais em castelhano, italiano, francês, inglês, checo, húngaro e japonês), continua a constituir ainda hoje um lugar-comum muitas vezes repetido. A tradução portuguesa integral – baseada na ampla selecção, de 115 cenas, saída em 2003 sob os bons auspícios da editora Antígona e agora inteiramente revista – parte, naturalmente, da implícita recusa desse postulado. O tradutor está consciente, melhor do que ninguém, das dificuldades tantas vezes quase insuperáveis suscitadas pela transposição de um texto dramático

tão singular. Em diferentes aspectos, como no respeitante à variedade de registos, as perdas são inevitáveis, mormente numa língua como a portuguesa, que não dispõe de dialectos urbanos e nem de longe apresenta diferenças regionais ou sociolectais tão significativas como as que se encontram no seio da língua alemã. Mas o acto de tradução, como propõe o próprio Kraus através de um intraduzível trocadilho, joga-se na transmutação do verbo "übersetzen" ("traduzir") na fórmula imperativa "üb' ersetzen!" ("aprende a substituir!"). O seu critério de validade decisivo há-de ser sempre o da forma dessa substituição, isto é, há-de medir-se pela eficácia das soluções obtidas na língua de chegada. Assim, a tentativa – se bem ou malsucedida, caberá ao leitor e ao espectador ajuizar – de "substituir" em português a diversidade discursiva do original socorreu-se, como não podia deixar de ser, dos instrumentos disponíveis, procurando explorar na máxima amplitude os registos coloquiais e mesmo, onde o original o consentia, o calão.

Não vou esmiuçar aqui o sentido das muitas opções que houve que ir fazendo ao correr do caminho, longo e difícil, que levou à versão portuguesa. Apenas uma referência aos nomes das personagens fictícias, que assumem, com frequência, uma função de trocadilho ou servem à caracterização das figuras, na boa tradição, aliás, do teatro popular vienense de Johann Nestroy. Embora seja muitas vezes possível encontrar formas equivalentes, o apertuguesamento dos nomes afigurou-se quase sempre incompatível com a integridade do contexto do drama. Acresce que o efeito cómico de nomes como Tschibulka von Welschwehr ou Schlepitschka von Schlachtentreu é irreproduzível em qualquer outra língua, não apenas pelo jogo com valores fonéticos, mas também porque esse efeito assenta em boa parte em inimitáveis efeitos de contraste – nos casos vertentes, entre um nome de raiz eslava e um apelido de raiz germânica com um sentido bélico-nacionalista (Welschwehr: muralha anti-gaulesa; Schlachtentreu: fiel nas/às batalhas).

A sátira, por definição, é sempre situada, isto é, assenta na capacidade de transformar em exemplo paradigmático o envolvimento muito próximo numa observação local. Por isso, nada é demasiado insignificante para escapar à atenção dela, capaz de apreender o sentido cósmico do que se passa "na esquina da Sirk". O texto de *Os Últimos Dias da Humanidade* está, assim, povoado de alusões, não apenas a pessoas e acontecimentos mais ou menos facilmente identificáveis, mas também a situações, nomes e locais já na época dificilmente ao alcance de leitores não-vienenses e hoje obscuros para a grande maioria dos leitores. Em muitos casos, o sentido paradigmático suscitado pelas estratégias de ficcionalização torna relativamente irrelevante a exacta identificação factual. Noutros casos, todavia, essa identificação pode acrescentar elementos importantes para a compreensão de passos de leitura complexa, nomeadamente também quando respeita a elementos fraseológicos assentes em lugares-comuns da época ou a citações literárias hoje já não correntes.

Os últimos dias da humanidade, no sentido de Karl Kraus, são os que continuamos ainda a viver todos os dias. O leitor de hoje não deverá, pois, estranhar se os lugares-comuns papagueados pelo Assinante e o Patriota ou a retórica belicista de uma Alice Schalek "incorporada" nas operações militares lhe fizerem vir irresistivelmente ao espírito a reportagem ou o editorial que acabou de ler no seu jornal do dia ou da véspera. É o significado paradigmático do diagnóstico

traçado que distingue o drama de Kraus do grosso da literatura sobre a guerra. A actualidade de *Os Últimos Dias da Humanidade* não reside, de facto, apenas na sua portentosa diatribe antimilitarista e no “ódio absoluto contra a guerra” (Canetti) que ela inspira. Reside, por um lado, na persistência dos seus motivos, nomeadamente o da imprensa, na forma de um discurso virtual, hoje elevado à infinita potência, que se substitui à experiência e assim torna invisível a violência do sofrimento concreto de seres humanos; e reside, do mesmo passo, na agudeza do olhar impiedoso lançado sobre a forma como um estado de excepção se transforma em revelador da normalidade social, um olhar sismográfico tão sensível aos sintomas da catástrofe como desperto para a possibilidade de salvação, contida na utopia de uma linguagem outra de que a sátira absoluta oferece a imagem negativa.

1 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, p. 355.

2 *Die Fackel* n.º 404, Dezembro de 1914, p. 2.

3 Walter Benjamin, “Karl Kraus”, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*.

Org. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, vol. 4, p. 338. Este texto foi incluído por João Barrento na selecção dos ensaios sobre literatura de Benjamin por si organizada e traduzida (Walter Benjamin, *Ensaio sobre Literatura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016, p. 209-251).

4 *Apud* Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit: Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. Org. Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 781-783.

5 Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit: Bühnenfassung des Autors*. Org. Eckart Früh. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

6 Elias Canetti, “Karl Kraus, Schule des Widerstands”, in E. Canetti, *Das Gewissen der Worte: Essays*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 47.

7 “Der begabte Czernin” [“O talentoso Czernin”], *Die Fackel* n.º 474-483, Maio de 1918, p. 20.

8 Karl Kraus, *O Apocalipse Estável: Aforismos*. Trad. António Sousa Ribeiro. Lisboa: Fyodor Books, 2015, p. 74.

9 Walter Benjamin, “Zentralpark”, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, p. 683.

10 *Die Fackel* n.º 640-648, Janeiro de 1924, p. 7.

11 Como tantas outras, estas duas cenas baseiam-se numa glosa satírica publicada a abrir o n.º 406-412 (Outubro de 1915) de *Die Fackel*: sob o simples título “Duas Vozes”, o texto limita-se a transcrever, em colunas paralelas, o apelo do Papa e o editorial da *Neue Freie Presse*.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

