

No barco de Teseu - a suspeita da transformação nas óperas de Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal

Vítor Moura

(Universidade do Minho)

“A música é a arte da transição.”

Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. “Como ser-se um outro do que se era”

Na última cena da ópera *Ariana em Naxos*, a abandonada e agora redescoberta Ariana, reconhece no deus Baco não o seu traiçoeiro amante Teseu mas um outro, um desconhecido em quem ela pretende vislumbrar a hipótese de um recomeço, longe de Naxos e das suas cavernas, onde antes quisera morrer. Na tensão, que ela guardará, entre a dor da mulher desprezada e a esperança posta numa nova viagem (Baco é, em primeiro lugar, “o senhor de um navio”), Ariana consulta-se a si própria uma e outra vez. Ela quer saber se o momento anterior já foi definitivamente ultrapassado, e quer preservar a plena consciência dessa ultrapassagem, dar-se conta da súbita transição de humor que lhe transformará a percepção do que a rodeia. Não o conseguirá: “Não existe nenhuma passagem? / Já chegámos? / Como é que isto aconteceu? Será que já atravessámos?”

Do outro lado do palco, saído a medo dos bastidores, Baco receia descobrir em Ariana, por quem se sente atraído, uma outra Circe, e espera a todo o momento que lhe seja passado o cálice com a poção que transforma os marinheiros em porcos, ou que se lhe cante a melopeia mágica que inebria e magoa. Na tensão entre o medo de uma nova traição e a atracção sentida pelo formoso ser abandonado, Baco pretende, acima de tudo, recuperar a sua condição divina, limpar o pó das mágoas passadas e preparar uma nova viagem. Tal como Ariana, também ele quer datar o preciso momento em que a transformação se dará, e com ela o fim do luto e do terror, o aguardado início de outra coisa, qualquer que ela seja, mas diferente: “Sou um outro do que era! / O sentido do deus voltou a acordar em mim, / e o teu nobre ser quero totalmente rodear!”

A textura dramática e musical deste momento assenta sobre aquela dupla entrega relutante. Tanto Ariana como Baco foram vítimas de logros, ambos foram *transformados* por aqueles que os traíram e já não sabem como reagir ao próprio momento da transformação. Querem *monitorizá-la*, medir as suas fases e registar o acme em que exactamente, como no clic de um interruptor, ela se dá.

Este texto visa a observação e contextualização desta ambição paradoxal: registrar o que se transforma, mas com a consciência de que a *transformação se dá no próprio registo*. As obras conjuntas de Strauss e Hofmannsthal apresentam este jogo conceptual como um tema recorrente e o fulgor da sua produção conjunta alimenta-se dele e alimenta-o admiravelmente.

2. Strauss, Hofmannsthal e um tema em comum

Quando se encontraram pela primeira vez, sintomaticamente, na Paris do ano de 1900 - uma época e uma cidade atarefadas com o cumprimento do lema modernista de Baudelaire e, conseqüentemente, sob uma vontade permanente de mudança - Strauss, com 36 anos, e Hofmannsthal, mais novo uma década, possuíam já um significativo passado artístico.

Hugo von Hofmannsthal podia funcionar como o epítome da realidade instável e multifacetada que constituía a Viena austro-húngara. Produto brilhante da mais desvairada encruzilhada de *contribuições*: de ascendência judaica, italiana e alemã, a sua família havia alcançado o “von” nobiliárquico e uma posição segura na complexa ordem social da Kakania finissecular. A infância, passara-a o jovem Hugo em Itália, e a juventude na Áustria, em si mesmo aprendendo a congregar uma mão cheia de díspares vectores culturais, tranquilamente, equilibradamente, como se “nunca tivesse sentido conflito algum entre o «sombrio, sério e profundamente moral ideal teutónico» e «o vivo e festivo esteticismo latino»”¹. Na formação do seu irrepetível cosmopolitismo registamos aportações de um judaísmo reminescente, do catolicismo sincero dos von Hofmannsthal, do culto dos clássicos à mistura com o fascínio comum pela *Gesamtkunstwerk* wagneriana, e de uma dupla atenção, quer à exuberância da cultura barroca austríaca quer à frugalidade da cultura protestante do Norte da Alemanha.

Uma idêntica justaposição de planos reflectia-se na aceitação de um vaivém contínuo entre a ordem do quotidiano e a esfera do artístico. Ao contrário do esteticismo de Wilde, Gide ou D’Annunzio, Hofmannsthal nunca praticaria o exercício de um divórcio entre a “vida” e a “arte”. Opostamente, fascinava-o o modo como a personalidade artística e criadora se encontrava - por vezes, muito poucas vezes, o que reforçava o fascínio - em condições de estabelecer uma mais íntima conexão entre o “eu” e o seu “mundo”². A primeira fase da sua vida artística, iniciada com a quase inevitável adopção de um pseudónimo - assim se adequando à deriva esquizóide que caracterizava a sua sociedade -, “Loris”, trazia consigo a marca de uma fluência invulgar e participava de uma estranha e, em certo sentido, desajustada confiança: “[a lírica serve] para tocar

¹ JANIK, A. e TOULMIN, S. (1973), *La Viena de Wittgenstein* (trad. por I. Liano), Madrid: Taurus, 1987, 141.

² Um tema caro a todos os principais protagonistas da Viena do princípio do século - Kraus (mas por vias completamente distintas das de Hofmannsthal), Hertz, Mach, Freud, Wittgenstein - e que se reflectiria na procura de uma autenticidade artística renovada, na música da Segunda Escola, na arte da Secessão e na arquitectura de Loos.

em cordas e arrancar harmonias que têm estado adormecidas em nós mesmos sem que as conheçamos, de modo que esquadrihamos as profundezas dos mistérios prodigiosos como se se nos franqueasse uma nova significação da vida”³.

Esta confiança seria estilhaçada pelas mesmas razões que levariam à súbita transformação do poeta em dramaturgo. A mutação, ou melhor, os motivos da mutação seriam documentados através do brilhantismo angustiante da *Carta de Lord Chandos*⁴, publicada em 1902 e fruto de uma das mais célebres e *produtivas* “letargias espirituais” da história da literatura. Será neste pequeno texto que poderemos encontrar as raízes do filão temático que haveria de proporcionar o melhor das suas colaborações com Strauss. O motivo irrompe logo no início da *Carta*: “É a custo se sei se sou ainda o mesmo a quem a sua preciosa carta se dirige” (1902: 10). Se Philip Chandos ainda é o mesmo que o autor do “Novo Páris” e do “Sonho de Dafne”⁵ que o impede agora de reconhecer-se nestes textos, de não os “poder entender imediatamente como imagem conhecida duma combinação de palavras mas apenas palavra a palavra, *como se pela primeira vez os meus olhos vissem tais vocábulos* latinos arranjados desta forma?” (1902: 12) Em clara referência ao objecto maior da sua poesia - a sondagem de um *mistério* fundamental -, enumera-se aquilo que se perdeu: “tudo quanto existe apresentava-se-me, então, numa espécie de bebedeira contínua, como uma grande unidade: o mundo espiritual e o mundo material pareciam não constituir antítese, tão-pouco as maneiras cortesias como as brutais, a arte e a barbárie, a solidão e a sociedade; (...) e em todas as naturezas sentia-me eu mesmo” (1902: 20-21). A perda desta comunhão tranquila entre homem e mundo corre a par com a progressiva desqualificação da linguagem - e da poesia, seu mais desenvolvido exercício -, como veículo de mediação e de conhecimento: “em resumo (...), perdi por completo a faculdade de pensar ou de falar consequentemente sobre o que quer que seja” (1902: 25).

Na *Carta de Lord Chandos*, as palavras, e com elas a poesia, abrem falência perante a suspeita de um novo idioma, “uma língua de que não conheço uma só palavra, uma língua com que as coisas mudas me falam” (1902: 54). Partindo de tal suspeita, Philip Chandos vai lançando indícios do que viria a ser a estratégia criativa futura no percurso de Hofmannsthal ao confessar, por exemplo, a sua adequação a uma vida medíocre e desafectada, na qual descobre insuspeitados “momentos felizes e vivificantes” (1902: 33), quando “um regador, um rastelo abandonado no campo, um cão ao sol, um cemitério pobre” adquirem o condão de ocupar a consciência com o

³Citado em Janik e Toulmin, 1973: 142.

⁴ HOFMANNSTHAL, H. (1902), *A Carta de Lord Chandos* (trad. por Carlos Leite), Lisboa: Hiena, 1990.

⁵ É curioso que o mito de Dafne nunca tenha sido tratado, em comum, por Hofmannsthal e Strauß. É de supor, no entanto, que a imagem de Dafne, sendo transformada em loureiro por Apolo para melhor poder admirar a luz do deus solar - as folhas do loureiro restam “eternamente verdes” -, o símbolo maior da transformação, nunca tenha desaparecido do horizonte literário dos dois autores. E se Hofmannsthal não viveu o suficiente para responder à insistência do mito, Strauß, anos após a morte do poeta e a partir do libreto menor de Joseph Gregor, haveria de pôr em música o momento em que as palavras da mulher são gradualmente transformadas em brisa.

brilho de uma “revelação”. Um impressionismo radical e não predicável ⁶. Se a poesia de Loris já não serve, abre-se a via que conduzirá à arte dramática de Hofmannsthal. Onde a linguagem se revela incapaz de aceder às essências fundamentais - o “eu” e o “mundo” -, apresenta-se como alternativa a arte que apresenta, e apenas apresenta, o discorrer dos acontecimentos: da “Vorstellung” passamos à “Darstellung”. Anos mais tarde, Wittgenstein envolver-se-ia num trajecto semelhante, ao substituir uma teoria figurativa da linguagem pela apresentação, por *episódios*, de um jogo de linguagem. Ambos os autores concordariam que, em certo sentido, o que constitui este mundo não é aquilo em que este mundo consiste. Se já não se pode dar conta do *mistério* (qualquer que ele seja) que *subjaz*, observe-se em redor o não-mistério do que se passa.

A activação dos instrumentos teatrais também significaria a progressiva descoberta da heterorreferencialidade inerente às *artes do palco* - do egotismo auto-evidente do poeta passávamos para a dispersão de dois relacionamentos actuais: entre personagens sobre um palco e entre essas personagens e o seu público - e essa descoberta parece reflectir-se no tema mesmo das várias óperas que resultariam da colaboração com Strauss: a ligação da ipseidade à consciência da alteridade, social, desde logo, mas também *ontológica* (não apenas o “outro” mas a própria condição de se ser um outro). Observe-se, como exemplo, o modo como Hofmannsthal povoa estas óperas com elementos capazes de pôr em destaque a súbita consciência da evidência do tempo e da duração (horizontes da mudança) como a mais importante conquista das suas personagens:

- Elektra vive aprisionada como única e indesejada sacerdotisa do luto a Agamemnon pelo que a vingança perpetrada, finalmente, por Orestes é apresentada como a única forma de se lhe devolver a possibilidade de vir a ser outra coisa ⁷, de deixar de ser a que espera para passar a ser a esperada, aquela por causa de quem as coisas acontecem, o que, infelizmente, nunca chegará a ser verdade: “sei que estão todos à espera, / porque devo ser eu a encabeçar a dança, / mas já não posso: o Oceano, o terrível, / o mil vezes aumentado Oceano, enterra com todo o seu peso cada um dos meus membros e eu não consigo / levantar-me” - Elektra quedar-se-á na galeria das personagens femininas de Hofmannsthal como aquela que não foi capaz de mudar;

⁶ Sendo de supor que a oscilação entre a música e o texto, ou mesmo entre a palavra cantada e a palavra articulada do Sprechgesang, tal como desenvolvida ao longo das óperas dos dois autores, poderá ser considerada, em retrospectiva, como tentativa de suprir esta dificuldade de expressão.

⁷ O enclausuramento no presente é bem expresso por Chrysothemis, a irmã de Elektra que deseja ter filhos (tema a ser reencontrado em *A Mulher sem Sombra*) e assim escapar de um instante que cristalizou: “Sentamo-nos para sempre no alpendre / como pássaros na gaiola, rodando para a esquerda / e para a direita as cabeças sem que ninguém venha, nem / o irmão, / nem uma mensagem do irmão...” (in HOFMANSTHAL (1909), *Elektra*, Londres: Decca, 1967). É também pela voz de Chrysothemis que vemos surgir uma das imagens mais fortes e mais complexas do texto de Hofmannsthal, a identificação do presente-prisão com a pedra: “Tenho tanto medo, tremem-me / os joelhos noite e dia, a garganta / está como que sufocada, nem sequer consigo chorar, / como se tudo fosse de pedra!”. Em *A Mulher sem Sombra*, a ameaça da transformação do Imperador em estátua de pedra ocorrerá, igualmente, como um símbolo da cristalização do tempo.

- no final do I acto de *O Cavaleiro da Rosa*, a Marechala Marie-Thérèse, após abandonar toda a sua jovialidade ao deparar com o reflexo do seu rosto sob um novo penteado ⁸, confessa: “O tempo é uma coisa estranha. / Enquanto a gente se deixa nele viver, ele não significa absolutamente nada. / Mas de repente, não nos apercebemos de outra coisa senão dele. / Ele está sempre à nossa volta. E está também dentro de nós. / Ele corre sobre as nossas faces, / ele corre sobre o espelho, / ele flui sobre as minhas têmporas. E entre mim e ti, / volta a fluir, em silêncio, como uma ampulheta. (...) / Por vezes, levanto-me a meio da noite / e faço parar todos, todos os relógios.”;

- a Imperatriz sem sombra, em busca da faculdade de ter filhos, uma projecção concreta, um futuro, uma *sombra*, e sendo sempre remetida ao seu passado de filha de Keikobad, senhor dos espíritos;

- a Helena Egípcia que entre o filtro do Esquecimento e o filtro da Memória acaba por preferir este último, para si e para Páris, por que lhe é insuportável permanecer na consciência do seu marido como uma “nova Helena”, preferindo assumir as consequências de ter sido *Helena de Tróia*, as consequências de um passado.

O contacto das personagens entre si acompanha (ou engendra?) a progressiva reflexão destas sobre si próprias enquanto sedes de uma mutação imparável. O tempo, através do qual são apresentados os *fascículos* da identidade, será a maior oferta de Hofmannsthal às suas protagonistas.

Regressando à *transformação* do próprio autor, a passagem de poeta a dramaturgo decorre como se a mudança de “objecto” implicasse a mudança de “método” e a mudança de método implicasse a reflexão sobre a mudança. Neste sentido, e mais uma vez, tudo começa na *Carta de Lord Chandos*, narração voluntariamente atrapalhada e incompetente de uma dupla implosão: a da linguagem como sonda de acesso ao *fundamento* e a do sujeito, egotista e esteta, como piloto dessa sondagem. Em seu lugar, surgirá um teatro de clara ascendência aristotélica, por onde se manifestará, uma e outra vez, a resignação das mais notáveis protagonistas à ordem do que acontece. Colocamos, assim, uma hipótese de partida: não corresponderá esta encenação da vontade perdida das personagens (femininas, note-se), envoltas numa transformação que, simultaneamente, causaram e receiam, a um regresso cíclico de Hofmannsthal à metamorfose *original* esboçada pela *Carta*? Seria como se, não dispendo Loris dos instrumentos que pudessem dizer o soçobrar do próprio discurso, tentasse Hofmannsthal, com as suas peças-óperas, a demonstração do que *então* se teria passado, i.e., tentar provar o que significa, afinal, ser-se *totalmente* um outro do que se era. Como a *Zerbinetta* de *Ariana em Naxos*, é também Hofmannsthal que se resigna ao emudecimento perante “o deus novo que avança caminhando” ⁹, um deus sempre novo, não importa qual, i.e., o “deus” da própria transformação.

⁸ “**Marschallin** Mein lieber Hippolyte, heut’haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht!” in *Der Rosenkavalier*, Londres: Boosey & Hawkes, 1957.

O mais evidente sinal da ascendência aristotélica que este teatro invoca para si mesmo reside na sua preocupação pela indução da catarse, o que seria de esperar numa obra escrita sob o signo da mutação. A catarse é a transformação do espectador e, como base do seu processo, Hofmannsthal mobilizava a capacidade ilusionista do teatro barroco ou a sofisticação técnica dos palcos de Max Reinhardt, provocando estranhas “fantasias do realismo” e o desprezo de críticos como Karl Kraus, para quem todo aquele aparato feérico se apresentava como “vulgar” e “ingénuo”, perigosamente ingénuo atendendo à terrível herança deixada pela I Guerra Mundial (cf. Janik e Toulmin, 1973: 104). Insistindo, Hofmannsthal manipulava em frente aos seus espectadores os ingredientes capazes de recriar a sua própria “catarse”: a descoberta do social após o egoísmo e a tentativa de suprir a incapacidade do discurso através da invocação de outros veículos expressivos. No decurso de uma tal tentativa, é de supor que a forma-ópera terá surgido como a mais apta a servir o objectivo proposto: fazer a representação da transformação. A ópera - mas uma ópera realista, como a praticada por Strauss - deveria funcionar como reforço de uma deambulação contínua entre os vários pólos da expressão - a música e o texto, o cenário e a voz, a trama narrativa e o aparato técnico da orquestra, o ritmo e as imagens líricas -, numa voluta sem pontos de gravidade fixos e capaz de atrair o espectador para dentro de si própria, como nos *trompe l'oeil* da arte barroca, proporcionando a catarse como finalidade essencial da arte dramática. Para compreender a transformação é inevitável o descentramento daquele que quer compreender. E foi a partir desta consciência que o texto de Hofmannsthal encontrou no expressionismo musical de Strauss um aliado perfeito.

Como a de Hofmannsthal, também a obra de Strauss poderia ser dividida em duas grandes secções: o período dos poemas sinfónicos, como *Uma Vida de Herói*, *D. Quixote* ou *Assim falava Zarathustra*, e o período da composição das óperas fundamentais, de *Salomé* a *Capriccio*, muitas das quais desenvolvidas em colaboração com o poeta vienense. Numa breve observação do seu trabalho destacam-se, desde logo, dois motivos estruturais, sintomaticamente próximos das preocupações de Hofmannsthal: (a) o egotismo auto-confiante do compositor, o qual encontra óbvia materialização na tendência de Strauss para a auto-citação musical¹⁰, da qual *Uma Vida de Herói* emerge como o mais evidente exemplo (o “Herói” é o próprio Richard Strauss, enumerando triunfalmente os motivos das suas vitórias sobre a temível crítica musical do seu tempo); (b) o tema da transformação, num arco que se prolonga desde *Morte e Transfiguração* (1889) até *Metamorfoses* (1945), e que se encontra sempre acompanhado por um desejo de inovação¹¹ quer das formas quer dos conteúdos, confessando-se várias vezes Strauss como

⁹ “**Zerbinetta** Kommt der neue Gott gegangen, hingegeben sind wir stumm! Stumm!” in *Ariadne auf Naxos*, Londres: Boosey & Hawkes, 1969.

¹⁰ Para avaliação das consequências políticas daquilo que justifica esta auto-reposição musical, cf. STEINBERG, M. (1992), “Richard Strauss and the Question”, in *Richard Strauss and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

¹¹ Mas procurando no passado, de uma forma aparentemente paradoxal, os fragmentos que deveriam permitir essa inovação, opção estilística que tem sido tradicionalmente etiquetada de “reaccionarismo musical”, uma crítica que

sendo, “em primeiro lugar”, um homem de letras, incapaz de escrever música sem um programa suficientemente atraente e original que lhe permitisse, de obra para obra, a construção de algo novo e diferente. (Na referência ao tema mesmo da transformação, Strauss haveria de eleger uma tonalidade específica (fá sustenido maior ¹²) para suporte musical de todos os “fenómenos metamórficos” representados pela sua obra, e em particular, as experiências de “Verwandlung” encenadas pelas óperas escritas em colaboração com Hofmannsthal.)

A cíclica asserção de si próprio constituiria, segundo Adorno ¹³, a mais importante característica do compositor e o mais consequente indício da enorme influência que sobre o jovem Strauss havia exercido a filosofia de Nietzsche, no seu elogio da afirmação não da razão erigida pelos iluministas e paradoxalmente exterminada pelo sistema hegeliano, mas da vontade, da “vontade para poder”, o “torna-te o que és” a que, de entre todas as tarefas humanas, a arte (e, de entre todas as artes, a música) melhor saberia dar resposta. Juntando à de Nietzsche, as influências de Simmel e Bergson, colocava Adorno o compositor da *Sinfonia Alpina* na companhia de Slevogt, Corinth, Rodin, Anatole France e Thomas Mann. Situado na intersecção deste ambiente cultural, parece então claro que Strauss teria de convergir, mais tarde ou mais cedo, na direcção do percurso igualmente encetado por Hofmannsthal: “Sendo a vida imanente o assunto da música de Strauss, assim o veículo da sua música será o ser humano cuja alma, caída da sua relação com Deus, se encontra completamente satisfeita consigo própria: o “Eu” psicológico” (1924: 407).

Mas que se afirma com essa posição da vontade? Para Adorno, Strauss é o compositor de um “Eu” *irrelacionado*, um agregado de “fenómenos emocionais”, numa exposição de motivos “superficiais” que apenas pretendem apresentar o movimento de um sujeito sobre as coisas, sem nenhum interesse pela escavação das “profundidades” dessa “alma” agora visível: “o discurso sobre a superficialidade da música de Strauss é irresponsável, toda a profundidade da sua obra consiste no facto de todo o seu mundo não ser senão superfície” (1924: 409). Por isso, nunca terá Strauss apresentado um sistemático trabalho sobre as formas musicais: as formas do passado são as suas formas. Ao contrário de Beethoven, Schumann, Chopin ou Bruckner (1924: 408), o compositor da *Salomé* não investe numa renovação formal porque, em certo sentido, as formas não penetram no seu “mundo interior”. O “desinteresse” pelo trabalho sobre as formas caminha

pode, e deve, ser contrariada: “Strauss, despite overt references to Wagnerian and Mozartian models, was as intent as Schoenberg in shaking the shadow of the past. (...) The crucial aspect in Strauss’s modernism was his concept of style. Unlike Schoenberg, Strauss as a composer was self-consciously pessimistic, if not cynical, about aesthetic progress. Awareness of modernity, in the sense of knowing one’s historical place, was tantamount to using the past against itself. This becomes apparent in Strauss’s handling of Couperin and Mozart in the 1923 *Tanzsuite* and the 1930 version of *Idomeneo*.” (BOTSTEIN, L. (1992), “The Enigmas of Richard Strauss: a Revisionist View” in *Richard Strauss and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

¹² Para uma análise musicológica da paleta tonal de Strauss - incluindo as várias utilizações de fá sustenido maior - consultar GILLIAM, B. (1992), “Daphne’s Transformation”, in *Richard Strauss and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

¹³ ADORNO, T. (1924), “Richard at Sixty” (trad. por S.Gillespie), in *Richard Strauss and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

lado a lado com um progressivo distanciamento face à contemporaneidade¹⁴, um encerramento voluntário e confiante nas regras do passado e numa experiência “interior” que *resplandece* “de fora para dentro”. Ao despojá-la de um interesse autêntico e pondo-a a funcionar ao serviço de uma vontade artística em exílio, Strauss apresenta a “natureza aparente da forma” (Adorno, 1924) com a sua mais importante contribuição musical. A forma musical deixa-se esclarecer pela natureza das situações que a envolvem. Por isso Strauss se confessava, repetidas vezes, como um “homem de letras” e um compositor que concilia a “técnica” musical com um “programa” narrativo indispensável. No Beethoven das últimas sonatas para piano (sendo a Sonata nº32 paradigmática nesse aspecto) encontramos um trabalho obsessivo e absolutamente concentrado sobre a mais simples articulação dos elementos musicais, uma investigação definitiva sobre a atracção mútua entre, por exemplo, os elementos harmónicos e o curso do contraponto. Em Strauss encontramos um *aggiornamento* fascinante (“superficial” diriam os críticos) das convenções passadas. O *Postillon von Lonjumeau* de Adam é citado num dos primeiros trabalhos (opus 11), o *Concerto nº2 em mi bemol para Trompa*, e do seu trabalho sobre Couperin (*Suite de Danças*) surgem reflexos em duas das suas últimas obras, *Concerto em ré maior para Oboé e Capriccio*. Este constante apuramento de formas pré-existentes faz de Strauss um compositor de difícil classificação, algures numa obra que alguns classificariam como feliz, outros como ingénua, alguns como despreocupada, outros como fútil, alguns como prefiguradora da estética “pós-moderna” (cf. Botstein, 1992: 17), outros como conservadora ou pura e simplesmente reaccionária. O dilema residirá na alternativa entre o fascínio por um discurso que reconhecemos como contemporâneo (mais a mais, participando de uma contemporânea re-apropriação *maneirista* - mas *inovadora* - de padrões artísticos “ultrapassados”¹⁵) e a relutância em lhe atribuir um lugar de destaque na instável classificação do cânone musical novecentista. Em favor de um Strauss vanguardista é geralmente referida a ousadia politonal do programa de *Elektra*, seriamente próxima das mais avançadas experiências atonais na cena do sonho de Klytämnestra¹⁶, mas é provável que Botstein tenha razão quando defende que “daqui a alguns anos, talvez seja

¹⁴ “Strauss was a less hypersensitive and depressive case than Elgar but he felt equally keenly that the post-war world was alien to him. He had no curiosity about the music of the younger generation, no interest in Stravinsky, Berg, Bartók, Schoenberg, Hindemith, Prokofiev and others. (He said to the young Hindemith: ‘Why do you compose like that? You don’t need to - you have talent.’)” (KENNEDY, M. (1976), *Richard Strauss*, Londres: J.M.Dent & Sons, 1988, 73.

¹⁵ A “arte da citação” (cujo principal exercício literário é constituído por *Os Últimos Dias da Humanidade* de Karl Kraus) foi também praticada, entre outros autores contemporâneos, por Bertolt Brecht: “Ao apostar na citação, Brecht admitia um dado fundamental, hoje mais do que nunca: a recusa da *expressão directa*. Quem deixa de se reconhecer numa sociedade - e é essa a condição de toda a arte nova - também não reconhece o Eu fictício que a sociedade lhe atribui, convidando-o com fingida magnanimidade a exprimir-se. O escritor torna-se então um sujeito fantomático, que já não dispõe de uma *linguagem comum* e que por isso é obrigado a oscilar entre uma língua pessoal codificada e todo o repertório de linguagens e de formas que o passado lhe oferece.” (in CALASSO, R., *Os quarenta e nove degraus* (trad.por Maria Figueiredo), Lisboa: Cotovia, 1998, p.77). *Mutatis mutandis*, esta análise continua válida quando aplicada a Strauss: um mesmo pudor em relação à expressão directa, o mesmo desconforto face à época e o conseqüente refúgio na adaptação de modelos passados.

Elektra, e não *A Helena Egípcia*, que pareça datada (...) e menos sedutora” (1992: 13). Trata-se, sem dúvida, de re-avaliar o modo como Strauss se apropriou da herança musical do passado, e de saber até que ponto o seu trabalho de citação não representa uma alteração radical dos textos originais, constituindo-se, dessa maneira, num dos mais sistemáticos e *inovadores* “vocabulários” musicais do século, um vocabulário tão repleto de uma importação das convenções que, ao afirmar-se reiteradamente a si próprio, afirma e resume nesse passo toda a tradição musical anterior, tomando-a como condição para a renovação do léxico musical contemporâneo ¹⁷ (talvez por isso, ao reanalisar a música de câmara do jovem Strauss, as sinfonias e os concertos, Glenn Gould ¹⁸ encontrasse nestas obras a mesma “luz transfigurante de uma dignidade filosófica” característica do último Beethoven).

É que, para além de tudo o mais, a citação também é uma transformação.

Como é que este discurso em auto-clausura poderia corresponder ao “impressionismo radical” pretendido por Hofmannsthal? Segundo Adorno - e a análise dos trabalhos de Strauss por Adorno oscila claramente entre a confissão do fascínio que elas despertam e uma desconfiança perante o seu estilo -, Hofmannsthal iludiu o compositor com as suas “especulações estéticas”, e o resultado consiste no abandono progressivo do “indivíduo auto-criado”, i.é, a renúncia à autonomia do poder artístico. O poeta reforça no músico um profundo cepticismo face a coisas tão graves quanto a autonomia do processo criativo, o enaltecimento filosófico ou místico da importância da obra de arte ou a confiança nas capacidades políticas e/ou éticas da arte musical, elementos patentes em autores como Wagner, Schönberg ou Scriabin (cf. Botstein, 1992). A via para a *desmistificação* do processo de expressão artística é aberta pelo tema da transformação, e pela constatação elementar do fluxo dos acontecimentos sobre tudo o que dura. Para *Ariana em Naxos*, Hofmannsthal pedia a Strauss que “mascarasse parcialmente a sua música, que a tratasse como uma citação” ¹⁹ e que se revisse na personagem (travestida) do Compositor, numa espécie de *terapia* por auto-referência. Porque o que estava em jogo era também a superação do solipsismo inerente à criação artística. De Hofmannsthal como de Strauss.

Alguns no processo, Strauss cumpriu com o apagamento de si próprio. Ao contrário do seu amigo Mahler, o autor das *Quatro Últimas Canções* nunca se apresenta na sua música ou nos seus escritos. A “vida interior” de que falava Adorno é a vida interior de uma superfície capaz de

¹⁶ Na sua biografia do marido, Alma Mahler conta que este terá ficado tão incomodado com as ousadias de *Elektra* que, ao assistir à sua estreia em Nova Iorque (Manhattan Opera House, 1910), fez tentativas de sair a meio da representação (cantada em francês!). E no entanto, o próprio Mahler estava já bastante próximo de uma revolução atonal na sua música, como o comprovaram as suas 9ª (1910) e 10ª Sinfonias (1910). Interessante é também o facto do jovem Bartók se ter decidido a assumir por completo a actividade musical após ter escutado uma interpretação de *Assim falava Zaratustra*...

¹⁷ “Strauss’s so-called stylistic conservatism and his constant references to past models was in fact, a necessary means to sustain novel possibilities within a tradition of realism.” (Botstein, 1992: 26).

¹⁸ GOULD, G., (1962), “An Argument for Richard Strauss”, in *The Glenn Gould Reader* (TIM PAGE ed.), New York: Knopf, 1984.

¹⁹ Citado por Botstein, 1992: 20.

reflectir, reorganizar e devolver aquilo que sobre ela se transmite - a poesia de Hofmannsthal, por exemplo. Mesmo os textos pessoais de Strauss, como escreve Michael Kennedy, poderiam corresponder, no máximo, a “um álbum de família”, nunca a um “diário íntimo”.

(Durante a cerimónia fúnebre da sua cremação em Munique, a 11 de Setembro de 1949, as três cantoras que haviam interpretado, pela última vez sob a sua direcção, três meses antes, *O Cavaleiro da Rosa*, juntaram-se para cantar de novo o trio final da ópera. Uma a uma, as vozes foram sendo caladas pela emoção até que apenas restou, como música de fundo, o acompanhamento de piano. Teria agradado aos dois autores a claridade deste último acontecimento, a transformação do veículo expressivo no decurso do que se transmite e o correcto contraponto à mais insistente das metamorfoses. Afinal, aqui, o que é que se transforma? “Morrer”, dissera Strauss dias antes à sua nora Alice, “é exactamente como eu compus em *Morte e Transfiguração*.”)

3. A transformação por interposto género: as heroínas

De *O Cavaleiro da Rosa* a *Helena Egípcia*, Hofmannsthal e Strauss gerariam uma galeria de personagens femininas com uma densidade e uma diversidade únicas, não apenas na história da ópera mas do género dramático em geral. A mudança, para os dois autores, dá-se no feminino, e mesmo quando a personagem *mutante* é um homem - como sucede nos casos do Compositor de *Ariana em Naxos*, de Oktavian ou de Baco - são evidentes os traços da sua efeminação: o papel do Compositor bem como o de Oktavian são desempenhados em *travesti* enquanto Baco surge vergado e fragilizado, devidamente despojado do arrebatamento *dionisíaco* louvado por Nietzsche²⁰. É à mulher que se confere a faculdade de melhor perspectivar a transição. Porquê? Talvez por constituir, desde logo, o *outro* em género, entregando-se os dois autores a uma espécie de novos inquéritos psicanalíticos, muitas vezes bem sucedidos²¹. Exibir no feminino e da forma mais expressionista possível o tema essencial da transformação, revela-se totalmente consequente com a procura - mais consistente em Hofmannsthal do que em Strauss - de abandonar o carácter confiadamente *autista* das primeiras fases da obra dos dois autores. Se é a transformação que se procura, procure-se a projecção no *outro* em género, abandone-se o círculo orgulhoso e fechado de *Uma Vida de Herói* e repita-se, uma e outra vez, o episódio da mudança mas, apropriadamente, por interposto género, *no* feminino.

²⁰ Por isso, mas não só por isso, *Ariana em Naxos* constituirá um dos mais importantes capítulos da lenta investida de Hofmannsthal contra a filosofia nietzscheana e, mais especificamente, a materialização de uma arte que se pretendia mais apolínea que dionisíaca e mais mozartiana que wagneriana (cf. CHAUVIRÉ, C. (1991), *Hofmannsthal et la métamorphose*, Combas: l'éclat, 1991: 28, 51).

²¹ Não se deve esquecer que Hofmannsthal foi um dos primeiros e mais atentos leitores e comentadores da obra de Freud (cf. Chauviré, 1991: 35)

A transformação surge assim, enquanto tema que inspira uma nova linguagem artística, como corolário de uma complexa justaposição de oposições: o autor masculino que se prefere reflectido numa personagem feminina; o tema da conciliação entre a arte e a vida, que confundia já o jovem Loris; breves reflexos de uma sociedade aristocrática que se vai “aburguesando”; o virtuosismo com que Strauss modela a sumptuosa orquestra wagneriana e a insistência - recusando elegantemente os apelos de Hofmannsthal a uma arte dramática que recuperasse a claridade e a leveza da arte barroca austríaca (e com ela a resistência do vienense face à germanização da cultura austríaca - numa oposição de universos musicais que reflectia uma preocupação comum a ambos: a tensão entre uma arte sublime e uma arte capaz de reflectir ironicamente sobre si própria, tensão que - como quase tudo nesta voluta *dramática* - se via a si mesma encenada sob a forma de uma recorrente equalização entre personagens sobranceiras e/ou admiráveis e os tipos dramáticos mais simples ou boçais ²², de *Elektra* a *Ariana em Naxos*; a frequente invocação do isolamento e da solidão em que vivem as personagens e a posterior adequação destas à *sociedade*; a afirmação deslumbrante (e auto-deslumbrada) de um universo artístico claramente contra a corrente e em referência privilegiada a modelos passados, pela recuperação da arte “mendelssohniana” da citação, segundo a definição do próprio Strauss ²³.

Nenhuma outra personagem apresenta a aparência da mudança de uma forma mais evidente que o jovem Oktavian de *O Cavaleiro da Rosa* (1911). Apesar de a transformação constituir o tema obsessivo dos versos da Marechala, aquilo que ela narra, Oktavian encarna. Ele começa por ser o jovem e impetuoso amante de Marie-Thérèse. De modo a não ser com ela surpreendido, disfarça-se de Mariandel, a mais “recente” criadinha de quarto do palácio. Nessa condição, presencia o momento em que a Marechala o recomenda - a ele, Oktavian - ao seu primo, o barão Ochs auf Lerchenau, para actuar como emissário deste, a fim de entregar a rosa de prata - símbolo de noivado - à jovem e futura baronesa auf Lerchenau, Sophie Faninal. Simultaneamente, a simples “Mariandel” é vítima do desajeitado assédio do Barão... De novo como Oktavian, o jovem entrega a rosa de prata e apaixona-se pela sua destinatária. No final apoteótico do II acto, a personagem é simultaneamente o centro do amor de Sophie e o alvo do desejo do barão. Em breves compassos, judiciosamente arquitectados por Strauss, a reunião do sublime e do boçal ²⁴ torna-se perfeita, numa quase resolução de uma das mais importantes

²² Alguns exemplos: Ariana sendo cortejada por Arlequim, o choque entre a Marechala e o seu primo, o barão Ochs auf Lerchenau, a admiração e compaixão sentidas pela Imperatriz perante o desespero “demasiado humano” do tintureiro Barak. Ou a síntese de tudo isto na personagem de Zerbinetta, que Hofmannsthal descreveria como “o demónio do mundo, a natureza em nós” (*Ad me ipsum*, citado por Chauviré, p.30), aquela que é capaz de desmistificar a triste situação de Ariana, a representante da lucidez elementar que parece faltar à grandiloquência ensimesmada da protagonista.

²³ Cf. Adorno, 1924: 408.

²⁴ Entre a vulgaridade e o “sublime”, há na ópera um outro exemplo do modo como Strauß é capaz de uma modulação virtuosística dos seus motivos musicais: o tema que acompanha as várias formas com que “Mariandel” repele, desajeitadamente, o assédio do barão (“Nein, nein, nein, nein! I’ trink kein Wein.”) é o mesmo que servirá de matriz melódica à trama de enlevo, sinceridade e resignação do famoso trio final (“Hab mir’s gelobt...”).

tensões temáticas dos dois autores. No início do III acto e de novo como “Mariandel”, Oktavian é o engodo que irá atrair o barão a uma armadilha com a finalidade de o expor - e à sua cupidez - perante o rico senhor Faninal, pai de Sophie. Revelado o logro, castigado o libertino, Oktavian, inconscientemente, involuntariamente, acha-se mudado, e já não consegue voltar a ser o “jovem” Oktavian. Da mudança, o jovem apaixonado apenas retém, justamente, o seu carácter involuntário: “Havia uma casa algures, e tu estavas lá dentro, / e as pessoas empurraram-me lá para dentro, / directamente para a felicidade! / Tinham razão!”

A ironia está em que só a Marechala se encontrava em condições de perceber que o seu jovem amigo acabava de dobrar o cabo que separa a adolescência da idade adulta, passando, no mesmo período, dos seus braços para os de Sophie. Sem se dar conta - ao contrário de Marie-Thérèse - da fugacidade do instante, Oktavian continua a viver cada momento com uma intensidade exclusiva, pelo que a analogia ou falsa distância entre o modo como Oktavian confessava à Marechala a sua entrega *total* (“este sou eu, aquele que te deseja, / mas o “Eu” perde-se no “Tu”... / eu sou o teu rapaz,/ mas quando deixo de ouvir e de ver - / onde está então o teu rapaz?” (I acto)) e o modo como agora repete essa mesma entrega *total* perante a sua nova amiga (“Sentir-te a ti, sentir-te apenas a ti / e sentir que estamos juntos!” (III acto)) apenas seria acessível a Marie-Thérèse. Só a Marechala se mantém a mesma na consciência do turbilhão da mudança, é ela que presencia a mutação engendrada pelo amor das outras personagens e é ela que anuncia já o lugar reservado por Hofmannsthal às suas heroínas: a capacidade de acederem a uma inteligência superior daquilo que acontece, porque mais aptas a “pensar com o coração”, conforme pretendia a fórmula do jovem poeta, em 1902 (cf. Janik e Toulmin, p.145).

Essa mesma capacidade de aceder a um conhecimento mais directo daquilo que sucede pode ser tomado como o tema central de *A Mulher sem Sombra* (1919). Ópera tão saturada de indícios simbólicos que imediatamente suscita uma comparação com *A Flauta Mágica* de Mozart, nela se representa a clássica justaposição de dois pares - o nobre e semi-divino casal imperial e o plebeu e humano par formado por Barak e sua Mulher (sintomaticamente, apenas nomeada como “Mulher”, a “Mulher de Barak”, numa clara - e claramente conservadora - intensificação da tradicional relação de dependência entre os cônjuges) -, quatro destinos que vão convergindo até ao desenlace do quarteto com que se encerra o III acto e a ópera. Escritos durante o turbilhão de eventos que caracterizaram o fim da I Grande Guerra e o consequente desmembramento do Império Austro-Húngaro, o conto e a ópera homónimos começam por surpreender pela tenacidade quase óbvia com que se procura o elogio de valores aparentemente repelidos pela época, o que se reflecte, por exemplo, no apelo, mais ou menos subliminar, à restauração dos elos que desde sempre suportaram a coesão das mais simples comunidades humanas (o que vai a par com uma inevitável nostalgia pela já irremediavelmente perdida *Gemeinschaft* austríaca), aqui simbolizada pela procura nervosa da mais elementar das comunidades - a comunidade do casal engendrador, a comunidade dos pais e dos filhos (Chauviré, 1991: 50). Peça *conservadora*, como conservador é o luto, *A Mulher sem Sombra*

coloca em paralelo a esterilidade involuntária da Imperatriz ²⁵ e a voluntária intransigência da Mulher de Barak, que recusa qualquer intuito de procriar. Ou porque não pode ou porque não quer, nenhuma delas está em condições de gerar e, como sob uma maldição, estão ambos os casais encerrados no momento, num instante que não se desenvolve, actualizando uma vez mais o tema da temporalidade que atravessa a obra de Hofmannsthal. Se *O Cavaleiro da Rosa* exhibe, na angústia de Marie-Thérèse e na excitação de Oktavian, indícios do que sucede com a marcha do tempo, em *A Mulher sem Sombra* observa-se o que acontece quando o tempo, em certo sentido - o sentido elementar da renição sucessiva das gerações -, não avança. A importância desse avanço, através do qual se cumpre o ciclo transmigratório do próprio tempo, está patente no canto dos guardas-nocturnos com que se encerra o I acto da ópera: “Vós esposos, que dormis entre os braços um do outro, / vós sois a ponte lançada sobre o abismo, / através da qual os mortos regressam de novo à vida! / Abençoado seja o trabalho do vosso amor!”. O tema recorrente da mudança associa-se de novo ao recorrente protagonismo das personagens femininas. De uma forma ou de outra, é às mulheres que se deve o bloqueio que a representação-rito visa resolver e a melhor imagem desta responsabilidade está no destino que aguarda o Imperador se a sua esposa não conseguir lançar a sombra da fertilidade: a transformação em estátua de pedra.

A envolver o drama, depara-se com a participação de um conflito filosófico *clássico*, a oposição entre o apelo nietzscheano a uma superação dos valores esgotados do humanismo e a oposta glorificação desses mesmos valores por Schopenhauer (cf. Chauviré, 1991: 51). A moderação, a resignação, a piedade, o altruísmo, estas são as qualidades que faltam à Imperatriz e à Mulher no início do curso de peripécias que vai marcar a “humanização” de ambas. A lenta conquista de tais qualidades constituirá, igualmente, uma exposição, suportada pelo mais extremo virtuosismo artístico (que não se repetirá) dos dois autores, das etapas da vitória de Schopenhauer sobre Nietzsche. Os três dias que, a conselho da terrível Ama e com o objectivo de comprar a sombra da Mulher, a Imperatriz passa na miserável tinturaria, assinalam com rigor a evolução da metamorfose, como se se tratasse do *programa* de uma qualquer iniciação às práticas da humanidade. Num processo em gerúndio, a Imperatriz compreende que não pode simplesmente comprar a sombra que arruinaria Barak. Em verdade, também já não precisa: a compaixão que sente pelo destino humilde - demasiadamente humano - do pobre tintureiro ²⁶ é a pequena porta através da qual a filha de Keikobad acederá ao mundo dos humanos, a assunção da sua finitude e da cedência perante aqueles que virão, como no desfile dos “Não-Nascidos” que ressurgem, aqui e ali, ao longo da ópera.

²⁵ Filha de Keikobad, príncipe dos espíritos, a Imperatriz permanece num estado híbrido entre o divino e o humano. A impossibilidade de lançar uma sombra, e com ela de gerar uma descendência, é uma marca também dessa hibridez, desse estado transitório que demora a ser transposto.

²⁶ Mais ainda que para Jochanaan, foi para Barak que Strauß escreveu a mais despojada da sua música. A rudeza, simplicidade e “bondade” da personagem é sempre apresentada com uma inteligência melódica admirável. Destaque-se o final do I acto e a resignação de Barak face à violência com que a Mulher o expulsa da cama e do quarto, ou a austera cantilena do início do III acto, quando Barak repete a sua condição de dedicado esposo, protector e vigilante.

Compreender e invejar a posição de Barak significa abandonar a ambição super-humana da permanência e do autotélico e optar pela mortalidade. É compreender que o novo *por-vir* só se cumprirá por uma submissão e uma resignação (resumidas no “Ich will nicht!” com que a Imperatriz recusa definitivamente a bebida dourada que lhe concederia a faculdade procriadora da Mulher). É compreender - uma compreensão de intensidade dramática se atendermos às circunstâncias históricas e existenciais que rodearam a escrita do libreto - que o novo supõe a aceitação do passado. Numa clara metáfora nietzscheana, Barak seria descrito por Hofmannsthal como sendo “forte como um camelo” (citado por Chauviré, 1991: 70), forte - acrescentaríamos - como o camelo do simbolismo nietzscheano, aquele que carrega, pesado e bruto, com o fardo dos velhos valores, aquele que está aí para ser ultrapassado pela ligeireza ainda informe do totalmente novo (uma nova arte, uma nova virtude, uma nova sociedade, tripla afirmação de uma vontade em *auto-posição*). Nesta constante referência a Nietzsche, resulta significativo o facto de Barak ser a única personagem com nome próprio, todos os outros se quedando numa espécie de antonomásia não individualizada, o Imperador, a Imperatriz, a Ama, a Mulher, silhuetas que simbolizam situações ou condições mas a quem Hofmannsthal não concede uma verdadeira espessura. A ipseidade, a singularidade está reservada à mais altruísta e devotada das personagens. Contra Nietzsche, é autêntico aquele que se renega e se dispõe. Contra Nietzsche, referindo-se a um gesto literário que, paradoxalmente, não terá *descendência*, Hofmannsthal descreveria a sua ópera como um “Triunfo do alomático, alegoria do social” (citado por Chauviré, 1991: 46). Lançadas umas contra as outras, as personagens do drama devem fundir-se num pleno entendimento do *comum* (de novo, o tema da “Gemeinschaft”, literalmente, da “comun-idade”, e da perda da “Áustria-Hungria”), i.é, o duplo entendimento do que lhes é comum (o coro dos filhos “Não-nascidos”) e do que é comum (Barak), básico, elementar. Nesse sentido, raras vezes uma ideia terá sido tão eficientemente materializada como no quarteto que encerra a ópera. À fusão do divino com o humano, do altivo com o plebeu, do cristalino com o baço²⁷, da mulher com o homem, soma-se o fulgor não mais repetido da osmose entre os versos de Hofmannsthal e a música de Strauss.

No sacrifício da Imperatriz revia Hofmannsthal o destino próprio dos poetas (cf. Chauviré, 1991: 55). Conseguir a mais justa identificação entre o poder criativo e a simplicidade do que é humano e habitual era já o objectivo da *Carta de Lord Chandos*. E tal como na *Carta* tal finalidade se via cumprida ao longo de uma atenção demorada sobre o que acontece, também aqui tudo se inicia nos circunspectos e passivos três dias de refúgio da Imperatriz na casa de Barak.

²⁷ Num apurado jogo de referências *sinestésicas*, para reforçar a fractura entre o mundo dos imperadores e a simplicidade da Tinturaria, Hofmannsthal associa, aos primeiros, metáforas e imagens solares e transparentes (não há sombra), e aos segundos, sinais opacos e coloridos. Barak é, justamente, um tintureiro e a multidão de cores que povoa a sua oficina (uma saturação que é devidamente reflectida pela escrita cromática de Strauß) é a mais sugestiva imagem do mundo dos humanos. No III acto, quando o Imperador se eleva do trono onde quase se viu transformado em estátua de pedra, torna-se claro que foi transposto o limiar que separava os dois universos: “Quando o coração de cristal / se estilhaça com um grito, / apressam-se os não-nascidos / para baixo, como do sol a luz.”

Deverá então supor-se a superação da vontade como condição necessária de acesso à realidade, i.é, à mudança? “A metamorfose é a vida da vida (...)”, responde Hofmannsthal em carta a Strauss datada de Julho de 1911, “quem quiser viver deve passar além de si próprio e metamorfosear-se: deve esquecer. E no entanto, toda a dignidade humana está igualmente ligada à perseverança do idêntico, à recusa do esquecimento, à fidelidade. Aí se encontra uma das mais insondáveis contradições sobre o abismo da qual foi construída a ideia do ser.” (Um tema que seria reposto em *Helena Egípcia*.) O movimento que vai estabelecendo a proximidade entre a Imperatriz e Barak, o seu modelo, é uma das declinações desta ideia fundamental: como é ser-se simultaneamente o mesmo e um outro, esquecer a identidade salvaguardando-a, esquecer e não esquecer, permanecer e mudar? Por isso, o grito com que a Imperatriz recusa é também o momento da mais incondicional rendição. No mesmo passo, a negação torna-se afirmação. Ao não aceitar o roubo da essência da Mulher, sabendo que recusa desse modo a sua posteridade, a Imperatriz aceita e afirma a sua ancoragem num eterno presente, o qual se solidifica na effigie cristalizada do Imperador. Mas no preciso momento em que afirma a sua identidade divina, a Imperatriz desenha o seu primeiro gesto de humanidade, posto que a reiteração de si própria (não bebe, não muda) significa também uma resignação (não há mudança, não há futuro²⁸) - jogo perverso da vontade e bandeira da vitória de Schopenhauer sobre Nietzsche. Recusar é próprio dos deuses pelo que aceitar sem condições é a verdadeira marca do humano. A Imperatriz supera assim a hibridez a meio caminho da sua exclusiva condição. A moral de uma peça sobre as origens da moral só podia ser esta: preferindo permanecer para que os outros (Barak) guardem a possibilidade de mudar, à Imperatriz é concedida a mudança da primeira sombra.

Se a recusa da filosofia de Nietzsche orienta o conteúdo de *A Mulher sem Sombra*, em *Ariana em Naxos* (1912), é o próprio veículo expressivo - a ópera - que se volta contra as pretensões de uma arte dionisíaca. E se o Barroco se tornou o estilo, por excelência, da Áustria, o conceito de um “teatro dentro do teatro” que rege o dispositivo cénico desta ópera é bem a melhor celebração desse espírito. No conturbado Prólogo, somos introduzidos no salão frugalmente mobilado de um grande senhor, onde se prepara um serão musical partilhado (ainda não se sabe bem em que sequência) pela estreia da *opera seria Ariana*, primeira obra de um promissor jovem Compositor, e pela apresentação de *A volúvel Zerbinetta e os seus Quatro Amantes, opera buffa* a cargo de uma divertida companhia de *commedia dell'arte*. O nervosismo dos preparativos transforma-se em histerismo descontrolado quando o Mordomo anuncia o desejo do “grande senhor” de ver as duas óperas representadas simultaneamente, e com o explícito aviso de tudo terminar exactamente à hora prevista “pois às nove em ponto começará o fogo de artifício nos jardins!” No caos da discussão que se segue, cabe-nos seguir o extraordinário diálogo entre o desolado e inexperiente jovem Compositor e a veterana *coquetterie* de Zerbinetta. O tema da difícil coexistência entre a arte e a vida sofre uma nova modulação, desta vez na arte sublime e

²⁸ Como já bem o sabia Chrysothemis (ver nota 7).

autoconsciente do Compositor e na sabedoria *terra-a-terra* de Zerbinetta (o hino enlevado com que o Compositor, de saída, enaltece a Arte Musical é interrompido pelo súbito assobio de Zerbinetta, chamando a reunir a sua trupe). Terminado o Prólogo, a ópera *seria-buffa* que se sucede aprofundará esta fusão entre o tom sublime do drama de Ariana e as peripécias jocosas dos comediantes. Justapostos, ambos ganham em intensidade pois Hofmannsthal conhece bem (herança de Shakespeare e de Caldéron) os segredos do contraste dramático: deve-se dizer as coisas sérias brincando, e brincar sisudamente. *Ariana em Naxos* funciona bem como um prodígio de não-redundância.

Com base no confronto entre o carácter sagrado da grande arte e a sua redução a um dispensável acessório, há outros pontos de interesse. “Ariana”, exclama o Compositor, “é o símbolo da solidão humana” pelo que deveremos tomá-la como mais uma prova da insistência do poeta no tema do isolamento e da ipseidade. Ariana subsiste no seu abandono em Naxos como prisioneira de si própria e do seu passado, meditando dolorosamente sobre os malefícios da metamorfose, aqui sintetizada na sua paixão por Teseu. Como em *Elektra* e, posteriormente, em *A Mulher sem Sombra*, a mesma imagem *granítica* sublinha a paragem do tempo: Ariana não acolhe as diversas tentativas de consolo da parte de Zerbinetta porque “não [a] quer ouvir - / bela, orgulhosa e imóvel, / como se fosse a estátua do seu próprio monumento.” Entre a efígie isolada de Ariana e a agitação libidinosa dos comediantes que a rodeiam passa o mesmo abismo que separa a grande Arte do Compositor e a vivacidade despreocupada de Zerbinetta, aquele que separava a vingança de Elektra e a ambição simples de Chrysothemis, o orgulho da Mulher e a ambição simples de Barak, a silhueta sem sombra da Imperatriz e ambição simples dos humanos, o presente ameaçado por onde deambulam todas estas personagens e a abertura que os redime, a passagem ou a mudança, ao futuro, à posteridade e ao outro.

Em *Ariana em Naxos*, Hofmannsthal opõe duas transformações, “conectando o tema da *Verwandlung* ao do destino” (Chauviré, 1991: 42) (ligação que se repetiria em *A Helena Egípcia*): há a presença de uma “metamorfose para baixo” no modo como Zerbinetta acredita transformar-se ao passar de um amante para outro, de Pagliaccio para Mezzetino, de Cavicchio para Burattino²⁹, ou na lembrança da Circe que transforma os homens em porcos, e a esperança de uma “metamorfose para cima”, o baldaquim que desce sobre o palco no final da ópera para resgatar Ariana e Baco, a divinização do humano. A verdadeira transformação faz-se por uma “recolha” do destino, uma recuperação e “purificação” do passado que se torna a chave para a transformação que abre o futuro, a saída da ilha de Naxos. Por isso distingue Hofmannsthal Zerbinetta e Arlequim como os “sem destino”³⁰, aqueles que permanecerão num presente auto-satisfeito, quedando-se na aparência de uma transformação inconsequente.

²⁹Nesta espécie de émulo de D.Giovanni, poderíamos ler uma outra personificação do “espírito estético” de Kierkegaard, a dispersão do amante eternamente insatisfeito.

³⁰ In *Ad me ipsum*, citado por Chauviré, 1991: 43.

A verdadeira transformação começa com o desembarque de Baco em Naxos. Quando se encontram, os “eleitos” exprimem uma “incomensurável capacidade de antecipação”³¹, prevendo já no outro a resolução do seu destino, o desatar do nó que repõe o curso do tempo. No início da lenta anagnórise, é a memória que emerge como faculdade fundamental. Em certo sentido, Baco e Ariana “já se conhecem”³². “Conhecem-se” porque confundem - ou pretendem confundir - o outro com o antigo amante - Circe ou Teseu - e porque adivinham já a consequência da sua relação: a transformação de si pelo outro. Como em *A Mulher sem Sombra*, é ao tentar evitar a mudança, receando-a como igual àquela de onde escaparam, que as duas personagens alcançam a metamorfose. Ambos vão falando do “vinho mágico” que o outro terá para oferecer, e Ariana amedronta-se perante os gestos bruscos de Baco ou pelo modo como o deus profere os seus (igualmente amedrontados) versos: “Como consegues a transformação? / Com as mãos? Com o teu bastão? (...) Falaste de uma bebida!” Inconscientemente, o receio muda-se em fascínio e quando se interrogam sobre o processo da mudança, já é tarde. Não há nada para relatar, a divindade do deus despertou de novo em Baco e nos seus braços acomoda-se a reanimada Ariana. Simultaneamente, porém, Ariana insiste em recordar e até ao fim vai repetindo uma mesma obsessão: “Que não se percam as minhas mágoas”. Nessa insistência da memória assenta Hofmannsthal a linha de água que separa a transformação de Ariana da mudança de Zerbinetta: Ariana é o próprio símbolo da anamnese. Com uma inteligência admirável, o poeta tece para ela um novo fio, aquele que liga o passado ao futuro através da mais humana das faculdades - a memória-, o lugar mesmo da transformação.

A mudança é (conclusão elementar mas não necessariamente óbvia) sempre relativa. Ela supõe a referência a algo de *outro*, o outro como interlocutor, o outro como interpelador, o outro como vindouro, o outro como contorno social, o outro como o mesmo no passado (Ariana e as suas mágoas). Nas mãos de Hofmannsthal, a mudança volve-se consciência da própria alteridade. Mudar é o outro.

Mudar é o antídoto para a autocracia da vontade.

Se o triunfo da memória se pode opor à defesa nietzscheana da vontade, faz sentido recordar duas coisas. Em primeiro lugar, que também Nietzsche planeou um drama que se deveria intitular *Naxos* e de que restaram apenas alguns primeiros versos. Conjecturando, podemos imaginar um confronto imaginário entre a solidão da Ariana de Nietzsche e a superação dessa solidão (ou a sua vulgarização, patente nos versos de Zerbinetta) na ópera de Hofmannsthal. Em segundo lugar, que Baco é o outro nome de Diónisos, o deus preferido pela *Origem da Tragédia*. Consolidando a vingança do poeta vienense sobre o filósofo alemão, *Ariana em Naxos* neutraliza o ferrão do *entusiasmo* dionisíaco ao recuperar o deus, devidamente quebrado por Circe, como

³¹ Hofmannsthal, in *Ariadnebrief*, citado por Chauviré, 1991: 45.

³² Tal como Sophie e Oktavian já se conheciam antes de se encontrarem: “**Oktavian** Onde estive eu já e era assim tão feliz? **Sophie** Conheço-vos bem, meu primo! **Oktavian** Conheceis-me, minha prima? **Sophie** É verdade, pelo livro onde se encontram as árvores genealógicas (...)”

personagem central de uma arte apolínea. Resta saber - questão de crítica pessoal - se a música de Strauss soube corresponder com suficiente moderação à *sophrosyne* pretendida por Hofmannsthal. (Seja como for, diante desta incomparável obra-prima, e como na presença “de um novo deus que chega até nós caminhando”, melhor será tomar a opção de Zerbinetta, e emudecer.)

Derradeiro confronto com o tema, *A Helena Egípcia* basear-se-ia, segundo o próprio Hofmannsthal, “naquela espécie de curiosidade” que dedicamos “às figuras mitológicas assim como aos seres vivos cuja vida apenas conhecemos em parte”. Num pequeno ensaio³³ escrito e publicado dois meses antes da estreia da ópera (1928), Hofmannsthal descreve o pequeno enigma que motivou a sua “curiosidade”: que se terá passado entre o momento em que Menelau, derrotada Tróia e morto Páris, arrasta Helena para o seu navio e para casa, por entre os fumos da batalha e sob a insuportável tensão do menos auspicioso dos reencontros, e a cena do quarto canto da *Odisseia*, quando o filho de Ulisses os visita, felizes e hospitaleiros, “belos como deuses”, no seu tranquilo palácio de Esparta? “Que aconteceu entretanto? O que aconteceu a estas duas pessoas, entre aquela noite longínqua e a confortável situação na qual Telémaco os encontra? Que terá acontecido para tornar este casamento, de novo, uma pacífica e radiante união?” (1928)

Curiosamente, a única tentativa clássica de fornecer uma explicação para a improvável modificação destas personagens encontrava-se em *Helena* de Eurípides, o autor que, justamente, Nietzsche detestava como responsável pela perda do carácter dionisíaco da arte grega. O interesse de Hofmannsthal por um tema aparentemente tão banal - a reconciliação conjugal - colocava-o sob a inspiração do mais razoável, logo banal, diria Nietzsche, dos dramaturgos gregos. O episódio narrado por Eurípides seria utilizado como guião para o libreto. De regresso a Esparta, o barco que transportava o casal aportava à ilha egípcia de Pharos. Menelau, compreensivelmente inquietado, explora a ilha à procura de uma oráculo que lhe indique “o caminho para casa”. É então que, sob o pórtico do castelo real, surge o fantasma de uma segunda “Helena” “não aquela que ele deixou para trás no navio, mas uma outra, e contudo a mesma” (1928). Para confundir ainda mais a já aturdida mente de Menelau, “esta” Helena, a Helena Egípcia, insiste em que a “outra”, a insensata e traiçoeira Helena de Tróia, não passa de um fantasma, a peça nodal do estratagema de Hera para se vingar de Páris e do seu humilhante “julgamento”³⁴. A Pharos transportada por Hermes e aí protegida pelo rei Proteu, Helena, a “verdadeira Helena”, espera agora que Menelau a resgate do arrebatamento ameaçador do recém-coroadado rei.

Como em *Ariana em Naxos*, o primeiro motivo de fascínio, para Hofmannsthal, residia no comportamento hesitante e desconfiado de Menelau, a súbita consciência de que “por um fantasma derramou o sangue de dezenas de milhares de gregos, por um fantasma lançou fogo a

³³ HOFMANNSTHAL, H., (1928), “The Egyptian Helen” (trad. Hilde Cohn), in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Wisconsin: American Society of Aesthetics, 1956, 205-214.

³⁴ Chamado a decidir sobre qual das três deusas - Hera, Atena ou Afrodite - seria a mais bela, Páris, mal protegido por Hermes, escolheu Afrodite e o ódio das restantes.

uma grande cidade, e que, finalmente, regressava a casa com um fantasma” (1928), a incapacidade de aceitar uma solução pessoalmente satisfatória, sobretudo no que ela comportaria de mais intolerável: o apagamento, como irrelevante, do mais grave episódio da história grega, aquele em que os mais excelentes heróis se tornaram para sempre visíveis. A alternativa é claramente exposta: o conforto, sem ressentimento, da nova paz conjugal implica o esquecimento e a esterilização de tudo aquilo que dez anos de guerra significam. “Confio na intensidade do sofrimento suportado muito mais do que confio em ti!”, é tudo o que Menelau consegue opor à súbita revelação. Se na peça de Eurípides tudo se resolve com uma peripécia de ilusionista (um mensageiro vem dizer a Menelau que a “Helena” deixada no navio se havia volatilizado no ar), Hofmannsthal não se contentaria com um desfecho tão rápido: “toda a história [de Eurípides] divide-se em duas partes: um conto de fantasmas e um idílio, sem que um tenha algo a ver com o outro - nada disto é muito interessante” (1928). Na sua mão, o episódio iria transformar-se numa fábula complexa sobre a difícil relação entre a memória e o esquecimento.

Hofmannsthal introduz na trama a personagem da feiticeira Aithra, principal responsável pelo desvio do navio até terras egípcias. Fascinada pelo conflito entre os dois membros do casal (Menelau preparava o assassinato de Helena), Aithra vai promovendo uma longa série de logros e dissimulações, jogando permanentemente com a memória dos protagonistas. Depois de, *in extremis*, conseguir apartar Menelau da ameaçada esposa, administra a ambos a poção de sumo de lótus com o condão de obscurecer, pouco a pouco, a recordação do passado desastroso e desastrado. Conseguida a *desmemorização* de Menelau, Aithra parte para a mencionada história da Helena dupla (sub-tema óbvio da transformação), apresentando-lhe a esposa como se se tratasse de uma “nova” Helena, a “verdadeira” Helena, a Helena Egípcia. Nenhum deles fica realmente convencido. Menelau porque perdeu a capacidade de distinguir entre a realidade e a sombra, Helena porque receia permanentemente o recobrar da memória do marido. Conseguindo superar nos dois este misto de desconfiança e desejo de apaziguamento (um regresso ao espírito da última cena de *Ariana em Naxos*), Aithra convence-os a uma “segunda noite de núpcias”. Tudo se complica, porém, quando Helena se esquece de fornecer Menelau com uma nova dose da poção de lótus. Com a visita de Altair, Príncipe das Montanhas e de Da-ud, seu filho, o ciúme conduz Menelau a um novo e mortífero ciclo de ilusões, confundindo Da-ud (a quem acabará por matar) com o detestado Páris. Reconhecendo que o esquecimento não é solução, Helena acaba por obter o filtro da memória. Numa cena que evoca em simetria a cena final de *Ariana em Naxos*, Helena oferece a Menelau a bebida com que cessará a ilusão. Menelau aceita-a, acreditando tratar-se de um veneno mortal. Helena sabe que, ingerindo-a, Menelau, finalmente, a matará. Ambos esperam morrer. Num desenlace inesperado, ao retomar consciência de tudo o que aconteceu e de tudo o que acontece, o herói de Esparta alcança a mesma ciência anteriormente concedida a Marie-Thérèse, à Imperatriz, a Ariana, a consciência da mudança como condição necessária da identidade: “Oh, como pareces próxima, tu ó inatingível, / ambos em um agora unindo: / Gloriosamente tu! A traidora, / sempre a mesma, sempre nova! / Para sempre amada!

Exclusivamente próxima! / Como eu te abraço, / como em ti me perco!” Amar a equivocidade da condição humana deve significar aceitar o horror e a amabilidade, o passado e o presente, e acreditar numa mudança que nunca é plenamente nova embora seja sempre inesperada.

No ensaio de apresentação da peça, Hofmannsthal apresentava Menelau como “a encarnação de tudo o que é ocidental”, o casamento, a lei, a paternidade, debatendo-se com a inconstância do Oriente personificado por Helena, “misteriosa e sedutora, uma deusa que não pode ser domada”. Na consciência *planetária* do seu autor, um dos últimos cidadãos de um império perdido, a fábula da Helena Egípcia, deveria dispor-se como mais uma via daquelas que em vão procuram encapsular o *espírito* intangível e inconstante de uma época: “Pois a ser alguma coisa, a nossa época é mítica - não conheço outra expressão para uma existência que se desdobra diante de tão vastos horizontes - este estado rodeado de milénios, este influxo de Oriente e Ocidente sobre o nosso ser, este imenso fôlego interior, estas loucas tensões interiores, este estar aqui e noutro lado, que é a marca da nossa vida. É impossível captar tudo isto em diálogos de classe média. Escrevamos óperas míticas!” (1928) Foi esta afinal a solução para o desconforto de Lord Chandos.

4. No barco de Teseu

Conta Plutarco, na sua *Vida de Teseu*, que quando o herói de Atenas morreu, os habitantes da cidade confrontaram-se com a questão de determinar o que fazer com os seus despojos e, em particular, o que fazer com o barco do magnífico guerreiro. Decidiram então colocar o navio em exposição permanente, reservando-lhe um espaço público na cidade.

À medida que o tempo passava, os velhos materiais iam cedendo à deterioração, colocando em risco a perenidade do navio. Decidiram então os atenienses substituir as peças degradadas do navio por réplicas perfeitas e novas. Assim foi. Ano após ano, foram sendo substituídas todas as peças primitivas, o convés, as velas, os mastros, o leme, as cordas, até que chegou o dia em que nenhuma das peças era ainda a original.

Thomas Hobbes, em *De Corpore*, acrescenta que alguns atenienses mais previdentes (ou mais preocupados com o autêntico, com aquilo que deve permanecer) foram recolhendo num armazém, ao longo dos anos, as peças velhas que já não serviam o lustro de estreia do navio restaurado.

Um dia, chegou a Atenas um forasteiro que, entusiasmado pelos relatos da vida do herói, quis visitar a suprema relíquia do seu ídolo. Ao saber da história da lenta renovação do navio, o visitante pediu aos atenienses que o conduzissem até ao “barco de Teseu”.

Foi então que surgiu a dúvida: afinal, qual deles era “o barco de Teseu”? O monumento luminoso que Atenas expunha aos olhos deslumbrados do mundo, ou os destroços de peças

desgarradas que se acumulavam a um canto do armazém? A unidade proposta a partir de cópias do que já lá estava, ou o apagamento progressivo dos elementos originais? Se a resposta fosse afirmativa para ambos os casos, como é que o autêntico barco de Teseu se transformou em dois? Dois = um? O que vale mais, a unidade aparente do aparentemente imutável (o barco no museu), ou a decomposição da unidade sob a pressão do tempo? Como se pode, nesse caso, fixar o significado de “permanecer”, ou de “mudar”? Como é que o barco do museu permanece como “o” barco de Teseu” a partir das escamas novas que se lhe vão adicionando? Como é que o monte de destroços permanece como “o” barco de Teseu, se já não é *obviamente* o barco de Teseu?

Depois da saída desanimada do forasteiro, os atenienses depararam-se, inquietos, com a impossibilidade de uma resposta para todas estas questões e nem Plutarco nem Hobbes relatariam a sua decisão final.

Desta fábula sobre a identidade ³⁵, retiramos a sugestão da metamorfose como condição da mesma identidade: a recriação do barco *contra* o tempo ou o abandono do barco no tempo. Pode ser que a dupla imagem da transformação-do-que-permanece se justifique como remate de um texto sobre a suspeita da transformação nas personagens das óperas de Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal, tripulantes possíveis da nave de Teseu.

³⁵ Todo o relato de Plutarco sobre a *Vida de Teseu* funciona como uma notável reflexão sobre a identidade. O próprio Shakespeare - autor tão próximo do texto dramático de Hofmannsthal - acabaria por invocar várias vezes o relato e o tema, nomeadamente em *Coriolano* - peça sobre a possibilidade da auto-gênese humana -, na violência monstruosa do “firme, como se fosse eu o meu próprio criador” que o guerreiro romano lança contra as súplicas de sua mãe.