

A repetição na modernidade vienense

António Sousa Ribeiro

Universidade de Coimbra

Passaram já mais de vinte anos sobre a apresentação no Centro Pompidou, em Paris, da exposição *Vienne, 1880-1938, naissance d'un siècle* (Clair 1986a; Heinich e Pollak 1989). Tratou-se, como alguns se recordarão, de um acontecimento de grande repercussão em toda a Europa. A definitiva consolidação do mito cultural da “Viena de 1900” está estreitamente associada a este acontecimento. A ressonância do evento, contudo, não poderá ser cabalmente entendida se não se tiver presente que, em meados dos anos oitenta a controvérsia sobre o pós-modernismo estava no auge. A verdade é que o comissário da exposição, Jean Clair, programou-a expressamente como uma espécie de manifesto pós-moderno, à luz de uma interpretação da modernidade vienense como um sítio arqueológico maior da pós-modernidade. Em conformidade, podia ler-se no texto escrito por Clair para o catálogo da exposição, um ensaio significativamente intitulado “Uma modernidade céptica”:

Mas a razão por que a modernidade vienense é tão verdadeira, tão desesperadamente verdadeira, e doravante tão válida aos nossos olhos, agora que ressuscitou dos mortos, é que, sabendo que a história a tinha abandonado, nada mais lhe restava do que pensar aquilo que está para além da história, e, do mesmo passo, para além do pensamento: pensar, precisamente, a morte do pensamento.¹

¹ “Mais la modernité viennoise n'est si vraie, si désespérément vraie, et désormais si valide à nos yeux aujourd'hui, réssuscitée qu'elle est d'entre les morts, que parce que sachant que l'histoire l'avait

É evidente que esta afirmação distintamente pós-histórica e pós-filosófica se baseia numa imagem da *Wiener Moderne* como lugar de uma crítica implícita à narrativa do progresso como perpétua inovação. A actualidade da Viena de 1900 reside, aos olhos de Jean Clair, justamente, numa específica noção de temporalidade que é hostil à ideia do novo como ruptura irreversível:

A contradição, a complexidade, a riqueza única da modernidade vienense consistem em ter mostrado que toda a verdadeira conquista no domínio do espírito se jogava tanto num avanço como numa repetição.²

É este, de facto, o núcleo da “hipótese vienense”, para usar a expressão proposta na época por Paolo Portoghesi, um dos mais influentes teóricos da arquitectura pós-modernista nos anos oitenta (Portoghesi 1984). Não vou ocupar-me aqui dos equívocos, por vezes grotescos, gerados em torno dessa hipótese no âmbito da teoria do pós-modernismo.³ Vou, simplesmente, concentrar-me no conceito de repetição e nas suas consequências para um entendimento mais lato do paradigma modernista, já que, na verdade, a “hipótese vienense”, as lições literalmente excêntricas da *Wiener Moderne*, representam, no fundamental, a percepção do carácter aberto e plural das respostas modernistas à condição moderna.

A centralidade da noção de repetição no contexto vienense está, aparentemente, em contradição com a retórica da ruptura e da inovação permanente que encontramos nos textos programáticos comumente tidos como decisivos para a afirmação das vanguardas pós-naturalistas no contexto austríaco e centro-europeu. Se lermos os textos escritos por Hermann Bahr no início dos anos noventa, encontramos, com efeito, a insistência num conceito de modernidade em que tudo o que é sólido se desfaz em ar. O discurso ensaístico de Bahr oscila entre um registo eufórico e um registo apocalíptico, mas assenta no pressuposto da constante fuga em frente e da perda de todas as

abandonnée, il lui restait à penser l'au-delà de l'histoire, qui est aussi l'au-delà de la pensée: penser proprement la mort de la pensée.” (Clair 1986b, 51).

Todas as traduções são minhas.

² “La contradiction, la complexité, la richesse unique de la modernité viennoise c'est qu'elle a montré que toute conquête véritable dans le domaine de l'esprit, autant que dans une avancée, se jouait dans une répétition.” (Clair 1986b, 57).

³ Abordei alguns aspectos desta questão em Ribeiro 1988.

referências estáveis e, assim, não pode apresentar o presente senão como um estado de transição inteiramente precário, sem densidade própria. Veja-se, por exemplo, o seguinte passo central do ensaio “Die Moderne”, de 1890:

Pode ser que tenhamos chegado ao fim, ao fim da humanidade exausta, e que estes sejam apenas os últimos estertores. Pode ser que estejamos no início, a assistir ao nascimento de uma nova humanidade, e estas sejam apenas as avalanches da Primavera. Ascendemos ao divino ou precipitamo-nos, precipitamo-nos na noite e na destruição – mas parar não há.⁴

É bem sabido como o núcleo de um tal entendimento por Bahr da lógica da modernidade é a noção de “superação”, tal como se apresenta, por exemplo, no famoso texto “Die Überwindung des Naturalismus”, “A superação do Naturalismo”, de 1891 – um ensaio que se encerra com a visão eufórica de uma dionisíaca dança da Primavera conduzida pelos sonhos de “nervos sem freio” finalmente libertos do peso da realidade. “Superação” é o signo explícito da visão vanguardista de um desgaste constante dos valores estéticos e a conseqüente projecção do presente num futuro cujos contornos nunca são claros, mas que, não obstante, se perfila como o objectivo que dá sentido a esse presente sempre em vias de se tornar passado, entregue como está à voragem do progresso.

O texto canónico de Bahr é muito mais conhecido do que a resposta polémica formulada por um jovem de dezanove anos com aspirações a uma carreira literária que estava, na altura, a consolidar uma reputação incipiente como crítico teatral e crítico da cultura. Refiro-me a um ensaio de Karl Kraus, publicado em 1893 na influente revista *Die Gesellschaft*, com o título “Para a superação de Hermann Bahr” – “Zur Überwindung des Hermann Bahr” (Kraus 1979). Durante muitos anos, Hermann Bahr iria tornar-se um alvo favorito da sátira krausiana, como protótipo de um ensaísmo ao sabor da última moda baseado sistematicamente no argumento da morte e na

⁴ “Es kann sein, dass wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, dass wir am Anfange sind, an der Geburt einer neuen Menschheit, und das sind nur die Lawinen des Frühlings. Wir steigen ins Göttliche oder wir stürzen, stürzen in Nacht und Vernichtung – aber Bleiben ist keines.” (Bahr 1981, 189).

proclamação do novo como uma simples estratégia de posicionamento no mercado cultural.

Sendo verdade que a polémica de Kraus assume a forma de defesa do Naturalismo, não é menos verdade que, implicitamente, o que está em jogo é muito mais do que isso. De facto, este episódio aparentemente menor dos primeiros anos da Jovem Viena é, a meu ver, extremamente revelador. Do que aqui verdadeiramente se trata é do confronto entre diferentes conceitos da temporalidade da arte e dos valores estéticos, um confronto que gira em torno de um problema central da definição do modernismo, o problema de como entender o Novo: como pertencente a uma temporalidade dominada pela presença dominante do futuro, o que, como referi já, qualifica automaticamente o presente como sempre já pertencente ao passado; ou, pelo contrário, como não sendo, por vezes, mais do que uma “interpolação à mais pequena escala” (Interpolation im Kleinsten”), em palavras de Adorno sobre Schönberg baseadas, por sua vez, numa reflexão de Benjamin (Adorno 1979, 117). Neste último caso, o passado ganha um novo significado – e o presente, por seu turno, longe de ser apenas um momento in-significante de transição, conquista uma nova densidade, muito no sentido do conceito benjaminiano de *Jetztzeit* como ponto de convergência de uma experiência plena de sentido. Nesta acepção, a auto-reflexividade do modernismo revela-se inseparável de um conceito de repetição, mesmo se este conceito se apresenta em modos que podem ser muito diferentes. É isto que irei ilustrar na sequência da minha exposição, através de breves referências a duas figuras centrais da constelação vienense: Karl Kraus e Hugo von Hofmannsthal.

É importante ter presente que a posição de Kraus de modo nenhum é mais tradicionalista do que a de Bahr. Pelo contrário, ele iria desenvolver uma posição radical que, em muitos aspectos, é absolutamente paralela ao ataque à instituição da arte que, na análise de Peter Bürger, constitui a marca distintiva das vanguardas (Bürger 1974). Na revista de Kraus, *Die Fackel*, os conceitos de cultura ou de literatura ocorrem muito amiúde em contextos pejorativos. Ele viria a afirmar em termos inequívocos o seu desprezo pela tradição ao pôr em relevo a sua “convicção do valor morto de toda a

propriedade espiritual” (“toter Wert aller geistigen Habe”) (F519-20, 1919, 7)⁵ e o seu “desdém em geral por todas as obras já criada” (“allgemeine Geringschätzung der schon geschaffenen Werke” (*ibid.*: 9). A recusa da tradição ou dos sentidos institucionais da arte é, no entanto, paralela a uma percepção muito aguda da absoluta relevância de valores estéticos herdados do passado – em vez de “superar”, no sentido da hipóstase do Novo por Hermann Bahr, compete ao artista tornar-se um “mestre da repetição”, capaz de se articular produtivamente com o que já foi dito para, parafraseando António Ramos Rosa, dele desentranhar tudo o que está por dizer. Dado que a prática estética, como podemos ler num dos aforismos de Kraus, consiste em “tornar a solução num enigma”,⁶ a auto-caracterização irónica como “epígono” implica uma atitude activa e transformadora essencialmente estruturada pelo presente – um presente que ganha sentido pela capacidade do artista de se relacionar com o passado e construir, deste modo, um quadro de referência que lhe permita escapar ao vazio do tempo na modernidade.

A palavra-chave para isto em Kraus é “Ursprung”, “a Origem”. A origem não se situa num continuum temporal, e muito menos pertence a um tempo passado. É um conceito fundamentalmente espacial, enquanto metáfora para o não-instrumental e o não-idêntico, e representa a possibilidade de produzir sentido através da interrupção da progressão vazia do tempo – uma tarefa só ao alcance da prática estética. A Origem aponta para a noção utópica de um tempo prenhe de sentido, *Kairos* e não *Chronos*, num sentido muito próximo do conceito benjaminiano de iluminação profana – não surpreende, pois, que o dito krausiano “Ursprung ist das Ziel”, “A origem é a meta” (“Der sterbende Mensch”, F381-83, 1913, 76), seja citado explicitamente nas *Teses sobre a Filosofia da História* de Benjamin, as quais, recorde-se, assentam numa

⁵ Cito *Die Fackel* na forma abreviada da inicial F, seguida da indicação do número e data respectivos.

⁶ “Künstler ist nur einer, der aus der Lösung ein Rätsel machen kann” (Kraus 1986, 338).

concepção da história como sendo “objecto de uma construção que tem lugar não no tempo homogéneo e vazio, mas num tempo pleno de presente”.⁷

Mais tarde, em 1929, Kraus forneceria a definição seguramente mais acabada do seu modo de produção ao qualificar-se a si próprio como “inventor da citação”, “Schöpfer des Zitats” (“Im dreißigsten Kriegsjahr”, F800-05, 1929, 2) – um título que lhe assenta na perfeição. As consequências desta definição são enormes, já que ela implica uma concepção da autoridade, isto é, da identidade do autor satírico como fundamentalmente estética, assente na capacidade omnívora de se apropriar dialogicamente do discurso dos outros – desde os dramas de Shakespeare até ao editorial do jornal do dia anterior. O método da intertextualidade subversiva que constitui a marca distintiva da escrita krausiana e que, por si só, faz radicar essa escrita no paradigma modernista é, assim, a sua resposta à crise da comunicação e à experiência moderna da fragmentação. Na verdade, toda a sua obra assenta no pressuposto de que, diferentemente da proposição de Wittgenstein, o que não pode dizer-se não tem de se calar; pelo contrário, pode sempre ser dito – pela citação.⁸

Walter Benjamin ofereceu uma definição luminosa da arte da citação krausiana chamando-lhe um silêncio às avessas, “ein gewendetes Schweigen” (Benjamin 1980b: 338). Irei servir-me desta palavra-chave – silêncio – como pretexto para me virar agora brevemente para o celebrado autor do talvez mais famoso manifesto modernista sobre a linguagem e o silêncio, ele próprio também um grande “mestre da repetição” da modernidade vienense. Estou a referir-me, como é evidente, a Hugo von Hofmannsthal. É verdade que Hofmannsthal, enquanto representante destacado da *Décadence*, está, em vários aspectos, nos antípodas da combativa posição anti-esteticista de Kraus. Os seus ensaios dos anos noventa – a começar pelo conhecido primeiro ensaio sobre d’Annunzio – formulam repetidamente uma consciência tardia incapaz de ver no presente outra coisa que não as ruínas do passado. Por isso a condição do artista moderno só pode

⁷ “Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.” (Benjamin, 1980a: 701).

⁸ Para um tratamento em profundidade da escrita krausiana como uma “poética da citação”, cf. Ribeiro, 1991.

expressar-se através do paradoxo da cegueira lúcida que, no ensaio sobre d'Annunzio, é a figura que condensa “aquela distância de tudo a que comumente se chama a decadência”, para usar as palavras de Fernando Pessoa / Bernardo Soares – sendo que a decadência, nas palavras de Pessoa, é “a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida” (Pessoa 1982, I, 218). Neste sentido, o moderno nada tem a ver com a “superação” do velho, porque se situa numa escala temporal diferente, especificamente pós-histórica, no contexto da qual a distinção entre o passado e o presente se torna negligenciável. Como se lê numa anotação de 1894: “Eu quero falar sobre este tempo presente. Mas dá-me prazer falar dele como se fosse já passado.”⁹

Numa fantasia muito reveladora, escrita no mesmo ano de 1894, Hofmannsthal imagina-se numa Viena em ruínas, por onde vagueia mergulhado em “pensamentos que aqui já ninguém entende” (“Gedanken, die hier keiner mehr versteht” [Hofmannsthal 1979-1980, vol. 10, 383]). Esta impossibilidade de entender não é tanto um efeito da dificuldade formal ou do fechamento do discurso estético, é, sim, resultado do estranhamento motivado pela incompatibilidade de escalas temporais diferentes. O motivo do movimento perpétuo das coisas glosado por Bahr é, assim, reflectido por Hofmannsthal no modo melancólico. Não é possível repousar no passado, não porque o futuro projectado represente um valor superior, mas porque, no fundo, não há maneira de se relacionar com esse passado, já que ele é incomensurável no sentido literal de não caber numa medida comum. Isto mesmo se exprime de modo muito incisivo no poema “Über Vergänglichkeit”, “Sobre a transitoriedade”, também escrito em 1894, no qual o sujeito poético, reflectindo em como as coisas inevitavelmente passam e desaparecem, olha para o seu eu passado como uma coisa que o enfrenta ameaçadoramente, como um estranho mudo e totalmente desconhecido – “para mim, tal um cão, ameaça muda e estranha”.¹⁰ Como um cão: este é um símile que remete directamente o leitor para a esfera do inconsciente – a insubstancialidade do tempo rouba ao sujeito a sua identidade e deixa-o não apenas fragmentado e perdido, mas também à mercê de todos os perigos.

⁹ “Ich will über diese gegenwärtige Zeit reden. Aber es freut mich, so davon zu reden, als ob sie schon vergangen wäre.” (Hofmannsthal 1979-1980, vol. 10:,392)

¹⁰ “Mir, wie ein Hund, unheimlich stumm und fremd” (Hofmannsthal 1979-1980, vol. 1, 21).

Onde poderá então encontrar-se um apoio contra a devoração do tempo e protecção para este eu ameaçado? Aparentemente, nenhures. A famosa *Carta de Lord Chandos* (1902), num sentido muito próximo do poema que acabei de citar, relata um processo no seio do qual a unidade do sujeito parece irremediavelmente perdida: não há um continuum, mas apenas uma série de estações de vida, sem relação umas com as outras, culminando na total disrupção da relação entre o sujeito e a linguagem. Evidentemente: a *Carta de Lord Chandos*, diferentemente do que durante muito tempo foi um lugar comum da recepção, não é um documento autobiográfico – o seu carácter ficcional é sublinhado com clareza pelo simples facto, estranhamente nem sempre evidente para os comentadores, da contradição performativa presente no carácter retoricamente muito elaborado da confissão de não ser capaz de usar a linguagem de modo que faça minimamente sentido. Deste ponto de vista, o texto de 1902 não deve ser lido como uma afirmação programática, muito menos autobiográfica, mas como uma experiência estético-ensaística, como uma reflexão sobre uma das diferentes possibilidades que se abrem ao artista moderno. Há outras possibilidades, uma das mais relevantes das quais reside numa estratégia de repetição. Com efeito, ao mesmo tempo que está a escrever a *Carta de Lord Chandos*, Hofmannsthal está a trabalhar na adaptação da *Elektra* de Sófocles, que viria a ser estreada em 1903 em Berlim. A meu ver, esta adaptação tem na obra de Hofmannsthal dos primeiros anos do século XX um valor de posição muito semelhante à da dialéctica da citação krausiana.

Não esqueçamos que, como nos lembra Antoine Compagnon, o sentido de uma citação não é o sentido de um enunciado, mas o sentido da repetição de um enunciado (Compagnon 1979, 86). Qual é então o sentido de recorrer ao texto de Sófocles como base para uma experiência radicalmente nova com a linguagem do drama? Na *Elektra* de Hofmannsthal – “frei nach Sophokles”, uma adaptação livre de Sófocles, como reza o subtítulo original – a dialéctica da repetição é levada a um extremo que subverte por inteiro qualquer noção de continuidade. Num crítica ao espectáculo de estreia, o influente crítico Alfred Kerr fazia questão de sublinhar, que, em vez das paixões de uma personagem verdadeiramente trágica, o drama se comprazia em representar a satisfação

do “desejo privado de vingança de uma mulher epiléptica”.¹¹ Por seu turno, Paul Goldmann, numa crítica arrasadora de 1905, escreveu que Hofmannsthal não tinha apenas “transformado por completo a tragédia grega, mas tinha eliminado dela todas as belezas poéticas, sem oferecer nova poesia para substituir a antiga”.¹²

À sua maneira muito peculiar, a verdade é que ambos os críticos tinham razão: Hofmannsthal estava aqui efectivamente a inovar, a oferecer um texto literalmente inaudito. Mas a questão é que, por mais que os críticos se obstinem em negar qualquer relação substancial com a matriz clássica, estava a fazê-lo na forma da “adaptação” de um texto canónico, enquanto revisão radical do passado. Enquanto tal, *Elektra* traduz um gesto violento que tem por postulado a morte de valores estéticos intemporais e está, em si mesma, muito próxima da experimentação vanguardista. Estamos confrontados com um texto altamente auto-reflexivo que, na forma do discurso dramático, persegue implicitamente alguns dos problemas centrais com que Hofmannsthal se debate na altura.

Veja-se, para exemplificar brevemente, a reflexão sobre a linguagem. Diferentemente de Chandos, Electra não tem nunca dificuldades com as palavras. Ela possui uma tremenda energia retórica e é capaz de jogar com registos muito diversos. No fim de contas, contudo, o excesso de linguagem de Elektra e o silêncio de Chandos acabam por revelar-se dois lados de uma mesma moeda. Enquanto ritual de memória, o discurso de Electra revela-se tão irrelevante como as palavras que se desfazem na boca de Chandos como cogumelos podres, na medida em que não se mostra capaz de estabelecer qualquer relação significativa com a acção: o acto de vingança que, aparentemente, vem restabelecer a ordem violada encontra nela uma simples espectadora.

Veja-se ainda, para mencionar um outro aspecto central, a reflexão sobre o tempo. *Elektra* é um drama sobre a impossibilidade do esquecimento e sobre a presença

¹¹ “[...] der private Rachedurst einer Epileptikerin” (*apud* Wunberg 1972, 78).

¹² “[...] die griechische Tragödie nicht nur total verändert, sondern auch alle poetischen Schönheiten aus ihr entfernt hat, ohne eine neue Poesie an Stelle der alten zu setzen” (*apud* Wunberg 1972, 114).

dominadora e paralisante do passado. Por vezes, essa impossibilidade é apresentada como marca de humanidade – “Eu não sou um animal, eu não posso esquecer!”, diz Electra.¹³ Mas, paradoxalmente, ela também bestializa a personagem, visto que a memória é memória traumática e, assim, não é susceptível de estabelecer qualquer relação com um presente que tenha sentido e, muito menos, com um futuro: o tempo do drama é um tempo pós-apocalíptico que não consente outro futuro que não seja a repetição do mesmo, isto é, neste caso, a perpetuação do ciclo da morte e da vingança.

Bem vistas as coisas, a experiência da dissociação do eu é comum tanto a Chandos como a Electra. Neste último caso, porém, isto é particularmente sublinhado pela subversão radical da matriz clássica, pela repetição inteiramente moderna do mito. Ao tematizar a violenta disrupção da identidade provocada pela fixação traumática num momento do passado, o momento do assassinio do pai, Agamemnon, e a consequente perda de toda a relação com sentido entre o passado, o presente e o futuro, *Elektra* mimetiza na própria estrutura da composição a temporalidade fragmentada da modernidade e pode, assim, ser lida como uma alegoria da condição moderna.

Elektra não tinha sido a primeira adaptação de um texto clássico por Hofmannsthal e não seria a última, mas constitui, sem margem para dúvida, a sua experiência mais radical neste campo. Outras experiências iriam ter uma natureza muito diferente. Um exemplo pertinente é o drama lírico *Die ägyptische Helena (A Helena egípcia)*, escrito em 1919 e, posteriormente, transformado em mais um libreto para Richard Strauss. Neste drama, a lógica da repetição é instrumentalizada de um modo que não pode já dizer-se especificamente moderno. Escrito logo após o final da Primeira Grande Guerra, o texto representa um esforço de confrontação com a experiência traumática da catástrofe histórica. Em *A Helena egípcia*, Hofmannsthal procura fornecer uma resposta para a questão da possibilidade da vida depois do trauma ou, noutras palavras, da possibilidade de um futuro que, embora possuindo uma relação com sentido com o passado, não se deixa aprisionar na memória traumática e, assim, não está condenada à perpétua repetição do mesmo. A solução proposta pelo drama é optimista:

¹³ “Ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen!” (Hofmannsthal, 1979-1980, vol. 2: 195).

enquanto, no primeiro acto, Menelau e Helena se encontram e, simbolicamente, se unem sexualmente sob o signo do esquecimento, o segundo acto oferece um ritual de memória e reconhecimento que culmina na aceitação consciente dos crimes e do sofrimento do passado como a base para a conquista de uma nova identidade e da possibilidade de um recomeço.¹⁴

Na sua perspectiva optimista, o drama representa uma solução precária para o dilema da fragmentação do tempo na modernidade tão agudamente tematizado em *Elektra*. Afastando-se da radicalidade das suas experiências da juventude, Hofmannsthal está agora à procura de figuras de reconciliação. Nos seus começos, nos inícios dos anos noventa, ele tinha formulado para si como princípio condutor a necessidade que sentia de “criar abismos em torno de si e dentro de si”.¹⁵ Diferentemente de Kafka ou Pessoa, ou de outros ainda, este foi um objectivo que, no fim de contas, se bem vejo, acabou por não ser capaz de atingir.

As minhas breves considerações sobre duas figuras centrais da modernidade vienense apenas puderam ilustrar muito parcelarmente algumas facetas de um problema que, nas mais diversas formulações, assume um significado determinante nas estéticas do século XX e se mantém bem presente na nossa contemporaneidade. No contexto de um século nascente e de um paradigma emergente, o paradigma modernista, a hipóstase do Novo proclamada nos clamores estridentes das vanguardas é apenas uma das alternativas em presença; não será despiciendo lembrar que não menos importante é um modo da imaginação que se nutre explicitamente de repertórios pré-configurados e usa a repetição como meio de produção da diferença.

Referências bibliográficas

Adorno, Theodor W. 1979. Funktionalismus heute. In Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 104-127.

¹⁴ Para uma leitura deste drama de Hofmannsthal, cf. Assmann 1999, 279-84.

¹⁵ “Bedürfnis, Abgründe um sich und in sich zu machen” (Hofmannsthal, 1979-1980, vol. 10: 350).

- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.
- Bahr, Hermann. 1981. Die Moderne. In *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Org. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Reclam, 189-191.
- Benjamin, Walter. 1980a. Über den Begriff der Geschichte. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften. Werkausgabe*, vol. 2. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 691-703.
- Benjamin, Walter. 1980b. Karl Kraus. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 334-367.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Clair, Jean, org. 1986a. *Vienne, 1880-1938: l'apocalypse joyeuse*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Clair, Jean. 1986b. Une modernité sceptique. In *Vienne 1880-1934. L'apocalypse joyeuse*. Org. J. Clair. Paris: Centre Georges Pompidou, 46-57.
- Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: PUF.
- Heinich, Natalie; Pollak, Michael. 1989. *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Hofmannsthal, Hugo von. 1979-1980. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Org. Bernd Scholler. Frankfurt am Main: dtv.
- Kraus, Karl. 1979. Zur Überwindung des Hermann Bahr. In *Frühe Schriften 1892-1900*. Org. Joh. J. Braakenburg. Vol. 1. München: Kösel, 103-114.
- Kraus, Karl. 1986. *Aphorismen*. Org. Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pessoa, Fernando. 1982. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Org. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Portoghesi, Paolo. 1984. Venezia-Vienna. In *Le Arti a Vienna dalla Secessione alla Caduta dell'Impero Absburgico*. Veneza: Edizioni La Biennale, 11-18.
- Ribeiro, António Sousa. 1988. Para uma arqueologia do pós-modernismo: A 'Viena 1900'. *Revista de Comunicação e Linguagens* 5/6: 137-146 (disponível em http://www.ces.fe.uc.pt/investigadores/cv/antonio_sousa_ribeiro.php).

Ribeiro, António Sousa. 1991. *Karl Kraus e William Shakespeare. Uma poética da citação*. Coimbra: Faculdade de Letras (diss.).

Wunberg, Gotthart, org. 1972. *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Frankfurt am Main: Athenäum.