

sem alarde, vira dum amarelo incolor e acaba ficando branco. É só o tempo de acender o cigarro e até o azul nítido de há pouco foi branqueando também e temos um desagradável céu branco, com nuvens de cinza adiante. E é só. [15] Mas olha aquela nuvenzinha que está saindo do oriente, traz no rabo quase ainda por detrás das árvores, traz sim como um debrum de roxo vivo. [16] Não é mais roxo, é escarlate. [17] É escarlate e a nuvenzinha vibra no fundo manchada de rosa brilhante, de encarnado e algum ouro nas bordas, também. [18] E já o horizonte redondo, inteiro se roseia de manso. As nuvens criam coragem. [19] Até longe, bem no alto do céu, vejo um farrancho delas, todas vestidas de luz clara, são laranjas perfeitos e uns brancos louros com ar de vida infantil. [20] Agora o rio todo é de crepe claríssimo, que a brisa ponteia com os gritinhos de umas três gaivotas. E assim que se acaba aquela ponta de ilha e o horizonte se agacha bem mais longe, o sol fura danado as sensações. [21] Há um fogaréu de fundição chofrando pra baixo das águas refletidoras. [22] O rio se escurenta em volta, cinza pura, a mancha vive só, com os reflexos rodeando e o foco de ouro laranja em cima, sublime, de violenta grandeza. Só a nuvenzona na frente inda está escura no céu. [23] O resto é azul vivíssimo outra vez, e rosas, marrons, verdes laranjas, amarelos. Bulhinhas mirins de passarinhos por aí. A brisa curta penetrando em tudo. Um primeiro embaciado na aberta do paranã e uma primeira, prodigiosa volúpia de calma. Dia de calorão vai fazer... Lá pelas nove horas, no mais... A roupa está umedecida. O chão preto da tolda escorre encharcado uma água que não choveu. E o grito bem riscado, firme do bem-te-vi. Trinados na margem baixa, a estibordo, movida atrás pelo ziguezague dos ramos das castanheiras. Que calma serena... Que mundo de águas lisas, fluídas... Que espelho claro... As caiçaras nos portos... Uma ausência plena de inquietações, de audácias, de Pirinéus ambiciosos... [24] E o sol, o sol do lado, todo de ouro branco, elaro, mui claro, claríssimo, impossível da gente fitar.

ASPECTOS ROMÂNTICOS, NATURALISTAS E SIMBOLISTAS EM A MULHER SEM SOMBRA DE HUGO VON HOFMANNSTHAL

Karin Volobueff*

Abstract: *Die Frau ohne Schatten* (*The Woman without Shadow*), by the Austrian author Hugo von Hofmannsthal, is a kind of fairy tale in which a large and complex web of symbols is woven around an abstract landscape and characters of an enigmatic nature. Despite its intangible atmosphere reminiscent of the Romantic era, a rather Naturalistic world is revealed as the narrator leads us through a large city and follows the poor people in their lives of misery and suffering. This paper analyses this hybrid character of Hofmannsthal's text and identifies the various aesthetic traits present in it.

Keywords: Hugo von Hofmannsthal; *The Woman without Shadow*; Symbolism; Romanticism; Naturalism.

Zusammenfassung: Die Erzählung *Die Frau ohne Schatten*, von Hugo von Hofmannsthal, besteht aus einem dichten Gewebe von Symbolen zusammen mit einer stilisierten Landschaft, wo sich die rätselhafte Handlung der Personen abspielt. Die märchenhafte Atmosphäre und so manche Motive wurden aus der Romantik hergeleitet, doch wiederum führt uns der Autor in eine Welt von Leid und Elend, die beinahe naturalistische Züge aufweist. In meinem Essay möchte ich diese ästhetische Vielfalt des Textes behandeln, indem ich einige Elemente veranschauliche, die dem Symbolismus, der Romantik und dem Naturalismus entstammen.

Stichwörter: Hugo von Hofmannsthal; *Die Frau ohne Schatten*; Symbolismus; Romantik; Naturalismus.

* A autora é Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Língua e Literatura Alemã, UNESP. Rodovia Araraquara-Jaú, km 1, CEP 14800-901 Araraquara SP, e-mail: volobueff@socrates.fclar.unesp.br

Palavras-chave: Hugo von Hofmannsthal; *A mulher sem sombra*; Simbolismo; Romantismo; Naturalismo.

1. Panorama cultural

Em fins do século XIX (até o término da Primeira Guerra Mundial) o mundo ocidental atravessava uma fase de diversidade artística e cultural marcada pela convivência de movimentos distintos, por vezes opostos. Nos países de fala alemã, vários movimentos literários dividiam a cena, de modo que, enquanto o Naturalismo ainda continuava em cartaz, outras tendências iam pipocando numa busca por alternativas ao projeto naturalista: Simbolismo, Impressionismo, Neoclassicismo, Neoromantismo, *Heimatliteratur* (“Literatura da terra natal”). Diante dessa pulverização, os historiadores da literatura alemã hoje lançam mão de uma designação genérica (muitas vezes valendo-se do âmbito histórico ou político) para batizar as décadas da virada do século: dependendo do autor, o período é tratado por “Literatura da passagem do século”, “Reação ao Naturalismo”, “Era Guilhermina” (referindo-se ao reinado de Guilherme II da Prússia entre 1888 e 1918), “Modernismo Vienense” (designação restrita aos autores e intelectuais austríacos)¹. As tendências aglutinadas sob esses rótulos – a despeito de suas concepções estéticas específicas – têm em comum o fato de abdicarem da concepção positivista e dos temas ligados ao proletariado, preferindo em seu lugar a representação estilizada, a ótica subjetiva, a preocupação com o Belo.

Na Alemanha e Áustria verifica-se um intercâmbio tão intenso e profícuo entre os representantes dessas correntes que certos autores ora são considerados como filiados a uma escola, ora a outra, e existem casos em que um mesmo texto apresenta traços de mais de uma corrente

¹ ALKER (1969: 683) argumenta ser viável amalgamar todas essas correntes sob a denominação de *Jugendstil* ou *art nouveau*. Quem também já defendeu esse mesmo ponto de vista e se aprofundou na questão é DAVID (1963: 211-228).

estética. Lembremos de Rainer Maria Rilke, criador de alguns poemas de compleição claramente impressionista (como *O carrossel* ou *A pantera*²), mas que também é um herdeiro da tradição simbolista (BALAKIAN 1985: 12). O mesmo vale para Hugo von Hofmannsthal, que no livro de ZMEGAC (1981: 235 e 252), por exemplo, figura tanto no capítulo do Simbolismo como também no do Impressionismo.

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), que aos dezoito anos já se tomara poeta celebrado (ALEWYN 1967: 178), destacou-se pelo espírito artístico e talento sofisticado. Esteta versátil, exercitou-se numa miríade de formas: além de poemas, narrativas e peças, redigiu ensaios e reflexões críticas, tendo ainda escrito libretos de ópera – *A mulher sem sombra*, por exemplo, foi apresentada com música de Richard Strauss em 1919, mesmo ano em que veio a lume a versão em prosa. Extremamente hábil no uso da língua (ZMEGAC confere-lhe as honras de genuíno virtuose), ele a molda com elegância e correção, explorando até os matizes mais sutis.

Sua vasta cultura permitiu-lhe sorver largos goles do manancial da tradição européia, transitando livremente entre a Antigüidade Clássica e o Barroco, entre a Idade Média e o Rococó, entre o Simbolismo e o Modernismo Vienense. Hofmannsthal retoma em grande parte o perfeccionismo dos classicistas (Goethe e Schiller) sem esconder o apego a certos aspectos tipicamente românticos, tais como a substituição da descrição mimética pela apresentação de uma paisagem simbólica, o enfoque de elementos subjetivos e individuais, ou ainda o afã de escapar da trivialidade e monotonia da rotina do burguês e buscar a “vida na arte”³.

² Encontram-se no mercado duas boas traduções de *A pantera*: de José Paulo Paes e Augusto de Campos (vide Referências bibliográficas ao final do artigo).

³ Veja-se, por exemplo, o conto *O pote de ouro* (1814), de E.T.A. HOFFMANN, já acessível em tradução brasileira, em que o estudante Anselmo consegue realizar o anseio romântico de abandonar o mundo dos chamados “filisteus” e entregar-se por completo à poesia e inspiração no encantado país de Atlântida.

A obra de Hoffmannsthal está imbuída da dicotomia entre passado e presente, e a *Vergänglichkeit* (efemeridade, transitoriedade, instabilidade) costuma ser vista como tópico fundamental em sua produção: de um lado, ele era dominado pelas idéias, originárias do Barroco, da finitude e da vaidade (*vanitas*); de outro, tinha consciência de viver numa época de decadência (MASSON 1994: 53, 57). Thomas MANN (1953: 197), somando-se a outros estudiosos, frisa que, mesmo nas obras de juventude, Hoffmannsthal demonstrou um constante fascínio pela morte, pelas noções de beleza e de elegância. Para ALEWYN (1967: 9ss.) isso deixa entrever que o autor tinha profundas raízes na cultura do Império austro-húngaro, e que seu pessimismo resultava da certeza de estar presenciando a agonia desse mundo e dessa maneira de viver (que realmente haveriam de ser enterrados com a Primeira Guerra). Talvez decorra daí a áurea mística que cerca a refinada arte de Hofmannsthal e que é também típica do Simbolismo (ZMEGAC 1981: 236).

2. *A mulher sem sombra* (1919)

O enredo de *Die Frau ohne Schatten* (*A mulher sem sombra*) pode ser assim resumido: a imperatriz (uma fada – filha de Keikobad, rei dos espíritos) descobre que seu marido será transformado em pedra caso ela continue sem sombra. Ela e sua ama seguem então para uma cidade populosa, onde empregam um estratagema para serem aceitas na casa de Barak, um tintureiro. A tintureira acaba cedendo-lhes sua sombra (mesmo sabendo que isso implica em tornar-se estéril). A maldição, porém, realiza-se mesmo assim: o imperador converte-se em pedra. Após encontrar a estátua do amado, a imperatriz tem oportunidade de definitivamente tomar posse da sombra da tintureira. Impelida pelo seu sentimento de culpa, no entanto, decide recusá-la – sendo então premiada com uma sombra própria.

Essa estrutura reproduz claramente o esquema básico do conto de fadas: surgimento de um problema, viagem em busca da solução, êxito da

empresa e final feliz. Entretanto, *A mulher sem sombra* está longe de guiar-se pela simplicidade e clareza que caracterizam as narrativas dos Grimm. Trata-se, ao contrário, de um texto denso e requintado, repleto de imagens e situações simbólicas e enigmáticas. Não é tarefa fácil acompanhar a trama, entender os diálogos, perceber relações de causa e efeito, abrir caminho por entre as teias de símbolos que compõem a narrativa. A linguagem apurada alia-se a uma exposição sinuosa e labiríntica, que brilha pelo seu esmero estético ao mesmo tempo em que obscurece seu significado.

A densidade do texto não impede, porém, que ele seja enxuto e simétrico: o elenco de personagens relevantes é diminuto (resumindo-se à ama e dois casais: imperador e imperatriz, tintureiro e tintureira); a ação concentra-se em três dias; a textura narrativa é bem amarrada, estando excluído todo elemento redundante ou supérfluo. Quanto ao espaço, são apenas três os lugares em que se passa a ação, e sua distribuição pelo texto contribui para criar uma estrutura simples e bem definida:

- Palácio Azul (capítulo 1)
- Casa do tintureiro na cidade (capítulos 2 e 3)
- Montanhas no reino de Keikobad (capítulo 4)
- Casa do tintureiro na cidade (capítulos 5 e 6)
- Montanhas no reino de Keikobad (capítulo 7)

O destaque conferido ao primeiro capítulo (único que se passa no Palácio Azul) deve-se à sua importância para o desenvolvimento do todo, pois apresenta ao leitor os elementos e motivos fundamentais da narrativa. Assim, o texto inicia com a visita de um mensageiro de Keikobad indagando à ama se a imperatriz carrega “em seu ventre alguém que está por nascer” e se ela “ainda não projeta sombra” (HOFMANNSTHAL 1991: 8), de modo que já no princípio fica clara a ligação entre a ausência da sombra e a questão da maternidade.

Também já há menção às águas (rios e “água da vida”), e fica patente a participação fundamental dos animais na história: o falcão ver-

melho do imperador traz até a fada o talismã em que está inscrita a maldição, abrindo-lhe a possibilidade de sair à procura de uma solução para o problema. Com isso, imperador e imperatriz separam-se para trilhar caminhos bem diversos: ela vai para a cidade dos homens conviver com a plebe e conhecer a dor e o valor da vida (processo de humanização), ele vai para as montanhas e aferra-se cada vez mais a seu egoísmo e soberba (processo de petrificação). Com a leitura da mensagem gravada no talismã, além disso, é inserido no texto o motivo da transformação em pedra, outro tópico basilar da narrativa:

“Maldição e morte ao ser humano que desatar este laço; em pedra se transformará a mão de quem o fizer, contanto que não compre com sua sombra seu destino na terra; em pedra se transformará o corpo a que pertence a mão; em pedra o olho que iluminou o corpo – em seu interior a mente continuará viva a provar a morte eterna com a língua da vida; o prazo está fixado segundo o fluxo das estrelas.” (HOFMANNSTHAL 1991: 12)

O primeiro capítulo tem ainda a função de estabelecer as coordenadas temporais: é nele que se narra o passado, expõe-se a situação presente, e provoca-se expectativa quanto ao futuro. Em um rápido *flashback*, descobrimos que há um ano (acontecimento passado), o imperador caçava nas montanhas e avistou uma gazela. Com a ajuda do falcão vermelho, que ofuscou os olhos da gazela golpeando-os com as asas, o caçador alcançou a presa. A gazela (na verdade a filha de Keikobad) rapidamente abandonou a forma animal, e os dois viveram um momento de entrega e paixão. Desde esse dia em que deixou o reino de seu pai e tornou-se a imperatriz, ela perdeu o dom de transformação em animais e passa seus dias mergulhada em tédio (situação presente). A descoberta da ameaça contra seu amor instiga-a a abandonar a passividade e reclusão no Palácio Azul para lutar e vencer o destino (perspectiva futura).

O primeiro capítulo reivindica para si um *status* semelhante ao do primeiro ato na peça clássica: ele desempenha um papel de introdução e

embasamento, estando incumbido da tarefa de produzir o alicerce de toda narrativa (ainda que o leitor só aos poucos consiga juntar as peças do quebra-cabeça). Mais do que isso, *A mulher sem sombra*, do ponto de vista formal, apresenta vários traços da estética classicista – como a proporcionalidade do conjunto e o equilíbrio entre as partes; o primor poético da linguagem; o rigor e exatidão com que está organizado o todo.

Por outro lado, a narrativa inegavelmente exhibe numerosos aspectos herdados do Romantismo, destacando-se a presença de certos motivos (busca da sombra, petrificação, etc.), a preocupação com a elevação do homem, a exploração de elementos mágicos e feéricos. ALEWYN (1967: 6) captura essa face ambígua de Hofmannsthal numa fórmula simples: o autor alia a clareza clássica à profundidade romântica. Essa afinidade com os dois movimentos torna-se clara se lembrarmos dos contos de fadas do romântico Novalis, especialmente aqueles contidos no romance *Heinrich von Ofterdingen* (1802), além da narrativa de Goethe *Das Märchen* (*Conto de fadas*, 1795), redigida já em sua fase classicista.

A mulher sem sombra, também ela um conto de fadas, aglutina muitos elementos típicos das histórias da Carochinha: as faculdades mágicas da ama, o rio que corre montanha acima, o demoníaco *efrit*, a misteriosa água dourada ou água da vida. O que o diferencia, porém, é a penumbra sombria, pesada, enigmática que pesa sobre a narrativa, tirando-lhe o toque doce e inocente, típico dos contos maravilhosos (também os contos de Goethe e Novalis nada têm de singelo). Do reino dos espíritos – regido por Keikobad – provêm os estranhos seres que concorrem para a atmosfera insólita da narrativa. É o caso do *efrit*, misteriosa criatura que a ama invoca para junto da tintureira a fim de convencê-la a barganhar sua sombra. A maneira felina com que ele se aproxima da tintureira indefesa revela sua natureza de predador, criando um efeito tenebroso:

“A imperatriz recuou; notou que um dos olhos do estranho era maior que o outro e que ele lançava olhares de uma violência tipicamente animalesca. Ela reconheceu tratar-se de um dos Efrits, entidades que

conseguiam assumir a forma que desejavam para atrair e ludibriar os humanos. [...]

O Efrít agarrou com as duas mãos os pulsos da tintureira, obrigando-a a erguer os olhos; seu olhar não podia defender-se do olhar penetrante do Efrít; ela se sentia completamente indefesa, até o fundo de seu coração. [...]

A imperatriz recusava-se a olhar, mas olhava. Não compreendia o que estava vendo e, no entanto, não lhe era totalmente incompreensível: o sentimento sufocante da realidade tomava tudo aquilo coeso.

– Que se acabe! – sussurrou a imperatriz [...]. O que é ele para ela, o que ela é para ele? Como podem se juntar? Por que ela não se defende verdadeiramente dele? O que há entre essas duas criaturas?

– Tua sombra – respondeu a ama, e seu rosto se iluminou.”
(HOFMANNSTHAL 1991: 31)

A cena contém os elementos mágicos do conto de fadas, mas nem de longe se assemelha à conversa de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo que a quer devorar. Ao invés disso, o encontro da tintureira com o *efrit* lembra o momento tenso e agoureiro em que Édipo se vê cara a cara com a esfinge, e suas palavras serão decisivas para todo o seu futuro. Entretanto, ao contrário de Édipo, a tintureira não conhece as respostas e não tem como repelir o agressor.

O caráter cifrado desse diálogo repete-se a cada página do texto. A análise de seus motivos centrais permite justamente abrir caminho por essa floresta de enigmas e reconhecer o esmero com que foi criada essa narrativa de Hofmannsthal.

3. Água, animais, sombra: ambivalência dos motivos

A amplitude simbólica do texto escora-se na rede de motivos que povoam *A mulher sem sombra*. O papel e significado desses motivos

ultrapassam os limites do sentido literal e atingem múltiplos níveis que vão do mítico ao filosófico, do social ao estético.

Vejamos, de início, o motivo da água. Ela exerce uma função primordial no texto, uma vez que interliga espaço e personagens, tempo e enredo, carregando consigo um amplo leque de referências. Está presente em todos os três locais de ação e em cada um assume uma conotação que vai além do simples elemento líquido: 1. o lago estagnado nas imediações do Palácio Azul remete à rigidez do imperador; 2. o rio que atravessa a cidade grande e se turva com as tintas utilizadas pelo tintureiro aponta para as condições de trabalho insalubre da população pobre; 3. a correnteza no reino de Keikobad representa o fluxo contínuo da vida. Esses locais e as águas ali presentes circunscrevem os três estágios por que passam os protagonistas: fase inicial de rigidez (petrificação) interior; fase intermediária, de contato com a vida real e o sofrimento; e fase final, de inserção na corrente da vida e na linha temporal que liga o hoje ao ontem e ao amanhã.

A água baliza ainda algumas passagens cruciais do texto, demarcando os momentos de maior tensão ou de derradeira absolvição: ela está presente quando a tintureira abdica de sua sombra; quando a ama é definitivamente separada da imperatriz; quando esta se reencontra com o imperador; e quando os dois casais conquistam a redenção final e se unem em harmonia. Note-se que a água é requisito indispensável à própria compra da sombra – motivo central do texto. Assim, a magia ensinada pela ama à tintureira como método para descolar de si a sombra consiste em um ritual a ser executado nas proximidades de uma correnteza (ou de um fogo), pois a sombra é atraída por aquilo que flui (e aquilo que deita labaredas). A água acompanha, ainda, os dois picos da trajetória de Barak: seu momento de maior infortúnio (em que a tintureira realiza o ritual e, junto com a sombra, sacrifica seus filhos ainda não nascidos), e momento de maior ventura (em que se reconcilia com sua mulher). No último capítulo, as águas aparecem ainda enquanto emblema da fartura: os numerosos presentes que o pescador retira do rio para Barak

representam uma compensação ao tintureiro pelas agruras vividas com a perda da sombra pela tintureira, mas a abundância dessas dádivas simboliza também a fertilidade com que o casal, ou antes os dois casais, foram agraciados ao final.

Além de sua função “paisagística”, caracterizada pela inatividade, o elemento líquido aparece ainda como fator ativo, capaz de interferir diretamente no destino dos personagens. A temível água dourada, ou água da vida, reverenciada por todos como uma divindade suprema, funciona como elemento catalisador que tem o poder de condenar e absolver, purificar e transformar. E como tal, é ela que resolve no final todos os conflitos, e provê a imperatriz de uma sombra própria. Sendo ao mesmo tempo fluida e ardente (juntando em si as duas características que atraem a sombra da tintureira quando descolada), ela é um “fogo líquido” (HOFMANNSTHAL 1991: 85), que reúne a placidez do mar à intensidade da chama. Essa dupla natureza faz com que contenha os atributos – bons e maus – da água (símbolo de fertilidade, alimento, vida, mas também de força bruta e fúria indomável) e do fogo (sinônimo de destruição, guerra, inferno, mas também de purificação, saber, subjugação das forças da Natureza). Se lembrarmos que na tradição folclórica a sombra simboliza a individualidade e, especialmente, a alma humana (WILPERT 1978: 22), a corrida da sombra, tão logo se viu liberta da tintureira, rumo ao elemento fluido/flamejante simboliza a atração do homem por esses dois princípios, água e fogo, que lhe permitiram sobreviver, dominar a Natureza e erigir sua civilização.

Mais um aspecto assumido pelo elemento líquido no conto são as lágrimas. Sob essa forma, a água marca o processo de humanização da imperatriz: à medida que presencia o drama de Barak e descobre o que é o sofrimento, ela vai assumindo traços fisionômicos cada vez mais humanos e aprende a chorar (HOFMANNSTHAL 1991: 59). Também o imperador e a tintureira deixam-se levar pelas lágrimas, mas apenas no final do texto (HOFMANNSTHAL 1991: 88); o pranto sela seu resgate do narcisismo bem como o desenvolvimento de uma postura afável em relação aos

filhos que estão por vir. Dos protagonistas, a única que nunca chora e permanece impassível diante da dor alheia é a ama. Por conseguinte, a transformação final da imperatriz (de fada em ser humano) reclama necessariamente seu afastamento da ama. A separação das duas, muito significativamente, ocorre junto ao rio e por força da intervenção do pescador, também ele um dos espíritos súditos de Keikobad e alguém intimamente ligado às águas.

A ama representa o indivíduo egocêntrico, possessivo, ardiloso, incapaz de se aperfeiçoar. Enquanto a imperatriz evolui do cego egoísmo à generosa abnegação, a ama permanece incólume às experiências vividas na casa de Barak. Seu desprezo pelos homens não é amenizado à vista de sua dor e miséria. Tampouco decresce seu ódio pelo imperador, pois desde o início anseia pela sua ruína e em nenhum momento pretende impedir que ele se transforme em pedra. Com sua ida à cidade dos homens, apenas obedeceu ao sentido literal das palavras da imperatriz – que lhe ordenara conseguir uma sombra qualquer que fosse o preço –, sem esclarecer-lhe o que sabia de antemão⁴: que, para anular a maldição do talismã, não lhe bastaria adquirir a sombra de alguém, mas seria preciso desenvolver uma sombra *própria*. A evolução alcançada pela imperatriz ao fim da narrativa entra, portanto, em choque com a disposição da ama, que é de rejeição aos sentimentos humanos adquiridos pela sua senhora.

Ao lado da água, outro importante elemento simbólico são os animais. Assim como a água mágica capaz de curar todos os males provém dos contos de fadas, também os animais falantes e inteligentes têm uma longa tradição, tanto nos contos de fadas como nas fábulas, lendas e mitos. Em *A mulher sem sombra*, os animais têm função variada e distribuída por diversos níveis, ora aparecendo literalmente como alimárias e feras, ora dotados de múltiplos sentidos figurados. Assim, eles fornecem as formas adotadas pela fada quando ainda possuía o talismã e tinha o

⁴ Conforme o início do sétimo capítulo (HOFMANNSTHAL 1991: especialmente 73).

dom da transformação; também aparecem nas construções metafóricas utilizadas pelo narrador para descrever características de personagens; e ainda servem para corporificar os espíritos dos filhos não-nascidos, que aparecem como falcão vermelho e peixes. Tal como no caso das águas, os animais não são tratados por Hofmannsthal como parte da Natureza, mas como elemento simbólico e expressão de uma realidade abstrata.

Desde o início os animais aparecem como pólo contrastante em relação aos humanos. Logo ao chegar à cidade, a imperatriz sofre profundo abalo ao deparar-se com as faces cruéis e impiedosas dos homens, mas recupera-se ao avistar o olhar manso e sábio de um mulo: o animal serve de reverso daquilo que o homem tem de pior. Trechos como “Ali viviam aninhadas como ratos as pessoas mais humildes” (HOFMANNSTHAL 1991: 64), “encurvado como um animal de carga” (ib.: 18), “parem de uivar como cães” (ib.: 67) revelam a desumanização do homem e seu rebaixamento ao nível dos brutos: a referência ao animal funciona como indicação das condições miseráveis e indignas a que estão submetidos os habitantes dos guetos proletários (onde vivem o tintureiro e a tintureira). No primeiro caso, quando a imperatriz se acalma ao avistar um mulo, o animal é uma instância positiva e benigna; no segundo, em que o narrador faz uso de expressões como as citadas acima, o animal condensa toda sorte de aspectos negativos e abjetos. Em qualquer dos casos, o animal serve para ressaltar uma negatividade no ser humano: ou aponta para uma característica maléfica, ou para uma característica benéfica que falta ao homem para ser, justamente, humano de fato.

Quanto ao poder que a imperatriz outrora tinha, de converter-se em animais, ele representa a solidão e liberdade de que usufruía na ilha de seu pai. Com esse poder de transformação, a fada povoava o ermo com formas diversas (gazela, peixe, vóvora, passarinho). Por outro lado, dessa vida de liberdade ilimitada estão ausentes obrigações de qualquer tipo, e a freqüente alteração de formas é associada por WÜHRL (1984: 310) a uma atitude inconstante e alheia a compromissos. Esse estado isento de culpa ou consciência produz, em última instância, o afastamen-

to da imperatriz da “vida real”, sua incapacidade de sofrer e entender o sofrimento alheio, sua falta de verdadeira comunhão com o outro – coisas que ela terá que aprender ao longo da narrativa para que o “nó de seu coração seja desatado”, segundo as palavras do texto. Para MASSON (1994: 58), a privação da sombra é símbolo da contínua mutação de formas, da incapacidade de reter um corpo estável, o que priva a imperatriz do poder de gerar seres de corpos estáveis (filhos).

Os animais também são citados em construções metafóricas que servem à caracterização geral dos personagens ou à ênfase de certos traços: as constantes comparações da ama com uma serpente revelam sua perfídia; a impetuosidade da tintureira é reafirmada na sua comparação a um potro; a força e tamanho físico de Barak são ressaltados quando ele é chamado de leão e elefante, da mesma forma como sua mansidão e paciência são enfatizadas ao ser igualado a uma mula. De todos esses exemplos, o mais insistentemente repetido é o da ama, cuja “careta repugnante [...] assemelhava-se realmente à cabeça de uma serpente” (HOFMANNSTHAL 1991: 94) com boca desdentada (ib.: 21, 70), olhos sem cílios e língua longa e fina (ib.: 57), aliás uma língua dupla (ib.: 14), que se move de um lado para outro (ib.: 70)⁵. Observe-se que o caráter ofídico da ama não é simples acessório decorativo: todas as suas atitudes têm em vista o ludíbrio, a mentira, o logro. Sua presença junto à imperatriz, especialmente sua atuação na casa de Barak aproxima-a da serpente que, na Bíblia, tentou Adão e Eva. Instigada pela imperatriz a conseguir uma sombra a qualquer preço, a ama apela para a vaidade, egoísmo e sensualidade da tintureira, prometendo-lhe juventude eterna e um amante rico, belo e ardente em troca de sua desistência da maternidade. Tal como na

⁵ Infelizmente esta alusão à cobra perdeu-se na tradução brasileira, uma vez que “Doppelzüngige” (HOFMANNSTHAL 1963: 79-80), consta aí apenas como “dissimulada” (HOFMANNSTHAL 1991: 14). É natural que, vendo-se forçado a optar entre o sentido figurado e o literal, e reconhecendo ser imperioso manter a fluência da frase, o tradutor escolheu um termo que transmite a idéia principal da palavra alemã, mas que, infelizmente, não comporta o segundo sentido implícito em sua construção de substantivo composto: *Zunge* = língua; *doppel* = dupla.

Bíblia, a serpente (ama) seduz a mulher (tintureira), que, por sua vez, põe a perder o homem (Barak vê frustrado o seu desejo de ter filhos) e ainda acarreta o padecimento das gerações futuras (a descendência do tintureiro fica fadada à destruição).

Dentre os animais citados no texto, o falcão e os peixes são os que têm o papel mais decisivo, em especial porque estão intimamente ligados à sombra. Enquanto o falcão demora a revelar sua verdadeira identidade (ele é a corporificação de um espírito), um estranho incidente logo no segundo capítulo já alerta o leitor de que os peixes são mais do que simples animaizinhos. Recém-chegada à casa de Barak, a ama põe-se a fritar peixes; dentro em pouco a imperatriz – e somente a imperatriz – ouve os bichinhos lamuriando-se: “Mãe, ó, mãe, deixa-nos vir para casa!” (HOFMANNSTHAL 1991: 22). Só muitas e muitas páginas adiante o leitor começará a perceber que esses peixes na frigideira estão dando voz ao lamento dos futuros filhos do tintureiro e da tintureira, ou seja, os filhos que ainda irão nascer, caso os dois venham a ter prole. Cria-se, assim, um fio alinhavando o mágico e o prosaico (animais falantes e peixes fritos para o jantar), o presente e o porvir (os não-nascidos manifestando-se aos já nascidos), a esfera animal e a humana (peixes expressando o desespero das crianças). Mais tarde, quando a ama ensina à tintureira um ritual para desfazer-se da sombra, os peixes – que incorporam os filhos não-nascidos do tintureiro – são elemento fundamental para a realização da simpatia:

“– Escaparás furtivamente de casa entre o dia e a noite e irás até uma água corrente. [...] Darás então as costas à água corrente e tirarás toda a roupa, ficando apenas com teu pantufo no pé esquerdo. [...] Então pegarás sete peixinhos como esses, atirarás com a mão esquerda e por cima do ombro direito todos eles à água, e dirás três vezes: ‘Afastai-vos de mim, malditos, e ide habitar minha sombra!’” (HOFMANNSTHAL 1991: 23 s.)

Os “malditos” a serem afastados juntamente com a sombra são os filhos que ainda não nasceram: despindo a sombra, a tintureira descarta

sua fertilidade e sacrifica os não-nascidos que ainda poderia dar à luz. A súplica dos peixes na frigideira – para que os deixem vir para casa – é um pedido para nascer.

Mais individualizado e com maior capacidade de intervenção, também o falcão vermelho é um espírito que anseia por nascer. Ele é um dos filhos em potencial do imperador e da imperatriz. Ora, essa identidade do falcão torna o texto ainda mais labiríntico, criando um movimento elíptico do tempo, já que o próprio falcão foi o fator de união entre seu pai e sua mãe: sem a intervenção da ave para prevenir a fuga da gazela, o imperador não teria alcançado e conquistado a fada. Portanto, o filho que ainda está para ser concebido é quem cria as condições para que seus pais pudessem se conhecer e amar.

Essa não é única ocorrência na história dessa “dobra no tempo”, que já aparece na carta da imperatriz, na qual “era impossível encontrar o ponto inicial – o fim entrelaçava-se no início” (HOFMANNSTHAL 1991: 38), bem como no tapete tecido pela filha mais velha, cujo fio inicial era ligado ao fio final (ib.: 42). Em todos esses exemplos há um elo entre o início e o fim que funde passado, presente e futuro. Esse fluxo contínuo permeia todo o texto e é a chave para compreender o enigmático diálogo entre o imperador e as crianças na gruta: quando ele lhes pergunta, por exemplo, se elas estão partindo ou retornando de viagem, um dos meninos responde “Tu é que estás à frente e atrás de nós!” (ib.: 44). Ora, na condição de não-nascidos, sua concepção só se dará no futuro, ao passo que o imperador, enquanto seu progenitor, faz parte de seu passado.

O próprio tempo torna-se, portanto, relativo: enquanto os seres humanos estão submetidos aos seus ditames (sofrem, envelhecem, morrem), os não-nascidos encontram-se dissolvidos na eternidade (não havendo para eles diferença entre ontem, hoje ou amanhã). Uma vez que não distinguem entre o antes e o depois, os não-nascidos quando andam não põem um pé à frente do outro, apenas resvalam sobre o chão. Quanto à imperatriz, ela está numa esfera intermediária: embora o tempo não

lhe imprima suas marcas (como faz no caso dos mortais comuns), ela tem uma percepção desagradável da passagem dos dias, que equivale a uma enfadonha repetição (ao contrário dos não-nascidos, que não têm percepção alguma). Para ela, o tempo é como uma roda girando interminavelmente sobre si mesma⁶. Entretanto, já perto do fim da narrativa chegará um momento decisivo em que a imperatriz terá a chance de sair desse círculo interminável, passando a sujeitar-se aos mesmos imperativos que os humanos. Quando essa hora chegar, poderá ou não conseguir uma sombra. Para o leitor, no entanto, mais uma vez é difícil perceber o que está em jogo, pois uma bruma de mistério recobre o anúncio do momento fatal:

“– Ouve bem, senhora – disse o primeiro [dos não-nascidos] –, as palavras de nossa mãe [a tintureira] ocorrem no tempo e por isso são revogáveis...

– ... *mas as tuas* – interveio o segundo –, as tuas ocorrerão neste instante e serão irrevogáveis: tua sorte, portanto está lançada!

– De que instante falas? – perguntou a imperatriz.

– Do único! – disse a pequena jovem que resplandecia ao se *aproximar*.” (HOFMANNSTHAL 1991: 81)

Aqui, como em outros trechos já citados, fica evidente como a narrativa fornece informações, apresentando-as, porém, de maneira cifrada. Temas e motivos, presentes às vezes desde o início, são investidos de caráter simbólico, funcionando não como explicações claras, mas como sinais ou indicações que, a exemplo das palavras de um oráculo, precisam ser decifrados. Ao tecer sua extensa rede de símbolos – sombra, estátua viva, falcão, peixe, água, nó, gruta, etc. –, Hofmannsthal apoderou-se de motivos preexistentes na literatura universal, mas empregou-os de modo a imprimir em cada um desses elementos um significado

⁶ Bem no início da narrativa, quando a ama desperta a imperatriz, esta se queixa: “Por que não me deixaste dormir? Como devo passar todo este tempo?” (HOFMANNSTHAL 1991: 9)

próprio, personalizado, que só revela seu sentido quando perseguido página após página dentro do todo. Separadamente, cada parágrafo de *A mulher sem sombra* pode soar incongruente ou sem sentido, sendo necessário trazer o significado à tona paulatinamente, como um intrincado quebra-cabeças que só se deixa montar passo a passo. É apenas ao seguir o fio da meada, que chegamos a visualizar a trama do tecido; é acompanhando os sinais, que podemos chegar a intuir o valor de cada um desses motivos.

Dessa maneira, o leitor pode gradualmente entrever, por fim, a ligação entre todos esses elementos e a sombra. Num primeiro momento, ela representa a maternidade, ou seja, a capacidade e a disposição em ter filhos – é muito relevante o fato de que o texto começa com a chegada de um mensageiro de Keikobad indagando à ama justamente se a imperatriz espera um filho e se já lança sombra. Essa relação entre gravidez e posse de sombra é de início desconhecida inclusive pela própria imperatriz, pois quando exigiu da ama que lhe conseguisse alguém disposto a vender-lhe a sombra, não tinha noção de que uma sombra obtida assim por comércio não teria a faculdade de impedir a transformação do imperador em pedra.

E isso porque a sombra significa bem mais do que a existência de um feto no ventre. Conforme explica WILPERT (1978: 95), se a sombra representasse tão somente fecundidade e procriação, a tintureira (que se rebela contra a idéia de ver seu belo corpo deformado pela gravidez) seria o personagem sem sombra, e não a imperatriz, de quem nunca ouvimos qualquer afirmação nesse sentido. WILPERT argumenta que a sombra é um símbolo mais complexo, que, além de denotar a maternidade, possui um feixe de significados cujo denominador comum é a qualidade de humano. E essa qualidade pode ser entendida de várias maneiras. Em primeiro lugar, pode referir-se ao gênero humano e, como tal, a sombra serve para diferenciar quem pertence ao mundo dos homens (identificados pela presença de uma sombra) e quem é súdito de Keikobad, o “príncipe dos espíritos”. Como todos os mortais são dotados de sombra, a tintureira necessariamente tem uma, ainda que se recuse a ser mãe.

Em segundo lugar, a sombra pode aplicar-se ao humano no sentido de “*humanitário*”, compreendendo assim os sentimentos mais nobres e elevados, tais como altruísmo, compaixão, generosidade, amor ou compreensão. Quando, pois, a mensagem no talismã impõe a tarefa de conseguir uma sombra, a exigência é quanto ao desenvolvimento dessas qualidades. Em outras palavras, a condição necessária para que o imperador não seja petrificado, bem como o requisito para a imperatriz obter uma sombra, e ainda o quesito indispensável para que a união do tintureiro e da tintureira se torne frutífera e feliz, não é a sombra enquanto objeto, mas enquanto símbolo da comunhão genuína do afeto e entendimento mais profundos, do desenvolvimento de verdadeiro calor humano. Da parte do imperador, a satisfação dessa exigência implica em abandonar sua rigidez e frieza afetiva; da parte da imperatriz, em participar da natureza humana; da parte do tintureiro, em elevar-se acima do animalesco e bruto; da parte da tintureira, em superar a vaidade egoísta.

Se a imperatriz e a ama não tivessem interferido em suas vidas, Barak e a tintureira teriam simplesmente continuado sua vida conjugal desajustada; e a ausência de filhos não teria relação com a sombra. Mas para o casal imperial a situação é outra. Sendo uma fada, a imperatriz nunca teve uma sombra e para si mesma nunca precisaria de uma. No entanto, quando o imperador desatou o talismã, atraiu sobre si a maldição de ser transformado em pedra caso não pagasse à terra o tributo de uma sombra – uma sombra que fosse projetada pela imperatriz, dona do talismã. Para satisfazer esse desígnio ele teria, num prazo de doze meses, de conseguir “desatar o nó” do coração da imperatriz, ou seja, inspirar-lhe calor humano, tornando-a capaz de gerar seus filhos.

4. Elementos românticos

A mensagem contida no motivo da sombra é de confraternização entre os homens e deve ser lida como uma resposta à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), terminada um ano antes da publicação de *A mulher*

sem sombra. Fazendo a sombra encarnar o que há de melhor no ser humano – seus sentimentos mais calorosos, a preocupação com as gerações futuras e o diálogo entre os homens – Hofmannsthal desenvolve um espectro próprio de associações, diverso daquelas com que o tema da sombra havia sido tratado anteriormente na literatura. Dentre seus ancestrais literários, o mais importante é o conto *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), do romântico alemão Adelbert von Chamisso, em que o protagonista vende sua sombra em troca de um saquinho permanentemente cheio de moedas de ouro. A primeira – e a mais óbvia – diferença entre os textos de Hofmannsthal e de Chamisso é que, num caso, temos o motivo da ausência da sombra, no outro, o motivo da perda da sombra. Mas a diferença mais crucial está na concepção geral dos dois textos e na forma de empregar a sombra. Em Chamisso, a venda da sombra sugere a idéia do pacto com o diabo, e as conseqüências sofridas por esse ato podem ser interpretadas no sentido de uma crítica social: a rejeição geral de que é vítima o protagonista Schlemihl equivale à marginalização que atinge os indivíduos incapazes de se adaptar ao sistema de normas vigente na sociedade. Esse extravio da sombra pode ser entendido como perda da respeitabilidade burguesa, da honra e bom nome, da integração social, da pátria (WILPERT 1978: 30 ss.). Entre as características do texto de Chamisso estão a crítica ao materialismo e valorização do dinheiro; a figura do *outsider*, a perspectiva essencialmente pessimista. Aspecto importante a considerar é o fato de o narrador contar sua história de forma clara, objetiva e bem ordenada, recorrendo ao suspense, a elementos inesperados e surpreendentes, ao apelo às emoções do leitor. Ao denominar seu texto *A mulher sem sombra*, Hofmannsthal assume explicitamente o parentesco com o *Peter Schlemihl*: alguém, mais uma vez, não possui sombra, mas agora uma mulher. Os pontos de contato entre os dois textos vão, contudo, muito além dessa alusão implícita no título, e o estudo de Gero von Wilpert examina a questão em detalhes. Mas, embora a associação com Chamisso seja a mais manifesta, nem de longe esgotou-se com ela a referência a textos de outros autores e o emprego de componentes do vasto acervo cultural que Hofmannsthal conhecia. São especialmente abundantes seus empréstimos do Romantismo, como fica claro a partir de alguns exemplos.

Logo no primeiro parágrafo, a cor do “Palácio Azul” já alude ao Romantismo: a flor azul em *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis, tornou-se o símbolo de toda uma geração, circunscrevendo o anseio do romântico alemão pelo infinito, pelo inalcançável, por tudo aquilo que se esconde ao longe por trás da montanha que se ergue no horizonte azulado. Em *A mulher sem sombra*, a moradia do imperador é um espaço intocado pelas agruras da vida comum, imerso em uma atmosfera de sonho; a cor do palácio remete, assim, a seu distanciamento do real. Remete também à esfera aristocrática que ele encerra entre suas paredes e que espelha o elitismo e exclusivismo que, de uma forma ou de outra, são compartilhados pelo Romantismo e pelo Simbolismo⁷. Prosseguindo nessa linha, pode-se dizer que a posição vertical do Palácio e seu terraço nas alturas recria a situação da torre de marfim, que resguarda o simbolista do mundo que ele considera torpe e impuro. Da mesma forma, a populosa cidade dos homens, que se estende em linha horizontal, representa justamente aquele mundo sem estilizações ou eufemismos que tanto interesse despertou entre os escritores naturalistas (a inclusão de aspectos do Naturalismo no texto de Hofmannsthal será retomada mais adiante).

Além da sombra, outro motivo que *A mulher sem sombra* compartilha com o Romantismo é o da petrificação, ou seja, a transformação em estátua. Nessa linha, conforme aponta WÜHRL (1984: 94), bom exemplo de texto romântico é o conto *As minas de Falun* (1819), de E.T.A. HOFFMANN⁸, em que o jovem Elis Froböm é enfeitiçado pela aparição da

⁷ Lembremos aqui das palavras de Massaud Moisés (1969: 20) de “que, *grosso modo*, o movimento simbolista mergulha raízes no Romantismo. Com efeito, alguns dos ideais românticos, sobretudo os mais vagos, tiveram de aguardar o Simbolismo para começar a realizar-se; por outro lado, o Simbolismo pode ser considerado uma espécie de prolongamento, ou mais rigorosamente, uma etapa avançada da concepção do mundo e dos homens inaugurada pelos românticos.”

⁸ Hoffmann reaproveitou aqui o enredo da narrativa *Unverhofftes Wiedersehen* (1811), de Johann Peter Hebel (1760-1826). Para a presente análise não levamos em consideração o texto de Hebel por ele ser desprovido da perspectiva subjetivista

rainha da montanha e, na manhã do dia de seu casamento, é soterrado por um desmoronamento na mina. Cinquenta anos mais tarde, por acaso seu corpo é resgatado, mas já não há em Falun quem possa reconhecer o morto que, tomado em pedra, mantém a fisionomia juvenil. Por fim, chega uma velhinha (a noiva de outrora) e identifica o cadáver, morrendo em seguida enquanto o corpo de Elis se pulveriza. Comparando-se os textos de Hoffmann e Hofmannsthal⁹, percebe-se que em ambos a petrificação não aniquila o sujeito mas o mantém intacto: no conto romântico, o aspecto de Elis se conserva inalterado numa juventude eterna; na narrativa posterior, a maldição do talismã reza que apenas o corpo do imperador seria solidificado, continuando seu espírito vivo e capaz de percepções para todo o sempre. Num e noutro, a petrificação atinge o indivíduo egocêntrico, inteiramente voltado sobre si mesmo e que recua diante da possibilidade de se entregar a uma união completa e realizada. Vale lembrar que o próprio Hofmannsthal é autor de um texto chamado *A mina de Falun*, uma peça teatral publicada postumamente em 1933.

Outro motivo romântico presente em *A mulher sem sombra* é o da união entre um humano e uma criatura fantástica: o imperador, um homem, casa-se com uma fada. Lembremos aqui de *Ondina* (1811), de Friedrich de La Motte Fouqué, cuja protagonista é um espírito elementar que vive nas águas e é desposada por um mortal, adquirindo assim uma alma – equivalente da sombra conquistada pela imperatriz. A obtenção de alma ou sombra significa, para ambas as protagonistas, sofrer uma evolução, alcançar algo valioso. E nos dois casos isso se torna possível graças à união com um homem. Curiosamente, as duas protagonistas evoluem e acabam sobrepujando o cônjuge em termos humanos: Ondina, uma vez dotada de alma, acaba desenvolvendo uma disposição mais

que é justamente elemento fundamental em *A mulher sem sombra*, sendo também compartilhada pela obra de Hoffmann.

⁹ Menção pode ser feita também aos contos *A Estátua de Mármore* (Joseph von Eichendorff, 1819) e *A Vênus de Ille* (Prosper Mérimée, 1837). Nestes dois textos, porém, as estátuas criam vida ao invés de seres humanos petrificarem-se.

amorosa e altruísta do que a do cavaleiro Huldbrand, e a imperatriz vai adquirindo, junto com a sombra, sentimentos bem mais generosos e compassivos do que o imperador jamais fora capaz de experimentar. Também do ponto de vista dos personagens masculinos há aspectos em comum: nos dois textos o mortal demonstra distanciamento e frieza em relação a sua esposa, atraindo assim sobre si uma maldição – na *Mulher sem sombra*, o imperador acaba convertido em estátua de pedra; em *Ondina*, Huldbrand é fadado à morte. Enquanto o homem é consumido por sua falta de calor humano, os dois personagens femininos carregam uma mensagem de dádiva, abnegação, sacrifício pelo outro. Isso inclusive é ressaltado pelo fato de seu amor pelo homem continuar inalterado a despeito de todos os infortúnios. A semelhança entre as duas heroínas pode ser constatada também no nível dos pequenos episódios e passagens. Em dado momento, por exemplo, ambas as protagonistas vêem o amado em apuros e se lançam às águas para resgatá-lo. Confrontando-se os trechos, percebe-se até certa similaridade na maneira de narrar: em Fouqué lemos que “Sob a luz do luar, as águas foram docemente se esvaindo e, como uma pomba branca, Ondina mergulhou da elevação...” (*Ondina*, final do capítulo 14, tradução de Karin Volobuef, a ser publicada); Hofmannsthal conta que “A imperatriz deu um grito e atirou-se à piscina dourada, suave e ondulante; como um cisne com as asas erguidas, ela deslizou em direção ao amado.” (HOFMANNSTHAL 1991: 84). A generosa abnegação das duas heroínas permite-lhes sua reunião final com o amado, e nos dois casos esse fecho venturoso é representado por uma imagem eloqüente e poética: Ondina abandona os seus e, metamorfoseada em fonte, circunda a sepultura de Huldbrand; a imperatriz rejeita a sombra da tintureira e, através desse gesto de renúncia, granjeia a salvação do imperador e eles “abraçaram-se sem palavras e suas sombras fundiram-se numa só” (ib.: 87).

Ainda outro texto romântico evocado pela leitura de *A mulher sem sombra* é o conto *O vaso de ouro* (1814), de E.T.A. HOFFMANN. Nele, a biblioteca quase “surrealista” do arquivista Lindhorst (imersa em estranhos sons e perfumes, repleta de palmeiras e passarinhos zombeteiros), o mito cosmogônico de Atlântida (palco do trágico amor de Phosphorus

pelo Lírio Vermelho, ou ainda, do fogo enlance entre Salamandra de Fogo e Serpente Verde), e, principalmente, a mirabolante paixão do estudante Anselmo por uma cobra, que canta enroscada nos ramos de um sabugueiro, compõem um quadro tão extravagante que os leitores da época o creditaram a abuso alcoólico se não a desequilíbrio mental. Hoje, ao invés disso, esses supostos excessos de imaginação elevam Hoffmann à categoria de precursor de tendências estéticas (entre elas o Simbolismo) que só se desenvolveriam várias décadas após a sua morte.

Um desses gracejos com a lógica e a verossimilhança tem justamente seu correlato no conto de Hofmannsthal: a sobreposição de mundos opostos nascendo da dimensão fantástica dos textos. No *Vaso de ouro*, o elemento mágico tem seu contraponto numa realidade tipicamente burguesa, em que cada cidadão tem profissão e hábitos bem característicos da sociedade da época; em *A mulher sem sombra* o universo encantado dos contos de fadas existe lado a lado com a realidade feia e suja dos bairros densamente povoados do proletariado pobre e sofrido. Além disso, Hofmannsthal ainda subdivide a dicotomia: de um lado, há o contraste entre a esfera aristocrática do Palácio Azul e o submundo de Barak e sua mulher; de outro, a distinção entre o âmbito dos seres mortais (imperador, Barak) e o dos seres extraordinários que habitam as montanhas encantadas (mensageiros, ama). A dualidade assemelha-se aqui a um pêndulo oscilando entre dois extremos, ao passo que, em Hoffmann, ela é como as duas faces de uma moeda. Isto porque em Hofmannsthal os extremos estão totalmente separados um do outro, enquanto em Hoffmann o próprio elemento mágico possui uma segunda identidade, ou seja, uma identidade prosaica. Assim, em *A mulher sem sombra*, os homens têm seu próprio espaço (Palácio Azul, cidade), que não se cruza com o espaço dos espíritos (reino de Keikobad); já em *O vaso de ouro* a fabulosa Atlântida nada mais é do que o “outro lado” da banal cidade de Dresden, em cujas calçadas passeiam as donzelas casadoiras e os honrados escrivães e arquivistas.

Podemos dizer que Hoffmann instala o maravilhoso em meio ao mundo real (burguês), enquanto Hofmannsthal transporta o mundo real

dos trabalhadores braçais para dentro do maravilhoso – da mesma forma como ocorre com o lenhador pobre nos contos de fadas. Comparados aos contos de fadas populares, no entanto, os personagens prosaicos de Hofmannsthal têm uma função mais ampla. De um lado, eles trazem para dentro do texto a questão das diferenças sociais e, por conseguinte, a miséria e sofrimento que não chegam ao retirado e asséptico Palácio Azul. Sem esse ingrediente, teríamos apenas a refinada e intocável elite que não sofre nem padece qualquer tipo de necessidade. Por outro lado, os personagens prosaicos também estão imbuídos da tarefa de representar o gênero humano em si, e sua ampla escala de qualidades e defeitos: Barak é rude e inculto, mas cheio de afeto e bondade; a tintureira é vaidosa e egoísta, mas exhibe grande coragem e capacidade de decisão. Diante dessa gama de características, a imperatriz vai mudando sua percepção: se antes distinguia nos homens apenas olhos “impiedosos, vorazes e [...] cheios de medo” (HOFMANNSTHAL 1991: 17), mais tarde, conforme vai aprendendo a sofrer e a compreender a dor alheia, reconhece neles a ternura, o perdão, o sacrifício pela pessoa amada. Esse contato com o que há de pior e com o que há de melhor nos homens faz com que a imperatriz assumira traços cada vez mais humanos. Sofrendo *com* os outros e *pelos* outros, ela gradualmente descobre o valor da vida, e é isso que a fará conseguir a sombra que procura.

5. Elementos naturalistas

Inicialmente, porém, o que tanto a imperatriz como o leitor vêem é o lado abjeto do mundo humano. Depois da paisagem estilizada do Palácio Azul no primeiro capítulo, vislumbramos no capítulo seguinte o formigueiro dos bairros de obreiros na cidade grande. A descrição insinua um toque naturalista em meio à atmosfera simbolista:

“Ninguém dava importância às duas; caminhavam apressadas junto à várzea do rio que cortava a grande cidade. Pela água amarelada corriam sem cessar grandes manchas de coloração escura, procedentes do

bairro dos tintureiros, situado logo além da ponte; da outra margem, onde se localizavam as casas miseráveis dos curtidores e dos peliqueiros, espalhava-se o odor acre do tanino, e nas encostas do rio, esticadas em pequenos tarugos, as peles postas para secar. Deste lado viviam os ferreiros e os cravejadores, e o ar estava impregnado pelo tilintar dos martelos a bater, pelo reflexo dos fogos abertos e pelo odor de cascos queimados.” (HOFMANNSTHAL 1991: 16)

Após essa introdução à periferia e seus habitantes, *A mulher sem sombra* prossegue em seu registro da penúria nos aglomerados urbanos. Nos capítulos ambientados na casa de Barak – à qual a ama e a imperatriz foram admitidas como servas –, vários trechos contêm descrições ou referências ao trabalho braçal. Além de vermos o tintureiro manuseando seus grandes fardos de tecido, presenciarmos ainda como a ama e a imperatriz fazem todo tipo de serviço (antes tarefa da tintureira), incluindo desde cozinhar e arrumar até tirar manchas de tinta, polir metais, esfregar tinas, cubas e outros apetrechos do tintureiro (p.ex., HOFMANNSTHAL 1991: 27).

O ingresso nesse mundo traz consigo o feio e desagradável, o sujo e repulsivo, que se revelam em toda parte – personagens, ambientação, cenas, diálogos. Surgem imagens verdadeiramente grotescas, com recurso ao exagero e distorção, bem como a ênfase nos aspectos animalescos, na fealdade, na perversão. Como exemplos, pode-se citar os modos desajeitados e embrutecidos do tintureiro ou ainda a penúria, sujeira e desordem que reinam em sua casa. Também são dignos de nota os três irmãos de Barak, cada um com um defeito físico específico – um é corcunda, outro, zanolho e o último, maneta. Especialmente marcante é a descrição de um cordeiro esfolado que, da viga em que está pendurado, olha com carinho para a imperatriz. Ainda outro exemplo é o modo com que a tintureira, pouco antes de desfazer-se da sombra, se refere a uma criança da vizinhança de sua casa:

“– Tão suja está a criança pequena que eles têm de entregá-la ao cão da casa para que a limpe com suas lambidas. No entanto, ela é bela como

o sol nascente! E é alguém assim que estamos dispostas a sacrificar.”
(HOFMANNSTHAL 1991: 64)

O efeito grotesco é criado em todos esses exemplos pelo acúmulo de deformidades ou pela sobreposição de aspectos contrastantes: a maldade e violência sofridas pelo cordeiro esfolado chocam-se com a afetuosidade de seu olhar; a imundície da criança opõe-se à sua beleza celestial. Este último exemplo tem seu efeito degradante reforçado pelo fato de a situação conter uma inversão de posições entre o homem e o animal: o ser humano, que deveria ter acesso a condições civilizadas de higiene e salubridade, é inferior ao cachorro, único capaz de prover a criação de asseio. A maneira com que esse comentário da tintureira aponta para a corrosão da dignidade humana faz lembrar certas cenas do dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1837), um dos mais importantes antecessores do Naturalismo e pensador preocupado com as condições desumanas em que viviam as camadas populares¹⁰.

Quanto a cenas grotescas, deve-se ainda destacar a enorme ceia com que Barak surpreende sua mulher (entre as coisas que leva para casa está o cordeiro esfolado). A quantidade exorbitante de comestíveis, o clima de tumulto (aumentado pela presença de uma turba de crianças da vizinhança) e a falta de higiene das pessoas e do ambiente completam o espetáculo:

“O tintureiro dirigiu-se até sua mulher, abraçou-a e cobriu de beijos sua boca e suas faces. A ama se pôs ao lado deles de um salto, contorcendo-se de rir. Ela acorria a todos os cantos, espezinjava e empurrava as crianças que se enfiavam por todos os lados, metendo os dedos na enorme travessa, agarrando as lascas de pinheiro em brasa e querendo cutucar o cordeiro morto; o corcunda tocava a guimbarde com uma das mãos e com a outra ajudava a colocar o cordeiro no espeto; o zarolho vertia o vinho na bilha de barro, aparando com a boca estirada o líquido

¹⁰ Pode-se verificar esse aspecto de BÜCHNER na peça *Woyzeck*, que infelizmente só existe em português numa versão lamentável, cheia de erros e trechos ininteligíveis.

que escorria. Sentado no chão, diante da enorme travessa, Barak acariciava sua mulher, que ele pusera em seus joelhos, colocando-lhe na boca os melhores bocados da refeição, e alternava esse gesto com beijos e fortes abraços. Nem reparava que ela engolia com dificuldade a comida e que, diante das carícias do marido, mantinha-se rígida qual um cadáver. Como ela comesse vagarosamente, ele passou a encher a boca das crianças que o rodeavam, servindo-se a si mesmo, vez por outra, de pequenas porções, mal se dando conta do que passava.”
(HOFMANNSTHAL 1991: 34)

A aliança entre elementos eróticos (as repetidas carícias de Barak) e a gula diante dos comes e bebes acentua, tal como o Naturalismo já o fizera, a força dos instintos: fome e sexo são os motores da máquina humana. A cena de comilança no casebre de Barak contrasta vivamente com outra ceia: a que os filhos não-nascidos do imperador servem a seu pai em uma gruta dos domínios de Keikobad. Ao contrário do animalesco festim anterior, aqui reina um clima de luxo, cerimônia e elegância, tudo perpassado pela reserva e dignidade aristocráticas. Essas duas cenas são emblemáticas, pois contêm os elementos centrais na trama desenvolvida no texto: enquanto o carinho de Barak pelas crianças e seu gesto de levá-las ao colo da tintureira representa sua atitude geral de desejar a gravidez de sua mulher, esta rejeita as crianças numa clara antecipação do momento em que desistirá de sua sombra e, por extensão, de sua eventual maternidade. Na cena da gruta, em contrapartida, a sensação de frio do imperador serve como metáfora para sua frieza de sentimentos e sua incapacidade de mostrar generosidade ou afeto, ao mesmo tempo em que também aponta para a atitude prepotente e egoísta do imperador frente às crianças e adolescentes que o estão servindo – seu fascínio por eles não é sinônimo de carinho, e sim, mero desejo de posse de algo que lhe parece diferente e inusitado. E a sensação gelada que lhe sobe pelos pés funciona como uma espécie de antecipação de sua premente transformação em estátua.

Em resumo, se a ceia de Barak condensa os aspectos animalescos e instintivos do homem (perspectiva naturalista), embora mostrando tam-

bém o impulso afetuoso do tintureiro (que alimenta as crianças), a ceia do imperador compõe um quadro sofisticado de luxo e poder (perspectiva simbolista), em que sobressai também o caráter tirânico e violento do imperador (que por pouco não agride uma das crianças). As duas ceias são, pois, componentes importantes para completar a caracterização dos protagonistas, ao mesmo tempo em que constituem dois momentos cruciais na trajetória desses protagonistas. Do ponto de vista da construção do texto, a equivalência das duas cenas corrobora a estrutura dual da narrativa, baseada, de um lado, na polaridade de dois mundos, e de outro, na distribuição simétrica das partes que compõem essa dualidade e a integram em um todo.

6. Convergência dos vários elementos e motivos

Contraste e paralelismo são os esteios da construção simétrica do texto, e agem no sentido de ordenar personagens, lugares e eventos do enredo. Diversos são os exemplos presentes na narrativa responsáveis por essa organização proporcional e equilibrada. Duas vezes, por exemplo, a arna é separada da imperatriz: no primeiro capítulo (no *flashback*), quando a fada abandona a ilha de seu pai para acompanhar o imperador, e no último capítulo, quando a fada retorna aos domínios do pai, estando já o imperador transformado em estátua.

Metamorfoses e transformações balizam início, meio e fim do texto, distinguindo-se mudanças graduais ou de caráter mais rotineiro, e mudanças pontuais, que só ocorrem uma única vez. No primeiro capítulo, na cena em que o imperador conhece a imperatriz, ela retorna a seu verdadeiro aspecto abandonando o corpo de gazela (aspecto físico), enquanto o imperador muda de caçador para amante (aspecto psicológico), descartando a atitude beligerante e entregando-se ao amor. No quarto capítulo, que marca a metade do texto, o imperador é convertido em estátua de pedra, e no último capítulo, quando os dois esposos se reencontram, o imperador é liberto de seu corpo de pedra. Nessa mesma ocasião a impe-

ratriz completa sua metamorfose em ser humano e passa a ter uma sombra.

As aparições dos não-nascidos seguem igualmente um esquema simétrico (primeiro eles se mostram sob forma de animais, depois sob forma humana): já nas páginas iniciais surge o filho mais velho do imperador como falcão; no segundo capítulo os filhos de Barak manifestam-se como peixinhos na frigideira; mais tarde os filhos do imperador servem ao pai o banquete na gruta da montanha; e, por último, os filhos de Barak conversam com a imperatriz diante da mesma gruta.

De modo simétrico ainda, falcão e peixes propiciam, respectivamente, o surgimento do problema central (necessidade da sombra) e sua solução (obtenção dela). A presença do falcão ao lado do imperador serve de mola propulsora para toda a trama e ação: sem a ave, a sombra não teria sido necessária, pois o imperador e a fada não se teriam unido; do mesmo modo, a lamentação dos peixes, ouvida pela imperatriz, age como motor de sua transformação: sem eles, a imperatriz não desenvolveria sentimentos humanos e, portanto, a sombra não teria sido conseguida. Nos primeiros aparecimentos dos não-nascidos (o falcão no Palácio Azul, os peixes na casa de Barak), sua forma é a animal; quando aparecem na gruta da montanha – que, segundo WÜHRL (1984: 94), simboliza o útero materno –, sua forma é humana e sua semelhança com pai ou mãe é visível. Os não-nascidos dirigem-se ao imperador e à imperatriz, os dois personagens mais ligados à esfera mágica e que passam pelas transformações mais drásticas. Dos dois, a imperatriz é quem passa de um mundo para outro: primeiro, do reino de Keikobad para o convívio dos mortais, depois, do nobre terraço imperial ao miserável cubículo do tintureiro. Ela é o elo entre as alturas místicas do Simbolismo e as cruzeiras chãs do Naturalismo.

Para obter um casamento harmônico entre o ambiente pobre dos guetos e o halo mágico dos contos de fadas, Hofmannsthal teve que construir uma ponte suplementar: uma linguagem potente, capaz de unir es-

ses opostos. Assim, a escritura do texto é feita num nível culto, elevado e poético, mas condensado, limpo de qualquer verbosidade ou grandiloquência. Dessa forma, a narração clara das vicissitudes dos desafortunados coexiste com o caráter enigmático da linguagem. A frase concisa, vigorosa e livre de *pathos*, e a limitação ao essencial conseguem preencher ao mesmo tempo os três quesitos: a singeleza do conto de fadas, a austeridade do discurso naturalista, a natureza elíptica da obra simbolista.

Observemos, a título de exemplo, como é em alemão uma das falas de Barak (em que deixa clara sua esperança de ter filhos), com que se encerra sua discussão com a tintureira:

“Ich zürne der Frau nicht für ihr Reden, denn ich bin freudigen Herzens, müßt ihr wissen, und ich harre der Gesegneten, die da kommen.”
(HOFMANNSTHAL 1963: 94)

Percebe-se a escolha de um vocabulário refinado (por exemplo, o verbo *harren* ao invés de *hoffen* ou *erwarten*, mais usuais para “esperar”), a recorrência de construções com genitivo (*ich bin freudigen Herzens*, em lugar de algo como *ich bin fröhlich*), a organização sintática alinhando muitas orações subordinadas (em alemão sempre separadas por vírgulas). Essa expressão complexa e elegante transmite, porém, uma idéia tão singela como convém a um tintureiro grosseiro e sem instrução.

Um pouco dessa sofisticação de vocabulário e construção perdeu-se na tradução brasileira:

“– Não guardo rancor pelo que ela falou, pois tenho o coração alegre e, é preciso que saibas, espero os benditos que virão.” (HOFMANNSTHAL 1991: 28)

As palavras de Barak estão de acordo com o caráter cifrado e mágico do texto. Em lugar de uma sentença que claramente manifestasse

sua aspiração por realização paternal, ele fala dos “benditos que virão”, ficando ao leitor a tarefa de entender a quem ele está aludindo. O modo como se refere aos filhos, chamando-os de abençoados, cria uma aura mística em torno deles, e demonstra ainda a pureza e simplicidade de seu pensamento ao mesmo tempo que revela a ansiedade com que aguarda sua chegada.

Barak é, assim, o personagem de quem emana o amor e respeito aos não-nascidos. Essa sua humanidade serve de complemento ao empenho dos não-nascidos em sensibilizar a imperatriz e gradualmente transformá-la de fada em mulher. Dessa forma, ao final da narrativa, a imperatriz julga-se devedora de Barak, considerando a compra da sombra da tintureira (e conseqüente destruição dos filhos do casal) como uma ofensa direta ao tintureiro. Indício mais explícito da dimensão profundamente humana de Barak é o fato de ele ser o único personagem no texto com nome próprio – os outros só são tratados como “imperador”, “imperatriz” ou “fada”, “ama”, “tintureira”, etc. Esse traço, aliás, é mais um ponto em comum com o já mencionado *Woyzeck*, de G. BÜCHNER, em que só os personagens humildes têm nome, enquanto os demais são identificados pela sua profissão (capitão, doutor, tamboreiro).

É forçoso reconhecer a função humanizadora que o mundo obreiro exerce no texto. Graças ao contato com esses seres brutos, feios e sujos, a mulher sem sombra e, por meio dela, o imperador tornam-se humanos e aprendem a dar de si, abandonando a frieza e o distanciamento de sua relação e entregando-se a um afeto capaz de realmente receber os não-nascidos e presenteá-los com a chance de viver. Mas, como já frisou WÜHRL (1984: 96), o aperfeiçoamento que se verifica no texto é exclusivamente de ordem pessoal ou individual, sendo alcançada apenas a felicidade familiar de dois casais. Na esfera social ou coletiva, porém, nada se altera: ganhando um barco repleto de utensílios e mantimentos (provisões para um ano), a pobreza de Barak será temporariamente amenizada, mas a multidão de pobres que se amontoa nas ruelas da cidade continuará, tal como antes, esquecida em sua penúria e desconsolo. Sob este

ponto de vista, podemos dizer que a narrativa se afasta dos princípios naturalistas, os quais ditam a preocupação com o destino dos grupos (populares), em detrimento dos sucessos do sujeito isolado. Em função disso, WÜHRL (1984: 94) não consegue sufocar certo ressentimento contra Hofmannsthal, em cujo texto detecta uma maior simpatia pelos “modos aristocráticos” do imperador e seu arrogante falcão vermelho do que pelos desfavorecidos. Segundo Wühl, é com a esfera da nobreza que Hofmannsthal se identifica e confraterniza.

Talvez não se pudesse esperar mesmo outra coisa de um autor que, como já afirmamos páginas atrás, viveu do ar que se respirava nos meios mais refinados da Viena da virada do século. *A mulher sem sombra* é um conto de fadas que transcorre num mundo simbólico, onírico e enigmático, minuciosamente decorado em estilo *art nouveau* e destinado a um público de elite, de gosto apurado e exigente, para o qual se dirigia essencialmente o texto simbolista. Mas os enxertos que recebeu do submundo e que são responsáveis por sua natureza híbrida, mostram que Hofmannsthal tinha consciência de que esse mundo refinado tem uma contrapartida, a cuja presença insistente – mesmo que indesejável – não se poderia dar as costas indefinidamente.

Referências bibliográficas

- ALEWYN, Richard. *Über Hugo von Hofmannsthal*. 4. ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.
- ALKER, Ernst. *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914)*. Stuttgart, Alfred Kröner, 1969.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- DAVID, Claude. Stefan Georg und der Jugendstil. In: ALEWYN, R. & al. *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 211-228, 1963.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von. “Die Frau ohne Schatten”. In: HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Die Frau ohne Schatten. Erzählungen*. Frankfurt a.M., Fischer, 72-162, 1963.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A mulher sem sombra*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- MANN, Thomas. Hugo von Hofmannsthal in memoriam. In: MANN, Thomas. *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*. Stockholm, S. Fischer, 193-198, 1953.
- MASSON, Jean-Yves. “Remarques sur le thème de la métamorphose dans l’œuvre de Hofmannsthal”. *Etudes Germaniques* 49.1, 53-67, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira – O simbolismo (1893-1903)*. 3. ed., São Paulo, Cultrix, 1969.
- RÖTZER, Hans Gerd. “Deutsche Vertreter des Symbolismus”. In: *Geschichte der deutschen Literatur. Epochen, Autoren, Werke*. Bamberg, C. C. Buchners, 262-270, 1992.
- WILPERT, Gero von. *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*. Stuttgart, Alfred Kröner, 1978.
- WÜHRL, Paul-Wolfgang. *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg, Quelle & Meyer, 1984.
- ZMEGAC, Viktor & al. *Scriptors Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trad. Jozo Dzambo & al. Königstein/Ts., Scriptor, 1981.

Referências bibliográficas de traduções mencionadas

- BÜCHNER, Georg. *Woyzeck / Leonce e Lena*. Prefácio de Anatol Rosenfeld. Trad. João Marschner. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Posfácio de Thomas Mann. Tradução e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

HOFFMANN, E.T.A. *Contos fantásticos*. Trad. Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro, Imago, 1993.

RILKE, R. M. "A pantera". In: RILKE, R. M. *Poemas*. Seleção, tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 81, 1993.

RILKE, R. M. "A pantera". In: RILKE, R. M. *Rilke: poesia-coisa*. Introdução, seleção e tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro, Imago, 25, 1994.

O ESTRANHO E O PRÓPRIO: PROJEÇÃO, DIFERENÇA E REMINISCÊNCIA EM A MISSÃO DE HEINER MÜLLER

Florian Vaßen*

Abstract: From the very beginning literary discourse plays a decisive role in the context of colonial discourse of power. Even Anna Seghers, a progressive socialist authoress with a fixation on the Enlightenment, the French Revolution and the Jewish-Christian tradition is unable to detach herself from the European claim on universality. In a tensely opposed relationship of projection and otherness, of "memoria" and intertextuality, Heiner Müller, however, understands literature in the sense of Emanuel Lévinas's respect for the other being as a work on difference.

Keywords: European claim on universality; Projection; Otherness; *Memoria*; Intertextuality.

Zusammenfassung: Vom Anfang an spielt im kolonialen Machtdiskurs der Literaturdiskurs eine entscheidende Rolle. Auch Anna Seghers als fortschrittliche, sozialistische Autorin kann sich mit ihrer Fixierung auf Aufklärung, Französische Revolution und jüdisch-christliche Tradition nicht vom europäischen Universalismus-Anspruch lösen. In einem Spannungsverhältnis von Projektion und Alterität, von Memoria und Intertextualität versteht Heiner Müller dagegen Literatur im Sinne von Emanuel Lévinas' Achtung des Anderen als Arbeit an der Differenz.

* O autor é Professor Titular do Departamento de Germanística da Universidade de Hannover. Foi professor convidado do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão da FFLCH no primeiro semestre letivo de 1996. Endereço do autor: Universität Hannover, Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Königsworther Platz 1, D-30167, Hannover. Email: vassen@mbox.sdl.uni-hannover.de. O texto foi traduzido por José Galisi Filho e a tradução foi revista por Selma Meireles.