

Diretor: EDUARDO PORTELLA  
Redator-chefe: MARCO LUCCHESI

Conselho Consultivo  
ALFREDO BOSI  
ANA MARIA MACHADO  
BARBARA FREITAG  
CÉLIA MARIA PORTELLA  
DIONÍSIO TOLEDO  
EMMANUEL CARNEIRO LEÃO  
EVANILDO C. BECHARA  
GERALDO HOLANDA CAVALCANTI  
IVO PITANGUI  
JANICE THEODORO  
JOSÉ ISRAEL VARGAS  
MARIA YEDDA LINHARES  
NÉLIDA PIÑON  
ROBERTO DA MATTA  
RUBEM FONSECA  
SÉRGIO PAULO ROUANET  
TARCÍSIO PADILHA  
VAMIREH CHACON

Comissão Editorial  
ALBERTO PUCHEU  
BEATRIZ RESENDE  
CARLOS SEPÚLVEDA  
CESAR LEAL  
CLAUDIUS WADDINGTON  
EDUARDO COUTINHO  
FLÁVIO BENO SIEBENEICHLER  
GUSTAVO BAYER  
HELENA PARENTE CUNHA  
JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA  
JOSÉ LUIÍS JOBIM  
MANUEL ANTÔNIO DE CASTRO  
MÁRCIO TAVARES D'AMARAL  
PAULO ROBERTO PEREIRA  
PEDRO LYRA  
RONALDES DE MELO E SOUZA

A editoração desta Revista, desde o número 80, está entregue ao Colégio do Brasil.

Revista Interdisciplinar de Cultura  
Periodicidade Trimestral

Os artigos assinados são da inteira responsabilidade de seus Autores.

Direitos reservados às  
EDIÇÕES TEMPO BRASILEIRO LTDA.

Redação e Administração  
Rua Gago Coutinho, 61 – Laranjeiras  
22221-070 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil  
Telefax: (21) 2205-5949  
e-mail: tb@tempobrasileiro.com.br

## CLAUDIO MAGRIS

A obra de Claudio Magris é reconhecida como das mais variadas e seminais da cena contemporânea. Centrada inicialmente na literatura de fronteira e de viagem, com os clássicos *Danúbio* e *Um outro mar*. Essa condição mista ou ambígua de fronteira tem inspirado uma gama de estudos voltados a um mundo de aduanas linguísticas e culturais revisitadas, na crítica das ideologias antes e depois da Guerra Fria. Uma dinâmica flutuante, sistólica e diastólica, entre utopia e desencanto, tendo como horizonte uma nova configuração moral e geopolítica, de que somos herdeiros perplexos, incertos não apenas de nosso quinhão, mas da tarefa a realizar. Os estudos aqui dedicados ao pensamento de Magris desenham uma espécie de círculo hemenêutico sobre as camadas espessas da alteridade. Visando à promoção do diálogo de partes irredentistas, obstinadas em um cosmos monádico, sem janelas ou corredores, tanto na política quanto na geografia, na paisagem da literatura ou da filosofia.

Agradecemos a participação do Programa de Estudos da Tradução, da Faculdade de Letras de Santa Catarina, pela tradução da quase totalidade dos textos deste número.

Ficha catalográfica elaborada pela equipe  
de pesquisa da ORDECC

Revista Tempo Brasileiro, jul.-set. – nº 186 – 2011 – Rio de Janeiro,  
Tempo Brasileiro, ed.  
Trimestral

1. História. 2. Literatura. 3. Cultura. 4. Política.

CDD 130.1

ISSN 0102-8782

## SUMÁRIO

História e Ficção: Entrevista com Claudio Magris .....	5
ALEKSANDAR JOVANOVIĆ / Claudio Magris: fronteiras e identidades em leituras múltiplas .....	11
PAVOL KOPRDA / Viajar ao Longo do Danúbio, por um Eslovaco .....	21
ROSALMA SALINA BORELLO / Uma despedida sem fim: o mito habsbúrgico .....	41
FABIO PIERANGELI / Claudio Magris e a fortuna de Ibsen ....	65
JEAN-CHARLES VEGLIANTE / Itálias Secretas .....	81
PAOLO TARGIONI / Claudio Magris, escritor do inexistir .....	85
EDUARDO PORTELLA / A viagem em torno de Claudio Magris .....	119

### Cena Aberta

EMMANUEL CARNEIRO LEÃO / Crença, Fé e Teoria na Filosofia .....	125
ANGÉLICA MADEIRA / Capitais migrantes e poderes peregrinos: um roteiro de viagem .....	133
BEATRIZ RESENDE / Os deslimes da literatura .....	139

## Memória

HUGO VON HOFMANNSTHAL / Uma carta .....	145
CLÁUDIO DIAS / Posfácio .....	157
EDUARDO PORTELLA / Mário Chamie (1933-2011) .....	161
Crédito dos Autores .....	163

## CLAUDIO MAGRIS E A FORTUNA DE IBSEN

*Fabio Pierangeli*

Chove. Embora seja pleno dia, está quase escuro, a névoa é espessa e densa. Em um “planalto coberto de neve” avista-se um caminho que leva ao alto. Nele avança, teimosa, tateando com um bastão, uma figura vestida de preto. Um camponês dirige-se a ele, em meio à tempestade, ordenando-lhe não prosseguir: “O gelo está fino como uma folha”. “Já lhe disse”, insiste decidida a figura de preto, “devo prosseguir”. E o camponês: “É impossível; olhe a borda do gelo, ela cede em todo lugar, está oco embaixo. Pare! É a sua vida em risco”. E, ainda inflexível, o outro: “Devo, devo obedecer àquele me manda”.

O homem que quer a todo custo percorrer a própria estrada é Brand,<sup>1</sup> protagonista do drama homônimo de Ibsen. O camponês representa o homem comum, que aceita os compromissos da sociedade dos homens, no conluio dos malvados, provavelmente sem nem se dar conta. Deve pensar “que raça de energia tem esse homem” em querer seguir a todo custo aquele caminho: “obedecer àquele que me manda”. Árdua a vida de Brand, herói que sofre pelos sacrifícios enormes que exige de si, personagem difícil de admirar ou amar pelo que exige dos outros, em um mundo em que não acontecem mais milagres, como admite o camponês. A estrada dos dois homens se separa. Brand continua a percorrer a sua, desafiando o gelo; tateando, o camponês tenta reconhecer o percurso seguro que o levará, nessa mesma noite, ao calor do fogo, renunciando a despedir-se de sua filha que fenece do outro lado do fiorde. Seria um suicídio continuar naquele caminho, e o homem não está disposto a arriscar sua vida e a do outro filho que está consigo. Em uma conclusão especular a esse fim do primeiro ato, um

destino de morte em meio ao gelo aguarda Brand, assim como Borkman e Rubek, na última grande estação de Ibsen.

Ibsen, o convicto, o homem dos grandes desafios, o descritor implacável de como, na percepção exemplar de Carlo Michelstaedter,<sup>2</sup> a tentativa de subir daqueles pouquíssimos que desejarão fazê-lo será desajeitada, ridícula, em uma palavra – tragicômica – no arco do trajeto que de *Brand* leva a *Quando nós mortos despertamos*, última obra do dramaturgo norueguês, que tem como protagonista o escultor Rubek.

Brand lança alto o seu desafio, deixando o camponês em sua estrada: “Retornam às cegas para casa. Ah, escravo miserável, se brotasse em você uma fonte de vontade e não lhe faltasse a força, como eu aliviaria seu caminho”<sup>3</sup>

A consciência de Brand é bem diferente de quando era jovem. E, assim mesmo, pouco depois, ao compará-lo a Eynar, seu antigo colega de escola, saberemos que sua idade não é assim tão avançada. Trata-se da maturidade de uma escolha radical: “E se ria assim alto, é porque tinha a sensação, um tanto obscura, do dissídio entre o que é e o que deveria ser, entre o que se prostra sob um fardo e o que nos faz senti-lo pesado demais”.<sup>4</sup> Palavras de fogo, se lidas à luz da última experiência de Carlo Michelstaedter, que não menospreza, em linhas fundamentais de seu pensamento, o registro de metáforas em torno ao eixo viagem-vida. Lembremos ao menos um trecho de *A Persuasão e a Retórica*: “Há mancos e eretos – mas o homem deve criar suas próprias pernas para caminhar – e criar caminho onde não há estrada. Pelas vias costumeiras os homens andam em um círculo que não tem fim; vão, vêm, disputam, aglomeram-se ocupados como as formigas – talvez até se confundam, – por mais que caminhem, estão sempre ali onde estavam, que um lugar é como o outro no vale sem saída”.<sup>5</sup> O homem deve construir uma via para “vencer na vida”, não para se mover entre os outros, não para pedir prêmios, para participar do conluio dos malvados, como descreve mais adiante, à custa de permanecer sozinho no deserto, homem a quem o mundo todo diz não.

A via traçada por Ibsen é aquela atormentada em direção à “persuasão”, entre o gelo sutil como uma folha e o mar turbulento. São vários os testemunhos que o demonstram, fruto da leitura entusiasmante de 15 textos de Ibsen em um mês: o *Epistolário*, *A Persuasão e a*

*Retórica*, reflexões esparsas reunidas nas *Obras*, volume organizado por Chiavacci, e outros escritos mais recentes, de Angela Michelis e Sergio Campailla. Etapas essenciais no caminho acelerado de Michelstaedter nos dois últimos anos de vida, para os críticos mais atentos, desde as suas primeiras reflexões sobre o goriziano: Ceruti, Raschini,<sup>6</sup> Lonardi, Sergio Campailla,<sup>7</sup> no ensaio *Michelstaedter leitor de Ibsen*, até os estudos mais recentes. A avassaladora força dramática dos personagens ibsenianos, a intransigência ética do dramaturgo, propostas específicas de avanço dos costumes sociais, exortações ao empenho e à moralidade, com a denúncia da sociedade corrompida (o conluio dos malvados) trincava o muro da Retórica, da Academia, de um conformismo hipócrita, com resultados contraditórios nas várias esferas e ambientes culturais. Interessa-nos aqui, ressaltar, remetendo ao amplo ensaio de Alessandra Pertici,<sup>8</sup> a fria acolhida, se não hostil, das representações de Ibsen na “vizinha” Viena, em um âmbito de burguesia centro-europeia<sup>9</sup> na qual, em breve, se apagará o mito da *Austria felix*, cujas influências não podem ser transcuradas na Gorizia de Michelstaedter.<sup>10</sup> Ibsen e, com ele, Tolstoi, no ensaio dedicado a este último por Michelsatedter, emergem da multidão e não se contentam em expressar sensações superficiais, mas “exploram as profundezas para escavar nelas a nota mais alta. Ambos enfrentam essa sociedade sufocada pela mentira e gritam-lhe na cara: Verdade! Verdade!”<sup>11</sup> Claudio Magris, que tem na cultura centro-europeia um dos pontos cardeais dos interesses literários e criativos, desde o primeiro bem-sucedido texto sobre o mito habsbúrgico, sintetizou recentemente essas questões em uma palestra dada em ocasião da entrega do prestigioso Prêmio Sapegno 2008, parcialmente publicada no *Corriere della sera* de 12 de maio daquele ano e, depois, integralmente pela Aragno editora no belo volume *Ibsen in Italia*, lançado no mesmo ano, acompanhado por ensaios de Franca Angelini e Franco Perrelli, com uma nota do próprio Sapegno. Redescoberta no Fundo Clotilde Marghieri, conservado no Arquivo Contemporâneo Alessandro Bonsanti, do Gabinete Científico G. P. Vieusseux, de Firenze. Magris, no equilíbrio sempre expresso entre ensaísmo, criatividade, comunicação a um público amplo, com base em pesquisas sólidas, inclusive de arquivo, oferece um exaustivo e persuasivo panorama dos episódios mais importantes da fortuna ibseniana, especialmente em Trieste e arredores,

conhecidos e menos conhecidos, de Silvio Benco a Marco Besso e Slataper, a quem devemos a primeira monografia fundamental italiana sobre o dramaturgo norueguês, ainda hoje muito válida; Savinio, Arturo Farinelli e Alberto Boccardi, ressaltando a importância da leitura apaixonada de duas personalidades, cada uma a seu modo, vindas do quase anonimato em que viveram à luz da ribalta, hoje grande para Carlo Michelstaedter e ainda a descobrir, no caso de Federico Sternberg, que em 1931, “falará de um Ibsen grande poeta de um dissídio moderno sem catarse. O problema que Ibsen – não só ele, mas ele com força poética singular – coloca em termos de dissídio, é o dever impossível de desenvolver a própria personalidade, de formar-se com a plenitude dos próprios potenciais e exigências”.<sup>12</sup> O indivíduo se encontra a querer satisfazer com plenitude a próprias exigências intelectuais e culturais, vendo-se obstaculizado por uma sociedade cada vez mais complexa e vorticiosa, entoadada com valores totalmente diferentes. Para alguns jovens intelectuais, como é bem sabido, trata-se da aspiração de superar, pela elevação, a bruteza dos valores burgueses que imperam, solidamente estabelecidos pelo positivismo, pelo historicismo, pela importância do dinheiro e das aspirações sociais, inclusive à custa da corrupção, para respirar uma condição de liberdade humana, onde é possível encontrar a própria identidade, novidades que não passam despercebidas, entre outros, a dois intelectuais provenientes de extremos e opostos territórios da península, Borgese e Slataper, capazes de ler algumas passagens da dramaturgia ibseniana, em particular *Brand*, com um radicalismo próximo ao de Michelstaedter e resultados totalmente diferentes. Sem se deter ao campo restrito dos italianos citados, Magris recorda a reflexão central de Otto Weininger no texto *Em torno das coisas supremas*, que saiu em tradução italiana em 1914, pela Bocca de Turim. Não são somente os críticos literários, destaca Magris, a fazer realmente as contas com Ibsen, mas esse grupo de jovens artistas e intelectuais, de Slataper a Michelstaedter, de Freud a Groddeck ou, justamente, Weininger. O ensaio sobre Ibsen é o primeiro texto do filósofo de *Sexo e caráter*; e estreia considerando a obra do dramaturgo a de um artista moderno, capaz, como somente os grandes gênios, de inventar um estilo próprio e, ao mesmo tempo, fora de moda, pois parece pertencer a batalhas do passado, como a do feminismo e do darwinismo. Segundo Weininger, entretanto,



continuam sendo obras eternas. Em primeiro lugar, *Peer Gynt*, que não deve absolutamente ser assemelhada a um poema de sátira norueguesa, mas oportunamente comparada ao Fausto, ao Tristão de Wagner, ao maior de todos os dramas de Shakespeare e do próprio Ibsen, enfrentando o problema central da humanidade através da mulher, na constatação de que o homem nunca é tão si mesmo como quando está amando. Não Solveig, mas “a Solveig que vive nele”, esta possibilidade interior que lhe dá a força da redenção. Mesmo sabendo ou demonstrando saber pouquíssimo de filosofia, se não, o teria percebido, Ibsen encarna em seu poema a filosofia de Kant, concebendo o problema da verdade e da mentira como o mais profundo dos problemas éticos. Tudo ou nada é a palavra de Brand e de Kant: o problema é possuir uma personalidade que, quando ausente, faz surgir no homem que dela é privo, a necessidade de atribuir-se um valor estranho, encontrado fora do próprio Eu. Não tanto a vontade de potência, que seria até admirável, mas a vontade de valor constitui o homem e a mulher: quem não encontra o próprio valor em si mesmo, o busca fora (veja o Dr. Begriffendfeldt, que condena o vazio de Peer). Assim, no início ele é um fanfarrão e cai no lema dos *trolls* – basta a si mesmo, aproximando-se da observação de Kant: “a besta basta a si mesma”. Peer compreende isso, depois de suas aventuras oscilantes, e é chamado, como no Evangelho de Marcos (“pois, de que adiantaria ao homem conquistar todo o universo e destruir a própria alma?”) a se matar, pois não teve valor algum, foi vazio como um boneco de encher, tornando-se um mísero alvo das flechas do Apocalipse: “Vomitarei em sua boca porque você foi morno, nem carne nem peixe”. Atormentado pela angústia terrível de ter que morrer depois de uma vida sem qualquer elemento de eternidade, Peer Gynt percebe finalmente, lembrando de Solveig, que ele poderia ter sido o que não foi. Quando amava, ele era “ele”; e como somente o seu amor pôde erguê-lo acima de uma miserável vida terrena, de modo que também agora ele deixa a vida terrena em “estado de amor”. Mas até para Weininger há um limite: vislumbra na velhice de Solveig a união do mundo físico e eterno, pois a velha mulher tem uma misteriosa relação com a morte, a vida física em estreita relação com a morte física. Solveig, portanto, é o símbolo da morte, e Peer morre quando a encontra e, ao mesmo tempo, é redimido – no último ato conciliam-se o Eu puro e o Eu empírico do

protagonista. A história dos encontros e aventuras de Peer é, então, a conquista de sua alma. De dimensão central é o Grande Curvo, que funciona como a voz do contraste entre o Eu empírico e o Eu inteligível em busca de valor, e que, por outro lado, aconselha Peer, após cada nova recaída na vaidade e na inconsistência, a abandonar a luta insensata sem esperança. O Grande Curvo é o princípio que nega a redenção, pode ser a preguiça, a comodidade, o vínculo entre alma e corpo; é, porém, aquilo que a alta ética de Ibsen desejava destruir ao escrever o drama. O Curvo é a mentira, a impossibilidade de o homem viver nessa vida a verdade absoluta, sempre dividido por algo, por um resto de mentira, de erro, de covardia obstinada, eis o que Ibsen quis representar, e que somente com a morte redimiu seu personagem, por isso, muito mais trágico que Hjalmar, de *O pato selvagem*. Em suma, Peer Gynt representa perfeitamente, como nenhuma outra obra da literatura mundial, a ideia do individualismo que busca e que luta, que erra e é derrotado, que atinge a consciência da culpa e aspira a redenção. Pois é esta, justamente, a ideia central da Tragédia, em geral. Peer quer se libertar das mentiras e, por mais santo que seja, não há homem que não caia continuamente, e entretanto, por mais necessária que seja, a mentira é sempre imperdoável. Pois bem, o segundo estágio do problema é o da mulher. Não tanto pelo feminismo, problema exterior e de pouco peso para Ibsen, mas porque é o amor da mulher a redimir o homem. A ideia de Gynt na leitura de Weininger não deixa de ser uma influência profunda:<sup>13</sup> o homem projeta na mulher o seu melhor Eu, tudo o que ele gostaria de amar em si e não pode, pois ele está cindido, partido ao meio pelas mentiras. Se fosse capaz de aceitar a proposta do mundo feminino, conseguiria, como Peer através de Solveig, chegar a uma relação espontânea com a ideia do Belo, do Bom e do Verdadeiro. A mulher tem somente essa função ideal, que cada relação erótica elimina: Ibsen representou essas figuras ideais em diversos modos e relações com a ação e observou obsessivamente o problema do peso do erotismo. Ninguém, afirma ainda o juveníssimo filósofo, refletiu como ele sobre essa questão, por isso soube criar mulheres fora desse mecanismo e colocá-las em seu plano ideal e plenamente humano para garantir a redenção do homem.<sup>14</sup>

Para Roberto Alouge,<sup>15</sup> autor da melhor monografia em italiano dedicada ao norueguês em tempos recentes, “todos os grandes

personagens ibsenianos da dramaturgia contemporânea, embora laicos, terão esse senso fortíssimo da própria vocação, do significado do próprio destino”. Magris já havia oferecido uma tipologia exata, apresentando, em 1976, para a coleção *Grandi Libri Garzanti*, uma coletânea de dramas de Ibsen, que inclui *Espectros*, *Um inimigo do povo*, *O pato selvagem* e *Rosmersholm*, textos da fase central do dramaturgo, provavelmente os mais compactos em relação àquele círculo, que não inclui as ainda imaturas composições históricas, a temporada italiana de *Brand* e *Peer*, a tão conhecida e editada *Casa de bonecas*, última e extrema, e os quatro derradeiros trabalhos. Todavia, no percurso breve e eficaz, cujo núcleo já se mostra no início da introdução, Magris escreve lucidamente: “Na produção de Ibsen pode-se distinguir evoluções e mutações de alguns temas constantes. Um deles, talvez o fundamental, é o da vocação humana, já tratado de maneira complementar em *Brand* e *Peer Gynt*: o primeiro é um cavaleiro da fé kierkegaardiano, que recusa qualquer compromisso, mas no final sucumbe, condenado por um individualismo fechado à caridade; o segundo, pelo contrário, é um paladino da vida estética, discípulo das grandes escolhas morais, goethianamente salvos pelo amor de uma mulher”.<sup>16</sup> A síntese evidencia um equilíbrio crítico notável, encerrado na figura de Goethe, estranho às perturbações de *Brand* e à leveza de *Peer*, tendo ambos o superado e assimilado, obviamente para um leitor que vê a história literária de um ponto de vista atual, como Magris permite, do alto de sua respeitabilidade. As perturbações psicológicas interessam a Magris, que depois irá enquadrá-las ao apresentar individualmente os quatro dramas. Remetendo-se à famosa carta de Ibsen a Björnson, que indica a fotografia como um método analítico preciso a ser aplicado ao teatro, Magris marca o nascimento do teatro moderno, considerando aquele mundo burguês, observado com lente realística em formas explicitamente satíricas, afundando os bisturis no segredo da psicologia individual, “onde é selado o mais insidioso compromisso entre a autenticidade da vida e a mentira de regras de comportamento suportadas passivamente. O único pecado real é, portanto, a traição da própria vocação”. Para ele os personagens de Ibsen, inclusive os menores, nunca se movem somente no presente, mas possuem uma espessura temporal pela qual se manifesta, às vezes, em mínimos desassossegos, a sua história interna, o ceder ou impor-se

da bagagem do passado e de convenções sociais que impedem a livre escolha do homem.

Rubek, o escultor protagonista de *Quando nós mortos despertamos* conheceu o sentido do grande desafio, conseguindo esculpir a sua obra-prima. Não foi compreendido pela sociedade e, depois do vazio e da paralisia vivida, incapaz de caminhar na solidão da verdade da arte, adapta-se à rotina, à mercantilização de seus próprios produtos, arquitetando, ele mesmo, cópias. O quadro que o retrata no início do drama é perfeitamente burguês. O escultor e sua esposa, Maya, estão de férias no Norte, para onde retornam após anos à sua região de montanhas. Nada mais atrai naqueles picos, um dia cenário de eventos inspiradores: o escultor prefere o ócio da residência termal. A mulher, ainda cheia de energia, recorda (com um sentimento enganoso do antigo desafio) sua promessa de levá-la lá em cima para ver todas as maravilhas da terra. Rubek nunca acreditou naquela promessa, convencido de que Maya era inapta àquele desafio, não aguentaria o caminho no gelo. Mais adiante, viremos saber que ele se casou por tédio, por resignação, dilapidado o antigo desafio por uma existência digna da arte, à qual ele aspirava. Maya, por sua vez, é correspondida em seu ideal por um personagem importante no drama: o caçador Ulfhein, musculoso e prestativo, de natureza ainda selvagem, a cujo convite para ir caçar nas montanhas a mulher responde entusiasta. A este ponto emerge em Rubek a revelação de uma promessa ainda mais profunda, traída com violência. Trata-se de Irene, um dos personagens mais intensos, ambíguos e potentes de Ibsen. Rubek a usou como modelo para sua obra-prima, prometendo-lhe eternidade e vida plena e abandonando-a em seguida à miséria de sempre. A obra se chamava *O dia da Ressurreição*, e Irene havia realmente renascido (eis a forte simbologia) para depois voltar a morrer de novo, seguida passo a passo pela figura fúnebre da diaconisa. Como para Solness, uma doce presença de vida (abandonada no passado), reaparece no presente, convidando Rubek a atravessar a cerca, a seguir o caminho da montanha, depois de vários tormentos dialéticos com Irene, que tenta matá-lo, humilhada por saber que o escultor havia se casado por resignação, considerando-a somente um episódio da vida. “Nos damos conta do irreparável”, murmura a mulher, “só quando nós mortos despertamos”. Sua energia é mais forte que o passado e o ceticismo de Rubek: decidem passar a morte na

montanha, despertar; encontrarão a morte no caminho proibido, tentando subir, equilibrando-se entre a mesquinharia e a grandeza, entre o medo e a pureza, entre o ridículo e o trágico. Vê a morte deles o outro casal, Maya e Ulfhein, que sobe com muito mais prudência a montanha, conhecendo os caminhos. Também este casal é formado da união de duas solidões e duas feridas: o caçador superou uma triste história de amor, mas reencontrou a natureza e o espírito selvagem e agora pode se unir feliz a Maya. Os assiste também a diaconisa, nos termos de Michelstaedter, a morte na vida e a vida na morte: diante do sacrifício do artista e de sua modelo, exclama “*Pax vobiscum*”, antes que a avalanche sotierre o desafio deles, como acontece com Brand, o que deixa entrever, segundo George Steiner,<sup>17</sup> o fio tênue de uma grande esperança. Com efeito, trata-se de um casamento com o gelo, no alto, em direção ao esplendor da luz, no pico prometido.

Os últimos dramas são assim descritos por Magris, com destaque especial para o último: “acentua-se o gosto pelo simbolismo, mas sobretudo domina o senso de uma amarga desilusão e fracasso, até a lucidíssima autocrítica de *Quando nós mortos despertamos*, drama de um velho artista que se descobre não só inútil, mas culpado ao perceber que traiu a vida e suas leis em nome de um tirânico empenho intelectual, ao qual tudo tinha sido submetido”.

Em *Ibsen in Italia*, Magris retorna aos personagens da última temporada do dramaturgo norueguês, me parece, com maior consciência do papel que tiveram, indicando em Solness a consciência robusta para além da moral, mas mostrando, no outro lado da moeda, o pisar nos sentimentos e na vida alheia, enquanto Borkman, “super-homem amoral, recusa a consciência em nome da vida, mas diante do tribunal da própria consciência. No mesmo drama a jovem geração, livre de qualquer consciência moral, devota-se a uma ausência de escrúpulos, priva de sedução e paixão”.<sup>18</sup>

As conclusões constituem o coração da inspiração de Ibsen, há mais de cem anos da morte do dramaturgo, inovador extraordinário do teatro na fratura crítica da passagem entre os séculos XIX e XX: “Se Ibsen, para usar as palavras de Adorno, mostra como não há vida verdadeira na falsa, faz balançar a reverberação da vida verdadeira”.<sup>19</sup> Se de fato, agora em uma linha abertamente tragicômica, como veremos no desenvolvimento do grande teatro do século XX, a luta em direção

ao ideal se abala e encalha, é vencida ou está totalmente ausente em um projeto que já inicia amoral, “Ibsen representa um divisor de águas entre modernidade e pós-modernidade, uma fronteira que hoje não pode mais ser sustentada, mas que ainda não ultrapassamos. É essa a sua atualidade na era da globalização”.<sup>20</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Henrik Ibsen, *Brand*, tradução italiana de Arnaldo Cervesato. Milão: Rizzoli, 1995. O diálogo citado se encontra na pág. 18.

<sup>2</sup> “Ibsen quer que o homem saiba romper o círculo de mentiras que o oprime, saiba desejar a sua verdade, saiba fazê-la triunfar; ele deve combater a mentira que há em si e educar a sua vontade”. A opinião é expressa em uma reflexão sobre Tolstoi (usamos a grafia de Michelstaedter) já publicada por Gaetano Chiavacci, in Carlo Michelstaedter, *Opere*. Firenze: Sansoni, 1958. A citação provém da edição recente de vários escritos de Sergio Campailla, que organizou a introdução iluminadora: Carlo Michelstaedter, *La melodia del giovane divino*. Milão: Adelphi, 2010, pág. 207”.

<sup>3</sup> Ivi, pág. 24.

<sup>4</sup> Ivi, pág. 25.

<sup>5</sup> Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica. Appendici critiche*, org. de Sergio Campailla. Milão: Adelphi, 1995, pág. 36.

<sup>6</sup> Maria Adelaide Raschini, *Michelstaedter*. Veneza: Marsilio, 2000, na terceira edição de um volume que apareceu pela primeira vez em 1966, vê Michelstaedter como profeta e testemunha, naquele grande círculo de *maudits*, (malvistos por Croce, por ex., para quem estes veem só as *lacrimae rerum*), “menor” de nosso tempo, segundo a categoria que poderia se adaptar ao pensamento de Nietzsche, em que o pensador alemão é protagonista e o goriziano, justamente, testemunha, a partir da unidade indissolúvel entre pensamento “filosófico” e necessidade de expressão na poesia. Ambos, enfim, concordam ao profetizar um evento de renascimento do tempo, no qual romper a vergonha em que a sociedade, com suas estruturas, se encontra. Na pág. 13 “a necessidade michelstaedteriana de ‘escalar algum topo’, de ‘descer em algum precipício’ vai ao encontro da nietzschiana posse de uma fatalidade que, enquanto ‘desejada’, de

dominadora passa a dominável e dominada”. As conclusões da pág. 18 são compartilhadas por um perfil problemático, mas atento da figura de M., após ter delineado também o distanciamento em relação à Nietzsche, sobretudo por sua cultura finíssima, desde as raízes hebraicas, distante da atitude do super-homem. Raschini se pergunta se a árdua via da Persuasão pode ser concebida como um ato de soberba, em seu intrínseco aristocratismo, em sua possante e inigualável tensão, mas nada impede que “essa suposta soberba possa ser descontada nos balanços de uma humildade mais insondável”. Talvez Michelstaedter tenha estado mais próximo que outros de indicar a cura para aquele mal extremo do século: a estupidez, que define os movimentos do homem da retórica. Se um jovem de grande sensibilidade não acredita que exista um santo ao qual guardar, o que resta se não a árdua via da persuasão que o extenua no ímpeto do suicídio? Para além das misteriosas razões do suicídio, permanece, entretanto, a pergunta central daqueles anos de férvida atividade: É possível ao homem dar um valor absoluto a seu viver? Na pág. 25 lemos “Mas Michelstaedter – esse niilista cuja força de uma exigência absoluta é tal, que torna qualquer valor diante de si inadequado – não conhece a complacência turva do existencialista ateu pela descoberta do nada que somos, assim como recusa a satisfação obtusa do materialista iludido por vitórias em épocas de decadência. O resultado da ‘persuasão’ é uma ‘paz’ pela qual se paga um preço alto na linha do sofrimento, por não poder preencher uma necessidade desesperada de absoluto, por não poder nem mesmo conhecer a alegria de comunicar a sua persuasão, se ninguém que não a tenha alcançado por si mesmo a pode entender. O nada de Michelstaedter, sentido com a profundidade do místico e, ao mesmo tempo, julgado com a lucidez do laico”. A estudiosa enquadra o goriziano na perspectiva de toda uma série de pensadores inquietos, a começar por Leopardi, em torno ao problema do absoluto e da dor. Artistas e pensadores, entre os quais Nietzsche tem um papel fundador juntamente a Ibsen, pág. 31: Brand e Zarathustra são homens que, tal como o da persuasão, não aceitam condicionamentos e têm em comum “o absoluto como forma da própria liberdade”, que se torna rebelião no mundo dos condicionamentos e a premissa de uma vida autêntica, vivida, desejada, experimentada, tão singular em sua própria persuasão que

não admite discípulos. Ser absolutamente ou não ser de fato – nessa linha de raciocínio Michelstaedter sente mais próximas de si “as figuras dolorosas e soberbas de Ibsen”.

Para Mario Fortunato, o interesse de Michelstaedter pela história é escasso, seu pensamento se coloca em um plano separado, superior à historicidade; em uma representação ideal, permanece ao lado de iniciadores convictos de pensamento ou religião. Neste sentido, seu trabalho de tese não pode se desenvolver com o respeito pelo pensamento alheio, como ocorre nos padrões da academia, mas se apresenta de modo original e crítico, sem se apoiar em nenhum pensamento preexistente. Na pág. 38 de *Aporie della decisione, separatezza del soggetto e saggismo filosofico da Weininger e Michelstaedter ad Adorno*. Verona: Guerini scientifica, 1996, sustenta que a própria bipartição da tese em duas fases contrapostas estabelece a fratura insolúvel “entre a insanável imperfeição do que é humano e a total perfeição de um novo padrão sobre-humano”.

<sup>7</sup> *Michelstaedter lettore di Ibsen in Scrittori giuliani*. Bolonha: Patron, 1980.

<sup>8</sup> Alessandra Pertici, *Ibsen a Vienna: la critica e il pubblico della drammaturgia ibseniana dal 1876 al 1906*. Pisa: Guardini editori, 1990. Ver também, em relação ao ambiente triestino, Angela Felice, *Ibsen a Trieste. Cronistoria di un incontro difficile*, “Metodi e ricerche” V, gennaio-giugno 1986.

<sup>9</sup> Em parte diferentes as fortunas em território “germânico” e na Itália, onde a resistência aos espetáculos ibsenianos foi menos duradoura e onde seus textos circularam entre os intelectuais no fermento da busca de novidades do exterior, com frutos notáveis, basta pensar no interesse de Slataper e sua monografia fundamental. Ver Roberto Alonge. *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*. Florença: Le Lettere, 1995. A representação que origina a fortuna ibseniana (na realidade a “segunda” representação em rigorosa ordem temporal, se levarmos em conta o espetáculo da companhia de Emilia Aliprandi, em 1889, sempre do mesmo texto) de *Casa de bonecas*, em 9 de fevereiro de 1891, no teatro dos *Filodrammatici* de Milão, com Eleonora Duse e o texto traduzido do francês por Luigi Capuana, não causa os escândalos que foram registrados em Viena e em outros países europeus. Os argumentos de Alonge revelam, entretanto, um trabalho de edulcoração dos tradutores,



que atenuam certas situações ambíguas de Ibsen, apresentando-o solidamente como o homem da ética e da moral adaptável à situação atual dos costumes e rebelde até certo limite, de modo que a ética sexual de Nora é irrepreensível, não estando neste campo a motivação de seu gesto final. Em geral, Alonge pode afirmar que, se os italianos chegaram relativamente mais tarde a Ibsen, desde 1891 até sua consagração em 1894, sem sequelas polêmicas de um espetáculo nada fácil como *Rosmersholm*, assimilaram-no rapidamente, por mérito de Zacconi e de Duse. Mais difícil e longa foi a aceitação dos últimos dramas de Ibsen, considerados simbólicos, obscuros, nebulosos. Bem em 1905, depois de um encontro com a mesma figura ibseniana e do parêntese dannunziano, Eleonora Duse se casa completamente com Ibsen através de uma exaltante edição de *Hedda Gabler* e, depois, de *Rosmersholm*. A célebre montagem com roteiro de Graig é encenada em Florença no dia 5 de dezembro de 1906, no teatro da Pergola. Com *A mulher e o mar*, Duse encerrava por um longo período sua carreira, em 1909, para depois retomá-la com o mesmo texto em 1921. Também neste caso e, provavelmente este eco atinge a leitura de vários artistas da época, Ibsen é lido sobretudo com um fortíssimo componente ético.

<sup>10</sup> Sobre o mito austríaco em seu declínio, na ótica da recepção de Ibsen lido por Michelstaedter, exprime-se Antimo Negri no texto *La città e il lavoro*. Roma, Edizioni del lavoro, 1996: o filósofo considera uma premissa ao debate de alguns aspectos de *Persuasão* a discussão sobre o elemento fundamental de pertencimento de Michelstaedter àquele enorme berço, muito em breve destruído, da *Austria felix*, junto a tantos outros intelectuais que participaram do mesmo clima. *Austria felix* e Áustria das leis férreas e condicionantes que, segundo Negri, podem ser implicitamente vistas na parte de *Persuasão e Retórica* em que M. fala de segurança, comentando o já citado Código austríaco.

<sup>11</sup> Carlo Michelstaedter, *La melodia del giovane divino*, cit. pág. 212.

<sup>12</sup> Claudio Magris, *Ibsen in Italia*. Turim: Arago, 2008, pág. 11.

<sup>13</sup> Sobre o espírito gyntiano de Michelstaedter discute Antimo Negri, em chave diversa, se não oposta a de Weininger, destacando o quanto os textos de Ibsen sejam mitos da presença imponente, capaz de definir o caráter do moderno, provavelmente até hoje, ou ao menos até a era da informática. Em seu texto *La città e il lavoro*. Roma: Edizioni del lavoro, 1996, o filósofo considera uma premissa ao debate de alguns aspectos

de *Persuasão* a discussão sobre o elemento fundamental de pertencimento de Michelstaedter àquele enorme berço, muito em breve destruído, da *Austria felix*, junto a tantos outros intelectuais que participaram do mesmo clima. *Austria felix* e Áustria das leis férreas e condicionantes que, segundo Negri, podem ser implicitamente vistas na parte de *Persuasão e Retórica* em que M. fala de segurança, comentando o já citado Código austríaco. Para Michelstaedter ele fala somente por conveniência e, na realidade, representa a cristalização do homem preocupado com seu futuro, “cada um vê no outro somente o que lhe é necessário, não o homem que deve viver ele mesmo”, lembra Negri, citando um trecho de *Persuasão*: a troca conveniente entre ambos os deixou seguros, mesmo sem que o amor fosse compartilhado, naquilo que se delineaia como um pacto social necessário à construção da cidade. O clima habsbúrgico apresenta-se como uma máquina burocrática perfeita e piramidal para a denúncia de Michelstaedter (que, de fato, torna em voga novamente nos anos 60 da contestação): o estado centralizador, melhor do que os padrões individualmente, garante a segurança social, adula o indivíduo como pessoa, pedindo-lhe em troca, porém, que não atrapalhe a sua obra, que continue sendo, no campo do trabalho e com seu profissionalismo, a pecinha de um jogo programado. Esta subserviência é considerada uma forma de violência, que tem como base a onipotência da organização em que cada um se torna sistematicamente matéria, e que forma escravo e patrão em um tempo em que são concedidos a convivência comum e os direitos formais, mas são impostos novos deveres. Na belíssima metáfora do império como um barco de ferro, o goriziano lembra, focalizando sugestivamente a imagem, que para entrar no barco deve-se passar “pelo torno”. A sociedade assim constituída aparece em seu desenho: cada um em seu pequeno lugar a pensar em sua própria pequena vida; esse é o preço daquele temeroso vínculo com a vida, que impõe a entrada no mecanismo de uma sociedade como aquela austríaca, perfeita e asfixiante. Michelstaedter encontra em Ibsen a oposição a uma sociedade assim formada (em última análise, na *Koivóúia Κακών* em relação a uma sociedade fundada, por sua vez, na fraternidade dos bons); uma histórica e a outra concebida como historicamente irrealizável. No fim das contas, para Negri, que se apoia na leitura do psicanalista Wilhelem Reich, há um Gynt em cada um de nós, mas reprimido pela sociedade, que quer

nos vestir com uma individualidade reduzida. Para Negri a essência burguesa da sociedade não mudou, ela quer mais é que nossa identidade seja uma máquina de trabalho com os instrumentos para nos reduzir a isso; entre as mais invasivas está a educação obrigatória, que nos ensina o dever da acomodação, a impossibilidade da vagabundagem espiritual, em suma, da busca de Peer, por mais falida ou vazia que seja.

- <sup>14</sup> Ver Alberto Cavaglion, *Weininger in Italia*. Roma: Carucci, 1982. Ver também *Taccuini e lettere*, Pordenone: Studio Tesi, 1986, em especial, as cartas a Arthur Gerber, a quem recomenda vivamente que leia Peer Gynt, obra pela qual seu entusiasmo nunca diminuiu ao longo do tempo, como demonstra a carta de 23 de setembro de 1902: “Nele você verá também a dor e o desespero. Todas as potências, dentro e fora do homem, reunidas como em um palco”, pág. 62.
- <sup>15</sup> Roberto Alonge. *Ibsen. L’opera e la fortuna scenica*. Firenze: Le Lettere, 1995, pág. 9. Alonge comenta também sobre uma linha minoritária de leitura de Ibsen que tem se afirmado constantemente na modernidade. A luta de muitos personagens-protagonistas contra a mentira e as instituições retóricas da sociedade é uma leitura superficial e cômoda, que esconde, na realidade, acontecimentos e cenários mais inquietantes ou diversos. Falando de *Spectros*, ligado ao tema da hereditariedade, tão caro ao naturalismo e, alargando o foco para a dramaturgia burguesa de Ibsen, na pág. 48 mostra essa leitura mais complexa e ambígua, que deve ser vista e comparada à de Michelstaedter, de um lado oposta, de outro não tão distante quando se trata de desmascarar a atitude do homem e não de indicar exemplos positivos na via da *Persuasão*, para o qual o dramaturgo finge se mover somente dentro do horizonte de problemáticas sociais, dos ataques anticonformistas à família burguesa e à mentalidade moralista e hipócrita do tempo, enquanto tudo isso nada mais é do que o fogo de supressão que encobre a direção real dos tiros decisivos, que vão todos na direção “de uma sonda impiedosa da alma humana, da descrição cruel de uma humanidade noturna, sinistra, povoada pelos monstros do inconsciente”. Assim às avessas é a interpretação de *O inimigo do povo*, em que Thomas Stockmann não passaria de um mesquinho, inútil a nível prático, que não consegue se vingar do irmão, diretor da Estação termal, e cujo único objetivo seria pôr-se ao centro da atenção, não importa se no papel de vítima ou de vencedor. Não

defensável, no meu entender, a leitura que Alonge faz dos últimos três heróis, vampiros que sugam impiedosamente o sangue de suas mulheres e as abandonam, mas permanecem prisioneiros de projetos mesquinhos, ligados para Alonge às relações burguesas, já dentro da órbita freudiana. Interessante, porém, a observação sobre a altura feita a partir de *Quando nós mortos despertamos*: também para Alonge trata-se de um tema presente desde sempre, desde os tempos de *Brand*, pág. 73 “As solidões infinitas são metro e medida dos humanos. A Walhall ascendem somente os guerreiros valiosos, que tombaram no campo da glória... O panorama é sempre o mesmo (refere-se aos três finais dos dramas), pois a morada dos deuses – nos socorre Wagner – é propriamente em uma região selvagem e alpestre”. A essa altura não alcançada e, portanto, à morte, Borkam e Rubek são acompanhados, como merecem, por duas jovens valquírias virgens. Mulheres rejeitadas pelos respectivos homens, mas sempre prontas a guiá-los, piedosas, ao paraíso dos grandes guerreiros.

<sup>16</sup> Ibsen, *Drammi*, introdução de Claudio Magris. Milão: Garzanti, 1976, pág. VIII.

<sup>17</sup> George Steiner, *Morte della tragedia*. Milão: Garzanti, 1995, pág. 230, na qual o estudioso estadunidense vislumbra na última estação, junto à derrota e ao cansaço esclerótico (definição de Thomas Mann) “uma via de saída, mesmo que leve ao alto das geleiras. É uma via que para Agamenone, Amleto ou Fedra não se abre. Nas trevas do último Ibsen o núcleo da esperança permaneceu intacto”. Veja também a ótima antologia da crítica proposta por Giovanni Antonucci em sua edição de Ibsen, *Tutto il teatro*, em quatro volumes. Roma: Grandi Tascabili Newton, Newton & Compton editori, 1993.

<sup>18</sup> Claudio Magris, *Ibsen in Italia*. Turim: Aragno, 2008, pág. 22.

<sup>19</sup> Ivi.

<sup>20</sup> Ivi.

*Tradução de Adriana Aikawa da  
Silveira Andrade & Andréia Guerini*