

“Fuga Poética” De Almqvist¹

Lars Lönnroth

Professor emérito
Departamento de Literatura
Universidade de Göteborg, Suécia
loennroth@lit.gu.se

Tradução de Valéria Sabrina Pereira do original em sueco, com autorização do autor.

Resumo

Criada em 1822 em uma época intermediária onde os ideais do século das Luzes e do romantismo ainda se afrontavam, *Amorina*, drama em cinco atos do escritor sueco C.J.L. Almqvist (1793-1866) aliou essas duas correntes de pensamento. Almqvist adota um ponto de vista irônico para produzir um efeito de distanciamento e produz suportável horror neste texto fantástico, negro e sanguinolento onde o amor incestuoso entre a bela Henrika e seus dois irmãos conduz todos os protagonistas à morte.

Palavras-chave: romantismo, literatura escandinava, Oitocentos.

Resumé

Créé en 1822, à une époque charnière où les idéaux du siècle des Lumières et du romantisme s'affrontent encore, *Amorina*, drame en cinq actes de l'écrivain suédois C.J.L. Almqvist (1793-1866), allie ces deux courants de pensée. Almqvist adopte un point de vue ironique pour produire un effet de distanciation et rendre supportable l'horreur de ce récit fantastique, noir et sanglant, où l'amour incestueux entre la belle Henrika et ses deux frères conduit tous les protagonistes à la mort.

Mot-clés: romantisme, littérature scandinave, Huit cents.

Amorina foi o grande e incompleto projeto da juventude de Carl Jonas Love Almqvist, um melodrama romântico e transgressor, que trata de assassinato, loucura, incesto e amor superador. O jovem escritor, que ainda era desconhecido, mas se via como profeta do futuro, sonhava em criar uma revolucionária “obra de arte suprema”, construída com base em princípios como a quebra das regras de gosto estabilizadas pelo seu tempo e a representação de tabus. Ele desejava fundir opostos inconciliáveis – épico e dramático, trágico e cômico, agudo e grave, amável e cruel – em uma unidade maior, a qual ele chamava de “fuga poética”.

A primeira versão (de 1822) tinha o subtítulo *Den förryckte frökes lefnadslopp och sällsynta bedrifter* (A vida da jovem louca e atos incomuns), uma sentença que poderia ter sido emprestada de um dos populares livros de terror daquela época (daquela época em contraposição a Stephen King e os filmes sanguinolentos de hoje em dia). As intrigas e a galeria de personagens também parecem ser tiradas dali. A heroína Henrika, uma jovem bela e inocente com o porte de Ofelia, cresce como filha adotiva do pastor Libius Danderyd, mas é na verdade a filha ilegítima do demoníaco Conde de Falkenburg do castelo das proximidades. Pelo seu amor incestuoso competem os seus irmãos de sangue, os gêmeos Wilhelm e Rudman Falkenburg, um almejava o céu, o outro os fossos de vícios. Ambos ambicionam o amor dela, o que, por sua vez, causa uma longa série de terríveis catástrofes e cenas cruéis, nas quais não faltam nem sangue, cadáveres, violência, loucura e videntes místicas, nem outros requisitos de romances de terror.

O nobre Wilhelm se suicida e o viciado Rudman fica louco. A própria Henrika enlouquece devido ao seu sofrimento e passa a errar pelas construções da cidade como uma santa milagrosa com o nome de Amorina, adorada por uma seita exaltada, até que ela é internada no hospital de Dansviken. Em seu caminho cheio de espinhos em direção ao declínio, ela é acompanhada pelo seu também infeliz primo Johannes, um soldado sombrio, que da sua necessidade inata de beber sangue humano tornou-se um assassino em série, mas, ainda assim, tem um bom coração. Todos morrem no final em circunstâncias mais ou menos terríveis.

Horrores desse tipo eram normais em livros de terror que eram consumidos pelo povo nos anos 1820, mas incomum e confuso para a época era o modo de Almqvist de tratar o assunto. Em partes ele teve Shakespeare como modelo, em partes o “humorístico” escritor alemão Jean Paul (pseudônimo de Johann Friedrich Richter, 1763-1825), admirado e notório pelo seu jeito ousado de misturar comédia burlesca com um *páthos* elevado.

Formalmente, o texto é construído como um drama com vários atos divididos em cenas livres ou “quadros”, mas as prescrições para a montagem do palco freqüentemente se incham de tal forma que se tornarem longas descrições narrativas, de forma que o leitor fica, aos poucos, inseguro se o texto se trata de um “drama” ou de um “romance”. Os cenários mudam ininterruptamente, não apenas entre diferentes locais retratados em pinturas – um fluir quase que cinematográfico de figuras de cores cintilantes da vida de Estocolmo de então –, mas também entre diferentes atmosferas, entre a irrealidade romântica e o realismo cotidiano, entre a mais clara poesia e a mais plana prosa.

Quando a própria Henrika se encontra ao ar livre, na natureza nas proximidades de Edsviken, junto ao seu nobre amante Wilhelm, ambos se expressam através de versos ricos – freqüentemente versos brancos *à la* Shakespeare – e tudo em volta deles parece ser sobrenatural e mágico. Mas, por outro lado, tão logo nós passamos para o presbitério em Danderby e ouvimos o padraço de Henrika, o pastor Libius, a linguagem se torna grotescamente cotidiana, “humorística” *à la* Jean Paul e repleta de detalhes triviais do

meio pequeno burguês. E o ultra-romantismo floresce com força, e o elementos da natureza desmoram violentamente nas cenas onde o sedento por sangue Johannes ou o perverso Rudman aparecem, às vezes o terror é substituído repentinamente por um idílio puro ou por um retrato bem humorado da vida popular quando outras figuras aparecem. Mesmo as personagens principais estão submetidas a essa mudança de estilos: em um momento, elas são patéticas e retóricas, e no próximo, irônicas ou objetivas.

Em sua obra, Almqvist procurou apresentar o *páthos* romântico em conflito com o racionalismo da era Iluminista. Quando a obra foi redigida, o conflito era ainda mais atual, e os iluministas da era de Gustav III ainda davam o tom do que devia ser considerado de bom gosto. A simpatia do próprio Almqvist está em grande parte claramente ao lado dos jovens românticos, mas ele também tinha muito em comum com os iluministas. Em *Amorina*, ele deixa que as personagens principais representem a veia romântica que decai em um mundo de senso comum e uma crassa moral baseada nos desejos de indivíduos singulares, representada pelo pastor Libius e outros cidadãos gustavianos e da esfera dos burocratas de Estocolmo. Mas os últimos não aparecem como figuras puramente antipáticas, mas, pelo contrário, muitas vezes expressam algo da forma cética e irônica de conduzir a vida que é tão comum a Almqvist como o *páthos*. Dessa forma, também é estabelecida uma certa distância dos horrores do ultra-romantismo, que, de outra forma, pareceria demasiadamente violento.

Um dos temas principais no texto é a “necessidade interna” que leva cada pessoa à suas determinações finais. Cada uma das quatro personagens românticas – Henrika, Wilhelm, Rudman, Johannes – é dominada pela sua própria paixão ou impulso: Henrika por seu amor mártir e seu desejo pelo celestial, Wilhelm por sua ambição cavaleiresca, Rudman por seu impulso pecador que o leva ao cadafalso, Johannes por sua incurável sede por sangue. Essa “necessidade interna” – a princípio, teologicamente compatível com a livre vontade de subjugar os próprios sofrimentos – deveria, segundo Almqvist, ser a equivalência do drama cristão moderno à superioridade pagã ou à “necessidade interna” que guia o curso dos eventos no drama da Antigüidade. As catástrofes em *Amorina* entram em cena quando as “necessidades internas” colidem umas com as outras, e isso faz com que, por sua vez, o destino se desenvolva para cada uma das quatro personagens de acordo com condições pessoais: Wilhelm se mata no altar que ele construiu na floresta, Johannes se afoga em sangue, Rudman afunda em um lago devido às forças do mal, Amorina ascende, sem resistência, aos céus.

Os princípios éticos atrás dessas representações foram descritos mais detalhadamente por Almqvist em muitos textos comentados, entre outros, um artigo para o periódico *Hermes* 1821, onde ele descreve “unidades de épico e drama” e caracteriza essas unidades como uma “fuga poética”, nas quais “tanto as vozes temáticas universais quanto todas as outras vozes individuais constroem juntas uma peça musical completamente viva dentro de si”. Também há a tentação de comparar a técnica de composição de Almqvist em *Amorina* com a existente nas óperas de Wagner, onde o caráter ou o destino das personagens principais é simbolizado pelo *leitmotiv* recorrente.

A pesquisadora Ulla-Britta Lagerroth apontou vários indícios no texto que demonstram que Almqvist foi, na verdade, influenciado pelas artes cênicas de sua época, e não menos pela ópera. Os “quadros” cênicos são, por exemplo, freqüentemente formados como tabelas pantomímicas ou faixas coreográficas do tipo que figuravam nas apresentações de ópera daquela época. Às vezes, elas também têm elementos musicais combinados com efeitos de luz de são evidentemente de caráter da ópera – como na seguinte cena de uma das cenas fantasmagóricas centrais:

Agora se ouve longe na escuridão uma nota, como o som de um berrante em uma distância infinita. Ela se aproxima em um som crescente até se tornar o som claro de um trombone. Então reaparece o espírito de Falkenburg ao lado direito do túmulo, em uma vestimenta branca: e uma luz suave, como o brilho avermelhado das manhãs, se espalha por todo o ambiente.

Mesmo o diálogo parece ter sido pensado especialmente para cenas de ópera, por exemplo, o seguinte trecho de um “dueto de amor” entre Henrika e seu Wilhelm:

HENRIKA:

*Tro ej, lilja, tro ej, tro ej
på din fjärils flyende, flyende
vingar, tro ej ...*

WILHELM:

*O du fjäril, o ej, o ej
bygg ditt hopp på stående
liljan [...]*

(HENRIKA:

Não creias, não creia, não creia
nas asas voantes, voantes
de sua borboleta, não creia...

WILHELM:

Oh borboleta, oh não, oh não
construa a sua esperança sobre o constante, constante
lírio [...])

Amorina foi, portanto, desde o início adaptada ao cenário de óperas e poderia talvez ter se tornado a ópera nacional romântica que a Suécia nunca teve, se ela tivesse caído nas mãos de Franz Berwald (1796-1868) ou Adolf Fredrik Lindblad (1801-1877), que eram os mais proeminentes compositores românticos suecos. Mas dentro do tempo de vida do próprio Almqvist, o projeto *Amorina* não teve nenhum sucesso e foi incomumente perseguida pelo azar. A primeira edição de 1822 nunca chegou a ser plenamente impressa ou distribuída, o que por muito tempo pareceu ter ocorrido, pois o tio de Almqvist, que era bispo, teria parado a distribuição para evitar um escândalo. O pesquisador Bo Bennich-Björkman absolveu, recentemente, o bispo de toda a culpa e apontou para outras razões, principalmente porque a impressora – assim como o presbitério em Danderby! – se salvou de um incêndio, o qual, por sua vez, a levou à falência. Almqvist conseguiu salvar alguns poucos exemplares incompletos para os seus amigos, mas decidiu deixar o projeto em espera para mais tarde, provavelmente com o sentimento de que este era enérgico e louco demais.

Quando a segunda edição revisada – com o subtítulo “A história dos quatro” – finalmente foi lançada em 1839, a estética ultra-romântica já era ultrapassada e o próprio Almqvist havia se tornado em uma outra pessoa. A nova introdução que ele escreveu demonstra um certo distanciamento irônico da sua obra da juventude, e as mudanças que ele efetuou servem, na maioria das vezes, para reduzir os efeitos mais selvagens. Os cenários épicos foram desconstruídos e tomaram um direcionamento mais realista. Ao mesmo tempo, fica evidente através da introdução – e mesmo de outras fontes – que Almqvist manteve um amor pela obra incompleta de sua juventude através dos anos, que de certa forma deu impulso a quase tudo que ele escreveu posteriormente.

Aqui se encontra o embrião não apenas de *Drottningens juvelsmycke* (A jóia da rainha) – esta também uma “fuga poética” com quatro vozes agrupadas ao redor de uma figura central misteriosa e feminina –, mas também o de retratos da vida popular, como

a lírica em *Songes* e os romances de terror posteriores. Assim como a obra da juventude de Ekelöf, *Sent på jorden* (Enviado à Terra), *Amorina* é uma obra que serve como base para o que está por vir e mostra, mais evidentemente do que qualquer um dos trabalhos posteriores, a abrangência de seu gênio criador. O que não surpreende menos é a audácia moderna na linguagem metafórica empregada por Almqvist. Assim como quando Wilhelm compara o sapato de Henrika com um carro funerário para estrelas cadentes levado por doze sabiás. Ou quando Johannes sonha com “como a cidade de ouro voa trespassando uma fonte de sangue”. Ou quando o louco Rudman delira com como ele está morto depois de cinco mil anos e que suas “pernas estão dormentes no vale Hinnoms”.

Nem a versão de *Amorina* de 1839 chegou a chamar a atenção dos leitores de forma especial. Por outro lado, isso ocorreu com uma história de amor aparentemente romântica, *Det går an* (Isso “dá certo”), que foi publicada no mesmo ano. Com a sua crítica bem formulada sobre o casamento, esse novo texto – que hoje encaramos como uma obra inocente, e não tão revolucionária – tornou-se um escândalo de proporções colossais de tal forma que *Amorina* ficou a sua sombra. Almqvist foi despedido do seu cargo de reitor na escola elementar e foi forçado a se sustentar como escritor de um jornal de baixa categoria. O próximo ano afundou rapidamente em direção ao mingau de aveia envenenado, no qual até mesmo a jovem louca morreu afogada.

Apenas no século XX, ele tornou-se um herói, especialmente depois da famosa adaptação de *Amorina* para o drama feita por Alf Sjöberg em 1951. Um texto que antigamente parecia ser completamente impossível de ser encenado mostrou, repentinamente, ser um precursor expressionista do “teatro épico” de Brecht. As longas partes explicativas, as mudanças bruscas de humor, assim como a troca constante de imagens – características que antigamente faziam o texto impossível para o palco – podem, nos tempos de hoje, ser utilizadas com um efeito notório por um diretor moderno.

Somente em 1993, chegou uma época suficientemente madura para a encenação de uma versão para ópera, escrita, composta e dirigida por Lars Runsten para a Ópera Real em Estocolmo. A apresentação foi um sucesso, com a esposa de Runsten, a excepcional soprano Solveig Faringer, no papel de *Amorina*. Desta forma, levou mais do que 170 anos para que a louca jovem chegasse a um cenário de ópera, apesar de a idéia já existir evidentemente nos pensamentos de Almqvist sobre a sua “fuga poética”.

BIBLIOGRAFIA

- BENNICH-BJORKMAN, Bo. Makuleringen av Almqvist *Amorina* i ny belysning. *Bokvannen* 1986.
- LAGERROTH, Ulla-Britta. Almqvist och scenkonsten. In: *Perspektiv pa Almqvist. Document och studier smlade av Ulla-Britta lagerroth och Bertil Romberg* (1973).
- ROMBERG, Bertil. Ett helt af omvaxlande dramatisk och episk form. In: *Perspektiv pa Almqvist. Document och studier smlade av Ulla-Britta lagerroth och Bertil Romberg* (1973).

NOTA

¹ Tradução do original em sueco: Almqvist “poetiska fuga” publicado em LECOUTEX, Claude (org.). *Hugur: mélanges d'histoire, de littérature et de mythologie offerts à Régis Boyer pour son 65e anniversaire*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, pp. 185-192. Tradução de Valéria Sabrina Pereira, com autorização do autor.