UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

ANTONIO HEREMBERGUE DIAS JÚNIOR

IRONIA E PARÓDIA EM *O RABI DE BACHERACH*, DE HEINRICH HEINE

São Paulo
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

IRONIA E PARÓDIA EM *O RABI DE BACHERACH*, DE HEINRICH HEINE

Antonio Herembergue Dias Júnior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Eloá Di Pierro Heise

São Paulo
2009

Para minha mãe Terezinha, como tudo mais.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos especiais pela presença em minha qualificação do prof. Dr. Eduardo Brito, que com poucas, porém tão sábias palavras, influenciou determinantemente essa pesquisa.

Meus agradecimentos especiais à prof ª Claudia Dornbusch por se mostrar mais que uma exímia professora de língua e literatura, uma conselheira nos momentos mais difíceis desse trajeto, sem a qual essa dissertação não teria sido possível.

Meus agradecimentos especiais à minha orientadora profª Eloá Heise, que de modo tão atencioso e comprometido tantas vezes me abriu os olhos para as exigências da pesquisa acadêmica.

Agradeço à USP pela formação ampla e crítica, bem como à COSEAS pelo apoio a alunos que, assim, têm o privilégio de efetivamente viver a Universidade.

Agradeço a cada um que em algum momento desse trajeto me ouviu falar de Heine ou contribuiu com alguma palavra de apoio e encorajamento.

“Titia, titia, encontrei uma risada!”

Tutaméia, G. Rosa

“... O diabo na rua, no meio do redemoinho...”

GS: V, G. Rosa

RESUMO

Heinrich Heine (1797-1856) é costumeiramente lembrado como um escritor engajado. Ora lido como um defensor do povo judeu – do qual descendia – ora como um intelectual livre que buscou um olhar crítico sobre as religiões e sobre o mundo burguês em formação. Sua obra *O Rabi de Bacherach* (1840) literaliza a saga do povo judeu em face do cristianismo na Alemanha. Eis, portanto, um vasto leque de possibilidades para análise do engajamento político de Heine, que se mostra nessa obra não de modo panfletário, senão a partir de uma visão crítica da religião. Dentro desse viés, o presente trabalho propõe-se a fazer uma leitura do seu *Rabi* destacando os recursos estilísticos da ironia e da paródia, acionadas frequentemente por Heine para operar com forças políticas de sua época, o que marcou profundamente sua poética ao mesmo tempo jocosa e crítica.

Palavras-chave: Heinrich Heine, *O Rabi de Bacherach*, ironia, paródia, política.

ABSTRACT

Heinrich Heine (1797-1856) is usually remembered as a politically engaged writer. Sometimes he is thought of as a defender of the Jewish people – from whom he descended – sometimes like a free thinker, who had a critical point of view about religions and the emerging bourgeoisie world. His work *The Rabbi of Bacherach* (1840) describes the saga of the Jewish people in view of Christianity in Germany. Thus, there is a wide range of possibilities to analyze Heine's political engagement, which appears in this work not like pamphlet literature, but from a critical point of view about religion. In this context, the present work intends to point out the stylistical mechanisms of irony and parody in his *Rabbi*, which were often used by Heine to work with political forces of his time. Consequently his poetry was marked both in a funny and in a critical way.

Keywords: Heinrich Heine, *The Rabbi of Bacherach*, irony, parody, politics.

ZUSAMMENFASSUNG

Heinrich Heine (1797-1856) wird oft als ein engagierter Schriftsteller bezeichnet. Entweder liest man ihn als einen Verteidiger des jüdischen Volkes – von dem er abstammte – oder als einen freien Denker, der einen kritischen Blick auf die Religionen und auf die entstehende Welt des Bürgertums warf. Sein Werk *Der Rabbi von Bacherach* (1840) literarisiert die Geschichte des jüdischen Volkes im Zusammenhang mit dem Christentum in Deutschland. Hier ist also eine große Palette von Möglichkeiten, das politische Engagement Heines, das in diesem Werk nicht als Pamphletliteratur, sondern aus einer kritischen Perspektive auf die Religion auftaucht, zu analysieren. In diesem Sinne beabsichtigt die vorliegende Arbeit, sein *Rabbi* zu lesen, indem man die stilistischen Mittel der Ironie und der Parodie betont, die oft von Heine eingesetzt werden, damit er sich mit den politischen Kräften seiner Zeit auseinandersetzen kann, was seine zugleich lächerliche und kritische Schreibart bestimmte.

Stichwörter: Heinrich Heine, *Der Rabbi von Bacherach*, Ironie, Parodie, Politik.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....1

CAPÍTULO 1 – Contexto Histórico

1.1 *Sturm und Drang* 7
1.2 O Classicismo Alemão.....16
1.3 Romantismo Alemão.....28
1.4 A Literatura do *Vormärz*.....44

CAPÍTULO 2 – Ironia e Paródia

2.1 Conceito de Ironia.....63
2.2 Características da Ironia.....67
2.3 Ironia e Política.....71
2.4 Conceito de Paródia.....77
2.5 A Paródia e o Cômico.....83

CAPÍTULO 3 – Análise de *O Rabi de Bacherach*

3.1 Contexto de Concepção da Obra.....88
3.2 Análise da Obra.....92
3.2.1 Primeiro Capítulo ou Uma Defesa dos Judeus.....92
3.2.2 Segundo Capítulo ou a Ironia Dentro e Fora do Gueto Judeu.....109
3.2.3 Terceiro Capítulo ou o Sensualismo Irônico de Don Isaak.....130

CONSIDERAÇÕES FINAIS 140

BIBLIOGRAFIA.....143

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a fazer uma leitura do romance-fragmento *O Rabi de Bacherach* (1840), do escritor alemão de ascendência judaica Heinrich Heine (1797-1856). Para tanto, escolheu-se como foco norteador da leitura o aspecto estilístico relativo aos mecanismos da ironia e da paródia, bastante acionados nesse fragmento como maneira de desconstrução de ideologias em voga na época do autor – e a maioria delas até hoje – o que confere, nesse sentido, caráter marcadamente político à obra.

Desse modo, a palavra "política" será diversas vezes empregada nessa dissertação, porém não *in stricto sensu*, senão como uma ideia que extrapola discussões partidárias e aponta para o questionamento último das coisas, o que evidentemente implica também operar com as ideologias vigorantes em determinada época e região.

Dentro dessa questão ideológica, devemos, ainda, pensar a religião, entendida como um conjunto de regras e preceitos que tem uma função de manter determinado *status quo*, consolidado e transmitido de geração para geração. Em uma obra como o *Rabi*, que põe em cena duas religiões – judaísmo e cristianismo – em constante conflito, do qual resultam pela história afora massacre e segregação, essa relação entre religião e ideologia se torna ainda mais visível.

Heine, embora nunca tenha sido devoto de qualquer religião, sente na pele desde muito cedo as consequências de sua ascendência judaica, o que interessa particularmente a essa dissertação, pois o *Rabi* é inicialmente concebido com intuito muito claro de fazer uma epopeia da "dor judaica", exaltando um povo oprimido, cujos direitos na Alemanha eram extremamente limitados.

Sob esse signo foi escrito então o primeiro capítulo da obra em 1824/25, quando se deflagra forte entusiasmo de Heine, na época inclusive membro da "Associação para Cultura e Ciência dos Judeus", cujo objetivo era abraçar a causa judaica e promover a secularização desse povo, espécie de "iluminismo" hebraico.

Entretanto, por força de várias circunstâncias, como seu exílio em Paris, Heine abandona seu *Rabi* e se afasta cada vez mais de seu objetivo inicial. Somente em 1840 o autor retoma seus escritos e concebe os capítulos 2 e 3, publicando-os ainda naquele ano como fragmento de romance. O tom dos últimos capítulos é claramente distinto do que se verifica no primeiro. Assim, a atmosfera exaltadora deste é substituída por uma ironia extremamente corrosiva, que não poupa nem as personagens judaicas. Esse dado nos interessa, pois a obra que analisaremos deflagra, assim, o próprio amadurecimento das ideias do autor, que passam do engajamento pela causa de um povo oprimido a uma crítica mesma da condição humana.

Para abordar todas essas ideias n' *O Rabi*, propomos o seguinte caminho: primeiramente trataremos do contexto histórico numa trajetória que vai do *Sturm und Drang* e desemboca na figura de Heine e em sua produção. Depois trabalharemos algumas teorias acerca dos conceitos bastante controversos da Ironia e da Paródia, entendidos de diferentes formas entre os estudiosos. Por fim, aplicaremos essas ideias em uma leitura do *Rabi* dividida pelos capítulos da obra.

Assim, no capítulo 1 da dissertação iniciaremos a exposição pelo movimento alemão do *Sturm und Drang* (1767 a 1785), o qual se opõe fortemente ao Iluminismo, que chega à Alemanha principalmente pelos pensadores franceses. Criticando o exacerbado racionalismo deste último movimento, os *Stürmer und Dränger* propõem uma maneira mais livre e mais natural de viver, de que resulta também um tipo de literatura mais afeita ao sentimentalismo e à espontaneidade. A liberdade estética é tão perseguida quanto a libertação do indivíduo, oprimido pelos ditames sociais. Embora aqui não exista aquele engajamento político mais consciente que verificaremos na época de Heine, vislumbramos na negação algo difusa e indiscriminada da ideia de sociedade pelo *Sturm und Drang* um ímpeto violento de questionamento da realidade posta, o que naturalmente abre caminhos para uma literatura mais engajada.

Esse movimento é seguido pelo Classicismo (1786-1805), que busca retomar os ideais estéticos do equilíbrio e da razão. Como verificaremos, na Alemanha nunca houve um Classicismo efetivo, pois naquele país, como nos

apontam vários estudiosos, houve em todos os seus períodos artísticos um veio marcadamente romântico. De todo modo, um pequeno panorama do movimento clássico se faz importante na medida em que ele é questionado no período subsequente e serve, assim, de contraponto ao novo movimento, em que a Alemanha definitivamente se encontra – o Romantismo.

Aqui chegamos ao momento mais importante da literatura alemã, quando o país, até então à sombra da França, assume posição de influência sobre as demais literaturas europeias. De fato, o Romantismo (1797-1835) passou a identificar a Alemanha, como o Iluminismo, a França, o Renascimento, a Itália. Há nesse momento uma clara retomada dos ideais de liberdade estética e individual pregada pelo *Sturm und Drang*. Há, ainda, o fomento a uma literatura fragmentária, tecida a contradição, que suspeita da completude clássica como forma de expressão artística de um mundo complexo e contraditório. Marca fundamental dessa época é o subjetivismo, que ganha expressão artística central. Para essa dissertação o movimento romântico se faz importante por dois motivos. Por um lado, o primeiro capítulo do *Rabi* deixa entrever uma literatura fortemente devedora do Romantismo, como foi a poética de Heine nos anos 20, quando o autor escreve não só o primeiro capítulo de seu *Rabi*, mas também diversos poemas que em diferentes graus refletem ideais românticos. Por outro lado, Heine logo criticará este movimento, o que exige seu conhecimento por parte de quem deseja compreender a proposta heineana de uma nova literatura. Este autor, pois, influencia e é influenciado por um movimento de questionamento tanto do distanciamento em uma "torre de marfim" dos clássicos, como do escapismo subjetivo dos românticos: trata-se da Jovem Alemanha.

Este movimento, inserido no período chamado *Vormärz*, consiste em um grupo de escritores perseguidos pelo governo e tem em Heine sua figura mais "perigosa". Inicialmente como um grupo difuso, os Jovens Alemães ganham notoriedade ao serem publicamente censurados e perseguidos pelos governantes ansiosos por instaurar a ordem abalada pelas expansões napoleônicas. Os escritores da época têm em comum uma poética mais voltada à realidade presente e objetivam, assim, unir vida e arte, propondo que esta tenha necessariamente uma função político-social de subversão da ideologia dominante.

Assim, feita essa digressão histórica chegamos à figura de Heine e às ideias presentes em sua época na Alemanha, de modo a facilitar o entendimento de seu *Rabi* à luz dos recursos da ironia e da paródia, cuja efetivação é, como veremos, extremamente dependente do contexto político-social de sua produção.

No segundo capítulo dessa dissertação, o objetivo será traçar em linhas gerais algumas definições e características acerca da ironia e da paródia, termos amplamente utilizados, porém de forma bastante controversa. Para tanto, nos valeremos, na aproximação ao estudo do fenômeno irônico, principalmente de dois estudiosos do século XX – Muecke e Hutcheon. Enquanto aquele desvenda o caráter da ironia, dividindo-a em diferentes tipos, esta coteja mais a ligação entre ironia e política. Em ambos os autores encontraremos o elemento básico do contraste, bastante caro à poética de Heine.

Quanto ao fenômeno parodístico, lançaremos mão essencialmente dos estudos de Sant'anna, Rose e Hutcheon. Consistindo tal mecanismo estilístico em uma retomada de algum texto consagrado, que então servirá de base para sua subversão em forma de um segundo produto, a análise de mecanismo dessa natureza se faz bastante adequada na leitura do *Rabi*, no qual a referência a textos sagrados judaico-cristãos fica patente.

No terceiro e último capítulo desse trabalho, entraremos na análise do *Rabi de Bacherach* propriamente dita. Inicialmente traçaremos um pequeno panorama das ideias que influenciaram a concepção da obra, tais como a Haskalá, ou Iluminismo judaico, cujo intento consistiu simultaneamente em uma secularização deste povo e uma valorização de sua cultura. Em seguida, iniciaremos a leitura analítica do *Rabi*, cujo enredo deverá ficar claro ao longo da investigação.

Assim, tentaremos mostrar como o primeiro capítulo do *Rabi*, escrito em 1824-25, é fortemente permeado pelas ideias da Haskalá, na medida em que se busca uma valorização do povo judeu em face do cristianismo. Simultaneamente, para essa exaltação contribuem, de modo evidente, ideias vinculadas a um movimento surgido no seio da cultura europeia cristã – o Romantismo.

No início do segundo capítulo do livro de Heine, vislumbram a ironia e a paródia de modo mais mordaz e niilista, como verificaremos até o final do enredo. Embora no primeiro capítulo haja momentos de ironia, esta se faz mais como forma clara de valorização do judaísmo do que como instrumento de negação da própria existência de valores. Assim, no segundo capítulo do *Rabi* assistimos a uma ironia corrosiva direcionada igualmente a cristãos e judeus, o que mostrará um terreno bastante fértil para a aplicação dos conceitos teóricos da ironia e da paródia anteriormente trabalhados.

No terceiro capítulo a investigação segue esse mesmo curso, mostrando ainda como a ironia e a paródia adquirem na figura da personagem Don Isaak um caráter sensualista. O cavaleiro espanhol encena algumas ideias de Heine vinculadas ao Sensualismo dos *Saint-Simons*, com os quais o autor tem contato na França, o que acentua em suas reflexões a oposição entre o Espiritualismo vinculado às religiões e o Sensualismo associado a uma proposta de vida mais prazerosa, por meio da libertação dos sentidos.

Por fim, acreditamos que um estudo dessa natureza contribua para o entendimento dos fenômenos irônico e parodístico, tão recorrentes na modernidade. No que tange mais especificamente à literatura em língua portuguesa, a presente pesquisa pode abrir caminhos para um estudo comparado, já que Heine foi um autor que exerceu bastante influência exemplarmente em escritores brasileiros como Castro Alves e Álvares de Azevedo. Nessa mesma chave, o fato de Heine ser pouco conhecido no Brasil e dispor de raros estudos críticos em português justifica uma investigação dessa natureza, a qual tem, outrossim, o cuidado de colocar à disposição do público lusófono traduções de todos os trechos originais citados em alemão.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

Este primeiro capítulo tem o objetivo de situar a produção de Heine em sua época, trabalhando as questões políticas, filosóficas e históricas que se relacionam ao período que vai do *Sturm und Drang*, passando pelo Classicismo e Romantismo e chega ao que se convencionou chamar, como veremos, de *Junges Deutschland*, ou *A Jovem Alemanha*.

Essa exposição parece especialmente necessária pelo fato de que a divisão das escolas literárias utilizada pela critica brasileira não corresponde ao desenvolvimento das ideias estéticas e filosóficas verificadas na Alemanha. Heine, por exemplo, de acordo com nossa divisão do movimento romântico, estaria classificado na dita terceira geração romântica, já que esta seria mais afeita ao engajamento político que as outras duas gerações. Entretanto, dentro da historiografia literária alemã, Heine também faz parte de um grupo que, embora trouxesse traços românticos, se opôs fortemente a este movimento – "A Jovem Alemanha".

Além disso, o movimento do *Sturm und Drang*, ou *Tempestade e Ímpeto*, pelo qual iniciaremos essa exposição, é um momento peculiar da literatura alemã, nomeado aqui no Brasil como Pré-Romantismo. Daí a necessidade de ao menos se traçar as características gerais desse movimento estranho à historiografia literária brasileira.

De todo modo, deve-se ter claro que o que faremos aqui é mais dar um panorama relativamente simplificado das ideias que estavam presentes na Alemanha entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX. Assim, um panorama histórico tem, de um lado, a vantagem de familiarizar o leitor com o referido período e, de outro, limitar em alguma medida as discussões dessas ideias, que na Alemanha se dão de modo bastante peculiar, pois neste país se questiona até mesmo a passagem de um período como o Classicismo para o Romantismo, cuja oposição se fez tão clara em outros países: "Na Alemanha vale precisamente o contrário, pois há uma veia romântica presente em toda cultura

alemã, a ponto de se poder duvidar da simples existência de um classicismo nesse país" (Bornheim, 1978: 76).

A razão pela qual iniciaremos essa explanação histórica pelo ano de 1767, ou seja, 30 anos antes do nascimento de Heine (1797) e mais de 70 anos antes da publicação de seu *Rabi de Bacherach* (1840), é a necessidade de se verificar em que medida um movimento como o *Sturm und Drang* já abre novos caminhos para escritores engajados e críticos, como viria a ser Heine, como viriam a ser os autores da Jovem Alemanha.

1.1 *Sturm und Drang*

"Gefühl ist alles"
Faust

"Pensai menos e vivei mais!"
Hamann

A tendência de desviar o olhar do presente e dirigi-lo ao passado, e não até a Idade de ouro da Antiguidade Clássica, mas à Idade Média, se manifesta já nesse movimento que os alemães chamam de *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), ou *Geniezeit* (Período do Gênio), datado convencionalmente de 1767 a 1785. O movimento se caracteriza pela luta contra o espírito da Ilustração através de um impulso irracionalista.

O nome do movimento deve-se à peça homônima de Friedrich Maximiliam Klinger, datada de 1776. Entretanto o marco temporal do *Sturm und Drang* remonta aos *Fragmentos* de Herder (1767) e à obra *Minna von Barnhelm (*1767*),* de Gotthold Ephraim Lessing, pois é nela que se vê pela primeira vez uma crítica social intensa e um anseio por uma nova forma de literatura, mais imaginativa e fantasiosa. Aqui estão presentes os ideais de liberdade do espírito, dos instintos, *emotio* ao invés de *ratio*. Vários autores buscam exprimir na arte as ideias de Gottfried Herder de

valorização do instinto do povo como depositário legítimo da cultura. As *Volkslieder* (cantigas populares) tomam um *status* literário muito importante, pois segundo Herder essa literatura oral e simples é sincera e representa desse modo a vida em toda sua força e variedade:

> Alle Gesänge solcher wilden Völker weben um daseiende Gegenstände, Handlungen, Begebenheiten, um eine lebendige Welt! Wie reich und vielfach sind da nun Umstände, gegenwärtige Züge, Teilvorfälle! Und alle hat das Auge gesehen! Die Seele stellt sie sich vor! Das setzt Sprünge und Würfe! Es ist kein anderer Zusammenhang unter den Teilen des Gesanges als unter den Bäumen und Gebüschen im Walde, unter den Felsen und Grotten in der Einöde, als unter den Szenen der Begebenheiten selbst. [1]

Baseado na oposição entre natureza e cultura estabelecida por Rousseau[2], a ideia é a de que essas canções guardem resquícios de uma natureza bruta anterior à cultura, pois foram transmitidas oralmente por camponeses simples desde um passado remoto. Nesses textos orais estaria, segundo Herder, de modo latente e inconsciente a alma do povo alemão em sua forma mais pura, pois ainda não processada pelo viés da cultura. Herder afirma na terceira coleção de seus *Fragmentos*:

> Saiba, portanto, que, quanto mais selvagem, isto é, mais vivo mais liberto é um povo (e a expressão não significa mais do que isso!), tanto mais selvagens isto é mais vivas, mais libertas, mais sensuais e mais liricamente atuantes deverão ser também as suas canções, se é que as tem! Quanto mais o povo está afastado da maneira de pensar, da língua e da escrita artificiais e cientificas, tanto menos suas canções são feitas para o papel, tanto menos são escritos mortos: do lírico, do vivo e por assim dizer do dançável no canto e, ao mesmo tempo, da atração viva das imagens, da relação e, por assim dizer, do impulso premente do conteúdo, das sensações, da simetria das palavras, das silabas, em alguns casos até mesmo das letras, do canto da melodia e de centenas de outras coisas pertencentes ao mundo vivo, à canção falada ou nacional – é disso, e somente disso que depende a essência, a finalidade, toda a força milagrosa

[1] H-SW, 5: 196-97 *apud* Gaskill, H in Hill, D: 2003, p. 103. Tradução: „Todos os cantos desses povos selvagens configuram-se sobre objetos existentes, ações, acontecimentos, sobre um mundo vivo! Quão ricas e variadas são as situações, traços contemporâneos, acontecimentos. E tudo o olho viu. A alma se apresenta. Isso impõe saltos e arremessos. Não é outra a ligação entre as partes do canto, do que aquela que vemos entre os arbustos na floresta, sob rochas e grutas no deserto, do que entre as cenas dos acontecimentos em si".

[2] ROSENFELD, 1991: 11.

> que têm estas canções de ser o encantamento, a mola motriz, a eterna canção herdada e a canção de alegria do povo! Essas são as setas do selvagem Apolo, com as quais traspassa corações e nas quais une almas e memórias! (ROSENFELD, 1991: 33-34)

Nesse sentido, o *Sturm und Drang* representou uma forte oposição ao racionalismo iluminista. Segundo este a arte teria a função de justamente despertar a razão (*Vernunft*) nos homens. Kant (1724-1804) desenvolve essa ideia em sua *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*), em que mostra a inutilidade de uma arte não ligada à moral e à razão:

> Wenn die schönen Künste nicht mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden, die allein ein selbständiges Wohlgefallen bei sich führen, so sind sie nur auf Genuß angelegt, welcher nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd und das Gemüt ... mit sich selbst unzufrieden und launisch macht", *Kritik der Urteilskraft*. § 52 (KANT: 1996, II p. 680-681). Die Kunst macht den Menschen nicht nahe oder fern sittlich besser, aber doch gesittet; sie gewinnt der Tyrannei des Sinnenhanges sehr viel ab und bereitet so den Menschen zu einer Herrschaft der Vernunft vor, ibid. § 83 (KANT: 1996. II S.812) [3].

Ao contrário de Kant, Herder aponta não a razão, mas o coração/sentimento como elemento fundamental para um tipo de julgamento razoável: „Die Stimme des Herzens ist ausschlaggebend für die vernünftige Entscheidung“ [4].

Nessa nova geração, a razão não era mais a libertação do misticismo e da superstição, mas uma forma de repressão do espírito e da vida em seu movimento mais natural. No centro dessa nova concepção está a ideia do gênio – um indivíduo

[3] Todas as traduções que se seguem da *Kritik der Urteilskraft* são da obra *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Rohden, V e Marques, A. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, constante na bibliografia. Tradução do techo: “Se as belas artes não são próxima ou remotamente postas em ligação com idéias morais, que unicamente comportam uma complacência independente, então o seu destino final é o apontado por último. Elas então servem somente para a dispersão, da qual sempre nos tornamos tanto mais carentes quanto mais nos servimos dela para afugentar o descontentamento do ânimo consigo próprio através de um tornar-nos sempre ainda mais inúteis e descontentes com nós próprios”. *Crítica da Faculdade do Juízo* § 52 (II p.171). “As belas artes, ainda que não façam o homem moralmente melhor, tornam-no porém civilizado, sobrepõem-se em muito à tirania da dependência dos sentidos e preparam-no assim para um domínio, no qual só a razão deve mandar”. ibid. § 83 (II p. 274).

[4] BEIER, Brigitte. *Die Chronik der Deutschen*. Wissenmedia Verlag, 2007, p. 177. Tradução: “A voz do coração é determinante para o julgamento sensato”.

independente e livre, que tem como protótipo Prometeu, o titã audaz que roubou o fogo, exclusivo dos deuses, e o deu aos homens. Daí o movimento ser também chamado de *Geniezeit – Período do Gênio*.

Por volta de 1775 é publicada a obra do teólogo suíço Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (*Fragmentos Fisionômicos para a Promoção do Conhecimento e do Amor do Homem*). Nela há um capítulo em que Lavater busca definir o que seria o gênio.

> Wer bemerkt, wahrnimmt, schaut, empfindet, denkt, spricht, handelt, bildet, dichtet, singt, schafft, vergleicht, sondert, vereinigt, folgert, ahndet, gibt, nimmt, als wenn's ihm ein Genius, ein unsichtbares höheres Wesen höherer Art diktiert oder eingegeben hätte, der hat Genie, als wenn er selbst ein Wesen höherer Art wäre. Das Inspirationsmäßige ist Genie. [5]

O gênio é, portanto, associado a um ser superior. Na obra, Lavater, dentro de seus estudos fisionômicos, o vê como um espelho de Deus na terra, já que nele estariam representadas qualidades superiores divinas. Também o filósofo alemão J.G. Hamann (1730-1788) propõe uma definição de gênio, dentro de seus estudos bastante aprofundados acerca do irracionalismo em muito baseado na ideia bíblica de que a árvore do conhecimento/razão é que teria tirado o homem do paraíso.[6] Por ter um veio religioso e místico muito forte foi por isso chamado de "o mago do norte" [7].

> Hamann ensinara que só podemos compreender o gênio a partir daquilo que, em última análise, é incompreensível. Devemos partir, não de um exame do racional, mas de um sentir unitário que mergulhe em regiões mais profundas. Não é a razão que define o gênio, e sim o berço último de

[5] Lavater, Johann Caspar. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Georg Olms Verlag, 2002, p. 80. Tradução: "Quem nota, percebe, vê, sente, pensa, fala, age, compõe, faz poesia, canta, cria, compara, separa, junta, conclui, puni, dá, toma, como se isso fosse ditado ou inspirado por um gênio, um ser superior e invisível, se tem gênio, como se ele mesmo fosse um ser de natureza superior. Tudo que corresponde à inspiração é o gênio".
[6] ROSENFELD, 1991: 26.
[7] DILTHEY, Wilhelm. *História da Filosofia*. São Paulo: Hemus, 2004. p.173.

> nossas ideias, aquela região subterrânea que nos habita e que logo mais será batizada pelos românticos de inconsciente. Essa zona obscura é que deve ser explorada, pois ela é a zona original, raiz coincidente com o divino, verdade ultima e ponto de partida do homem. "só o conhecimento de nós mesmos, essa descida aos infernos, nos abre o caminho da divinização", diz Hamann. A salvação está, consequentemente, na irracionalidade (Bornheim, 1978: 82).

Há, portanto, como uma constante a ideia de que para o artista não deve haver limites, sob pena de se tolher seu potencial criativo. Os chamados *junge Wilden* (jovens selvagens), jovens autores dessa época, buscavam uma arte que contestasse a tradição literária e acadêmica de então. Ao invés de seguir as regras das academias, seu objetivo era buscar uma literatura livre de métricas e, assim, a originalidade do gênio que pretendia expressar sua experiência de vida, por assim dizer, sempre individual e única. Tal efeito é conseguido exemplarmente por Goethe em seu *Die Leiden des Jungen Werthers* (*Os Sofrimentos do Jovem Werther*), de 1774, na medida em que o romance é todo ele uma carta da personagem Werther, o que legitima um uso não convencional da língua de acordo com a tradição literária da época, com frases entrecortadas e nem sempre numa lógica temporal clara, pois é expressão de uma lógica dos sentimentos do protagonista.

Essa rebeldia e até violência dos "jovens selvagens" fica patente na peça de Klinger *Sturm und Drang* (1776), que deu nome ao movimento, cujo protagonista, de nome Wild (Selvagem), diz logo no início da peça: "Es ist mir wieder so taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte". [8]

A liberdade é, portanto, uma tônica nas aspirações desses artistas, que se voltam veementemente contra as imposições e regras da sociedade, que oprimem o indivíduo. Nas palavras de Lenz:

[8] Klinger. *Sturm und Drang*, p.8-9. Tradução: „Estou novamente com os sentidos tão pouco aguçados. Completamente apáticos. Eu quero me alongar sobre um tambor, para conseguir uma maior elasticidade. Estou sofrendo novamente. Ah! Se eu pudesse existir dentro dessa pistola até que uma mão me estourasse pelos ares"

> Ohne Freiheit geht das Leben bergab rueckwaerts, Freiheit ist das Element des Menschen wie das Wasser des Fisches, und ein Mensch der sich der Freiheit begibt, vergiftet die edelsten Geister seines Bluts, erstickt seine suessesten Freuden des Lebens in der Bluete und ermordet sich selbst. [9]

Essa liberdade exigida pelos *Stürmer und Dränger* aparece sempre em oposição à sociedade, a qual se caracteriza como necessariamente opressora do indivíduo:

> Como a Ilustração em geral, Lessing se empenhava por uma forma política e social, criticando acerbamente os abusos dos príncipes absolutistas (p.ex. na peça Emilia Galotti); este "*engement*" político-social caracteriza, sem dúvida, muitas peças dos jovens dramaturgos do movimento. No entanto, o que se acentua na sua atitude é um pessimismo profundo no tocante à sociedade e à civilização. O conflito entre o individuo e a sociedade é logo julgado inevitável, fatal. Assim, em vez de lutarem, como Lessing e a Ilustração, em favor da eliminação de abusos e, em geral, em favor de uma ordem mais justa, passam a exaltar a emancipação anárquica do individuo; objetivo que naturalmente implica o conflito não só com determinada sociedade histórica, mas com a sociedade como tal, qualquer que seja. A incompatibilidade entre o individuo e a sociedade, tema típico do "Sturm und Drang" (e, aliás, de todo o Romantismo), torna-se um dos motivos fundamentais do "Weltschmerz" (dor do mundo), tão característico da época romântica. (ROSENFELD, 1991: 9)

Assim, o engajamento político existe mais na medida em que os autores da época querem se opor à sociedade entendida como oposta ao indivíduo, do que como um engajamento entendido como envolvimento com questões políticas e sociais da época. Aqui temos elementos muito importantes para entendermos não somente o Romantismo como também a Jovem Alemanha, da qual faria parte Heinrich Heine. Aquele movimento leva ao extremo esse recolhimento do individuo e a *Weltschmerz*, o que de todo modo representou uma oposição importante à ordem estabelecida até o *Sturm und Drang*. Entretanto, é com a Jovem Alemanha que se buscará uma oposição política mais efetiva, na medida em que Heine e outros escritores de sua época se oporiam à ideia da inevitalibidade do conflito

[9] J. M. R. Lenz *Der Hofmeister*, Reclam, p. 17-18. *apud* Hill: 2003, p. 176. Tradução: "Sem liberdade a vida retrocede montanha abaixo, liberdade é o elemento para o Homem, como a água é para o peixe, e um homem que se priva da liberdade, envenena os mais nobres espíritos de seu sangue, sufoca suas maiores alegrias da vida na florescência e mata a si mesmo".

sociedade/indivíduo e entenderiam o engajamento e o envolvimento com questões políticas como forma de mudança efetiva da realidade que os circundava. [10]

No *Sturm und Drang* a figura mais importante foi Johann Wolfgang von Goethe. Este autor, bastante lembrado por ter, junto com seu amigo Friedrich Schiller, introduzido o Classicismo na Alemanha, foi, entretanto, em sua juventude um árduo defensor dos princípios que nortearam o *Sturm und Drang*.

> Goethe was the key figure in the Sturm und Drang, and the most vivid account of the moviment is to be found in his *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (1811-33), the first part of an uncompleted autobiographical project, wich covers the period up to Goethe's departure for Weimar at the end of 1775. *Dichtung und Wahrheit* has had a decisive influence on the formation of the literary canon in Germany, both in terms of Goethe's evaluation of the Sturm und Drang and in the selection of individuals he chooses to discuss. (HILL, 2003: 14) [11]

O gênero mais presente no período é o drama[12]. O exemplo máximo para os *Stürmer und Dränger* era Shakespeare e não as tragédias da Antiguidade. No dramaturgo inglês se repete também um tema bastante caro aos jovens autores – o da tensão entre a infinitude do espírito do gênio e as limitações do mundo concreto ordenado, pouco tolerante com aqueles que fogem a suas regras. Agora encenam nos palcos figuras como os jovens e os pobres, praticamente ausentes em todo o teatro grego (por definição um representador dos grandes temas e personagens) e também ausentes no teatro francês, referência até então.

---

[10] Preisendanz aponta essa relação mais próxima com a realidade social por parte de Heine: "Für ihn (Heine) sind die historisch- politisch- sozialen Verhältnisse sogar nicht nur eine ausgezeichnete Wirklichkeit, sondern geradezu die Wirklichkeit als der Raum, in dem ihn etwas als Wirkliches betrifft und beansprucht". Tradução: „Para ele (Heine), as relações históricas, políticas e sociais são até, não somente uma realidade excepcional, mas a própria realidade, como espaço no qual algo o atinge e o exige como realidade". (PREISENDANZ, 1973:60)

[11] Tradução: "Goethe foi a figura-chave do *Sturm und Drang*, e o mais vívido relato desse movimento pode ser encontrado em seu *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (1811-33), a primeira parte de um projeto autobiográfico incompleto, que cobre até a época da partida de Goethe para Weimar, no final de 1775. *Dichtung und Wahrheit* teve influência decisiva na formação do cânone literário na Alemanha, tanto em termos da avaliação de Goethe sobre o *Sturm und Drang* como na escolha dos indivíduos com quem discutia".

[12] ROSENFELD, 1991: 21.

Embora não seja um momento muito longo das artes alemãs, e não tenha produzido muitos textos, o *Sturm und Drang* significou muito para o desenvolvimento das ideias na Alemanha, pois foi intenso e radical:

> The Sturm und Drang is represented by a relatively small number of texts; they are important not because they represent a necessary stage in the development of German culture but because of the quality of the writing they contain and because of the radicalism, the complexity, and the incisiveness of their analysis of the human spirit on the threshold of modernity (Hill: 2003, 5). [13]

O romantismo alemão se prepara já na época do *Sturm und Drang*. Os autores da época já sentem predileção pelas canções e livros populares alemães. A mitologia popular dos gigantes, dos anões representa um papel importante desde 1770 até o final do romantismo. O movimento romântico defende a velha arte alemã, ainda que a arte nova se adapte também a seus gostos. No aspecto político e social encontramos traços semelhantes. Domina a necessidade de superar a ordem posta que se baseia no aspecto racional para passar a uma maior permissão do sentimento. Além disso, a ênfase no aspecto individual, levada ao extremo no Romantismo, foi algo bastante presente na proposta dos *Stürmer und Dränger*. Assim, diferentemente das ideias anteriores, e retomadas pelos neoclássicos, não se dá ênfase a aspectos universalistas e atemporais, senão ao indivíduo específico e histórico. “A igualdade essencial do homem é negada; em contrapartida, são acentuadas a singularidade e originalidade da pessoa”. (ROSENFELD, 1991: 10).

> Agora se destaca, ao contrário, o individuo real, histórico, integrado no seu ambiente e determinado por variáveis biológicas e nacionais que o tornam inconfundível. A valorização radical dessa singularidade implica na literatura e arte certo cunho realista, bem como o abandono dos cânones clássicos que visam a ressaltar o típico. (ROSENFELD, 1991: 10-11)

[13] Tradução: O *Sturm und Drang* é representado por um número relativamente pequeno de textos; eles são importantes não porque eles representam um estágio necessário no desenvolvimento da cultura alemã, mas pela qualidade da escrita que eles contêm e por causa do radicalismo, da complexidade, e da incisão de sua análise do espírito humano no limiar da modernidade”.

Esse veio “realista” inaugurado pelos *Stürmer und Dränger* mencionado por Rosenfeld é fundamental para se entender a poética engajada de Heine. Com efeito, tende-se a analisar um movimento literário em oposição ao seu predecessor, sem muitas vezes entender em que medida um possibilitou o desenvolvimento do outro. Embora Heine, principalmente na maturidade, quando foi publicado seu *Rabi*, se volte contra o escapismo individualista e introspectivo dos românticos, o autor da Jovem Alemanha pôde somente trabalhar seu realismo social e político, porque anteriormente haviam sido abertas as portas de um pensamento individualista e histórico.

Com o *Sturm und Drang* se inicia uma tendência revolucionária que não chega a se concluir. O romantismo alemão pode realizar ao fim do século XVIII o que o *Sturm und Drang* não havia conseguido plenamente. Este movimento foi o primeiro golpe forte à Ilustração. Esta, entretanto, é retomada deliberadamente pelo classicismo, ainda que de forma peculiar, até ser novamente contestada mais tarde pelo movimento romântico.

De todo modo, pode-se dizer que o *Sturm und Drang* deixou marcas definitivas na intelectualidade alemã, vindo a influenciar outros países europeus nos movimentos de vanguarda subsequentes, em que a liberdade estética se faz cada vez mais forte:

> Certas tendências estéticas do “Sturm und Drang” – o discurso alógico, elíptico, por vezes desordenado e puramente associativo – encontram paralelos na literatura moderna, p.ex. na escrita automática do surrealismo, para não falar do verso livre, hoje tradição comum da poesia moderna. A deformação caricatural e expressiva, a livre manipulação de elementos da realidade para comunicar uma visão íntima, a paródia, o forte cunho pantomímico e o estilo grotesco são outros momentos marcantes do “Sturm und Drang” que, ressurgindo do expressionismo, fazem parte da literatura e do teatro modernos. (ROSENFELD, 1991: 24).

Ora, podemos reconhecer nas ideias supracitadas várias características da criação de Heine, como por exemplo, o discurso contraditório, o verso livre, a

deformação caricatural, que veremos bem clara nas personagens do *Rabi* e, finalmente, a paródia, objeto fundamental de estudo dessa dissertação.

1.2 O Classicismo Alemão

Exatamente dentro dessa evolução de ideias que começam com o *Sturm und Drang* e se intensificam no Romantismo, abre-se espaço para a ressurreição da arte antiga, classicismo que se submete à Antiguidade, não somente na poesia, mas também em outras artes, e não só na Alemanha, mas também em outros países europeus, ainda que em cada país existam especificidades de características e de periodização do movimento clássico.

O Classicismo alemão é também designado *Weimarer Klassik* (Classicismo de Weimar), pois é nesta cidade que se concentra o pólo de desenvolvimento das ideias ligadas a uma estética mais voltada aos ideais greco-latinos. Estão em Weimar os quatro principais autores do período – Wieland, Goethe, Herder e Schiller [14]. A data que se convencionou marcar como o início do classicismo alemão remonta à primeira viagem de Goethe à Itália (1786) e o fim do período é marcado pela morte de Schiller (1805). Daí se nota que o desenvolvimento das ideias estéticas desses dois autores, e o forte diálogo que há entre os dois, é praticamente o que encarna o desenvolvimento do Classicismo na Alemanha.

Como se nota, no caso da Alemanha houve poucos adeptos da nova forma. Os quatro autores mencionados do grupo de Weimar buscam praticamente sozinhos difundir os novos ideais e métricas clássicos. “Isso permite entender ter sido o Classicismo, na Alemanha, um fenômeno isolado, vivido por um pequeno grupo, não tendo jamais chegado a expressar a totalidade da cultura alemã de sua época”. (Bornheim, 1978: 84).

[14] Embora Schiller tenha vivido boa parte de sua vida em Jena e se correspondido com Goethe por cartas.

Mesmo autores como Goethe e Schiller, normalmente referidos como autores clássicos, podem também ser analisados em seus veios românticos, como veremos, marca fundamental de toda a cultura alemã, o que põe em cheque até mesmo a existência efetiva do Classicismo nesse país:

> Tanto a obra de Goethe como a de Schiller permanecem fieis, fundamentalmente, à vocação romântica dos nórdicos. A menor tentativa de comparação entre Racine e os clássicos alemães põe essa finalidade a descoberto. Evidentemente, existem elementos clássicos em Goethe e Schiller. Existe, ao menos, a tentativa de um Classicismo. Mas a ruptura entre Classicismo e Romantismo foi, ao contrário do que aconteceu na França, muito mais aparente do que permitem suspeitar, por exemplo, as relações entre Schiller e os irmãos Schlegel (Bornheim, 1978: 84)

Como se vê, houve uma importação de elementos clássicos para a produção artística alemã, os quais não representavam o espírito nórdico. Goethe e Schiller, apesar de buscarem uma estética clássica, supra-individual, permanecem em essência fiéis à tradição nórdica.

De todo modo, aqui nesse subcapítulo se enfatizarão os traços clássicos buscados pelo grupo de Weimar, bem como seus pressupostos filosóficos, ainda que eles não tenham vingado na Alemanha como nos países do sul. É importante mencionar essas ideias clássicas na Alemanha, pois contra elas é que vão se voltar mais tarde os românticos.

A viagem de Goethe à Itália intensificou no autor o gosto pela arte clássica e foi determinante para a guinada que se verifica na poética de um artista que havia compartilhado das ideias do *Sturm und Drang* e agora reformulava sua concepção de arte, inclusive reescrevendo obras já quase prontas antes de sua viagem.

São características desse classicismo: o humanismo; a ideia de que a literatura deve servir para preparar moralmente o homem para a sociedade; cultivo da tranquilidade e do equilíbrio pelo homem; linguagem culta e harmônica; equilíbrio entre sentimento e razão; volta à estrutura dramática aristotélica em três unidades.

Nota-se que todas essas características haviam sido contestadas anteriormente pelo *Sturm und Drang*. Uma das questões cruciais nessa passagem de um período a outro é a da função da arte na formação moral do homem. Como vimos, o Iluminismo acreditava que a boa arte deveria educar moralmente o homem e estimular nele sua razão. Após, há uma contestação dessa ideia e, assim, a valorização dos sentimentos. Agora, no Classicismo, retoma-se o racionalismo criticado, mas de forma diferenciada. Essas questões são tematizadas exemplarmente por Friedrich Schiller em seu *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), ou *A Educação Estética do Homem*. Nesta obra, em forma de cartas, Schiller toca num ponto nerval da questão da função da arte, pois tematiza a oposição que se criou pelas diferentes concepções estéticas anteriores, as quais se opunham fundamentalmente através da dicotomia natureza/cultura:

> In den niedern und zahlreichern Klassen stellen sich uns rohe, gesetzlose Triebe dar, die sich nach aufgelöstem Band der bürgerlichen Ordnung entfesseln und mit unlenksamer Wut zu ihrer tierischen Befriedigung eilen. (...) Die losgebundene Gesellschaft, anstatt aufwärts in das organische Leben zu eilen, fällt in das Elementarreich zurück.
>
> Auf der andern Seite geben uns die zivilisierten Klassen den noch widrigern Anblick der Schlaffheit und einer Depravation des Charakters, die desto mehr empört, weil die Kultur selbst ihre Quelle ist. (...) Die Aufklärung des Verstandes, deren sich die verfeinerten Stände nicht ganz mit Unrecht rühmen, zeigt im Ganzen so wenig einen veredelnden Einfluss auf die Gesinnungen, dass sie vielmehr die Verderbnis durch Maximen befestigt. Wir verleugnen die Natur auf ihrem rechtmäßigen Feld, um auf dem moralischen ihre Tyrannei zu erfahren, und indem wir ihren Eindrücken widerstreben, nehmen wir unsre Grundsätze von ihr an. (...) Nur in einer völligen Abschwörung der Empfindsamkeit glaubt man gegen ihre Verirrungen Schutz zu finden, und der Spott, der den Schwärmer oft heilsam züchtigt, lästert mit gleich wenig Schonung das edelste Gefühl. Die Kultur, weit entfernt uns in Freiheit zu setzen, entwickelt mit jeder Kraft, die sie in uns ausbildet, nur ein neues Bedürfnis; die Bande des Physischen schnüren sich immer beängstigender zu, so dass die Furcht zu verlieren, selbst den feurigen Trieb nach Verbesserung erstickt und die Maxime des leidenden Gehorsams für die höchste Weisheit des Lebens gilt. So sieht man den Geist der Zeit zwischen Verkehrtheit und Rohigkeit, zwischen Unnatur und bloßer Natur, zwischen Superstition und moralischem Unglauben schwanken, und es ist bloß das Gleichgewicht des Schlimmen, was ihm zuweilen noch Grenzen setzt. (SCHILLER: 1951. 5. Brief, S. 571-572) [15]

[15] Todas as traduções de *A Educação Estética do Homem* utilizadas aqui foram extraídas da versão brasileira de Marcos Suzuki e Roberto Schwarz constante na bibliografia. Tradução do trecho: "Nas classes mais baixas e numerosas são-nos expostos impulsos grosseiros e sem lei, que pela dissolução do vínculo da ordem civil se

Nesta carta, ao opor razão a instinto, Schiller capta o espírito da época, na medida em que lança as duas formas de poesia que se faziam presentes em seu tempo – de um lado a arte livre proposta pelos *Stürmer und Dränger*, e de outro a volta a uma estética clássica. A questão é desenvolvida ao longo de sua obra e, a partir da carta de número 11, o artista e teórico alemão lança a hipótese da necessidade de uma união harmônica entre as duas ideias anteriormente opostas, a fim de desenvolver a Humanidade naquele que usufrui de uma obra de arte. Somente assim haveria uma formação estética e moral completa e harmônica, já que o homem é a um só tempo natureza e cultura.

> Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wieder gegeben.
>
> Aus diesem scheint zu folgen, dass es zwischen Materie und Form, zwischen Leiden und Tätigkeit einen mittleren Zustand geben müsse, und dass uns die Schönheit in diesen mittleren Zustand versetze. Diesen Begriff bildet sich auch wirklich der größte Teil der Menschen von der Schönheit, sobald er angefangen hat, über ihre Wirkungen zu reflektieren, und alle Erfahrungen weisen darauf hin. (SCHILLER: 1951. Brief 18, S. 606). [16]

---

libertam e buscam, com furor indomável, sua satisfação animal. (...) A sociedade desregrada recai no reino elementar em vez de ascender à vida orgânica.

Do outro lado, as classes civilizadas dão-nos a visão ainda mais repugnante da languidez e de uma depravação do caráter, tanto mais revoltante porque sua fonte é a própria cultura. (...) A ilustração do entendimento, da qual se gabam não sem razão os estamentos refinados, mostra em geral uma influência tão pouco enobrecedora sobre as intenções que até, pelo contrário, solidifica a corrupção por meio de máximas. Negamos a natureza no campo que de direito é seu para experimentar, no campo moral, sua tirania: à medida que resistimos às suas impressões, dela tiramos nossos princípios. (...) Somente na total abdicação da sensibilidade acredita-se encontrar abrigo contra seus enganos, e a zombaria, que por vezes pune saudavelmente o fanático, escarnece, com igual impiedade, do sentimento mais nobre. A cultura, longe de nos pôr em liberdade, apenas desenvolve uma nova carência a cada força que forma em nós; os laços físicos estreitam-se mais e mais ameaçadores, até que o temor da perda sufoque mesmo o impulso ardente de aperfeiçoamento, e a máxima da obediência passiva valha como a suprema sabedoria humana. Vê-se, assim, o espírito do tempo balançar entre perversão e grosseria, entre desnaturado e meramente natural, entre superstição e descrença moral, e é apenas o contrapeso do ruim que ainda lhe põe, por vezes, limites". (5.carta, p. 36-37).

[16] Tradução: "Pela beleza, o homem sensível é conduzido à forma e ao pensamento; pela beleza, o homem espiritual é reconduzido à matéria e entregue de volta ao mundo sensível. Disso parece seguir que, entre matéria e forma, entre passividade e ação, deve existir um *estado intermediário*, ao qual a beleza nos transportaria. Este é o conceito que a maior parte dos homens realmente forma, tão logo tenha começado a refletir sobre os efeitos da beleza, e toda experiência remete para ele". (carta 18, p. 95).

Schiller propõe, portanto, que o Belo seja a chave para a união de dois elementos a princípio opostos – pensamento e instinto. Não é objetivo aqui discutir o caráter do Belo na obra de Schiller, mas de todo modo o que fica patente aqui é a função da Arte na formação do homem. Este, segundo o pensador alemão, nasce somente natureza e corre o risco de continuar a sê-lo caso não seja educado esteticamente, a fim de unir nele natureza e cultura.

Mais tarde, o próprio Heine trabalharia em vários de seus escritos essa dicotomia entre *Geist* (espírito) e *Trieb* (instinto), presente, por exemplo, no poema "*Sie saßen und tranken am Teetisch*" ou "*Eles sentavam-se e bebiam à mesa do chá*", do livro *Buch der Lieder* (*Livro das Canções*), de 1821-22:

Sie saßen und tranken am Teetisch,
Und sprachen von Liebe viel.
Die Herren, die waren ästhetisch,
Die Damen von zartem Gefühl.

»Die Liebe muß sein platonisch«,
Der dürre Hofrat sprach.
Die Hofrätin lächelt ironisch,
Und dennoch seufzet sie: »Ach!«

Der Domherr öffnet den Mund weit:
»Die Liebe sei nicht zu roh,
Sie schadet sonst der Gesundheit.«
Das Fräulein lispelt: »Wieso?«

Die Gräfin spricht wehmütig:
»Die Liebe ist eine Passion!«
Und präsentieret gütig,
Die Tasse dem Herren Baron.

Am Tische war noch ein Plätzchen,
Mein Liebchen, da hast du gefehlt.
Du hättest so hübsch, mein Schätzchen,
Von deiner Liebe erzählt. [17]

[17] Eles sentavam-se e bebiam à mesa do chá,
E falavam muito de amor.
Os senhores, eles eram estéticos,
As damas, de tenro sentimento.

„O amor deve ser platônico",
Disse o seco conselheiro da corte.
A conselheira da corte sorri ironicamente,
e mesmo assim ela suspira: „Ai!"

No poema está posta a situação formal de um encontro entre pessoas da alta sociedade que se propõem, enquanto tomam chá, a discutir o amor em um campo que gostariam mais sublime. Entretanto, seus relatos mostram a incapacidade de fazê-lo, inclusive sob a forma de um comentário extremamente corpóreo feito de modo grosseiro acerca do amor, proferido ironicamente por um cônego (estrofe 3). Assim, este poema, tecido a ironia, baseado na discrepância entre cultura (a sociedade do chá) e o homem no que há de mais natural, pode ser encarado não apenas como crítica à burguesia hamburguesa[18], mas de um modo mais amplo, como uma crítica à repressão operada pela sociedade sobre os indivíduos. No poema acima tal discrepância é desenhada com a busca dos indivíduos pela caracterização socialmente aceita do amor, num contexto da alta sociedade, e a justaposição da realidade (não condizente com os discursos das personagens) que o eu-lírico faz ironicamente aparecer. Assim, em última análise, ao encenar a oposição Espírito/Instinto, o poema de Heine reflete ideias presentes em sua época frutos do choque entre as novas propostas iniciadas, na literatura, pelo *Sturm und Drang* e a volta a uma arte de cunho clássico.

Nessa passagem de um período a outro foi importante o desenvolvimento do conceito de arte orgânica, segundo a qual a arte não pode constituir-se de contrários, mas de um todo harmônico: “na matéria da arte nenhuma oposição é

O cônego escancara a boca:
„O amor não deve ser bruto,
Se não ele prejudica a saúde“
A mocinha sussura: „como assim?“

A condessa fala melancolicamente:
„O amor é uma paixão!“
E oferece amavelmente
A xícara ao senhor barão.

À mesa havia ainda um lugarzinho,
Meu amorzinho, faltava você lá.
Você, meu tesourinho, teria tão nobremente
Contado sobre seu amor.

[18] Quando escreveu o poema, Heine morava em Hamburgo, cidade portuária com uma burguesia muito próspera, para onde Heine seu mudou a fim de manter um negócio de tecidos conferido a ele por seu rico tio Salomon Heine. Neste poema, como em vários outros da época em que viveu em Hamburgo, vê-se o retrato crítico da burguesia dessa cidade.

pensável a não ser uma oposição formal" (Schelling, 2001, p.109). Parece interessante trabalhar esse conceito dentro do classicismo, já que Heine propõe justamente uma ruptura com essa tradição ao se valer de uma poética de contrários e não harmônica.

Essas ideias acerca da arte orgânica foram bastante influenciadas pela *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, em que se mostra a natureza como um organismo e, portanto, organizado e harmônico, em que as partes são de tal maneira dispostas que o todo se realize de modo uno. Kant aproxima a arte a um organismo na medida em que ela requer igualmente ordenação e causalidade entre as suas partes:

> Die Kausalverbindung, sofern sie bloß durch den Verstand gedacht wird, ist eine Verknüpfung die eine Reihe (von Ursachen und Wirkungen) ausmacht. (...) Diese Kausalverbindung nennt man die der wirkenden Ursachen (nexus effectivus). (...) Im Praktischen (nämlich der Kunst) findet man leicht dergleichen Verknüpfung, wie z. B. das Haus zwar die Ursache der Gelder ist, die für Miete eingenommen werden, aber doch auch umgekehrt die Vorstellung von diesem möglichen Einkommen die Ursache der Erbauung des Hauses war. Eine solche Kausalverknüpfung wird die der Endursachen (nexus finalis) genannt. Man könnte die erstere vielleicht schicklicher die Verknüpfung der realen, die zweite der idealen Ursachen nennen, weil bei dieser Benennung zugleich begriffen wird, daß es nicht mehr als diese zwei Arten der Kausalität geben könne. (KANT: 1996, § 65, p. 735) [19]

Essa ideia de nexo entre as partes de uma obra também remonta à arte clássica e havia sido questionada pelo *Sturm und Drang* e será definitivamente desmontada no Romantismo, em que não se acreditará mais numa arte bem ordenada, já que sua natureza de acordo com os românticos é precária e, portanto, incapaz de expressar os grandes movimentos do mundo e do sujeito. Um Heine, por

[19] Tradução: "A relação causal, na medida em que ela é simplesmente pensada mediante o entendimento, é uma conexão que constitui uma série (de causas e efeitos). (...) A esta ligação causal chamamos a das causas eficientes (*nexus effectivus*). (...) No domínio prático (nomeadamente no da arte), encontra-se facilmente uma conexão semelhante, como por exemplo a casa que na verdade é a causa dos rendimentos que são recebidos pelo respectivo aluguel, porém também inversamente foi a representação deste possível rendimento a causa da construção da casa. A uma tal conexão causal chamamos a das causas finais (*nexus finalis*). Poder-se-ia talvez chamar à primeira, talvez de uma forma mais apropriada, a conexão das causas reais, e à segunda a das causas ideais, porque com esta designação é de igual modo compreendido que não podia haver mais do que estas duas espécies de causalidade". (§ 65 p. 215)

exemplo, mais tarde, ainda que questionando o movimento romântico, vale-se de uma arte essencialmente fragmentária, na qual definitivamente não se busca um todo harmônico como queria Kant e os adeptos da arte orgânica.

Goethe concebeu exatamente o conceito de organismo já em suas primeiras manifestações sobre temas artísticos. Toda sua investigação naturalista persegue esse fim. Ele e Herder elaboram o conceito de modo cada vez mais claro. Esse conceito chega a ser a condição para a produção artística de Goethe: "Er (Genius) ist der erste, aus dessen Seele die Teile, in ein ewiges Ganze zusammengewachsen, hervortreten" [20]

Para Goethe o todo deve ser aspirado não apenas pelo artista/gênio, mas também nas ciências. Os fenômenos individuais são meras representações de um todo maior, a que se deve chegar, o que difere bastante das ideias do *Sturm und Drang* e, mais tarde, do Romantismo, quando se prezará mais pelo caráter único e particular dos fenômenos e dos indivíduos. Goethe escreveu:

> Wenn ich die Konstanz und Konsequenz der Phänomene bis auf einen gewissen Grad erfahren habe, so ziehe ich daraus ein empirisches Gesetz und schreibe es den künftigen Erscheinungen vor. Passen Gesetz und Erscheinungen in der Folge völlig, so habe ich gewonnen; passen sie nicht ganz, so werde ich auf die Umstände der einzelnen Fälle aufmerksam gemacht und genötigt, neue Bedingungen zu suchen, unter denen ich die widersprechenden Versuche reiner darstellen kann; zeigt sich aber manchmal, unter gleichen Umständen, ein Fall, der meinem Gesetze widerspricht, so sehe ich, daß ich mit der ganzen Arbeit vorrücken und mir einen höhern Standpunkt suchen muß. (Goethe:1963, 179; Erfahrung und Wissenschaft) [21]

[20] Wolfgang von Goethe. *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänder, hrsg. Von Erich Trunz, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1948; 1966. Deutscher Taschenbuch Verlag, C. H. Beck, München. Volume 12, p. 10. *apud* MOURA: 2006, 257. Tradução: „Ele (o gênio) é o primeiro em quem as partes da alma se juntam, evoluem e se mostram em um todo".

[21] Goethe:1963, 179; Erfahrung und Wissenschaft *apud* MOURA: 2006, p. 17. Tradução: „Quando eu tomo consciência da constância e consequência dos fenômenos até um determinado grau, eu formulo a partir disso uma lei empírica e a aplico às próximas manifestações particulares. Se a lei e as manifestações estão totalmente em sintonia, então eu venci; caso não totalmente, então eu sou levado a atentar às situações dos casos particulares e sou requerido a procurar novas condições, sob as quais eu possa apresentar as tentativas contraditórias de modo mais puro; entretanto às vezes se apresenta um caso que, sob as mesmas condições, contraria minha lei, então eu percebo que eu devo retomar todo o trabalho e procurar um ponto de partida mais alto".

Há a ideia de que não somente a natureza é um todo orgânico, mas que o homem e a natureza são partes para a formação desse todo. E o gênio é aquele ente capaz de captar essa ordem superior e representá-la de modo coerente em sua obra: „Das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganze zusammenschuf “[22]

Deve-se ressaltar que o conceito de arte orgânica não implica a racionalidade que queriam os iluministas, nem os físicos da época, como Newton, o maior deles e ao qual Goethe se opunha. Embora trabalhasse a hipótese do todo harmônico, Goethe não acreditava que o mundo e a natureza pudessem ser matematizados sob pena de se simplificar um fenômeno extremamente complexo: “Goethe opunha-se a toda e qualquer tendência mecanicista e defendia uma concepção organicista da natureza, considerando-a como um grande animal vivo, um organismo que jamais poderia ser traduzido matematicamente, a não ser pela sua desfiguração” (Bornheim, 1978: 96).

Por outro lado, não se pode ver nessa concepção de Goethe uma atitude totalmente romântica de não aceitação da ciência. Há uma diferença muito grande entre as duas formas de pensamento, pois Goethe tem mais a exterioridade clássica e procura o Absoluto na natureza e não no interior do sujeito. O aspecto exterior é praticamente menosprezado pelos românticos: “Os românticos também falam em visão, mas já não sensitiva. Para eles, o que conta é a visão interior, um captar a realidade dentro de uma atitude quase de visionário” (Bornheim, 1978: 96).

É bem verdade que o jovem Goethe do período do *Sturm und Drang* se propusera a submeter sua obra não a regras universalmente válidas, mas à exigência de expressar as vivências humanas em suas formas mais variadas e especificas. Entretanto, logo descobre as formas mais precisas, se aproxima da Antiguidade Clássica, e antes de sua viagem à Itália, e, sobretudo na Itália mesmo, abandona as convicções da juventude para se envolver com a essência da arte antiga em produções de contornos claros. Acredita poder considerar a Antiguidade

[22] Wolfgang von Goethe. *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänder, hrsg. Von Erich Trunz, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1948; 1966. Deutscher Taschenbuch Verlag, C. H. Beck, München. Volume 12, p. 12. *apud* MOURA: 2006, 257. Tradução: “A obra do mestre que primeiro conseguiu juntar elementos destruídos em um todo orgânico”.

Clássica, e, sobretudo as obras de arte antigas, como a realização do pensamento fundamental para uma estética orgânica.

Na Itália, ao se aproximar da arte antiga, Goethe encontra ao mesmo tempo as determinações claras para a essência da arte orgânica, e, como ele dizia, para o estilo. Esses conceitos já existem quando Schiller e pouco depois Friedrich Schlegel começam a resolver os problemas estéticos. A oposição que Schiller faz entre a poesia ingênua e a sentimental tem sua raiz na teoria de Goethe sobre a obra de arte orgânica, assim como a contraposição que Friedrich Schlegel estabelece entre poesia objetiva e poesia interessante. Tais distinções tiveram, muito rapidamente, que se converter na oposição entre clássico e romântico. Tanto Schiller quanto Schlegel pretendiam fixar a diferença entre a poesia antiga e a poesia moderna. A poesia antiga tinha o privilégio de ser uma poesia orgânica no sentido autêntico da palavra. A poesia moderna haveria de se contentar em representar – utilizando a terminologia de Goethe – não um estilo, mas uma "maneira" [23]. Não apenas Schiller em suas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, mas ainda mais Friedrich Schlegel em sua juventude concebia o antigo como o máximo e o autêntico da arte, embora mais tarde Schlegel viesse a advogar a supremacia da poesia moderna. Também Winckelmann proclamava que a imitação do antigo conduzia à arte suprema; assim o solo já estava preparado para que a poesia alemã buscasse intensamente o proceder poético à maneira dos antigos: "Nessa segunda etapa de sua [de Goethe] vivência em terras italianas não existe a tendência nostálgica de tentar recuperar a Antiguidade, mas a procura do proceder moderno à maneira dos gregos" (HEISE, 2007: 4).

Goethe reescreve *Ifigênia e Tasso* com a forma mais autenticamente antiga de suas elegias. Schiller abandona tudo o que em suas peças lembra Shakespeare, sobretudo nos *Bandoleiros*.

[23] Em sua viagem pela Itália, Goethe desenvolve a ideia de que não há mais como realizar uma mera imitação de um objeto, como queriam os antigos, senão que existe uma "maneira" de representação do objeto pelo artista, o que pressupõe interação entre os dois. (cf. comunicação de Eloá Di Pierro Heise *in* Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2007: São Paulo, SP – **Literatura, Artes, Saberes /** Sandra Nitrini... **et al**. - São Paulo: ABRALIC, 2007. E-book disponível em http://www.abralic.org.br/enc2007/anais.asp. Acesso em 02/04/2009).

Na viagem de Goethe pela Itália, o autor treina sua maneira de fruição da arte de modo a se aproximar dos antigos. Antes de partir, em Munique diz: "No salão dedicado à antiguidade, pude notar bem que meus olhos não estão bem treinados para a contemplação de tais objetos" (GOETHE, 1999: 14 *apud* HEISE, 2007: 2). O elemento do olhar se faz fundamental para Goethe:

> Em uma procura pela essência, busca-se ver as coisas por si mesmas e não pelo efeito que elas produzem. O instrumento do qual o autor lança mão para perscrutar o mundo "novo conhecido" é o olhar. Através da capacidade de ver, pretende-se alcançar o entendimento, que deve conduzir ao reconhecimento. (HEISE: 2007)

E nesse aspecto Goethe está bastante próximo dos clássicos, cuja forma de apreensão do mundo era essencialmente sensitiva e visual, o que será depois objeto de crítica pelos românticos e pelo próprio Heine, que declara:

> Im Altertum, das heißt eigentlich bei Griechen und Römern, war die Sinnlichkeit vorherrschend. Die Menschen lebten meins in äußern Anschauungen, und ihre Poesie hatte vorzugsweise das Äußere, das Objektive, zum Zweck und zugleich zum Mittel der Verherrlichung. [24]

Desse modo, não é por acaso o esforço de Goethe e de Schiller a fim de contrapor-se ao movimento que começa com o *Sturm und Drang* e difundir no final do século o renascimento da arte antiga, como quis Wickelmann. Nesse movimento parece inata a propensão ao estilo antigo, inclusive nos costumes da vida diária. A Revolução Francesa, por exemplo, resgata muito da atmosfera clássica. Em Paris até na vestimenta as pessoas imitam os gregos e os latinos [25]. Goethe, que não se

[24] HEINE, H. "Die Romantik" 1820. Tradução: "Na Antiguidade, ou seja na época dos gregos e dos romanos, era o sensitivo preponderante. Os homens viviam em visões externas, e sua poesia tinha preferencialmente o elemento do exterior, do objetivo, como fim e meio da exaltação".

[25] No jornal revolucionário de Paris lê-se em março de 1792: "este gorro de lã era, na Grécia e em Roma, o emblema da libertação de todos os inimigos do despotismo. Basta. De agora em diante cada cidadão deseja ter este gorro. Ciosamente orgulhoso de portá-lo, ele se torna mais eloqüente na tribuna dos clubes".

sente em nada atraído pela Revolução, que durante muito tempo a menosprezou e se opôs fortemente aos *sans culottes*, tem algo em comum com ela – o gosto pela Antiguidade Clássica.

Neste caminho entre o *Sturm und Drang* e o Classicismo, a filosofia da época serviu de apoio à poesia alemã. Não somente Schiller, mas também Goethe explica sua concepção de mundo por meio da filosofia. Esta é também a que conduz às concepções do Romantismo. As mudanças de pensamento que se verificam na época desde 1770 até 1830 encontram na filosofia alemã da época sua expressão exata. Esta filosofia serve, pois, de base ao classicismo alemão, e posteriormente também o supera. O filósofo brasileiro Gerd Bornheim em seu texto "Filosofia do Romantismo" (1978) mostra essa necessidade de se pensar o Romantismo (e especialmente o alemão) em face dos pensamentos filosóficos da época:

> Precisamente o mais rico de todos os romantismos, o alemão, seria nuclearmente ignorado, se submetido a considerações reduzidas a seu aspecto literário, por mais importante que tenha sido. Nesse erro em face do Romantismo alemão incidiram, aliás, os românticos franceses, ao menos até Baudelaire, e a despeito das revelações – escassas – do *L´Allemagne* de M. de Staël, a ponto de substituírem o autentico Romantismo germânico pelo Pré-Romantismo que foi o *Sturm und Drang*. (...) Porque, antes de mais nada, o Romantismo alemão é o único que se estrutura como movimento, conscientemente, a partir de uma posição filosófica, o que vai garantir à filosofia um destaque singular dentro do panorama romântico geral. E não apenas o ponto de partida, mas a evolução do movimento, na Alemanha, obedece sempre, primeiramente, a novas exigências de ordem filosófica. Esta presença do pensamento filosófico é uma das características distintivas do Romantismo alemão. (Bornheim, 1978: 76-7)

Duas direções se destacam claramente: por um lado a acentuação do espiritual (Idealismo); por outra, a íntima afinidade com a natureza. Ali, Schiller; aqui, Goethe e Herder. Schiller, por sua predisposição, tem clara afinidade com Kant e Fichte. Aqui também está Hegel. Goethe e Herder vão se traduzir em Schelling e Schopenhauer. As personalidades que pertencem ao círculo dos irmãos Schlegel buscam reunir em si as duas direções. Isso se mostra principalmente em

---

http://www.fflch.usp.br/dh/heros/antigosmodernos/revolutions/francesa/antiguidade.html. Acesso em 10/03/2009.

Schleiermacher, que dessa maneira leva a teoria moral a seu desenvolvimento mais puro e consequente e confere à religião o lugar de onde exerce decisiva influência sobre os românticos.

Rara vez alguma época produziu sistemas filosóficos de tal grandeza. O espírito alemão, que há séculos participava pouco da configuração do pensamento, chega a ocupar com a filosofia do idealismo o lugar de maior destaque na Europa, assumindo sua direção intelectual. Tanto os poetas do classicismo como os pensadores do idealismo ainda não tinham, como vai ocorrer mais tarde no Romantismo, uma visão histórica desenvolvida. Por isso se estabeleceu um laço mais estreito entre a filosofia e a poesia. Nunca, com efeito, esteve a filosofia tão unida com a poesia. Consequência disso é que a filosofia tratou nesse período com mais afinco problemas da estética. O pensamento científico e a intuição artística se dão as mãos para produzir obras extraordinárias na poesia e na filosofia.

1.3 Romantismo Alemão

"*Se queres penetrar no íntimo da física,*
deixa-te iniciar nos mistérios da poesia".

F. Schlegel

Esse talvez seja o momento mais importante da cultura alemã, pois é quando o país começa a se constituir como identidade cultural e se desvencilhar do signo da influência francesa. De modo mais radical, não se pode entender a Alemanha sem entender o Romantismo. Ler Heine sem considerar este movimento seria empobrecedor, sendo o autor ao mesmo tempo fruto e crítico desse período.

> Podemos dizer que o Romantismo é um produto nórdico, que encontrou na Alemanha a sua morada privilegiada. De fato, como veremos, a cultura alemã é basicamente romântica, e isto que se costuma chamar de período

> romântico, não é mais que a manifestação máxima de constantes que atravessam, com intensidade maior ou menor, todas as etapas dessa cultura. Isso explica a influência que, inevitavelmente, deveria exercer a Alemanha, direta ou indiretamente, sobre todos os românticos ocidentais. (Bornheim, 1978: 77)

O movimento romântico alemão foi extremamente multifacetado, com diversas vertentes ideológicas e expressão nas mais diversas artes. Na literatura seu inicio é datado de 1797, ao se formar o grupo liderado pelos irmãos Schlegel, composto também por Tieck, Schleiermacher, Novalis, Schelling e outros. A unidade do grupo é dada pelo interesse na obra, escrita três anos antes, do então considerado o maior filósofo alemão[26] – Fichte – *Wissenschaftslehre* (*Teoria da Ciência*), em que ele postula o conceito do *Eu absoluto*. 1798 também representa um marco para o Romantismo alemão, pois é o ano de publicação na revista *Athenaeum* dos *Fragmentos* de Novalis, considerados o manifesto do Romantismo alemão [27]. O término do movimento é datado de 1835, marcado pela evidência pública dos Jovens Alemães devido à proibição de seus escritos [28].

A raiz da palavra *Romantik*/Romantismo remete à expressão "*in lingua romana*", ou seja, às línguas românicas faladas popularmente pelos povos conquistados pelo império romano, onde se deveria falar oficialmente a língua latina.

É importante mencionar essa raiz do termo, pois ela carrega o sentido da proposta romântica: a negação da língua latina é igualmente uma negação da cultura clássica amplamente defendida e difundida por Goethe e Schiller. Além disso, mencionar a língua do povo é dar voz a ele, é dar a ele um *status* que jamais teve na literatura clássica e neoclássica. Com efeito, é com o Romantismo que se intensifica aquela tendência de que falamos acerca do *Sturm und Drang* de inserção

[26] BORNHEIM, 1978: 85.
[27] LINS, V., 2004: 112.
[28] Muitos veem o fim do Romantismo no ano de 1848, marcado pela Revolução na França, que trouxe o Realismo à literatura. Aqui, preferimos a data de 1835, pois vemos já nesse período uma agitação política e um tipo de "realismo" na literatura praticado pelos Jovens Alemães, que serão importantes para essa dissertação.

na arte da figura do jovem, do marginal, do feio, do pobre. Nesse sentido, o movimento romântico é extremamente revolucionário e contestador. [29]

O método, as regras, a adequação aos padrões estabelecidos, derivados das ciências ou da moral, não podem mais ser aceitos, pois oprimem o artista. O gênio não pode criar quando é tolhido, forçado a seguir regras e a se dobrar às convenções vigentes. A própria natureza não é a mesma em todos os lugares e em todas as épocas, não há uma única e "bela natureza", ela é variedade, diversidade, como a produção artística deve ser.

> O Romantismo seria sempre uma fase de rebelião, de inconformismo aos valores estabelecidos e a consequente busca de uma nova escala de valores, através do entusiasmo pelo irracional ou pelo inconsciente, pelo popular ou pelo histórico, ou ainda pela coincidência de diversos desses aspectos. (Bornheim, 1978: 76)

Por outro lado, o Romantismo não se limita a esses traços, que poderiam caracterizar o *Sturm und Drang*. Há uma síntese de movimentos. "Friedrich Schlegel diz: 'Em todo bom poema tudo deve ser propósito e tudo instinto', nega tanto o *Sturm und Drang* quanto a Ilustração, para chegar a uma síntese dialética que reflete toda filosofia estética de Kant e Schiller". (ROSENFELD, 1985: 155). Essa síntese dialética justapõe, em última instância, natureza e cultura, o que também nesse ponto faz o Romantismo diferir do *Sturm und Drang*, em que se propunha uma volta à natureza e abandono da cultura. "Os românticos de modo algum querem 'voltar' à natureza; querem avançar até ela, depois de assimilado todo o processo civilizatório" (ROSENFELD, 1985: 154).

Não se acredita mais na arte em sua função de formadora moral do homem. A dicotomia pensamento/instinto aplacada no classicismo, como vimos, de modo a unir os dois elementos em um todo harmônico (Kant) volta, mas sem aceitar apaziguamento. Não se acredita mais na harmonia do mundo, da natureza e do homem. Os contrários e as tensões são a chave para se decifrar o mundo. Assim, a natureza bruta e harmônica se torna um mundo ideal ao qual o homem romântico almeja e, paradoxalmente, não acredita mais poder voltar.

[29] É bem verdade que o movimento foi amadurecendo e tomando forma. Na chamada Frühromantik de Schlegel, por exemplo, há ainda uma defesa da poesia clássica frente à moderna.

> Wir sehen alsdann in der unvernünftigen Natur nur eine glücklichere Schwester, die in dem mütterlichen Hause zurückblieb, aus welchem wir im Uebermuth unserer Freiheit heraus in die Fremde stürmten. Mit schmerzlichem Verlangen sehnen wir uns dahin zurück, sobald wir angefangen, die Drangsale der Kultur zu erfahren, und hören im fernen Auslande der Kunst der Mutter rührende Stimme. So lange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden und haben Beides verloren. [30]

Schiller expressa de modo bastante concreto através da metáfora do filho que deixa o lar essa ideia da natureza perdida e a partir daí formula sua distinção entre poesia ingênua e poesia sentimental, de modo que qualquer obra de arte fará parte de uma dessas duas concepções:

> Sie [die Dichter] werden also entweder Natur *sein*, oder sie werden die verlorene *suchen*. Daraus entsprigen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesi erschöpft und ausgemessen wird. Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen, oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemüthsstimmung Einfluβ haben, entweder zu den *naiven* oder zu den *sentimentalischen* gehören. [31]

Segundo Schiller a poesia clássica é toda ela ingênua dada essa comunhão do homem com a natureza, enquanto a nova poesia (a partir do Romantismo) é sentimental, já que o artista está na eterna busca (*Suche*) pela natureza perdida. É a falta de completude/*Vollkommenheit* experenciada pelo sujeito que abre mão da natureza e se lança à cultura. Dessa forma, intensifica-se a temática inaugurada

[30] SCHILLER, F. Sämtliche Werke. BookSurge Publishing: 2000, p. 58. Tradução: "Vemos, pois, na natureza não-racional, apenas uma irmã mais feliz que permaneceu no lar materno, de onde nos precipitamos, em nosso ímpeto de liberdade, rumo ao estranho. Com anseio sôfrego sonhamos com a volta, tão logo começamos a experenciar os percalços da cultura, tão logo ouvimos ecoar, na terra estrangeira do artificial, a voz tocante da mãe. Quando éramos filhos simples da natureza, éramos felizes e perfeitos; tornamo-nos livres e ambas as coisas perdemos".

[31] Idem, ibidem. p.62. Tradução: "Eles [os poetas], portanto, deverão ou *ser* a natureza ou *buscar* a natureza perdida. Daí surgem duas modalidades totalmente distintas de poesia, que abarca a extensão completa de seu campo e lhe servem de medida. Todos os poetas que verdadeiramente o sejam deverão ser – pelo caráter do tempo em que floresçam ou por circunstancias casuais que lhes influenciem a formação ou mesmo estados passageiros de espírito – ou *ingênuos* ou *sentimentais"*.

com o *Sturm und Drang* da "*Zerrissenheit des Ich*" (a fragmentação do sujeito). A harmonia entre mundo e sujeito e a harmonia intrasubjetiva, pregada pelos clássicos como estado ideal conseguido inclusive por meio da arte (educação estética), são algo que os românticos relegam a uma idade primeva em que o homem vivia em sintonia com o natural e à qual o homem não pode mais retornar. "Daí também o cunho fragmentário, muitas vezes minúsculo, improvisado de tantas obras românticas (fenômeno típico também na música). A grande ordem clássica já não existe. A nova, a futura 'ingenuidade' deve passar pela dialética da reflexão sentimental; ela deve ser síntese de antíteses". (ROSENFELD, 1985: 156). Devemos lembrar que esse aspecto das contradições e o gênero do fragmento, tão caro aos românticos, são bastante presentes em Heine, como verificaremos por exemplo na fragmentada e inacabada obra *O Rabi de Bacherach*, em que a contradição se faz quase sempre na forma da ironia e da paródia.

> O que aos românticos fascinava era a idéia de levar a simplicidade à sutileza e esta àquela para, através do jogo das contradições, chegar à síntese da "segunda inocência" – a inocência da canção popular, do *Lied*, do conto de fadas, do mito. Mas uma unidade capaz de abarcar todas as contradições só pode situar-se na transcendência. Há fervor místico no ambiente lúdico desses virtuoses do pensamento paradoxal. A efervescência intelectual quase patológica desses caçadores da *coincidentia oppositorium* estava impregnada de uma religiosidade, cujo teor fundamental era a "volúpia da síntese" (Novalis). (ROSENFELD, 1985: 158)

Como vimos, desde a Antiguidade há a ideia de que existe uma unidade entre natureza e mundo, do qual faz parte o homem, de tal modo que há uma harmonia dada por uma ordem superior divina, cuja hierarquia deve ser imutável. Daí essa concepção ser facilmente utilizada por uma lógica da razão, como foi a Iluminista. De fato, a ordem e a hierarquia são mecanismos indispensáveis para a razão humana. Nessa totalidade até o Bem e o Mal existem com o fim de manter esse equilíbrio das coisas, como escreveu Leibniz:

> É preciso ter em mente que todas as coisas estão relacionadas em cada um dos mundos possíveis: o universo, o que quer que ele seja, constitui uma só fábrica, como o oceano: o menor movimento estende seus efeitos para qualquer distância, mesmo que ele torne-se menos perceptível de acordo com o espaço percorrido. Deus ordenou tudo previamente de uma vez por todas no universo, previu orações, boas e más ações, e todo o resto...

> Assim, se o menor dos males deste mundo lhe faltasse, ele não seria mais este mundo, que, sem que nada fosse omitido e após todas as considerações feitas, foi considerado o melhor pelo criador que o escolheu. [32]

Deve-se ressaltar, entretanto, que essa lógica por trás da natureza se mantém mesmo num pensamento no qual não está presente a noção de Deus, como se dá em muitos pensadores do Século das Luzes:

> A idéia de um sistema da natureza, de um universo no qual 'tudo está unido', não faz mais do que retomar, sob uma outra forma, aquela de uma 'cadeia de seres': ela pode, para um deísta, ser identificada com a noção de uma ordem divina. Mas ela também pode receber um novo desenvolvimento de um pensador materialista e significar 'a ordem necessária' de todas as partes do universo.[33]

Ou seja, aponta-se para novos horizontes, em que se admite a inexistência de um Deus determinado, mas se conserva a ordem natural através de uma força superior latente. Essa mudança conservadora, digamos assim, é bem resumida por Jacques Roger, um historiador das ciências, do século XX:

> No começo do século, todos falavam de Deus; no fim do século, todos falavam da natureza e cada um provavelmente pensava que um grande progresso havia sido feito, sem perceber que uma velha ideologia era substituída por uma nova.[34]

No Romantismo, ao contrário, a natureza é expressa em seu aspecto desarmônico (*locus horrendus*) e frequentemente de modo a expressar a desarmonia do sujeito, de que falamos há pouco. No *Rabi* de Heine, como veremos,

---

[32] Leibniz, G. W. Theodicy. Illinois: Open Court Classics, 1997. p. 128-9, § 9. *apud* Kawana, 2006: 19.
[33] Duchet, Michele. Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Paris: Albin Michel, 1971. p. 414 *apud* Kawana, 2006: 40.
[34] Roger, Jacques. Le monde vivant. In: Pour une histoire des sciences à part entière. Paris: Albin Michel, 1995. p. 216 *apud* Kawana, 2006: 41.

essa ideia ficará bastante concreta em vários momentos do primeiro capítulo, em que o autor se vale de inúmeras e longas descrições da natureza com intuito bem claro de expressar o estado de espírito das personagens Abraão e Sara, que fogem desesperadamente da ameaça de morte pelos cristãos.[35] Há, portanto, um amálgama entre paisagem e sujeito. De fato, é no Romantismo que definitivamente se abandona a velha separação entre sujeito e objeto e se acredita na existência do objeto exclusivamente *no* sujeito.

> As imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer "eu": só que essa eudade (*Ichheit*) não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única "eudade" verdadeiramente existente (*seiende*) e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. [36]

Nessa época o filósofo alemão Fichte em sua *Wissenschaftslehre* (1794/5) elabora o conceito do *absolutes Ich* (Eu absoluto), que definitivamente coloca o sujeito como ente supremo frente ao mundo:

> Das Ich setzt sich selbst, und es ist, vermöge dieses bloßen Setzens durch sich selbst; und umgekehrt: Das Ich ist, und es setzt sein Seyn, vermöge seines bloßen Seyns. – Es ist zugleich das Handelnde, und das Produkt der Handlung; das Thätige, und das, was durch die Thätigkeit hervorgebracht wird; Handlung, und That sind Eins und dasselbe; und daher ist das: Ich bin, Ausdruck einer Thathandlung. [37]

---

[35] Como veremos essa cena é carregada de sentidos, como cheiro e visão, e sentimentos misturados, como forma de tentar expressar o desespero das personagens que fogem dos cristãos e pressentem a morte de seus familiares e amigos judeus que permaneceram na cidade de Bacherach. Essa sinestesia é bastante cara aos românticos, que conscientes das limitações da escrita, buscam chegar mais próximos a uma descrição fiel dos sentimentos dos sujeitos. "Os românticos viviam literalmente numa orgia de sinestesias. Tieck pede que se 'pense através de sons e se faça música através de palavras e idéias...'. As flautas – numa de suas peças – se gabam do seu 'espírito azul celeste'. (ROSENFELD, 1985: 169)

[36] Nietzsche, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia* (tradução de J. Guinsburg), São Paulo, Companhia das Letras,2001, p.45. *apud* Borges, 2004: 24.

[37] GA I, 2, 259. Tradução: "O Eu se impõe por si só, e ele é, apenas por essa mera imposição de si mesmo; e vice-versa: o Eu é, e impõe o seu ser, apenas por seu mero ser. – É ao mesmo tempo o agente e o produto da ação; o ativo, e o que nasce da atividade (ato); ação e ato são um e o mesmo; e daí é que: Eu sou, expressão de uma ação-ato".

Nessa obra, Fichte afirma que a essência do espírito é contemplar-se a si mesmo. Quando o espírito atua, sabe que atua e o que está fazendo. Ele é a única base de explicação para a experiência. O objeto só existe para um sujeito, e o fundamento comum de ambos é a razão, o Eu que se intui a si mesmo e à sua própria atividade.

Para Fichte a natureza existe somente no indivíduo, do qual emana. Schelling, seu maior seguidor retoma a discussão em seu *Do Eu como Principio da Filosofia* e muda o conceito de natureza, aceitando as hipóteses da física, ainda que recusando qualquer pensamento totalmente mecanicista da natureza [38].

Com a superação do Classicismo, surge um espaço para a poesia descritiva cujos objetos são os meses, estações do ano e paisagens. A proposta não é imitar modelos ultrapassados nessas poesias, mas sim reunir objetos sensíveis capazes de estimular a capacidade imaginativa das pessoas. Elas devem ser verdadeiras, variadas, de estilos simples, sublimes por sua abundância e variedade. Aqui não comparecem a monotonia e a frieza. Palavras que antes eram vistas como "deselegantes" começam a fazer parte do vocabulário poético, um novo sinal de que a tradição clássica não é mais tão influente. Como os pintores da natureza fazem por meio dos pincéis, os poetas descritivos também procuram evocar a variedade de cores das flores, folhagens, águas e horizontes por meio de palavras, comparações e metáforas.

Na poesia clássica o movimento era inverso. Não em face do sujeito que existia o objeto, mas este é que definia aquele. O sujeito não era nada mais além da sua obra, que se misturava com ele em uma unidade, de modo que com dificuldade distinguimos um sujeito por trás da obra, como declara Schiller:

[38] Schelling em vários momentos deixa clara sua filiação ao pensamento de seu mestre Fichte: "A reflexão pura e simples é, pois, uma doença do espírito humano e, quando chega a apoderar-se de todo o homem, é uma doença que destrói no germe sua existência superior e aniquila em sua raiz a vida espiritual que tem por condição exclusiva a identidade" in Essays, p. 47 *apud* Bornheim, 1978: 99.

> Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht wie ein schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern will wie das Gold in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk; *er* ist das Werk, und das Werk ist *er*; man muß des erstern schon nicht werth oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach *ihm* zu fragen. (SCHILLER, 1951: 475-476)[39]

Essa objetividade é vista como seca (*trocken*) e insensível (*unempfindlich*), já que de acordo com a concepção romântica, segundo a qual a existência do objeto se dá em face do sujeito, deve haver um envolvimento pessoal do artista com o objeto, de modo que a partir do sujeito emanam as outras realidades. Estas são, nesse sentido, essencialmente subjetivas, não objetivas. Nessa chave opõe Schiller os dois tipos de artista:

> Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. Dieser *reflektiert* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen. (SCHILLER, 1951: 481-482) [40]

O filósofo empirista inglês David Hume (1711-1776) aprofunda essas ideias de modo a questionar mesmo a existência do mundo sem o sujeito. Ao concluir que a mente pode apenas conhecer suas próprias ideias isoladas, sem certeza absoluta da existência e natureza do mundo externo, e dado o questionamento do

[39] As traduções que se seguem são de autoria de Márcio Suzuki, constantes em *Poesia Ingênua e Sentimental*, referenciada na bibliografia. Tradução: "A seca verdade com que trata o objeto aparece não raro como insensibilidade. O objeto o possui por inteiro; seu coração não jaz, como um metal ruim, logo abaixo da superfície, mas quer, como o outro, ser procurado na profundeza. Está por detrás da obra, assim como a divindade está por detrás do edifício do mundo; ele é a obra, e a obra, ele; é preciso não ser digno, não estar à altura ou já estar dela enfastiado para perguntar tão-só por ele" (SCHILLER, 1991: 57) .

[40] Tradução: "Algo de todo diverso ocorre com o poeta sentimental. Este *reflete* sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma Idéia, e sua força poética reside apenas nessa referencia. Por isso, o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Idéia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte". (SCHILLER, 1991: 64)

funcionamento racional da mente, Hume, assim como os demais empiristas, acaba por enfraquecer a visão de mundo clássica, onde haveria harmonia e ordem. Além disso, questiona-se a capacidade da mente como leitora objetiva do mundo, pois tudo começa a ser "relativo". Neste momento a estética deve ter outro ponto de partida que não a descrição imparcial e fiel da realidade. Ao encorajar a estética a tomar a atividade subjetiva da mente como ponto de partida de qualquer investigação, a associação de ideias abre as portas para um relativismo individualista, reforçando a tendência de enfatizar a importância do sentimento e das preferências pessoais. Hume também dá uma importância maior às paixões e à simpatia para a valorização de um objeto:

> Sempre que um objeto tem uma tendência a produzir prazer em seu possuidor ou, em outras palavras, é a própria causa do prazer, ele certamente proporcionará prazer ao espectador por meio de uma simpatia com seu possuidor. A maioria das obras de arte é considerada bela na proporção em que é útil para o ser humano, e mesmo muitas produções da natureza derivam sua beleza desta fonte. Beleza, em muitas ocasiões, não é uma qualidade absoluta, mas relativa, e nos agrada unicamente por sua tendência a produzir um fim que é agradável. O mesmo princípio origina, em muitos casos, nossos sentimentos de moralidade bem como aqueles de beleza. [41]

Com a perda da concepção de um mundo ideal imutável apreendido pela razão e com a inclinação a uma visão da arte como produto essencialmente da natureza mental e emocional do ser humano, torna-se difícil estabelecer os critérios para a beleza. Afinal, ela dependeria da sensibilidade subjetiva e do acúmulo de experiência, não haveria um método de julgamento de referência externa *a priori*.

De todo modo, o sentimento, a subjetividade, as paixões são colocados em primeiro plano. Por isso, a mistura de pompa e afetação na arte e nos costumes franceses é alvo de críticas na medida em que ela não permite que a poesia alce seu voo e os sentimentos verdadeiros sejam demonstrados nos relacionamentos.

[41] Hume, David. A treatise of human nature. op. cit. Book III, Part III, Section I, p. 297 *apud* Kawana, 2006: 106.

Tudo que remeta à aparência pura das coisas, esvaziadas de suas essências, é criticado pelos românticos. Os poetas alemães do final do século XVIII protestam contra a perda de sentido que a linguagem da ciência inflige à relação entre o homem e o mundo, que é esvaziada e mostrada como um mero conjunto de causas e efeitos. Eles condenam, também, a mediocridade que se instala na atitude de seus contemporâneos que se voltam apenas para o mundo dos fenômenos, o otimismo e as aspirações burguesas tão bem representadas nos dramas do teatro. Eles criticam igualmente a platitude daqueles que se contentam em viver na ignorância e conversam sobre assuntos agradáveis e convencionais, uma existência que não vai além da satisfação dos desejos imediatos, da satisfação material e física. O espírito dos românticos se volta para o aspecto trágico da existência, para a grandeza humana, para o sublime. A sociedade e as artes francesas são condenadas na medida em que constituiriam o ápice da frivolidade. Assim lamenta W. Schlegel:

> Ah! A nobre energia dos tempos antigos foi perdida: nosso século é o inventor de uma sabedoria estreita, e aquilo que os homens fracos não conseguem conceber aos seus olhos não passa de uma quimera; entretanto, nada de divino pode prosperar empreendido com um coração profano. Ai! Nossos tempos não conhecem mais nem a fé, nem o amor; como poderia lhes restar a esperança! [42]

O resultado disso é uma literatura comovente e tocante, pessoal e emocionalmente violenta, há uma desconfiança do intelecto e de suas lucubrações, ou seja, de tudo aquilo que a França valorizaria. Para os pensadores germânicos, os franceses parecem artificiais e incapazes de meditações profundas sobre a vida interior do ser humano ou sobre todas as potencialidades que lhes foram conferidas por Deus.

Essa oposição entre aparência e subjetividade aparece em Heine, exemplarmente no seu texto de 1820 sobre o surgimento do Romantismo “Die Romantik”, em que advoga veementemente em favor da subjetividade:

[42] Apud: De Stäel, Germaine. De L’Allemagne. T II, Deuxième Partie, Chap. XXXI, p.73.

> Im Altertum, das heißt eigentlich bei Griechen und Römern, war die Sinnlichkeit vorherrschend. Die Menschen lebten meins in äußern Anschauungen, und ihre Poesie hatte vorzugsweise das Äußere, das Objektive, zum Zweck und zugleich zum Mittel der Verherrlichung. Als aber ein schöneres und milderes Licht im Orient aufleuchtete, als die Menschen anfingen zu ahnen, daß es noch etwas Besseres gibt als Sinnenrausch, als die unüberschwenglich beseligende Idee des Christentums, die Liebe, die Gemüter zu durchschauern begann: da wollten auch die Menschen diese geheimen Schauer, diese unendliche Wehmut und zugleich unendliche Wollust mit Worten ausspreche, und besingen. Vergebens suchte man nun durch die alten Bilder und Worte die neuen Gefühle zu bezeichnen. Es mußten jetzt neue Bilder und neue Worte erdacht werden, und just solche, die, durch eine geheime, sympathetische Verwandtschaft mit jenen neuen Gefühlen, diese letztern zu jeder Zeit im Gemüte erwecken und gleichsam heraufbeschwören konnten. So entstand die sogenannte romantische Poesie (...) [43]

O ataque pelos alemães ao que é considerado ser o pensamento produzido na França é feito por jovens oriundos de um país onde a religião é muito valorizada e a leitura da Bíblia é um hábito bastante difundido, uma vez que o Pietismo, uma das vertentes do Luteranismo, consiste no estudo cuidadoso do livro sagrado e no profundo respeito pela relação pessoal do homem com Deus. A vida espiritual é enfatizada, enquanto o conhecimento, o ritual, a forma, a pompa e a cerimônia são vistos com certo desprezo[44]. Daí serem, por exemplo, as igrejas luteranas tão pouco ornamentadas em relação às católicas. Promove-se a relação do espírito humano diretamente com o seu criador, sem a necessidade de intermediação.

Além disso, a religião parece até mesmo se adequar ao novo tipo de pensamento baseado na subjetividade. De fato, a religião promove um tipo de recolhimento e propõe que as pessoas busquem reconforto não no exterior, mas dentro de si mesmas. Nesse sentido, o pietismo, que foi fundamental para o

[43] HEINE, H. "Die Romantik" 1820. Tradução: "Na Antiguidade, ou seja na época dos gregos e dos romanos, era o sensitivo preponderante. Os homens viviam em visões externas, e sua poesia tinha preferencialmente o elemento do exterior, do objetivo, como fim e meio da exaltação. Mas quando uma luz mais bonita e mais suave luziu no oriente, quando os homens começaram a intuir que havia algo melhor que o impulso sensitivo, quando começaram as idéias repletas de sentimento do Cristianismo, o amor, o prazer de olhar para dentro: aí os homens também queriam esse medo secreto, essa melancolia sem fim e ao mesmo tempo expressa-los voluptuosamente com palavras e canto. Em vão se procurava agora descrever os novos sentimentos através das velhas palavras e imagens. Agora se teve que pensar novas palavras e imagens, e somente aquelas que por um misterioso e simpatético parentesco com aqueles novos sentimentos pudessem desperta-los e elevá-los. Assim surgiu a chamada poesia romântica (...)"

[44] ROSENFELD, 1991: 12-13.

surgimeno do *Sturm und Drang*, traz elementos importantes também para o Romantismo, em que o subjetivismo é fortemente cultivado.

> Contra a teologia racionalista oficial, Spener fundou, em 1670, em Frankfurt, os seus *collegia pietatis*, que incentivavam a vida piedosa, fazendo da religião algo de estritamente individual e desenvolvendo uma interioridade calcada sobre o sentimento religioso. O irracionalismo pietista preparou um solo propicio à eclosão do *Sturm und Drang*. (Bornheim, 1978: 84)

Schlegel também tem bastante claro esse paralelo entre a nova arte e a religião: "A poesia, em sua aspiração de infinito, em seu desprezo pela utilidade, tem a mesma finalidade e as mesmas repugnâncias que a religião" [45]. Schleiermacher é, nesse sentido, o autor que leva mais longe essa relação a ponto de reduzir todo seu pensamento, mais evidente em *Discursos sobre a Religião*, à atitude religiosa de introversão divulgada pelo pietismo, no qual foi educado. É dele a frase "sinto, logo sou", que retrata bem esse sentimento de introspecção e negação da exterioridade. [46]

Como vimos, todas essas mudanças operadas na passagem do Classicismo para o Romantismo foram protagonizadas por algumas figuras que já haviam defendido o Classicismo. Quando Schiller caracterizou o poeta sentimental teve a convicção de que pessoalmente se achava muito longe daquela naturalidade que é própria do poeta ingênuo. Assim também Friedrich Schlegel, superando suas primeiras atitudes, totalmente influenciadas pela antiguidade clássica, se converteu no justificador do moderno ou romântico. Ele e seus companheiros, entre eles seu irmão Wilhelm, se propuseram a propagar em amplos círculos a nova profissão de fé. "F. Schlegel encontra na *Teoria da Ciência* a possibilidade de uma fundamentação para sua teoria da arte, e com ela pretende levar o monismo fichteano ainda mais longe". (Bornheim, 1978: 93). Schlegel acredita que o que a

[45] Idem, ibidem, p.94.
[46] Idem, ibidem, p.94-95.

filosofia realiza pode ser concretizado pela poesia, que seria uma espécie de idealismo concretizado.[47]

Nessa passagem de uma poética clássica para a romântica, a oposição entre o consciente e o inconsciente representa um papel importante no pensamento de Schiller. Na época da Ilustração há o prazer de se viver na consciência, que é amplamente difundida como objetivo a ser atingido na educação do espírito. Mas já o *Werther*, de Goethe, testemunha os empecilhos que se põem a uma consciência muito desenvolvida. Jean Paul e Tieck iluminam em suas novelas as dores do homem demasiado consciente. Anuncia-se a decadência. Mas ainda o homem desta época interpreta as dores da consciência com orgulhosa alegria pela superioridade que manifesta. Werther sabe que é mais refinado que a massa e, portanto, superior a ela. Este sentimento vital se faz patente nos primórdios do romantismo, em uma época em que o movimento ainda não estava entregue por completo ao irracional. O romântico alemão da primeira época é, por assim dizer, consciente do inconsciente. Quando o movimento volta-se para o irracional, aproxima-se mais da geração do *Sturm und Drang*. Já com o filósofo iluminista Rousseau, começa uma mudança no *status* dado à razão que terá forte influência sobre os alemães: "Deixei, pois, de lado a razão, e consultei a natureza, isto é, o sentimento interior, que dirige a minha crença, independentemente da razão".[48]

Friedrich Schlegel diz em seus primeiros escritos: "um homem livre e educado deveria poder refinar seu gosto no sentido filosófico e filológico, crítico ou poético, histórico ou retórico, antigo, ou moderno" [49]. No caso de Schlegel há uma proposta de se buscar uma síntese entre o antigo e o moderno: "Friedrich Schlegel diz: 'Em todo bom poema tudo deve ser propósito e tudo instinto', nega tanto o *Sturm und Drang* quanto a Ilustração, para chegar a uma síntese dialética que reflete toda filosofia estética de Kant e Schiller". (ROSENFELD, 1985: 155).

Esse aspecto dinâmico que deve caracterizar o indivíduo que busca o infinito é destacado por Nietzsche ao julgar Hegel. Segundo aquele, em Hegel se refletiria a

[47] Idem, ibidem, p. 94.
[48] Carta de 1758 a Vernes *apud* Bornheim, 1978: 80.
[49] GOETZ, 19-: 296-297.

eterna necessidade alemã de um vir-a-ser constante, de um constante transformar-se e de negar toda permanência, todo ser duradouro.

Não nos limites desta vida encontra o movimento romântico seu propósito. No infinito está o ponto de repouso a que se aspira e a que, contraditoriamente, se sabe não poder chegar – existe, assim, uma busca infinita que implica movimento constante. A consequência fica, pois, excluída. O romântico não reconhece outro princípio se não o da inconsequência. Quem quer resumir o romântico em uma frase se equivoca, pois para o romântico as contradições são fundamentais numa lógica superior. Ademais o romântico quer viver em si mesmo o mundo, com todas as suas contradições. Sabe, como Fausto, que o conseguido hoje não será satisfatório amanhã e pretende voar a tal altura que paira sobre tudo o que é condicionado e até mesmo sobre sua própria personalidade. Tal é o núcleo da ironia romântica. A partir das alturas do infinito ou do ideal tudo o que é finito se torna quase nulo e provoca o riso.

> O riso irônico que ressoa nessas orgias cerebrais e povoado de diabinhos, sedutores sem dúvida, mas também destrutivos. Baudelaire iria dizer que a risada nasce na idéia da própria superioridade: "uma idéia satânica – se jamais houve alguma". Mas Baudelaire sabia também que no eco da risada "freme a angustia". O "rir infernal" iria ser uma obsessão romântica, de E.T. Hoffmann a Hugo e aos pósteros. (ROSENFELD, 1985: 161-162).

Extrapolando as ideias supracitadas, esse "rir infernal" vai ser uma tônica na obra de Heine, inclusive do ponto de vista religioso, já que mesmo as religiões são alvos do riso de Heine, como veremos em seu *Rabi*.

No que tange à forma, a consequência de uma visão desse tipo, que se pretende livre, é a rejeição de formas prontas e fechadas. Segundo Friedrich Schlegel:

> Andere Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daβ sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. [...] Sie allein ist

> unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daβ die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.[50]

Com essas palavras, Schlegel definiu o poeta romântico como alguém totalmente autônomo e livre dos ditames tradicionais. O único imperativo para esse poeta seria a própria inspiração e fantasia, seu próprio poder criativo. Essencial, no entender de Schlegel, é apenas a originalidade: para ele, todas as formas de poesias – quaisquer que sejam - são validas "desde que sejam originais". Nivelle, aliás, vê esta apologia da fantasia, da imaginação e do irracionalismo em todos os românticos.

O irracionalismo chegou a ser mais profundo quando se percebeu que o que se entendia por razão era sempre algo meramente individual. Como vimos, a razão deveria ser algo cultivado individualmente pelo sujeito através de sua educação estética (Schiller). Por outro lado, as ideias surgidas com Herder acerca das cantigas populares alemãs lançam a hipótese de que o coletivo sempre guardaria algo de irracional, algo como o que se chamou depois na psicologia de Jung de inconsciente filogenético. De todo modo, a questão do irracionalismo ganha força nesse momento na Alemanha, onde parece ter encontrado terreno bastante fértil: "Se a vitória nos países latinos cabe ao racionalismo, na Alemanha é o irracionalismo que se introduz, constituindo-se em uma das presenças constantes ao longo de toda cultura alemã" (Bornheim, 1978: 78).

Essas ideias, que também se apoiam na *Filosofia da Historia*, de Herder, permitem a aplicação à estética desse mesmo conceito de alma popular, que guardaria a herança irracional de um povo. Herder não deixa de difundir a excelência dessa "poesia natural". Isso conduz por volta de 1800 à opinião de que as grandes obras de poesia não são produto de um criador, mas refletem a alma de todo um povo. Para Jacob Grimm, o canto dos Nibelungos é poesia mais autêntica

[50] SCHLEGEL, *Schriften zur Literatur*, p. 38 (Athenäum – fragmento 116): Tradução: "Outros gêneros poéticos já estão terminados, podendo agora ser inteiramente analisados. A poesia romântica ainda está se formando; e é essa a sua verdadeira essência, o eterno devir, sem jamais se dar por acabada. [...] Só ela é infinita, assim como só ela é livre; e ela reconhece como sua primeira lei que a vontade do poeta não deve submeter-se a lei nenhuma". (Tradução de Willi Bolle, publicada no livro CHIAMPI, Irlemar (coord.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 39-40).

que as criações de Goethe. Este conceito de alma popular obteve absoluto reconhecimento na esfera da sociologia, da política e do direito.

Por fim, acreditamos que os traços românticos que tentamos trabalhar aqui serão extremamente importantes para uma análise de Heine, já que o movimento que veremos a seguir da Jovem Alemanha, ao qual o autor pertenceu, tem por característica principal ser combativo e engajado, assim revolucionário... E, como vimos, o traço revolucionário é um dos mais fortes do Romantismo.

1.4 A Literatura do *Vormärz*

> *"Dir junges Deutschland widme ich diese Reden, nicht dem alten. Ein jeder Schriftsteller sollte nur gleich von vorn herein erklären, welchem Deutschland er sein Buch bestimmt und in wessen Hände er dasselbe zu sehen wünscht"*
>
> Wienbarg

Para se entender o século XIX na Europa, é especialmente importante entender as questões políticas envolvidas no período. É o século, pois, das revoluções. O que caracteriza essa época é a "frequência de choques revolucionários" (RÉMOND, 1986: 13). Mais especificamente, discutiremos nesse subcapítulo questões políticas e literárias ligadas à época do chamado *Vormärz* (antes de março), nome dado ao período entre o Congresso de Viena de 1815 [51] e a Revolução de Março de 1848. O período referido é também chamado de Época da Restauração[52], pois se trata do momento em que os estados europeus se reúnem

[51] Há muitas divergências quanto ao marco que se deve considerar para o início do *Vormärz*. De todo modo, consideramos aqui o Congresso de Viena, já que é ele que abre as portas para todas as outras questões, como censura e divergências entre Restauração e movimentos liberais e nacionalistas. É o momento, pois, em que os estados europeus estão livres do domínio napoleônico.

[52] A Restauração houve em toda a Europa. Entretanto, as datações em cada país variam. Na França, por exemplo, ela se dá de 1815 a 1830 (RÉMOND, 1986: 17).

no Congresso de Viena para retomarem a autonomia e a ordem que haviam perdido pelas expansões napoleônicas.

Com o Congresso de Viena e a reconfiguração das fronteiras europeias, tornam-se a Rússia e a Áustria os dois principais reinos. Ambos com intuitos claramente conservadores e terminantemente contra qualquer reação que reavivasse ideias da Revolução Francesa. No mesmo Congresso de Viena também foi criada a Confederação Alemã (*Deutscher Bund*), que reunia 39 estados e era presidida pelo império austríaco [53]. Os mais importantes membros da Confederação eram a Prússia e a própria Áustria. Este império teve em Metternich (1773–1859) seu principal chanceler. Trata-se de uma das figuras mais importantes da política da época. "A nova Europa foi obra do chanceler da Áustria, Metternich" (CARPENTIER, 1992: 292).

O chanceler austríaco defendia com mão de ferro a ordem e os valores tradicionais europeus nesse período da Restauração. Vigiava a França, representante das ideias libertárias da Revolução de 1789, para ele, "a caverna de onde sai o vento que sopra a morte sobre o corpo social" [54]. Logo que chegou ao comando da Áustria, Metternich colocou Heine no topo da lista dos autores a serem perseguidos por suas atitudes avessas à ordem: "The first was the inclusion of the name of Heine in the group of men brought under his notice [of Metternich]".[55] (BUTLER : 1924, 69).

Antes da queda de Napoleão, muitos povos foram incentivados pelos seus governantes na luta contra Napoleão, vários desses príncipes prometeram a seus súditos uma constituição livre. Dentre os estados grandes que mantiveram essas promessas e outorgaram constituições estão somente a Baviera, Baden e Würtemberg. A posição política desses estados se deve ao fato de que eles foram anteriormente membros da Confederação Napoleônica do Reno, criada em 1806 num acordo entre Napoleão e 16 estados alemães, o que dissolvera o antigo Sacro Império Romano-Germânico. A Baviera e Baden o fizeram em 1818; e Würtemberg,

[53] CARPENTIER, 1992: 292.
[54] Idem, ibidem. p. 292.
[55] Tradução: A primeira atitude foi a inclusão do nome de Heine no grupo de homens que chegou ao conhecimento de Metternich (BUTLER : 1924, 69).

em 1819. Por sua vez, Carlos Augusto no pequeno Estado da Saxônia-Weimar, como pioneiro da liberdade política na Alemanha, já em 1816 outorgou uma constituição livre e inaugurando, assim, um governo parlamentar.

Entretanto, não se pode dizer que o período que se seguiu ao Congresso de Viena se caracterizou somente por uma mera retomada da ordem política, fronteiriça e de valores anteriores a Napoleão. Nos anos que se seguiram a 1815, a Europa se agitava em uma dupla reivindicação – liberal e nacional [56]. No que tange ao fortalecimento de um nacionalismo alemão e sua consequente unificação tal oposição se fazia clara: de um lado a associação estudantil *Burschenschaft* apoiava ideias liberais e a liberdade individual proclamadas pela Revolução Francesa; de outro lado, muitos defendiam um Estado mais forte, uma espécie de liberdade coletiva (*Volkstum*), menos individual. Metternich atento a esse movimento cria a Dieta de Frankfurt, um órgão composto por delegados com intuito de controlar os estudantes e censurar a imprensa.

No reino da Prússia, que viria a integrar mais tarde a Alemanha, surge um outro movimento, de cunho liberal e nacionalista, que se inspirava nos ideais de liberdade pregados pela Revolução Francesa – trata-se da *Junges Deutschland* (*Jovem Alemanha*). Este movimento é especialmente interessante para essa dissertação, pois nele se inclui Heine.

A expressão *Jovem Alemanha* foi criada por um escritor e professor do norte desse país, Ludolf Wienbarg (nascido em 1803 em Altona), que no ano de 1834 editou com o título bélico *Ästhetische Feldzüge* (*Campanhas Estéticas*) uma série de conferências proferidas em Kiel. Por conta delas, Wienbarg foi proibido de exercer a docência. Essas conferências levam a dedicatória: "Dir junges Deutschland widme ich diese Reben, nicht dem alten" [57]. Wienbarg entendia como Jovem Alemanha todos os espíritos alemães jovens, que na arte, na igreja, no Estado e na sociedade haviam rompido com a tradição e buscavam através da literatura satisfazer sua ânsia de reforma.

[56] CARPENTIER, 1992: 295.
[57] WIENBARG, 1834: 5. Tradução: "À Jovem Alemanha, não à Velha, dedico este livro".

A estética de Wienbarg, que termina em uma glorificação de Heine, o celebra como o grande prosador, como o maior na Alemanha, um escritor que iniciou com produções em forma de cantigas ao estilo romântico e, mais tarde, abriu mão dessa forma para aperfeiçoar-se na prosa:

> Die größte Meisterschaft hat sich Heine darin erworben, der den flüchtigen Ruhm, Liederdichter zu sein, sehr bald mit dem größeren vertauscht hat, auf dein kolossalen, alle Töne der Welt umfassen, den Instrument zu spielen, das unsere deutsche Prosa darbietet. [58] (WIENBARG, 1834: 300)

Para Wienbarg o estilo de Schiller é linguagem de ostentação, o de Goethe linguagem de cortesão. Todas as grandezas anteriores da literatura, compreendendo Jean Paul, viveram, segundo sua concepção, em um círculo encantado, desligadas das correntes do mundo. O que diferencia a prosa de um Heine, de um Börne, de um Menzel, de um Laube da arte dos escritores anteriores é, segundo Wienbarg, a sua vivacidade e dinamicidade:

> Welches Merkmal ist es also, das die Aesthetik der neuesten Literatur, die Prosa eines Heine, Börne, Menzel, Laube von früherer Prosa unterscheidet? Ich möchte ein Wort dafür geben und sagen, dies Merkmal ist die Behaglichkeit, die sichtbar aus der Goetheschen und Jean Paulschen Prosa spricht und die der neuesten fehlt. Jene früheren Großen unserer Literatur lebten in einer von der Welt abgeschiedenen Sphäre, weich und warm gebettet in einer verzauberten idealen Welt, und sterblichen Göttern ähnlich auf die Leiden und Freuden der wirklichen Welt hinabschauend und sich vom Opferduft der Gefühle und Wünsche des Publikums ernährend. Die neuern Schriftsteller sind von dieser sichern Höhe herabgestiegen, sie machen einen Theil des Publikums aus, sie stoßen sich mit der Menge herum, sie ereifern sich, freuen sich, lieben und zürnen, wie jeder Andere, sie schwimmen mitten im Strom der Welt und wenn sie sich durch etwas von den Uebrigen unterscheiden, so ist es, daß sie die Vorschwimmer sind, und sei es nur trocken und elegant auf dem Rücken eines Delphins, wie Heine, oder naß und bespritzt, wie Börne, den Gestaden der Zukunft entgegeneilen, welche die Zeit für „ihre hesperischen Gärten glücklicher Inseln" ansieht. [59] (WIENBARG, 1834: 297-8)

[58] Tradução: A grande proeza de Heine consistiu em trocar a glória fugaz de ser um poeta lírico para tocar seu colossal instrumento que abarca todos os sons do mundo e o qual nossa prosa alemã oferece (WIENBARG, 1834: 300).

[59] Tradução: Então que característica diferencia a estética da nova literatura, a prosa de um Heine, Börne, Menzel, Laube da prosa anterior? Eu gostaria de dar uma palavra sobre isso e dizer que essa característica é a

Assim, de modo bastante plástico, através de imagens, Wienbarg exalta o novo grupo dos Jovens Alemães em face de autores já na época consagrados, como Jean Paul e Goethe.

Por sua vez, a fim de minar qualquer oposição à restauração da ordem, o governo difamava o novo grupo, acusando-o de pregar ideais contra o Cristianismo, a família e a moral. Por isso, na Prússia em 1833 se estabeleceu um sistema de censura para coibir possíveis levantes contra a ordem pretendida.

> Acting on the reports of the 'Obercensurcollegium', Prussia had since 1833 forbidden the sale of the works of these five authors one by one. It was a gesture which had become almost automatic. The fact that they all adopted a critical attitude towards Christianity, the state and the marriage laws was reason enough for the gruff 'Verboten' with which each pawn was swept from the board. [60](BUTLER : 1924, 64)

A ideia é a de que a Restauração se concretizará plenamente não somente com a retomada do poder e da ordem outrora usurpados por Napoleão, mas com a repressão dos ideais de liberdade e igualdade pregados pela Revolução Francesa.

O grupo dos *Jovens Alemães* era na verdade em seu início apenas um conjunto disperso de autores, que assim não constituíam nenhuma unidade. Contraditoriamente, foi a censura declarada e intensificada em 1834 na Áustria e em 1835 na Prússia que fortaleceu os laços entre os referidos autores e evidenciou publicamente os ideais que tinham em comum.

> When in 1835 first Prussia and then the Federal Diet issued Edicts condemning to perpetual oblivion the past, present and future writings of the

---

falta de comodidade que caracteriza a prosa de Jean Paul e Goethe. Estes grandes da nossa literatura viviam em uma atmosfera diversa do mundo, repousada de modo tenro e aconchegante em um mundo ideal encantado, e como deuses mortais olhavam de cima para baixo os sofrimentos e as alegrias do mundo real, e alimentavam-se do aroma dos sentimentos e desejos do público. Os novos escritores desceram das seguras alturas, eles fazem parte do público, eles se esbarram com a multidão, se entusiasmam, se alegram, amam e se enraivecem, como qualquer outro, eles nadam na correnteza do mundo e quando eles de algum modo se distinguem dos outros, é porque são os nadadores líderes, seja seco e elegante sobre o dorso de um golfinho, como Heine, seja molhado e respingado, como Börne, que transpõem as margens do futuro, o qual vislumbra a época de seus jardins ocidentais de ilhas felizes (WIENBARG, 1834: 297-8).

[60] Tradução: Agindo de acordo com as informações repassadas pelo 'Obercensurcollegium', a Prússia havia desde 1833 proibido a venda de trabalhos desses cinco autores um a um. Foi um gesto que se tornou quase automático. O fato de que eles todos adotaram uma atitude crítica em relação ao Cristianismo, ao estado e às leis do casamento foi razão suficiente para a designação 'Verboten` com a qual cada obra era excluída do conselho.

> Young Germans, Heine, Gutzkow, Laube, Mundt and Wienbarg the reading public naturally rushed to the libraries and the booksellers and paid large sums to secure the works of such extremely dangerous authors. [61] (BUTLER: 1924, 63)

Esses autores tinham em comum a oposição em relação ao estado absolutista, ao dogmatismo clerical, às convenções sociais e moralistas; defendiam a igualdade de direitos, a democracia, a liberdade de expressão e a emancipação da mulher.

> Das kritische Zeitgefühl – in beiden Bedeutungen des Empfindes einer kritischen Zeit und der kritischen Eintellung gegenüber der eigenen Zeit – manifestierte sich in einer breiten Mannigfaltigkeit von Denkbewegungen und Abstufungen, Erlebnissen und Standortbestimmungen, worin die radikaldemokratische Attitüde Heines und Börnes, des Jungen Deutschland, später der Hegelschen Linken, der sich anschickenden politischen Theorie der Demokratie, in der retrospektiv mit dem Terminus ,,Vormärz" gekennzeichneten Geistigkeit eine der Tendenzen darstellte, die immer neue und heftige Auseinandersetzungen mit den konservativen Richtungen auszutragen hatte (JAESCHKE, 1995 : 9). [62]

O temor diante dos ideais revolucionários da Jovem Alemanha chegou à Liga Alemã. E em 10 de dezembro de 1835 o parlamento alemão decretou que destruiria todo grupo de escritores jovens ou velhos que era compreendido sob a designação de *A Jovem Alemanha*. No decreto se dizia:

> Nachdem sich in Deutschland in neuerer Zeit, und zuletzt unter der Benennung „das junge Deutschland" oder „die junge Literatur", eine literarische Schule gebildet hat, deren Bemübungen unverholen dahin gehen, in belletristischen, für alle Classen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden socialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und

[61] Tradução: Quando em 1835 primeiramente a Prússia e depois a Dieta Federal promulgaram vereditos condenando ao esquecimento definitivo escritos do passado, presente e futuro dos Jovens Alemães, Heine, Gutzkow, Laube, Mundt e Wienbarg, o público leitor naturalmente correu para as bibliotecas e livrarias e pagou altas quantias para obter os trabalhos de autores tão extremamente perigosos.

[62] Tradução: O sentimento crítico do tempo – nos dois sentidos da percepção de um tempo crítico e do posicionamento crítico frente à própria época – manifestou-se em um amplo espectro de correntes de pensamento e nuances, vivências e posições políticas, nos quais a atitude radical e democrática de um Heine e de um Börne, da Jovem Alemanha, mais tarde da esquerda hegeliana, da nascente teoria da democracia, na qual a intelectualidade é caracterizada pelo termo 'Vormärz`, se apresentava como uma das tendências que provocavam atritos cada vez mais fortes com as diretrizes conservadoras (JAESCHKE, 1995 : 9).

> Sittlichkeit zu zerstören: so hat die deutsche Bundesversammlung - in Erwägung, daß es dringend nothwendig sey, diesen verderblichen, die Grundpfeiler aller gesetzlichen Ordnung untergrabenden Bestrebungen durch Zusammenwirken aller Bundesregierungen sofort Einhalt zu thun, und unbeschadet weiterer vom Bunde oder von den einzelnen Regierungen zur Erreichung des Zweckes nach Umständen zu ergreifenden Maaßregeln - sich zu nachstehenden Bestimmungen vereiniget: 1. Sämmtliche deutschen Regierungen übernehmen die Verpflichtung, gegen die Verfasser, Verleger, Drucker und Verbreiter der Schriften aus der unter der Bezeichnung „das junge Deutschland" oder „die junge Literatur" bekannten literarischen Schule, zu welcher namentlich Heinr. Heine. Carl Gutzkow, Heinr. Laube, Ludolph Wienbarg und Theodor Mundt gehören, die Straf- und Polizei-Gesetze ihres Landes, so wie die gegen den Mißbrauch der Presse bestehenden Vorschriften, nach ihrer vollen Strenge in Anwendung zu bringen, auch die Verbreitung dieser Schriften, sey es durch den Buchhandel, durch Leihbibliotheken oder auf sonstige Weise, mit allen ihnen gesetzlich zu Gebot stehenden Mitteln zu verhindern. (10. Dezember 1835) [63]

Como se vê pelas resoluções da Liga Alemã, os governantes e, especialmente o mais influente na Liga (Metternich), consideravam o novo grupo dos jovens alemães como um problema efetivo para os estados.

> Now why should Metternich have taken all this trouble ? What were the Young Germans to him, that he should have put so gigantic a machinery in motion, in order to wipe them off the face of the literary world? A question easy enough to answer, some may say. The untiring antagonist of liberalism, the sworn and bitter foe of revolutionary tendencies, the reactionary somnambulist, who walked amid voices always whispering to him of conspiracies and revolutions, surely such a man, born under so evil a star, was destined to discover just such a mare's nest as this. (BUTLER, 1924: 69) [64]

---

[63] *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Vormärz. Reclam 1979. p. 74. Tradução: "havendo-se formado na Alemanha nos últimos tempos e na atualidade sob a designação de *A Jovem Alemanha* ou *A Jovem Literatura* uma escola literária cujos esforços disfarçados de literatura estão dirigidos a atacar na forma mais atrevida mediante toda classe de escritos acessíveis aos leitores, a religião cristã, a depreciar as relações sociais existentes e destruir toda disciplina e moralidade, o Congresso da Liga Alemã chegou às seguintes resoluções: 1. todos os governos alemães se comprometem a empregar com todo seu rigor as leis penais e de polícia de seu país, assim como a regulação contra o mau uso da imprensa, contra os autores, editores, gráficas ou distribuidores dos escritos da escola literária conhecida sob a denominação de A Jovem Alemanha ou A Jovem Literatura, a que pertencem especialmente Heinriche Heine, Carlos Gutzkow, Heinrich Laube, Ludolf Wienbarg e Theodor Mundt, assim como a impedir a propagação destes escritos seja mediante o comércio de livros ou as bibliotecas circulantes com todos os meios que estejam legalmente a seu alcance para fazê-lo, etc". (10 de Dezembro de 1835)

[64] Tradução: Agora por que Metternich teria tomado para si todo esse problema? O que significavam os Jovens Alemães para ele, a ponto de ele mobilizar um maquinário tão gigante, a fim de excluí-los da face do mundo literário? Uma pergunta suficientemente fácil de responder, pode-se dizer. O incansável antagonista do liberalismo, o adversário declarado e mordaz de tendências revolucionárias, o sonâmbulo reacionário, que andava entre vozes sempre sussurrando para ele sobre conspirações e revoluções, certamente tal homem, nascido sob signo tão negativo, estava destinado a descobrir um grupo como este (BUTLER, 1924: 69).

No tempo que se seguiu o conselho alemão tratou de deixar claro que em seu decreto se referia não somente ao que os escritores haviam escrito até então, mas também a tudo o que pudessem publicar no futuro. Assim se disse expressamente em uma reunião ministerial prussiana em 11 de dezembro de 1835 que "no que tange às futuras produções literárias de Heine, onde, sempre e em qualquer idioma que as mesmas podem ser editadas, estão submetidas à mesma resolução, assim como as de Gutzkow, Wienbarg, Laube e Mundt".

Além de silenciar os escritores nomeados acima, buscou-se também neutralizá-los proibindo-se imprimir seus nomes ou citá-los. Por isso foi apagado o nome de Mundt da lista dos colaboradores do *Anuário Berlinês* de crítica científica, e nos anúncios relativos à edição dos escritos literários póstumos de Anabel, por Varnhagen e Mundt, somente Varnhagen pôde ser nomeado editor.

Ao mesmo tempo se tomaram medidas especialmente severas contra a imprensa estrangeira. Foram permitidas algumas poucas revistas inglesas e francesas sem partido. Contra as demais se recorreu à medida indireta de exigir-lhes selagem postal completa, assim o preço de uma daquelas revistas se elevava a tal ponto que se tornava inviável sua aquisição.

Os intelectuais da Jovem Alemanha se viam assim colocados pelo governo ante a alternativa de emudecer incondicionalmente e manter a conduta com tranquila obstinação ou renegar seu passado, dar humildes garantias quanto a sua futura conduta e assim não serem mais perseguidos. A maioria dos escritores não resistiu à pressão do governo e retirou publicamente suas ideias. Entretanto, nem Heine, nem Wienbarg, nem Gutzkow se renderam. Nos demais casos prosperou o caminho mais fácil de se entregar aos desígnios do governo. Em sua maioria, os jovens escritores foram tolhidos de suas ideias filosófico-revolucionárias e politicamente opositoras.

Esses conflitos políticos são importantes, já que a censura terá em Heinrich Heine (1797-1856), em determinado momento, seu alvo principal. Além disso, ele é a figura mais importante entre esses intelectuais. Heine publica em 1836 *Die Romantische Schule*, ou *A escola Romântica*, em que o autor critica fortemente

certas tendências reacionárias do romantismo tardio (*Spätromantik*) e, assim, assinala os principais ideais dos *Jovens Alemães*.

> Beaten in the political field, the revolutionary press is attempting to attain its ends by means of an anti-Christian, blasphemous and immoral literature, whose chief ex-ponent is Heinrich Heine in Paris. The new features of this literary propaganda are to be found in the combination of blasphemy and sensuality, much used by Heine for the purpose of sedulcing youth, the remarkable introduction of Saint-Simonian and pantheistic ideas, and the elaboration of all these elements into a complete system of blasphemy and immorality, which Heine has the effrontery to proclaim as the New Religion in the second volume of his *Salon*. His works have brought forth adepts and apostles of the New Religion, who have formed a literary coterie called Young Germany for the express purpose of propa-gating these doctrines. [65] (BUTLER : 1924, 79)

Heine encarna, portanto, a figura central a ser perseguida pela censura e, dada a contundência de sua arte, é mesmo visto como indivíduo extremamente perigoso aos olhos dos governantes. Em uma carta, Bornstett, um dos informantes de Metternich, chega a cogitar a necessidade de se prender Heine a qualquer preço: "Heine's Gefährlichkeit ist nicht im Verhältnisse mit dem Geldopfer, das man bringen müsste, um ihn zu gewinnen und festzuhalten" [66]. A aversão a Heine fica patente nesse outro trecho de carta do mesmo informante de Metternich:

> 'Persönlich feig, lügnerisch und seinem besten Freunde untreu werdend, ist er jeder Festigkeit unfahig, veränderlich wie eine Kokette, boshaft wie eine Schlange, aber auch glanzend und schillernd wie eine solche, giftig". (Carta de Bornstett a Metternich de 28 de outubro de 1835. Draeger. op. cit., p. 159 *apud* BUTLER: 1924, 70) [67]

[65] Tradução: Batida no campo político, a imprensa revolucionária está tentando atingir seus fins por meio de uma literatura anticristã, blasfema e imoral, cujo chefe expoente é Heinrich Heine em Paris. As novas características desta propaganda literária são encontradas na combinação de blasfêmia e sexualidade, muito usada por Heine com o propósito de seduzir a juventude, a notável introdução de São Simão e idéias panteístas, e a elaboração de todos esses elementos em um completo sistema de blasfêmia e imoralidade, as quais Heine tem a audácia de proclamar como a Nova Religião no segundo volume de seu *Salon*. Seus trabalhos trouxeram novos adeptos e seguidores da Nova Religião, que formaram um pequeno grupo literário chamado Jovem Alemanha com o objetivo expresso de propagar aquelas doutrinas (BUTLER, 1924: 79).

[66] Carta de Borstett a Metternich em 28 de outubro de 1835 *in* Draeger. p. 160. *apud* BUTLER : 1924, 70. Tradução: "A periculosidade de Heine é maior do que o valor em dinheiro que se deveria sacrificar para vencê-lo e prendê-lo".

[67] Tradução: De personalidade covarde, mentiroso, está se tornando infiel ao seu melhor amigo, é refratário de qualquer constância, mutável como um flerte, malvado como uma cobra, mas também reluzente e cintilante como tal, venenoso (Carta de Bornstett a Metternich de 28 de outubro de 1835. Draeger. op. cit., p. 159 *apud* BUTLER: 1924, 70).

Ao assumir o comando da Áustria, Metternich menciona Heine como o primeiro nome na lista dos escritores a serem censurados. “The first was the inclusion of the name of Heine in the group of men brought under his notice“. [68] (BUTLER : 1924, 69).

Por outro lado, além desse veio político, Heine também é conhecido como o último romântico, pois traz em várias de suas obras, principalmente de sua juventude, um veio lírico forte, expresso muitas vezes na forma das cantigas populares (*Volkslieder*), tão caras aos românticos. Mesmo em sua maturidade, Heine deixa transparecer um traço marcadamente romântico – um profundo pessimismo – em sua obra *Romanzero*, publicada em 1855, ou seja, no ano anterior à sua morte.

De todo modo, é na prosa que Heine começa desde cedo a desenvolver seu pendor crítico e político. Em seu *Reisebildern* (*Quadros de Viagem*), escrito entre os anos de 1826 e 1831, Heine desfere com estilo polêmico uma crítica contundente à Restauração na Alemanha. Em seu *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844), ou *Alemanha. Um Conto de Fadas de Inverno*, o autor ironiza o militarismo prussiano e o ideal de poder da pequena burguesia. Em *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (1843/47), *Atta Troll. Um Sonho de Noite de Verão*, Heine não ignora nem mesmo as fraquezas estéticas e o diletantismo dos poetas de sua época.

Mais radical e engajado que Heinrich Heine foi Ludwig Börne (1786-1837), ainda que não seja tão reconhecido artisticamente como aquele. Suas *Briefe aus Paris* (1832–1834), *Cartas de Paris*, escritas nesta cidade, onde Börne começou a viver a partir de 1830 (Heine a partir de 1831), representam um dos principais textos que teorizaram os ideais dos Jovens Alemães, embora o autor não mantenha estreita ligação com este grupo. Em suas *Cartas*, Börne, inspirado pela Revolução de Julho em Paris, proclama a necessidade urgente de mudanças na política prussiana.

[68] Tradução: A primeira atitude foi a inclusão do nome de Heine no grupo de homens que chegou ao conhecimento de Metternich.

A INFLUÊNCIA DA REVOLUÇÃO DE JULHO DE 1830

Nos dias 27, 28 e 29 de julho de 1830, conhecidos como os três dias gloriosos, o povo de Paris e as sociedades secretas republicanas, liderados pela burguesia liberal, fizeram uma série de levantes contra Carlos X. Levantaram-se barricadas na capital francesa e generalizou-se a luta civil. As revoltas populares sucediam-se a tal ponto que a própria Guarda Nacional acabou por apoiá-las. Após lutas nas ruas parisienses, o último Bourbon teve de partir para o exílio no começo de agosto.

Na Alemanha, onde prevalecia a censura e a opressão, a notícia da Revolução de Julho em Paris atua como uma descarga elétrica sobre a consciência pública alemã. Todos os olhos se dirigem para Paris e nos círculos de intelectuais domina um entusiasmo visível, também claramente presente entre a população jovem. Heine retrata bem essa atmosfera de otimismo e mudança, com seus reflexos na arte:

> Die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu formen braucht und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden hervorbringen muss. Bis dahin möge mit Farben und Klängen, die selbsttrunkenste Subjektivität, die weltentzügelte Individualität, die gottfreie Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer ersprießlicher ist als das tote Scheinwesen der alten Kunst.[69]

[69] Heine: "Französische Maler". HEINE, Heinrich. *Historisch-kritische gesamtausgabe der werke*. Bd.12. Französische Maler Französische Zustände. Über die französische Bühne. Hamburg : Hoffman und Campe, 1975-1997. "A nova era criará também uma nova arte, que estará em entusiasmada harmonia consigo mesma, que não precisa formar sua simbologia a partir do passado morto e até mesmo precisa criar uma nova técnica, diferenciada da atual. Até lá deve fazer valer com toda sua força vital, com cores e sons, a subjetividade mais introvertida, a individualidade desligada do mundo, a personalidade ateísta, o que é sempre mais vantajoso que a morta essência de aparência da arte antiga".

A Revolução de Julho na França influencia fortemente as ideias de Heine, o que inclusive é um dos fatores que determinam sua ida a Paris:

> Es ist mir alles noch wie ein Traum; besonders der Name Lafayette klingt mir wie eine Sage aus der frühesten Kindheit. Sitzt er wirklich wieder zu Pferde, kommandierend die Nationalgarde? Ich fürchte fast, es sei nicht wahr, denn es ist gedruckt. Ich will selbst nach Paris gehen, um mich mit leiblichen Augen davon zu überzeugen ... Es muß prächtig aussehen, wenn er dort durch die Straßen reitet, der Bürger beider Welten ... Dabei weht wieder auf den Türmen von Paris die dreifarbige Fahne, und es klingt die Marseillaise! Lafayette, die dreifarbige Fahne, die Marseillaise ... Fort ist meine Sehnsucht nach Ruhe. Ich weiß jetzt wieder, was ich will, was ich soll, was ich muß ... Ich bin der Sohn der Revolution und greife wieder zu den gefeiten Waffen, worüber meine Mutter ihren Zaubersegen ausgesprochen ...[70]

A Revolução de Julho inflama o desejo de mudanças na realidade imediata por parte dos escritores. Eles querem fundir a literatura com a vida, intentam a dissolução das leis dominantes na religião e moral, pretendem formas mais livres para a união e para a separação dos sexos. Gutzkow escreve em 1832:

> Es gibt in Preußen Leute, die sich schämen, das Wort Konstitution in den Mund zu nehmen, und es sind sonst die schlechtesten noch nicht! In Frankreich hält die Politik und der Kampf der Parteien alle Richtungen des dichtenden und denkenden Geistes zusammen. Dort sind die Helden des Tages auch Helden des Jahrhunderts. Wir Deutsche, bisher allem öffentlichen Leben entfremdet, haben von den Goldminen der Wissenschaft nie geahnt, daß sie unter dem Boden des Staatslebens sich fortziehen.... Die Notwendigkeit der Politisierung unserer Literatur ist unleugbar.[71]

---

[70] Heine, *Ludwig Börne: Eine Denkschrift*, in Elster, *Sämtliche Werke*, Band V, p. 58. Tradução: „Tudo é ainda para mim como um sonho; especialmente o nome Lafayette me soa como uma lenda da infância remota. Ele realmente está a cavalo e comanda a guarda nacional? Eu quase temo, que não seja verdade, pois está impresso. Quero eu mesmo ir a Paris para me convencer com meus próprios olhos... Deve ser magnífico, quando ele cavalga pelas ruas, o cidadão de ambos os mundos... Enquanto isso, agita-se nas torres a bandeira de três cores, a Marseillaise... Lá na frente está meu anseio de tranquilidade. Eu sei agora novamente o que eu quero, o que eu devo, o que eu preciso fazer... Eu sou o filho da Revolução e pego novamente as armas seguras, as quais minha mãe abençoou..."

[71] Karl Gutzkow, *Briefe eines Narren an eine Närrin* (Hamburg, 1832), *apud* Jost Hermand, org.., *Das Junge Deutschland: Texte und Dokumente* (Stuttgart: Philipp Reclam, jun., 1966), p. 101. Tradução: "Há na Prússia pessoas que se envergonham de pronunciar a palavra "constituição", e não são as piores! Na França, a política e a luta dos partidos juntam todas as formas de poesia e de espíritos pensantes. Lá são os heróis do dia também os heróis do século. Nós alemães, enquanto estranhos a toda vida pública, nunca tivemos uma ideia das minas de

Por volta do ano de 1840, a filosofia alemã volta-se a uma direção radical, e os poetas começam a abrir diretamente o caminho à liberdade política. A geração que aparece agora deve também sua formação filosófica a Hegel, mas transformou sua doutrina em uma escola para a explicação ateia de Deus e para a política que combate o absolutismo. Descarta-se o ponto de vista da Jovem Alemanha como apropriado somente para os estetas; e trabalha-se ativamente com a essência do cristianismo e a ideia de Estado.

HEINRICH HEINE

"Papier – Bleistift..." [72]

Últimas palavras de Heine

Acredita-se que Harry Heine, nome de Heinrich Heine antes de sua conversão ao cristianismo, tenha nascido em 1797 em Düsseldorf. A incerteza quanto ao ano de nascimento de Heine deve-se ao fato de que naquela época não havia registro oficial do nascimento de judeus [73].

Heine descende de uma reconhecida família judaica. Seu pai, Samson Heine, vem de uma família de judeus comerciantes da corte [74]. Um irmão de Samson – Salomon – era banqueiro de Hamburgo, um dos homens mais ricos dessa cidade e quem iria financiar Heinrich Heine. Um outro irmão de Samson era banqueiro em Bordeaux. A mãe de Heine – Betty van Geldern – era igualmente de uma rica família de comerciantes da corte.

---

ouro da ciência, que ela avança sob o chão da vida publica... A necessidade de politização da nossa literatura é inegável"

[72] Tradução: "papel – lápis".
[73] GALLEY, 1963: 5.
[74] Na época a maioria dos comerciantes que trabalhavam dentro das cortes eram judeus, principalmente pelo fato de que aos cristãos era proibido o comércio por meio de juros.

De qualquer modo, o pai e a mãe de Heine lhe representavam modos de vida bem distintos. O pai de Heine era um homem dado aos prazeres da vida e aos amores e com pouco talento ao comércio. Por outro lado, a mãe de Heine era uma mulher extremamente disciplinada que sempre buscou trazer o filho para uma vida que lhe assegurasse uma posição social privilegiada [75]. Heine, entretanto, demonstraria cada vez mais uma personalidade mais parecida com a de seu pai.

Quando do nascimento de Heine, Düsseldorf era uma cidade dominada pelos franceses, que avançaram até a região do rio Reno e tomaram a cidade em 1795. Somente em 1801 a administração bávara foi retomada. Entretanto, já em 1806, Napoleão retomou o domínio da região e o deu ao seu cunhado Murat, que a governou até 1811, quando Napoleão de forma centralizadora toma o controle total da região aos franceses. O sistema escolar foi renovado e até mesmo foi planejada a fundação de uma universidade. Para a família de Heine, como para as famílias judaicas de Düsseldorf em geral, a ocupação francesa é algo importante, pois sob o comando francês as restrições aos judeus foram retiradas. Esta época de agitação política o jovem Heine vivenciou com olhos curiosos [76]. A admiração pela França livre, pela pessoa forte de Napoleão, que ele mesmo pôde ver quando da visita do imperador a Düsseldorf em 1811, foram determinantes para toda a vida do escritor alemão.

> Wie darf ich, der Schüler Le Grands, den Kaiser schmähen hören? Den Kaiser! den Kaiser! den großen Kaiser! Denke ich an den großen Kaiser, so wird es in meinem Gedächtnisse wieder recht sommergrün und goldig, eine lange Lindenallee taucht blühend empor (...) [77]

O desenvolvimento político em Düsseldorf influenciou a vida escolar do jovem Heine, pois o *Düsseldorfer Lyzeum*, onde ele estudou de 1807 a 1814, funcionava, durante o domínio francês, no antigo convento franciscano. Assim,

[75] GALLEY, 1963: 06.
[76] GALLEY, 1963: 7.
[77] *Buch Le Grand*, capitulo VII. Tradução: Como eu posso me permitir ouvir os alunos de Le Grand insultar o imperador? O imperador! O imperador! O grande imperador! Quando eu penso no grande imperador minha memória novamente adquire um verde de verão e dourado, uma longa alameda de Tílias surge florescendo (...)

monges franciscanos e jesuítas lecionavam ao lado de imigrantes franceses. Os jovens alunos eram colocados em contato com o pensamento iluminista e ao mesmo tempo com o católico e a rigidez prussiana, o que propiciou a Heine uma escolarização menos fechada.

Em 1815 Heine é levado por seu pai a Frankfurt e deixado com o banqueiro Rindskopf (nome inclusive mencionado no *Rabi*) para que ele pudesse ensinar o ofício de comerciante a Heine. Em apenas alguns meses, demonstrando sua inaptidão para os negócios, o jovem volta a Düsseldorf. Essa estadia em Frankfurt é importante porque é nesta cidade, onde os judeus viviam excluídos em guetos, que Heine tem pela primeira vez uma noção mais ampla da situação geral desse povo, o qual não gozava das mesmas condições que as dos judeus de Düsseldorf, cidade natal de Heine. [78]

Em fevereiro de 1821 Heine vai para Berlim a fim de continuar seus estudos de Direito. Os dois anos em que ficou nessa cidade foram fundamentais para determinar a personalidade poética de Heine. Na universidade, Heine entusiasma-se mais com cursos da Faculdade de Filosofia do que com os de Direito, para o qual demonstra pouca inclinação. [79]

A estadia em Berlim é também extremante importante pelo fato de que é nessa cidade que Heine conhece muitas personalidades importantes para a intelectualidade alemã e começa a frequentar os salões literários. Também é aí que Heine entra para a "*Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden*" ("Associação para Cultura e Ciência dos Judeus"), fundada em 1819 por Leopold Zunz, Eduard Gans e Moses Moser. Tal associação tinha o objetivo de, através de cursos e palestras, trazer o povo judeu de seu fechamento milenar para a sociedade moderna europeia. Enfatiza que essa passagem seja feita dentro do judaísmo e não por conversão ao cristianismo, como aconteceu muitas vezes com famílias judaicas. [80]

Uma relação tão estreita com o judaísmo não foi transmitida pelos pais de Heine, de modo que a adesão ao grupo de Berlim se tornou apenas mais um

[78] GALLEY, 1963: 8.
[79] Idem, ibidem, p. 12.
[80] Idem, ibidem, p. 15.

episódio em sua vida [81]. De todo modo, a filiação à Associação é importante para essa dissertação, pois é nesse período que Heine inicia sua pesquisa histórica acerca da cultura judaica para compor seu *Rabbi von Bacherach*.

Em 28 de Junho de 1825, logo após terminar seus estudos de Direito, o autor judeu se batiza em uma igreja evangélica, passando a se chamar Heinrich Heine. Sua ligação com o judaísmo nunca foi forte. A conversão de judeus ao Protestantismo na época era algo corriqueiro [82], pois só assim podiam exercer profissões como a de jurista. O próprio Heine chamou sua conversão de "*Entreebillet* zur Europäischen Kultur" [83]. Dada a proximidade com o término de seus estudos, fica patente que o objetivo de Heine ao se converter não se relaciona a nenhuma convicção religiosa, mas a uma possibilidade de emprego na área de jurisprudência. [84] Essa não-filiação a uma prática religiosa fica patente mais tarde, já nos últimos anos de sua vida, quando Heine declara: "Ich sterbe als ein Dichter, der weder Religion noch Philosophie nötig hat und der mit keiner von beiden etwas zu schaffen hat". (PREISENDANZ, 1973: 11) [85]

Após seus estudos, Heine realiza várias viagens pela Europa. Em Londres é pela primeira vez despertado o verdadeiro interesse de Heine por questões políticas do dia-a-dia. O cotidiano da cidade inglesa impressiona bastante o escritor alemão, principalmente pela liberdade de seus cidadãos e por seu cosmopolitismo. [86]

No final de novembro de 1827 Heine chega a Munique para trabalhar na redação dos "*Politischen Annalen*", "Anais de Política", para os quais colabora apenas por meio ano, demonstrando pouca regularidade e objetividade necessárias à atividade profissional de redator. De todo modo, esse é um momento importante,

---

[81] Idem, ibidem, p. 15.

[82] Sobre esse tema escreveu Johnson: "A conversão ao Cristianismo foi uma maneira pela qual os judeus reagiram na Idade de emancipação. Tradicionalmente, o batismo fora uma fuga da perseguição, e a emancipação deveria fazê-lo desnecessário. Na realidade, a partir do fim do século dezoito, tornou-se mais comum. Já não era um ato de tradição dramático, uma mudança de um mundo para outro. Com o declínio do papel que a religião representava em sociedade, a conversão podia ser menos um ato religioso do que um ato secular; podia ser inteiramente cética. Heinrich Heine (1797-1856), que se fez batizar um ano depois de Karl Marx, referia-se ao ato, com desprezo, como um 'bilhete de entrada na sociedade européia'. Durante o século dezenove, na Europa oriental-central, pelo menos 250.000 judeus compraram o bilhete" (JOHNSON, 1995: 324).

[83] Tradução: "bilhete de entrada para a cultura européia".

[84] GALLEY, 1963: 19.

[85] Tradução: Eu morro como poeta, que não precisa de religião nem de filosofia, e que nada tem a fazer com elas (PREISENDANZ, 1973: 11).

[86] GALLEY, 1963: 24.

pois é o primeiro emprego de Heine em sua longa carreira como correspondente de jornal, o que marcará fortemente sua *poesis*:

> Schon diese Andeutungen zeigen, wie weit die Kordinaten dessen, was die Zeitgenossen als Neues in Heines Schreibart fanden, von ihm selber zur Verfügung gestellt wurden. Und zwar auf der einen Seite im Bezug auf eine *littérature engagée*, im Zug derer sich auch das Dichten nicht mehr an der „Idee der Kunst", nicht mehr an der Idee einer durch die Ästhetik ausgesprochenen Poesie oriertiert, sondern den Anspruch auf publistische Einfluβnahme in sich aufnimmt; auch das artistische der Schreibart scheint damit zur Funktion nicht ästhetischer Wirkungsabsichten zu werden. (PREISENDANZ, 1973: 24) [87]

Pelo ângulo inverso, Heine também marcará um novo tipo de jornalismo:

> Schon das bisher Angeführte deutet wohl auf einen noch zu wenig beachtete Literarisierung des politischen Berichts, zeigt an, daβ von der ursprünglichen reinen Informationstendenz des Berichts her eine neue, ausgeprägt literarische Form entwickelt wurde. Die weithin übliche fixe Einteilung der Prosa Heines ist belletristische und publizistische Schriften hemmt freilich die Beobachtung, wie hier in einer durchaus praktischen, expositorischen Sachprosa Schreibart und Struktur informativen Wert, kommunikativen Sinn erhalten. (PREISENDANZ, 1973: 82) [88]

Em 1831 Heine decide exilar-se em Paris, terra onde a liberdade dos cidadãos e da imprensa estava garantida. Nesse sentido, esse exílio em Paris não é obrigatório, mas também não é totalmente voluntário, já que em seu país a censura e a perseguição se faziam cada vez mais fortes.

---

[87] Tradução: Já essas indicações mostram até onde as coordenadas daquilo que os contemporâneos encontraram como inovação, na forma de escrever de Heine, foram, por este, colocadas à disposição. E, com efeito, naquele lado da referência voltada para uma litterature engagé (literatura engajada), no movimento da qual também a composição de versos não se orienta mais pela "ideia da arte" nem pela ideia de uma poesia orientada pela estética expressa pela poesia, mas que toma em si mesma o direito a uma influência publicística; também o artístico, na forma de escrever, não parece, com isto, tornar-se função de intenções estéticas (PREISENDANZ, 1973:24).

[88] Tradução: Já o trazido até aqui aponta talvez para um relatório pouco voltado para a literalização do político, mostra que da pura tendência informativa original do relatório, foi desenvolvida uma nova forma literariamente acabada. A ampla estrutura fixa usual da prosa de Heine é beletrística e publicística e tolhe claramente a observação, como aqui contém numa prosa plenamente prática expositora e técnica; forma de escrever e estrutura, valor informativo e sentido comunicativo (PREISEDANZ,1973:82).

Logo em sua chegada a Paris, Heine é recebido pelo jornal "Globe", veículo de comunicação dos *Saint-Simons*, tipo de seita religiosa e panteísta ao mesmo tempo politicamente radical, que pregava uma total reconfiguração social que tirasse os privilégios dos mais ricos e plantasse a igualdade.

Embora a ligação de Heine com os *Saint-Simons* tenha sido algo distanciado, a influência que recebeu dos sucessores destes foi algo significativo [89]. Eles contrapõem o espiritualismo do Cristianismo e do Judaísmo – sua aversão aos sentidos e à vida sensitiva – ao desfrute do sensualismo, pregando este último como atividade a que não se deve atribuir pecado, já que expressão natural do caráter ao mesmo tempo mundano e divino do ser humano. Essas ideias têm forte influência sobre as concepções de Heine acerca da Religião até metade dos anos 40, como se vê em sua *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1835), *Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*,

> (...) dem guten Christus steht der böse Satan entgegen; die Welt des Geistes wird durch Christus, die Welt der Materie durch Satan repräsentiert; jenem gehört unsere Seele, diesem unser Leib; und die ganze Erscheinungswelt, die Natur, ist demnach ursprünglich böse, und Satan, der Fürst der Finsternis, will uns damit ins Verderben locken, und es gilt, allen sinnlichen Freuden des Lebens zu entsagen, unsern Leib, das Lehn Satans, zu peinigen, damit die Seele sich desto herrlicher emporschwinge in den lichten Himmel, in das strahlende Reich Christi. (I livro, HEINE, 2005: 518) [90]

e como veremos no *Rabbi*, mais especificamente na fala do cavaleiro espanhol, em que aparece claramente essa oposição espiritualismo/sensualismo.

De 1840 a 1847 são os anos de maior engajamento político de Heine [91]. O fato de que a partir de 1840 a censura na Alemanha aos escritos do autor diminui consideravelmente contribui para que Heine publique nos três primeiros anos da

[89] GALLEY, 1963: 34.
[90] Tradução: (…) ao bom Cristo, que representa o mundo do espírito, se opõe o maligno Satanás, que representa o mundo da matéria; àquele pertence nossa alma, a este o nosso corpo; e, assim, todo o mundo dos fenômenos – a natureza – é originalmente mau, e Satanás, o príncipe das trevas, deseja nos levar à perdição, sendo necessário renunciar a todos os prazeres sensíveis da vida e flagelar o corpo, o feudo de Satanás, para que a alma se eleve tanto mais esplendidamente ao céu luminoso, ao resplandecente reino de Cristo (Trad. de Suzuki: HEINE, 1991: 23).
[91] GALLEY, 1963: 48.

década vários de seus livros, inclusive o *Rabbi* (1840), e artigos para o "*Allgemeine Zeitung*".

Os últimos oitos anos de vida, 1848 a 1856, Heine passa abandonado em um hospital de Paris, com paralisia de diversas partes do corpo e com a visão debilitada. Entretanto, o legado de Heine é duradouro e contundente. Até mesmo na ocasião de sua morte, Metternich, o estadista austríaco que tanto perseguiu Heine, declara:

> Heinrich Heine ist soeben gestorben (17. Februar 1856); dass die Urtheile, welche die Zeitgenossen über den geistig hoch und moralisch in einem Pfuhl der Unsitte gestandenen Dichter fällen, sich feindlich gegenüber stehen müssen, ist wohl sehr erklärlich. Heine war ein grosser Dichter, eine auf der niedrigsten Stufe der Moralität stehende, aber mit grossen Geistesgaben betheilte Persönlichkeit und vor allem ein ausgeprägter Cyniker (BUTLER : 1924, 70) [92].

[92] Tradução: Heinrich Heine acaba de falecer (17 de fevereiro de 1856); o fato de que os julgamentos dos contemporâneos sobre o poeta intelectualmente superior e moralmente tão baixo quanto seus maus costumes sejam tão contrastantes entre si é perfeitamente explicável. Heine foi um grande poeta, uma personalidade dividida que figurou tanto no mais baixo degrau da moralidade, quanto demonstrou grande dote intelectual; foi, sobretudo, marcadamente um cínico (Extraído de anotações de Metternich, Viena, 1880-1884, viii, p. 584 *apud* BUTLER: 1924, 70).

2. IRONIA E PARÓDIA

2.1. Conceito de Ironia

> *"Dizer que a história é o registro da falibilidade humana e que a história do pensamento é o registro da descoberta recorrente de que aquilo que garantimos ser a verdade era, na verdade, apenas uma verdade aparente equivale a dizer que a literatura sempre teve um campo incomensurável onde observar e praticar a ironia."*
>
> Muecke

Não há um conceito fechado para a ironia. Nem a palavra ironia significou, obviamente, sempre a mesma coisa ao longo da história. Aqui veremos sem nos aprofundarmos em uma análise exaustiva como esse conceito se desenvolveu em diferentes períodos. O texto-base para essa exposição é a reflexão de Muecke sobre o caráter da ironia em seu livro *Ironia e o Irônico* (original em inglês: *Irony and the Ironic*, publicado em 1970).

O primeiro registro de *eironeia* aparece na *República* de Platão. Aplicada a Sócrates por uma de suas vítimas, parece ter significado algo como "uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas". Para Demóstenes, um *eiron* era aquele que, alegando incapacidade, fugia de suas responsabilidades de cidadão.

Aristóteles, contudo, talvez porque tivesse Sócrates em mente, considerava a *eironeia*, no sentido de dissimulação autodepreciativa, superior ao seu oposto, a *alazoneia*, ou dissimulação presunçosa. A modéstia (assim ligada à *eironeia*), ainda que apenas simulada, pelo menos parece melhor que a ostentação (ligada à *alazoneia*). Por volta dessa mesma época, a palavra, que a princípio denotava um modo de comportamento, chegou também a ser aplicada a um uso enganoso da linguagem; *eironeia* é então uma figura de retórica: censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica.

Para Cícero, “ironia” não tem as acepções abusivas do vocábulo grego. Ele a usa ou como a figura de retórica ou como a “pretensão amável” totalmente admirável de um Sócrates, ironia como um hábito difundido do discurso.

A estes dois significados de ironia reconhecidos por Cícero, o retórico Quintiliano acrescentou um outro, intermediário: a ironia como construção de uma figura de linguagem num raciocínio completo, por exemplo, a elaboração de uma ironia como “O Cristianismo tem seu pontos, apesar de tudo” no *Argumento [contra] a Abolição do Cristianismo*, de Swift.

Mais tarde, na Europa moderna, o conceito de ironia se desenvolveu muito paulatinamente. Os significados mais interessantes em Cícero e Quintiliano – ironia enquanto um modo de tratar o oponente num debate e enquanto estratégia verbal de um argumento completo – foram ignorados a princípio, e durante mais de duzentos anos a ironia foi vista principalmente como uma figura de linguagem. Definia-se o termo como algo que “diz uma coisa, mas significa outra”, como uma forma de “elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar”, e como um modo de “zombar e escarnecer”. O vocábulo era também empregado para significar dissimulação, mesmo dissimulação não-irônica, subentendidos, e paródia.

Foi no final do século XVIII e começo do século XIX que a palavra “ironia” assumiu inúmeros significados novos. Ocorre uma transformação tão radical do conceito de ironia quanto foi o Romantismo em relação à visão de mundo dos séculos anteriores. Onde antes se entendia a ironia como algo essencialmente intencional e *instrumental*, alguém que realizava um propósito usando a linguagem ironicamente, agora era possível considerar a ironia como algo que, ao contrário, podia ser não-intencional, algo *observável* e, por conseguinte, representável na arte, algo que aconteceu e de que alguém poderia se tornar consciente. Assim, a partir desse momento, a ironia adquire natureza dupla, ora instrumental, ora observável. Essa distinção entre Ironia Instrumental e Ironia Observável será de suma importância para o desenvolvimento desse trabalho. De fato, Heine é um autor que se vale frequentemente, e com bastante consciência, desses mecanismos e sutilezas da ironia.

A primeira consequência do desenvolvimento para este novo conceito de ironia foi a mudança de foco do sujeito ativo da ironia para a vítima dela, já que na Ironia Observável não há um sujeito que usa a linguagem ironicamente, senão alguém que é *observado* em uma situação irônica.

Dentro do conceito de Ironia Observável, Muecke desenvolve o termo *Ironia de Eventos*. É aquela em que há no decorrer do tempo uma inversão dos fatos e, assim, contradição entre eles. Por exemplo: "Encerrando a reunião, o professor disse que o aluno Einstein jamais chegaria a servir para alguma coisa. Einstein é considerado o pai da Física". Nota-se que também nesse tipo de ironia o contraste é elemento fundamental.

Na época romântica o conceito de ironia se estendeu para além da Ironia Instrumental (alguém sendo irônico) até incluir o que Muecke chama de Ironia Observável (coisas vistas ou apresentadas como irônicas). Estas Ironias Observáveis – sejam ironias de eventos, de personagem (auto-ignorância, autotraição), de situação, sejam de ideias (por exemplo, as contradições internas inobserváveis de um sistema filosófico como o marxismo) – podem ser locais ou universais.

Friedrich Schlegel acrescenta ao conceito um desenvolvimento posterior e até mais radical. Com ele a ironia tornou-se aberta, dialética, paradoxal, ou "romântica". Para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível. A isto podemos chamar Ironia Observável da Natureza que tem o homem como vítima.

Em vários de seus escritos Schlegel repudia a lei da contradição e nega o valor de alguma coisa que não seja ao mesmo tempo ela própria e seu contrário gerado por si mesmo. "A ironia", diz ele, "é a forma do paradoxo"; e "Paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte, e seu princípio". "A ironia é a análise [na medida em que se opõe à síntese] da tese e da antítese". "É igualmente fatal para a mente ter um sistema e não ter nenhum. Ela simplesmente terá de decidir combinar os dois".

> A ironia [romântica] é a única dissimulação involuntária e, ainda assim, totalmente deliberada [...] tudo deveria ser jocoso e sério, francamente aberto e profundamente escondido. Origina-se da união entre o *savoir vivre* e o espírito científico, da conjunção de uma filosofia perfeitamente instintiva com uma perfeitamente consciente. Contém e desperta um sentimento de indissolúvel antagonismo entre o absoluto e o relativo, entre a impossibilidade e a necessidade da comunicação completa (p.40/41).[93]

A criação artística, argumenta Schlegel, tem duas fases contraditórias, mas complementares. Na fase expansiva, o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo; mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade. Na fase contrativa, ele é reflexivo, consciente, crítico, irônico; mas a ironia sem entusiasmo é estúpida ou afetada. Ambas as fases são, portanto, necessárias se o artista deve ser amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico.

Para Heine, Baudelaire, Nietzsche e Thomas Mann, a ironia é antes de tudo Ironia Romântica, mas Heine também tem consciência da função autoprotetora da ironia, uma consciência que se reporta ao retrato que Teofrasto fez do *eiron* e antegoza algumas objeções do século XX à ironia. Onde a "ironia universal do mundo", de Hegel, era dialética, e negativa – "Deus deixa os homens fazer o que quiserem com suas paixões e interesses particulares; mas o resultado é a realização não de seus planos, mas de Seu plano" [94] – a de Heine era niilista, aquela que deixa um vazio de significado e se abstém de formar um juízo valorativo. Heine viu uma dialética (não-progressiva) em *Don Quixote*: Sancho Pança e seu amo, alegorias de corpo e alma, ironizam um ao outro através de sua incompatibilidade mútua. Também no seu *Rabi*, Heine vale-se de uma ironia niilista ao mostrar figuras opostas que se anulam, de modo que não há na obra a valorização de uma ou outra personagem.

Se, no século XIX pós-romântico, o conceito predominante era o da ironia niilista, o conceito que predomina no século XX parece ser o de uma ironia que é relativista. A ironia neste último sentido é a forma da escritura destinada a deixar

[93] Fragmento crítico 108 em Peter Firchow (ed.) *Friedrich Schlegel´s Lucinde and the Fragments*, 1971.
[94] Citado *apud* G.R.G. Mure, A Study of Hegel´s Logic. Oxford, 1950, p.257.

aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo deferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas.

2.2. Características da Ironia

> *"(...) o antagonismo polar torna-se a cifra através da qual o homem desvenda tanto as estruturas do universo como a significação da sua própria existência".*
>
> Mircea Eliade*, Origens*

"O traço básico de toda Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência" [95]. Essa afirmação de Chevalier, embora tenha o mérito de buscar definir de modo conciso o fenômeno da ironia, parece não ser fiel à multiplicidade dos casos em que se detecta o traço irônico. De fato, nem sempre quando há contraste há ironia, mas este é sem dúvida um dos traços importantes para caracterizar tal fenômeno. Certamente há outros elementos além desse contraste. Que a ironia e o logro são vizinhos próximos está claro a partir da análise dos termos latinos que referenciavam o que atualmente chamamos de ironia: *dissimulatio, cavillatio, inlusio, inversio, ironia*. Em Teofrasto, tanto o *Eiron* quanto o *Alazon* eram dissimuladores, um escondendo-se por trás de máscaras evasivas, esquivas, autodepreciativas, o outro por trás de uma fachada de elogios. Mas o ironista moderno, quer desempenhe um papel eirônico quer um alazônico, dissimula ou, antes, finge, não para ser acreditado, mas para ser entendido. Esse aspecto etimológico da palavra ironia a acompanha até nossos dias, como nos mostra Hutcheon:

[95] Haakon Chevalier, *The Ironic Temper*, New York, 1932, p.42.

> A ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem. Mentir faz o mesmo, é claro, e é por isso que o ético assim como o político nunca estão muito abaixo da superfície em discussões sobre o uso da ironia e as respostas a ela. Ela já foi até chamada de um tipo de 'gás lacrimogêneo intelectual'. A ironia obviamente deixa as pessoas desconfortáveis. Diz-se que ela desmente e desvaloriza, geralmente porque ela distancia. (HUTCHEON, 2000: 32).

Novamente segundo Muecke, nos logros existe uma aparência que é mostrada e uma realidade que é sonegada, mas na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz; é "sonegado" apenas no fraco sentido de que ele não está explícito ou não pretende ser imediatamente apreensível. Se entre o público de um ironista existem aqueles que não se dispõem a entender, então o que temos em relação a eles é um embuste ou um equívoco, não uma ironia, embora sua não-compreensão possa muito bem acentuar o prazer da ironia para o público verdadeiro. Aqui Hutcheon, ao também reconhecer essa hierarquização entre aqueles que conseguem interpretar a ironia e aqueles que não, acrescenta o elemento político no fenômeno. E aí a palavra "política" faz jus a sua etimologia ligada a "poder", e quem *pode* interpretar a ironia se sobrepõe aos outros.

> A ironia claramente diferencia e assim potencialmente exclui: como a maior parte das teorias diz, existem aqueles que a 'pegam' e os que não. Alguns teóricos, como Paul de Man, sentiram que qualquer distanciamento irônico implica o dualismo superioridade/inferioridade (DE MAN, P., 1969:195) e se voltam para a declaração famosa e muito citada de Kierkegaard de que a ironia não é entendida por todos porque ela 'viaja em incógnito exclusivo, por assim dizer, e menospreza, de sua posição elevada, com compaixão, a fala comum rasteira'. (HUTCHEON,2000:86)

Nesse jogo, Muecke propõe que a Ironia Instrumental seja um jogo para dois jogadores (embora ela não se limite a essa definição). O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado "transliteral" não-expresso de significação contrastante.

[página 60]

Existe uma estrutura dramática equivalente na Ironia Observável, mas geralmente numa forma fraca, onde os papéis do ironista e do público-intérprete são fundidos num só: o observador com um senso de ironia.

Em todo caso, o observador irônico reconhece ou descobre que este algo pode ser olhado como na verdade o inverso, em algum sentido, daquilo que pareceu ser à primeira vista ou a olhos menos aguçados ou a mentes menos informadas. E isso se refere tanto ao caso em que alguém é irônico com alguém (Ironia Instrumental), como àqueles em que coisas em comparação podem ser vista de modo irônico por alguém (Ironia Observável).

Não há nada que esteja imune à observação irônica. Sempre existe em algum lugar um contexto contrastante, que pode então ser matéria para o ironista. Assim, o papel do observador irônico é mais ativo e criativo do que sugere a palavra "observador". Embora possamos questionar legitimamente se alguma coisa foi ou não dita ou feita com intenção irônica, não podemos questionar o direito de alguém ver alguma coisa como irônica. Entretanto, podemos questionar seu sentido ou seu gosto.

Outro traço importante para se entender a ironia são os sentimentos relacionados às pessoas envolvidas num momento irônico. Como vimos, é

fundamental a toda ironia um contraste entre “aparência” e “realidade”. Com efeito, quando se age ou se observa ironicamente, desfruta-se daquela sensação especial de paradoxo, do ambivalente e do ambíguo, do impossível tornado efetivo, de uma dupla realidade contraditória.

A ausência desta sensação é que distingue a ironia do que é pesado demais ou leve demais para merecer o nome. Um sarcasmo como “Você é um belo tipo de amigo!” não é por um momento plausível em seu sentido literal; o tom transmite censura tão fortemente que não é possível qualquer sensação de contradição.

Esse aspecto afetivo é demonstrado também por Hutcheon (2000) para sua caracterização de ironia, de modo a vincular essas sensações que a atividade irônica provoca nas partes ao jogo político envolvido.

> Existe uma ‘carga’ afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite – Autor do texto) e os vários graus de motivação e proximidade. (HUTCHEON, 2000, p.33).

Logo no início de seu *Irony and the Ironic*, Muecke arrola 15 tipos de ironia. Entretanto, para o nosso propósito, parece desnecessário trabalhá-los. O que parece mais frutífero são as distinções Ironia Instrumental e Ironia Observável, já trabalhadas aqui, e a da Ironia Fechada e Ironia Aberta.

As Ironias Fechadas apontam para a “realidade” que revela definitivamente a aparência, embora sem afetar a plausibilidade ou a verossimilhança desta. Por sua vez, as Ironias Abertas são aquelas em que a “realidade” que elas revelam é uma visão do mundo como algo inerentemente contraditório ou aberto.

A Ironia Fechada se caracteriza emocionalmente por provocar no ironista sentimentos de superioridade, liberdade e divertimento e, simbolicamente, por um olhar do alto de uma posição de poder ou conhecimento superior. Thomas Mann fala que a ironia é “um olhar claro como o cristal e sereno, todo-abrangente, que é o

próprio olhar da arte, isso quer dizer: um olhar da maior liberdade e calma possíveis e de uma objetividade não-perturbada por qualquer moralismo." [96] (p.68)

Estilisticamente falando, a ironia é um dandismo, cujo primeiro objetivo, como nos conta Max Beerbohm, ironista e dândi, é "a produção do efeito máximo através dos meios menos extravagantes". O ironista consumado usará tão poucos sinais quanto puder. Isto é o que Muecke chama, na observação irônica, de princípio da economia.

2.3. Ironia e Política

> *"O ironista é como o vampiro que, após ter sugado o sangue do amante e ter assim congelado suas veias, adormece-o com um sono pesado povoado de pesadelos".*
>
> Mesnard

Enquanto o objetivo de Muecke foi o de caracterizar a ironia, de modo a cercar seus traços e, no último capítulo de seu livro – não trabalhado aqui – exemplificar o que chamou de ironia; a autora canadense Linda Hutcheon em seu livro *Teoria e Política da Ironia* (publicado no Brasil em 2000), sob uma perspectiva diversa, trabalha os vários aspectos políticos necessariamente envolvidos na prática da ironia, "que envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação, envolvendo assim inevitavelmente tópicos sensíveis tais como exclusão e inclusão, intervenção e evasão" (HUTCHEON, 2000: 17).

Considerando esse caráter político necessário na prática irônica, não é por acaso que este seja um dos mecanismos mais acionados por Heine em sua produção, dada sua inclinação crítica e politicamente engajada. Aqui mencionamos a palavra "política" num sentido mais amplo, ou seja, do trabalho de desmontar

[96] Thomas Mann, "The Art of the Novel", em *The Criative Vision*, ed. Haskell M. Block e Herman Salinger, 1960, p.88.

ideologias vigorantes em determinada época. E é nesse sentido que Hutcheon usa o termo "política" em suas reflexões sobre a cena irônica: "[trata-se de] um tópico político, no sentido mais amplo da palavra" (HUTCHEON, 2000: 17).

Efetivamente, não podemos ler Heine e seu *Rabbi de Bacherach* sem considerar as forças políticas envolvidas em sua época, e com as quais sua obra dialoga. Embora considerado um escritor canônico e clássico - no sentido de ter uma obra que possui caráter universal e atemporal - Heine tem uma produção que em muito depende da realidade imediata que o circundava. Aliás, trata-se de um escritor que sempre se orgulhou de escrever para o povo.[97]

Além de ser um escritor que deliberadamente trabalhou temas sociais e políticos em sua obra, Heine se utiliza de um mecanismo que necessariamente depende do contexto em que ocorre – a ironia – na medida em que esta não se resume a questões linguísticas mais rasteiras e mecanismos retóricos, mas ativa dentro de seu discurso de produção um conjunto de valores socialmente vigentes.

---

[97] Heine escreve as seguintes palavras no início de seu livro *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (*Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*) aos possíveis filósofos alemães que possam ler seu livro sobre filosofia: "Große deutsche Philosophen, die etwa zufällig einen Blick in diese Blätter werfen, werden vornehm die Achseln zucken über den dürftigen Zuschnitt alles dessen, was ich hier vorbringe. Aber sie mögen gefälligst bedenken, daß das wenige, was ich sage, ganz klar und deutlich ausgedrückt ist, während ihre eignen Werke zwar sehr gründlich, unermeßbar gründlich, sehr tiefsinnig, stupend tiefsinnig, aber ebenso unverständlich sind. Was helfen dem Volke die verschlossenen Kornkammern, wozu es keinen Schlüssel hat? Das Volk hungert nach Wissen und dankt mir für das Stückchen Geistesbrot, das ich ehrlich mit ihm teile.
Ich glaube, es ist nicht Talentlosigkeit, was die meisten deutschen Gelehrten davon abhält, über Religion und Philosophie sich populär auszusprechen. Ich glaube, es ist Scheu vor den Resultaten ihres eigenen Denkens, die sie nicht wagen, dem Volke mitzuteilen. Ich, ich habe nicht diese Scheu, denn ich bin kein Gelehrter, *ich selber bin Volk*. Ich bin kein Gelehrter, ich gehöre nicht zu den siebenhundert Weisen Deutschlands. Ich stehe mit dem großen Haufen vor den Pforten ihrer Weisheit, und ist da irgendeine Wahrheit durchgeschlüpft und ist diese Wahrheit bis zu mir gelangt, dann ist sie weit genug: - ich schreibe sie mit hübschen Buchstaben auf Papier und gebe sie dem Setzer; der setzt sie in Blei und gibt sie dem Drucker; dieser druckt sie, und sie gehört dann der ganzen Welt." (Heinrich Heine. *Sämtliche Werke*; [Ed] Fritz Strich. München: Georg Muller, 1930-, 5.Vol. p.123-124, grifo meu). Tradução: "Grandes filósofos alemães, que por acaso corram os olhos nestas páginas, darão sobranceiramente de ombros para o mísero traje de tudo aquilo que apresento aqui. Mas que façam o obséquio de considerar que o pouco que digo é expresso de modo bem claro e distinto, ao passo que, por mais profundas, imensuravelmente profundas, e por mais penetrantes, estupendamente penetrantes, que sejam suas obras, são, ainda assim, incompreensíveis. De que servem os celeiros fechados, se o povo não lhes tem as chaves? O povo tem fome de saber e me agradece o pequeno pedaço de pão espiritual que com ele honestamente partilho.
Não creio ser falta de talento o que impede a maioria dos eruditos alemães de discorrer de forma popular sobre religião e filosofia. Creio ser receio dos resultados de seu próprio pensar, resultados que não ousam transmitir ao povo. Quanto a mim, não tenho esse receio; pois não sou erudito, *sou povo*. Não sou erudito, não faço parte dos setecentos sábios da Alemanha. Deixo-me ficar com a multidão diante das portas de sua sabedoria, e se alguma verdade escapa por entre elas e chega até mim, já foi bastante longe: com belas letras a escrevo no papel e a entrego ao tipógrafo, que a compõe em chumbo e a passa ao impressor, que a imprime e, então, ela pertence a todo o mundo" (Trad. de Suzuki. HEINE, 1991: 19-20, grifo meu).

> Se a ironia acontece em alguma coisa chamada 'discurso', suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição (HUTCHEON, 2000: 36).

E mais adiante:

> a ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora. As restrições (paradoxalmente) habilitadoras que são operativas em todos os discursos obviamente funcionam aqui também, mas não se trata apenas de quem pode usar a ironia (e onde, quando, como) e sim de quem pode (ou consegue) interpretá-la. Vista quer como um tropo isolado, quer como a articulação da situação humana, a ironia envolve as particularidades de tempo e espaço, de situação social imediata e de cultura geral. (HUTCHEON, 2000: 135)

Longe, portanto, de ser um mecanismo meramente linguístico para provocar o riso no público, a ironia tem uma função muito séria de questionamento da realidade social com que dialoga. Difere-se da sátira porque esta se caracteriza por atuar, através do riso, como uma repositora dos valores morais vigentes, conforme a máxima latina "*ridendo castigat mores*" [98]. Ao invés de fornecer ao público uma posição política fechada, imposta quando se ri daquilo que não se quer ser, a ironia pressupõe uma posição ativa do público, que, ao ser questionado quanto àquilo que tem como inquestionável, deve ele mesmo preencher esses vazios, interpretando e re-significando o mundo. Embora aqui não fale especificamente da ironia, o próprio Heine comenta em uma carta a Moser a função séria que deve assumir o chiste: "Witz in seiner Isolierung ist gar nichts werth. Nur dann ist mir der Witz erträglich, wenn er auf einem ernsten Grund ruht." [99]

[98] Trad.: "rindo se criticam os costumes"
[99] PENKNER, 2006: 14. Tradução: O chiste sozinho não tem valor nenhum. Para mim o chiste somente é suportável, quando ele repousa sobre um motivo sério.

> Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele. Enquanto ela pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem 'peso', no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. O favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a dimensão emotiva ou afetiva também entra — para o desespero da maior parte do discurso crítico e da maioria dos críticos (HUTCHEON, 2000).

E em outro momento:

> Não importa como você resolva falar sobre a diferença entre a ironia que é vista como excludente e finalizadora e a ironia que é vista como relacional e relativizadora, a política da ironia nunca é simples e nunca está sozinha. Diferentemente da maioria das outras estratégias discursivas, a ironia explicitamente instala (e existe dentro de) uma relação entre ironista e platéias (um sendo a quem se dirige intencionalmente, aquele que na verdade faz a ironia acontecer, e o outro sendo excluído) que é política por natureza, no sentido de que mesmo quando provoca o riso, a ironia invoca noções de hierarquia e subordinação, julgamento e talvez até mesmo superioridade. (...) A ironia é 'perigosa' e 'capciosa' para o ironista, o interpretador e o alvo, igualmente. (HUTCHEON, 2000: 36).

Longe de ser um mero jogo lúdico de entretenimento, há ainda na ironia, como vimos na citação acima de Hutcheon, um jogo de subordinação entre sujeitos, de poder, de inclusão e exclusão, enfim, de tudo que encerra *política*. Os sujeitos desse jogo são ativos, e o público não é mero expectador da cena irônica, mas ator nela, porque é aquele que irá re-significar o que a ironia destruiu. Muecke, como vimos, também vê em sua Ironia Aberta essa necessidade de uma postura ativa do público, entretanto sem trazer para a discussão o aspecto político enfatizado por Hutcheon.

> (...) a ironia, decididamente, tem os nervos à flor da pele. Enquanto pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem 'peso', no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. O

> favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora. (...) Ela é o que a teoria dos atos de fala chama de um ato "perlocucionário" (...) pois produz certos efeitos consequentes sobre os sentimentos, pensamentos ou ações da platéia. (HUTCHEON, 2000: 63 – 66)

Em seu livro, Linda Hutcheon vale-se também do termo "natureza transideológica da ironia", criado por White (1973: 38 *apud* HUTCHEON, 2000: 26) para caracterizar um fenômeno que transpassa valores socialmente postos e não se limita a eles. Dessa maneira, a ironia teria o caráter de operar com ideologias, questionando-as ou afirmando-as (2000: 27).

Mais adiante, a autora lança uma definição de ironia por Moi (1985), que não vê na ironia a possibilidade de afirmação de uma determinada ideologia, senão que na cena irônica haveria sempre um questionamento de valores sem sua reposição: "No discurso irônico, toda posição solapa a si mesma, deixando assim o escritor politicamente engajado numa posição onde seu discurso irônico poderia começar a desconstruir sua própria política". (Moi, 1985:40 *apud* Hutcheon, 2000:35).

Com isso, após tal citação a própria autora nos convida a uma discriminação entre a ironia que se mantém sobre um discurso ideológico, em oposição a outro, e a ironia que se critica a si mesma. Tal reflexão é feita também por Muecke (1995), como vimos, quando detecta uma ironia mais voltada ao niilismo – Ironia Fechada e Ironia Aberta.

A esse tipo de ironia se relaciona boa parte da obra de Heine, como veremos em *Der Rabbi von Bacherach*, em que não se pode dizer que o escritor foi um defensor incondicional do judaísmo. Na verdade sua ironia poucas vezes levantou bandeiras, senão serviu mais para corroer as ideologias postas em seu tempo. Assim, o presente trabalho mostra também a fragilidade de análises que se propõem a analisar Heine como poeta "panfletário".

> Às vezes esse poder é diretamente utilizado para fins de oposição e crítica; às vezes ele é mais uma tentativa indireta de 'trabalhar' contradições ideológicas de não deixá-las se resolver em dogmas coerentes e, assim, potencialmente opressivos. Como tal, a ironia tem sido vista como "jogo sério", tanto "uma estratégia retórica quanto um método político" (Haraway,1990:191) que desconstrói e descentra discursos patriarcais. Operando quase que como uma forma de guerrilha, a ironia é vista como se trabalhasse para mudar a maneira de interpretar das pessoas. A premissa operacional aqui é que "a visão única produz mais ilusões que a visão dupla (Haraway, 1990:196 apud Hutcheon, 2000:56).

O tema dos contrastes, portanto, relaciona-se à ironia, como vimos também em Muecke, e é bastante presente em Heine. Ele foi trabalhado, por exemplo, por Marita Salewski Belkaid, que se debruçou sobre as cartas do escritor publicadas com o título "Briefe aus Berlin" ["Cartas de Berlim"]. Em sua dissertação de mestrado Belkaid trabalha os aspectos estilísticos e funcionais dos contrastes nas cartas.

> Alle Dinge sind uns ja nur durch ihren Gegensatz erkennbar, es gäbe für uns gar keine Poesie, wenn wir nicht überall auch das Gemeine und Triviale sehen könnten, wir selber erkennen unser eigenes Wesen nur dadurch daß uns das fremdartige Wesen eines andern Menschen bemerkbar wird und zur Vergleichung dient. „Heinrich Heine em uma carta para Immermann de 10 de Junho de 1823. [100]

Segundo a autora, Heine se valeria da ironia nas cartas como forma de, por um lado, questionar a aparência das coisas e, por outro, passar pela forte censura de sua época:

> So kann er durch Ironie, die 'Assoziation von Ideen', Andeutungen und andere Mittel der Rhetorik zum einen den Schein der Dinge durchbrechen

[100] Tradução: Todas as coisas nos são reconhecíveis sim somente através de seus opostos, não existiria para nós poesia se nós não pudéssemos ver em tudo também o ordinário e o trivial, nós mesmos reconhecemos nossa própria essência somente devido ao fato de que a essência estranha de um outro homem se nos faz observável e serve para a comparação.

> und zu ihren wahren Hintergründen vordringen und zum anderen die strengen Zensurbedingungen seiner Zeit umgehen. [101]

Assim, o contraste seria uma forma de olhar as coisas sob diferentes pontos de vista, o que seria uma visão mais crítica da realidade e apontaria para possíveis mudanças por parte dos leitores.

Nesse contexto é que se insere o objetivo do próximo capítulo: o de verificar os contrastes operados por Heine como mecanismo na construção de sua ironia e, então, de sua crítica à realidade opressora que o circundava, num contexto histórico em que o povo judeu, do qual descendia, não compartilhava dos mesmos direitos daqueles que eram considerados pela Alemanha cidadãos [102]. Ainda que a crítica de Heine não se limite à defesa do povo judeu, porque opera continuamente com críticas à burguesia em geral, nessa obra específica que analisaremos – *Der Rabbi von Bacherach* – o tema da saga do povo judeu é o foco principal.

2.4 Conceito de Paródia

> *"Somos exploradores que olhamos para o passado e a paródia é a expressão central do nosso tempo".*
>
> Dwight Macdonald

Além da ironia, analisaremos no *Rabi* de Heine a paródia. Os dois mecanismos estilísticos mantêm algo em comum, como veremos, o contraste.

[101] Tradução: "Assim ele pode pela ironia, a "associação de ideias", insinuações e outros meios da retórica, por um lado, romper a aparência das coisas e penetrar em seus verdadeiros motivos e, por outro, contornar as fortes condições de censura de sua época".

[102] Como mostra Lukács em seu ensaio intitulado "Heinrich Heine als Nationaler Dichter", Heine foi o primeiro romântico a dar à ironia caráter político de oposição na Alemanha, onde ela servia mais como mero jogo verbal e onde havia um romantismo extremamente conservador. *In*: HASS, Hans-Egon. *Ironie als literarisches Phänomen*. Org. de Hans-Egon Hass [e] Gustav-Adolf Mohrlüder. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1973

Entretanto, diferentemente da ironia, a paródia pressupõe um texto-base com o qual ela mantém relação de contraste, como veremos nessa exposição.

O tema da paródia pode nos parecer bastante contemporâneo, talvez por sua grande recorrência na modernidade. Há, de fato, atualmente nas artes em geral uma predileção por essa forma de criação (Hutcheon: 1989).

Segundo Hutcheon (1989) é na época do Romantismo que se inicia um uso intenso da paródia como forma de criação artística. Isso se deve ao fato de que, com a burguesia em ascensão, há um público leitor mais amplo, o que permitiu aos artistas se aventurar por textos de toda sorte, e não apenas pelos tradicionais – os antigos e a Bíblia. Mas será que a paródia é efetivamente uma forma tão nova?

Há divergências quanto à atribuição do primeiro documento em que teria aparecido a palavra grega παρωδία (*paróidía).* Comumente remete-se a Aristóteles e a sua *Poética*. Nessa obra o autor cita Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.) como o primeiro a valer-se de um procedimento de inversão quando usa o estilo épico – geralmente acionado para relatar feitos grandiosos e divinos – para narrar cenas cotidianas. A esse mecanismo de inversão chamou Aristóteles de *paróidía*. Há, porém, os que atribuem a Hipponax de Éfeso (séc. 6 a.C.) o primeiro uso da paródia. Hipponax é um autor de que pouco se sabe, mas temos dele vários poemas em que utilizou vocabulário vulgar. Veio mais tarde a influenciar o romano Catulo[103].

De todo modo, vale a pena recuperar nessa origem da palavra seu aspecto musical. Paródia deriva de *para-ode*. Ou seja, a paródia se dava geralmente no momento da poesia cantada (ode), de modo a perverter o sentido da ode. Nessa origem também está uma característica importante – a intertextualidade. No caso da Antiguidade, a paródia se dava praticamente concomitantemente ao texto-base, a ode, como um contra-canto. Os textos, nesse sentido, parodiados eram os textos homéricos. Esse jogo intertextual é uma das características que definem a paródia, como veremos a seguir.

Affonso Romano de Sant´anna tem estudado a paródia há várias décadas e em seu livro *Paródia, Paráfrase & Companhia* (2004) elabora alguns modelos de

[103] RIBEIRO JR., W.A. *Hipônax*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0284. Consulta: 4/12/2008.

definição de paródia em face da paráfrase e da estilização. Para tanto, Sant´anna inicia sua reflexão partindo das definições de Bakhtin (1928) e de Tynianov (1919) acerca da paródia. Como há bastante semelhança entre as definições dos dois autores, e também porque os detalhes não serão foco desse trabalho, transcrevemos aqui somente a definição de Bakhtin:

> Com a paródia é diferente. Aqui também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador (em Turgueniev, por exemplo), não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. Pela mesma razão, os projetos do autor devem ser individualizados e mais ricos de conteúdo. É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizá-lo, de fato, em uma única direção – a que ele próprio se propusera. (BAKHTIN[104] *apud* SANT´ANNA: 2004, p. 14)

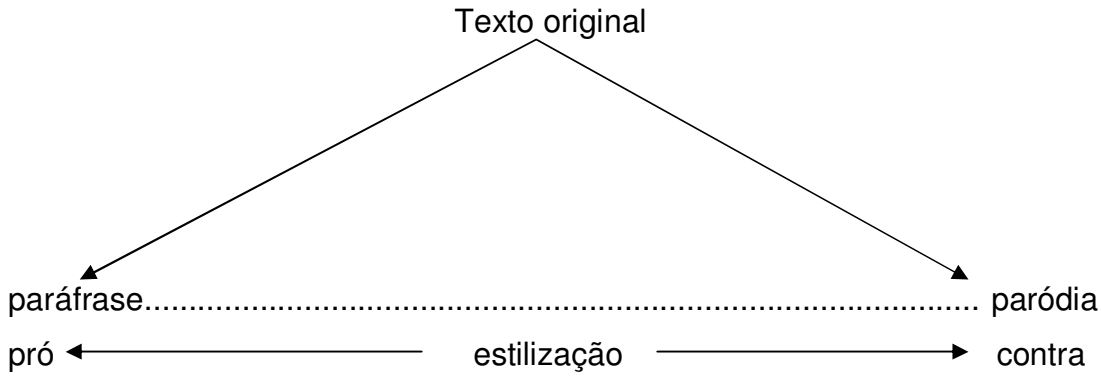
Essa definição parece bastante apropriada para o presente trabalho porque assinala alguns aspectos recorrentes na obra de Heine, como veremos. São eles: a contradição, o antagonismo, a agudeza. Ou seja, a paródia não é uma forma de estilização neutra a partir de um texto-base, senão é mordaz e se opõe ao texto de partida.

Sant´anna busca uma definição de paródia a partir das ideias de estilização e paráfrase, já que, como a paródia, estas também compartilham da característica da intertextualidade. Assim, a paráfrase seria uma estilização do texto de partida, ou seja, um processar deste texto, mas que guardaria em si o significado e a orientação ideológica do original. É, portanto, o mecanismo recorrente no primeiro capítulo do *Rabi*, em que textos sagrados são recuperados na maior parte das vezes com a mesma orientação ideológica e semântica do texto de partida. A paródia, por sua vez, seria uma estilização do original de modo a opor-se a este, invertendo-o. Assim,

[104] La destruction. *Change*. Paris, n.2, s.d.

a paráfrase seria uma estilização positiva e a paródia uma estilização negativa. Esta última encontrará no segundo e terceiro capítulos do *Rabi* um terreno bastante fértil de análise, pois neles assistimos a uma constante subversão semântica e ideológica das histórias sagradas judaico-cristãs.

Segue um esquema bastante didático que Sant´anna usa para ilustrar esse modelo:



Diferentemente da definição de Bakhtin, esse esquema admite uma gradação entre paráfrase e paródia. Se uma estilização está mais a favor do texto-base, está mais próxima da paráfrase, se contra ele, está mais próxima da paródia. Além disso, Bakhtin considera a estilização uma retomada neutra do texto original, em oposição à paródia, em que haveria mais o caráter contestador. Aqui Sant´anna trabalha com a hipótese de que na verdade tanto o texto parafrástico quanto o parodístico são estilizações do original. Nesse sentido a estilização é, para Sant´anna, não um fim, mas um meio para se atingir determinados efeitos estilísticos.

> Ora, a ideologia tende a falar sempre do *mesmo* e do *idêntico*, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isto é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar "certo". Já a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se

> identifica totalmente com a voz que fala atrás de si. Nesse sentido, ela difere da paródia, pois, nesta, a máscara denuncia a duplicidade, a ambiguidade e a contradição. Por isso é que, usando um paralelo numa linguagem mística, se pode dizer: a paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco. O angelical é a unidade, o demoníaco é a divisão (SANT´ANNA: 2004, 29)

Aqui nessa distinção entre a função da paródia e a da paráfrase, aparecem elementos bastante interessantes para nossa análise de Heine. Com efeito, este autor se caracteriza por sua contestação aguda à sociedade em que viveu e ao mundo burguês em formação. Por outro lado, é ainda mais interessante a aproximação dessa distinção a uma linguagem religiosa. Ora, o que há de paródia em *O Rabi de Bacherach* repousa na retomada dos livros sagrados do cristianismo e do judaísmo. Nesse sentido, Heine, crítico severo dessas religiões, pode ser visto ao parodiar os seus livros mais importantes como uma espécie de demônio dessas religiões. [105]

Essas aproximações Sant´anna mantém também sob o aspecto dos gêneros literários. A epopeia, sendo por excelência o gênero utilizado para narrar grandes feitos, praticados por deuses ou semi-deuses, ao ser desvirtuada e acionada para narrar o mundano – inversão caracterizadora da paródia – caracterizaria o pecado, na medida em que se ignoraria a distinção e hierarquia deus/homem. Assim, a epopeia estaria para o divino e o celestial, assim como a paródia e o cômico estariam para o pecado.

Numa linguagem psicanalítica, a paródia seria libertação do que foi recalcado, do que foi cristalizado como correto, do texto-base a ser parodiado:

Ora, o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica (SANT´ANNA: 2004, 31).

[105] O prof. Hansen foca em seu livro *O O* a figura do Diabo em *Grande Sertão:* Veredas, mostrando-a como o poder e a negação da regra, algo bem parecido com as ideias de Sant'anna sobre a paródia. Sobre este aspecto, em artigo Hansen discorre acerca do Demônio: "No imaginário, sua figura monstruosa e suas artes malvadas materializam a negação e as ações 'do contra' desse 'através' que joga com as regras, subvertendo-as para deixar o proibido vir à tona" (HANSEN, 2007).

Na medida em que se contrapõe ao texto-base, ela o mata. Esse aspecto crítico da paródia como intertextualidade contestadora será de grande importância para nossa análise. Sant´anna ao destrinchar essas características traz o elemento da ideologia e da contra-ideologia. A paráfrase seria um exercício cego, pois apenas repetiria a ideologia, o conjunto de ideias dominantes em vigor em determinada época. A paródia, por sua vez, seria um exercício de enxergar esses valores, tomando um posicionamento mais distanciado e, assim, crítico em relação a eles. Seria uma ruptura com o que temos como certo para construir mudanças. Sant´anna explora ainda essa linguagem psicanalítica associando esse modelo de "certo" ao pai:

> Já a paródia é diferente. É o texto ou filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade. A paródia não é um *espelho*. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um *espelho invertido*. Mas é melhor usar outra imagem. E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a *lente*: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Ela difere da paráfrase na medida em que a paráfrase se assemelha àquele que dorme edipianamente cego no leito da Mãe Ideologia. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade (SANT´ANNA: 2004, 32).

Essa ideia da paródia como diferença também é trabalhada por Winfried Freund (1981, 20) quanto ao seu aspecto político. Ao distinguir a sátira da paródia o autor afirma que aquela visa à restauração dos valores positivos, enquanto esta opera negativamente. Hansen tem uma definição parecida e concisa: "a sátira é a inversão de regras que segue regras." (Hansen, 2004: 193). A sátira é, nesse sentido, uma repositora de valores moralmente aceitos, ainda que possa parecer algo extremamente crítico, porque caricatural, cômico e muitas vezes agressivo em relação às pessoas-alvo do escárnio. Para Hutcheon, a sátira é:

> Representação crítica, sempre cômica e muitas vezes caricatural, de uma "realidade não modelada", i.e., dos objetos reais (a sua realidade pode ser mítica ou hipotética) que o receptor reconstrói como referentes da mensagem. A "realidade" original satirizada pode incluir costumes, atitudes,

> tipos, estruturas sociais, preconceitos, etc. (Hutcheon, 1979: 247-8 *apud* Hutcheon 1989, 67-8).

Deve-se entender a palavra “crítica” aqui no sentido de que a sátira critica individualmente desvios de costume, o que vale dizer que ela os corrige e, portanto, afirma a ideologia corrente. Além disso, para Hutcheon, a paródia se assemelha à metáfora e à ironia no sentido de que nos dois casos o descodificador deve reconhecer os dois planos de sentido – o explícito e o implícito – e complementá-los.

Por fim, a obra *Der Rabbi von Bacherach*, longe de ser uma sátira – pois de modo nenhum busca repor valores morais – oferece amplas possibilidades de análise da paródia, na medida em que dialoga em diversos momentos com livros sagrados, como a Bíblia, de modo bastante peculiar e crítico.

2.5 A Paródia e o Cômico

Em vários momentos de seu livro, Hutcheon contrapõe suas ideias às de Margaret Rose, uma estudiosa inglesa da paródia. Diferentemente de Rose, Hutcheon concebe a paródia como algo não necessariamente cômico.

> A inversão irônica é uma característica de toda a paródia (...) Da mesma forma, a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos paródia" (HUTCHEON: 18)

> "[a paródia] pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz" (HUTCHEON: 28).

Para Rose há na paródia sempre um efeito cômico. Hutcheon alarga o conceito para uma definição mais neutra, que também possibilite analisar novas formas de paródia presentes no século XX, não estudadas por Rose, que se ateve ao estudo da paródia no século XIX. Um dos argumentos utilizados por Hutcheon

para essa definição mais neutra é de cunho etimológico, de modo a recuperar o sentido original da palavra paródia.

O prefixo grego *para* tem duplo sentido. Por um lado, significa contraste, por outro, "ao longo de", o que sugere um acordo e não uma oposição. Este segundo sentido do prefixo pode alargar o sentido do termo paródia e torná-lo mais neutro. De fato, nada existe no termo paródia que indique obrigatoriamente ridicularização, ou o riso, como no burlesco, na piada.

Rose, entretanto, acredita que na passagem da ideia grega de “paródia” para as mais variadas línguas, o caráter do risível começa a compor o que se entende atualmente pelo termo. Segundo a autora, não se deveria rejeitar essa nova concepção da paródia, já que a concepção grega não daria conta de explicar o fenômeno da paródia em todos os séculos seguintes e o que se entende por paródia moderna. Rose cita uma obra de Scaliger: *Poetices libri septem* (1561), em que se define a paródia por meio do efeito ridículo causado pela inversão de sons nos cantos gregos: Est igitur Parodia Rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridícula sensum retrahens (p.16 *apud* ROSE, 1993: 9).

Em seu livro *Parody*: Ancient, Modern, and Post-modern (1993), mais especificamente no subcapítulo em que Rose trata da natureza da atitude do parodista, afirma-se que de todo modo há sempre uma atitude imitativa em relação ao texto parodiado. Por sua vez, a imitação pode estar voltada para a zombaria e o escárnio do texto-base ou ser mais empática, que se valeria inclusive do estilo do texto-base, por admiração a ele.

> There have been, in brief, two main theories about the nature of the attitude of the parodist to the text quoted. The first maintains that the imitation by the parodist of a chosen text has the purpose of mocking it and that the motivation in parodying it is contempt. The second holds that the parodist imitates a text in order to write in the style of that text and it is motivated by sympathy with the imitated text. The first view often sees parody as an unambivalent form of comic and ridiculing imitation, while the second acknowledges that the parodist has an admiring attitude of some kind to the ‘target’ or ‘model’ which has been made a part of the parody text. Support for this second theory may also be found in interpretations of ‘parody’ as meaning both a song sung ‘against’ or ‘in opposition’ to another and a song

> sung 'beside' or 'near' to another which have been made by some critics on the basis of the ambiguous meaning of the root term 'para' as designating both 'beside' and 'opposite'. (ROSE, 1993: 45-46) [106]

Note-se que, na verdade, Rose admite a existência de uma paródia séria. Entretanto, isso não seria considerado paródia em Hutcheon. Para Rose há no caso da paródia que se distancia do texto-base necessariamente o aspecto cômico e ridículo. O que ela chama de paródia não-cômica é algo que, como vimos, Sant´anna chama de paráfrase, pois está próximo do texto estilizado e não se contrapõe a ele. Também para Hutcheon "a paródia é uma forma de repetição, mas uma repetição que assinala a diferença, e não a semelhança". No final do subcapítulo Rose defende, inclusive com base na natureza dupla do prefixo "para", já comentada aqui, que haja uma visão mais multifacetada da paródia, e que esta não seja vista somente como crítica, ou somente cômica, ou irônica, ou imitativa, etc (ROSE, 1993: 47).

Hutcheon, ao se distanciar de Rose, sob o argumento de que esta vê necessariamente o traço cômico em qualquer tipo de paródia, pode dar a entender que Rose vê a paródia como algo mais rasteiro, que serve somente ao riso. Entretanto, a autora inglesa ressalta que embora trabalhando um tema de forma cômica, um texto pode trazer aspectos sérios, como acontece n´ *As Rãs* (405 a.c), de Aristófanes, uma obra indubitavelmente cômica. Nela os argumentos entre Ésquilo e Eurípedes trazem a questão política da importância de encontrar uma voz responsável para a cidade (ROSE, 1993: 29)

[106] Tradução: Tem havido, em síntese, duas principais teorias sobre a natureza da atitude do parodista em relação ao texto parodiado. A primeira sustenta que a imitação pelo parodista de um texto escolhido tem o objetivo de escarnecê-lo e que a motivação em sua parodização é o desprezo. A segunda defende que o parodista imita um texto a fim de escrever no estilo deste e é motivado por uma simpatia pelo texto imitado. A primeira visão frequentemente entende a paródia como uma forma unívoca do cômico e da imitação jocosa, enquanto a segunda evidencia que o parodista tem uma atitude de admiração por algum tipo de "alvo" ou "modelo" que passa a fazer parte do texto parafrástico. Apoiando-se nessa segunda teoria, podem ser encontradas interpretações da "paródia" como expressão tanto de uma canção cantada "contra" ou "em oposição" a outra como uma canção cantada "ao lado" ou "perto" de outra, o que foi pensado por alguns críticos com base no significado ambíguo do termo original "para" como expressão tanto de "ao lado de" como de "contra" (ROSE, 1993: 45-46).

Rose chega mesmo a tematizar essa questão alertando para o fato de que muitos têm visto a paródia como algo negativo, dada sua natureza cômica, condenada inclusive por critérios morais:

> Despite the problems created by such attempts to separate parody from the comic, it cannot be denied that the attribution of a comic effect or structure to parody which is also accompanied by a negative assessment of the worth of comedy has led some into seeing the parodist as merely a mocker of other texts and into condemning parody on moral grounds (ROSE, 1993: 28) [107]

Hutcheon não é a única a pensar numa paródia sem o cômico. Gérard Genette em seu *Palimpsestes* (1982) menciona um tipo de paródia séria (*parodie sérieuse*), ainda que o texto parodístico inverta o texto parodiado.

Por outro lado, vários autores também definem paródia pelo cômico, com base no conceito grego. Por exemplo, Lelièvre aponta ligações entre humor e paródia ao estudar a paródia nas comédias de Aristófanes em seu artigo de 1954 "The Basis of Ancient Parody", segundo o qual a palavra "parodia" aparece não apenas em Aristófanes como imitação risível das epopeias homéricas, mas também como algo ridículo em Aristóteles, Atheneus, Diogenes Laertes (LELIEVRE, 1954: 71 *apud* ROSE, 1993: 18).

Além da divisão em paródia séria e paródia burlesca, Rose divide o fenômeno da paródia sob a oposição entre forma (sintático, morfológico) e conteúdo (semântico). Entretanto, segundo ela os dois aspectos são interdependentes, e uma mudança em um deles modifica o sentido do outro. A própria autora exemplifica com a palavra "Millionarr", utilizada por Heine e até analisada por Freud como forma de ativação do subconsciente. A palavra para milionário em alemão "Millionär" soma-se à palavra "Narr" (tolo), de modo que o efeito cômico é conseguido por um artifício morfológico, para parodiar a máxima bíblica em Mateus 19: 24 de que "é mais fácil

[107] Tradução: Apesar dos problemas criados por tais tentativas de separar a paródia do cômico, não se pode negar que a atribuição de um efeito ou estrutura cômica à paródia, o que é também acompanhado por um sentido negativo do caráter cômico, levou alguns a ver o parodista como mero trocista de outros textos e a condenar a paródia com base em fundamentos morais (ROSE, 1993: 28).

um camelo passar pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reio dos céus" [108]. Além disso, há uma inversão no texto de Heine em relação à Bíblia, pois naquele os lugares do rico e do camelo são trocados, produzindo um efeito extremamente cômico. (ROSE, 1993: 43-4)

Por fim, nota-se a grande variedade de possibilidades para o entendimento da natureza da paródia. O objetivo no último capítulo dessa dissertação será o de verificar todas essas ideias de modo concreto em *O Rabi de Bacherach*, de Heine, em que fica patente o uso da ironia, do riso e da referência parodística a livros sagrados tradicionalmente lidos de forma séria, já que depositários de pretensas verdades universais e incontestáveis.

[108] „So z.B. für einen gewissen, wohlgepolsterten, dicken **Millionarrn** werde ich mir einen gewissen, wohlgepolsterten Stuhl anschaffen, den die Französinnen chaise percée nennen. Für seine dicke **Millionärrin** kaufe ich mir ein Pferd. Sehe ich nun den Dicken - ein Kamel kommt eher ins Himmelreich, als daß dieser Mann durch ein Nadelöhr geht". (Ideen. Das Buch Le Grand 1826, cap. XIV. grifo meu). Tradução: „Assim, por exemplo, para um determinado gordo milionário eu vou comprar uma determinada cadeira bem estofada, a qual as francesas chamam de chaise percée. Para a sua gorda milionária eu comprarei um cavalo. Agora eu observo o gordo – é mais fácil um camelo entrar no reino dos céus do que este homem passar pelo buraco de uma agulha".

3. ANÁLISE DE *O RABI DE BACHERACH*

3.1 Contexto de Concepção da Obra

"(...) indem ich das Bewußtseyn in mir trage, daß nur ich dieses Buch schreiben kann".

Heine sobre o *Rabi*

A fim de situar a obra do *Rabi* dentro das intenções que nortearam Heine quando começou a escrever o texto em 1824, traçaremos aqui alguns aspectos daquele movimento que os judeus chamam de Haskalá, ou o Iluminismo Judaico, impulsionado naqueles anos.

Para se ler o *Rabi* de Heine deve-se levar em conta sua ascendência judaica e sua atuação como autor judeu alemão. Em última análise, esta obra é essencialmente uma história sobre a cultura judaica. Seu autor faz parte de toda uma corrente de intelectuais judeus que buscam fundar uma *Historiografia Judaica*. Este movimento se chamou de Haskalá, ou o Iluminismo Judaico.

Os primeiros esforços são o artigo sobre "Judaísmo" da Enciclopédia de Ersch e Gruber e os três volumes da *História do Judaísmo e das suas Seitas*, de Marcus Jost. Mas Heinrich Graetz é o primeiro a valer-se de método extremamente crítico e sistemático nos 10 volumes de sua *História Mundial do Judaísmo*.

Para o judaísmo a Idade Média, iniciada com a conclusão do Talmude, termina somente em meados do século XVIII. Característica da Idade Média é o esforço de conservação da tradição, cujo abalo sinalizaria uma nova forma de pensamento judaico. Como mostra Pinkuss (1975), esta nova forma consistiria em basicamente quatro fenômenos:

a.- A Ciência Moderna do Judaísmo (Wissenschaft des Judentums);

b.- A Reforma Teológica;

c.- A Moderna Filosofia do Judaísmo;

d.- O Nacionalismo – Sionismo.

Em princípio tais ideias já contradizem o fundamento judaico segundo o qual a única fonte de conhecimento válido é a dos livros sagrados:

> Isso era, sob alguns aspectos, uma perspectiva muito atraente. Mas não era judaísmo. O judeu devoto – e não podia haver outro – não admitia a existência de duas espécies de conhecimento, sagrado ou secular. Só havia um propósito legítimo em adquiri-lo: descobrir a exata vontade de Deus, para obedecer a ela. Por isso, a "ciência do judaísmo", como uma disciplina acadêmica deslocada, era contrária à crença judaica. Pior do que isso: era o contrário exato da verdadeira atitude judaica no estudo. (JOHNSON, 1995: 339-340)

Desta forma, para os "iluministas" judeus a base dos estudos judaicos seria constituída agora não apenas pela teologia, mas por pesquisa histórico-filosófica. A obra que será analisada nesta dissertação, *Der Rabbi von Bacherach* [*O Rabi de Bacherach*], na verdade inacabada, consiste essencialmente em uma pesquisa histórica de Heine sobre o judaísmo iniciada 16 anos antes de sua publicação em 1840 [109]:

> Ich treibe viel Chronikenstudium, und ganz besonders viel historia judaica (jüdische Geschichte). Letzteres wegen der Berührung mit dem "Rabbi", und vielleicht auch wegen inneren Bedürfnisses. Ganz eigene Gefühle bewegen mich, wenn ich jene traurigen Annalen durchblättere; eine Fülle von

[109] O que não significa que Heine trabalhou 16 anos em sua obra. Esta foi em verdade, várias vezes, interrompida pela inconstância do autor. Também existe a possibilidade de que o incêndio na casa de sua mãe em 1833 tenha destruído parte da obra. De todo modo, entre 1825, quando terminou o primeiro capítulo, e 1840 não se tem notícia de que Heine tenha trabalhado em seu *Rabi*.

> Belehrung und des Schmerzes. Der Geist der jüdischen Geschichte offenbart sich mir immer mehr und mehr, und dieses geistige Rüstzeug wird mir gewiß in der Folge sehr zustatten kommen. An meinem "Rabbi" habe ich erst ein Drittel geschrieben, und Gott weiß, ob ich ihn bald und gut vollende.[110]

Em Berlim é fundada, em 1819, por Leopold Zunz, Eduard Gans e Moses Moser a "*Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden*" ("Associação para Cultura e Ciência dos Judeus"), da qual Heine faz parte. Há todo um movimento a fim de inserir os judeus no círculo da inteligência europeia e resgatá-los do isolamento em que se encontravam, refletido exemplarmente no desinteresse em aprender a língua-ambiente. De acordo com este novo modo de pensamento, os judeus não poderiam ser vistos apenas como povo, mas como indivíduos. Zunz, na França, declarou: "Ao judeu como indivíduo tudo, como povo nada". Nessa atmosfera de entusiasmo, Heine objetiva escrever o grande romance histórico sobre a "dor judaica", que deveria servir de fonte por muitos séculos: "Es wird ein Buch seyn, das von den Zunzen aller Jahrhunderte als Quelle genannt werden wird" [111].

Dessa maneira, o movimento da Haskalá critica o obscurantismo intelectual em que viviam os judeus. Um judeu próspero na Inglaterra, chamado D'Israeli, deixa bastante clara essa situação com uma crítica contundente:

> [D'Israeli] Tinha em baixa conta tanto o judaísmo quanto os judeus. Em seu livro *Curiosities of Literature* (1971) qualificara o Talmude como "um sistema completo de bárbara instrução dos judeus". Acreditava que os judeus não tinham "homens de gênio ou talento a perder. Posso contar, em meus dedos, todos os homens de gênio deles. Dez séculos não haviam produzido dez grandes homens". (JOHNSON, 1995: 323)

---

[110] Depoimento de Heine retirado de: http://www.hagalil.org/s1/schule-judentum/projekt/Heine.htm. Tradução: "Eu realizo muita pesquisa diacrônica, e especialmente muita história judaica. Ultimamente devido ao trabalho com o "Rabi", e talvez também por necessidade interior. Sentimentos bastante pessoais me impelem quando eu folheio aqueles tristes anais; uma infinidade de ensinamento e dor. O espírito da história judaica se revela a mim cada vez mais. E este conhecimento humanístico certamente se reverterá consequentemente a meu favor. De meu "Rabi" escrevi primeiramente um terço, e só Deus sabe, se eu o terminarei logo e bem".

[111] Carta de Heine a Moser de 1. de julho de 1825 (KIRCHER, 1973: 206). Tradução: "Será um livro mencionado como fonte pelos Zunz de todos os séculos".

Apesar do empenho incial de Heine em sua pesquisa histórica e em sua atuação na Associação de Cultura Judaica (inclusive como professor de francês e alemão), após escrever os primeiros dois capítulos de seu *Rabi*, o autor abandona sua pesquisa histórica e a escritura de sua obra. Ao se mudar para a França seus interesses mudam e o *Rabi* fica esquecido até que somente em 1840 escreve o segundo e o terceiro capítulos a fim de publicar o texto, como fragmento de romance, o que explica a diferença de tom entre o primeiro capítulo e os outros dois e, também, espelha o amadurecimento do fazer poético de Heine. A hipótese de que o texto teria permanecido inacabado devido ao grande incêncio de Hamburgo em 1833, que teria destruído grande parte do *Rabi* na casa de sua mãe, é amplamente rejeitada [112].

Mazzari (HEINE, 1992:5), como outros críticos, dentre eles Sammons (1964: 27), têm a hipótese de que no ano de 1824/1825 teriam sido escritos os primeiros dois capítulos e somente em 1840, para a publicação, teria sido escrito o terceiro. Entretanto, tal posição, aceita por muitas décadas, é desacreditada por um estudo bastante prático de Finke (1965), que mostra como somente o primeiro capítulo teria sido escrito em 24/25, ponto-de-vista adotado por Kircher (1973) e também no presente trabalho, que mostrará uma diferença muito grande de estilo entre o primeiro e os dois últimos capítulos [113]. Seguem-se as palavras de Finke que comprovam sua tese:

> "Das unvollständig erhaltene erste Kapitel dieses 'Rabbi'-Manuskriptes umfaβt acht Doppelblätter mit 15 ½ Seiten. Das fünfte bis achte Doppelblatt hat das Wasserzeichen 'J D Röpe' und ein Wappen mit Posthorn. Heine hat das gleiche steife gelbliche Papier u.a. für ein Manuskript der 'Harzreise' und für einen Brief an Moses Moser am 30. September 1823 benutzt. Die Handschrift des zweiten Kapitels zählt zehn Doppelblätter und zwei Blätter mit zusammen 40 ganz und zwei halb beschriebenen Seiten. Das dünne bläuliche Papier, das das Wasserzeichen 'Dumoulin' mit Muschel trägt, ist ohne Zweifel französischer Provenienz. Heine hat es häufig für Manuskripte der 'Neuen Gedichte' sowie für den deutschen Entwurf der Erklärung vom 7. Juni 1840 gebraucht. Es besteht kein Zweifel, daβ das zweite Kapitel der Düsseldorfer Handschrift 1840, also mehr als 15 Jahre später als das erste, geschrieben ist. Ein weiterer Beweis für die spätere Abfassung des zweiten

[112] HEINE, 1992: 5. Cf. também SAMMONS, 1964: 27.
[113] Deve-se mencionar que no ano da conclusão desta dissertação (2009), Mazzari lança nova versão da tradução do *Rabi*, na qual revê sua posição quanto à datação da escritura dos capítulos, incorporando assim os novos estudos aqui citados.

> Kapitels ist der Schriftduktus; er ist... beim zweiten groβzügiger, sozusagen 'ausgeschriebener', als beim ersten. Jeder, der die Arbeitsökonomie Heines ein wenig kennt, wird es für unwahrscheinlich halten, daβ der Dichter das vollendete und druckfertige zweite Kapitel noch einmal für den Schreiber abgeschrieben und dieser dann von dieser Abschrift die Druckvorlage hergestellt hat. Es wird vielmehr so sein, daβ nur das erste Kapitel fertig konzipiert war. Für das zweite mögen immerhin Vorarbeiten und Entwürfe vorhanden gewesen sein, seine endgültige Gestalt hat es aber wohl erst im Frühjahr 1840 erhalten" (FINKE, 1965: 27 *apud* KIRCHER, 1973: 201-202).[114]

Fica evidente, portanto, o fato de que o *Rabi* é um texto escrito durante dois momentos distintos da trajetória de Heine, o que marcou fortemente não apenas o estilo do texto, mas também sua orientação ideológica. Mostrar essa guinada no fragmento de Heine será um dos objetivos da leitura análitica que faremos a seguir.

3.2 Análise da obra

3.2.1 Primeiro capítulo ou uma defesa dos judeus

O primeiro capítulo de *O Rabi de Bacherach* apresenta uma introdução lúgubre. De modo bastante completo e quase como uma crônica, o narrador vai elucidando o desenvolvimento negativo da comunidade de Bacherach, cidade alemã

[114] Tradução: "O parcialmente conservado primeiro capítulo desse manuscrito do 'Rabi' compreende oito folhas duplas com 15 páginas e meia. Da quinta até a oitava folha dupla há a marca d'água 'J D Röpe' e um símbolo com a representação do correio. Heine utilizou o mesmo papel amarelado e grosso para, entre outros, um manuscrito do "Viagem a Harz" e para uma carta a Moses Moser de 30 de setembro de 1823. O manuscrito do segundo capítulo conta com dez folhas duplas mais duas folhas comuns, todas juntas contendo 40 páginas inteiramente escritas e duas pela metade. O papel fino e azulado, que traz a marca d'água 'Dumoulin' com concha, é sem dúvida de proveniência francesa. Heine o utilizou frequentemente para manuscritos dos "Novos Poemas", bem como para o projeto alemão do comentário de 7 de junho de 1840. Não há nenhuma dúvida que o segundo capítulo do manuscrito de Düsseldorf foi escrito em 1840, portanto mais de 15 anos depois do primeiro. Uma outra prova da confecção mais tardia do segundo capítulo é a grafia: ela é... no segundo mais generosa, por assim dizer, 'mais bem acabada' do que no primeiro. Qualquer um que conheça um pouco da economia de trabalho de Heine, achará improvável que o poeta tenha copiado novamente para o escriba o já completo e pronto para impressão segundo capítulo e o escriba então tenha a partir daí produzido a edição impressa. Seria muito mais provável que somente o primeiro capítulo estivesse pronto. Embora para o segundo tenha havido projetos e rascunhos, ele assumiu sua forma final somente no início do ano de 1840" (FINKE, 1965: 27 *apud* KIRCHER, 1973: 201-202).

ao rio Reno, na qual o presente decadente contrasta com o passado áureo. Heine conhece pessoalmente a cidade de Bacherach quando de sua estadia em Bonn, para onde foi a estudos. Também o autor se utiliza de fontes bibliográficas sobre a cidade[115]. A grafia de seu nome já na época de Heine era "Bacharach". O autor, entretanto, parece ter preferido a antiga grafia primeiramente para conferir uma atmosfera medieval ao enredo, que se passa no século XIV, mas também por ser "Bacherach" um sobrenome recorrente entre judeus de sua época [116].

Heine trabalha em sua narrativa as perseguições aos judeus desde o século XIII, as quais aconteciam muitas vezes após acusações pelos cristãos de que aqueles haveriam envenenado fontes e assassinado crianças em rituais [117].

> Eine andere Beschuldigung, die ihnen schon in früherer Zeit, das ganze Mittelalter hindurch bis Anfang des vorigen Jahrhunderts, viel Blut und Angst kostete, das war das läppische, in Chroniken und Legenden bis zum Ekel oft wiederholte Märchen, daß die Juden geweihte Hostien stählen, die sie mit Messern durchstächen, bis das Blut herausfließe, und daß sie an ihrem Paschafeste Christenkinder schlachteten, um das Blut derselben bei ihrem nächtlichen Gottesdienste zu gebrauchen. Die Juden, hinlänglich verhaßt wegen ihres Glaubens, ihres Reichtums und ihrer Schuldbücher, waren an jenem Festtage ganz in den Händen ihrer Feinde, die ihr Verderben nur gar zu leicht bewirken konnten, wenn sie das Gerücht eines solchen Kindermords verbreiteten, vielleicht gar einen blutigen Kinderleichnam in das verfernte Haus eines Juden heimlich hineinschwärzten und dort nächtlich die betende Judenfamilie überfielen, wo alsdann gemordet, geplündert und getauft wurde und große Wunder geschahen durch das vorgefundene tote

[115] As principais fontes de que se vale Heine são: *Handbuch für Reisende am Rhein* (*Manual para Viajantes ao Reno*), de Aloys Schreiber, e *Rheinische Geschichten und Sagen* (*Histórias e Lendas Renanas*), de Nikolaus Vogt (cf. KIRCHER, 1973: 211).

[116] KIRCHER, 1973: 211.

[117] A escolha da região do Reno para ser palco do enredo sobre os judeus de Heine parece se relacionar também ao fato de naquela região ter havido forte perseguição aos judeus. Além das histórias que Heine tirou dos compêndios de história, encontramos outros relatos mais antigos de perseguição e morte de judeus naquela região: "Temos um relato dos massacres pelo cronista judeu do século doze, rabi Salomão Ben Sansão. Eles começaram em Rouen, na França, e, na primavera de 1096, espalharam-se para as cidades do Reno. A medida que se reunia a hoste de cruzados, muitas vezes uma verdadeira multidão, qualquer comunidade judaica em seu caminho ficava em perigo. O bispo de Speyer parou rapidamente com os tumultos, recorrendo à força e enforcando os líderes: "Pois ele era um homem justo entre os gentios, e o Sempre Presente trouxe por seu intermédio o mérito de nossa libertação." O arcebispo de Colônia fez a mesma coisa. Mas em Mainz o arcebispo teve de fugir para salvar a vida. Os judeus tentaram lutar, mas foram subjugados. Os homens foram massacrados ou convertidos, à força. Crianças foram chacinadas, para impedir que fossem educadas como cristãs, e as mulheres, reunidas no Castelo do arcebispo, cometeram suicídio em massa – ao todo, morreram mais de 1.000. As antigas, ricas e populosas comunidades judaicas da região do Reno foram destruídas, sendo, em maioria, os judeus mortos ou arrastados para a pia do batismo. Outros, atônitos com o ódio repentino e inexplicável de concidadãos, dispersaram-se. Haviam aprendido que cartas de proteção não eram mais do que (como o diziam) "pergaminho para cobrir vasos". (JOHNSON, 1995: 216)

> Kind, welches die Kirche am Ende gar kanonisierte. (HEINE, 2002: 11-13)[118]

De fato, houve durante séculos acusações de que judeus roubavam hóstias e matavam crianças cristãs para utilizá-las em rituais como símbolo do menino Jesus. Entretanto, nunca houve na história nenhuma comprovação de atividades dessa natureza.

> Como uma manifestação adicional de Cristologia, Inocente lançou um novo culto da eucaristía. Isso por sua vez criou outra ainda outra camada de anti-semitismo. Em 1243, perto de Berlim, os judeus foram acusados de roubar uma hóstia consagrada e de usá-la para seus próprios maus propósitos. Essa prática também se enquadra com a opinião cristã de que os judeus conheciam a verdade mas batiam-se contra ela. Eles acreditavam de fato que a hóstia era o corpo de Cristo: é por isso que a roubaram e a torturaram, fazendo-a reviver os sofrimentos de Cristo, assim como raptavam meninos cristãos e os assassinavam em rituais demoníacos. Como acontece com todas as teorias conspiratórias, uma vez que se deu o primeiro salto imaginativo, o resto se segue com uma lógica inebriante. Depois de 1243, houve noticias em toda a Europa latina de casos de roubos de hóstias. Tais roubos vinham à luz, porque a hóstia em sua agonia produzia milagres: subia ao ar, provocava terremotos, transmutava-se em borboletas que curavam aleijados, produzia anjos e pombas e – mais usualmente – gritava de dor ou chorava como uma criança. Nunca se apresentou qualquer prova plausível para justificar qualquer dessas calúnias. (JOHNSON, 1995: 219)

Além disso, mesmo dentro da cultura judaica não haveria fundamento religioso para o sacrifício de criancas não-judias:

---

[118] Todas as traduções de trechos do *Rabi* aqui apresentadas foram extraídas da versão brasileira de Marcus Vinicius Mazzari, constante na bibliografia.
Tradução do trecho citado: Uma outra acusação, que já nos primeiros tempos, depois ao longo de toda a Idade Média e até o começo do século passado, custou-lhes muito sangue e terror, consistia em uma história pueril e fantasiosa, repetida porém à exaustão em crônicas e lendas, segundo a qual os judeus roubavam hóstias consagradas e as perfuravam depois com facas até que o sangue escorresse; dizia ainda tal história que eles imolavam crianças cristãs durante a comemoração do Pessach para utilizar o sangue delas em suas cerimônias religiosas noturnas. Nesse dia de festa, os judeus, já bastante odiados por causa de sua fé, suas riquezas e seus livros contábeis, estavam inteiramente na mão de seus inimigos. E com extrema facilidade podiam estes provocar sua desgraça, bastando para tal espalhar o boato do suposto infanticídio; talvez até mesmo introduzissem às escondidas um cadáver ensangüentado de criança na casa proscrita de um judeu para depois, durante a madrugada, investir de surpresa contra a família judia congregada em oração. Quando então se assassinava, saqueava e batizava, e grandes milagres aconteciam através da criança encontrada morta, a Igreja, por fim, chegava até mesmo a canonizar (HEINE, 1992: 16-17).

> The Jewish responder offers two denials of blood libels. The first, that murdering a non-jew is forbidden in the Torah ('"Do not murder" refers to any man; thus we were warned against murdering non-jews as well.'); the second, that jews avoided eating animal blood, thus inferring they would avoid human blood. (ABULAFIA, 2002: 94) [119]

Assim, o narrador do *Rabi* conta histórias da saga do povo judeu em face dos cristãos. Há em diversos momentos dessa introdução histórica uma desvalorização do cristianismo e, paralelamente, uma exaltação da "grande dor judaica" [120]. Após elucidar as acusações de supostos infanticídios praticados por judeus, o narrador expõe como a partir da reação extremamente violenta de cristãos se levantavam igrejas e santos eram canonizados:

> Die Juden, hinlänglich verhaßt wegen ihres Glaubens, ihres Reichtums und ihrer Schuldbücher, waren an jenem Festtage ganz in den Händen ihrer Feinde, die ihr Verderben nur gar zu leicht bewirken konnten, wenn sie das Gerücht eines solchen Kindermords verbreiteten, vielleicht gar einen blutigen Kinderleichnam in das verfernte Haus eines Juden heimlich hineinschwärzten und dort nächtlich die betende Judenfamilie überfielen, wo alsdann gemordet, geplündert und getauft wurde und große Wunder geschahen durch das vorgefundene tote Kind, welches die Kirche am Ende gar kanonisierte. Sankt Werner ist ein solcher Heiliger, und ihm zu Ehren ward zu Oberwesel jene prächtige Abtei gestiftet, die jetzt am Rhein eine der schönsten Ruinen bildet und mit der gotischen Herrlichkeit ihrer langen, spitzbögigen Fenster, stolz emporschießender Pfeiler und Steinschnitzeleien uns so sehr entzückt, wenn wir an einem heitergrünen Sommertage vorbeifahren und ihren Ursprung nicht kennen. Zu Ehren dieses Heiligen wurden am Rhein noch drei andre große Kirchen errichtet und unzählige Juden getötet oder mißhandelt. (HEINE, 2002: 12-13) [121]

---

[119] Tradução: A reação judaica oferece duas contraprovas às acusações de supostos sacrifícios. O primeiro é que é proibido na Torá matar um não-judeu ("'Não matarás" refere-se a qualquer homem; portanto nós fomos alertados contra matar não-judeus também'.); a segunda é que judeus se recusavam a comer sangue animal, portanto conclui-se que eles rejeitariam sangue humano (ABULAFIA, 2002: 94).

[120] HEINE, 1992: 3.

[121] Tradução: os judeus, já bastante odiados por causa de sua fé, suas riquezas e seus livros contábeis, estavam inteiramente na mão de seus inimigos. E com extrema facilidade podiam estes provocar sua desgraça, bastando para tal espalhar o boato do suposto infanticidio; talvez até mesmo introduzissem às escondidas um cadáver ensangüentado de criança na casa proscrita de um judeu para depois, durante a madrugada, investir de surpresa contra a família judia congregada em oração. Quando então se assassinava, saqueava e batizava, e grandes milagres aconteciam através da criança encontrada morta, a Igreja, por fim, chegava até mesmo a canonizar. São Werner é um desses santos, e em sua homenagem foi instituída em Oberwesel aquela luxuosa abadia que hoje constitui uma das mais belas ruínas às margens do Reno, e que, com a magnificência gótica de seus vitrais compridos e pontiagudos, de suas colunas que se elevam orgulhosas e de seus entalhes em pedra, tanto nos encanta quando passamos por ali num belo e verdejante dia de verão e desconhecemos sua origem. Em

Tem-se notícia de que em 1287 judeus da região do Reno foram acusados, perseguidos e mortos pelo assassinato de um menino cristão de nome Werner, que foi canonizado e ao qual foram erguidas quatro igrejas [122]. Esse dado histórico é trabalhado por Heine de modo peculiar, imprimindo ao fato caráter irônico. Dessa maneira, são justapostos à violência brutal contra os judeus diversos símbolos da Igreja, como o milagre, a beatificação e a ampliação do número de igrejas, que em princípio estariam ligados a elementos da difusão da bondade cristã, mas aqui são justamente frutos de violência e ódio, o que novamente põe em xeque a história cristã dos fatos. Como se observa, trata-se aqui de uma Ironia Fechada (Muecke), na medida em que é clara a intenção de valorização de uma ideologia em detrimento de outra.

Após a introdução histórica informativa, o enredo se concentra especificamente em uma família da comunidade de Bacherach, técnica que Heine utiliza em vários momentos de seu livro. Assim, o rabino Abraão e sua bela mulher Sara comemoram a festa do Pessach – a páscoa judaica – juntamente com amigos e parentes. Toda a descrição do ritual é feita de modo idílico. Há toda uma harmonia e beleza, que são descritas longamente e com muitos adjetivos.

> Im Saale war alles mehr als gewöhnlich blank; über den Tisch zog sich die buntgestickte Seidendecke, deren Goldfransen bis auf die Erde hingen; traulich schimmerten die Tellerchen mit den symbolischen Speisen sowie auch die hohen weingefüllten Becher, woran als Zierat lauter heilige Geschichten von getriebener Arbeit; die Männer saßen in ihren Schwarzmänteln und schwarzen Platthüten und weißen Halsbergen; die Frauen, in ihren wunderlich glitzernden Kleidern von lombardischen Stoffen, trugen um Haupt und Hals ihr Gold- und Perlengeschmeide, und die silberne Sabbatlampe goß ihr festlichstes Licht über die andächtig vergnügten Gesichter der Alten und Jungen. Auf den purpurnen Sammetkissen eines mehr als die übrigen erhabenen Sessels und angelehnt, wie es der Gebrauch heischt, saß Rabbi Abraham und las und sang die Agade, und der bunte Chor stimmte ein oder antwortete bei den vorgeschriebenen Stellen. Der Rabbi trug ebenfalls sein schwarzes Festkleid, seine edelgeformten, etwas strengen Züge waren milder denn gewöhnlich, die Lippen lächelten hervor aus dem braunen Barte, als wenn sie viel Holdes erzählen wollten, und in seinen Augen schwamm es wie selige Erinnerung und Ahnung. Die

homenagem a esse santo foram erigidas ainda três outras grandes igrejas junto ao Reno, e incontáveis judeus foram mortos ou maltratados (HEINE, 1992: 16-17).

[122] KIRCHER, 1973: 214.

> schöne Sara, die auf einem ebenfalls erhabenen Sammetsessel an seiner Seite saß, trug als Wirtin nichts von ihrem Geschmeide, nur weißes Linnen umschloß ihren schlanken Leib und ihr frommes Antlitz. Dieses Antlitz war rührend schön, wie denn überhaupt die Schönheit der Jüdinnen von eigentümlich rührender Art ist; das Bewußtsein des tiefen Elends, der bittern Schmach und der schlimmen Fahrnisse, worinnen ihre Verwandte und Freunde leben, verbreitet über ihre holden Gesichtszüge eine gewisse leidende Innigkeit und beobachtende Liebesangst, die unsere Herzen sonderbar bezaubern. So saß heute die schöne Sara und sah beständig nach den Augen ihres Mannes; dann und wann schaute sie auch nach der vor ihr liegenden Agade, dem hübschen, in Gold und Samt gebundenen Pergamentbuche (…) (HEINE, 2002: 19-21, grifo meu) [123]

Há um tom épico na descrição do ritual judaico, conferido pela forte adjetivação e pelas frases longas construídas por meio de muitas subordinações. Toda a beleza do ritual é exaltada, o leitor se deixa comover com ela e inclusive com a dor dos judeus, expressa até mesmo na marcada beleza de Sara, que nesse sentido, não só antecipa a dor que está por vir durante a cerimônia judaica, mas também encarna a saga desse povo. Note-se como o artifício do narrador ao se valer da expressão "nossos corações" irmana o leitor com essa comovente sorte dos judeus.

Essa possibilidade de ler as personagens Sara e Abraão como símbolos de todo o povo judeu se apoia, em última análise, na própria menção bíblica ao casal

[123] Tradução: No aposento tudo estava mais resplandecente do que de costume: sobre a mesa estendia-se uma toalha de seda bordada em tons coloridos e cujas franjas tocavam o chão; os pratinhos com os alimentos simbólicos brilhavam de maneira aconchegante e assim também as longas taças de vinho adornadas em relevo com cenas da História Sagrada. Os homens estavam com seus casacos escuros, seus chapéus de abas largas, igualmente escuros, e traziam em volta do pescoço gorjeiras brancas; as mulheres, em suas vestes de tecido lombardo que cintilavam maravilhosamente, ostentavam na cabeça e no pescoço jóias em ouro e pérolas. E o prateado candeeiro do Sabá derramava sua luz solene sobre os rostos enlevados dos velhos e dos jovens. Rabi Abraão – sentado sobre as almofadas em veludo purpúreo numa poltrona mais elevada do que as outras e recostado, como ordena a tradição – lia e cantava a Hagadá, enquanto o animado coro o acompanhava ou respondia nos momentos prescritos. O Rabi trajava igualmente solenes roupas escuras, seus traços fisionômicos, de formato nobre, algo severo, mostravam-se mais suaves do que o normal, os lábios desabrochavam da barba marrom em um sorriso, como se quisessem narrar fatos propícios, e seus olhos estavam inundados por venturosas recordações e pressentimentos. A bela Sara, sentada ao seu lado em uma poltrona de veludo igualmente elevada, não ostentava, como anfitriã, nenhuma de suas jóias; apenas um linho alvo envolvia seu rosto esbelto e seu semblante piedoso. Este semblante era comoventemente belo - de forma geral, a beleza das judias costuma ser de uma natureza particularmente comovente: a consciência da profunda miséria, da amarga humilhação e dos tristes perigos em que vivem seus familiares e amigos espalha sobre os delicados traços de seus rostos uma certa interioridade sofredora e uma atenta angústia amorosa que encantam nosso coração de maneira especial. Assim apresentava-se naquele dia a bela Sara e fitava continuamente os olhos do marido; de vez em quando olhava também para a Hagadá aberta a sua frente, um lindo livro encadernado como pergaminho em ouro e veludo (HEINE, 1992: 23 – 25, grifo meu).

de mesmo nome e, para além, na semelhança entre o destino das duas personagens de Heine e o das figuras bíblicas, como veremos mais adiante.

Pode-se dizer que o registro do primeiro judeu remete a Abraão, fundador do judaísmo e antepassado da raça judaica [124]. Abraão, de acordo com a Bíblia, teria sido chamado por Deus para que ele e os seus filhos reinassem em várias regiões da Terra. O símbolo desse acordo teria sido a circuncisão de Abraão e de todos os seus, como forma de marcar aquele povo, ritual até hoje praticado no Judaísmo.

A beleza de Sara na citação acima é outro ponto que a aproxima da personagem bíblica, que "era formosa à vista" (Gênesis 12: 11). A submissão desta a seu marido, como acontece geralmente com as personagens femininas da Bíblia, é outro traço importante, pois é como a personagem de Heine se relaciona todo o tempo com o rabino.

Desse modo, pelas aproximações expostas e, como veremos, pelo destino das personagens de Heine, bem como a pouca individualização de seus traços, parece evidente a intenção do autor em dar um caráter mais amplo para os protagonistas de seu livro, que assim representariam toda a história de um povo. Isso se relaciona ao desejo inicial de Heine de fazer do *Rabi* um romance épico do povo judeu, gênero que por definição traz uma figura central que personifica o caráter heroico de todo um povo.

De volta à bela cena do Pessach, o narrador menciona várias histórias bíblicas referentes mais especificamente ao livro do êxodo:

> wie Abraham die steinernen Götzen seines Vaters mit dem Hammer entzweiklopft, wie die Engel zu ihm kommen, wie Moses den Mitzri totschlägt, wie Pharao prächtig auf dem Throne sitzt, wie ihm die Frösche sogar bei Tische keine Ruhe lassen, wie er Gott sei Dank versäuft, wie die Kinder Israel vorsichtig durch das Rote Meer gehen, wie sie offnen Maules mit ihren Schafen, Kühen und Ochsen vor dem Berge Sinai stehen, dann auch, wie der fromme König David die Harfe spielt, und endlich, wie

[124] JOHNSON, 1995: 15.

Jerusalem mit den Türmen und Zinnen seines Tempels bestrahlt wird vom Glanze der Sonne! (HEINE, 2002: 21-22) [125]

Na verdade, a história de Abraão destruindo os ídolos de seu pai (que os fabricava) e sendo cercado pelos anjos que o salvam da condenação não compõe parte da Bíblia, senão de livros judaicos que com base naquela fazem interpretações, de modo a complementar as narrativas bíblicas. Tal história de Abraão, por exemplo, encontra-se no livro dos Jubileus e no *Midrash* [126]. Já a história de Moisés faz parte do êxodo, trata-se de momento importante quando o hebreu mata um egípcio [127], o que fortalece o ódio do faraó e do povo em geral contra os hebreus, que eram seus escravos. Moisés, então, após mandamento de Deus, encontra várias vezes o faraó, solicitando a retirada de seu povo do Egito [128], a qual é negada. Por conta disso, Deus inicia uma série de dez pragas aos egípcios, sendo a segunda delas a das rãs, que invadem toda aquela região [129]. Após finalmente os hebreus serem libertos, os egípcios ainda tentam perseguí-los, e ao se encontrarem ao Mar Vermelho, Moisés abre caminho no meio do mar, fazendo passar todo seu povo, que vê, então, as águas caírem sobre os soldados egípcios e o faraó [130]. Após longa peregrinação o povo de Moisés chega ao monte Sinai, aonde Deus desce para proclamar os dez mandamentos [131]. Depois disso, muitos anos se passam até que Moisés chega finalmente a Jerusalém, ou à Terra Prometida [132], onde reina Davi, personagem muito citada na Bíblia, conhecido como o grande

[125] Tradução: como Abraão estilhaça com o martelo os ídolos em pedra de seu pai; como os anjos acercam-se de Abraão; como Moisés golpeia mortalmente o Mitzri; como o Faraó se senta luxuosamente no trono; como os sapos não o deixam em paz nem sequer à mesa; como ele, graças a Deus, se afoga; como os filhos de Israel atravessam cautelosamente o mar Vermelho; como estes – com suas ovelhas, vacas e bois - ficam parados, boquiabertos, diante do monte Sinai; depois também o rei Davi, tangendo a harpa; e, finalmente, Jerusalém, com as torres e ameias de seu templo, sendo iluminada pelo brilho do sol! (HEINE, 1992: 25-26).
[126] SKA, 2009: 34.
[127] Êxodo 2: 11-21.
[128] Êxodo 5: 1-5.
[129] Êxodo 8.
[130] Êxodo 14: 15-31. Em verdade, nesse trecho do êxodo não fica claro que o faraó estava junto com os soldados no Mar Vermelho. Entretanto, isso fica evidente nos Salmos 136: 13-15: "Àquele que dividiu o Mar Vermelho em duas partes, porque a sua benignidade dura para sempre; e fez passar Israel pelo meio dele, porque a sua benignidade dura para sempre; mas derrubou a faraó com o seu exército no mar vermelho, porque a sua benignidade dura para sempre"
[131] Êxodo 19.
[132] Números 13-14.

protagonista na vitória dos hebreus contra os filisteus e, também, por ter vencido em batalha o gigante filisteu Golias. [133]

Como se vê, o trecho do *Rabi* resume em frases breves e aparentemente desconexas toda a trajetória de Moisés desde sua libertação até sua chegada a Israel. Na narrativa, essa história parece ter uma dupla função. De um lado, elas fazem alusão justamente ao período subsequente ao massacre que Deus teria imposto a todas as famílias egípcias, ao matar o primogênito de cada uma delas, de modo que seu faraó libertasse os hebreus de seu domínio e os deixassem partir para Canaã [134]. E o Pessach, ou a páscoa judaica, comemorado nesse momento pelas personagens, é justamente uma ordem de Deus para que os povos lembrem o que se sucedeu com os egípcios, após estes terem por diversas vezes ignorado o mandamento de Deus para libertarem os hebreus [135]. Por outro lado, essas histórias narradas na festa do Pessach antecipam a própria trajetória das personagens Rabi Abraão e Sara. Nessa chave, os inimigos egípcios mencionados serão metaforicamente os cristãos, e a história que veremos mais adiante recupera justamente a primeira fuga (ou o êxodo) de hebreus de que se tem registro.

Sublinhemos, ainda, o caráter de exaltação que adquirem, na cena do Pessach, as histórias bíblicas citadas acerca dos feitos dos primeiros judeus. Note-se como tal efeito é conseguido pelo artifício retórico da repetição, o qual dá ênfase às muitas histórias bíblicas que remetem, assim, epicamente aos antepassados das personagens. Ve-se, portanto, um exemplo de estilização de um texto-base de modo a manter sua orientação semântica origianal – Paráfrase – conforme as reflexões de Sant´anna já expostas aqui.

Em certo momento da festa, entram dois homens encapuzados na casa de Abraão perguntando se poderiam participar da cerimônia com os amigos. Com o concentimento do rabino, os homens permanecem na casa e escondem embaixo da mesa uma criança morta, modo de, como o rabino já sabia, acusar a família judaica de infanticídio. Quando o sábio rabino descobre o cadáver, ele tem reações estranhas que alternam desespero e jovialidade. Assim, ele canta texto sagrado da

[133] I Samuel 17: 50.
[134] Êxodo 12: 29.
[135] Êxodo 12.

Hagadá "como se fosse uma modinha" [136] e quando deveria jogar gotas de vinho no chão, simbolicamente sangue dos egípcios na Bíblia, ele salpica estranhamente vinho nas roupas dos presentes. Essa atitude do rabino parece indicar, sendo ele no momento o único a saber da existência do cadáver de uma criança cristã em baixo da mesa, sua consciência da morte iminente daquelas pessoas, representada pelo vinho, metaforicamente sangue, em suas roupas. Ainda assim, o rabino agarra sua mulher Sara e foge da casa sem contar sobre o cadáver aos amigos e familiares que participavam da cerimônia do Pessach, deixando-os em perigo de vida. Sammons (1964: 32-33) vê nessa cena uma das quatro tensões "não resolvidas" que, segundo ele, condenam o *Rabi* ao fracasso. O autor aponta o fato de que o rabino é, ao fugir sem dar um sinal mínimo aos presentes acerca do perigo que rondava a festa, não apenas covarde, mas também mentiroso, e que em nenhum momento ele sente remorso pela fuga e não é por ela condenado durante o restante da narrativa. Embora essa tensão possa ser explicada pelo caráter inacabado da obra, vemos dentro da análise proposta pela presente dissertação, uma coerência nessa reflexão de Sammons, já que como estamos vendo nesse primeiro capítulo há uma clara exaltação do povo judeu, contrariada pela atitude do rabino, que seria mais adequada aos outros dois capítulos, nos quais há uma ironia corrosiva também contra o judaísmo.

Durante a fuga pelo rio Reno, o grande medo que Abraão e Sara sentem fica patente através de longas descrições da natureza horrenda que os circunda, que, por vezes personificada, é mais expressão do íntimo das personagens que natureza objetiva:

> Es war eine jener Frühlingsnächte, die zwar lau genug und hellgestirnt sind, aber doch die Seele mit seltsamen Schauern erfüllen. Leichenhaft dufteten die Blumen; schadenfroh und zugleich selbstbeängstigt zwitscherten die Vögel; der Mond warf heimtückisch gelbe Streiflichter über den dunkel hinmurmelnden Strom; die hohen Felsenmassen des Ufers schienen bedrohlich wackelnde Riesenhäupter; der Turmwächter auf Burg Strahleck blies eine melancholische Weise, und dazwischen läutete, eifrig gellend, das Sterbeglöckchen der Sankt-Werners-Kirche. (HEINE, 2002: 26-27) [137]

[136] HEINE, 1992: 29.

[137] Tradução: Era uma dessas noites de primavera que, embora suficientemente mornas e estreladas, enchem nossa alma de insólitos tremores. As flores exalavam um odor funéreo; maliciosos e atemorizados ao mesmo tempo, chilreavam os pássaros; a lua projetava traiçoeiros reflexos amarelos sobre a torrente envolta num

Como vimos no subcapítulo sobre o Romantismo, essa literalização da natureza como expressão do sujeito foi uma das conquistas desse movimento, que inclusive se deixa perceber no tom que Heine usa em boa parte deste primeiro capítulo. Assim, o uso de expressões como “as flores exalavam um odor funéreo; maliciosos e atemorizados ao mesmo tempo, chilreavam os pássaros; a lua projetava traiçoeiros reflexos amarelos sobre a torrente envolta num murmúrio sombrio” ajudam a compor um quadro bastante plástico do movimento interior das personagens. Também o caráter sinestésico dessas cenas é uma conquista do Romantismo, que inaugurou um uso mais complexo da linguagem com vistas a apreender a realidade igualmente complexa e multifacetada.

Nessa mesma chave podemos ler toda a reação de Sara ao saber do motivo por que fugiram de sua casa. Sara, como a submissa personagem bíblica, apenas segue seu marido sem perguntar-lhe pela razão da fuga. Ao sabê-la, Sara entra em um estado intermediário entre sonho e vigília bastante interessante para nossa análise:

> Wahrlich, der alte, gutherzige Vater Rhein kann's nicht leiden, wenn seine Kinder einen; tränenstillend wiegt er sie auf seinen treuen Armen und erzählt ihnen seine schönsten Märchen und verspricht ihnen seine goldigsten Schätze, vielleicht gar den uralt versunkenen Niblungshort. Auch die Tränen der schönen Sara flossen immer milder und milder, ihre gewaltigsten Schmerzen wurden fortgespült von den flüsternden Wellen, die Nacht verlor ihr finstres Grauen, und die heimatlichen Berge grüßten wie zum zärtlichsten Lebewohl. Vor allen aber grüßte traulich ihr Lieblingsberg, der edrich, und in seiner seltsamen Mondbeleuchtung schien es, als stände wieder oben ein Fräulein mit ängstlich ausgestreckten Armen, als kröchen die flinken Zwerglein wimmelnd aus ihren Felsenspalten und als käme ein Reuter den Berg hinaufgesprengt in vollem Galopp; und der schönen Sara war zumute, als sei sie wieder ein kleines Mädchen und säße wieder auf dem Schoße ihrer Muhme aus Lorch und diese erzähle ihr die hübsche Geschichte von dem kecken Reuter, der das arme, von den Zwergen geraubte Fräulein befreite, und noch andre wahre Geschichten, vom wunderlichen Wispertale drüben, wo die Vögel ganz vernünftig sprechen, und vom Pfefferkuchenland, wohin die folgsamen Kinder kommen, und von verwünschten Prinzessinnen,

---

murmúrio sombrio; os elevados rochedos da margem se assemelhava a cabeças de gigantes que oscilavam ameaçadoramente; a sentinela da fortaleza de Strahleck soprava seu melancólico instrumento; e em meio a tudo isso soou o pequeno sino fúnebre da igreja de São Werner, estridente e zeloso. (HEINE, 1992: 30-31).

> singenden Bäumen, gläsernen Schlössern, goldenen Brücken, lachenden Nixen... (HEINE, 2002: 31-32) [138]

O tempo da História está para o estado de vigília, assim como o tempo do mito está para o mundo onírico, pois anterior à razão. Assim, fazem-se diversas referências míticas nesse trecho que reforçam o estado de Sara. A saga dos Nibelungos, por exemplo, amplamente retomada no século XIX (assim como vários outros mitos recuperados pelos românticos), traz uma série de histórias de poder e vingança. Também as figuras míticas dos muitos anões, que em seu devaneio vêm buscar "a mocinha com os braços medrosamente estendidos", e o cavaleiro que a salva parecem representar em um nível onírico o que em realidade havia há pouco sucedido. Nesse sentido, as referências míticas e a atmosfera de um mundo onírico aproximam essas cenas do *Rabi* ao movimento romântico, ao qual Heine está claramente atrelado ainda nos anos 20.

Após todas essas histórias fantasiosas, o narrador começa o próximo parágrafo com uma frase sóbria, que parece quebrar a atmosfera onírica e retomar a realidade presente:

> Aber zwischen all diesen hübschen Märchen, die klingend und leuchtend zu leben begannen, hörte die schöne Sara die Stimme ihres Vaters, der ärgerlich die arme Muhme ausschalt, daß sie dem Kinde soviel Torheiten in den Kopf schwatze! (HEINE, 2002: 32) [139]

---

[138] Tradução: Verdadeiramente, o velho e bondoso pai Reno não pode suportar que seus filhos chorem; aplacando as lágrimas, ele os toma em seus braços fiéis e conta-lhes suas mais belas histórias encantadas e promete-lhes que seus mais dourados tesouros, talvez até mesmo o submerso e antiqüíssimo tesouro dos Nibelungos. Também as lágrimas da bela Sara iam correndo com crescente suavidade, suas mais atrozes dores eram levadas pelas ondas sussurrantes, a noite perdia seu aspecto tenebroso e as montanhas pátrias saudavam acenando com o mais carinhoso adeus. Mas em primeiro lugar saudou-a intimamente sua montanha preferida, a Kedrich, e, iluminada por um estranho luar, era como se lá em cima estivesse novamente uma mocinha com os braços medrosamente estendidos, como se uma multidão de ágeis anõezinhos saísse rastejando de suas frestas rochosas e como se um cavaleiro viesse a pleno galope vencendo a montanha. E no íntimo da bela Sara era como se ela fosse novamente uma pequena menina e estivesse sentada no colo de sua tia de Lorch e esta lhe contasse a história do intrépito cavaleiro que liberta a pobre mocinha raptada pelos anões; e ainda outras histórias verdadeiras, a do esquisito vale dos Rumores, que ficava mais adiante e onde os pássaros conversavam racionalmente entre si; e a do país das broas natalinas, para onde vão as crianças obedientes; histórias de princesas encantadas, árvores cantantes, castelos de vidro, pontes douradas, ninfas sorridentes... (HEINE, 1992: 35-37).

[139] Tradução: Mas em meio a todos esses contos de fadas que, melodiosos e brilhantes, começavam a viver, a bela Sara ouviu a voz de seu pai, que ralhava irritado com a pobre tia porque esta enfiava tantas tolices na cabeça da menina! (HEINE, 1992: 38)

No entretanto, o pai de Sara não está no barco e aqui se inicia um novo ciclo de divagações de Sara, não por meio de mitos, mas rememorando fatos desde sua infância até o casamento com Abraão.

> Alsbald kam's ihr vor, als setzte man sie auf das kleine Bänkchen vor dem Sammetsessel ihres Vaters, der mit weicher Hand ihr langes Haar streichelte, gar vergnügt mit den Augen lachte und sich behaglich hin- und herwiegte in seinem weiten blauseidenen Sabbatschlafrock... Es mußte wohl Sabbat sein, denn die geblümte Decke war über den Tisch gespreitet, alle Geräte im Zimmer leuchteten, spiegelblank gescheuert, der weißbärtige Gemeindediener saß an der Seite des Vaters und kaute Rosinen und sprach hebräisch, auch der kleine Abraham kam herein mit einem allmächtig großen Buche und bat bescheidentlich seinen Oheim um die Erlaubnis, einen Abschnitt der Heiligen Schrift erklären zu dürfen, damit der Oheim sich selber überzeuge, daß er in der verflossenen Woche viel gelernt habe und viel Lob und Kuchen verdiene... Nun legte der kleine Bursche das Buch auf die breite Armlehne des Sessels und erklärte die Geschichte von Jakob und Rahel, wie Jakob seine Stimme erhoben und laut geweint, als er sein Mühmchen Rahel zuerst erblickte, wie er so traulich am Brunnen mit ihr gesprochen, wie er sieben Jahr um Rahel dienen mußte und wie sie ihm so schnell verflossen und wie er die Rahel geheuratet und immer und immer geliebt hat... Auf einmal erinnerte sich auch die schöne Sara, daß ihr Vater damals mit lustigem Tone ausrief: »Willst du nicht ebenso dein Mühmchen Sara heuraten?«, worauf der kleine Abraham ernsthaft antwortete: »Das will ich, und sie soll sieben Jahr warten.« Dämmernd zogen diese Bilder durch die Seele der schönen Frau, sie sah, wie sie und ihr kleiner Vetter, der jetzt so groß und ihr Mann geworden, kindisch miteinander in der Lauberhütte spielten, wie sie sich dort ergötzten an den bunten Tapeten, Blumen, Spiegeln und vergoldeten Äpfeln, wie der kleine Abraham immer zärtlicher mit ihr koste, bis er allmählich größer und mürrisch wurde und endlich ganz groß und ganz mürrisch... Und endlich sitzt sie zu Hause allein in ihrer Kammer eines Samstags abend, der Mond scheint hell durchs Fenster, und die Tür fliegt auf, und hastig stürmt herein ihr Vetter Abraham, in Reisekleidern und blaß wie der Tod, und er greift ihre Hand, steckt einen goldnen Ring an ihren Finger und spricht feierlich: »Ich nehme dich hiermit zu meinem Weibe nach den Gesetzen von Moses und Israel! Jetzt aber«, setzt er bebend hinzu, »jetzt muß ich fort nach Spanien. Lebe wohl, sieben Jahre sollst du auf mich warten!« Und er stürzt fort, und weinend erzählt die schöne Sara das alles ihrem Vater... Der tobt und wütet: »Schneid ab dein Haar, denn du bist ein verheuratetes Weib!« - und er will dem Abraham nachreuten, um einen Scheidebrief von ihm zu erzwingen; - aber der ist schon über alle Berge der Vater kehrt schweigend nach Haus zurück, und wie die schöne Sara ihm die Reitstiefel ausziehen hilft und besänftigend äußert, daß der Abraham nach sieben Jahren zurückkehre, da flucht der Vater: »Sieben Jahr sollt ihr betteln gehn!«, und bald stirbt er. (HEINE, 2002: 32-35) [140]

[140] Tradução: Em seguida representou-se-lhe que a sentavam no banquinho diante da poltrona aveludada de seu pai e este, com aquela mão macia, acariciava o longo cabelo da filha, sorria satisfeito com os olhos e balançava prazerosamente para lá e para cá envolto em seu largo camisolão de sabá feito de seda azul... Certamente devia ser sabá, pois a toalha florida estava estendida sobre a mesa, todos os utensílios no cômodo tinham sido areados e resplandeciam como espelhos, o administrador da comunidade, sentado com sua barba branca ao lado do pai de Sara, mastigava uvas passas e falava em hebraico; também o pequeno Abraão entrou com um livro de tamanho descomunal e modestamente pediu permissão ao tio para comentar um trecho das Sagradas Escrituras; queria que o próprio tio se convencesse de que ele tinha estudado muito na semana passada e merecia agora muitos elogios e doces... Então o pequeno menino colocou o livro sobre o braço da poltrona e comentou a história de

O casamento de Sara se dá após Abraão colocar o anel no dedo da moça e pronunciar as palavras necessárias pelos costumes judaicos, de modo que automaticamente ela se torna sua esposa. Esse costume que Heine menciona parece nunca ter sido algo comum entre os judeus. Além disso, seriam necessários o concentimento de ambas as partes do casamento e a presença de pelo menos duas testemunhas [141]. De todo modo, o casamento de Sara, que se inicia com uma espera de sete anos por seu marido, é assim relacionado à história bíblica de Jacó, que para conseguir casar com Raquel teve que servir sete anos ao pai da moça, Labão. Este, mesmo após Jacó ter trabalhado sete anos, dá a ele Lia, filha mais velha, obrigando Jacó a servir-lhe mais sete anos antes de ter Raquel como mulher. [142]

O fato de Abraão ir para a Espanha deve-se a ser este país um território onde os judeus dispunham de boas condições sociais e financeiras, o que resultou em uma comunidade judaica letrada bastante forte naquele país. Heine utiliza essa informação histórica em várias obras, como no poema "Donna Clara" (1823-24), escrito mais ou menos na mesma época do primeiro capítulo do *Rabi* e onde vemos a figura de um nobre e letrado cavaleiro judeu espanhol. Mesmo no *Rabi*, no terceiro capítulo, aparece Don Isaak, judeu convertido espanhol, que atesta esse momento

---

Jacó e Raquel: como Jacó ergueu a voz e caiu aos prantos quando avistou sua priminha Raquel pela primeira vez; como Jacó falou-lhe confidencialmente junto à fonte; como depois teve de servir sete anos por Raquel e como estes anos lhe passaram tão depressa; e como por fim ele desposou Raquel e sempre e sempre a amou... De repente a bela Sara lembrou-se ainda de que seu pai exclamou em tom divertido: 'Será que também tu não irás querer desposar tua prima Sara?', e a isto respondeu seriamente o pequeno Abraão: 'É o que desejo, e ela terá de esperar sete anos.' Envoltas em uma luz crepuscular, essas imagens foram passando pela alma da bela mulher – ela se via brincando infantilmente com o pequeno primo, que agora era tão grande e se tornara seu marido, na cabana de folhagens; e como eles se deleitavam com as tapeçarias coloridas, as flores, espelhos e maçãs banhadas de ouro; como o pequeno Abraão sempre lhe fizera carinhos, até que pouco a pouco foi crescendo e se tornando rabugento e por fim tornou-se tão grande e tão rabugento... e finalmente, ela está sozinha em casa em um sábado à noite, o luar claro penetra pela janela de seu quarto; de repente a porta se escancara e seu primo Abraão entra como um raio, em trajes de viagem e pálido como a morte. E ele agarra sua mão, enfia um anel de ouro em seu dedo e pronuncia solenemente: 'Com isso tomo-te por minha mulher, segundo os costumes de Moisés e Israel! Mas agora' – acrescenta trêmulo – 'Agora preciso partir para a Espanha. Adeus, sete anos terás de esperar por mim!' E ele parte precipitado; chorando, a bela Sara conta tudo isso a seu pai... Ele se encoleriza e vocifera: 'Vai cortar o cabelo, pois és uma mulher casada' – e ele quer sair ao encalço de Abraão para arrancar-lhe uma carta de separação; mas este já transpôs todas as montanhas. O pai volta silencioso para casa enquanto a bela Sara o ajuda a descalçar as botas de cavalgar e pondera suavemente que em sete anos Abraão estará de volta, ele amaldiçoa: 'Por sete anos terás de mendigar', e pouco depois ele morre (HEINE, 1992: 38-42).

[141] Cf. nota 5 do tradutor (HEINE, 1992: 19) e também KIRCHER, 1973: 222.

[142] Gênesis 29: 28.

histórico na Espanha, onde há uma convivência relativamente pacífica entre cristãos e judeus e as conversões são mais frequentes.

> No começo da idade média e mesmo tão tarde quanto o começo do século quatorze, a Espanha era o territorio latino mais seguro para os judeus. Por um tempo longo, foi um lugar onde os judeus e cristãos se reuniam com mais probabilidade para debater do que para trocar golpes. (JOHNSON, 1995: 226)

> Na época de Namânides, os judeus na Espanha ainda tinham motivo para se terem na conta de comunidade intelectualmente superior. (JOHNSON, 1995: 229)

Na fase seguinte de seu devaneio, Sara mistura imagens de diversas origens num todo desconexo e sem sentido aparente:

> So zogen der schönen Sara die alten Geschichten durch den Sinn wie ein hastiges Schattenspiel; die Bilder vermischten sich auch wunderlich, und zwischendurch schauten halb bekannte, halb fremde bärtige Gesichter und große Blumen mit fabelhaft breitem Blattwerk. Es war auch, als murmelte der Rhein die Melodien der Agade, und die Bilder derselben stiegen daraus hervor, lebensgroß und verzerrt, tolle Bilder: der Erzvater Abraham zerschlägt ängstlich die Götzengestalten, die sich immer hastig wieder von selbst zusammensetzen; der Mitzri wehrt sich furchtbar gegen den ergrimmten Moses; der Berg Sinai blitzt und flammt; der König Pharao schwimmt im Roten Meere, mit den Zähnen im Maule die zackige Goldkrone festhaltend; Frösche mit Menschenantlitz schwimmen hintendrein, und die Wellen schäumen und brausen, und eine dunkle Riesenhand taucht drohend daraus hervor. (HEINE, 2002: 35-36) [143]

[143] Tradução: E assim as velhas histórias foram desfilando diante da bela Sara como um ligeiro jogo de sombras. As imagens também se entrelaçavam estranhamente e de quando em quando espreitavam rostos barbudos, em partes familiares, em partes desconhecidos, e surgiam enormes flores com folhagens fabulosamente desenvolvidas. Era também como se o Reno murmurasse as melodias da Hagadá e as imagens desta assomassem das águas, em tamanho natural e desfiguradas, imagens insensatas: o patriarca Abraão esfacela amedrontado as figuras dos ídolos que a cada vez se recompõem rapidamente; o Mitzri defende-se encarniçadamente do enfurecido Moisés; o Monte Sinai relampeja e arde em chamas; o Rei Faraó nada no mar Vermelho com a coroa de oura presa pelos dentes; sapos com fisionomias humanas vêm nadando atrás dele; e as ondas espumam e rumorejam; e uma escura mão de gigante levanta-se ameaçadoramente do Reno (HEINE, 1992: 42).

A imagens confusas de rostos somam-se cenas bíblicas que, entretanto, são transfiguradas e misturadas, reforçando assim uma atmosfera onírica. Note-se como Heine demonstra aqui sua plena consciência da linguagem e exímio domínio da prosa ao fazer Sara rememorar em outro plano todas as histórias contadas no ritual do Pessach, já trabalhadas aqui, dando a elas um caráter subjetivo, de modo que tais cenas subvertam o texto bíblico e expressem o estado de alma da personagem tomada por um medo destoante dos feitos heroicos dos primeiros judeus descritos anteriomente. Nessa chave, Abraão, que nos livros judaicos destroi heroicamente os ídolos de seu pai, aqui se sente "amedrontado" à medida que tais objetos se recompõem a cada golpe seu. Moisés, que na Bíblia mata um egípcio cuja possível resistência nem é mencionada, é aqui afrontado por ele "encarniçadamente". No monte Sinai, de acordo com o livro do êxodo, se via apenas uma chama no topo, aonde Deus teria descido para falar com Moisés e ali proclamado os dez mandamentos. Nas imagens de Sara, entretanto, o monte "relampeja e arde em chamas". Também parecem bizarras a imagem do rei nadando no Mar Vermelho com a sua coroa presa aos dentes, bem como a dos sapos com fisionomias humanas nadando atrás dos hebreus. Ora, aqui se tem uma malograda travessia do Mar Vermelho, na qual originalmente o faraó e seus soldados se afogam. Também os sapos com fisionomias humanas fundem a história dos soldados egípcios no mar com a cena bíblica que a antecede referente à invasão de rãs no Egito. Por fim, a referência a uma mão de gigante que se levanta "ameaçadoramente do Reno" faz referência à vitória de Davi contra o gigante Golias, o qual nos devaneios de Sara ressucita como representação de ameaça aos judeus. Nesse sentido, sendo essas referências bíblicas desvirtuadas, temos uma parodização do livro sagrado, entretanto ainda inscrita dentro do devaneio de Sara, o que em alguma medida sustenta tal transfiguração e atenua o efeito negativo próprio do fenômeno parodístico.

Esse longo devaneio de Sara termina com a frase "e uma escura mão de gigante levanta-se ameaçadoramente do Reno", que, embora ainda inscrita no mundo dos sonhos, se conecta de forma bastante clara com o elemento concreto da "Torre dos Ratos de Hatto", à qual o barco de Sara e Abraão chega, como se a torre fosse um braço que se levantasse no rio. Assim está feita, de modo muito

engenhoso, a passagem para o mundo concreto dos dois fugitivos: “Isto arrancou a bela Sara de seus devaneios” [144].

Entretanto, ao olhar para fora do barco, Sara vê rostos de mortos de seus amigos e parentes que permaneceram na cerimônia do Pessach, o que faz Sara novamente cair em devaneio:

> Plötzlich aber glaubte sie dort ihre Freunde und Verwandte zu sehen, wie sie mit Leichengesichtern und in weißwallenden Totenhemden schreckenhastig vorüberliefen, den Rhein entlang... es ward ihr schwarz vor den Augen, ein Eisstrom ergoß sich in ihre Seele, und wie im Schlafe hörte sie nur noch, daß ihr der Rabbi das Nachtgebet vorbetete, langsam ängstlich, wie es bei todkranken Leuten geschieht, und träumerisch stammelte sie noch die Worte: »Zehntausend zur Rechten, zehntausend zur Linken; den König zu schützen vor nächtlichem Grauen...« (HEINE, 2002: 36-37) [145]

Toda essa atmosfera negativa de medo é desfeita ao fim do capítulo, quando os dois vislumbram o destino final, a que chamam de Jerusalém, o que novamente aproxima a trajetória do casal à de Moisés, o qual após anos de peregrinação chega com seu povo a Jerusalém, ou à Terra Prometida. Assim, o rabino e sua mulher conseguem finalmente escapar de uma provável perseguição por parte dos cristãos.

Por fim, neste primeiro capítulo parece evidente o intuito de Heine em fazer seu romance épico acerca do povo judeu. É claro o pouco empenho do autor em trabalhar a individualidade das personagens, o que assim facilita uma leitura mais ampla delas como representantes de todo um povo. Há efetivamente uma valorização dos judeus em vários aspectos. Abraão aparece sempre como bom e justo, sua mulher Sara é bela e sensível. Seu devaneio a aproxima da representação das mulheres românticas. A cerimônia do Pessach é igualmente descrita de modo

[144] Heine, 1992: 44.

[145] Tradução: Mas de repente ela acreditou vislumbrar ali seus amigos e parentes, que com terrível rapidez desfilavam ao longo do Reno, com rostos cadavéricos e envoltos em tremulantes camisas mortuárias... A vista lhe escureceu, uma torrente gelada derramou-se por sua alma e como em sonho ela ouviu o Rabi proferir à sua frente a oração noturna, com aquela lentidão angustiada que se deve observar em casos de moribundos; e imersa em devaneios ela ainda balbuciou as palavras: ‘Dez mil à sua direita, dez mil à sua esquerda; para proteger o rei dos temores noturnos...’ (HEINE, 1992:44)

extremamente detalhado e enaltecedor. Portanto, todo o quadro que se pinta desde o início é o da injustiça praticada pelos cristãos a um povo que se mostra nobre e almeja apenas praticar sua religião. Outro elemento épico desse capítulo é a aproximação evidente entre a saga das personagens de Heine e a de Moisés no êxodo, que junto com seu povo foge do Egito e consegue escapar da perseguição imposta pelo Faraó. A maldade dos egípcios, castigada por Deus com diversas pragas, corresponderia às atrocidades praticadas pelos cristãos por toda a História. Não é por acaso que em 1826, quando Heine havia escrito somente o primeiro capítulo, o autor escreve em carta a Moser: "Im zweyten Bande soll ebenfalls der *Rabbi* erscheinen, und ich bin darauf gefaßt, daß ich alsdann in der frommen christlichen Welt ganz verhaßt bin" [146]. Esta foi a última carta em que consta algum comentário de Heine sobre o *Rabi* antes de 40, ano em que o autor retoma seu texto até então praticamente esquecido.

3.2.2 Segundo capítulo ou a ironia dentro e fora do gueto judeu

No segundo capítulo, os dois fugitivos chegam a Frankfurt, onde presenciam uma animada festa religiosa. Recebidos pelos “raios do sol” e “agradável segurança” têm o rabino e sua mulher suas primeiras impressões da cidade, com todas suas atrações e homens.

> (...) vieler buntbewimpelten Schiffe, deren Mannschaft entweder müßig hinabschaute auf die Vorbeifahrenden oder vielhändig beschäftigt war mit dem Ausladen von Kisten, Ballen und Fässern, die auf kleineren Fahrzeugen ans Land gebracht wurden, wobei ein betäubender Lärm, das beständige Hallorufen der Barkenführer, das Geschrei der Kaufleute vom Ufer her und das Keifen der Zöllner, die in ihren roten Röcken mit weißen Stäbchen und weißen Gesichtern von Schiff zu Schiff hüpften. (HEINE, 2002: 39) [147]

[146] HEINE, 1994: 106. Tradução: No segundo volume deve também aparecer o *Rabi*. E eu estou preparado para o fato de que a partir de então eu serei bastante odiado no devoto mundo cristão.

[147] Tradução: muitos navios embandeirados com todas as cores, cujas tripulações contemplavam ociosas a movimentação abaixo ou estavam inteiramente ocupadas com a descarga de caixas, rolos e barris que eram transportados a terra em embarcações menores. E as ininterruptas advertências dos barqueiros, a gritaria dos

Todo esse colorido da cidade que na época já era uma referência comercial é apresentado pelo narrador. O fato de Heine ter escolhido para a história um gueto na cidade de Frankfurt não é por acaso, pois, como vimos, essa é a primeira cidade que Heine conhece depois de sua cidade natal Düsseldorf, e assim pela primeira vez tem contato com judeus que vivem excluídos em guetos, diferentemente daqueles de Düsseldorf, onde devido às invasões napoleônicas gozavam de boas condições sociais. [148]

A condição dos judeus nesta cidade é sugerida também pela informação do narrador de que há um grande empenho entre eles em capturar ratos para entregar ao conselho da cidade, que deveria receber cinco mil caldas de ratazanas anualmente. Historicamente, isso teria ocorrido como punição ao ter um judeu participado disfarçado de um torneio cavaleiresco [149]. O fato de todo um grupo ser culpabilizado por uma atitude individual e a punição se relacionar a algo tão vil mostram toda a discriminação a que os judeus de Frankfurt estavam submetidos.

Assim, o casal vai andando pelas ruas da cidade a caminho do gueto. De maneira bastante irônica são apresentados tipos sociais característicos. Aparecem prostitutas de uma casa de mulheres de Würzburg chamada curiosamente de "O Asno", modo de animalizar aquelas pessoas, bem como os frequentadores do local. O rabino, então, faz sua esposa fechar os olhos em frente às mulheres:

> (...) ein Rudel fahrender Fräulein, die aus dem Frauenhause »Zum Esel« von Würzburg herkamen und nach dem Rosentale hinzogen, wo die hochlöbliche Obrigkeit ihnen für die Meßzeit ihr Quartier angewiesen. »Mach die Augen zu, schöne Sara!« sagte der Rabbi (HEINE, 2002: 47, grifo meu).[150]

---

comerciantes postados na margem, os berros dos funcionários alfandegários que, em suas casacas vermelhas, com seus bastões brancos e rostos alvos, iam saltando de navio em navio (HEINE, 1992: 48).

[148] Cf. nota 77.

[149] HEINE, 1992: 49. Cf. nota 15 do tradutor.

[150] Tradução: uma tropa de moças itinerantes: vinham da casa de mulheres 'O Asno', em Würzburg, e dirigiam-se ao vale das Rosas, onde a digníssima autoridade lhes designara alojamento pelo tempo da feira. 'Fecha os olhos, bela Sara' (HEINE, 1992: 55, grifo meu).

Ao justapor seu comentário – "digníssima" – ao fato em si de mulheres oferecendo-se publicamente, o narrador usa a linguagem ironicamente, com intuito claro de conseguir um efeito crítico através da justaposição de díspares. Portanto, pode-se ver aqui operar aquela Ironia Instrumental tratada por Muecke. Assim, em uma palavra, o autor critica a dignidade da autoridade local ao sobrevalorizá-lo, através de um adjetivo contundente, por um ato tido como baixo, nomeadamente, o de instigar a prostituição na cidade. Dessa maneira, torna-se dúbia a ordem do rabino ao final do falso-elogio, pois deixa intuir a possibilidade de que Sara deveria fechar os olhos não apenas para as prostitutas, mas para os atos igualmente imorais da autoridade. Obviamente tal efeito pressupõe que o fomento à prostituição seja critério de desqualificação. Entretanto, Heine vale-se de uma premissa desse tipo mais como maneira de legitimar sua crítica dentro de critérios aceitos socialmente, e portanto atacando autoridades com critérios que eles próprios defenderiam, do que propriamente como discurso moralista, já que inclui as prostitutas no quadro de tipos que compõem a sociedade da época. Além disso, a contraposição entre a alegria das prostitutas e a cena seguinte deixa entrever a possibilidade de uma valorização delas, como veremos mais adiante.

> »Mach die Augen zu, schöne Sara!« sagte der Rabbi. Denn jene phantastisch und allzu knapp bekleideten Weibsbilder, worunter einige sehr hübsche, gebärdeten auf die unzüchtigste Weise, entblößten ihren weißen, frechen Busen, neckten die Vorübergehenden mit schamlosen Worten, schwangen ihre langen Wanderstöcke, und indem sie auf letzteren wie auf Steckenpferden die Sankt-Katharinen-Pforte hinabritten, sangen sie mit gellender Stimme das Hexenlied:
>
> »Wo ist der Bock, das Höllentier?
> Wo ist der Bock? Und fehlt der Bock,
> So reiten wir, so reiten wir,
> So reiten wir auf dem Stock!« (HEINE, 2002: 47-48) [151]

[151] Tradução: 'Fecha os olhos, bela Sara', disse o Rabi. Pois aquelas mulheres estranhas e sumariamente vestidas - entre as quais havia algumas muito bonitas - comportavam-se da maneira mais obscena, desnudavam o peito alvo e insolente, provocavam os transeuntes· com palavras indecorosas, rodopiavam no ar os compridos bastões que levavam em suas andanças, e ao descerem a rua em direção do Portal de Santa Catarina, cavalgando agora os bastões como se fossem cavalinhos de pau, passaram a entoar a canção das bruxas com voz estridente:

> 'Cadê o cabrão, aquela besta infernal?
> Cadê o cabrão, cadê? E se não vem o cabrão
> Então vamos cavalgar, vamos cavalgar
> Então vamos cavalgar o bastão!' (HEINE, 1992: 55-56)

No início da citação acima, logo após solicitar que Sara feche os olhos, inicia-se com a palavra “Denn” (“Pois”) a informação de que as moças estavam vestidas “phantastisch” (“fantasticamente”) [152] e “knapp” (“sumariamente”). Ora, tais advérbios justapostos à ordem do rabino dirigida a Sara e ligados a ela pelo conector “pois” sugere que tal opinião não seja apenas do narrador, mas que este revele num discurso indireto livre a opinião do rabino sobre as moças. Assim, vemos um narrador irônico, que se vale da linguagem (Ironia Instrumental) para descaracterizar a imagem de íntegro que se compõe acerca do rabino, o qual assim se torna “vítima” (Muecke) da ironia do narrador.

Além dessa, há no trecho outro tipo de ironia, não conseguida como fruto intencional de uso específico da linguagem, mas pela justaposição de dois aspectos em princípio opostos – o sagrado e o profano. Com efeito, o gesto extremamente obceno das prostitutas cavalgando bastões se choca com o fato de estarem descendo justamente a rua que chega ao Portal de Santa Catarina. A partir do contraste entre as prostitutas obcenas e a menção da Santa, tem-se um efeito do tipo que Muecke chama de Ironia Observável.

Essa identificação do sexo com o profano se faz patente na própria canção que as prostitutas entoam, em que o bastão é mencionado como forma de substuição do “Höllentier”, ou “a besta infernal”, por assim dizer, no próprio ato sexual, sugerido não apenas pelo bastão, mas pela repetição dos versos “So reiten wir” (“vamos cavalgar”). Além disso, o próprio nome da canção – “Hexenlied” ou “canção das bruxas” – traz um elemento pagão.

A cena acima, inclusive caracterizada como um momento alegre, é seguida por uma cena de “acordes arrastados”, triste: uma procissão. Esta, embora oposta à cena anterior, impele igualmente o rabino a solicitar que sua mulher feche os olhos. Ao se manter a frase “Fecha os olhos” para momentos tão díspares o leitor tem um quadro mais claro de contrastes.

[152] Note-se que o vocábulo “fantasticamente” não consta da tradução de Mazzari.

> Dieser Singsang, den man noch in der Ferne hören konnte, verlor sich am Ende in den kirchlich langgezogenen Tönen einer herannahenden Prozession. Das war ein trauriger Zug von kahlköpfigen und barfüßigen Mönchen, welche brennende Wachslichter oder Fahnen mit Heil'genbildern oder auch große silberne Kruzifixe trugen. (…) Zugleich erklingelte ein kleines Glöckchen, und alles Volk ringsum verstummte, fiel auf die Knie und bekreuzte sich. Der Rabbi aber sprach zu seinem Weibe: »Mach die Augen zu, schöne Sara!« (HEINE, 2002: 48-49)[153]

Se antes tivemos o demoníaco associado à alegria, agora temos o sagrado cristão associado à tristeza [154]. Devemos retomar aqui as ideias que desenvolvemos acerca do Sensualismo de Heine, em muito influenciadas pelos Saint-Simons e trabalhadas em seu *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*

---

[153] Tradução: Esta ladainha, que ainda se pode ouvir de longe, dissolveu-se por fim nos acordes arrastados de uma procissão religiosa que se aproximava. Era um triste cortejo de monges calvos e descalços, os quais conduziam velas acesas, estandartes com imagens de santos ou ainda grandes crucifixos prateados. (...) Nesse instante soou um pequeno sino e todo o povo em redor emudeceu, pôs-se de joelhos e persignou-se. O Rabi, porém, disse a sua mulher: "Feche os olhos, bela Sara!" (HEINE, 1992: 56-58).

[154] No texto "Die Stadt Lucca" (1829-30), ou "A cidade Lucca", do livro *Reisebilder* (*Quadros de Viagem*), aparece, como no *Rabi*, uma cena de procissão, em que o narrador é extremamente mordaz, chegando a identificar o espírito da procissão como uma doença: "Auf jeden Fall schien mir solche Kerzenträgerei eine gute Einrichtung, denn ich konnte dadurch um so heller die Gesichter besehen, die zum Katholizismus gehören. Und ich habe sie jetzt gesehen, und zwar in der besten Beleuchtung. Und was sah ich denn? Nun ja, der klerikale Stempel fehlte nirgends. Aber dieses abgerechnet, waren die Gesichter untereinander ebenso verschieden wie andre Gesichter. Das eine war blaß, das andre rot, diese Nase erhob sich stolz, jene war niedergeschlagen, hier ein funkelnd schwarzes, dort ein schimmernd graues Auge - aber in allen diesen Gesichtern lagen die Spuren derselben Krankheit, einer schrecklichen, unheilbaren Krankheit, die wahrscheinlich Ursache sein wird, daß mein Enkel, wenn er hundert Jahr später die Prozession in Lucca zu sehen bekommt, kein einziges von jenen Gesichtern wiederfindet. Ich fürchte, ich bin selbst angesteckt von dieser Krankheit, und eine Folge derselben ist jene Weichheit, die mich wunderbar beschleicht, wenn ich so ein sieches Mönchsgesicht betrachte und darauf die Symptome jener Leiden sehe, die sich unter der groben Kutte verstecken: - gekränkte Liebe, Podagra, getäuschter Ehrgeiz, Rückendarre, Reue, Hämorrhoiden, die Herzwunden, die uns vom Undank der Freunde, von der Verleumdung der Feinde und von der eignen Sünde geschlagen worden, alles dieses und noch viel mehr, was ebenso leicht unter einer groben Kutte wie unter einem feinen Modefrack seinen Platz zu finden weiß. Oh! es ist keine Übertreibung, wenn der Poet in seinem Schmerze ausruft: »Das Leben ist eine Krankheit, die ganze Welt ein Lazarett!«
»Und der Tod ist unser Arzt -«
Tradução: "De todo modo me pareceu essa carregação de velas uma boa disposição, pois assim eu pude ver de modo mais claro os rostos que pertencem ao catolicismo. E agora eu os vi, e na verdade na melhor iluminação. E então o que eu vi? Agora sim, o carimbo clerical não faltava em lugar nenhum. Mas deixando isso de lado, os rostos eram tão diferentes quanto outros rostos. Um era pálido, o outro vermelho, este nariz se levantava orgulhoso, aquele era caído, aqui um olho de um negro reluzente, ali um outro olho de cinza cintilante – mas em todos esses rostos repousavam os traços da mesma doença, uma terrível e incurável doença, que provavelmente será a causa por que meu neto, quando ele cem anos depois for ver a procissão de Lucca, não reencontrará nenhum rosto sequer daqueles. Receio estar eu mesmo contaminado por essa doença, e uma consequência desta é aquela moleza que me surpreende maravilhosamente, quando eu encaro um doentio rosto de monge e nele vejo os sintomas daquele sofrimento, que se esconde sob a rude batina: - amor doente, gota nos pés, ambição frustrada, tabes dorsal, arrependimento, hemorróidas, males do coração, que irrompem pela ingratidão dos amigos, pela calúnia dos inimigos e pelos próprios pecados, tudo isso e muito mais que facilmente sabe encontrar lugar sob uma rude batina, como sob um fino fraque da moda. Oh! Não é exagero quando o poeta em sua dor declara: "A vida é uma doença, o mundo inteiro, um hospital!"
"E a morte é nosso médico –"

(1835), *Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha*. Em seu livro, Heine trabalha a ideia de que, segundo o Cristianismo, a felicidade eterna estaria em um plano celestial, o qual se abriria às boas almas capazes de abster-se dos prazeres mundanos da carne, ou seja, do mundo sensível. Desse modo, Cristo estaria para o mundo celestial supra-sensível, assim como Satanás estaria para o plano sensível da matéria. Aqueles que cultuariam os prazeres do corpo seriam possuídos pelo Maligno [155].

Dessa maneira, vemos na fala do narrador de Heine, a concepção que o autor tem acerca das religiões, que representariam assim a negação do corpóreo e da alegria (*Freude*) vinculada ao sensitivo. Nota-se como Heine consegue tal efeito sempre se valendo de contrastes, condição, como vimos, para o surgimento da ironia. Aqui novamente evidencia-se uma Ironia Observável, na medida em que o narrador nada diz sobre essa tensão entre espiritualismo/sensualismo, senão apenas justapõe as duas faces opostas, de modo a sugerir ao leitor observador do ato irônico uma crítica da religião.

Depois da cena das prostitutas e da procissão, o narrador conta uma série de histórias sobre a saga dos judeus da região de Frankfurt:

> Im Jahr 1240 hatte das entzügelte Volk ein großes Blutbad unter ihnen angerichtet, welches man die erste Judenschlacht nannte, und im Jahr 1349, als die Geißler bei ihrem Durchzuge die Stadt anzündeten und die Juden des Brandstiftens anklagten, wurden diese von dem aufgereizten Volke zum größten Teil ermordet, oder sie fanden den Tod in den Flammen ihrer eignen Häuser, welches man die zweite Judenschlacht nannte. Später bedrohte man die Juden noch oft mit dergleichen Schlachten, und bei innern Unruhen Frankfurts, besonders bei einem Streite des Rates mit den Zünften, stand der Christenpöbel oft im Begriff, das Judenquartier zu stürmen.

[155] No livro de Heine lemos: "(...) dem guten Christus steht der böse Satan entgegen; die Welt des Geistes wird durch Christus, die Welt der Materie durch Satan repräsentiert; jenem gehört unsere Seele, diesem unser Leib; und die ganze Erscheinungswelt, die Natur, ist demnach ursprünglich böse, und Satan, der Fürst der Finsternis, will uns damit ins Verderben locken, und es gilt, allen sinnlichen Freuden des Lebens zu entsagen, unsern Leib, das Lehn Satans, zu peinigen, damit die Seele sich desto herrlicher emporschwinge in den lichten Himmel, in das strahlende Reich Christi" (I livro, HEINE, 2005: 518).
Tradução: "(…) ao bom Cristo, que representa o mundo do espírito, se opõe o maligno Satanás, que representa o mundo da matéria; àquele pertence nossa alma, a este o nosso corpo; e, assim, todo o mundo dos fenômenos – a natureza – é originalmente mau, e Satanás, o príncipe das trevas, deseja nos levar à perdição, sendo necessário renunciar a todos os prazeres sensíveis da vida e flagelar o corpo, o feudo de Satanás, para que a alma se eleve tanto mais esplendidamente ao céu luminoso, ao resplandecente reino de Cristo" (Trad. de Suzuki: HEINE, 1991: 23).

> Letzteres hatte zwei Tore, die an katholischen Feiertagen von außen, an jüdischen Feiertagen von innen geschlossen wurden, und vor jedem Tor befand sich ein Wachthaus mit Stadtsoldaten (HEINE, 2002: 49-50, grifos meus). [156]

Aqui toda ironia do narrador reside na contraposição entre o massacre aos judeus descrito e o nome que a história oficial cristã deu a ele – "Schlachten" ("batalhas") – que pressuporia uma luta entre duas forças militares, significado esse que é esvaziado pela descrição dos fatos pelo narrador, o qual evidencia a passividade de todo um povo vitimado pela brutalidade dos atos cristãos. O trecho citado termina com uma descrição grave do que seria um gueto, forma que os judeus diante de tanta hostilidade encontraram para se proteger. Historicamente, como nos mostra Johnson, a ideia de se separar os judeus do resto da sociedade sempre foi algo bastante comum:

> Não era nova a ideia de um bairro separado para os judeus. Remontava à Antiguidade. A maior parte das principais cidades islâmicas possuía um bairro semelhante. Na Europa da idade das Trevas, os judeus haviam muitas vezes exigido segregação e muralhas altas como condição para se fixarem numa cidade. (JOHNSON, 1995: 245)

A descrição grave do narrador acerca da história dos judeus e seu confinamento em guetos fortemente vigiados coincide na narrativa com o momento em que Abraão e Sara chegam ao gueto judeu da cidade. Assim Heine se utiliza da mesma técnica do primeiro capítulo, quando antes de entrar na cena do Pessach trabalha informações históricas, passando assim do geral para o particular:

[156] Tradução: No ano de 1240 o populacho desvairado provocou um grande banho de sangue entre eles, o qual se chamou a primeira batalha dos judeus; e no ano de 1349 - quando os flagelantes, em suas andanças pelo país, incendiaram a cidade e colocaram a culpa nos judeus - estes foram em grande parte assassinados pelo povo instigado ou encontraram a morte nas chamas de suas próprias casas: e a isto se chamou a segunda batalha dos judeus. Depois disso eles voltaram a ser ameaçados com batalhas desse tipo, e nos períodos de agitação interna em Frankfurt, especialmente por ocasião de uma disputa entre o conselho e as corporações, o populacho cristão esteve várias vezes a ponto de invadir o bairro judeu. Este tinha dois portões, que eram fechados por fora durante os feriados católicos e por dentro nos feriados judeus, e na frente de cada portão havia um posto de vigia com soldados da cidade. (HEINE, 1992: 59, grifos meus).

> Als der Rabbi mit seinem Weibe an das Tor des Judenquartiers gelangte, lagen die Landsknechte, wie man durch die offnen Fenster sehen konnte, auf der Pritsche ihrer Wachtstube, und draußen vor der Türe, im vollen Sonnenschein, saß der Trommelschläger und phantasierte auf seiner großen Trommel. Das war eine schwere, dicke Gestalt; Wams und Hosen von feuergelbem Tuch, an Armen und Lenden weit aufgepufft und, als wenn unzählige Menschenzungen daraus hervorleckten, von oben bis unten besät mit kleinen eingenähten roten Wülstchen; Brust und Rücken gepanzert mit schwarzen Tuchpolstern, woran die Trommel hing; auf dem Kopfe eine platte, runde schwarze Kappe; das Gesicht ebenso platt und rund, auch orangengelb und mit roten Schwärchen gespickt und verzogen zu einem gähnenden Lächeln. So saß der Kerl und trommelte die Melodie des Liedes, das einst die Geißler bei der Judenschlacht gesungen, und mit seinem rauhen Biertone gurgelte er die Worte:
>
> »Unsre Liebe Fraue,
> Die ging im Morgentaue,
> Kyrie eleison!« (HEINE, 2002: 50-51) [157]

Diferentemente do primeiro capítulo, entretanto, a técnica da passagem do geral para o particular é extremamente irônica, já que o caso-exemplo do gueto do enredo contradiz as observações históricas do narrador, que dessa maneira é "vítima" (Muecke) da ironia do próprio escritor. Ou seja, todo o tom grave anterior é seguido por uma descrição nada séria da entrada do gueto. Os "soldados da cidade" estão deitados e quem parece controlar a entrada do gueto é um sujeito católico totalmente caricato, possuidor de uma "voz de cerveja". Em seguida sabemos que o sujeito se chama Hans, nome muito comum na Alemanha, o que pode deixar intuir a tentativa de dar um caráter mais amplo a este personagem, que assim representaria todo o povo cristão da Alemanha.

Após Hans ter anunciado a chegada dos dois forasteiros, os guardiões judeus aparecem. Contradizendo a expectativa que se tem de um guardião, o sujeito

---

[157] Tradução: Quando o Rabi chegou com sua mulher ao portão do bairro judeu, os lansquenetes - como se podia ver através das janelas abertas – estavam deitados sobre as tarimbas da torre de vigia; do lado de fora, defronte do portão, o tocador de tambor improvisava sob o sol em seu enorme instrumento. Era uma figura pesada e vultosa. Gibão e calças feitos em tecido amarelo reluzente, com enchimento nos braços e ancas e pontilhado de cima a baixo com pequenas pregas vermelhas, como que a mostrar incontáveis línguas humanas. Peito e costas encouraçados com um estofo negro, do qual pendia o tambor; sobre a cabeça havia um gorro achatado, redondo e negro. O rosto era igualmente achatado e redondo, de uma cor amarelo-laranja, salpicado por pequenas úlceras vermelhas e contraído em expressão de sorriso e bocejo. Ali sentado, esse sujeito ia tamborilando a melodia da canção entoada outrora pelos flagelantes durante a batalha dos judeus, e com sua voz de cerveja, em um tom áspero, ia gargarejando as palavras:

> 'A nossa amada Senhora
> Saiu pelo orvalho da manhã,
> Kyrie eleison! (HEINE, 1992: 59-60).

que aparece é fisicamente debilitado e se mostra extremamente medroso e hesitante em abrir as portas:

> »Ein Mann und ein Weib!« ächzte der Nasenstern. »Und wenn das Tor aufgemacht wird, wirft das Weib den Rock ab und es ist auch ein Mann, und es sind dann zwei Männer, und wir sind nur unserer drei!« »Sei kein Hase«, erwiderte Jäkel der Narr, »und sei herzhaft und zeige Courage!« »Courage!« rief der Nasenstern und lachte mit verdrießlicher Bitterkeit. »Hase! Hase ist ein schlechter Vergleich, Hase ist ein unreines Tier. Courage! Man hat mich nicht der Courage wegen hierhergestellt, sondern der Vorsicht halber. Wenn zu viele kommen, soll ich schreien. Aber ich selbst kann sie nicht zurückhalten. Mein Arm ist schwach, ich trage eine Fontanelle, und ich bin ein einzelner Mensch. Wenn man auf mich schießt, bin ich tot. Dann sitzt der reiche Mendel Reiß am Sabbat bei Tische und wischt sich vom Maul die Rosinensauce und streichelt sich den Bauch und sagt vielleicht: ›Das lange Nasensternchen war doch ein braves Kerlchen, wäre es nicht gewesen, so hätten sie das Tor gesprengt, es hat sich doch für uns totschießen lassen, es war ein braves Kerlchen, schade, daß es tot ist -‹«Die Stimme wurde hier allmählich weich und weinerlich (…) "Courage! Der krumme Leser war herzhaftig, nannte unseren lumpigen Schultheiß einen Lump, und sie haben ihn an den Füßen aufgehängt zwischen zwei Hunden, und der Trommelhans trommelte. Courage! Sei kein Hase! Unter den vielen Hunden ist der Hase verloren, ich bin ein einzelner Mensch, und ich habe wirklich Furcht!" (HEINE, 2002: 55-57). [158]

Assim, a partir daqui a ironia adentra o gueto judeu, onde se desenrolam os acontecimentos até o fim do livro. Note-se como há nos trejeitos cômicos do guardião uma crítica reveladora da diferenciação entre judeus ricos e pobres [159]. Há

[158] Tradução: "Um homem e uma mulher!" - gemeu aquele Nasenstern - "E quando o portão estiver aberto, a mulher se desfaz do casaco e é também um homem e então são dois homens e aqui estamos apenas nós três!" "Não sejas um coelho medroso" - revidou Jäkel, o Tolo - "sê destemido e mostra coragem!" "Coragem!" - exclamou Nasenstern, rindo amargamente - "Coelho! Coelho é uma comparação infeliz. Coelho é um animal impuro. Coragem! Não foi por causa da coragem que me colocaram aqui, mas sim por causa da prudência. Se vierem muitas pessoas, a minha obrigação é gritar. Mas eu próprio não posso detê-las. Meu braço é fraco, tenho uma fontanela e sou uma pessoa sozinha. Se atirarem em mim, sou um homem morto. Então o rico Mendel Reiss se senta à mesa no sabá, limpa o molho de uvas passas da boca, acaricia a barriga e diz talvez: 'o comprido Nasenstern era de fato um sujeitinho valente; se não fosse ele, o portão teria sido arrombado; ele se deixou matar por nós, era mesmo um sujeitinho valente e é pena que esteja morto ...'" A voz foi ficando cada vez mais branda e chorosa (...) Coragem! O curvo Leser era destemido, chamou nosso vil alcaide de vilão e eles o dependuraram pelos pés entre dois cachorros, enquanto o Hans do tambor tamborilava. Coragem! Não sejas um coelho! Entre tantos cães o coelho está perdido, eu sou uma pessoa sozinha e realmente tenho medo!"(HEINE, 1992: 65-66).

[159] Heine fez forte crítica à falta de solidariedade de judeus ricos em relação a seu próprio povo. Em 1840, ano da publicação do *Rabi*, o autor chega a citar nomes: "Die Geldkräfte der Juden sind in der Tat groß, aber die Erfahrung lehrt, daß ihr Geiz noch weit größer ist. Eines der hochgeschätztesten Mitglieder des hiesigen Konsistoriums – man schätzt ihn nämlich auf einige dreißig Millionen Franks – Herr Wilhelm de Romilly, gäbe vielleicht keine hundert Franks, wenn man zu ihm käme mit einer Kollekte für die Rettung seines ganzen Stammes!" (HEINE, 1960: 59). Tradução: "O poder financeiro dos judeus é de fato grande, mas a experiência ensina que sua ambição é muito maior. Um dos mais valorizados membros do consistório local – é que ele é

também ao final do trecho a menção de que um homem teria sido morto pendurado pelos pés entre dois cachorros, prática comum para a execução de judeus até metade do século XVIII [160]. O horror da cena é contraposto à atitude do cristão Hans, o qual durante a execução tamborilava, revelando mesmo certo prazer sádico perante a morte horrenda do judeu. Há na expressão do guardião medroso "Unter den vielen Hunden ist der Hase verloren" ("entre tantos cães o coelho está perdido") uma ressonância da conhecida expressão alemã "Viele Hunde sind des Hasen Tod" ("Muitos cachorros são a morte do coelho"), o que não chega assim a constituir uma paródia, já que as expressões não mantêm relação de oposição entre si, mas se dá aqui uma estilização mais voltada à paráfrase (Sant'anna), na medida em que entre as duas expressões se mantém a mesma orientação semântica, embora tal mudança contribua para conferir à frase um outro sentido paralelo. Dessa maneira, a medida em que a expressão antes fixa é modificada, chama-se atenção para a nova formulação, que, no contexto, afirmando o guardião ser um "homem sozinho" e temendo por isso tanto a entrada dos forasteiros no gueto como também o mesmo fim do homem executado, promove assim uma transferência de sentido e uma aproximação entre o coelho e os judeus, e, consequentemente, entre os cachorros e os cristãos.

O guardião mencionado se chama Nasenstern. "Nase", palavra alemã para "nariz", está presente no nome do sujeito para caracterizar um tipo ridículo:

> eine lange, magere Gestalt, der schmale Hals weißbefiedert von einer feinen batistnen Krause und das dünne, blasse Gesicht gar wundersam geziert mit einer fast unglaublich langen Nase, die sich neugierig angstvoll hin und her bewegte (HEINE, 2002: 58-59). [161]

Seu companheiro guardião, o qual está urinando quando da chegada do casal forasteiro, é Jäkel, o Tolo,

---

avaliado em alguns trinta milhões de francos – Senhor Wilhelm de Romilly, não daria talvez nem cem francos, se alguém fosse a ele pedir uma oferenda para a salvação de toda sua estirpe!" (HEINE, 1960: 59).

[160] Cf. nota 21 do tradutor (HEINE, 1992: 66).

[161] Tradução: uma figura comprida e magra, o pescoço fino envolto em uma gargantilha branca de preciosa batista, o rosto afilado e pálido adornado de maneira estranha por um nariz incrivelmente comprido, que se movimentava curioso e atemorizado para lá e para cá (HEINE, 1992: 68).

> ein untersetzter, etwas krummbeinigter Gesell, mit einem lachend vollroten Antlitz und einer unmenschlich großen Fleischhand, die er aus den weiten Ärmeln seiner buntscheckigen Jacke zum Willkomm hervorstreckte. (HEINE, 2002: 58) [162]

Toda a caracterização dessas personagens é caricaturesca. Hans é um cristão beberrão, que toca músicas religiosas em frente ao portão do gueto e mantém relações de camaradagem com os guardiões judeus, Tolo e Nasenstern. Note-se como o cristão Hans e os guardiões judeus não se diferenciam muito:

> »Gefahr!« schrie plötzlich der lange Nasenstern und gebärdete sich wie in Todesangst, »Gefahr! Gefahr! Trommelhans, trommel, trommle, Gefahr! Gefahr! Trommelhans...«
>
> Draußen aber rief der Trommelhans mit seiner dicken Bierstimme: »Tausend Donner-Sakrament! Der Teufel hole die Juden! Das ist schon das drittemal, daß du mich heute aus dem Schlafe weckst, Nasenstern! Mach mich nicht rasend! Wenn ich rase, werde ich wie der leibhaftige Satanas, und dann, so wahr ich ein Christ bin, dann schieße ich mit der Büchse durch die Gitterluke des Tores, und dann hüte jeder seine Nase!«(grifo meu)
>
> »Schieß nicht! Schieß nicht! Ich bin ein einzelner Mensch«, wimmerte angstvoll der Nasenstern und drückte sein Gesicht fest an die nächste Mauer, und in dieser Stellung verharrte er zitternd und leise betend. (HEINE, 2002: 63-64) [163]

No quadro acima, judeus covardes e cristão beberrão são desvirtuados e colocados no mesmo nível, no baixo nível do cômico, em que as diferenças entre

[162] Tradução: um homenzinho atarracado, de pernas um tanto tortas, com uma cara avermelhada e risonha e uma mão descomunalmente carnuda, a qual assomou das compridas mangas de sua jaqueta com estampas coloridas para dar as boas-vindas (HEINE, 1992: 68).

[163] Tradução: "'Perigo!' – gritou repentinamente o espichado Nasenstern, agitando-se como que tomado pelo medo da morte – 'Perigo! Perigo! Hans do tambor, toca o tambor, toca! Perigo! Perigo! Hans, o tambor...'

"Lá de fora, porém, exclamou o Hans do tambor com sua voz grossa de cerveja: 'por todos os sacramentos! O diabo carregue os judeus! Hoje já é a terceira vez que tu me acordas, Nasenstern! Não me faças ficar furioso! Se eu me enfurecer, torno-me o satanás em pessoa e então – tão certo como sou um cristão –, então pego o arcabuz, meto-o pela abertura do portão e que cada um proteja o seu nariz!'. (grifo meu)

"'Não atire! Não atire! Eu sou uma pessoa sozinha' – choramingava amedrontado o Nasenstern, ao mesmo tempo que comprimia o rosto contra o muro próximo – e ficou nesta posição, tremendo e rezando baixinho". (HEINE, 1992: 72-74)

eles são passíveis de riso. Até mesmo a frase em princípio agressiva de Hans – "O diabo carregue os judeus" – perde gravidade e, mais adiante, é proferida em meio a gargalhadas [164]. Além disso, há na atitude medrosa de Nasenstern a parodização de um ato caríssimo aos judeus – a reza no Muro das Lamentações [165], lugar mais sagrado do judaísmo, frente ao qual os judeus rezam há dois mil anos, costumeiramente encostando a testa no muro, como o faz a personagem Nasenstern.

Como resumo da situação, o autor lança na boca do rabino um juízo de alcance mais amplo, de cunho extremamente crítico: "'Sieh, schöne Sara' sprach er seufzend, 'wie schlecht geschützt ist Israel! Falsche Freunde hüten seine Tore von außen, und drinnen sind seine Hüter Narrheit und Furcht!'" (HEINE, 2002: 64) [166]. Note-se como a referência a Israel confirma a associação com o Muro das Lamentações, localizado naquela região. Além disso, esse comentário expõe ironicamente a contradição entre a situação dos judeus do gueto e a expectativa que o casal tinha quando no final do primeiro capítulo chegou ao que acreditava ser a Terra Prometida.

Essa ideia de que as personagens do *Rabi* representariam em um microcosmo dois grupos sociais evidencia-se exemplarmente no momento em que Jäkel, o Tolo, zomba de Nasenstern por seu medo desmedido:

> »Ich habe wirklich Furcht!« wiederholte seufzend der Nasenstern, »ich weiß, die Furcht liegt im Geblüt, und ich habe es von meiner seligen Mutter - « »Ja, ja!« unterbrach ihn Jäkel der Narr, »und deine Mutter hatte es von ihrem Vater, und der hatte es wieder von dem seinigen, und so hatten es deine Voreltern einer vom andern, bis auf deinen Stammvater, welcher unter König Saul gegen die Philister zu Felde zog und der erste war, welcher Reißaus nahm (HEINE, 2002: 57). [167]

[164] Cf. p. 64 da tradução.

[165] O Muro das Lamentações é o único resquício do antigo Segundo Templo, erguido pelos judeus como templo sagrado após terem sido libertos da capitividade babilônica. No ano 70 da nossa era o templo foi destruído pelo romano Tito, que, com o objetivo de conservar aos judeus a lembrança amarga da derrota para os romanos, deixou um pedaço do muro do templo, que por isso foi chamado de Muro das Lamentações.

[166] Tradução: "Vê, bela Sara" – disse ele suspirando – "é esta a proteção que tem Israel! Por fora falsos amigos guardam seus portões e por dentro seus guardiões são a tolice e o temor!".(HEINE, 1992: 74)

[167] Tradução: "Realmente eu estou com medo!" – repetiu suspirando Nasenstern - "eu sei que o medo está nas veias e que eu o herdei de minha saudosa mãe..." "Sim, sim!", interrompeu-o Jäkel, o Tolo - "e tua mãe o herdou do pai dela e este por sua vez do dele e assim todos os teus antepassados herdaram o medo um do outro, até

Se no primeiro capítulo tivemos uma forte exaltação coletiva dos judeus e seu passado de resistência às injustiças cometidas pelos cristãos, agora vemos como a partir do caráter de uma personagem, critica-se toda a história de um povo, que é assim caracterizado como uma sucessão de gerações de covardes. Note-se novamente o traço cômico na obra, por meio do qual se fazem críticas extremamente sérias e contundentes. Ainda numa comparação com o primeiro capítulo, nota-se aqui até mesmo uma seleção diferenciada das histórias bíblicas. Se naquele vimos a referência ao rei Davi, que teria derrotado o gigante filisteu Golias, no trecho supracitado, para fundamentar a covardia dos judeus, Tolo faz referência a batalhas sob o reinado de Saul, o qual somente na batalha do Monte Gilboa contra os filisteus (ou fariseus) teria perdido três de seus quatro filhos, o que teria motivado o suicídio do rei em combate e, então, a dispersão do exército [168]. Daí a referência de Tolo à fuga dos antigos judeus em campo de batalha.

Já dentro do gueto, Tolo continua dando esse tom jocoso à narrativa ao fazer piadas com história bíblica das mais citadas e sérias – o sacrifício de Isaac [169], filho de Abraão e Sara, o que novamente aproxima a obra da Bíblia, ligação esta de modo pouco tradicional aos olhos de um religioso:

> Alle unsere Leute sind jetzt in der Synagoge, und ihr kommt eben zur rechten Zeit, um dort die Geschichte von der Opferung Isaaks vorlesen zu hören. Ich kenne sie, es ist eine interessante Geschichte, und wenn ich sie nicht schon dreiunddreißigmal angehört hätte, so würde ich sie gern dies Jahr noch einmal hören. Und es ist eine wichtige Geschichte, denn wenn Abraham den Isaak wirklich geschlachtet hätte und nicht den Ziegenbock, so wären jetzt mehr Ziegenböcke und weniger Juden auf der Welt.« (HEINE, 2002: 59) [170]

---

chegar ao fundador de tua estirpe, o qual foi lutar contra os fariseus sob o comando do Rei Saul e foi o primeiro a desembestar em fuga (HEINE, 1992: 67).

[168] I Samuel 8.

[169] Gênesis 22: 6.

[170] Tradução: No momento, toda a nossa gente está na sinagoga e vós chegastes a tempo de ouvir lá a história do sacrifício de Isaac. Eu a conheço, é uma história interessante e se já não a tivesse ouvido trinta e três vezes, eu ouviria novamente de bom grado neste ano. É também uma história importante, pois se Abraão tivesse realmente imolado a Isaac, e não ao cabrito, então haveria agora neste mundo mais cabritos e menos judeus." (HEINE, 1992: 68-69)

Não apenas Tolo confere à história do sacrifício não concretizado de Isaak um caráter de troça, como também o próprio *status quo* da personagem a coloca na posição de "vítima" de uma Ironia Observável (Muecke). A história bíblica, pois, traz consigo as palavras de Deus logo após este revelar a Abraão que não seria necessário sacrificar seu filho Isaak: "Que deveras te abençoarei, e grandissimamente multiplicarei a tua semente como as estrelas dos céus, e como a areia que está na praia do mar; e a tua semente possuirá a porta dos seus inimigos" (Gênesis 22: 17). Ora, a situação dos judeus perseguidos e massacrados, bem como o fato de que o guardião Tolo, quando retoma a história de Isaak, está ao portão do gueto não como um dominador do inimigo cristão, mas ao contrário como um guardador de uma frágil segurança, contradizem completamente a profecia de Deus. Nesse sentido, a retomada do livro sagrado de modo a contradizê-lo representa claramente o fenômeno parodístico.

O tom galhofa de Tolo se mantém ao iniciar uma canção judaica infantil cheia de repetições e diminutivos, possuidora de linguagem simples e lúdica, o que dá um caráter infantil e, assim, ridículo a Tolo:

> Und mit wahnsinnig lustiger Grimasse fing der Jäkel an, folgendes Lied aus der Agade zu singen: »Ein Böcklein, ein Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwei Suslein; ein Böcklein, ein Böcklein!
> Es kam ein Kätzlein und aß das Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwei Suslein; ein Böcklein, ein Böcklein!
> Es kam ein Hündlein und biß das Kätzlein, das gefressen das Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwei Suslein; ein Böcklein, ein Böcklein!
> Es kam ein Stöcklein und schlug das Hündlein, das gebissen das Kätzlein, das gefressen das Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwei Suslein ein Böcklein, ein Böcklein!
> Es kam ein Feuerlein und verbrannte das Stöcklein, das geschlagen das Hündlein, das gebissen das Kätzlein, das gefressen das Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwei Suslein; ein Böcklein, ein Böcklein! Es kam ein Wässerlein und löschte das Feuerlein, das verbrannt das Stöcklein, das geschlagen das Hündlein, das gebissen das Kätzlein, das gefressen das Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwei Suslein; ein Böcklein, ein Böcklein!
> Es kam ein Öchslein und soff das Wässerlein, das gelöscht das Feuerlein, das verbrannt das Stöcklein, das geschlagen das Hündlein, das gebissen das Kätzlein, das gefressen das Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwei Suslein; ein Böcklein, ein Böcklein!
> Es kam ein Schlächterlein und schlachtete das Öchslein, das gesoffen das Wässerlein, das gelöscht das Feuerlein, das verbrannt das Stöcklein, das geschlagen das Hündlein, das gebissen das Kätzlein, das gefressen das Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwei Suslein; ein Böcklein, ein Böcklein! Es kam ein Todesenglein und schlachtete das Schlächterlein, das

geschlachtet das Öchslein, das gesoffen das Wässerlein, das gelöscht das Feuerlein, das verbrannt das Stöcklein, das geschlagen das Hündlein, das gebissen das Kätzlein, das gefressen das Böcklein, das gekauft Väterlein, er gab dafür zwei Suslein; ein Böcklein, ein Böcklein!« (HEINE, 2002: 59-61)[171]

Essa canção, chamada *Chad Gadya* (Um Cabrito Só), tem suas raízes na cultura popular alemã desde a Idade Média e aparece no final da Hagadá, livro sagrado judaico recorrente no *Rabi* que consiste em uma compilação feita por gerações rabínicas com intuito de transmitir a crença judaica. Tal canção, que está relacionada ao Pessach, a páscoa judaica, na medida em que se menciona o sangue do cordeiro como símbolo do sangue derramado na páscoa bíblica, traz outras simbologias. A *Chad Gadya* é no judaísmo interpretada do seguinte modo: O cabrito foi engolido pelo gato (Egito) que foi então conquistado pelo cachorro (Babilônia) que então foi conquistado pelo pedaço de pau (Mede Pérsia) e depois o fogo (Alexandre-Grécia) queimou o pau. Depois a água (Roma) apagou o fogo, tornando-se um império mundial. Mas o boi (os sarracenos) bebeu a água e então, foi morto pelo carniceiro (cruzadas religiosas) que então foi pego pelo anjo da morte (os turcos) e finalmente o relâmpago (Deus) acaba com o anjo da morte e salva o cabrito.

[171] Tradução: E com trejeitos incrivelmente engraçados, Jäkel começou a cantar a seguinte canção da Hagadá: "Um cabritinho, um cabritinho, comprado por paizinho, que deu por ele duas moedinhas – um cabritinho! Um cabritinho!
Veio um gatinho e comeu o cabritinho, comprado por paizinho, que deu por ele duas moedinhas - um cabritinho, um cabritinho!
Veio um cãozinho e mordeu o gatinho, que comeu o cabritinho, comprado por paizinho, que deu por ele duas moedinhas - um cabritinho, um cabritinho!
Veio urna varinha e surrou o cãozinho, que mordeu o gatinho, que comeu o cabritinho, comprado por paizinho, que deu por ele duas moedinhas - um cabritinho, um cabritinho!
Veio um foguinho e queimou a varinha, que surrou o cãozinho, que mordeu o gatinho, que comeu o cabritinho, comprado por paizinho, que deu por ele duas moedinhas - um cabritinho, um cabritinho!
Veio uma agüinha e apagou o foguinho, que queimou a varinha, que surrou o cãozinho, que mordeu o gatinho, que comeu o cabritinho, comprado por paizinho, que deu por ele duas moedinhas – um cabritinho, um cabritinho!
Veio um boizinho e bebeu a agüinha, que apagou o foguinho, que queimou a varinha, que surrou o cãozinho, que mordeu o gatinho, que comeu o cabritinho, comprado por paizinho, que deu por ele duas moedinhas - um cabritinho, um cabritinho!
Veio um carniceirinho e abateu o boizinho, que bebeu a agüinha, que apagou o foguinho, que queimou a varinha, que surrou o cãozinho, que mordeu o gatinho, que comeu o cabritinho, comprado por paizinho, que deu por ele duas moedinhas - um cabritinho, um cabritinho!
Veio um anjinho da morte e abateu o carniceirinho, que abateu o boizinho, que bebeu a agüinha, que apagou o foguinho, que queimou a varinha, que surrou o cãozinho, que mordeu o gatinho, que comeu o cabritinho, comprado por paizinho, que deu por ele duas moedinhas – um cabritinho, um cabritinho!"(HEINE, 1992: 69-70)

Essa última estrofe da música Heine suprimiu para encaixar o comentário de Jäkel, o Tolo, de que um dia o anjo da morte abateria o carniceiro, no contexto, os cristãos opressores:

> »Ja, schöne Frau«, fügte der Sänger hinzu, »einst kommt der Tag, wo der Engel des Todes den Schlächter schlachten wird, und all unser Blut kommt über Edom; denn Gott ist ein rächender Gott ---« (HEINE, 2002: 61) [172]

Edom foi nos primeiros tempos um povo que representou um dos maiores inimigos dos judeus, o que pode ser lido no contexto como os cristãos, responsáveis pelo confinamento dos judeus em guetos, como ao que assistimos na obra de Heine. Essa relação traz seriedade até mesmo ao infantil Tolo, que em seguida busca retomar seu estado galhofeiro.

> Aber plötzlich den Ernst, der ihn unwillkürlich beschlichen, gewaltsam abstreifend, stürzte sich Jäkel der Narr wieder in seine Possenreißereien und fuhr fort mit schnarrendem Lustigmachertone: »Fürchtet Euch nicht, schöne Frau, der Nasenstern tut Euch nichts zuleid. Nur für die alte Schnapper-Elle ist er gefährlich. Sie hat sich in seine Nase verliebt, aber die verdient es auch. Sie ist schön wie der Turm, der gen Damaskus schaut, und erhaben wie die Zeder des Libanons. Auswendig glänzt sie wie Glimmgold und Sirup, und inwendig ist lauter Musik und Lieblichkeit. Im Sommer blüht sie, im Winter ist sie zugefroren, und Sommer und Winter wird sie gehätschelt von Schnapper-Elles weißen Händen. Ja, die Schnapper-Elle ist verliebt in ihn, ganz vernarrt. Sie pflegt ihn, sie füttert ihn, und sobald er fett genug ist, wird sie ihn heuraten, und für ihr Alter ist sie noch jung genug, und wer mal nach dreihundert Jahren hierher nach Frankfurt kömmt, wird den Himmel nicht sehen können vor lauter Nasensternen!« (HEINE, 2002: 61-62) [173]

[172] Tradução: "Sim, bela senhora" - acrescentou o cantor "ainda virá o dia em que o anjo da morte abaterá o carniceiro, e todo o nosso sangue se derramará sobre Edom, pois o nosso Deus é o Deus da vingança..." (HEINE, 1992: 71)

[173] Tradução: Mas de repente, sacudindo enérgico a seriedade que involuntariamente o acometera, Jäkel, o Tolo, voltou ao seu estilo farsesco e prosseguiu em sua retumbante voz de bufão: "Não temais, bela senhora, o Nasenstern não vos fará nenhum mal. Ele só é perigoso para a velha Schnapper-Elle. Ela apaixonou-se pelo nariz dele - mas também é um amor merecido. Seu nariz é tão belo como a torre que mira em direção de Damasco, e tão sublime como os cedros do Líbano. Por fora ele brilha como aura reluzente ou xarope e por dentro é pura música e graça. Floresce no verão, enregela-se no inverno e tanto no verão como no inverno é acariciado pelas alvas mãos de Schnapper-Elle. Sim, a Schnapper-Elle está loucamente apaixonada pelo Nasenstern. Ela cuida dele, alimenta-o e tão logo ele esteja suficientemente cevado, ela o desposará; e pela sua idade ela é ainda suficientemente jovem e aquele que vier a Frankfurt daqui a trezentos anos não poderá ver o céu por causa de tantos Nasenstern!" (HEINE, 1992: 71-72)

O discurso irônico de Tolo é todo construído pela oposição entre o elogio a Nasenstern e as comparações de zombaria que faz com o amigo. Nasenstern, como vimos, caracterizado por seu enorme nariz, qualidade lembrada até em seu nome, é elogiado por ter um nariz "belo" como a torre que mira Damasco e sublime como cedros do Líbano, o que dão a dimensão do tamanho do nariz do judeu e faz com que o leitor reinterprete o sentido de "belo", caracterizando-se assim a ironia. Além disso, temos aqui o fenômeno parodístico, dado o tom zombeteiro que Tolo confere a uma descrição utilizada pelas servas da noiva do rei Salomão para descrever a beleza dela: "o teu nariz como torre do Líbano, que olha para Damasco" (Cantares de Salomão, 7: 4). Jäkel, o Tolo, vai jogando com a comparação de lugares com o nariz de Nasenstern até afirmar que depois que Schnapper-Elle casar com o amigo, não se conseguirá ver mais o céu devido aos tantos "Nasensternen". O trocadilho se dá apenas em alemão na medida em que a personagem aproxima a ideia do tamanho do nariz de Nasenstern, que tendo muitos filhos assim dificultaria a visão do céu, com a palavra "Stern" de seu nome, vocábulo alemão para "estrela". Tem-se dessa maneira um uso instrumental da ironia, em que a personagem "brinca" com aproximações semânticas e mudanças morfológicas com intuito de conseguir efeito cômico. Vale lembrar que na História uma das marcas étnicas, pelas quais se identificavam os judeus, era seu nariz característico. Heine, por exemplo, utiliza essa informação quando no poema "Donna Clara" (1823-24) a moça de mesmo nome se refere ao povo judeu como "Langenasge Judenrotten" (estrofe 8), ou "bando de judeus narigudos".

Após a cena irônica, Jäkel, o Tolo, pergunta ao rabino o motivo de sua viagem com a esposa ao gueto. Ao tentar responder, Abraão utiliza a palavra "perigo", motivo suficiente para Nasenstern ficar apreensivo e começar a gritar, o que faz Hans acordar lá fora e, valendo-se de vocabulário cristão, ameassar Nasenstern de modo extremamente jocoso:

> Draußen aber rief der Trommelhans mit seiner dicken Bierstimme: »Tausend Donner-Sakrament! Der Teufel hole die Juden! Das ist schon das drittemal, daß du mich heute aus dem Schlafe weckst, Nasenstern! Mach mich nicht

> rasend! Wenn ich rase, werde ich wie der leibhaftige Satanas, und dann, so wahr ich ein Christ bin, dann schieße ich mit der Büchse durch die Gitterluke des Tores, und dann hüte jeder seine Nase!« (HEINE, 2002: 63-64) [174]

Para compor um cristão caricato, é colocado um vocabulário religioso na boca de um homem que possui "voz de cerveja" e nada apresenta de bondoso. Assim, Hans se vale de palavras como "Sacramento", "diabo", "satanás", "cristão", para ao final de seu comentário, ameaçar de modo jocoso Nasenstern, que deve proteger seu nariz. Assim, temos a Ironia Observável dada pela distância entre a postura do cristão Hans e o vacabulário descontextualizado que emprega.

A partir daí, Abraão e Sara continuam andando pela longa rua do gueto em direção à sinagoga. Esse momento ganha tons elevados, o narrador conta fatos acerca dos rituais judaicos. O casal chega então à sinagoga, onde se lê o livro sagrado. A cultura judaica é descrita com bastante detalhes. Aí a narrativa ganha um tom sério. Trata-se novamente do uso da técnica da particularização de uma descrição mais geral e informativa, que vimos como forma de entrada na cena do Pessach (primeiro capítulo) e na entrada em cena do gueto judeu (segundo capítulo).

Como no momento em que a narrativa focou pela primeira vez o gueto, aqui também há o contraste entre a descrição geral e o caso particular. Assim, a descrição anterior acerca da devoção dos judeus, permeada por tons objetivos e exaltadores, contrasta com uma cena mais carregada de caráter mundano. Enquanto o livro sagrado é lido num local, em outro mulheres se relacionam de modo mesquinho:

> Während nun unten in der Synagoge die Gesetzabschnitte aus den Büchern Mosis vorgelesen werden, pflegt dort die Andacht etwas nachzulassen.(…) Kleine Knaben nehmen sich unterdessen die Freiheit, ihre Mütter in der Weiberabteilung zu besuchen und hier hat alsdann die Andacht wohl noch größere Rückschritte gemacht: hier wird geplaudert, geruddelt, gelacht, und,

[174] Tradução: Lá de fora, porém, exclamou o Hans do tambor com sua grossa voz de cerveja: "Por todos os sacramentos! O diabo carregue os judeus! Hoje já é a terceira vez que tu me acordas, Nasenstern! Não me faças ficar furioso! Se eu me enfurecer, torno-me o satanás em pessoa e então - tão certo como sou um cristão -, então pego o arcabuz, meto-o pela abertura do portão e que cada um proteja o seu nariz!" (HEINE, 1992: 72-73)

> wie es überall geschieht, die jüngeren Frauen scherzen über die alten, und diese klagen wieder über Leichtfertigkeit der Jugend und Verschlechterung der Zeiten. (HEINE, 2002: 74, grifo meu) [175]

Note-se como mesmo a linguagem do trecho ganha em dinamicidade e adquire, assim, tons menos elevados e épicos. Para isso concorrem as frases curtas e um uso frequente de verbos. O narrador, então, mostra toda a vaidade das judias, que mesmo na Sinagoga buscavam exibir suas riquezas:

> dort, besonders an Festtagen und zumal in der Synagoge, suchten die Weiber soviel Kleiderpracht als möglich gegeneinander auszukramen, teils, um sich beneiden zu lassen, teils auch, um den Wohlstand und die Kreditfähigkeit ihrer Eheherrn darzutun. (HEINE, 2002: 74) [176]

Daí em diante se sucede uma série de conversas, que são mais ataques e mexericos entre as mulheres, lideradas por Hündchen, palavra que significa "cachorrinho(a)". Dentre as mulheres está também Vögele Ochs, nomes que designam respectivamente "pássaro" e "boi", o que parece evidenciar essa tentativa de caricaturar as personagens por meio da animalização. [177]

Além disso, Schnapper-Elle, a cozinheira holandesa que mantem um relacionamento com Nasenstern, é caracterizada como "uma joalheria ambulante" e "vaidosa e limitada" [178]. Vögele Ochs, por sua vez, é "uma mulher redonda e um

[175] Tradução: "Enquanto os trechos da lei mosaica são lidos na parte inferior da sinagoga, a devoção costuma relaxar um pouco (...) Nessas alturas, os meninos tomam a liberdade de visitar as mães na ala das mulheres e aí a devoção certamente já sofreu retrocessos ainda maiores: aí elas tagarelam, mexericam, riem e – como acontece por toda parte – as mulheres mais jovens troçam das mais velhas e estas por sua vez se queixam da leviandade da juventude e da decadência dos tempos". (HEINE, 1992: 85, grifo meu)

[176] Tradução: ali, principalmente nos dias de festa e ainda mais na sinagoga, as mulheres buscavam competir entre si para ver quem ostentava mais luxo - e isto em parte para serem mutuamente invejadas e em parte também para exibir a prosperidade e a solidez financeira de seus maridos (HEINE, 1992: 85).

[177] Também pouco antes de Nasenstern abrir a porta do gueto para Sara e Abraão, ele argumenta que quem está com a chave é Veiteil Rindskopf. Rindskopf, como vimos, foi o banqueiro que deu um curto estágio em Frankfurt para Heine, o qual fracassa. Por outro lado, "Rindskopf" significa literalmente "cabeça de gado", sentido com que o autor parece ter jogado conscientemente.

[178] Respectivamente p.84 e 86 da tradução.

tanto estúpida" [179]. Hündchen mexerica e tenta ouvir a conversa de duas mulheres que se odeiam, mas trocam gentilezas de modo falso:

> »Wißt ihr wohl«, setzte Hündchen hämisch hinzu, »der Nasenstern schläft jetzt auch im Hause der Schnapper-Elle... Aber seht mal, dort unten die Süschen Flörsheim trägt die Halskette, die Daniel Fläsch bei ihrem Manne versetzt hat. Die Fläsch ärgert sich... Jetzt spricht sie mit der Flörsheim... Wie sie sich so freundlich die Hand drücken! Und hassen sich doch wie Midian und Moab! Wie sie sich so liebevoll anlächeln! Freßt euch nur nicht vor lauter Zärtlichkeit! Ich will mir das Gespräch anhören.« Und nun, gleich einem lauernden Tiere, schlich Hündchen Reiß hinzu und hörte, daß die beiden Frauen teilnehmend einander klagten, wie sehr sie sich verflossene Woche abgearbeitet (…) (HEINE, 2002: 76-77) [180]

Novamente, nota-se a tentativa de animalização da personagem, que se assemelhando a um "animal à espreita", anda em silêncio com intuito de ouvir conversas alheias.

Em outro lugar Fläsch e Flörsheim mantêm um diálogo agressivo e cheio de veneno:

> »Und daran, liebe Flörsheim«, setzte die Fläsch hinzu mit einer schonenden Freundlichkeit, die keineswegs echt war, »daran waren Sie auch ein bißchen schuld, weil Sie mir nicht Ihre Leute zur Hülfleistung beim Backen geschickt haben«
> »Ach, Verzeihung«, erwiderte die andre, »meine Leute waren zu sehr beschäftigt, die Meßwaren müssen verpackt werden, wir haben jetzt soviel zu tun, mein Mann...«
> »Ich weiß«, fiel ihr die Fläsch mit schneidend hastigem Tone in die Rede, »ich weiß, ihr habt viel zu tun, viel Pfänder und gute Geschäfte, und Halsketten...«
> Eben wollte ein giftiges Wort den Lippen der Sprecherin entgleiten, und die Flörsheim ward schon rot wie ein Krebs, als plötzlich Hündchen Reiß laut

[179] Cf. p. 86 da tradução.

[180] Tradução: "Vocês sabiam" - acrescentou Hündchen maliciosamente - "que agora o Nasenstern também está dormindo na casa de Schnapper-Elle... Mas vejam só, lá embaixo a Süschen Flörsheim está com o colar que o Daniel Fläsch deixou empenhado com o marido dela. Como a Fläsch está irritada ... Agora ela está conversando com a Flörsheim ... E com que amabilidade elas se dão a mão! E no entanto se odeiam como Madiã e Moabe! Como elas trocam sorrisos afetuosos! Que uma não devore a outra de tanto carinho! Quero ouvir essa conversa." E então, como um animal à espreita, a Hündchen esgueirou-se até o local em que se encontravam as mulheres e ouviu como elas se queixavam por terem se matado de trabalhar naquela semana (HEINE, 1992: 87).

> aufkreischte: »Um Gottes willen, die fremde Frau liegt und stirbt... Wasser! Wasser!« (HEINE, 2002: 78) [181]

Fica evidente o caráter nada devoto das judias, que são caracterizadas como dissimuladas, fofoqueiras e agressivas entre si, além de tentarem valorizar-se pela riqueza material de seus maridos. Deve-se lembrar que ao expor as mulheres judias dessa maneira, Heine toca num ponto nerval da cultura judaica, em que a mulher ocupa posição importante enquanto caráter a ser valorizado:

> É certo que o Cântico de Débora, que constitui o capitulo 5 do Livro dos Juízes, com sua multidão de imagens femíneas e sua triunfante afirmação da força e coragem femininas deve ser a obra lírica de uma mulher. Contudo, o exoma do texto deixa claro que se trata de uma das primeiras seções da Bíblia a serem escritas; parece ter atingido, mais ou menos, sua forma presente não depois de 1200 a.C. Esses antigos relatos bíblicos testemunham o papel criativo representado por mulheres na formação da sociedade hebraica, a sua força emocional e intelectual, e sua grande seriedade. (JOHNSON, 1995: 27)

O trecho citado do *Rabi* termina com o desmaio de Sara, que depois se explicará pelo pressentimento de que seus parentes e amigos que ficaram em Bacherach tenham morrido nas mãos dos cristãos enfurecidos. Logo Sara recobra a consciência e assim termina o segundo capítulo.

---

[181] Tradução: "E a senhora, querida Flörsheim" – acrescentou a Fläsch com uma amabilidade condescendente, que de forma alguma era autêntica -, "a senhora teve também uma parcela de culpa nisso tudo, pois não me mandou ninguém que pudesse ajudar no forno."
"Ah, perdão!" - retrucou a outra -, "o meu pessoal esteve tão ocupado, as mercadorias para a feira precisam ser empacotadas, nós temos agora tanto o que fazer, meu marido..."
"Eu sei" - e a Fläsch cortou-lhe a palavra em um tom frio e seco - "já sei, vocês têm muito o que fazer, muitos penhores e bons negócios, e colares..."
Uma palavra venenosa estava prestes a escapar dos lábios daquela que falava, e a Flörsheim já estava vermelha como um caranguejo, quando de repente a Hündchen Reiss se pôs a gritar: "Meus Deus! A forasteira está caída, morrendo... Água! Água!" (HEINE, 1992: 88-89)

3.2.3 Terceiro capítulo ou o sensualismo irônico de Don Isaak

O terceiro capítulo é todo escrito em tom jocoso e irônico. Sara e Abraão encontram depois do culto o cavaleiro espanhol Don Isaak Abarbanel, que havia se convertido ao cristianismo, e era um amigo de juventude do rabino dos anos de estudos na Espanha, onde antigamente prosperava um judaísmo assimilado. Tal personagem é central no desenvolvimento desse terceiro capítulo.

A figura do cavaleiro espanhol galante aparece também no poema "Donna Clara", mencionado aqui. A referência à Espanha não é por acaso, já que neste país durante séculos os judeus gozavam de boas condições sociais e viviam em relativa harmonia com os cristãos.

> No começo da idade média e mesmo tão tarde quanto o começo do século quatorze, a Espanha era o território latino mais seguro para os judeus. Por um tempo longo, foi um lugar onde os judeus e cristãos se reuniam com mais probabilidade para debater do que para trocar golpes. (JOHNSON, 1995: 226)

Também o fato de o rabino Abraão ter ido à Espanha para estudar, deixando Sara em Bacherach, tem um pano de fundo histórico, pois naquele país, junto com uma melhor condição dos judeus, havia um nível intelectual mais elevado: "Na época de Namânides, os judeus na Espanha ainda tinham motivo para se terem na conta de comunidade intelectualmente superior" (JOHNSON, 1995: 229). Enquanto isso na Europa em geral os judeus viviam em um forte obscurantismo, como vimos na introdução deste capítulo 3.

De volta ao *Rabi*, o cavaleiro espanhol Don Isaak é todo o tempo um tipo exageradamente galante e, como veremos, vale-se de todos os artifícios sensitivos para conquistar as mulheres. Em seu papel de Don Juan, logo que vê Sara, Don Isaak ensaia diversas vezes até abordar a moça com as seguintes palavras:

»Señora, ich schwöre! Hört, Señora, ich schwöre! Bei den Rosen beider Kastilien, bei den aragonesischen Hyazinthen und andalusischen Granatblüten! Bei der Sonne, die ganz Spanien mit all seinen Blumen, Zwiebeln, Erbsensuppen, Wäldern, Bergen, Mauleseln, Ziegenböcken und Altchristen beleuchtet! Bei der Himmelsdecke, woran diese Sonne nur ein goldner Quast ist! Und bei dem Gott, der auf der Himmelsdecke sitzt und Tag und Nacht über neue Bildung holdseliger Frauengestalten nachsinnt... Ich schwöre, Señora, Ihr seid das schönste Weib, das ich im deutschen Lande gesehen habe, und so Ihr gewillet seid, meine Dienste anzunehmen, so bitte ich Euch um die Gunst, Huld und Erlaubnis, mich Euren Ritter nennen zu dürfen und in Schimpf und Ernst Eure Farben zu tragen!« (HEINE, 2002: 84-85) [182]

O discurso do cavaleiro é em muito construído por referências à Espanha. Note-se como ironicamente Don Isaak insere "os velhos cristãos" – o que o exclui sendo ele um cristão novo – na enumeração de elementos ligados ao seu país: "suas flores, cebolas, ervilhas, florestas, montanhas, mulas, cabritos e *velhos cristãos*". Há uma mistura, em que vegetais que teriam valor poético (flores) se misturam com vegetais comestíveis, e então no meio dos animais, Don Isaak menciona os cristãos velhos, como que os expondo em um mesmo nível.

Em determinado momento, ao Sara julgar que Don Isaak teria insultado os judeus, ele se defende dizendo que tinha parentesco com este povo e que "*talvez* até mesmo seu pai era judeu", o que mostra toda sua indiferença quanto à questão religiosa. Todo esse discurso causa um incômodo em Sara, até que o Rabi Abraão intervém, de modo que se forma uma atmosfera de desentendimento com Don Isaak, até que eles percebem que se conhecem da época de Espanha. Dessa maneira, o tom harmonioso e risível retoma seu curso. Os dois relembram velhas histórias, como o dia em que Don Isaak quase morreu e foi salvo pelo rabino. Até mesmo neste momento o cavaleiro espanhol é irônico:

[182] Tradução: *"Señora,* eu juro! Escutai, *señora*! Juro pelas rosas das duas Castelas, pelos jacintos aragoneses e pelas flores de romã da Andaluzia! Pelo sol que ilumina a Espanha inteira com todas as suas flores, cebolas, ervilhas, florestas, montanhas, mulas, cabritos e velhos cristãos! Pela abóbada celeste, onde o sol não passa de um tufo dourado! Por Deus, que do alto dessa abóbada medita dia e noite na criação das mais graciosas figuras femininas... Eu juro, *señora,* vós sois a mais bela mulher que vi em terras alemãs e se vós estiverdes disposta a aceitar meus serviços, então peço que me concedais a graça, a honra e a permissão de dizer-me vosso cavaleiro e trazer vossas cores no escárnio e na dignidade." (HEINE, 1992: 97).

> Und es war ein guter Witz und obendrein ein Freundschaftsstück, als du zu Toledo von der Alkantara Brücke ins Wasser sprangest und deinen Freund, der besser trinken als schwimmen konnte, beim Schopf faßtest und aufs Trockene zogest! Ich war nahe dran, recht gründliche Untersuchungen anzustellen, ob auf dem Grunde des Tajo wirklich Goldkörner zu finden und ob ihn mit Recht die Römer den goldnen Fluß genannt haben. Ich sage dir, ich erkälte mich noch heute durch die bloße Erinnerung an jene Wasserpartie.« (HEINE, 2002: 88) [183]

Neste mesmo tom, Isaak acaba também dando outro indício de que Rabi Abraão não era inteiramente íntegro como parecia querer se apresentar:

> (…) und du, du warst schon so gesetzt und ernsthaft... Was ward aber aus der schönen Donna, die dir damals so viele Seufzer kostete, wohlgereimte Seufzer, die du mit Lautenklang begleitet hast...«
> »Still, still! Die Donna hört uns, sie ist mein Weib (…) (HEINE, 2002: 89) [184]

Note-se como Isaak começa seu comentário afirmando a seriedade do rabino. Em seguida, entretanto, pergunta pela mulher com quem Abraão flertava na Espanha. Considerando que o leitor sabe que ao ir àquele país o Rabi já havia se casado com Sara, o contraste entre as duas informações provoca um efeito irônico e coloca em xeque a primeira afirmação de integridade e seriedade do rabino.

Em seguida, Don Isaak se desculpa com Sara pelo discurso com que tentou seduzi-la:

> »Ach, Señora«, antwortete Don Isaak, »wer mit täppischer Hand nach einer Rose griff, darf sich nicht beklagen, daß ihn die Dornen verletzten! Wenn der Abendstern sich im blauen Strome goldfunkelnd abspiegelt...«

[183] Tradução: E foi não só uma coisa engraçada como sobretudo um ato de amizade quando daquela vez, na ponte de Alcântara, em Toledo, tu te jogaste à água, agarraste pelo topete este teu amigo que bebe bem melhor do que sabe nadar e o puxaste ao seco! Eu já estava prestes a fazer investigações bastante profundas: se realmente existem pepitas de ouro no fundo do Tejo e se os romanos tiveram razão ao chamá-lo de rio dourado. Asseguro-te que ainda hoje sinto calafrios com a simples lembrança daquela brincadeira aquática." (HEINE, 1992: 100)

[184] Tradução: tu ... tu já eras tão determinado e sério... Mas o que aconteceu com a bela dona que te custava naquela época tantos suspiros - suspiros bem rimados, que tu acompanhavas com o alaúde?"
"Fala baixo! A dona nos ouve, é minha mulher (...) (HEINE, 1992: 101).

> »Ich bitte dich um Gottes willen«, unterbrach ihn der Rabbi, »hör auf... Wenn wir so lange warten sollen, bis der Abendstern sich im blauen Strome goldfunkelnd abspiegelt, so verhungert meine Frau; sie hat seit gestern nichts gegessen und seitdem viel Ungemach und Mühsal erlitten.« (HEINE, 2002: 89-90) [185]

Aqui vemos uma característica constante de Don Isaak – a tentativa de dar um aspecto sensitivo a qualquer declaração. Para tanto, no trecho citado, vale-se de poesia e de metáforas, com as quais ele tenta dar concretude e contundência ao seu discurso. O fato de Abraão interrompê-lo e inserir um comentário longe de ser poético – a fome de Sara – dá uma dimensão da pouca credibilidade do cavaleiro junto às outras personagens, como veremos em vários momentos da narrativa.

Devido à fome de Sara, Don Isaak conduz o casal forasteiro à cozinha de Schnapper-Elle, cozinheira holandesa, que como vimos teria um relacionamento com o guardião Nasenstern. Dirigindo-se à cozinha, diz Don Isaak:

> »Nun, so will ich euch nach der besten Garküche Israels führen«, rief Don Isaak, »nach dem Hause meiner Freundin Schnapper-Elle, das hier in der Nähe. Schon rieche ich ihren holden Duft, nämlich der Garküche. O wüßtest du, Abraham wie dieser Duft mich anspricht! Er ist es, der mich, seit ich in dieser Stadt verweile, so oft hinlockt nach den Zelten Jakobs. Der Verkehr mit dem Volke Gottes ist sonst nicht meine Liebhaberei, und wahrlich nicht, um hier zu beten, sondern um zu essen, besuche ich die Judengasse...« (HEINE, 2002: 90) [186]

Note-se o trocadilho intencional do cavaleiro, que de modo ambíguo afirma sua atração pelo cheiro da cozinha/da cozinheira, relacionamento com a qual logo depois é mais uma vez sugerido. Além disso, novamente temos uma referência

[185] Tradução: "Ah, *señora"* - respondeu *Don* Isaac - "aquele que apanha uma rosa com mão desajeitada não pode queixar-se dos espinhos que o feriram! Quando a estrela da tarde se reflete reluzente na corrente azul."
"Pelo amor de Deus!" - interrompeu-o o Rabi - "Para com isso ... Se tivermos de esperar até que a estrela da tarde se reflita reluzente na torrente azul, minha mulher morre de fome. Desde ontem ela não come nada e passou nesse tempo por tantos dissabores e fadigas." (HEINE, 1992: 102)

[186] Tradução: "Então vou conduzir-vos à melhor cozinha de Israel" - disse *Don* Isaac - "a casa de minha amiga Schnapper-Elle, que fica aqui perto. Já estou sentindo seu cheiro delicado, isto é, o da cozinha. Oh, se tu soubesses, Abraão, como este cheiro me invoca! Desde que estou nesta cidade é ele que me atrai tão frequentemente às tendas de Jacó. O trato com povo de Deus não é de resto nenhuma paixão minha; e na verdade não venho à rua dos judeus para orar, mas sim para comer..." (HEINE, 1992: 102).

bastante sensitiva – o cheiro – como intermediária na relação tanto com a comida, como com a cozinheira. Na segunda parte da citação, Isaak justapõe esse sensitivismo através de uma necessidade humana das mais imediatas – a comida – ao espiritualismo ligado ao judaísmo. O efeito irônico surgido da contraposição desses dois aspectos é bastante forte, pois mostra toda a indiferença do cavaleiro espanhol frente ao judaísmo. Essa postura fica patente na continuação do diálogo citado:

> »Du hat uns nie geliebt, Don Isaak...«
> »Ja«, fuhr der Spanier fort, »ich liebe eure Küche weit mehr als euren Glauben; es fehlt ihm die rechte Sauce Euch selber habe ich nie ordentlich verdauen können. Selbst in euren besten Zeiten, selbst unter der Regierung meines Ahnherrn Davids, welcher König war über Juda und Israel, hätte ich es nicht unter euch aushalten können, und ich wäre gewiß eines frühen Morgens aus der Burg Zion entsprungen und nach Phönizien emigriert oder nach Babylon, wo die Lebenslust schäumte im Tempel der Götter...« (HEINE, 2002: 90-91) [187]

O espanhol, como se vê, é bastante franco e não tem pudores quanto à expressão de sua opinião sobre o judaísmo. Novamente, valendo-se de um vocabulário culinário, afirma que àquela religião "falta tempero" e a contrapõe à "alegria de viver", retomando aquela ideia de que a religião representaria a tristeza e a negação da alegria do sensitivo. Don Isaak diz:

> Unsre Liebe Frau von Sidon, die heilige Astarte, mag es mir verzeihen, daß ich vor der schmerzenreichen Mutter des Gekreuzigten niederknie und bete... Nur mein Knie und meine Zunge huldigt dem Tode, mein Herz blieb treu dem Leben! ...« (HEINE, 2002: 91) [188]

[187] Tradução: "Tu nunca nos amaste, *Don* Isaac...,"
"É verdade" - continuou o espanhol - "eu amo a vossa cozinha muito mais que vossa crença; a esta falta o tempero certo. E a vós próprios jamais consegui tragar-vos de todo. Mesmo em vossos melhores tempos, mesmo sob o governo de meu antepassado Davi - que fora rei de Judá e Israel - eu não teria suportado ficar entre vós, e numa bela manhã teria certamente escapado da fortaleza de Sião e emigrado para a Fenícia ou para a Babilônia, onde a alegria de viver fervilhava no templo dos deuses... (HEINE, 1992: 103).

[188] Tradução: Que a nossa querida senhora de Sídon, a sagrada Astarte me perdoe quando me ajoelho e oro diante da dolorosa mãe do crucificado... Só o meu joelho e minha língua cultuam a morte, meu coração permanece fiel à vida!... (HEINE, 1992: 103).

Aqui o cavaleiro espanhol parodia a famosa cena bíblica da Virgem Maria segurando o corpo de Cristo, imortalizada na escultura *Pietá*, de Michelangelo. Embora a cena não seja transfigurada, seguida pelo comentário depreciativo de Don Isaak, ela adquire um efeito negativo, como é próprio da paródia. Além disso, fica clara a oposição a que nos referimos, a qual o cavaleiro espanhol põe em termos de vida (Sensualismo) e morte (Espiritualismo). Espiritualismo porque Don Isaak deixa claro seu igual desprezo ao Cristianismo pelo mesmo motivo: "Ja, ich bin ein Heide, und ebenso zuwider wie die dürren freudlosen Hebräer sind mir die trüben, qualsüchtigen Nazarener"[189] . Abraão, por sua vez, acusa seu amigo de ser um pagão: "du bist weit schlimmer als ein Christ, du bist ein Heide, ein Götzendiener..."[190]. Assim, a conversão de Don Isaak também foi algo formal, ele é, em última análise, um ateu. Mesmo com a reprovação de seus interlocutores, o cavaleiro prossegue com seu discurso, de modo ainda mais irônico:

> »Aber schau nicht so sauer«, fuhr der Spanier fort in seiner Rede, als er sah, wie wenig dieselbe den Rabbi zu erbauen schien, »schau mich nicht an mit Abscheu. Meine Nase ist nicht abtrünnig geworden. Als mich einst der Zufall um Mittagszeit in diese Straße führte und aus den Küchen der Juden mir die wohlbekannten Düfte in die Nase stiegen, da erfaßte mich jene Sehnsucht, die unsere Väter empfanden, als sie zurückdachten an die Fleischtöpfe Ägyptens; wohlschmeckende Jugenderinnerungen stiegen in mir auf; ich sah wieder im Geiste die Karpfen mit brauner Rosinensauce, die meine Tante für den Freitagabend so erbaulich zu bereiten wußte; ich sah wieder das gedämpfte Hammelfleisch mit Knoblauch und Mairettich, womit man die Toten erwecken kann, und die Suppe mit schwärmerisch schwimmenden Klößchen... und meine Seele schmolz, wie die Töne einer verliebten Nachtigall, und seitdem esse ich in der Garküche meiner Freundin Donna Schnapper-Elle!« (HEINE, 2002: 92) [191]

[189] Tradução: "Sim, eu sou um pagão, e os sombrios nazarenos obcecados pelo sofrimento me são tão repulsivos como os ressequidos hebreus sem alegria" (HEINE, 1992: 103).
[190] Tradução: "és muito pior que um cristão: tu és um pagão, um idólatra..." (HEINE, 1992: 103).
[191] Tradução: "Mas não faças esta cara - continuou o espanhol ao perceber quão pouco edificante seu discurso soava ao rabino - "Não me olhes com repugnância. Meu nariz não cometeu apostasia. Quando certa vez o acaso me trouxe a esta rua à hora do almoço e, vindo das cozinhas dos judeus, penetraram em meu nariz esses cheiros tão familiares, sobreveio-me aquela nostalgia que nossos antepassados sentiam ao se recordarem das panelas de carne do Egito; apetitosas lembranças da juventude levantaram-se em meu interior; revi espiritualmente aquelas carpas com o escuro molho de passas que minha tia sabia preparar de maneira tão edificante na noite de sexta-feira; revi aquela carne de carneiro refogada com alho e raiz-forte, capaz de ressuscitar os mortos; e aquelas almôndegas boiando misticamente na sopa... e minha alma derreteu-se como os trinados de um rouxinol apaixonado e desde então venho comendo na cozinha de minha amiga *dona* Schnapper-Elle!"(HEINE, 1992: 103-104).

Nesse trecho temos um bom exemplo de ironia feita a partir da paródia. Há uma referência ao Cântico dos Cânticos, ou Cantares de Salomão, constantes nos "livros poéticos", do Antigo Testamento. Trata-se de um livro extremamente sensual da Bíblia, em que a noiva do rei Salomão expressa seu amor por ele e mesmo seu desejo sexual [192]. O apelo para que seu amado volte é todo feito com referências aromáticas de frutas e especiarias, como maneira de seduzir seu noivo. Ao usar tal referência para justificar sua frequência à cozinha de Schnapper-Elle, Don Isaak parece novamente sugerir um relação mais próxima com a holandesa, insinuada primeiramente pelo trocadilho com o cheiro da cozinha/da cozinheira, como vimos há pouco. Além disso, fica caracterizado o traço parodístico pelo tom trocista do cavaleiro espanhol ao fazer referência a uma história bíblica, ainda que esta não seja das mais sérias e tenha sido através dos tempos, devido a seu caráter sensual, questionada como parte integrante dos livros que compõem a Bíblia.

Quanto à ironia, todo o discurso do espanhol é feito em tom de escárnio. É um bom exemplo do uso consciente da linguagem para obter um efeito irônico (Ironia Instrumental). Para tanto, ele justapõe duas esferas presumivelmente em níveis diferentes: a dos sentidos e a da religião. Assim, o nariz dele é que não comete apostasia, ou seja, abandono da fé. Ao judaísmo falta tempero. As almôndegas boiam misticamente na sopa, o cavaleiro revê espiritualmente carpas com molho. O efeito dessa justaposição de díspares é o riso e, por conseguinte, a crítica à atividade religiosa. O cavaleiro deixa claro que não é adepto a nenhuma das duas religiões e que, ao contrário, é adepto da vida. Somente seus joelhos e língua são fiéis, ou seja, a conversão também foi algo superficial, de fachada.

A partir desse discurso, Don Isaak volta a galantear a cozinheira Schnapper-Elle, com "exagerada pompa". Neste momento, ele passa lentamente os pelos de sua barba na mão da cozinheira, atitude que parece confirmar um relacionamento mais próximo entre os dois:

[192] Cf. por exemplo Cantares de Salomão 5: 3,4: "Já despi os meus vestidos; como os tornarei a vestir? Já lavei os meus pés; como os tornarei a sujar? O meu amado meteu a sua mão pela fresta da porta, e as minhas entranhas se estremeceram por amor dele".

»Señora! Eure Augen wetteifern mit den Gluten der Sonne! Aber obgleich die Eier, je länger sie gekocht werden, sich desto mehr verhärten, so wird dennoch mein Herz nur um so weicher, je länger es von den Flammenstrahlen Eurer Augen gekocht wird! Aus der Dotter meines Herzens flattert hervor der geflügelte Gott Amur und sucht ein trauliches Nestchen in Eurem Busen... Diesen Busen, Señora, womit soll ich ihn vergleichen? Es gibt in der weiten Schöpfung keine Blume, keine Frucht, die ihm ähnlich wäre! Dieses Gewächs ist einzig in seiner Art. Obgleich der Sturm die zartesten Röslein entblättert, so ist doch Eu'r Busen eine Winterrose, die allen Winden trotzt! Obgleich die saure Zitrone, je mehr sie altert, nur desto gelber und runzlichter wird, so wetteifert dennoch Eu'r Busen mit der Farbe und Zartheit der süßesten Ananas! O Señora, ist auch die Stadt Amsterdam so schön, wie Ihr mir gestern und vorgestern und alle Tage erzählt habt, so ist doch der Boden, worauf sie ruht, noch tausendmal schöner...« (HEINE, 2002: 93-94) [193]

O tom pretensamente poético do cavaleiro é entremeado por referências culinárias, com as quais ele compara a cozinheira, o que torna o galanteio extremamente cômico e bizarro. Mais adiante, o cavaleiro elogia a beleza de Schnapper-Elle de um modo bem curioso. Após esta dizer que sua beleza não é tudo, pois os anos passam e a beleza se vai, o cavaleiro espanhol retruca que ela não deveria falar daquela maneira, maldizendo sua própria beleza:

»Oh, Donna Schnapper-Elle, versündigt Euch nicht an der Güte der schaffenden Natur! Schmäht nicht ihre holdesten Gaben! Sie würde sich furchtbar rächen. Diese beseligenden Augen würden blöde verglasen, diese anmutigen Lippen würden sich bis ins Abgeschmackte verplatten, dieser keusche, liebesuchende Leib würde sich in eine schwerfällige Talgtonne verwandeln, die Stadt Amsterdam würde auf einen muffigen Morast zu ruhen kommen -« Und so schilderte er Stück vor Stück das jetzige Aussehn der Schnapper-Elle, so daß der armen Frau sonderbar beängstigend zumute ward und sie den unheimlichen Reden des Ritters zu entrinnen suchte. (HEINE, 2002: 95) [194]

[193] Tradução: *"Señora!* Vossos olhos competem com o ardor do sol! Mas embora os ovos, quanto mais tempo são cozidos mais duros se tornem, meu coração tanto mais amolece quanto mais o cozem os raios flamejantes de vossos olhos! Da gema de meu coração levanta-se adejando o alado deus Amor e busca um aconchegante ninho em vosso peito... Este peito, *señora,* com que devo compará-lo? Em toda criação não há uma flor, um fruto que se lhe iguale! É uma planta única em sua espécie! Embora a tempestade desfolhe as rosinhas mais delicadas, Vosso peito é uma rosa de inverno que resiste a todos os ventos! Embora o azedo limão, quanto mais envelhece, mais amarelo e enrugado se torne, vosso peito compete porém com a cor e a delicadeza do mais doce ananás! Oh, *señora,* e se a cidade de Amsterdã é tão bela como me contaste ontem, anteontem e todos os dias, o terreno sobre o qual ela repousa é mil vezes mais belo..." (HEINE, 1992: 105)

[194] Tradução: Oh, *doña* Schnapper-Elle, não pequeis contra a generosidade da natureza prodigiosa! Não desdenheis de seus mais elevados dons! Ela se vingaria terrivelmente. Estes olhos que insuflam vida se tornariam baços e estúpidos, estes lábios graciosos se embotariam até a extrema insipidez, este corpo casto e sedento de amor se transformaria em um pesado barril de sebo, a cidade de Amsterdã viria então a repousar sobre um pântano podre..."

Desse modo, ele vai construindo o elogio através de contrários entre beleza/fealdade, porém acentuando mais esta última. Ao final o narrador – sarcástico – afirma que o cavaleiro estava descrevendo seu estado atual, o que sugere que a beleza não era uma das qualidades da cozinheira. Isso explica, pois, o fato de ela se sentir incomodada e atingida pelas descrições. Assim, também Schnapper-Elle é vítima da ironia de Don Isaak.

A cozinheira, ao chegar Sara, começa a narrar uma história, em que demonstra "falsa finura" e "mais prolixidade que inteligência" [195]. Trata-se de uma estranha história ocorrida quando certa vez a cozinheira foi a Amsterdam:

> (...) erzählte, wie sie selbst vor Schrecken fast in Ohnmacht gefallen wäre, als sie wildfremd mit der Trekschuite zu Amsterdam nicht in ein ehrbares Wirtshaus, sondern in ein freches Frauenhaus brachte, was sie bald gemerkt an dem vielen Brannteweingesöffe und den unsittlichen Zumutungen... und sie wäre, wie gesagt, wirklich in Ohnmacht gefallen, wenn sie es während den sechs Wochen, die sie in jenem verfänglichen Hause zubrachte, nur einen Augenblick wagen durfte, die Augen zu schließen... »Meiner Tugend wegen«, setzte sie hinzu, »durfte ich es nicht wagen. Und das alles passierte mir wegen meiner Schönheit! Aber Schönheit vergeht, und Tugend besteht.« (HEINE, 2002: 96) [196]

O leitor logo desconfia de uma história dessa natureza, já que o fato de Schnapper-Elle ter ficado na casa de mulheres por seis semanas parece contradizer a sua versão de que foi mandada para a casa sem a sua ciência. Essa possibilidade de leitura se faz patente nas próximas linhas, em que Don Isaak iria, segundo o narrador, comentar a história da cozinheira de maneira "crítica", quando "felizmente" chega outra pessoa e impede que o comentário do cavaleiro aconteça:

E assim foi descrevendo, passo a passo, a aparência atual da Schnapper-Elle, de tal forma que a pobre mulher, cada vez mais angustiada, procurava furtar-se ao inquietante discurso do cavaleiro (HEINE, 1992: 107-108).

[195] Cf. p. 108 da tradução.

[196] Tradução: contou aquela história fatal de como ela própria quase desmaiara de medo quando chegou, a bordo de uma barca, a Amsterdã - cidade da qual ela não conhecia absolutamente nada - e o patife do carregador de malas a levou, não a uma hospedaria decente, mas sim a uma despudorada casa de mulheres, coisa que ela logo percebeu pelas muitas bebedeiras e insinuações imorais... e, como dito, ela teria realmente desmaiado se ao longo das seis semanas que passou naquela casa ardilosa ela tivesse ousado, por um instante sequer, fechar os olhos... "Por causa de minha virtude" acrescentou ela - "não pude ousar tal coisa. E tudo isso me aconteceu por causa de minha beleza! Mas a beleza passa e a virtude fica." (HEINE, 1992: 108-110).

> Don Isaak war schon im Begriff, die Einzelheiten dieser Geschichte kritisch zu beleuchten, als glücklicherweise der scheele Aaron Hirschkuh von Homburg an der Lahn, mit der weißen Serviette im Maule, aus dem Hause hervorkam und ärgerlich klagte, daß schon längst die Suppe aufgetragen sei und die Gäste zu Tische säßen und die Wirtin fehle. --- (HEINE, 2002: 97) [197]

Aqui termina o enredo de modo abrupto. O desenvolvimento dos acontecimentos com o rabino e sua mulher fica em aberto. Pela caracterização das personagens que aparecem nesse final parece evidente o rumo cômico em que seguiria a narrativa – Aaron é "vesgo" e tem o sobrenome "Hirschkuh" (Hirsch=veado e Kuh=vaca). O próprio Heine escreve que o restante dos capítulos se perdeu sem culpa do autor. Como vimos, há um consenso de que essa história nunca foi concluída. Pode-se também interpretar esse final aberto como um elemento integrante do embate entre judeus e cristãos, ao apontar uma contenda sem fim, que continua rumo a um desfecho desconhecido. Em outra chave, pode-se entrever uma intenção de conferir um final aberto a uma obra que se recusa a se fechar em uma ideologia apenas. De todo modo, o final aberto é, definitivamente, parte da ficção de uma obra sujeita a múltiplas interpretações.

[197] Tradução: *Don* Isaac já estava a ponto de elucidar criticamente os detalhes dessa história quando, felizmente, o vesgo Aaron Hirschkuh, da cidade de Homburg-sobre-o-Lahn, surgiu à porta com o guardanapo branco na boca e reclamou irritado porque a sopa já tinha sido servida há tempo, os fregueses estavam todos à mesa e só faltava a dona da casa. --- (HEINE, 1992: 110)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta obra Heine descreve as facetas e peculiaridades da cultura judaica. No primeiro capítulo, ainda fortemente marcado por sua atuação como integrante da Associação para Cultura e Ciência dos Judeus, há uma atmosfera quase que épica de exaltação da cultura judaica. A partir do segundo capítulo temos um tom mais irônico, que se intensifica bastante no terceiro capítulo, o que nos dá uma ideia de qual seria o tom do restante da narrativa.

Heine trabalha experiências próprias, como por exemplo sua conversão ao protestantismo, e as experiências do povo judeu historicamente documentadas, porém imprimindo às narrativas um caráter subjetivo. Natureza e paisagens são relacionadas a uma crítica social. Através da técnica de montagem de Heine, são trabalhados diferentes fatos, como históricos, topográficos e político-sociais. O leitor deve estar atento à ironia heineana, já que como pano de fundo das narrativas, em muitos momentos engraçados, está um povo oprimido, vivendo sob medo em guetos. Nos tipos loucos do gueto, mostra-se a situação precária, sem opções, resultado da segregação operada quotidianamente pelos cristãos.

Por outro lado, não podemos afirmar que o *Rabi* consiste em uma apologia aos judeus. Heine deixa isso bem claro nos traços com os quais compõe as personagens judaicas do gueto, marcadamente ridicularizadas, animalizadas e ironizadas.

O cavaleiro Don Isaak é um judeu convertido, ou um cristão-novo, ao mesmo tempo um ateu. Ora, podemos ver aqui a trajetória do próprio Heine, que se converteu ao cristianismo por mera formalidade, a fim de fazer valer, entre outros, seu título de jurista. Efetivamente, não era seguidor de nenhuma das religiões. De todo modo, isso já seria uma afirmação de uma ideologia laica, vinculada mais ao esclarecimento, que foi introduzido na cultura judaica no século XIX. Entretanto, a própria caracterização do cavaleiro é a de alguém risível, exagerado, falso-galante, que não convence nem mesmo a cozinheira Schnapper-Elle, que num primeiro momento se ri do cavaleiro e logo depois, “cada vez mais angustiada, procura furtar-

se ao inquietante discurso do cavaleiro" (p.108). Se por um lado, a crítica irônica de Don Isaak busca minar o Espiritualismo, seu Sensualismo também é risível, exagerado e muitas vezes bizarro.

Há, da mesma forma, uma postura distanciada do próprio Heine em relação às religiões. Aqui também Heine reflete uma tendência de seu tempo – uma forte laicização do Estado, da vida cotidiana das pessoas, resultando numa crescente ausência da religião (seja ela qual for) nas diversas atividades humanas.

> Esse movimento não é necessariamente anti-religioso, e nem sempre anticristão, mas rejeita a tutela da religião e procura subtrair-lhe tudo o que ela submeteu a si: ele afirma, para a razão, o direito de examinar tudo, contrariando o método da autoridade; reivindica a autonomia da sociedade civil e carrega, portanto, em germe, a laicizacao do Estado, a secularização da sociedade e a separação das duas ordens, religiosa e profana. (RÉMOND, 1986: 168).

O cavaleiro espanhol do *Rabi* encarna claramente essa falta de religião. Ele, mais que um cristão-convertido, é um homem para o qual tanto o cristianismo como o judaísmo são indiferentes.

> O que se denomina descristianização toca, pelo contrário, nas crenças íntimas e no comportamento das pessoas. Ela exprime o fato de que, depois de uma centena de anos nas sociedades modernas, massas de homens, cada vez mais compactas, parecem desinteressar-se por qualquer crença religiosa. Elas deixam de freqüentar os lugares de culto, afastam-se dos sacramentos, negligenciam suas obrigações religiosas. A regressão da prática religiosa é o indício de uma desafeição crescente no tocante às Igrejas e à religião. Ao contrário do estado de espírito que havia presidido, no início do século XIX, à laicizacao e que se definia por uma hostilidade militante, a descristianização não exprime mais do que desinteresse e indiferença. (RÉMOND, 1986: 171)

Por sua vez, a personagem Schnapper-Elle é mostrada em toda sua promiscuidade, como vimos, evidenciada na dupla relação sugerida com Nasenstern e Don Isaak. A história ao final sobre a estadia da cozinheira holandesa em uma

casa de mulheres aponta para uma vida pouco devota, como observamos também entre as mulheres mexeriqueiras do gueto. Nesse sentido, Heine toca em ponto fundamental da cultura judaica, na qual a mulher, como vimos, tem posição importantíssima vinculada a sua devoção e seriedade.

O sábio e respeitado Rabi Abraão é muitas vezes deflagrado em toda sua falta de integridade. Sua esposa Sara é sempre bondosa e submissa. Age exclusivamente em função de seu marido.

O representante cristão da história – Hans – é igualmente caricato. Heine o coloca numa relação amistosa com os guardiões loucos do gueto, mostrando como na verdade há pouca diferença entre eles.

Enfim, o *Rabi de Bacherach* é permeado por aquela ironia que Muecke chamou de aberta, a qual em boa medida é devedora de uma retomada interessantíssima dos textos sagrados judaico-cristãos. Nesse sentido, a aproximação da paródia com o demoníaco (Sant'anna) e deste com a subversão das regras (Hansen) parece aqui perfeitamente adequada. Sendo a representante da negação e do "contra", a obra de Heine não pode ser lida como uma defesa desse ou daquele ideal, sob pena de se limitar a poética de um autor extremamente irônico, cuja atuação política se dá não por levantar uma bandeira, como quis Börne e outros críticos de Heine, mas ao questionar valores. Quando Heine diz "Nicht den Werkstätten der Parteien will ich ihren banalen Maßstab entborgen, um Menschen und Dinge damit zu messen, sondern ich will so viel als möglich parteilos das Verständnis der Gegenwart befördern" [198] certamente não está se recusando apenas a fazer parte de grupos políticos, senão de qualquer forma tirânica de condicionamento da reflexão – ideologia – o que implica assim um leitor ativo, crítico e perspicaz.

[198] Paris, 19 de abril de 1832. Cf.: KIRCHER, 1973, 247. Tradução: Não quero aceitar as banais medidas vindas das oficinas dos partidos, para com elas medir homens e coisas, mas sim transmitir o entendimento do presente o mais desvinculado de partidos possível.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, M. H. **The Mirror and the Lamp;** Romantic Theory and the Critical Tradition. London / Oxford / New York: Oxford University Press, 1977.

ABULAFIA, A. S. **Religious Violence between Christians and Jews**: Medieval Roots, Modern Perspectives. New York : Palgrave, 2002.

AMORA, Antônio Soares. **O romantismo**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1976. (Literatura brasileira, 2).

ATAÍDE, Artur Almeida de. **O Romantismo resistente e o classicismo possível:** princípios estéticos na poesia moderna brasileira e sua subversão na obra tardia de Mário Faustino (Dissertaçao). UFPE, 2008.

BAUMANN, Günter. **Poesie und Revolution: zum Verhältnis von Kunst und Politik im Werk Heinrich Heines**. Frankfurt a. M., Bern 1982.

BECH, Francoise: **Heines Pariser Exil zwischen Spätromantik und Wirklichkeit:** Kunst und Politik. Frankfurt a. M., Bern, New York 1983.

BEIER, Brigitte. **Die Chronik der Deutschen**. Wissenmedia Verlag, 2007.

BELKAID, Marita Salewski. **Die Macht der Kontraste** – *Heinrich Heines "Briefe aus Berlin"* . Resumo da dissertação de mestrado apresentada em Berlim, disponível em: <http://www.heinrich-heine.net/haupt.htm>, acesso em 07/07/2006.

BELLMANN, Werner (Hrsg.): **Heinrich Heine. Deutschland. Ein Wintermärchen**. Stuttgart 1980.

BETZ, Albrecht. **Ästhetik und Politik**: Heinrich Heines Prosa. München: Karls Hanser Verlag, 1971.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**. Tradução: João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.75-111.

BRANDES, Georg. **Die Hauptströmungen**: Heinrich Heine und das Junge Deutschland. In: ders. [Teils.]: Der Essay als kritischer Spiegel... 1980.

BRANDES, Georg Morris Cohen. **Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX**. Buenos Aires : Editorial Americalee, [1946].

BRUMMACK, Jürgen (Hrsg.). **Heinrich Heine. Epoche - Werk - Wirkung**. Von Mivhael Behal (u. a.) München 1980.

BUTLER, E.M. “The Persecution of the Young Germans”, in: **The Modern Language Review**, Vol. 19, No. 1 (Jan., 1924), pp. 63-83.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987, v. 5: O romantismo.

CARPENTIER, J. **História da Europa**. Lisboa: Estampa, 1992.

DETHLEFSEN, Dirk: Die »unstäte Angst«. Der Reisende und sein Dämon in Heines 'Deutschland. Ein Wintermärchen'. In: **Heine-Jahrbuch** 28 (1989), p. 211-221.

DILTHEY, Wilhelm. **História da Filosofia**. São Paulo: Hemus, 2004.

DURANT, Will, DURANT, Ariel. **A História da Civilização 11: A Era de Napoleão**. Trad. Antonio Carlos Gonçalves Penna. Rio de Janeiro: Record, s/d.

ENGELMANN, Bernt. **Der gute Tambour**. Heinrich Heine und die Revolution. In: Heine-Jahrbuch 28 (1989), p. 9-11.

ESPAGNE, Michel. **Die tote Maria**: ein Gespenst in Heines Handschriften, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 57, 1983, H. 2, p. 298-320.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. **A ironia romântica**. Lisboa: Imprensa-Casa da moeda, s.d.

FINGERHUT, Karlheinz. **Heinrich Heine – Der Satiriker**. Eine Darstellung mit Texten und Erläuterungen. Stuttgart 1991.

_____. **Heinrich Heine**. 'Deutschland. Ein Wintermärchen'. Frankfurt a. M. 1992 .

GALLEY, E. **Heinrich Heine**. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1963.

GLASER, Horst (Ed.). **Deutsche Literatur - Eine Sozialgeschichte 5** (Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik 1786-1815). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980.

GOETZ, Walter Wilhelm, ed; Garcia Morente, Manuel, trad; **Historia Universal**. v7. La Revolución Francesa: Napoleón y la Restauración, 1789-1848. Madrid : Espasa-Calpe, 19—

GOLTSCHNIG, Dietmar. **Die Fackel ins wunde Herz**. Kraus über Heine. Eine "Erledigung"? Texte, Analysen, Kommentar. Wien 2000.

GÖSSMANN, Wilhelm und Kruse, Joseph A. (Hrsg.). Der späte Heine 1848-1856 *in* **Literatur-Politik-Religion**. Hamburg 1982.

GRAB, Walter / FRIESEL, Uwe: Heine als politischer Prophet. *In*: **Noch ist Deutschland nicht verloren:** Unterdrückte Lyrik von der Französischen Revolution bis zur reichsgründung. 3. Aufl. Berlin 1980. p. 176-183.

GRAB, Walter. **Heinrich Heine als politischer Dichter**. Frankfurt a. M. 1992

GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GUTJAHR, Herbert. **Zwischen Affinität und Kritik**. Heinrich Heine und die Romantik. Frankfurt a. M. 1984.

HÄDECKE, Wolfgang. **Heinrich Heine:** Eine Biographie. München 1985.

HAMBURGER, Käte. **Heine und das Judentum**. Stuttgart 1982.

HANSEN, J. A. **A Sátira e o Engenho***:* Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII. São Paulo, Ateliê, 2004.

_____. "O anjo mais belo de todos". Vida & Arte Cultura. **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. 12 - 12, 25 mar. 2007.

HARDTWIG, Wolfgang. **Vormärz: der monarchische Staat und das Bürgertum. München**: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, c1985.

HASS, Hans-Egon. **Ironie als literarisches Phänomen**. Org. de Hans-Egon Hass [e] Gustav-Adolf Mohrlüder. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1973.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, s/d. vol. 2.

HEINE, H. **O Rabi de Bacherach***.* Trad. de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

_____. **Obras**. São Paulo: Edições Cultura, 1942.

_____. **Contribuição à Historia da Religião e Filosofia na Alemanha**. Trad. Suzuki, M. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Werke**. Berlin und Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1957.

_____. **Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke**. Band 5. Almansor ; William Ratcliff. Hamburg : Hoffmann und Campe, c1994.

_____. **Historisch-kritische gesamtausgabe der werke**. Hamburg : Hoffman und Campe, 1975-1997.

_____. **Sämtliche Werke**; [Ed] Fritz Strich. München: Georg Muller, 1930-.

_____. **Lutetia**. Adamant Media Corporation, 1960.

_____**. Prosa 1836-1840**. Berlim: Akademie Verlag, 1994.

_____. **Der Rabbi von Bacherach**. Frankfurt am Main e Leipzig: Insel, 2002.

_____. **Sämtliche Schriften**. Org. de Klaus Briegleb. Carl-Hanser-Verlag: München, 2005.

HEISE, Eloá di Pierro. Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2007: São Paulo, SP – **Literatura, Artes, Saberes** / Sandra Nitrini... **et al**. - São Paulo: ABRALIC, 2007. E-book disponível em http://www.abralic.org.br/enc2007/anais.asp. Acesso em 02/04/2009.

HENKEL, Gabriele. **Heine***:* Ein Bildermärchen. DuMont, Köln, 1997.

HERMAND, Jost. (org.). **Das Junge Deutschland**: Texte und Dokumente (Stuttgart: Philipp Reclam, 1966)

HERMLIN, Stephan. Über Heine. In: **Aufsätze, Reportagen, Reden, Interviews**. München 1980.

HEYM, Stefan. **Atta Troll**. Versuch einer Analyse. München 1983.

HILL, D., ed. **Literature of the Sturm und Drang**. Rochester, NY : Camden House, 2003.

HINCK, Walter. **Die Wunde Deutschland**. Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus. Frankfurt a. M. 1990.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Belo Horizonte : UFMG, 2000.

_____. **Uma Teoria da Paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa : Edições 70, 1989.

JAESCHKE, Walter (org.). **Philosophie und Literatur im Vormärz**: Der Streit um die Romantik (1820-1854). Hamburg: Meiner Verlag, 1995.

JOHNSON, P. **História dos Judeus**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

KANT, I. **Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie** : Text und Kommentar / herausgegeben von Manfred Frank und Véronique Zanetti. Volume 2. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1996.

_____ **Crítica da Faculdade do Juizo**. Rohden, V; Marques, A. trad. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1993.

KAWANA, Karen Kazue. **Natureza Dividida**: Considerações sobre a idéia de natureza no século XVIII e sua influência na formação do pensamento romântico (tese). UNICAMP: 2006.

KIRCHER, Hartmut: **Heinrich Heine und das Judentum**. Bonn 1973.

KONERSMANN, Ralf. **Lebendige Spiegel**: Die Metapher des Subjekts. Frankfurt: Fischer, 1991.

KOPELEW, L. **Ein Dichter kam vom Rhein**: Heinrich Heines Leben und Leiden. Berlin: Severin und Siedler, 1981.

KORFF, H. A. **Geist der Goethezeit:** Versuch einer ideelen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

KORTLÄNDER, Bernd. Aus Heinrich Laubes Briefwechsel mit Karl August Varnhagen von Ense. Mit einem Seitenblick auf Heinrich Heine, in: **Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft**, hg. von Winfried Woesler, Bd. 2, 1988, p. 209-216.

KOSSEK, Wolfgang. **Begriff und Bild der Revolution bei Heinrich Heine**. Frankfurt a. M., Bern 1982.

KRAFT, Werner. **Heine der Dichter**. München 1983.

KRÄMER, Helmut. **Heinrich Heines Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Philosophie**: eine Studie an ausgewählten Beispielen. Frankfurt a. M., Bern, Cirencester 1980.

LAVATER, Johann Caspar. **Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe**. Georg Olms Verlag, 2002.

LEHMANN, Ursula. Heinrich Heine: ein deutscher Dichter in Paris. In: **Klassiker heute**. Zwischen Klassik und Romantik. Hrsg. von Hans-Christian Kirsch. Frankfurt a. M. 1980.

LINS, V. “Novalis, Negatividade e Utopia”. *In*: **Terceira Margem**. Ano VIII, N. 10. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

MANDELKOW, Karl Robert. *Heinrich Heine und das Junge Deutschland*. In: **Goethe in Deutschland**. Bd. I. 1773-1918. München 1980.

MARCUSE, Ludwig. **Heinrich Heine**. Melancholiker - Streiter in Marx - Epikureer. Diogenes, Zürich 1980.

MAYSER, Erich: H. **Heines "Buch der Lieder" im 19. Jahrhundert.** Stuttgart 1978.

MOURA, M. S. **A poiesis orgânica de Goethe** : a construção de um diálogo entre arte e ciência (Tese). São Paulo: USP, 2006.

MUECKE, D.C. **Ironia e o Irônico**. São Paulo : Perspectiva, 1995.

OEHLER, Dolf. **Pariser Bilder I (1830-1848)**. Antibourgeoise ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine. Frankfurt a. M. 1979.

PENKNER, F. **Wittgensteins Witz**. Zur Lesart der Philosophischen Untersuchungen. UNSPECIFIED thesis, Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaften Wien, 2006.

PETERS, Paul. **Heinrich Heine »Dichterjude«**. Die Geschichte einer Schmähung. Frankfurt a. M. 1990.

PINKUSS, Fritz. **Tipos de Pensamento Judaico**. São Paulo, 1975.

PRANG, Helmut. **Die romantische Ironie**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. (Erträge der Forschung, 12).

PREISENDANZ, W. **Heinrich Heine**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973.

RADDATZ, Fritz J.: **Von Geist und Geld**. Heinrich Heine und sein Onkel, der Bankier Salomon: eine Skizze. Mit 6 Radierungen von Günter Grass. Köln 1980.

RÉMOND, R. **O Século XIX** (1815-1915): Uma introdução à história do nosso tempo. São Paulo: Cultrix, 1986.

RIBEIRO JR., W.A. **Hipônax**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0284. Consulta: 4/12/2008.

ROSE, Margaret A. **Parody**: Ancient, Modern, and Post-modern. Cambridge University Press, 1993.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: ___. **Texto / contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 7). p. 147-171.

_____. **Autores pré-românticos alemães**. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991.

_____. Schiller anti-romântico. In: ___. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993. (Debates, 257). p. 267-273.

SAMMONS, J. L. “Heine's Rabbi von Bacherach: The Unresolved Tensions” *in*: **The German Quarterly**, Vol. 37, No. 1 (Jan., 1964), pp. 26-38.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo : Ática, 2004.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da arte**. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHILLER, F. **Sämtliche Werke**. BookSurge Publishing: 2000.

_____. **Schillers Werke in zwei Bänden.** Bearbeitet und gedeutet für die Gegenwart ; Herausgeber und Verfasser, Gerhard Stenzel. Salzberg : Das Bergland-Buch, 1951.

_____. **Educação estética do homem**: numa serie de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1995. Suzuki, M; Schwarz, R. trad.

_____. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, August Wilhelm. **Kritsche Schriften und Briefe**. Stuttgart : Kohlhammer, 1965.

SKA, Jean Louis. **Abraão e seus hóspedes**: O patriarca e aqueles que crêem no Deus único. Edições Loyola, 2009.

TALMON, J. L. **Romantismo e revolta**; Europa 1815-1848. Trad. Tomé Santos Jr. Lisboa: Verbo, s/d.

_____. **Romantik in kritischer Perspektive**; Zehn Studien. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1976.

THEODOR, Erwin. **A Literatura Alemã**. São Paulo : T.A. Queiroz, Editor: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**; A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1999. (Prismas).

_____. **Romantismo na Alemanha e no Brasil**: um estudo da prosa de ficção. Tese-FFLCH/USP. São Paulo, 1996.

WALDENFELS, Bernhard. **Topographie des Fremden**: Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

_____. **Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden**. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006.

WECKMÜLLER, Arthur. **Heines Stil**. Ann Arbor/Michigan, London. 1980.

WERNER, Michael. **Genius und Geldsack**. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1978.

_____. *Crossing Borders between Cultures*. On the Preconditions and Functions of Heine's Reception in France. In: Gilman, Sander L./ Hohendahl, Peter Uwe (Hg.). **Heirich Heine and the Occident**. Multiple Identities, Multiple Receptions. Lincoln 1991, p. 42-62.

WIENBARG, L. **Aesthetische Feldzüge**: Dem jungen Deutschland gewidmet. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1834.

WOESLER, Winfried. **Heines Studien**: historisch-literarische untersuchungen zum atta troll. Hamburg : Hoffmann/campe, 1978.

ZIEGLER, Edda. **Heinrich Heine** : Leben, Werk, Wirkung. Zürich: Artemis & Winkler, c1993.

http://www.hagalil.org/s1/schule-judentum/projekt/Heine.htm