

A PONTE QUEBRADA: SOBRE O PAPEL DA LINGUAGEM COMO FORMA DE CONHECIMENTO E COMUNICAÇÃO EM ROMANCES PÓS-MODERNOS

I simply hold that it is difficult to make oneself understood, not impossible.

(Eugene Ionesco, in Esslin, 1969: 101)¹

Os limites da poesia

“Ni jamás hombre humano contar podría” (Petrarca), *“Un cielo innombrable”* (Novalis), *“feliz inexpresable noche”* (Novalis), *“no he venido a decir nada”* (Paul Claudel), ... todos já alguma vez viveram a experiência de que as suas próprias palavras não eram capazes de transmitir o que pretendiam transmitir. “Não sou capaz de explicar...”, dizemos muitas vezes. Mas estas citações provêm de “profissionais” da linguagem, de escritores, e mais especificamente de poetas, que supostamente controlam a língua mais do que o cidadão comum, são capazes de levar a linguagem aos seus limites, de exprimir o que parece impossível exprimir. Mas poetas de tempos distintos confessam – não de forma sistemática, mas através de algumas expressões – que também conhecem os limites da linguagem. Será que a literatura – pelo menos, alguma literatura – é por conseguinte uma actividade paradoxal, o paradoxo de dizer que algumas coisas não podem ser ditas, de exprimir que a linguagem é incapaz de exprimir alguns sentimentos, algumas experiências?

Nos poemas de Petrarca, nem uma vez é a incapacidade da linguagem mencionada. A

Enrique Banús
Iñigo Barbancho
Consuela Dobrescu
Sílvia Sousa
Universidade de Navarra

¹ A citação de Ionesco foi originalmente publicada em “The Playwright’s Role”, in *The Observer*, London, 29 de Junho, 1958.

citação é do famoso poema número LXXVII do *Canzoniere*, que começa com as palavras “Gentil mia donna”. Aqui, o poeta descreve os efeitos que o movimento de olhos da sua amada Laura tem sobre ele: contem uma luz (“*un dolce lume*”) que mostra o caminho para o Céu (“*la vista ch’ a ben far m’induce*”), mas também o separa das pessoas comuns (“*dal vulgo m’allontana*”). Os efeitos na vida do poeta são desta forma claramente descritos: as palavras conseguem fazê-lo, são um instrumento adequado. Mas então, no que toca ao mundo interior, “*né già mai lingua umana contar poria quel che le due divine luci sentir mi fanno*”, a linguagem humana é incapaz de dizer seja o que for sobre os sentimentos causados por essa visão. É incapaz não só de facto, mas em essência: a linguagem nunca o fará, há uma carreira que a linguagem nunca ultrapassará. O mundo da interioridade não é acessível a palavras, é o mundo em que cada um vive, isolado – alegremente isolado.

Muito semelhante é a atitude basilar na segunda citação, do romancista alemão Novalis. Inclui-se num pequeno poema dedicado a Nossa Senhora. Ele, o protestante, escreveu um poema cheia de devoção e reconhecimento a Maria. O poema refere a rica imagética Mariana existente (“*Ich sehe Dich in tausend Bildern*”), mas reconhece imediatamente que nenhuma destas imagens – esculturas ou pinturas – consegue reproduzir a imagem que existe na interioridade do poeta (“*keins von allen kann Dich schildern wie meine Seele Dich erblickt*”). Aqui, são sublinhados os limites da arte, e o poema tenta trazer ao primeiro plano os efeitos da sua visão interior. É neste contexto que é usada a frase citada: mais uma vez, a visão, neste caso a visão interior, produz sentimentos “*im Gemüte*”², uma condição espiritual com dois elementos: uma quietude que é consequência da separação do ruído do mundo (“*ich weiss nur, dass der Welt Getümmel seitdem mir wie im Traum verweht*”) e um sentimento de Céu. Este sentimento é qualificado como “*süss*” – que é traduzido por “*sweet*”, mas sem as conotações desta palavra inglesa -; e mesmo esta qualidade celestial, que permanece firmemente estabelecida no “*Gemüt*”, não consegue ser expressa, é “*unnennbar*” (“*ein unnennbar süsser Himmel mir ewig im Gemüte steht*”). A arte tem os seus limites, a linguagem tem os seus limites: o mundo interior é mais rico do que todas as capacidades humanas para o trazer à superfície. A descoberta da interioridade pelos Românticos está ligada à consideração de que, no final, o mundo interior permanece inacessível à descrição, à expressão.

É no seu relevante “*Hymnen an die Nacht*” que Novalis usa a outra expressão citada, a “*unaussprechliche Nacht*”, a “noite inexprimível”, a qual está ligada a dois outros adjectivos: “*heilig*” e “*geheimnisvoll*” – “sagrada” e “misteriosa”. Sim, sagrada e misteriosa é a noite, mas também inexprimível. E esta noite, que também o separa do mundo (“*Fernab liegt die Welt*”) provoca reacções no seu mundo interior³: neste caso, alegria, que é “segredo sombrio e inexprimível” (“*Dunkel und unaussprechlich Heimlich*”), como a própria noite, uma alegria que pressagia o Céu (“*Freuden, die uns Einen Himmel ahnden lassen*”). Sim, mais uma vez, no mundo da interioridade há sensações que não podem ser expressas, mas há igualmente elementos no mundo que não podem ser descritas por palavras.

Será por acaso que as palavras de Paul Claudel citadas se incluem também num poema religioso, mais precisamente, num poema dedicado a Maria, como a primeira citação de Novalis? Escrito após a Primeira Guerra Mundial, descreve – na primeira pessoa – a entrada numa igreja (de novo, uma certa separação do mundo: “*Je vois l’église ouverte. Il faut entrer*”) – mas na realidade não para

² A palavra chave para o Romantismo alemão tem de permanecer sem tradução, porque os correspondentes em inglês (por exemplo, “*mind*”) não conseguem transmitir todas as vibrações da expressão alemã.

³ “... *Was hältst du / Unter deinem Mantel / Das mir unsichtbar kräftig / An die Seele geht?*”

rezar (*"Mère de Jésus-Christ, je ne viens pas prier"*), não para falar com palavras (*"ne rien dire"*), apenas para lá ficar, diante de uma escultura de Nossa Senhora, e para olhar para ela: *"Ne rien dire, regarder votre visage"*: *"Je viens seulement, Mère, pour vous regarder"*. É um poema sobre o silêncio – e, surpreendentemente, sobre outra linguagem, a linguagem do coração, que canta: *"laisser le coeur chanter dans son propre langage"*. E esta canção exprime todas as razões que o coração tem para cantar. Mais uma vez, a linguagem comum não é apropriada para dar destaque a interioridade; uma forma diferente de expressão é proposta aqui para exprimir uma longa lista de razões para estas canções, razões que se tornam cada vez mais simples – e ao mesmo tempo cada vez mais profundas: terminam com o intenso: *"Parce que vous êtes là pour toujours, simplement parce que vous êtes Marie, simplement parce que vous existez"* – a existência em si mesma e a existência para os outros são os motivos mais profundos do dar graças (*"soyez remerciée"*) – e esta palavra o poema termina. Penetrou as razões mais profundas de uma relação, é uma acção de graças para a qual as palavras são desvalorizadas – num maravilhoso paradoxo – como perturbadoras numa ocasião em que todo o mundo parece ficar estático (*"pendant que tout s'arrête"*).

Uma e outra vez, a poesia exprime que há coisas inexprimíveis, que a linguagem não só comunica, como também isola, que há aspectos sobre os quais o único que pode ser dito é que não há nada a dizer. Referem-se em particular ao mundo da interioridade e, muitas vezes, a aspectos religiosos: isso é o que parece essencialmente ultrapassar a capacidade da linguagem, "arrasá-la", revelar a sua radical insuficiência. A literatura como paradoxo? Ou a literatura como sabedoria?

Não apenas poetas

Contudo, não é apenas na poesia que esta radical incapacidade surge. Algumas personagens de romance também a exprimem. Se na poesia parece referir-se, através do tempo, a algumas áreas da vida, no romance parece manifestar-se especialmente em "tempos de crise".

Não há dúvida que os anos 70 do século XVIII, quando o Pré-Romantismo surge na Alemanha (*"Sturm und Drang"*), não podem ser considerados anos de crise: o optimismo Iluminista não conseguia limpar algumas nuvens de tempestade, a racionalidade surge como a aplicação fria de princípios que ignoram a realidade vital do ser humano, o progresso parece um humor que não reconhece adversidade.

Durante estes anos, Johann Wolfgang von Goethe – ainda sob uma certa influência de Herder – partilha muitos dos postulados Pré-Românticos. O seu romance *Die Leiden des Jungen Werther* tornar-se-á na obra mais representativa do Pré-Romântismo alemão. Nela, em diversos passos, Werther reflecte a incapacidade da linguagem de transmitir a realidade. É tanto assim que, na segunda parte do romance, as palavras não conseguem exprimir o profundo pesar que Werther sente, agora que Albert regressou e a impossibilidade do amor por Charlotte se torna uma insustentável realidade.

¡Con sólo contemplar sus ojos negros me encuentro ya a gusto! Fíjate, lo que me inquieta es que Albert no parece tan feliz como él... esperaba, como yo... creería ser sí... No me gustan los puntos suspensivos, pero es que ahora no sé expresarme de otra manera... y me parece que soy bastante claro. (Goethe, 2005: 137)

A linguagem não é contínua, as reticências compilam o que não se consegue exprimir. Muito antes, quando se encontrou com Charlotte, as palavras mais uma vez são incapazes de exprimir a imensa felicidade sentida por Werther.

Nunca fui tan feliz, ni nunca mi sentimiento de la naturaleza fue más vivo y profundo y, sin embargo... No sé cómo expresarme, mi fuerza imaginativa es tan débil, todo flota y se agita ante mi alma, que me siento incapaz de captar ni un perfil; pero si dispusiese de arcilla o cera modelaría cualquier cosa. (2005: 91)

Ao contrário do poema de Novalis, Werther sente que outras artes poderão ser capazes de capturar toda a riqueza do seu mundo interior. Ou talvez não? Talvez apenas deseje formar “o que encontrar” de forma a purgar dele o seu estado interior de desassossego. Porque afirma algo que vai para além da serenidade com que os poetas costumavam exprimir que há algo inexprimível. Aqui, o mundo “flui e agita-se”, a alma não consegue reduzi-lo a categorias. O problema não se encontra mais nas palavras, o problema reside na capacidade da alma inquieta.

Crise de linguagem, mas também crise de percepção? Em larga medida, está ligada à descoberta da interioridade e dos seus tesouros. Curiosamente, nos romances pós-modernos também a limitação da linguagem surge como tema. Após mais de duzentos anos, noutra tempo de crise, o mesmo motivo.

Pós-modernismo e a crise da linguagem

Numa primeira leitura de *Disgrace*, de Coetzee, em relação a este tema, poder-se-ia ter a impressão de que aqui é apresentado um tema pós-colonial. Por exemplo, afirma o autor:

More and more he [the protagonist] is convinced that English is an unfit medium for the truth of South Africa. Stretches of English code whole sentences long have thickened, lost their articulations, their articulateness, their articulatedness. Like a dinosaur expiring and settling in the mud, the language has stiffened. Pressed into the mould of English, Petru's story would come out arthritic, bygone. (1999: 117)

Mas a questão é mais profunda. O protagonista deste romance é professor de Comunicação, Técnicas de Comunicação e Técnicas de Comunicação Avançadas. (1999: 101, 201) Mas, surpreendentemente,

although he devotes hours of each day to his new discipline, he finds its first premise, as enunciated in the Communications 101 handbook, preposterous: “Human society has created language in order that we may communicate our thoughts, feelings and intentions to each other”. His own opinion, which he does not air, is that the origins of speech lie in song, and the origins of song in the need to fill out with sound the overlarge and rather empty human soul. (1999: 3)

Cepticismo diante da opinião de que a linguagem é criada para comunicar o mundo interior⁴ – em vez desta teoria, uma visão da linguagem é criada para preencher a alma humana vazia.

⁴ Em outras partes do romance, encontramos exemplos que ilustram que a linguagem não consegue ajudar a estabelecer a comunicação, mas a evitar a solidão: “*He speaks Italian, he speaks French, but Italian and French will not save him here in darkest Africa. He is helpless*” (1999: 95); “*Ettinger is a surly old man who speaks English with a marked German accent. His wife is dead, his children have gone back to Germany, he is the only one left in Africa*” (1999: 100).

Vazio, desenraizamento é uma característica de vários romances que poderiam ser incluídos na difícil categoria de “pós-modernismo”. Um deles é *Moon Palace*, de Paul Auster. E também aqui podemos encontrar uma ruptura na capacidade da linguagem de exprimir o mundo, de o tornar compreensível para o eu.

Devido a uma razão externa – falta de recursos financeiros – Marco Stanley Fogg, a principal personagem do romance, vê-se forçado a reduzir as suas refeições a um mero nada, a abandonar o seu apartamento e a estabelecer a sua sede no Central Park durante umas semanas. Durante o último dia da sua imposta estada neste local, a crise atinge o clímax. A crise é uma crise existencial, manifestando-se na perda da capacidade de ler, de compreender a linguagem. A sua situação externa provoca nele uma crescente preocupação com a sua interioridade: Fogg torna-se tão absorto em si próprio, que *“he could no longer see things for what they were: objects became thoughts, and every thought was part of the drama being played inside me”* (Auster, 1990: 54). Na fase seguinte, Fogg torna-se o brinquedo das suas emoções: a sua cabeça rodopia com pensamentos, com teorias sobre o mundo, que ocupam a maior parte do seu tempo. A determinado momento, decide tentar um melhor conhecimento do habitat natural, no meio do qual ele vive, no parque. Rejeita o seu anterior eu, recriminando-o por ter vivido demasiado tempo “através de palavras”(1990: 63), ou seja, num mundo dominado pela linguagem. Durante os últimos dois dias que passa no parque, Fogg adocece, o que o leva a sofrer alucinações – com Índios e com o nome num cartão de restaurante – Moon Palace. Na sua mente transtornada, os dois ós de “moon” deixam de ser meras letras e tornam-se nos olhos de Deus – a linguagem entra em ruptura, deixa de ligar um significado a um significante.

Mas isto é descrito como crise, causada por uma situação anormal e uma evolução da interioridade. No final, as fronteiras da linguagem podem efectivamente ser ultrapassadas ao entrar numa linguagem de símbolos.

Outra crise pós-moderna: Austerlitz

Noutro romance considerado representativo do pós-modernismo também surge uma crise semelhante. Trata-se de *Austerlitz*, o romance de W.G.Seбалd, publicado em 2001, cujo protagonista, Jacques Austerlitz, é um homem em viagem pela Europa e pela sua própria vida, buscando as suas origens, perdido como efeito de Nazismo nos Judeus europeus. Nada sabe sobre a sua família verdadeira, uma vez que foi adoptado quando muito novo, e a sua vida anterior foi enterrada juntamente com o seu apelido. Austerlitz reconstrói lentamente a sua história, enquanto viaja pela Europa, tendo como objectivo (ou desculpa) escrever uma história da arquitectura.

Reforma-se antecipadamente, em parte devido a, como ele próprio afirma, “pela estupidez que... se estende cada vez mais também pelas universidades”, e em parte de forma a dedicar-se à insistência enciclopédica de escrever uma história abrangente da arquitectura. E isto vai conduzi-lo a uma terrível crise:

Austerlitz tenta compor as observações fragmentárias que coligiu durante os seus anos de viajante, de modo a dar-lhes consistência e ordem, e compreende que a tentativa de “fazer surgir diante dos meus olhos, como num álbum, a imagem da paisagem, sumida já quase no esquecimento, que havia percorrido como viajante”, é em vão:

Quanto maiores eram os esforços que, durante meses, dediquei a este propósito, tanto mais lamentáveis me pareciam os resultados e tanto mais me acometia, simplesmente ao abrir os maços de papéis e passar as inumeráveis páginas por mim escritas no decurso do tempo, uma sensação de repugnância e asco.

A escrita, as palavras, não ganham vida, o passado não pode ser evocado através de palavras. A crise cresce e a linguagem dissolve-se, derrete-se:

Em nenhuma parte via já uma ligação, as frases dissolviam-se em palavras isoladas, as palavras, numa sucessão arbitrária de letras, as letras em signos desconexos e estes num traço cinzento azulado, que brilhava prateado aqui ou além e que algum ser reptante segregara e arrastara atrás de si, e cuja visão me deixava cada vez mais sentimentos de horror e de vergonha.

Desta forma, também a escrita se torna uma missão impossível:

De vez em quando acontecia ainda que se perfilava na minha cabeça um raciocínio com bonita clareza, mas sabia já, quando isto acontecia, que não estava em condições de retê-lo, porque, quando pegasse no lápis, as infinitas possibilidades da língua, às quais podia antes abandonar-me com confiança, convertiam-se numa mistura de frases de péssimo gosto. Não havia expressão que não resultasse num lamentável cliché, nem palavra que não soasse vazia e falsa. E nesse espantoso estado de espírito, passava horas e horas a olhar para a parede, atormentava-me o espírito, e aprendia pouco a pouco a compreender o horrível que é que até mesmo a tarefa ou o dever mais mínimo, como por exemplo, organizar uma gaveta de coisas diversas, pode ser superior às nossas forças.

O passo seguinte é sentir que a sua personalidade se diluiu:

Sentia já à minha frente a infame apatia que precede o desmoronamento da personalidade, suspeitava que na realidade não tinha memória nem capacidade intelectual, nem uma verdadeira existência, que durante toda a minha vida apenas me tinha ido extinguído e afastando do mundo e de mim mesmo.

E falta apenas um passo: desligar-se da realidade.

Realmente comecei a ver então, a maioria das vezes ao voltar das minhas excursões nocturnas, através de uma espécie de fumo ou véu que se deslocava, cores e formas de uma corporalidade por assim dizer diminuída, imagens de um mundo descolorado...

É efectivamente uma crise total, que levará “ao esgotamento nervoso”, à “quase completa paralisação da minha capacidade linguística” mesmo até à ideia de suicídio, uma crise desencadeada quando se apercebe da incapacidade da linguagem de trazer ao presente experiências passadas.

Logo que a sua situação melhora a certo ponto, um dia Austerlitz entra numa livraria, cuja proprietária é uma mulher de nome significativo: Penélope. E aqui, por acaso, Austerlitz encontra-se de novo com o seu (possível) passado, que tinha vindo a tentar evitar: “Nunca pensei nas minhas verdadeiras origens”. Começando por aqui, reconstruirá lentamente a sua história. Descobrirá que é o filho de uma judia checa, morta num campo de concentração Nazi e de um soldado que nunca

deixará de procurar, uma vez que a última informação sobre ele é que estivera em Paris durante a Guerra e que poderia, assim, ainda estar vivo. O seu deambular pela Europa tem agora um novo sentido, torna-se uma Telemaquia com um final incerto.

Quer isto dizer: tal como no caso de Marcus Stanley Fogg, esta é uma crise temporária; neste caso, é ultrapassada quando compreende as suas raízes. Na verdade, “era como se alguma enfermidade já latente em mim se dispusesse a declarar-se, como se algo desmoralizador e obstinado se tivesse metido dentro de mim e, pouco a pouco, paralisasse tudo”. Esta “enfermidade”, que provoca o seu total isolamento, desaparece quando Fogg descobre as suas origens e, ao fazê-lo, consolida a sua identidade.

É interessante: precisamente quando parece que as categorias de modernidade se desvanecem, e essa categoria de “identidade” também está abalada, nestes romances tão característicos da crise, o desmoronar da linguagem é associado à perda de identidade; quando a crise identitária é ultrapassada, quando as origens são encontradas (nem Austerlitz nem Marcus Fogg conhecem os respectivos pais; este último acabará por encontrar o dele), a linguagem recupera a sua qualidade.

Assim, não estamos a tratar, como no caso dos poetas, de uma capacidade intrínseca, uma capacidade essencial, mas de um fenómeno profundo, embora temporário.

Talvez a crise real?

E, contudo, a crise expressa em *Austerlitz* não é nova. W.G. Sebald quebra a ponte da linguagem em 2001. Contudo, para dizer a verdade, nenhum autor contemporâneo, nenhum dos assim chamados escritores pós-modernos quebrará a ponte da linguagem, uma vez que o colapso ocorrera muito antes de qualquer ter começado a escrever. A este respeito, uma data muito importante é 1902, ano em que Hugo von Hofmannstahl publica *Ein Brief*, um texto mais conhecido por *The Lord Chandos Letter*, sobre o qual o crítico Cláudio Magris afirmou:

Após *A Carta de Lord Chandos*, a desconfiança relativamente ao signo – ou a rebelião contra ele – tornou-se um dos temas recorrentes da literatura contemporânea. (1981: 14)⁵

Trata-se de um texto “meio ficção, meio ensaio”, como indica Egon Schwartz num artigo sobre o autor (Schwartz in Evans, 1970: 20); no texto, Philip, primeiro nome de Lord Chandos, o filho mais novo do Conde de Bath, dirige-se a Francis Bacon para explicar as razões do seu invulgar silêncio sobre os dois últimos anos. Começa por se desculpar por não ter escrito ao seu amigo durante este tempo, na verdade, por não ter escrito de todo, como confessa. A sua actividade literária cessou. A sua situação poderia revelar-se compreensível se se tomasse como argumento a falta de tempo, mesmo a falta de inspiração, mas infelizmente a razão é mais grave do que isso: Philip é incapaz de escrever, mas é ainda mais preocupante que não é capaz de compreender como o pôde fazer no passado. Quando folheia as suas obras, ainda elogiadas pelos críticos, Lord Chandos mostra-se surpreendido por as ter escrito, e as suas dúvidas chegam ao ponto de questionar a consistência do

⁵ Tradução do autor de: “*Tras la carta de Lord Chandos, la desconfianza respecto al signo – o la revuelta contra él – se ha convertido en uno de los temas recurrentes de la literatura contemporánea.*”

seu “eu”: “nem sequer estou certo de ser ainda o mesmo a quem é dirigida a vossa preciosa carta” (Hofmannsthal, 1981: 10).

Esta é a causa do seu silêncio: “O meu caso, em resumo, é este: perdi completamente a faculdade de pensar ou falar de forma coerente sobre um tema qualquer que seja” (1981: 14), situação a que chegou em fases distintas:

Num primeiro momento, descobriu que perdera a capacidade de falar sobre “coisas gerais ou elevadas” (1981: 14) porque “as palavras abstractas... literalmente pulverizam-se-me na boca, como se fossem fungos podres”(1981: 15). Esta é uma crise da linguagem, que parece incapaz de abarcar a abstracção.

Mas a situação piorou progressivamente até chegar a um ponto em que Lord Chandos se viu incapaz mesmo para a “conversa familiar”(1981: 16):

Pouco a pouco foram-se estendendo esses momentos de angústia como uma ferrugem que tudo invade. Inclusive a conversa familiar e rotineira os juízos que uma pessoa costuma enunciar de forma ligeira, com uma segurança de sonâmbulo, se tornavam discutíveis para mim, ao extremo de me obrigar a deixar de participar de todo nas práticas dessa índole... Já não conseguia abarcá-los [aos homens e aos seus actos] com o olhar simplificador do costume. Tudo se me desagregava em fragmentos, que por sua vez se desagregavam noutros mais pequenos, e nada se deixava categorizar com um critério definido. (1981: 19)

Não, esta não é uma crise da linguagem, é uma crise da percepção da realidade, que se dilui, que se desmorona, que se decompõe. Philip apenas vivencia breves “momentos plácidos e vivificantes”, provocados pelos objectos do quotidiano, coisas insignificantes:

Um regador, um ancinho abandonado no campo, um cão a apanhar sol, um humilde cemitério, um aleijado, uma cabana de camponês, tudo isso pode converter-se em recipiente da minha revelação. Cada um desses objectos e outros mil semelhantes sobre os quais o olhar desliza habitualmente com óbvia indiferença, é de súbito capaz, sem que nada consiga evitá-lo nesse momento, de adquirir para mim um carácter... solene e comovedor. (1981: 23)

Estes objectos provocam nele o “calafrio da presença do infinito” (1981: 18). Mas “todos os vocábulos me parecem pobres para exprimi-lo” (1981: 23). “Para dizer a verdade, é algo que não tem nome”(1981: 19-20). As coisas essenciais, os poucos que resistem à dissolução, são, mais uma vez, inatingíveis pela linguagem.

É por isso que a carta termina da seguinte forma:

O que quero dizer é que a língua em que, por acaso, me fosse possível, não já escrever mas sim pensar, não seria o latim, nem o inglês, nem o italiano ou o espanhol, mas sim um idioma cujo vocabulário ignoro, aquela língua em que me falam as coisas mudas.

Não, essa língua não existe.

A crise da linguagem é um tema recorrente na obra de Hofmannsthal. Trata dele também na comédia intitulada *Der Schwierige*, na qual o protagonista Hans Karl Bühl, regressa da guerra com um profundo sentimento de desconfiança relativamente à linguagem, uma vez que esta não

consegue reflectir o coração humano e, como afirma George Steiner, para Bühl “confiar a vivacidade do espírito humano à moeda desvalorizada da conversa social é simplesmente enganar-se a si mesmo” (1994: 81)⁶. *The Lord Chandos Letter* vai um passo mais além, refere-se a uma crise mais profunda: não só o mundo interior é inexprimível pela linguagem (e, conseqüentemente, pela comunicação), o próprio mundo é inatingível, inexprimível, desmorona-se, dilui-se, resiste a ser apreendido pela linguagem.

Mas o cepticismo relativamente à linguagem não estava isolado – Steiner afirma: “Mantendo a linguagem à margem era parte de um abandono mais generalizado da fé na estabilidade e na autoridade expressiva da civilização europeia” (1994: 81). E Hofmannsthal não estava sozinho, como indica Schwarz: “A crise de Hofmannsthal não era apenas uma questão privada. Fazia parte de uma crise intelectual muito mais ampla na Europa que deixou a sua marca nos escritos de Joyce e Maeterlinck, Kafka e Musil, Rilke, Valéry, e T.S.Eliot. As catorze páginas de *Ein Brief* são meramente a afirmação mais notável e a análise mais penetrante de uma comoção generalizada na sensibilidade intelectual da Europa no virar do século” (Schwarz, in Evans, 1970: 21).

Foi esta a principal crise da consciência europeia? E muito embora a ideia do mundo como fingimento tenha sido desenvolvida durante a pós-modernidade, não será esclarecedor que nos textos pós-modernistas a crise seja ultrapassada e que este processo esteja ligado a um pressuposto tão moderno como é a certeza da identidade – pressuposto que, a propósito, entra em crise também nos “tempos de Hofmannsthal”? Contudo, nesta crise profunda surge um importante *flash* (pelo menos, em *The Lord Chandos Letter*): subitamente há uma empatia com um objecto que produz o “calafrio da presença do infinito” (Hofmannsthal, 1981: 18). Será que isto existe na pós-modernidade? Poderia ser aqui que reside a crise?

Tradução de *Isabel Canhoto*

Bibliografia

- Auster, P., (1990) *Moon Palace*, Faber and Faber, London-Boston.
 Coetzee, J.M. (1999) *Disgrace*, Secker & Warburg, Great Britain.
 Esslin, M., (1969) *Theatre of the Absurd*, Overlook Press, Woodstock.
 Evans, A.R., (org.) (1970): *On Four Modern Humanists*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
 Goethe, J.W., (2005) *Las Desventuras del Joven Werther*, Cátedra, Madrid.
 Hofmannsthal, H., (1981) *Carta de Lord Chandos*, Colección de Arquitectura, Murcia.
 Magris, C., (1981) “Prólogo a la Carta de Lord Chandos” in Hofmannsthal, Hugo von: *Carta de Lord Chandos*, Colección de Arquitectura, Murcia.
 Steiner, G., (1994) *Lenguaje y Silencio*, Gedisa, Barcelona.

⁶ Tradução do autor.

