

**Isabel Maria Capelo Gil**

Universidade Católica Portuguesa

***Schweig und tanze. Textos no Limite da (Re)Presentação.***  
**O Gesto e a Palavra no Drama de Hugo von Hofmannsthal,  
Franz Werfel e Eberhard Pannwitz**

No começo era o movimento.  
Não havia repouso, porque não havia paragem do movimento.  
O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia,  
uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento.  
Fernando Gil, *Movimento Total. O Corpo e a Dança* (2001)

**I – Nos limites da representação: *Mimesis, Aisthesis, Skepsis.***

Para os gregos, *mimesis* significava muito mais do que imitação. Efectivamente, como demonstrou Hermann Koller, o conceito de mimese reportava-se inicialmente a uma forma particular de representação através da dança.<sup>1</sup> O acto mimético apresentava-se assim como momento fundador de mediação entre realidades e indivíduos, enquanto instrumento de identificação fundado no corpo, simultaneamente utensílio e superfície primordial de representação.

Esta pantomima ancestral designava claramente uma forma de *mimicry*, uma representação fundada na imitação física, mas ainda sem profundidade psicológica. É, todavia, neste momento inicial, em que, parafraseando Nietzsche, o acto mimético é essencialmente realizado “ao fio do corpo”, assumindo o gesto como a sua unidade significativa mínima, que se funda o seu carácter performativo, ancorado numa dimensão ilocutória que associa desde logo a mimese a uma *praxis* social e estética. A dança, primordialmente mera encenação pantomími-

---

<sup>1</sup> Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, (Bern: de Gruyter, 1956). Ver também Gunter Gebauer, Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998), pp. 9-14.

ca, apresenta-se afinal como momento fundador da representação, adquirindo também por isso um papel central nos momentos de crise e erigindo-se, por vezes, tal como acontece em 1900, como estratégia para a sua relegitimação.

Walter Benjamin, que se debruçou de modo particular sobre a dimensão antropológica da mimese, entende-a como fundamento do relacionamento do indivíduo com o mundo, com os outros e consigo próprio. Deste modo, a mimese apresenta-se como actividade antropológica fundadora, que permite a interiorização da experiência e a decifração do sentido, assente, numa fase inicial, na busca de semelhanças e correspondências com a natureza exterior (*mimicry*), reproduzida na gestualidade pantomímica e na nomeação expressiva.<sup>2</sup> Assim, a linguagem surge simultaneamente como epítome da *mimesis* e estratégia mágica de superação da mesma, evidenciando a necessidade antropológica de imitar a natureza para se assegurar do local que a experiência humana ocupa no seu seio e articulando-a com a abstracção estética que potencia o domínio desta sobre aquela. A indissociabilidade antropológica entre o acto representativo enquanto *mimesis* e *aisthesis* é exemplarmente formulada por Benjamin em “Über das mimetische Vermögen” (1933), onde conclui:

“Ler o que nunca foi escrito”. Esta é a mais antiga forma de leitura: a leitura anterior à linguagem, a leitura das entranhas, das estrelas, ou das danças. Mais tarde começaram a ser utilizados cânticos que transmitiam uma nova forma de leitura, as runas e os hieróglifos. Pode-se supor que foram estes os estádios, através dos quais essa capacidade mimética, outrora fundamento da prática

---

<sup>2</sup> Veja-se o ensaio “Lehre vom Ähnlichen” (1933) onde Benjamin apresenta o mimetismo como traço antropológico definidor da humanidade: “Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehen, die wir besitzen, ist nichts als nur ein schwaches Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Und das verschollene Vermögen, ähnlich zu werden, reichte weit hinaus über die schmale Merkwelt, in der wir noch Ähnlichkeit zu sehen imstande sind. Was des Gestirnsstand vor Jahrtausenden im Augenblicke des Geborenwerdens in einem Menschen-dasein wirkte, wob sich auf Grund der Ähnlichkeit hinein.” Walter Benjamin, “Lehre vom Ähnlichen”, *Gesammelte Schriften II*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), p.219 .

ocultista, encontrou o caminho para a escrita e a linguagem. Desta forma, a linguagem constituiria o nível mais elevado do comportamento mimético e o arquivo mais completo da semelhança não sensível: um meio através do qual transitaram as forças primordiais de emergência e concepção miméticas, até terem chegado ao ponto de liquidar a magia.<sup>3</sup>

Lendo o que nunca foi escrito, a linguagem é assim entendida enquanto estratégia natural de interpretação da cifra do mundo, evoluindo do espanto e terror perante o mesmo<sup>4</sup> para o assinalar da diferença fundamental entre sujeito ontológico e natureza, superando o pavor da indiferenciação e semelhança com a pulsionalidade do mundo natural, que ameaça a afirmação progressiva do sujeito, tal como foi assinalado por Horkheimer e Adorno.<sup>5</sup> Enquanto modo de representação, a linguagem afirma-se, assim, como fundamento do domínio humano sobre a natureza e meio de legitimação da autonomia do sujeito no seio da cultura, suplantando, deste modo, a gestualidade pantomímica, perigosamente associada ao corpo, essa geografia mais próxima, e ao risco de regressão pulsional.

Esta concepção assenta em dois preconceitos basilares que a revolução estética do Modernismo no início do século XX vem claramente suplantar: o primeiro é uma visão eminentemente teatral, pantomímica da dança, que submete o gesto à intenção descritiva de acções ou sentimentos, considerando-a uma arte teatral secundária, um excuro lúdico dos “verdadeiros” géneros performativos: o teatro ou a ópera. A emancipação do ballet deste “corpete” da secundarização vai sendo paulatinamente delineada a partir das reformas introduzidas em França por Jean Georges Noverre e as suas *Lettres sur la danse* (1700),<sup>6</sup> que

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 223.

<sup>4</sup> Este terror é designado por Roger Caillois como o *mimétisme*, que articula a pulsão da morte freudiana, fundada no temor de regressão a um estado de indiferenciação com a natureza. Roger Caillois, *Le mythe et l'homme* (Paris: Gallimard, 1988).

<sup>5</sup> Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main: Fischer, 1990), p. 31.

<sup>6</sup> Veja-se sobre a importância de Noverre, em particular na reflexão literária do século XVIII, Matthias Sträßner, *Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre* (Berlim: Henschel Verlag, 1994).

pretendem demonstrar a autonomia desta forma artística, que se consolida ao longo do século XIX com a escola do ballet romântico. Mantendo uma intenção narrativa, se bem que já não pantomímica, a dança teatral consolida a sua autonomia educando o gesto enquanto técnica, e dominando a pulsionalidade corporal pelo cultivo do ideal da elevação representado pela diáfana leveza e pela desmaterialização corporal perseguida pela bailarina romântica, que se afirma como metáfora de uma poeticização elementar do mundo.

Ora, a desmaterialização diáfana toca precisamente no segundo preconceito que relega a dança para um lugar secundário na economia da representação, associada que está à demonização do movimento corporal e do seu instrumento, o corpo. Ou seja, e voltando a Benjamin, a abstracção potenciada pela linguagem torna-a “o nível mais elevado do comportamento mimético” em resposta à “magia” do mimetismo primordial encarnado no corpo. Este torna-se aliás sujeito da própria demonização das artes performativas, que encontra um dos seus mais diatribicos opositores em Kierkegaard, ao reduzir toda a componente mímica, logo gestual, corpórea da arte ao domínio do demoníaco, reactualizando o maniqueísmo dualista da oposição entre o sensível e o espiritual. Apresentando-se simultaneamente além e aquém da representação discursiva, a dança e todas as manifestações do âmbito mímico denotam para o filósofo uma alteridade radical, comparável, por isso, ao demoníaco, como refere em *Terror e Tremor* (1844), a propósito da gestualidade do bailarino e coreógrafo Auguste Bournonville:

A palavra mais terrível, originária das profundezas da maldade, não consegue provocar o mesmo efeito do que o abrupto do salto, situado no domínio do mímico. [...] O mímico pode exprimir o repentino sem que, por isso, se reduza ao repentino. Nesta perspectiva o mestre de ballet Bournonville tem grande mérito na representação que faz de Mefistófeles. De que horror somos acometidos quando Mefistófeles salta pela janela e se imobiliza na posição de salto.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode und Anderes* (Colónia: Olsen, 1970) p. 601.

A imprevisibilidade do salto e o movimento provocam um choque no sujeito da percepção,<sup>8</sup> uma cisão na continuidade temporal, que se torna além do mais irrepresentável. Trata-se de uma forma de representação que se representa e des-representa simultaneamente, que constrói e des-constrói, afinal, que legitima a representação pela regressão à naturalidade antropológica do corpo, mas subvertendo-a na sua hierarquização logocêntrica das artes e erigindo o regresso ao corpo como estética alternativa à arbitrariedade abstracta da linguagem.

Definindo-se tautologicamente segundo a mitologia da inovação, os movimentos modernos aglutinam-se por volta de 1900 em torno de uma nova palavra de ordem: secessão. Se nas artes plásticas, as Secessões de Viena, Munique e Berlim se afirmam contra o Naturalismo pictórico e a arte ornamental, defendendo uma Arte Nova, renovada e verdadeira, materializada na ilustração *Nuda Veritas* que adorna a capa da revista do grupo secessionista de Viena, sintomaticamente intitulada *Ver Sacrum*, secessão é também a expressão que caracteriza na consciência artística finissecular o repúdio da tradição, associada a uma profunda crise cultural e de valores. Trata-se desse mal-estar civilizacional, tematizado por Freud anos mais tarde (1930), “uma espécie de envenenamento ligeiro, uma infecção escondida”<sup>9</sup> de natureza europeia que invade o ar. Materializa-se numa crise dos sistemas semióticos que origina um profundo cepticismo linguístico e uma descrença na capacidade ordenadora da palavra e da escrita, que Nietzsche sintomaticamente formulara, em 1873, no opúsculo *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, onde denuncia a doença da palavra domada pelo chicote da convenção, que a transformou em mentira.

---

<sup>8</sup> Um exemplo modernista do impacto cultural do salto como modelo de um hiato no contínuo histórico é aquele que é registado no bailado de Nijinsky “L’après-midi d’un faune” (1912), que inspirou vários artistas modernos como Auguste Rodin ou o vienense Hugo von Hofmannsthal. Veja-se sobre este tema Gabriele Brandstetter, “Le saut de Nijinsky. La danse en littérature, representation de l’irreprésentable”, *Littérature*, 112/1998, pp. 3-13.

<sup>9</sup> Trata-se de uma expressão de Hugo von Hofmannsthal na quarta das “Briefe des Zurückgekehrten”, produzidas entre Junho e Agosto de 1907. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen Erfundene Gespräche und Briefe Reisen*, ed. Bernd Schoeller (Frankfurt am Main: Fischer, 1979), pp. 562-563.

A modernidade céptica soçobra no limiar do discursivo, dividida entre o silêncio significativo e a verbosidade ansiosa, buscando exprimir o inexprimível e buscar no irrepresentável o impulso para superar o bolor putrefacto das palavras, iconografado por Hugo von Hofmannsthal em *Ein Brief* (1902). O discurso sem fim provoca um cansaço existencial<sup>10</sup> que se traduz na procura do silêncio, não das palavras, mas na percepção silenciosa de um real que se sente como chocante e avassalador. Multiplicidade, diversidade, relatividade, aceleração, esse rodopiar crónico, o fluir constante surgem, por outro lado, como as sensações de uma modernidade já descrita em 1863 por Baudelaire, em *Le peintre de la vie moderne*, como “le fugitif, le transitoire, le contingent”<sup>11</sup>, perante a qual escrita e escritor parecem soçobrar. A ambivalência, já usada à exaustão para referenciar a época, faz-se sentir no amplexo de uma simultânea despotenciação céptica do discurso e de uma brutal interpelação ao mesmo, motivada pelo exponenciar da diversidade sensorial que rodeia o escritor. Este rodopiar dos sentidos é descrito pelo mesmo Hofmannsthal num discurso de 1906, denominado “Der Dichter und diese Zeit”:

[...] a essência da nossa época é a multiplicidade e o relativismo. Apenas pode basear-se no fugaz e tem plena consciência da sua fugacidade, perante outras gerações que acreditavam na estabilidade. Vibra nela uma ligeira vertigem crónica.<sup>12</sup>

A despotenciação da palavra é indiciadora da crise das categorias de representação perante a necessidade e a frustração em emular a simultaneidade da experiência física. Incapaz de representar ou imitar o real, a

---

<sup>10</sup> Já em 1895, no ensaio “Eine Monographie”, Hofmannsthal refere essa exaustão civilizacional provocada pelas palavras: “Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben eine tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.” Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I 1891-1913*, ed. Bernd Schoeller (Frankfurt am Main: Fischer, 1979), p. 479.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Écrits* (Paris: Gallimard, 1954), p. 13.

<sup>12</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, p. 60. Daqui para a frente citado como RA I.

literatura torna-se deste modo simulacro, presença falsa que faz soçobrar a escrita. O paradoxo de um tempo que se quer moderno, novo, vibrante, em constante movimento, mas que soçobra perante a exigência material do discurso, propicia, por necessidade antropológica até, uma aproximação à arte que pela sua natureza melhor exprime a proximidade ao espírito da época: a dança.

Para ler o texto da época exige-se uma textualidade renovada, que actualize a presença sem a embaraçar nas teias de um discurso acéfalo. A transitoriedade que caracteriza esta forma de arte torna-se no paradigma de uma modernidade transgressora, fluida e contingente. O paradoxo desta relação consentida, a do gesto e da palavra, mas raramente conseguida, manifesta de modo sintomático o espírito e o paradoxo do tempo. Como escreve Friedrich Nietzsche num passo de *Also sprach Zarathustra*: “Só dançando poderia discursar sobre a parábola das coisas mais elevadas – e, no entanto, a mais elevada das parábolas permaneceu muda nos meus membros.”<sup>13</sup> A impossibilidade de dizer conduz a uma predilecção pelo gesto que enuncia uma dupla estratégia: por um lado, a regressão ao corpo enquanto local fundador da mimese, por outro, o assumir do gesto regressivo como purificação do contágio pessimista da palavra.

Todavia, se é certo que o movimento, tal como na filosofia de Nietzsche, se assume dentro da isotopia da novidade, modernidade, transiência, enfim como relegitimação de uma cultura exausta, o facto é que a estratégia se auto-anula pela irrepresentabilidade do meio. Efectivamente, a parábola permanece muda nos membros de Zarathustra.

Sem superar a aporia de uma cultura, afinal, basilarmente assente na palavra, a dança apresenta-se, contudo, como sùmula do ingénuo gesto purificador modernista, utilizando a crise da textualidade linguística para se afirmar na hierarquia das artes. Apresenta-se agora como *Kunst-an-sich*, destacada da secundarização teatral, arte de relegitimação do corpo artístico tornado instrumento utópico de renovação artística e de emancipação sexual das bailarinas/coreógrafas, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St.Denis ou Mary Wigman. Libertas da constrição de um

---

<sup>13</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe 4*, ed. Colli/Montinari (Munique: dtv/de Gruyter, 1988), p. 92.

sistema teatral que as manipulava<sup>14</sup> como marionetas do desejo do coreógrafo e espectador homem, afirmam “a dança do futuro”,<sup>15</sup> como referiu Isadora Duncan, enquanto evangelho da nova mulher.

Interiorizando o potencial libertário, a dança erige-se em utopia da época, encontrando no corpo feminino, que o psicólogo vienense Otto Weininger define como tudo e nada,<sup>16</sup> o instrumento fluido da sua realização. Na economia da representação finissecular, dança e dançarina constituem uma unidade indissolúvel. Numa caracterização consagrada, Mallarmé descreve o conjunto enquanto ícone de uma nova poetologia fundada na presença pura, exemplo de poema independente de qualquer instrumento do escriba.<sup>17</sup> Apresentando-se como instrumento sem origem ou individualidade, a formulação resume, deste modo, a dupla crise da representação e do sujeito masculino, afirmando simultaneamente uma renovada utopia estética, que anuncia o suplantar do cepticismo e o regresso à origem da representação a partir do movimento.

Neste contexto, a literatura, âncora da cultura da escrita, procura renovadas modalidades para verbalizar e, ao mesmo tempo, ultrapassar a crise de legitimação da palavra, e fá-lo, como refere de novo Hofmannsthal em 1895, através de um amor desesperado por todas as artes não discursivas: a música, a dança e todas as artes dos acrobatas e saltimbancos.<sup>18</sup> O drama, devido à sua dimensão performativa, torna-se

---

<sup>14</sup> Não referimos apenas a submissão artística da bailarina à instrução masculina, mas também as relações de dependência desta relativamente aos mecenas. As bailarinas do século XIX não tinham qualquer autonomia financeira relativamente aos seus “protectores”, sendo em muitos casos também vítimas de sujeição sexual. Veja-se o estudo de Hedwig Müller, “Von der äußeren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina – moderne Tänzerin”, Renate Möhrmann (ed.), *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1989), pp. 283-299.

<sup>15</sup> Isadora Duncan, *The Dance of the Future* (Leipzig:Diederichs,1903).

<sup>16</sup> “Das Weib ist nichts, und darum, nur darum kann es **alles werden**; während der Mann stets nur werden kann, was er **ist**. Aus einer Frau kann man machen, was man will [...]” Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* (Munique: Matthes und Seitz,1980), p. 394.

<sup>17</sup> Stéfane Mallarmé, “Ballets”, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, (Paris: Gallimard, 1976), p.193.

<sup>18</sup> “Es ist beinahe niemand mehr imstande, sich Rechenschaft zu geben, was er versteht und was er nicht versteht, zu sagen, was er spürt und was er nicht spürt. So ist eine



particularmente importante nesta constelação que erige a dança em fundamento de uma nova poetologia, em que o gesto se assume como revisão essencial da mimese, traço compensatório e cenário ou metáfora enriquecedores. Os textos dramáticos que seguidamente discutirei apresentam de modo representativo a encenação do movimento como alternativa representacional, procurando problematizar a fronteira que a este nível se estabelece entre o gesto e a grafia, e tentando representar a fluidez irrepresentável da dança através da interacção corpográfica entre o *corpus* e o corpo que dança, ou ainda discutindo a sua fusão cénica em nome de um moderno *Gesamtkunstwerk*. O primeiro drama, *Elektra*, de Hugo von Hofmannsthal (1903), institui a dança simultaneamente como limite e condição da representação dramática, apresentando a escrita do movimento como aporia coreográfica, isto é, enunciando os limites da fusão intermedial no diálogo dicotómico entre a rigidez da grafia e a perenidade do gesto, a fluidez da escrita e o estarecimento do corpo que busca a dança. Dentro do mesmo paradigma coreográfico, *Die Troerinnen* de Franz Werfel (1913) apresenta o diálogo possível entre o discurso do gesto e a grafia do corpo, apresentando a coreografia linguística como incisão corporal no texto. O texto de Eberhard Pannwitz, *Die Befreiung des Oidipus*, apresenta, por sua vez, um exercício expressionista da dança enquanto cenário que subjaz ao evangelho fusional de uma nova obra de arte total.

## II – A palavra coreográfica/corpográfica.

“Schweig und tanze”, cala-te e dança. Com estas palavras inicia Elektra, no drama hofmannsthaliano do mesmo nome, uma dança inominável, indescritível e medonha que se constitui em apoteose trágica do drama, marcando simultaneamente o final da vida da protagonista.<sup>19</sup>

---

verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler.” RAI, p. 479.

<sup>19</sup> A ambiguidade final de Elektra, definida na expressão “stürzt zusammen” após a dança macabra, representa de facto a morte, ou o finalizar da existência da protagonista enquanto sujeito. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen II* (Frankfurt am Main: Fischer, 1979), p. 234. Passa a ser designado como DII, no corpo do texto.

Mais do que um bailado no sentido orgânico do termo, trata-se de uma exaltação do movimento como metáfora da superação que soçobra no momento que precede a sua execução, superintendendo à auto-destruição da protagonista. A dança ocupa neste drama de Hugo von Hofmannsthal, produzido um ano após o manifesto de cepticismo que *Ein Brief* representa, uma aporia poetológica, demonstrando a relação intransitiva entre gesto e palavra, já enunciada por Nietzsche. Isto é, anunciando a dança, a realizar após a morte de Clitemnestra como acto ritual de reordenação cósmica (DII, 191), como sacrifício reparador ou ainda como metáfora de sublimação existencial (DII, 233), Electra acaba por soçobrar no momento da sua realização. A leveza do salto existencial, exigido à executante, não é conciliável com o estarecimento vital da personagem, sonogada de vida aquando da morte do pai e fazendo da vingança retributiva o único motivo da sua existência.

Reescrevendo o mito dos Atridas, em particular a tragédia sofocliana do mesmo nome, *Elektra* apresenta-se como diagnóstico de uma patologia percepcionada a três níveis: um mal-estar civilizacional, provocado pela contaminação do acto violento fundador, a morte de Agamemnon; a crise da subjectividade que este mal-estar ocasionou e que se reflecte na histerização da filha Electra<sup>20</sup> e na dissensão física e psicológica da mulher, Clitemnestra; e finalmente a crise da representação, materializada na incapacidade da linguagem distinguir entre verdade e mentira, na despotenciação da palavra, mas também no soçobrar do silêncio e do gesto para a suplantar. É neste palco que se desenrola a tragédia da representação, nos limites da palavra e sobre o corpo histerizado da protagonista, onde permanece muda a parábola das coisas elevadas.

---

<sup>20</sup> Michael Worbs, Juliane Vogel e Heinz Politzer demonstraram já à exaustão a proximidade do comportamento de Elektra com as descrições da patologia histérica, discutida por Freud e Breuer nos *Studien über Hysterie*, bem como a influência dos estudos anteriormente realizados pelo pioneiro francês Charcot. Vd. Heinz Politzer, *Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex? Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur*, (Munique: Fink, 1974); Michael Worbs, *Nervenkunst, Literatur und Psychoanalyse in Wien um die Jahrhundertwende* (Frankfurt am Main: Athenäum, 1991); Juliane Vogel, “Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals *Elektra*”, in Hellmut Flashar (ed.), *Tragödie Idee und Transformation* (Estugarda e Leipzig: B.G. Teubner, 1997), pp. 287-306.

Hofmannsthal foi efectivamente um grande admirador não apenas da arte efémera do movimento, a que associava uma liberdade extática, mas também da bailarina, instrumento inefável da relação fugidia com a plenitude do gesto, como o demonstra a sua amizade com as *prime movers* Ruth St. Denis e as irmãs Wiesenthal.<sup>21</sup> Se é certo que na poe-tologia hofmannsthaliana a dança ocupa um lugar central, representando não apenas um modelo de regresso antropológico purificado à cena fundadora da representação, mas também uma utopia estética compensatória, que realiza ao fio do corpo a plenitude representacional que a palavra não contém – vejam-se a propósito os ensaios “Eine Monographie” (1895), “Die unvergleichliche Tänzerin” (1906), “Über die Pantomime” (1911) ou “Nijinslys ‘Nachmittag eines Fauns’” (1912), certo é que *Elektra*, inscrevendo-se nesta tradição, sugere a própria impossibilidade da integração fusional dos dois sistemas sígnicos, apresentando um modelo de relação que se faz nos limites, nos limiares (DII, 233) em que Electra espacialmente se move e existencialmente se situa.

Numa nota do espólio, datada de 25-8-1911, Hofmannsthal apresenta a dança como utopia libertária e regeneradora: “A dança provoca uma liberdade feliz. Desvela liberdade e identidade. Quem vive parece recalcado relativamente ao dançarino.”<sup>22</sup> Neste sentido, a dança representa para o poeta a exaltação do ser, na linha da integração do movimento com uma recepção da filosofia nietzschiana, nomeadamente com a dança como transposição dionisiaca, que se encontra por exemplo no diálogo “Furcht” (1907) e que tem constituído tradicionalmente o enfoque da interpretação desta arte na obra do autor, por exemplo por Wolfdietrich Rasch ou Carol Diethe.<sup>23</sup> Todavia, a particularidade de *Elektra* é a de cenografar a dança, dentro da isotopia extática atrás

---

<sup>21</sup> Veja-se Gerhard Neumann, “Hofmannsthal 1907. Schrift und Lektüre an der Grenze des Leibes”, *Freiburger Universitätsblätter*, vol. 112, 1991, pp. 33-35; Isabel Capeloa Gil, “Caos e Metamorfose. Uma Leitura da Dança na Obra de Hugo von Hofmannsthal”, *Runa*, n.º 20, 2/1993, pp. 151-160.

<sup>22</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III 1925-1929 Aufzeichnungen*, (Frankfurt am Main: Fischer, 1979), p. 508.

<sup>23</sup> Wolfdietrich Rasch, *Literatur seit der Jahrhundertwende*, Metzler, Stuttgart 1967; Carol Diethe, “The Dance Theme in German Modernism”, *German Life and Letters*, 44, July 1991, pp. 330-52.

aludida, para demonstrar cenicamente a sua impossibilidade,<sup>24</sup> isto é, a protagonista, que encena linguisticamente o bailado córico dos rituais de reparação e coreografa a dança da realização do ser, soçobra perante a sua realização. O convite à dança e a sua impossibilidade, se bem que inerentes à própria configuração recalcada e histórica de Electra, que tem na vingança pela morte do pai a sua única razão de existir,<sup>25</sup> demonstram as aporias da representação, o desejo do regresso antropológico às origens e de enriquecimento fusional da escrita contraposto pela incompatibilidade entre os dois sistemas sígnicos, metaforizada na implosão final de Electra.

Ansiando liderar a dança de roda ritual e incitando a irmã e as criadas do palácio a segui-la neste acto reordenador, Electra inicia, após a morte da mãe, uma movimentação cambaleante, menádica, inominável, indescritível, perante a qual a linguagem se anula. Neste momento final a coreografia linguística soçobra perante uma teatralização estarrecedora que emudece a palavra (Fig. 1). De facto, Electra, que ao longo do drama se caracterizou por um domínio exímio da linguagem, não sentindo afinal o cepticismo que tantas vezes foi entendido como estando subjacente a este drama do autor austríaco, coreografa a dança. A didascália cita a representação pictórica da ménade, de cabeça atirada para trás e corpo arqueado (DII 233), tão cultivada nas coreografias de Isadora Duncan e bem conhecida da época, e que simultaneamente foi apropriada para figurar a gestualidade histórica retratada no estudos fotográficos de Jean-Martin Charcot, imitando o chamado *arc de cercle*.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Veja-se António Sousa Ribeiro, “Um Mundo em Desagregação? Ordem, Violência e o Discurso da Literatura na ‘Viena de 1900’”, in Anselmo Borges, António Pedro Pita et al. (org.), *ars interpretandi. Diálogo e Tempo* (Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000), p. 227.

<sup>25</sup> Hofmannsthal refere-se a esta personagem nas notas do espólio de 1905 como alguém que não pode existir porque se teatralizou como o espírito da vingança que a antecessora arcaica representava: “In der ‘Elektra’ wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte.” Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III*, p. 461.

<sup>26</sup> Juliane Vogel secundariza a citação pictórica a favor do registo histórico, em nome do isolamento final de Electra e da ausência de grupo córico característico dos

A sobreposição da descrição pictórica do êxtase menádico com a doença do século, a histeria, afigurou-se tanto mais adequada, quanto a individualidade a ela sujeita se queria apenas no feminino. É assim que Maurice Emmanuel, em 1895, na sua obra *La danse Grecque antique d'après les monuments figures*, ao analisar a gestualidade reproduzida nos vasos e baixos relevos da antiguidade, e comparando-os com o movimento da Nova Dança, distingue um tipo de movimentação, a que dá o nome de “Dances Cambrées”. Ao movimento de arqueamento das costas para trás, de cabeça distendida, e formando um arco, que caracteriza este tipo de dança, dá o nome de “Cambrure” (Fig.2), acabando por comparar este gesto com a torção posterior do corpo da histórica: “Aqui a ‘cambrure’ é acompanhada da torção da cabeça: é a crise bacântica. [...] Se esta bailarina não for mais do que uma histórica, é certo que pode manter indefinidamente a sua postura terrível.”<sup>27</sup> A movimentação de Electra, ou melhor, a citação de movimento que a didascália enuncia deve ser entendida no contexto desta sobreposição da imitação pictórica ao discurso cultural de histerização da mulher, que esta personagem tão dramaticamente reflecte.

A impossibilidade de responder ao convite à dança, quer se queira consequência patológica da histerização de Electra, quer se entenda na economia da peça como resultante da anulação vital da protagonista, incapaz de viver, logo de dançar, após consumada a vingança, apresenta-se também como metáfora dos limites da representação. Na economia de quem domina a palavra, o gesto surge como parábola inalcançável. O limiar do pátio em que Electra se encontra nos seus momentos finais encena uma geografia dos limites. O emudecer da palavra convo-

---

rituais bacânticos. Repare-se, contudo, que este momento final se aproxima de uma citação pictórica, de uma espécie de *attitude*, uma representação plástica que procura reproduzir a gestualidade capturada nos arquivos de pedra da antiguidade. O baixo relevo que inspirou Duncan e que circulou repetidamente nos discursos de 1900 encontra-se no British Museum e apresenta uma figura solitária. O argumento isolacionista não rebate a referência menádica, até porque a didascália cita o discurso cultural sobre a antiguidade, integrando-o com o argumento histórico, à semelhança de Emmanuel, mas também de Hermann Bahr, no *Dialog vom Tragischen*.

<sup>27</sup> Maurice Emmanuel, *La Danse Grecque antique d'après les monuments figurées* (Paris, 1895), p. 427.

ca a dança, que lampeja como citação do irrepresentável. O estarrecimento de Electra figura o peso desmesurado da palavra para representar a parábola da elevação que a dança sugere, erigindo esta personagem, que Matthias Mayer denomina “figuração da teoria poetológica”,<sup>28</sup> na metáfora liminal da relação desejada, mas nunca consentida, entre o gesto e a palavra.

Apresentando um diferente ensaio da interpenetração entre gesto, corpo e palavra, *Die Troerinnen*, de Franz Werfel, constitui a escrita dramática em corpo textualizado de um momento traumático, representado pela guerra, que vai procurar reproduzir através de grafismos textuais e corpóreos, como a dança, a experiência de dor, mostrando-se como *Spur* (traço) de uma mnemotécnica que o leitor/espectador exercerá. Produzida no período imediatamente anterior à I Guerra Mundial, no Verão de 1913, *Die Troerinnen* é sem dúvida um manifesto pacifista, uma crítica à lógica de múltipla aniquilação dos Estados e uma afirmação do ser humano como ser sofredor, submetido aos caprichos dos deuses, do destino e dos poderosos.<sup>29</sup> Apesar de um certo sincretismo cristão-dionisíaco, este é um mundo desumanizado, marcado pela vontade dos vencedores e pela humilhação abjecta das cativas.

Enquanto instrumento de mnemotécnica, enquanto forma de recordar, repetir e sublimar pela arte este momento de dor, o drama apresenta-se como mediação construtiva, orientada no sentido da sublimação do sofrimento e da fundação de cultura. É fundamentalmente neste aspecto que se encontra a interessante produtividade cultural do drama de Werfel, tantas vezes desentendido como ingénuo,<sup>30</sup> desregrado e incon-

---

<sup>28</sup> Matthias Mayer, “Hofmannsthals *Elektra*: Der Dichter und die Meduse”, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 110/2, 1992, p. 236.

<sup>29</sup> Werfel comenta na “Vorbemerkung zur ersten Auflage”, escrita em Março de 1914: “Die Übersetzung der vorliegenden Tragödie ist durch das Gefühl veranlaßt worden, daß die menschliche Geschichte in ihrem Kreislauf wiederum den Zustand passiert, aus dem heraus dieses Werk entstanden sein mag.” Franz Werfel, *Gesammelte Werke. Die Dramen I* (ed. Adolf Klarmann) (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1959), p. 546.

<sup>30</sup> Lia Secci, *Il Mito Greco nel Teatro Tedesco Espressionista*, (Roma: Mario Bulzoni Editore, 1969), p. 117ss.

sequente.<sup>31</sup> Esta concepção do drama enquanto mediador da dor vai ser sublinhada na economia da escrita pela penetração desta pelo sistema semiótico da dança e do movimento, a arte, afinal, da absoluta transposição e mediação.

A consciência da existência humana enquanto manifestação traumática e dolorosa já se encontra em Nietzsche que, em *Götzendämmerung*, considera a dor o verdadeiro estimulante da vida e o que lhe dá o seu sentido trágico.<sup>32</sup> A dor e o sacrifício surgem como os elementos constituintes da vida, definida como trágica, e deste modo também da memória, que se manifesta como reflexo individual ou colectivo<sup>33</sup> de um acontecimento violento. O drama torna-se, assim, uma *mnemotécnica*, uma construção textual e gestual que encena o arsenal de dor da experiência humana, mas que também dela depende para subsistir, pois como defende o filósofo, em *Zur Genealogie der Moral*, apenas o que foi marcado pela dor pode ser recordado.<sup>34</sup> Esta filosofia “ao fio do corpo” é fundadora de uma concepção anti-humanista da existência, fundamentada na dor, concebendo a humanidade apenas na materialida-

---

<sup>31</sup> Thomas Epple, *Der Aufstieg der Untergangsheerin Cassandra* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993), p. 234.

<sup>32</sup> Apesar do carácter do trágico como mediador da dor se encontrar já em Aristóteles, a visão nietzschiana afasta-se dela ao negar qualquer forma de “sublimação” do sofrimento e pela sua afirmação consciente, materializada no discurso que vê a aniquilação como a mais verdadeira forma de vitalismo. Leia-se *Götzendämmerung*: “Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen – so verstand es Aristoteles –: sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, – jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst...” Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung. Kritische Studienausgabe VI* (ed. Colli/Montinari) (Munique: de Gruyter/dtv, 1988), p. 160.

<sup>33</sup> Sobre a noção de memória cultural, individual ou colectiva *vd.* Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990); Aleida Assmann, “Texte, Spuren, Abfall: die wechselnde Medien des kulturellen Gedächtnisses” in Hartmut Böhme, Klaus Scherpe (eds.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996), pp. 96-111.

<sup>34</sup> Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe V* (ed. Colli/Montinari), (Munique: de Gruyter/dtv, 1990), p. 245.

de do corpo sofredor. A memória surge, assim, da experiência da dor e do sofrimento, ficando inscrita no corpo como uma tatuagem.

Na sua dupla inscrição entre o véu apolíneo da forma, a palavra, e o potencial dionisíaco da dor vital, a tragédia assume-se como processo de transposição da desordem primordial na ordem da cultura.<sup>35</sup> A afirmação de Werfel, ainda no prólogo à primeira publicação do texto, afirmando a potencialidade reordenadora do trágico, num mundo marcado pela disrupção original, seja ela o pecado, no sentido cristão, ou o acto de violência fundadora, reflecte a sua concepção da dramaturgia trágica como instrumento mnemónico, submetido a uma intenção sublimadora e reordenadora.<sup>36</sup>

*Die Troerinnen*, que já foi assinalado como dança dramatizada,<sup>37</sup> devido à importância que esta forma artística e as imagens dançadas têm na sua configuração, busca estabelecer um efectivo diálogo entre o *corpus* gráfico e o corpo antropológico, apresentando aquilo que Dietmar Kamper chama de escrita cicatrizada (*Narbenschrift*), ou grafismo da dor<sup>38</sup>, isto é, uma escrita que actualiza enquanto traço gráfico o arsenal doloroso da memória humana, fundindo-o com a estética do movimento. Toda a concepção dramática radica, na verdade, na ideia de dança, aproximando o exercício trágico de um *Totentanz*, uma dança

---

<sup>35</sup> Sigrid Weigel desenvolve na obra *Bilder des kulturellen Gedächtnisses* a noção das instituições e meios de produção cultural enquanto corpos-espço, definidos como *Schauplatz*, onde os símbolos da memória culturalmente recalcada se manifestam. Sigrid Weigel, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, (Dülmen-Hiddingsel: Claussen, 1994), p. 16.

<sup>36</sup> “Es gibt ein Tragisches, einen Bruch, eine Schuld (Ersünde) in der Welt, woran alles teilhat, und das nur der Erkennende büßt. Und die tragische Verhandlung gegen das Schicksal stellt eins klar: das Gesetz. Das Gesetz außerhalb der Dinge, das gebrochen werden muß, damit die Dinge sind. Es ist eben die tragische Gesinnung, die das Chaos in den Cosmos verwandelt, und erst der tragische Schöpfer stellt, indem er den Menschen zur Mitte wieder macht, das Unendliche wieder her. [...] Darin scheint mir erst der geistreiche Schluß der Tragödie verständig, die das Leben nicht so einfach sieht, als daß sein Weh im Tod das Ende sein könnte. Franz Werfel, *op. cit.*, p. 547.

<sup>37</sup> Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, (Munique: C. H. Beck, 1991), p. 159.

<sup>38</sup> Dietmar Kamper, “Graphismus des Schmerzes” in H. M. Bachmayer (ed.): *Bilderwelten, Denkbilder*, (Munique: Fink, 1986), p. 45.



macabra, que constitui aliás uma temática comum das coreografias contemporâneas de *Ausdruckstanz*. Recordemos, em particular, as coreografias de Mary Wigman, com os títulos representativos de “Der Tod” (1916), “Dance macabre” (1917 e 1921) ou “Tanz des Todes” do ciclo *Die Sieben Tänze des Lebens* (1921)<sup>39</sup>.

Tanto Hécuba como Cassandra se movimentam dançando e enunciavam pela palavra uma visão do mundo que assenta numa construção coreográfica. A vida afirma-se como dança, orientando-se entre dois momentos de disrupção, o nascimento e a morte, afirmativamente unidos no apocalipse final de Tróia, que indicia o começo de um novo mundo. Hécuba, a grande figura aglutinadora da acção, é descrita essencialmente através de metáforas do movimento, que se transpõem para a acção global do drama, configurando-o como uma dança macabra a terminar com o motivo apocalíptico do incêndio que destrói Tróia. Assim, a rainha de Tróia surge no primeiro acto na posição rígida de uma figura acorçada e empedrenida na sua dor. As suas palavras são expressivas deste estarecimento e da profundidade da dor que lentamente se começa a expressar numa escrita ferida transformada em movimento:

Não quero calar-me, nem quero gritar,  
Apetece-me chorar. Quão dura é a pedra do meu acampamento.  
Dói-me tudo! A minha cabeça!  
Ó Deus, as minhas têmeoras! Tão grande é a minha cruz!  
E agora mover o corpo ao ritmo  
Do lamento, dobrando o corpo em equilíbrio,  
Para a esquerda e a direita, para cima e para baixo.<sup>40</sup>

A constelação do movimento nasce do arsenal da dor. Hécuba passa a chefiar a dança, dirigindo-se às cativas troianas como elementos

---

<sup>39</sup> Sobre a importância do conceito de dança, da dança dionisíaca e da dança macabra no Expressionismo *vd.* Hedwig Müller; Patricia Stöckemann: “...*jeder Mensch ist ein Tänzer.*” *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, (Gießen: Anabas Verlag, 1993).

<sup>40</sup> Franz Werfel, *op.cit.*, p. 47.

córicos de uma dança de roda com funções reordenadoras neste caos da derrota. A dança é entendida como manifestação que surge na sequência do choque e da dor, sentimento bem expresso pela matriarca no momento em que lhe é transmitido que calhou em sorte a Ulisses: “Pois não inscreve a dança o lamento no meu corpo?”<sup>41</sup>.

A experiência da dor conduz à dissensão de Hécuba, a um desmembramento do corpo e sua submissão à dança dos elementos, num processo de dispersão, intensificado para o final do drama, em particular após a morte de Astianax. A última dança surge no momento da dissolução de Tróia, sendo o des-membramento (*dismembering*) de Tróia acompanhado pelo des-membramento/des-memoração de Hécuba, que exprime pela palavra a descontinuidade entre a acção e intenção:

Já a morte clama alegremente nos meus membros,  
Eu voo, pairo, flutuo em direcção a ti!  
Querida cidade, qual tua mais brilhante chama  
Cambalearei em júbilo até ao fim!  
*Com passos incertos apressa-se para avante, seguida pelos dois coros.*<sup>42</sup>

O apocalipse de Tróia, descrito como um bailado cambaleante dos edifícios, é entendido como momento conjunto de destruição e renovação, dentro do espírito apocalíptico expressionista, sendo assinalado pelo surgir de uma música tenebrosa, pelo apagar das luzes, o que deixa Hécuba num foco de luz negra, e pelo dissolver final do gesto bailado no passo descoordenado do cativo. Se Hécuba potencia o movimento de des-membramento do drama, do Eu e da comunidade, Cassandra representa o processo concomitante de re-membramento/re-memoração (*Re-Membering*), fundado igualmente num momento de cisão traumática representado pela violação no templo de Atena.

---

<sup>41</sup> *Idem*, p. 51. A associação da dor ao movimento encontra-se já em Kierkegaard, nomeadamente em *Terror e Tremor* onde refere: “Jede Bewegung der Unendlichkeit geschieht in Leidenschaft, und keine Reflexion kann eine Bewegung zustande bringen. Leidenschaft ist der ewige Sprung in das Dasein, der die Bewegung erklärt.” Kierkegaard, *op. cit.* p. 42.

<sup>42</sup> Franz Werfel, *op. cit.*, p. 87.

O trauma subjaz à movimentação corporal da profetisa, apresentando-se, se bem que de modo involuntário, com intenções reconstrutivas, como instrumento primeiro e não controlado da configuração memorativa. Ao passo que para Hécuba o trauma se apresenta como experiência não representável, conduzindo progressivamente ao desequilíbrio e ao emudecimento, para Cassandra revela funções construtivas. Ao iniciar o seu longo monólogo, Cassandra dança. Esta expressão da pulsão dionisíaca que afirma a vitalidade na dor encontra-se estigmatizada pela loucura e apresenta-se como uma manifestação descontrolada, transportada de modo caótico para a palavra. O texto do corpo traduz-se em texto da escrita, numa relação simbiótica que podemos designar como *corpo-grafia*, e que simultaneamente encena a coreografia teatral do bailado de palavras de Cassandra:

Eu trago, elevo, voltejo/ Para o archote em sangue cindir./  
Eu salto, voltejo e canto/ Para a santa casa sacralizar./  
Olhai agora./A noiva, pois ora/Que gira de roda![...]/  
Levantai para a dança/ Pé e vestido,/Como na abastança/  
Do tempo divertido!/Apolo à frente/A sibila de trás!/  
Ó mãe vem a mim,/Levanta-te assim!/Bailemos adiante,/  
Em passo vacilante. [...]/Dançai e clamai!/Exaltai e louvai!/  
Núpcias, esposo e prometida!<sup>43</sup>

O discurso corpo-gráfico de Cassandra manifesta claramente a penetração do movimento na palavra, erigindo concomitantemente o discurso em coreografia da dor. O ritmo musical da expressão é acompanhado por verbos que coreografam o discurso, como sejam dançar, elevar, saltar, balouçar, girar. Trata-se de uma coreografia desregrada, caótica, subjacente a uma dança dionisíaca, originada na dor e que transforma a linguagem em corpo sacrificado. Repare-se que estes verbos de acção enunciam um movimento energético e em crescendo. Os movimentos de rotação e de repouso surgem após uma sequência de impulsos verticais (saltar, elevar), que constituem os movimentos básicos da filosofia da dança expressionista, entendida como um movimen-

---

<sup>43</sup> *Idem*, pp. 53-54.

to de auto-superação, de elevação a um nível de existência superior. De facto, um dos textos teóricos essenciais da *Ausdruckstanz*, a obra de Ernst Blass, *Wesen der neuen Tanzkunst* (1921), tem como mote um aforismo de Novalis, que refere este acto de auto-superação: “A auto-superação é a forma mais elevada, a origem e a génese da vida.”. Partindo deste princípio filosófico, a dança expressionista é problematizada como forma de elevação e configurada fisicamente pelo acentuar energético da verticalidade: “[...] uma dança arrebatadora, enlouquecedora, que força o corpo a estremecer, a elevar-se, a auto-superar-se; que transfere a essência da alma, o elevar-se para o céu, o irromper no céu, para o domínio do corpo.”<sup>44</sup>

O movimento do archote enuncia ainda o tópico da dança do fogo, que também se encontra em *Elektra*, em particular nas alterações efectuadas pelo dramaturgo para o libreto da versão operática de Richard Strauss, em 1908, e que é tão ao gosto desta geração. A citação da dança do fogo como ritual de regressão antropológica e manifestação extática constitui um tópico recorrente da dança moderna, a partir de 1900, sendo particularmente cultivada por Loïe Fuller, Ruth St. Denis ou pelos Ballets Russes de Dhiaghilev. Na literatura encontram-se citações deste tema no poema “Spanische Tänzerin” de Rainer Maria Rilke e mesmo na *Confissão de Lúcio* de Mário de Sá Carneiro, sendo igualmente um motivo recorrente nas representações pictóricas de autores expressionistas como Emil Nolde, por exemplo nos quadros “Tanz um das goldene Kalb”(1910), “Kerzentänzerinnen” (1912) ou “Feuertänzerin” (1921).<sup>45</sup>

O fogo interior transforma o corpo em chama, numa ara sacrificial onde se autoconsome. Contudo, esta imagem de êxtase e dissolução vai-se integrando num discurso cada vez mais construído, lógico e organi-

---

<sup>44</sup> Ernst Blass, *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, (Weimar: Erich Lichtenstein, 1921), p. 57. O salto vertical como tópico da dança do ser e da metamorfose ontológica encontra-se já em Nietzsche. Em “Das andere Tanzlied” de *Also sprach Zarathustra*, a bailarina é apodada de saltadora (*Springerin*) e o motivo central do movimento é definido pelo salto. F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, p. 185.

<sup>45</sup> Sobre este assunto debruçamo-nos em “Prisioneira do discurso. A dança do fogo nalguns textos de 1900”, in Isabel Allegro de Magalhães, João Barrento *et al.* (eds.): *Literatura e Pluralidade Cultural*, (Lisboa: Colibri, 2000), pp. 573-584.

zado, num processo contrário ao que encontramos em Hécuba. A expressão corporal surge efectivamente como mediadora intersemiótica entre o momento do trauma e o espírito da vingança, em que Cassandra se transforma. A violação, que desmembra o corpo, representa o trauma que causa a dissolução da linguagem, mas que pela articulação com o movimento se recompõe, se “re-membra”, apostrofando a eternização da memória num discurso ordenado e de tom nacionalista:

Os troianos morreram – mas foi pela pátria,  
E foram cobertos pela corrente da fama.  
É certo, a Guerra é demência, mas existe,  
Salvé a cidade caída heroicamente!  
Da Queda e do holocausto há-de reconstruir-se  
Em direcção ao céu, que nenhuma tempestade destrói,  
E as suas torres e portões serão celebrados.<sup>46</sup>

A racionalidade do discurso de Cassandra assenta no anunciar profético da eternização da fama dos vencidos e na condenação dos vencedores. O elogio dos vencidos está eivado de uma coloração profundamente nacionalista que, surgindo apenas neste passo do drama de Werfel, não se adequa ao anti-belicismo da estratégia dramática, mas que se entende na atmosfera do visionarismo apocalíptico expressionista, que, num contexto idealizado, vê a destruição como caminho para a reconstrução.

O discurso de Cassandra é agora claro, incisivo, reconstruído. A profecia de Cassandra é veiculada no movimento dançado e selada no corpo. A união harmoniosa do Eu com a comunidade idealizada e desaparecida de Tróia apresenta-se como a mensagem que Cassandra realiza no seu corpo e no corpo do texto. O corpo des-membrado, transformado e depois re-construído da princesa troiana é, na morte, simultaneamente dissolvido e reintegrado na natureza orgânica. A transfiguração ontológica dá-se do corpo estético para o corpo material do texto, onde é finalmente sedimentado e eternizado na memória cultural.

---

<sup>46</sup> Franz Werfel, *op.cit.*, pp. 55-56.

### III – A palavra cenográfica.

Sem buscar a fusão estética ou a interpenetração de um sistema semiótico, o da escrita, pelo outro, o do gesto, *Die Befreiung des Oidipus*, de Rudolf Pannwitz, é criada antes da Primavera de 1908, integrando-se num ciclo a que o autor dá o nome de *Dionysische Tragödien*, publicado em 1913, e composto por quatro dramas: *Philoctetes (Mysterium)*, *Der glückliche König Croisos (eine Schicksalsskomödie)*, *Die Befreiung des Oidipus (ein dionysisches Bild)* e *Iphigenia mit dem Gotte (ein apollonisches Bild)*. A evocação do espírito dionisiaco surge na dependência da recepção de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, de Friedrich Nietzsche, a quem Pannwitz dedica este ciclo trágico, procurando criar uma obra de arte total, buscando uma interação cénica entre diversos sistemas sígnicos: a palavra, a música, a dança e a pintura. Embora deseje aproximar o ambiente deste quadro do espírito dionisiaco de *Elektra* e *Ödipus und die Sphinx* de Hugo von Hofmannsthal<sup>47</sup>, Pannwitz não tem grande sucesso com a recepção das suas obras. Não obstante a vontade de criar um *Gesamtkunstwerk* que sublinhasse o espírito do movimento que perpassa a obra, uma experiência de coreografia linguística, ou articular a música que evoca o espírito dionisiaco com a palavra<sup>48</sup>, a peça nunca é representada, realizando-se apenas uma leitura parcial no palácio de Ottonie von Degenfeld em Neubeuern, e numa matiné no âmbito do espectáculo “Junges Deutschland”, a 16-6-1918 no Deutsches Theater em Berlim.

As tragédias do ciclo dionisiaco, entendidas como acontecimentos cúlticos e cósmicos,<sup>49</sup> são também representativas de uma consciência

---

<sup>47</sup> Numa carta a Hofmannsthal de Agosto de 1917 refere: “Über den Zusammenhang meiner Dionysischen Tragödien mit Ihrer Elektra viel gedacht. aber davon erst später.” *Hugo von Hofmannsthal-Rudolf Pannwitz Briefwechsel 1907-1926*, (Gerhard Schuster ed.), (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1993), p. 52.

<sup>48</sup> Pannwitz, que na altura teve aulas com o musicólogo Seidl, chegou a compor, na sua opinião de acordo com o espírito nietzschiano, o acompanhamento musical para o coro de *Die Befreiung des Oidipus*, tendo enviado a composição ao músico vienense Hugo Kauder sem aparente sucesso (cf. carta a Hofmannsthal de 14-12-1919. *Ibid.*, 465)

<sup>49</sup> Erwin Jäckle, “Rudolf Pannwitz. Eine Einführung” in *Hugo von Hofmannsthal-Rudolf Pannwitz Briefwechsel 1907-1926*, (Gerhard Schuster ed.), (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1993), p. 676.

de crise cultural, de uma crítica ao capitalismo e à industrialização fortemente sentidas por Pannwitz e que culminam nas obras ensaísticas *Die Krisis der europäischen Kultur* (1917) e *Die deutsche Lehre* (1919). Apostrofando o regresso ingénuo a um espírito comunitário, fundamentado na ciclicidade biológica da vida, Pannwitz revela-se um cultor do movimento naturista finissecular, o chamado *Körperkulturbewegung*, e que os quadros dionisiacos de *Die Befreiung des Oidipus* apresentam. A simultânea dissensão e a união entre os princípios apolíneo e dionisiaco, que Nietzsche defende como impulsionadores do espírito artístico, representam igualmente nesta dramatização mítico-trágica a relação agonística entre os sexos, da qual depende o rejuvenescimento da humanidade. Contudo, do mesmo modo que o antagonismo entre Dioniso e Apolo se subsume no abrangente espírito dionisiaco, também o *agon* entre sexos é sublimado no princípio criador feminino, o arauto de uma nova Idade de Ouro.

*Die Befreiung des Oidipus* demonstra uma concepção ingénuo de obra de arte total, agindo a um nível estético para penetrar ao nível político-religioso. A concepção trágica, como Pannwitz refere no excerto citado, surge da dinâmica de personalização e despersonalização que o coro, o arquifenómeno trágico e símbolo de comunitarismo para Nietzsche, representa. O espírito comunitário, palavra mágica da geração expressionista, inspira a revolução social em que o processo de percepção do Tu e afirmação do Nós substituiria o narcísico Eu. O processo de transformação, de transmutação de si no outro, que o coro corporiza, poderia igualmente designar o processo de construção estética deste drama. A interligação mediática do som, da palavra, do movimento e da cor, que o drama encena, formula o que Kandinsky designa o processo “espiritual da arte”, uma transposição abstracta de meios, que encenam um forçar da linguagem até aos seus limites, através de um processo de histrionismo mediático. A cor, o som e o movimento tornam-se actores num espectáculo em que Dioniso se revela como o artista primordial.

Se a ligação formal entre o texto da escrita e o texto da música serve a fundamentação trágico-dionisiaca referida por Nietzsche em *Die Geburt der Tragödie*, a dança, que surge como a terceira estratégia histriónica desta prestação do coro dionisiaco, submete-se ao princípio de

dissolução comunitária, integrando, numa descrição figural naturalista, a construção plástica dos coros dionisíacos, bem como o movimento constante, transmitido desde logo nas didascálias que enquadram a acção num quadro ritmado, indiciando sucessivamente o tom gestual dos intervenientes: dançando, correndo, marchando, descansando ou a descansar. Mais do que uma mera indicação dramaturgica, e porque tudo neste drama dionisíaco tem uma função cúltico-simbólica, trata-se de descrever estados de alma, acção pura, êxtase e descanso.

Após uma preocupação com a descrição espacial e o enquadramento da acção, a imagem transforma-se. A preocupação do “encenador” é mostrar um quadro em movimento. A fundamentação desta concepção mimética no chamado *Körperreformbewegung*, que, bebendo no evangelho dionisíaco nietzschiano, apregoa a libertação do corpo das constricções civilizacionais, é clara<sup>50</sup>. Assim, os trajes fantásticos e máscaras dão a este coro a cor “reformista” que enquadra a primeira designação de movimento “*Cada um entra em palco em passo ritmado ou dançando*”.<sup>51</sup> O discurso é permeado pela gestualidade rítmica da dança, transformando a didascália em gesto linguístico abstracto, tornado ornamento decorativo de uma textualidade já não escrita, mas gestual. O passo ritmado, aqui citado, é uma das técnicas subjacentes à chamada Nova Dança na viragem de século e que, baseando-se nos princípios da ginástica rítmica e das representações plásticas da dança da Antiguidade Clássica, procura, por um lado, libertar o ballet do convencionalismo civilizacional e por outro evocar o espírito ingénuo da Antiguidade, para deste modo descobrir a verdadeira fonte do movimento.

Coreografias construídas como sequências rítmicas de grupo que procuram, acima de tudo, criar quadros com grande plasticidade, próximos de reproduções ao gosto da Antiguidade, são desenvolvidas pelos

---

<sup>50</sup> Entre os vários centros aglutinadores do movimento encontram-se Ascona e Hellerau, onde o suíço Emile Jacques Dalcroze tem uma escola de movimento rítmico e Rudolf von Laban, seu aluno, desenvolve um conceito próprio de movimento expressivo (*Ausdrucksbewegung*). A ideia central da *Körperreformbewegung* é renovar o modo de relacionamento do corpo com o ambiente envolvente, regredindo para uma maior união com o espaço natural.

<sup>51</sup> Rudolf Pannwitz, *Dionysische Tragödien. Werke Erster Band*, (Nuremberga: Verlag Hans Carl, 1913), p. 202.



cultores da Nova Dança como Emile Jacques Dalcroze, Rudolf von Laban ou mais tarde Mary Wigman. Por vezes, o movimento ritmado evoca a encenação plástica de imagens cónicas dos vasos gregos, de novo marcada pela intervenção enquadradora da didascália ao indicar: "Entram mais dois com gestos plásticos".<sup>52</sup> Tal como no resto do drama e da concepção cónica também o grupo de movimento plástico adopta como tema a história de Dioniso. O ritmo é agora menos acelerado, a descrição mais pictórica, encenando em gesto a história da conjunção de Apolo e Dioniso no deus do advento.

A libertação do movimento passa igualmente por uma emancipação do corpo – recordemos a propósito os múltiplos exemplos de danças em que a união do corpo à natureza circundante é feita através da nudez corporal. Também este coro se despe de preconceito e cultura surgindo como pura natureza, demonstrando na nudez a dimensão carnal e animal do ser humano.<sup>53</sup> Neste contexto, é de assinalar que ao nível simbólico, a dança, que em termos estruturais se apresenta como fundamento cenográfico da acção, evoca um libertarismo sexual, que raia a promiscuidade. Efectivamente, constitui o prelúdio para o consumir da transposição dramática em ritual comunitário. Os corpos que dançam reduzem-se a instrumentos de um manifesto do prazer, penetrado pelo deus anunciado, Dioniso, embora sejam essencialmente as figuras femininas, as sedutoras bailarinas, que encarnam o evangelho erótico da promiscuidade dionisiaca. O excesso sexual culmina, por fim, na afirmação do sofrimento e da morte como realização trágica da vida.<sup>54</sup>

No começo era o movimento. Para os modernos, o culto da gestualidade apresentou-se simultaneamente como purificação antropológica, sedução prescrita e exaltação triunfante. Impossibilitada a fusão, soçobrada a citação, o gesto permanece, como referiu Mallarmé, hieróglifo

---

<sup>52</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>53</sup> Esta prestação do coro é assim designada: "EINZELNER IM WALDE NACKT  
Der gehörnte/Schritt durch lohe/ Unversehrt/Er berührt/Mich am tier/kein weib  
lieb/ Ich denn hündin /Und mänade/So tief licht/So klar glanz/Strahlt nur aus/  
Wildem fleisch." *Ibid.*, 205.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 210.

grafado pelo corpo que escreve no *corpus* da escrita. Tal como Electra, a escrita soçobra no limiar da dança, estarecendo a parábola da leveza, mas buscando eternamente o exercício hifológico que as faz dialogar, a escrita e a dança, na fronteira da representação.



Fig.1 – Gertrud Eysoldt como Electra. Estreia de *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal, Kleines Theater, Berlim, 30-10-1903. Deutsches Theater Museum, Munique (Inv.Nr.: II 19863)

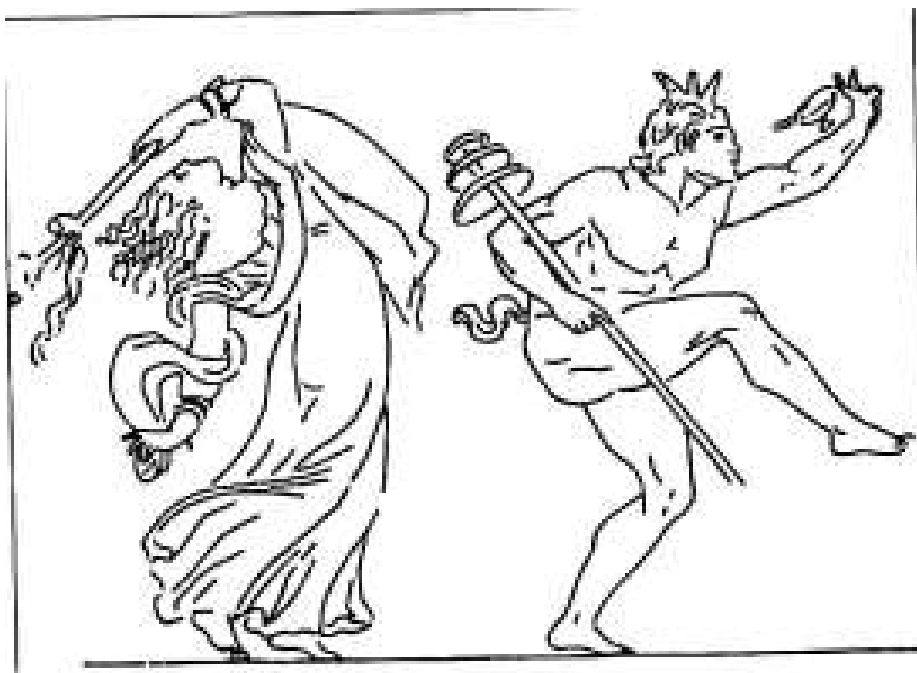


Fig. 2 – Desenho da ‘cambrure’.

M. Emmanuel, *La Danse Grecque antique d’après les monuments figurées* (1895)