

AS AFINIDADES ELECTIVAS

JOHANN WOLFGANG GOETHE

AS AFINIDADES ELECTIVAS

Tradução de
MARIA ASSUNÇÃO PINTO CORREIA

Prefácio e Notas de
JOÃO BARRENTO



BERTRAND EDITORA

Lisboa 2017

PREFÁCIO de JOÃO BARRENTO

Sobre As Afinidades Electivas terá dito Goethe um dia a uma leitora, indignada pelo que considerava ser a natureza «imoral» do romance: «É pena, pois se trata do meu melhor livro.» Melhor, em que sentido? E poderemos nós hoje subscrever a opinião do Autor? Walter Benjamin considera que não é recomendável interpretar As Afinidades Electivas a partir dos testemunhos do Autor sobre este seu romance — com alguma razão, porque se trata já do Goethe da última fase, de quem Wilhelm von Humboldt, ao receber precisamente este romance, dizia que «ele é incapaz de um juízo livre em causa própria, e fica mudo à mínima crítica» (carta de 6 de Março de 1810). Tudo o que Goethe sobre ele disse ou escreveu — e que, aliás, é bastante menos do que sobre outras obras maiores — terá tido a intenção de confundir a crítica e os leitores, serviu uma estratégia de ocultação e um culto do mistério. Goethe parece, na verdade, preocupar-se sobretudo em destacar uma «técnica» composicional e estilística que sustenta as «forças míticas» em acção no romance, os seus níveis de sentido mais ambíguos e, em última análise, aquilo a que o Autor, em conversas com Riemer (Cf. Diário, 28 de Agosto de 1808) e Eckermann (Conversações, 6 de Maio de 1827), chamou a sua «ideia» («relações sociais e seus conflitos, representados de forma simbólica»).

A excelência e originalidade deste romance — de que, estranhamente, não existe um único manuscrito, nem esboços ou fragmentos da pena de Goethe — estará precisamente, ao que me parece, nesse plano de uma perfeição construtiva que Goethe, paradoxalmente, define numa carta ao compositor Zelter, de 1 de Junho de 1809, como «segredo aberto»: «Pus nele muito de mim, e nele escondi muita coisa.»

As Afinidades Electivas foram um campo de experiência para o Goethe dos sessenta anos, quer no plano da escrita e das concepções estruturais do romance, que lhe permitem ultrapassar o classicismo e uma certa pesadez de construção de *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, quer no que respeita ao tratamento das constelações anímicas dos indivíduos na sociedade moderna, com o que antecipa, e de certo modo supera, o romance e as transformações sociais que estão para vir com o século XIX nascente (o romance de Goethe é escrito em 1809 e publicado em 1810). Na verdade, *As Afinidades Electivas* prefigura, logo que chega ao espaço público do seu tempo, o romance do futuro, de Flaubert e Stendhal a Fontane e Thomas Mann (internamente, a prefiguração simbólica será também um dos seus mais conseguidos recursos estruturais). É assim que precisamente Thomas Mann, no grande ensaio *Goethe como Representante da Época Burguesa* (1932), lerá o romance, vendo-o ainda envolto «numa paisagem e em trajes rococó», mas apresentando personagens com «uma natureza humana interiorizada que já não é do século XVIII e do seu racionalismo rígido, mas antes nos conduz a novas zonas anímicas, a mundos emocionais e mentais mais obscuros e mais profundos». A grande diferença em relação ao didactismo humanista do «romance de formação» está agora na quase ausente ou irónica utilização dessa componente formativa, em favor de um complexo jogo em que os indivíduos se não afirmam, e muito menos se «formam» ou «evoluem» socialmente. Nesta nova constelação, eles transformam-se antes em objectos, apenas semiconscientes, de uma conjugação de forças em que intervêm, tanto a consciência do tempo (também histórico, com as consequências da Revolução Francesa a fazerem-se sentir) como os desenvolvimentos científicos e técnicos ou a filosofia da natureza da época, mas acima de tudo um interesse novo pelos meandros mais profundos da alma humana e pelos mecanismos da paixão, o qual, através do largo recurso à coexistência de analogia simbólica e disjunção alegórica, permitirá criar efeitos verdadeiramente surpreendentes. A genialidade deste romance, quando surge, parece estar nessa desconcertante inversão permanente do(s) sentido(s), na quebra constante de todas as expectativas do leitor e do género romanescos, acumulando e cultivando, capítulo a capítulo, contradições e ironias, num processo comunicativo novo em que o leitor (que é, aliás, o grande cúmplice de um narrador que roça as raias do perverso) é sempre obrigado a rever posições, a relativizar preconceitos ideológicos e a distanciar-se. A ironia narrativa — de que as personagens principais são as grandes «vítimas» —

é o meio mais eficaz para fazer sobressair o valor literário do texto. Goethe iria referir pouco depois, em Poesia e Verdade (Livro X), as qualidades poéticas da ironia como um meio «que se ergue acima dos objectos, da sorte e da desgraça, do bem e do mal, da morte e da vida, para assim se apropriar de um mundo autenticamente poético». É esse mundo que agora, em última análise, lhe interessa explorar, mas que tanto desorientou os moralistas e os puristas da forma (clássica) do romance, que o próprio Goethe, afinal, ajudara a definir-se de modo decisivo com o Wilhelm Meister. Em momentos-chave d'As Afinidades Electivas surge frequentemente uma única frase que concentra em si esta estratégia última, desconcertante, do romance. Assim, por exemplo, no momento do reencontro de Ottilie e Eduard sob os plátanos, verdadeira «peripécia» (clímax e ponto de viragem) da história: «A esperança passou por sobre as suas cabeças como uma estrela que cai do céu» (II, 13).

O próprio Goethe tem consciência da natureza extemporânea e antecipatória desta obra, salienta o facto e, indiferente a reacções imbecis e detracções, procura tirar dele os dividendos do mistério: «O público, especialmente o alemão, é uma caricatura grotesca do demos, e está mesmo convencido de que constitui uma espécie de instância ou de senado (...) Tenho por isso razões acrescidas para me alegrar já com o efeito que a releitura deste romance terá sobre algumas pessoas daqui a uns anos» (Carta ao diplomata Karl Friedrich von Reinhard, de 31 de Dezembro de 1809). Vinte anos mais tarde, em conversa com Eckermann, insiste-se na natureza subtilmente cifrada deste «livro para ler três vezes» (Wieland): «Em As Afinidades Electivas não há uma única linha que eu próprio não tenha vivido, e o livro contém mais do que qualquer pessoa estará em condições de apreender com uma única leitura» (9 de Fevereiro de 1829).

A primeira leitura do romance fará, ainda hoje, prevalecer intuições nebulosas e enigmas sobre a classicidade da sua superfície, manifestada numa estrutura externa que, como tantas outras «correspondências» simbólicas, é rigorosamente simétrica: duas partes, cada uma com dezoito capítulos, percorridos por uma prosa clara, controlada, sem retórica, «um espelho magnificamente lapidado» (Jakob Wassermann), «a mais perfeita prosa narrativa alemã» (Friedrich Gundolf). Esta será ainda uma das vertentes (a única?) de mais óbvios resquícios classicistas deste romance pós-clássico de Goethe, um livro mais sábio e sensível que o Wilhelm Meister ou que o Werther: sábio sem ser pedante (apesar dos enxertos do Diário de Ottilie), sensível sem ser sentimental.

Mas o seu lado ainda clássico fica-se por essa superfície, já que o seu desenvolvimento interno, longe de ser uma programada evolução no sentido de uma harmonia integral, como no clássico Bildungsroman, é antes uma imprevisível progressão para o desequilíbrio a instaurar no seio de uma constelação simétrica e quiasmática (os dois pares «cruzados» da Primeira Parte) e de um centro (a personagem Ottilie, que avança, na Segunda Parte, para o lugar de protagonista, no sentido etimológico do termo nas origens da tragédia grega: o da vítima sacrificial que se autonomiza em relação aos velhos deuses, à lei de um destino astrológico, para afirmar uma lei humana própria). A simetria de superfície e a lisura da prosa surgem então à luz de uma estratégia global do romance, que é a da inserção de todos os seus níveis num jogo de tensões ambivalentes, e da funcionalização, não apenas simbólica, mas também alegórica, de muitos dos ingredientes narrativos — personagens, acontecimentos, objectos, espaços, tempo —, sob o signo de Saturno, da melancolia e da morte. Deixamos o desenvolvimento desta última tese (que evidencia aspectos não clássicos, mas já modernos, do romance) para mais tarde. Por agora, insistimos na constatação de que tudo neste «romance» de Goethe, da construção interna ao lugar do narrador e do simbolismo das acções à economia narrativa e ao estilo, parece subverter os cânones do género, tal como ele se apresentava em finais do século XVIII. As Afinidades Electivas são, neste aspecto, um produto híbrido que trai as suas origens «novelísticas», isto é como Novelle, forma nascida precisamente com Goethe e os primeiros românticos alemães, e de que a história dos «Estranhos Vizinhos» (II, 10) ou a obra de Goethe intitulada simplesmente Novela são exemplos clássicos.

Originalmente, As Afinidades Electivas foram concebidas por Goethe como uma entre várias «novelas» (uso o termo sempre no sentido do alemão Novelle, que não corresponde ao do uso português, como adiante se verá) destinadas a integrar o seu último romance, Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister. As primeiras referências à obra, dos anos de 1807 e 1808, dão-na como «novela» ou «narrativa curta». No entanto, a menção nos Tagund Jahreshefte («Anais») do ano de 1807 exprime já a incontornável necessidade de ampliar o tratamento do assunto: «As pequenas narrativas ocupavam-me nas horas de maior serenidade, e também “As Afinidades Electivas”

deveriam ser tratadas nessa forma curta. Mas em breve se dilataram; o assunto era demasiado significativo e tinha em mim raízes demasiado fundas para que eu o pudesse despachar assim de forma tão simples» (Edição de Munique, vol. 14, p. 198). Quando, no Verão de 1808, em Karlsbad, Goethe começa a esquematizar e ditar o texto, este já tem a dimensão de romance (dezoito capítulos em 30 de Julho, segundo o esquema original, da mão do secretário Riemer), mas a sua natureza continua a ser mais a de uma *Novelle*. Em Abril do ano seguinte inicia Goethe uma segunda fase de escrita e reformulação, e envia para a tipografia a actual *Primeira Parte*, que sai em Setembro (já com o subtítulo «Um Romance»), enquanto redige a *Segunda*, que seria publicada em Outubro.

As *Afinidades Electivas*, e em particular a sua *Primeira Parte*, apresentam todos os traços característicos da *Novelle*, uma forma de grande contenção estrutural e estilística, de natureza simbólica, matéria enigmática e tratamento dramático-baladesco, que Goethe definiria em 29 de Janeiro de 1827 a Eckermann na seguinte fórmula clássica: «... que é uma *Novelle*, senão o desenrolar de um acontecimento insólito? É este o verdadeiro sentido do termo, e muito do que na Alemanha se faz passar por *Novelle* não é *Novelle*, mas apenas conto, ou o que se lhe queira chamar. Naquele sentido original de acontecimento insólito, a *Novelle* está também presente em *As Afinidades Electivas*» (Edição de Munique, vol. 19, p. 203).

O acontecimento insólito (em si e no seu resultado: a criança que, estranhamente, se parece, não com os seus progenitores, mas com os respectivos pares «de eleição», *Otilie* e o *Capitão!*) é, no romance de Goethe, o daquele duplo adultério em espírito descrito no capítulo décimo da *Primeira Parte*. Mas *As Afinidades Electivas* estão cheias de «acontecimentos insólitos», se por isso entendermos acções e comportamentos nos quais anda a «mão do destino» e se manifestam as forças ocultas, «demoníacas», que parecem gerir, pela mão de um hábil narrador, o xadrez de um ménage à quatre condenado ao fracasso. A não ser assim, como entender e explicar, por exemplo, a súbita consciência, por parte de *Otilie*, do carácter «criminoso» de uma paixão até aí sublime, quando muito «fatídica» (II, 14)? Ou a estranha decisão (necessidade?) de regressar à mansão depois do reencontro com *Eduard* na estalagem (II, 16)?

Mas há outros traços «novelísticos» neste romance, que só o é propriamente na Segunda Parte, em que surgem novas personagens, o social tem uma presença mais forte (se bem que sentida como corpo estranho em alguns capítulos), o mundo épico se alarga através da reflexão, dos «quadros vivos», do Diário e da «história paralela» inseridos no corpo da narrativa. A Primeira Parte, pelo contrário, apresenta-se construída segundo as leis da *Novelle* — a intensificação (*Steigerung*) e a simetria ou circularidade —, com personagens que, até na ausência de identidade plena (só têm nomes próprios, mais ou menos arbitrários, ou funções, títulos), se vêem transformadas em representações simbólicas de forças ou temperamentos, num jogo em que também os espaços naturais e os objectos são instrumentos de uma caracterização funcional do universo narrativo e das disposições anímicas e tendências das personagens. Agente desse jogo é uma figura de narrador, das mais subtis em Goethe, que aqui intervém como hábil gestor e manipulador de ambiguidades, ironias e premonições. Momentos simbolicamente determinantes da acção nessa Primeira Parte são, em lugares estratégicos, o sempre referido adultério espiritual (I, 11), simultaneamente clímax e ponto de viragem no jogo das afinidades, «infidelidade na fidelidade, adultério no leito matrimonial» (Paul Stöcklein); e o episódio, pretensamente clarificador da complexa experiência das «afinidades electivas» em pleno desenvolvimento, da discussão sobre esse fenómeno químico no capítulo quarto.

É neste capítulo que o estranho título do romance é explicitamente comentado, na duplicidade de sentido que contém, e que o próprio Goethe, na «Nota» com que apresenta a obra na altura da publicação, explica como sendo derivado do seu trabalho no campo científico e de uma analogia com a química: «Ao que parece, o Autor foi levado a escolher este título devido ao seu trabalho regular no domínio das ciências. E faz notar que nas ciências da natureza muitas vezes nos servimos de símiles éticos para tornar mais explícitos fenómenos muito afastados da esfera do conhecimento humano; assim também, agora num caso do foro ético, ele fez regressar às suas origens espirituais uma metáfora da química, com tanto mais pertinência quanto se sabe que só existe uma natureza, e que também o reino da serena liberdade da razão é constantemente atravessado pelos sinais da obscura necessidade das paixões, que só uma mão de natureza superior, e provavelmente não nesta vida, consegue apagar completamente» (Edição de Munique, vol. 9, p. 285).

A nota é genial na sua precisão e contenção. Nela está, in nuce, todo o romance: aí se sugere e se problematiza a questão de fundo deste romance simbólico — a discutível afinidade entre mundo natural e mundo ético (o que não invalida a possibilidade de estabelecer «correspondências poéticas» entre os dois, como realmente acontece) e o conflito entre a «liberdade da razão» e a «necessidade das paixões» —, bem como o desenvolvimento, a natureza específica e o desfecho da acção, motivada pelas reacções mútuas, de acordo com as leis da química, dos quatro elementos (personagens) entre si, e ainda a complexificação do processo na esfera humana e a necessidade de intervenção final de uma «força superior», quase sempre interpretada, não como Deus, mas como o destino, ou o «demoníaco».

A expressão «afinidades electivas» designa na química um processo no qual os elementos em presença, de acordo com o grau das suas afinidades, podem desfazer as suas «ligações» nos compostos tradicionais e entrar, num processo de «escolha» aparentemente livre, em novas combinações. Estas foram fixadas pela primeira vez em tabelas de afinidades pelo químico francês Etienne-François Geoffroy em 1718, embora o termo affinitas já tivesse sido usado, neste contexto, por Alberto Magno e Galileu. Goethe foi, no entanto, buscar o seu título ao da obra do sueco Torbern Bergman De attractionibus electivis (1775), traduzida em 1785 para alemão precisamente com o título de Wahlverwandtschaften («Afinidades Electivas»). A reflexão sobre o fenómeno, e particularmente sobre a relação contraditória entre escolha e determinação no âmbito da natureza inorgânica e dos comportamentos humanos, ocupa frequentemente Goethe até à época d'As Afinidades Electivas, nomeadamente em trabalhos sobre anatomia comparada (1796) e na Teoria das Cores, cuja publicação coincide com o período de elaboração do romance (embora o primeiro esquema date já de 1797).

Como a «Nota» de apresentação já dá a entender, e Charlotte confirmará na discussão do problema (I, 4), o simbolismo das afinidades e das relações cruzadas irá ser muito complexificado no plano do romance (que é, apesar de algumas reservas que irão surgir, «um caso do foro ético»), quando comparado com as explicações do fenómeno no domínio da natureza inorgânica. Por um lado, a expressão «afinidades electivas» não é adequada a nenhum dos dois planos: no

dos elementos há uma necessidade, e não uma eleição, no da natureza humana das personagens, particularmente em *Ottilie*, a força da «mão de natureza superior» (destino, acaso, o demoníaco, o elementar?) é tão determinante que acaba por neutralizar a possibilidade de leituras antinômicas do romance, na base de uma dialéctica entre ética e natureza, ou pulsões e razão, paixão e ordem, liberdade e necessidade, demoníaco e sagrado, geralmente sugerida pelos comentários. É nisto que, como tantas vezes acontece na sua obra, Goethe se distancia do seu tempo, neste caso concretamente do imperativo kantiano, que não aceita: o acontecer, em *As Afinidades Electivas*, não está sujeito a nenhuma forma de apriorismo nomotético, mas abre-se permanentemente às forças do acaso, aos impulsos imprevisíveis da natureza humana. Esta ideia está claramente expressa no seguinte comentário a Kant, numa conversa com Karl Ernst von Hagen em Agosto de 1805: «O imperativo kantiano assenta numa concepção autónoma e autocrática do Homem, no qual as paixões mal chegam a poder despertar, e muito menos a vencer. Ora, o que acontece é que observamos muitas vezes os indivíduos sob o domínio de forças invisíveis a que não podem resistir, e que lhes impõem o caminho; e muitas vezes as suas tendências parecem dominar arbitrariamente um campo que se situa para lá de toda a lei. Tudo, mesmo aquilo que eticamente é mais anormal, tem uma faceta à luz da qual se apresenta com grandiosidade.» Essa grandiosidade, se disso se pode falar a propósito da protagonista do romance de Goethe, vem, no sujeito moderno ambigualmente fiel à paixão e à ordem, da sua vivência livre para a morte. Neste sentido, *Ottilie* é mais radical e mais solitária do que *Werther*: a sua solidão, como sugere Peter von Matt (v. bibliografia) é «a solidão do sujeito moral na modernidade» (p. 423), e esta poderá ser uma das vias de leitura produtiva do romance no século XXI.

Em *As Afinidades Electivas* as antinomias são constantemente, e quando menos se espera, subvertidas e diluídas por uma atitude de reserva sistemática. Até ao fim, como salienta Benno von Wiese no comentário da Edição de Hamburgo (vol. 6, p. 676), «as coisas nunca se apresentam de forma simples e não trágica, e até mesmo depois da renúncia e do silêncio de *Ottilie*, no final do romance (II, 17), se continua a falar da “força indescritível e quase mágica da atracção”» entre ela e Eduard. No plano humano, as «reações» não se dão como na química, de forma previsível (apesar de, para a ciência da época, os resultados de certas experiências serem ainda surpreendentes).

Surpreendente é ainda — e este será o último aspecto «novelístico» do romance de Goethe — a tensão que, em As Afinidades Electivas, se gera entre a superfície da linguagem e o plano do discurso, entre a transparência do estilo e a profundidade do jogo dos afectos. Trata-se claramente de mais uma estratégia de Goethe, ao serviço de um efeito deliberado de perplexidade e de mistério. Estratégia «feminina», como grande parte da atmosfera do romance, e que transparece numa sensualidade contida, nas personagens e nas situações. Factor relevante dessa contenção é o próprio estilo, lapidar, claro, repetitivo e reflexivo, com um ou outro momento lírico ou dramático (por exemplo no uso do presente histórico), mas nunca amplamente épico. Apesar do erotismo latente, a linguagem remete toda essa esfera para uma zona do inarticulado que contrasta aqui abertamente com outros textos afins e contemporâneos do romance, em particular o longo poema narrativo e erótico Das Tagebuch («O Diário»), cujo tema é o do casamento, do adultério (aí não cometido) e da paixão momentânea, mas cuja palavra se liberta e alcança os mais livres planos de expressão do erótico e do sexual. Em As Afinidades Electivas, pelo contrário, o erótico parece submeter-se, ele também, a uma qualquer força oculta, ou ética, que se revela ser o Logos da linguagem, como observou Thomas Mann no seu ensaio sobre o romance (v. bibliografia): esta «prosa capaz de nos levar ao verso» apresenta «uma agilidade e precisão, uma magia rítmica que é uma magia da razão, a mais cristalina combinação de Eros e Logos, que nos arrasta e nos prende de forma voluptuosa e irresistível (...) Estamos perante uma simbiose de plasticidade e ideia, de espiritualização e materialização, uma interpenetração da essência do ingénuo e do sentimental que, ao que julgamos, não tem expressão mais feliz em toda a história da arte».

*

Desde as primeiras reacções críticas ao romance (Rudolf Abeken, Karl Wilhelm Ferdinand Solger), as leituras propostas para As Afinidades Electivas têm-se orientado mais frequentemente no sentido da sua interpretação como «história trágica» ou como um primeiro «romance de casamento e adultério», um género que iria fazer história ao longo do século XIX, que acaba por se estender ao plano social e histórico de toda uma época, mas que dificilmente esgota, ou sequer aflora, o que de específico e mais original se encontra no romance de Goethe. A questão social do casamento e do adultério, tornada objecto explícito

do discurso em dois momentos do romance (I, 10 e II, 18), surge na boca de figuras secundárias e sem credibilidade (o conde e a baronesa, primeiro, o moralista Mittler, depois) — personagens e discursos que os outros, sintomaticamente, acham fastidiosos ou deslocados, e não querem ouvir. As pretensões de leitura do romance por esta via não poderão senão subordinar-se a outras perspectivas, já que, diferentemente do romance do século XIX mais tardio, realista e positivista, a temática do casamento e do adultério deixou aqui de ser uma questão social, para se transformar num problema ético de sentido humano universal e no pretexto (mais um «meio» do que um «centro»), como escreve Walter Benjamin para a exploração dos labirintos da alma humana (ou, se quisermos, de um novo tipo de sensibilidade, já romântica, representada por Ottilie), através de uma complexa trama simbólica no interior de uma narrativa de grande rigor construtivo.

O sentido marcadamente ético da história do ménage à quatre, com o fantasma da renúncia presente desde o início, um sentido dominante, mas não último, é também destacado por Goethe, mais por condescendência em relação aos seus interlocutores, ao que me parece, do que por verdadeira convicção. Assim, por exemplo, numa conversa com o secretário Riemer, em Dezembro de 1809, na qual Goethe terá reconhecido que «em tais obras os sentidos têm de dominar sempre, mas para serem atingidos pelo destino, isto é, pela natureza moral, que ganha pela morte a sua liberdade. Assim é que Werther se suicida, depois de se ter entregue à sensualidade; assim também Ottilie, e como ela Eduard, têm de renunciar, depois de terem dado livre curso às suas inclinações. Só então a lei moral celebra o seu triunfo». Apoiando-se sempre em dicotomias que o narrador constantemente subverte, como atrás se salientou, tais propostas de leitura acabam por colocar ainda e sempre o casamento (o mundo da ordem sobre o qual assenta, na sociedade burguesa, uma pretensa ordem do mundo) num dos pólos do conflito «trágico» das personagens (em especial Ottilie) com a força das paixões e do elementar, para, inevitavelmente, afirmarem o «triunfo da lei moral» através da consciencialização da culpa, da decisão da renúncia e da aceitação da morte.

Mas as tentativas de leitura d'As Afinidades Electivas como «romance trágico» estão, desde o século XIX, eivadas de contradições. Benjamin recusou,

com legitimidade, essa via de interpretação, que enferma essencialmente de duas contradições maiores: por um lado pretende-se transformar a autonomia do indivíduo — que assumiria em si, no seu carácter, o seu próprio destino, à semelhança da tese de Bradley para os heróis trágicos modernos de Shakespeare — no traço por excelência da «modernidade» do romance (é já esta a posição de Solger no século XIX); mas, por outro lado, reconbece-se que a consciência e a força trágica estão ausentes das personagens, dominadas por forças incontroláveis, por um «destino» transcendente (aqui, na verdade, mítico) que aproximam o romance da esfera do trágico, não moderno, mas... grego antigo! É o que já nota Wilhelm von Humboldt, na carta atrás citada, ao escrever: «Destino e necessidade interior é o que me parece que mais falta aí.» Ironicamente trágico, e certamente moderno, este romance poderá sê-lo eventualmente pelo original jogo de um narrador que, à revelia dos implicados, se assume como instância real do destino no plano narrativo, num constante piscar de olho à cumplicidade do leitor. O final alegorizante do romance sugere, para mais, um apagamento tipicamente cristão, e mesmo católico, do que possa restar dessa tensão trágica pagã, ao permitir a passagem, dificilmente conciliável, da «renúncia» de Ottilie (que deveria corresponder a um estado de sofrimento trágico) para um estado de «bem-aventurança» (Seligkeit), de quase êxtase e gozo místico, que é tudo menos trágico. Razão tem por isso Walter Benjamin ao falar da «fábula da renúncia» trágica, uma vez que o que se dá com Ottilie — como tantas vezes na própria vida de Goethe — não é uma renúncia dolorosa ao amor, mas a recusa do amor por uma espécie de impossibilidade estrutural: Ottilie está fora do seu tempo, nasceu para santa e não para esposa ou amante, é uma personagem típica de um purgatório (não de inferno ou paraíso) em que tudo se passa ao nível, morno e tibio, mas envolvente, de desejos, intuições, premonições, sem vontade de afirmação e sem violência de paixões, e por isso sem força trágica. Tudo isto serão já traços típicos do «amor romântico», como o define por exemplo Niklas Luhmann em O Amor como Paixão: «...impõe-se um novo paradoxo tipicamente romântico: a vivência da intensificação do olhar (...) através da distância (...) O acento transfere-se assim da realização para a esperança, para a nostalgia, para o horizonte distante, devendo, por isso, tanto procurar-se como temer-se o progresso em pleno processo do amor» (trad. portuguesa, Lisboa, Difel, 1991, pp. 180-181).

Diferentemente das grandes figuras trágicas, *Ottilie* não tem também verdadeiramente conteúdo ético, está para além do bem e do mal. Como diz ainda *Walter Benjamin* no grande ensaio sobre *As Afinidades Electivas*, o seu reino é o da bela aparência, o de uma «perigosa magia da inocência» que a transforma em vítima à espera de celebrar a própria morte, que não é o resultado de uma livre decisão em consequência de conflitos avolumados, mas de uma pulsão inconsciente que a arrasta ao longo de toda a acção, e a que falta toda a violência e dor da morte trágica. Goethe, que, de resto, evitou sempre o trágico, exorcisa em *Ottilie* uma vez mais a aparência do belo, retirando a personagem, na sua intangibilidade, à esfera social, ética e física do amor. Resta a esfera mítica, e é nesse terreno que tudo se passa. A minha proposta para uma leitura actual d'*As Afinidades Electivas*, que parte de *Walter Benjamin* e o continua, é a de um olhar que terá de ser «pós-clássico» e que vê o romance como uma obra na qual, para além de compromissos pontuais, se explora e valoriza uma nova forma de sensibilidade, já romântica, e uma nova postura perante o mundo, que é obviamente de natureza saturnina e melancólica. O campo de acção é, como já o inteligente texto de *Solger* salientava no século XIX, o do amor, da paixão subjectiva, como «destino» incontornável do indivíduo moderno (*Solger*: «O Homem não tem hoje outro destino que não seja o amor», cit. na Edição de Hamburgo, vol. 6, p. 653). Para Goethe, o amor é de facto a força (real, não metafórica, e isto é importante para entender *As Afinidades Electivas*!) que faz mover o universo. E a sua obra, como se salienta num livro recente sobre *Traições Amorosas na literatura*, «fala sempre de uma ideia: quem ama tem necessariamente razão, mas esta verdade é terrível, porque destrói tanta felicidade como a que cria. Essa força interior, a mais sagrada e divina do mundo, confunde toda a ordem do mundo» (*Peter von Matt*). Estamos aqui perante uma matéria primordial, eternamente variada pela literatura, paradigma de uma simplicidade arcaica que volta a estar presente em *As Afinidades Electivas*. Agora, todos os acontecimentos se explicam à luz, não de princípios éticos de algum modo inequívocos, mesmo apriorísticos, como no «romance de formação» do século XVIII — no original romance de Goethe tudo é ambivalente e semiconsistente —, mas de forças míticas desencadeadas, a partir das primeiras linhas do romance, por um narrador que, para a sua régie romanesca, se irá servir de uma estratégia simbólico-alegórica.

Em As Afinidades Electivas Goethe leva ao extremo uma técnica romanesca, verdadeiro sacrilégio à luz dos modelos clássicos do género, que reduz a acção ao essencial e neutraliza a vertente didáctica e psicológica do romance, para privilegiar um procedimento que assenta em correspondências simbólicas e constelações alegóricas, a que não são estranhas tradições antigas, medievais e modernas. Da primeira à última cena, essas correspondências, que trazem ecos de Swedenborg e antecipam Baudelaire, atravessam todo o texto como uma cerrada rede de conexões e de significações mais ou menos ocultas, cujos suportes directos são, não as personagens, mas os objectos e a natureza. Esta estratégia serve agora o tratamento do processo de gestação, intensificação e morte transfigurada do amor-paixão, com traços já caracterizadamente românticos. Volta a Niklas Lubmann, que define assim a passagem, no tratamento do amor, do romance do século XVIII para o seguinte: «A sofisticação psicológica, que diz apenas respeito às próprias personagens e respectivo tratamento, sucede agora uma espécie de exploração subjectiva do mundo. O mundo dos objectos, a natureza, transformam-se em campo de ressonância do amor» (op. cit., p. 176). Mas Goethe, que, apesar de não se querer romântico, não foge ao espírito do tempo nem à necessidade de uma auto-superação, vai mesmo mais longe: inverte ou transforma todas as categorias tradicionais da narrativa. Em vez da motivação psicológica e social da acção e da intriga, põe em cena forças míticas actuanes; em vez de um narrador omnisciente e oculto, temos um irónico manipulador de ambiguidades, sempre presente ou à espreita; em vez de personagens com identificação e linhagem social, oferecem-se-nos perfis humanos com «humores» próprios (em que o melancólico se destaca) ou figuras reduzidas a funções, «sob o signo da cegueira» (Benjamin); o espaço (limitado) da acção é mais uma paisagem simbólica que progressivamente vai sendo humanizada e carregada de toda a espécie de objectos simbólicos que servem a caracterização e a evolução interior das personagens, e há mais referências a fenómenos ou a imagens primordiais (Urbilder) da intuição do que a lugares de enquadramento da acção; o tempo, se cronologicamente vai de uma Primavera a um Outono (do desabrochar das paixões à sua morte), dilui-se e alarga-se à dimensão de tempo mítico, intemporalizando-se frequentemente a acção através da reflexão (o Diário de Otilie), da história exemplar (a novela dos «Estranhos Vizinhos»), ou fazendo-a

deslocar-se, no final, para um plano de eternidade. A lei que impera neste romance de viragem parece, assim, ser uma «lei sem nome» (W. Benjamin), que é na verdade a lei da Morte, ou de um eterno retorno do mesmo que se comunica ao próprio estilo e é um dos seus traços dominantes. As Afinidades Electivas transformam-se, deste ponto de vista, num tratamento muito particular, único no romance do século XIX, do amor-paixão sob a forma de uma alegoria do(s) olhar(es) melancólico(s) sobre o mundo, tal como Walter Benjamin o descreveu já para o drama barroco (Trauerspiel), assinalando também aí a incompatibilidade entre a postura trágica e a tristeza melancólica (Trauer = luto). Esse olhar — que é, em primeira instância, o do próprio narrador do romance — vai progressivamente operando a «petrificação» do mundo, a sua cristalização em sentidos que, sendo enigmáticos e aparentemente abertos, na verdade lhe são impostos, para convergirem num campo de significação de sentido único, obsessivamente definido por uma simbologia saturnina e melancólica e por alegorias da morte.

A cena inicial coloca todo o romance sob o signo de Saturno e da acédia. Eduard, que se irá revelar atreito a formas de melancolia «pesada» (a de Ottilie é mais espiritualizada), é introduzido no meio de actividades (a enxertia), de objectos (os instrumentos do trabalho da terra) e de uma paisagem (lagos, plátanos, cemitério, moinho) que evocam as representações antigas e medievais do soturno deus da melancolia (ver: R. Klibansky / E. Panofsky / F. Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt: Suhrkamp 1990). Nessa tradição, Saturno — que na mitologia grega era já Kronos, o titã que devora os filhos (como a melancolia consome os que ataca), e Chronos, o deus do tempo e das estações — apresenta-se, ou como um velho de ar ameaçador, de manto a cobrir-lhe a cabeça e empunhando a foice (o deus da terra), ou então em pose pensativa e melancólica, de cabeça apoiada na mão (como Ottilie e Eduard, em inequívoca alusão a esta pose, no quadro simétrico a que este se refere no final do capítulo quinto da Primeira Parte, ou na postura contemplativa a que se remetem na fase do mutismo de Ottilie). Aqui, Saturno é símbolo de melancolia, silêncio e morte, senhor do Hades (Benjamin falará da atmosfera do romance como um «Hades crepuscular»), com ligações telúricas e aquáticas (Aquário é uma das «casas» de Saturno): tudo isto está presente em muitas representações, incluindo a célebre «Melancolia» de Dürer. A tradição medieval e renascentista da teoria

dos humores integra este segundo tipo de representação saturnina. O humor melancólico (associado à terra, ao Outono e à maturidade) é apenas uma das variantes da melancolia, que se apresenta também como doença (excesso de consciência de si, loucura que leva ao amor infeliz e à morte, que alguns vêem também em Otilie) ou pecado (a acédia medieval, a que Benjamin chama «indolência do coração»), e ainda, na literatura, como disposição anímica, melancolia poética, personificada nas alegorias da «Dame Mérencolye» ou da própria «Acédia». Não é raro, e a partir do século XVI isso torna-se mesmo muito frequente, a melancolia fazer par com a alegria, como acontecerá no exemplo clássico de Milton e dos poemas L'Allegro e Il Penseroso, onde a «filha de Saturno» surge já como «deusa sensata e santa», «freira pensativa, devota e pura». Os paralelos no romance de Goethe são óbvios, nas figuras contrastantes de Otilie e Luciane, ou na oposição funcional entre o mundo luminoso da novela dos «Estranhos Vizinhos» e a atmosfera saturnina do todo do romance.

Pode bem dizer-se que o fio condutor (o «fio vermelho», no Diário de Otilie) em As Afinidades Electivas é esta constelação melancólica que a cada página nos faz deparar com motivos da disposição de alma saturnina: dos já referidos, nas cenas de abertura, às dores de cabeça simétricas e à atitude contemplativa de Otilie, dos topoi característicos da terapia da melancolia (ler, passear, fazer música) a motivos e temáticas dos «quadros vivos», até à própria «greve de fome» de Otilie, sintoma que é das formas de melancholia religiosa medieval. Tudo se vai ensopando nesta espessura simbólica, tudo é reduzido a um sentido único pela tirania do olhar alegorizante, qual «sinistro sultão impondo a significação no harém das coisas» (W. Benjamin), que se é obrigado a seguir na leitura do romance. Este olhar transforma o mundo num livro secreto, e é assim que o mundo, espelho das personagens — pois «o Homem é um verdadeiro Narciso, gosta de se espelhar em tudo» (I, 4) —, se apresenta neste romance de Goethe: «Se o objecto», escreve Benjamin em Ursprung des deutschen Trauerspiels («Origem do Drama Trágico Alemão»), «sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objecto morto, mas seguro para a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido: o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir (...) Nas suas mãos, a coisa transforma-se

em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o carácter escritural da alegoria» (W. Benjamin, Origem do Drama Trágico Alemão, p. 199).

O romance de Goethe vai desenrolando diante de nós alegorias do olhar melancólico, não apenas por via da protagonista, que em determinados momentos assume a pose estática de verdadeiro emblema barroco ou medieval, mas até na moldura social e natural que enquadra a sua progressão interior: a sociedade do romance, aristocrática, decadente, artificial, está, ela também, sem o saber, tomada da doença do tédio melancólico. As aparências poderão talvez indicar o contrário, os episódios à volta de Luciane, na Segunda Parte, parece que contrariam este ponto de vista. Mas não é assim: por um lado, eles são meros enxertos algo dissonantes, matéria narrativa sem autonomia; por outro (tal como a «novela»), representam apenas uma contrafacção que faz ressaltar ainda mais a natureza saturnina do filão principal. E o leitor atento — talvez à terceira leitura! — não deixará de perceber como, até nesses episódios, a melancolia e a morte se insinuam, nos quadros vivos, na figura marginal do arquitecto, na história paralela da rapariga — mais um típico caso de humor melancólico — que se isola e acaba por enlouquecer (II, 6), mas sobretudo nos fragmentos do Diário de Ottilie que vão entrecortando os acontecimentos precisamente nesta fase da acção. Nesta oposição entre a presença de forças míticas obscuras e de sentidos ocultos das coisas, e a sua antítese no mundo, mais maravilhoso e frívolo que mítico, da novela ou da féerie do canto do cisne da sociedade aristocrática, vê Benjamin a «chave» do romance de Goethe. Há realmente, ao longo de todo o romance, um movimento alternante de tese e antítese, de sístole e diástole, no abrir e fechar do jogo das paixões, conduzido de forma intrigante pelo Autor, que consegue ir criando uma atmosfera de beleza misteriosa reflectida num estilo mais sereno ou mais sobressaltado, e que não é trágica, mas antes, para usar outra sugestão benjaminiana, «lutuosa» (trauervoll) e elegíaca. Não é por acaso que a protagonista d'As Afinidades Electivas, que, como o alegorista, escreve e olha mais do que fala e acaba por se remeter a uma mudez voluntária, é vista quase sempre como «filha da natureza» (e sua vítima). Dela está ausente a retórica do trágico, que se manifesta toda na palavra dita, mas encontramos nela a mesma tristeza elegíaca e muda da natureza sem linguagem, toda ela lamento

nostálgico pelo silêncio loquaz, perdido, das origens. Também «a natureza caída está de luto (trauert) porque é muda. Mas é a inversa desta frase que nos leva ainda mais fundo até à essência da natureza: é a sua tristeza que a torna muda. Em todo o luto existe uma tendência para o mutismo, e isso significa infinitamente mais que incapacidade ou relutância em comunicar» (W. Benjamin, op. cit., p. 248. Sublinhado meu).

Numa leitura «lutuosa», e não trágica, d'As Afinidades Electivas caberiam ainda muitos outros aspectos já referidos: a economia dos nomes, os ecos repetitivos do estilo, o simbolismo dos muitos lugares de silêncio e de morte — cemitério, água, capela, mausoléu, a própria casa nova —, até ao clímax do mutismo e da morte serenamente procurada de Ottilie. Chegados aqui, estamos no âmago da forma extrema da acédia, que, como escreve Jean Starobinski, é uma tristeza que faz emudecer, uma espécie de aфонia espiritual, verdadeira «extinção de voz da alma»: aquele de quem ela se apossa como que «engole e devora [!] a própria língua: foi-lhe retirada a linguagem» (Histoire du Traitement de la Mélancolie, des Origines à 1900, Basileia, 1960, p. 31).

A perda voluntária de linguagem é em Ottilie o gesto radical do corte de relações com um mundo e com uma ordem com os quais ela sempre se relacionara em termos de uma profunda equívocidade. A transfiguração deliberada, e algo forçada, a que Goethe a submete no final do romance parece ser a prova de que o amor como paixão, ou melhor, a paixão do amor como absoluto (sugerem-se aqui linhas de afinidade com o mito de Tristão e Isolda), não é realizável no âmbito dos conflitos próprios da ordem social e humana, como o próprio Goethe, aliás, claramente indica na «Nota» de apresentação do romance, ao falar da intervenção de uma «mão de natureza superior». A ser assim, então a «ideia» de que parte o romance, e na qual assenta todo o seu desenvolvimento, não será aquela que Goethe — ainda com a intenção de ocultar sentidos já de si ocultos e de confundir o público? — terá referido a Riemer («relações sociais e seus conflitos...»)! Creio antes que ela se encontra escondida entre os muitos aforismos do Diário de Ottilie, nomeadamente naquele em que se lê: «Tudo o que é perfeito na sua espécie tem de ultrapassar a sua espécie, tornar-se qualquer coisa de diferente, incomparável. Em certos sons, o rouxinol é ainda uma ave; depois, eleva-se acima da sua classe e parece querer dar a entender a todo o ser emplumado o que significa verdadeiramente cantar» (II, 9).

No conjunto da obra de Goethe, e do romance do século XIX, As Afinidades Electivas andarão muito perto do canto do rouxinol. E só não são puro canto porque — o paralelo vem ainda de Walter Benjamin — «toda a obra acabada é apenas a máscara mortuária da sua intuição».