

UTOPIAS, DISTOPIAS e HETEROTOPIAS na LITERATURA DE EXPRESSION ALEMÃ*

— Gonçalo Vilas-Boas
Universidade do Porto

O conceito de utopia é muito vasto, como se tem verificado neste ciclo.¹ Nesta sessão, apresentarei, numa primeira parte, algumas utopias e distopias na literatura de expressão alemã, longe de pretender qualquer exaustividade, para, numa segunda parte, analisar, mais pormenorizadamente, algumas heterotopias suíças. Não irei problematizar o conceito de utopia; no entanto, torna-se necessária uma breve reflexão preliminar.

Embora podendo assumir uma dimensão distópica, as utopias são sempre projecções num não lugar, sendo geralmente, como se lê na "Grande Encyclopédie", na edição de 1901, uma "impossibilité".

Nas palavras de Foucault,

as utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso, abrem cidades e vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis, mesmo que o acesso a eles seja quimérico. (Foucault, 1991: 49).

Se encontramos muitas utopias positivas até ao século XX, notamos também que a partir da primeira guerra mundial começam a dominar as distopias. As razões para tal mudança

* O presente texto insere-se na linha de investigação "Literatura e Identidade", do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa POCTI.

são essencialmente históricas. Mas em qualquer dos casos estamos perante sociedades altamente regulamentadas, onde o lugar do Eu individual não está garantido.

As utopias e as distopias são impossibilidades, representam "mundos impossíveis", ainda que falando de projecções do mundo real em cenários extremados; as heterotopias, como veremos adiante, já representam momentos utópicos realizáveis no espaço, embora sejam impossibilidades, se projectadas no eixo temporal.

Ernst Bloch cita, a propósito da noção de utopia, uma canção de Schubert: "Ali onde tu não estás, está a felicidade" (Bloch, 1980: 45). Não se trata, diz Bloch, de "Não-Ser" (Nicht-sein), mas de "Ainda-Não-Ser" (Noch-nicht-sein [*idem*, 43]). Como nota ainda Bloch, as utopias nunca deixaram de ser determinadas historicamente (*idem*, 53). Sendo respostas a situações deficitárias, a sua construção corresponde à visão negativa da sociedade de partida. Bloch fala, por isso, de secularização do paraíso.

Como anunciei, falarei, em primeiro lugar, das utopias e distopias de expressão alemã.

Não encontramos muitas utopias no sentido tradicional do termo. A mais importante é sem dúvida a de Johann Gottfried Schnabel (1692-1750), com o título de *Insel Felsenburg* [A ilha de Felsenburg], de 1731.² Este texto insere-se na dupla tradição das "Robinsonadas" e das ilhas como o local de projecção de um mundo irreal, na tradição de More, mantendo idêntica relação com o mundo real, porque responde aos anseios do tempo respectivo, a recusa do papel do indivíduo nos regimes absolutistas. Trata-se duma narrativa enquadrada: o bisneto vai à ilha e refere o relato do bisavô (o lado "Defoe" da história), que contrasta com o seu (o lado "More" e "Bacon") (cf. Glaser, 1999: 104-5).

A utopia protestante de Schnabel não ultrapassa o quadro das ideias patriarcais do Cristianismo, com a Bíblia como guia espiritual. Mas é também a expressão de uma espécie de "ilha

verde”, uma alternativa natural à sociedade da época (Gnüg, 1999: 117). Não se trata de um regresso à natureza, à maneira de Rousseau, mas de desenvolver uma agricultura moderna, ainda que sem grandes meios técnicos. Como sociedade fechada, para além dos habitantes originais e seus descendentes, só são aceites cidadãos de outras zonas da Europa para fins matrimoniais. Desse modo, não é só um espelho “utopizado” da Alemanha, mas de todo o Velho Continente. Um dos pontos tratados é, por exemplo, a unidade entre homens e mulheres, como seres que se completam, sem inferiorização de nenhum, embora, a nível do casamento, a união se faça não só por amor mas também por interesse (*idem*, 110). O lado material desta união, existente no continente, mantém-se na ilha. >>

Poder-se-á ainda referir um livro de Friedrich Wilhelm Klopstock (1724-1803) *Die deutsche Gelehrtenrepublik, ihre Einrichtung, ihre Gesetze, Geschichte des letzten Landtags* [República dos Sábios, a sua organização, as suas leis, a história da última sessão do Parlamento], cuja primeira parte foi publicada em 1774, e posteriormente alguns capítulos da segunda parte. Inspirado por Platão, More, Bacon e Saavedra Fajardo, o autor constrói uma república de sábios. Trata-se de uma república aristocrática, que nada tem a ver com os movimentos sociais na Inglaterra ou na França. O povo tem um papel irrelevante nesta república. As leis devem ter a sua origem no coração e não em sistemas rígidos, ou não fosse o autor um dos representantes do “sentimentalismo” alemão (“Empfindsamkeit”). É a recusa da mediania em nome de um pragmatismo sentimental, fantasioso e humano. Deste modo, Klopstock responde às Academias, às escolas do racionalismo (“Aufklärung”).

O século XIX alemão não produziu grandes utopias. Poderemos referir *Das Buch gehört dem König* [O livro pertence ao Rei] (1843) de Bettina von Arnim (1785-1859), um projecto utópico filosofante de uma monarquia popular, sem censura nem pobreza, projectada numa cidade idealizada, ainda que partindo da realidade da cidade de Francoforte. Questiona-se a

sociedade da época a partir dos conceitos românticos de natureza/génio/espírito (Roß, 1998: 169). De salientar também *Das Märchen vom Schlaraffenland* (1845) de Ludwig Bechstein (1801-1860), uma paródia às utopias, nomeadamente à moralizante e ascética *Insel Felsenburg*.³ Schlaraffenland quer dizer "terra dos preguiçosos e tolos"; nessa terra ninguém trabalha, o vestuário cresce nas árvores — só é preciso apanhá-lo — os animais já estão prontos para serem comidos, os pássaros voam assados; aos leitões, basta deitar-lhes a mão. Só trabalhar é que é proibido!

Na segunda década do século XX, no contexto do movimento expressionista, o pendor messiânico é movido por ideais utópicos do novo homem. Pode-se ver este aspecto nos dramas industriais de Georg Kaiser (1878-1945) *Gas I* (1918) e *Gas II* (1920) e em poemas programáticos do movimento.⁴

A experiência traumática da Primeira Grande Guerra irá fazer com que apareçam mais distopias do que utopias; surgem assim utopias negativas ligadas a uma possível guerra entre dois estados mundiais ou às consequências de uma guerra atômica, temática que surge mais tarde, depois da Segunda Guerra.

Em 1943, Hermann Hesse (1877-1962) publicou *Das Glasperlenspiel* [O jogo das contas de vidro]. A acção passa-se em Castália, no 3.º milénio. O autor justifica o romance com a necessidade que tem de tornar visível o reino do espírito e da alma; desse modo, o texto torna-se utopia, a imagem é projectada no futuro, pois o presente nefasto pertence a um passado já ultrapassado. Na primeira parte, os cronistas castálicos justificam a sua intenção de narrar os princípios espirituais e a autodisciplina do seu mundo. O jogo com todos os conteúdos e valores da nossa cultura é a concretização de uma ideia eterna, arquetípica, a de que o espírito aspira à unidade e à conciliação. Uma vez que, de acordo com este texto, o espírito nos séculos XIX e XX atingiu uma liberdade insuportável, sem legitimidade e autoridade, nasceu a ordem castálica. Na segunda parte do texto de Hesse, mostra-se Castália por volta de 2200,

na sua plenitude. Narra-se a história de Joseph Knecht, que foi subindo na hierarquia até se tornar Magister Ludi, a meta final a atingir. Mas esta representa também um perigo, como se nota nas conversas com o beneditino Peter Jakobus (por detrás desta figura estará o historiador Jakob Burkhardt), no mosteiro de Marienfels. O jogo das cartas atingiu já a quase perfeição, o que poderá levar à estagnação, o que implica, segundo Jakobus, a necessidade de avançar sempre por novas vias, para não se estagnar, único meio para se aproximar da perfeição sempre inatingível, pois a perfeição geraria a imperfeição, não permitindo mais avanços.⁵ A concretização dessa mudança faz-se na educação de Tito, filho de Designori, numa casa junto a um lago alpino. >>

A Segunda Grande Guerra deu origem a uma série de romances com características utópicas, como reacção quer ao perigo das guerras atómicas, quer aos estados totalitários.

Do austríaco Franz Werfel (1890-1945) foi publicado em Estocolmo, em 1946, o romance *Stern der Ungeboren* [Estrela dos não-nascidos] na linha das "voyages imaginaires" do século XVIII. A acção passa-se em três dias apenas, no ano de 101945, no meio de uma humanidade "astromental". Esta aprendeu o processo de "abstracção", criticando-se a civilização que destrói os homens e que pertence já a um distante passado. Os seres "astromentais" são dirigidos por autoridades religiosas, políticas, económicas e "cosmológicas", que actuam num monte artificial, com o nome de Djebel. Tais seres estão de tal modo espiritualizados que comunicam telepaticamente através de uma "monolíngua". Não há morte natural, não há sofrimento, os seres são devolvidos a um estado embrionário, depois de 200 anos de vida, ficando depois numa existência vegetativa. Em contrapartida não se conhece a felicidade da liberdade. Djebel é ameaçada por forças consideradas não civilizacionais, reunidas na floresta circundante, o "Caim nos homens". Do velho mundo só restarão o arcebispo e o judeu, a simbolizar a visão teológica do autor.⁶

Outra temática importante das utopias alemãs é o avanço científico e tecnológico. Uma das primeiras utopias científicas do século XX foi *Berge, Meere, Giganten* [Montanhas, Mares, Gigantes] (1924), de Alfred Döblin (1878-1957), também ele com um passado expressionista. Aqui, a guerra urálica entre o mundo de leste e o mundo ocidental acaba a favor deste. Mas o espaço é escasso, sendo preciso conquistar terra. Os planos são descongelar a Gronelândia, aproveitando a energia dos vulcões da Islândia. O problema é que, ao descongelar aquela enorme superfície, surgem embriões de antigos animais e plantas pré-históricas. Os dinossauros ameaçam destruir a humanidade. São então criados gigantes humanos, que vencem os dinossauros, mas que passam a constituir um perigo para a humanidade. Depois de massacrarem homens e cidades, acabam por ser engolidos pela natureza. Só sobrevivem os colonos, felizes pelo contacto restaurado com a natureza. A ideia básica deste texto é a de que não se deve querer dominar a natureza a todo o preço, nem tornar os seres humanos maleáveis. ⁷

As utopias de aviso/alerta ("Warnutopien", em alemão) tiveram grande expressão em várias obras do alemão Arno Schmidt (1914-1979) e do suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). Em *Schwarze Spiegel* [Espelhos Negros], de 1949, Arno Schmidt apresenta um idílio após a destruição da terra numa guerra atômica em 1960. No fundo, trata-se da concretização de uma "Robinsonada", só que no meio das ruínas da cidade de Celle, na Alemanha. A figura principal aprecia a sua solidão, só precisa de livros e, por sorte, a biblioteca da Universidade de Hamburgo escapara às bombas, o que lhe permite ter acesso ao que mais aprecia! Em *Gelehrtenrepublik* [República dos Sábios] de 1957, utilizando o título da obra de Klopstock acima referida, Schmidt situa a acção no ano 2008, depois da 3.^a Grande Guerra. A figura principal é um jornalista que é autorizado a visitar uma faixa na América Oriental onde se fazem experiências de cruzamento de homens e animais (centauros, chamados Zenties, e homens-aranhas, chamados Never-never, etc.), para

criação de seres para exercerem determinadas funções. O jornalista até tem uma grotesca aventura amorosa com Thalja, uma "centaura", do grupo dos "Zenties", que está em conflito letal com os "never-never". Depois é a vez da visita a IRAS (International Republic of Artists and Scientists), uma enorme ilha de aço no Pacífico. Qual não é o seu espanto ao ver aí reproduzida a luta entre os dois blocos, uma vez que a ilha está dividida em dois, o lado americano e o lado russo, em permanente conflito. É uma sátira à política da Guerra Fria, onde o idílio não pode ter lugar (cf. Gnüg, 1999: 218).

Friedrich Dürrenmatt, na comédia intitulada *Achterloo* (1983), põe os doentes num manicómio a representar papéis como Napoleão, Joana d'Arc, Richelieu, Robespierre, Jan Hus, Karl Marx. O autor segue aqui o princípio de um outro grande utopista, o austríaco Robert Musil (1880-1942) em *Der Mann ohne Eigenschaften*⁸ [O Homem sem Qualidades] (cf. Goldschnigg, 1995: 156): o real é somente uma concretização especial do possível, e, por isso mesmo, é passível de ser pensado de outros modos. A base desta comédia é o golpe militar de Jaruzelski na Polónia, em 1981, que aqui é visto por diferentes figuras históricas, isto é, por figuras que as representam, sobretudo através de citações de Georg Büchner, ele próprio personagem representado. O acronismo é possível porque estamos num nenhures, num u-topos, num manicómio como metáfora do mundo. A paz é uma ilusão que rapidamente se transforma no seu oposto. O perigo está na perversão do racional e na sua transformação no irracional: assim, a guerra atómica é uma ameaça possível (cf. *idem*, 157).

Essa loucura é prosseguida na peça radiofónica espacial *Das Unternehmen der Wega* (1958) [O empreendimento da Wega] uma viagem no ano de 2255. Formalmente, o texto é constituído por 11 gravações de um funcionário dos serviços secretos da Terra, em viagem a Vénus, uma colónia penitenciária. A Terra livre precisa de soldados para atacar a Rússia. O mundo está dividido em dois blocos, o democrata, nem sempre honesto, o

outro, que só é apresentado a partir do ponto de vista dos primeiros. Vénus tem uma forma de vida muito diferente, face a uma natureza extremamente hostil e a uma enorme falta de meios. As pessoas habituaram-se às condições agrestes do planeta, não há governos, vivem bem na anarquia uns com os outros. Ninguém quer voltar para a Terra, apesar da vida no planeta ser difícil, mas verdadeira, como diz um porta-voz de Vénus, lembrando o selvagem do "Brave New World". O cinismo com que os poderes democráticos da Europa e da América destroem Vénus, só por eles não alinharem no ataque à Rússia, como carne para canhão, é flagrante.

Outro texto de Dürrenmatt é *Winterkrieg im Tibet* (1981) [Guerra de Inverno no Tibete], onde um oficial suíço escreve as suas experiências nas paredes de um subterrâneo-labirinto, após uma devastadora guerra mundial, desta feita uma guerra atómica, com os governos dos dois blocos, refugiados em *bunkers* praticamente sem comunicações possíveis, a governarem sem populações. O coronel quer salvar o seu governo, mas não consegue comunicar com ele. E acaba por matar Edinger, um mundialista que quer juntar todos os que restam e que estão cansados da guerra e querem a paz no Saará, zona ainda não afectada pelas irradiações. O coronel julga estar na Guerra de Inverno no Tibete, onde ambos os exércitos usam fardas iguais, o que implica que ninguém sabe se o outro é amigo ou inimigo. Este texto insere-se no complexo dürrenmattiano do Labirinto, onde o indivíduo é simultaneamente Minotauro e Teseu (cf. Gnüg, 1999: 236). Ou, como se lê no próprio texto, "A meta do homem é ser inimigo de si próprio – o homem e a sua sombra são uma só coisa" (Dürrenmatt, 1990: 164; tradução minha).

Muitos outros autores poderiam ser referidos, como a austriaca Marlen Haushofer, com o seu romance *Die Wand* [A Parede], Elias Canetti (1905-1994) com a peça *Die Befristeten* (1956) [Indivíduos a Prazo] ou Hans Magnus Enzensberger, com o poema "utopia" e vários textos onde aparecem motivos utópicos.⁹

Vemos, assim, que as utopias alemãs se integram facilmente na tradição ocidental das literaturas utópicas. No lado das utopias positivas predominam as de origem protestante, na tradição de More. No século XX temos a projecção em novos mundos, como em Hesse, a crítica à técnica, como em Döblin, ou a ficção científica, como em Werfel. Após 1945 predominam as utopias que reagem aos sistemas totalitários e as "utopias de aviso" que têm como pano de fundo as possíveis guerras atômicas. Comum a todas é a anulação do indivíduo, como reacção aos acontecimentos políticos das respectivas épocas.

Na segunda parte analisarei alguns textos heterotópicos, ligados ao idílico.

Se as utopias apontam para o não realizável, o não-espaço, as heterotopias são, segundo Michel Foucault,

lugares reais, lugares operantes, que estão inscritos na organização social, por assim dizer anti-espaços ou contrafortes, utopias realizadas verdadeiramente, nas quais os espaços reais dentro das respectivas culturas são simultaneamente representados, contestados ou invertidos, são como espaços fora de todos os espaços, mesmo que possam ser detectados. (Foucault, 1990: 39; trad. minha)

Foucault refere ainda a "utopia de espelho": "[n]o espelho vejo-me representado num espaço em que não estou: num lugar irreal, que se abre virtualmente por detrás da superfície" (*ibidem*). Contudo, o espelho reenvia a imagem para o lugar onde se situa o observador. Assim, o lugar heterotópico funciona como um espelho modificador, que reenvia a imagem transformada para o texto ou realidade primeira.

Ulrike Vedder comenta: "Os espaços heterotópicos contêm uma confrontação, uma dinâmica de espaço e contra-espaço" (Vedder, 2000: 549). As heterotopias participam na dinâmica de estabilização/desestabilização do sujeito através do discurso literário de representação e subversão (cf. *ibidem*).

Assim, as heterotopias não são utopias ideais, no sentido de configurarem um *locus amoenus* ou um espaço alternativo positivo, mas lugares outros, que, pela sua presença, podem, dependendo do receptor, questionar o presente extratextual, subvertê-lo, transgredi-lo, como se transgridem limites.

Contrariamente ao que acontece nas utopias e distopias tradicionais, a transposição feita nas heterotopias surge a nível do verosímil, do concretizável na realidade do mundo representado no texto literário. Isto é, o espaço heterotópico exige a suspensão do tempo histórico, que, nos textos, corresponde ao tempo dos respectivos contextos. O tratamento do "tempo" torna-se, assim, numa das categorias diferenciadoras principais. As heterotopias só são possíveis num período de tempo limitado, o que implica textos de curta dimensão ou partes de textos maiores.

104 > 105

Os idílios, ou momentos idílicos em obras de maior dimensão, são heterotopias, não apresentando em si alternativas possíveis à sociedade. São projectados essencialmente no passado, como os do escritor, desenhador, pintor e editor zuriquense Salomon Gessner.¹⁰ Renovou este género no sentido da redescoberta da natureza, adaptando os elementos bucólicos da tradição literária a um modo de sentir moderno. Representava a sensibilidade do século XVIII, da "Aufklärung" alemã: o desejo de harmonia, de fraternidade, de solidariedade, de ausência de violência.

O idílio configura um *locus amoenus*, que se situa, no fundo, fora do espaço e do tempo. Importante é a questão da perspectiva: quem é que vê o lugar idílico? É alguém que vive nesse lugar? Tem modos de comparação com outros mundos? É alguém que vem de fora e pode apreciar, por momentos, aquele espaço, aquela vivência?

A posição do narrador condiciona, por isso, a representação. Com efeito, lugares idílicos em si não os há; os espaços tornam-se idílicos, dependendo das projecções de quem os vê e das respectivas circunstâncias.

Os idílios são reacções ao mundo e portanto só compreensíveis na sua totalidade – se isto é possível – a partir da realidade a que se reage. A natureza é o local de projecção, o reencontro harmonioso do homem com a natureza, o que foi destruído pela crescente urbanização. Assim, os idílios têm a ver com o ambiente, os sonhos/desejos de situações diferentes, concretizáveis pelo menos em literatura, aquele espaço sem lugar, e mesmo aí, como veremos, entre balizas temporais estreitas.

Na maior parte dos casos estes idílios são reacções positivas à negatividade do mundo vivido. Constroem-se heterotopias, momentos idealizados, que o leitor pode utilizar na construção da sua identidade.¹¹

Os idílios heterotópicos são geralmente textos pequenos, porque o mundo representado ou encenado é simples e sem conflitos, em oposição ao mundo real, de complexidade labiríntica. Há idílios, como já disse, que se inserem em textos de maior dimensão, como partes de romances, funcionando então por contraste e contribuindo para a dinamização do romance no seu todo.

Nos textos que vou analisar, o lugar idílico é relacionado intertextualmente com outros textos literários, ainda que nem sempre essa relação seja explícita. Estes intertextos participam na construção de uma situação desejada por parte dos narradores ou das figuras, quer como "heterotopias ilusórias" quer como "heterotopias compensatórias" (Foucault, 1990: 45).

É a vontade de negar o presente, construindo "paraísos artificiais", o que traz uma carga crítica a esses textos, muitas vezes ligados a atitudes conservadoras.

Os idílios têm que ser vistos nos respectivos contextos, pois são reacções às realidades sociais, indiferentemente se se projectam em realidades no presente ou no passado.

Um dos autores que utilizam a técnica dos idílios é Robert Faesi (1883-1972), um germanista reputado e Presidente da

Associação Suíça de escritores entre 1919 e 1924. Interessou-se muito pelo século XVIII, uma época em que Zurique foi um marco cultural importante no espaço alemão. Para ele, no século XVIII a vida profissional ainda não tinha tomado totalmente conta do homem, ainda havia lugar para cada um fazer valer os seus talentos: "Uma literarização da sociedade e uma socialização da literatura" (Faesi, 1922: 71; trad. minha).¹²

106>107

Começamos com a análise de *Zürcher Idylle* [Idílio Zuriquense] de 1908, sobretudo do capítulo central com o título "Eine idyllische Zürichseefahrt" [Um passeio idílico no lago de Zurique]. O título estabelece ligações com a tradição literária, que teve, em Zurique, Gessner como o seu cultor mais importante. O livro trata da visita do grande poeta alemão sentimentalista Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) a Zurique, a convite do escritor Jakob Bodmer. No capítulo central é narrado o passeio de Klopstock no lago de Zurique, que ele eternizou na ode "Der Zürchersee". Daí haver uma coincidência de nomes nos dois textos, todos pertencendo à "Dienstags-Kompanie" [Companhia das terças-feiras], um grupo cuja finalidade era reunir-se às terças-feiras, para se dedicarem à amizade, aos tempos livres, aos interesses não profissionais. Passeio e terça-feira: o tempo e o espaço encontram-se claramente limitados, trata-se de "uma vida fugidia de um dia" (Faesi, 1990: 83; 1950: 55). Os dois primeiros capítulos descrevem a chegada de Klopstock e a reacção dos seus admiradores e dos seus detractores. Seguem-se as preocupações do puritano Bodmer sobre a estada do grande poeta: é que, para Bodmer, a poesia é uma nobre missão, que exige sacrifícios, o que se contrapõe ao desejo de Klopstock de querer viver a sua juventude. Daí que Bodmer classifique aquele passeio no barco como "o navio louco zuriquense" (Faesi 1950: 73).

Na ode de Klopstock fala somente o Eu lírico, no texto de Faesi o narrador autorial percorre a perspectiva das diferentes figuras e apresenta as suas visões subjectivas.

Faesi encena este passeio segundo o espírito da época,

que bem conhecia. Os zuriquenses são caracterizados como "admiradores curiosos", "jovens homens de espírito" e "folgões" (Faesi, 1990: 74; 1950: 38) ou, como ironicamente o narrador os apresenta: "O ninho das corujas sábias e tímidas torna-se de repente num alegre pombal" (*ibidem*). A literarização deste passeio no espírito do Sentimentalismo permite a apresentação de dois aspectos: por um lado, encena o espírito dos idílios gessnerianos, por outro lado, mostra a reacção dos leitores da época ao *Messias* de Klopstock.

A paisagem alpina é de grande beleza, como se lê na ode do poeta alemão. A viagem é acompanhada sobretudo pelas tonalidades verdes e azuis. Mas os zuriquenses não reparam na beleza que têm à porta de casa. É preciso alguém de fora para lhes abrir os olhos, para mostrar que é preciso ver para além do que parece habitual. No meio desta paisagem inebriante canta-se, come-se, bebe-se, joga-se — tudo em contraste com o dia-a-dia cinzento. A atmosfera é caracterizada por adjetivos como "radiante", "alegre", "sociável", "amistoso", "encantador", "afectuoso".

O passeio é interrompido em três pontos do trajecto: primeiro, na casa da família Keller, onde se toma o pequeno almoço e onde o poeta recita partes do *Messias*. As "línguas palradoras" calam-se, "espalha-se um silêncio expectante" (Faesi 1990: 77; 1950: 44). O grupo ouve, com "visível emoção", especialmente as mulheres que querem ver salvo o demónio Abbadona, que se arrependera de se ter envolvido com Lúcifer contra Deus (a que Klopstock acede, pois já um pedido semelhante lhe fora feito por mulheres em Magdeburgo!). Aqui o poeta começa a aproximar-se de Anne Schinz, a quem chamará "Doris" por causa do poema do seu venerado poeta Albrecht von Haller (1708-1777), autor do poema *Die Alpen* [Os Alpes], também ele uma apreciação utópica da região alpina. A viagem continua, um picnic na relva e um novo recital, desta feita "a comovente história amorosa de Sedima e Cidli". O entusiasmo do próprio poeta exprime-se, por exemplo, nestas linhas:

>>

Não vivemos nós como os ditosos deuses em Tempe e no Elísio? Uma ilha erma, néctar e ambrósia, amor, amizade, fama – tudo isto aqui! E corações felizes em nós e sobre nós um sol brilhante. (Faesi, 1990: 80; 1950: 49)

Para tal contribuem os “jogos infantis pastoris”. Na terceira paragem está-se de novo no meio da natureza, perto de uma estalagem com o nome “Porta do Paraíso”, onde todos ainda querem comer e beber qualquer coisa. E a aproximação física entre Klopstock e Doris é cada vez maior!

Se só se ler o capítulo central, fica-se pelas situações idílico-sentimentais. Mas o texto continua. O idílico fica esquecido, Klopstock não continua a produção do seu trabalho no *Messias*, para grande frustração de Bodmer, mas entrega-se à boa vida em Zurique. Escreve a ode “Der Zürchersee”, já acima referida. O idílio central surge como um jogo, como um divertimento, de que a recepção “sentimental” a textos do poeta faz parte.

O espaço do passeio é assim um contra-espço. A tensão entre os dois provoca uma dinâmica sobre a qual se estrutura o texto. Os momentos heterotópicos não são mais do que um parêntesis, mas que podem alterar a visão do leitor do início do século XX. Faesi está a escrever para a sua contemporaneidade, época conturbada pelo materialismo excessivo, pela falta de valores espirituais e culturais. Problematisa essa situação, ainda que olhando para trás, tal como Gessner dirigira a seu tempo o seu olhar literário para a “Idade do Ouro”.

Faesi voltará a este período no romance *Die Stadt der Väter* [A cidade dos Pais] (1941), no qual voltam a aparecer algumas figuras, tais como Bodmer, Gessner, Gleim, Pestalozzi, Lavater. Faesi coloca, também aqui, em plano de relevo um capítulo com claras características heterotópicas. O capítulo chama-se “O paraíso perdido”, o que nos lembra o nome da estalagem do primeiro texto. Só que aqui o título já traz a negação do idílio, da heterotopia positiva. Neste romance, Faesi utiliza elementos históricos do século XVIII zuriquense, referências intertextuais

a textos e situações de Gessner, mas também às "Patriarcadas", sobretudo através do livro *Noah* [Noé] de Bodmer. A procura de um estado melhor, contrastante com a realidade dos anos 40, verifica-se também nas referências ao passado. O contraste do espaço "realidade-idílio/utopia" concretiza-se no século XVIII a nível textual, mas dirigido aos contemporâneos de Faesi, agora rodeados pelo inferno da Segunda Grande Guerra.

No capítulo referido, três amigos, Caspar, Leonhard e Gerold chegam, independentemente uns dos outros, a uma pequena quinta, chamada "Pequeno Paraíso" (Paradiesli). O diminutivo implica que este paraíso só se pode realizar num espaço circunscrito, forçosamente rodeado por outros espaços não paradisíacos. O senhor, tratado por Patriarca, tem três filhas: Magdalene, Daphne (nome que remete para as *Metamorfoses* de Ovídio, mas também para o romance pastoril de Gessner *Daphnis*) e Candida, um nome voltairiano, ainda que aqui na forma feminina. Neste lugar, em contraste com a grande cidade, vivia-se em consonância com a natureza. "Este paraíso era intemporal" (Faesi, 1941: 415), mesmo se "Pan e Eros se tivessem introduzido furtivamente, mas curvando-se face ao seu espírito puro" (*idem*, 416).¹³ O narrador autorial continua:

Sim, os costumes da inocência dominavam a ilha feácia, um paganismo pio de um mundo antigo intacto como só em quadros, como os de Gessner ou os dos poemas pastoris dos antigos. (*idem*, 418)

Gessner, como figura do romance, diz, antecipando-se na crítica à atitude dos três amigos:

Sim, sim, vieste então instalar-te na minha vizinhança, tu, ó apreciador das boas coisas! Tu e os teus amigos, o que vocês querem é viver os idílios, que eu me limitei a escrever? (*idem*, 383)

A heterotopia neste romance surge aqui na imitação idílica de momentos literários, isto é, na projecção de leituras na realida-

de das figuras. Leonhard vê este "mundo do Paradiesli" como "um pequeno mundo auto-suficiente, o melhor que encontrara até aí, o mais próximo do paraíso" (*idem*, 379). O paradisíaco – que pode ser visto como sinónimo quer de idílio, quer de utopia – é algo mais sério do que em *Zürcher Idylle*, anteriormente analisado. Agora baseia-se discursivamente nas falas do patriarca, de onde emana algo de "religioso".

Esse mundo é visto quer por pessoas que vêm de fora, os três amigos, quer pelos que lá habitam, o patriarca e as três filhas. Desse modo, constrói-se esse espaço a partir da polaridade "patrício" (o burguês abastado de Zurique) vs. patriarca (o senhor da quinta "Das Paradiesli").

Caspar começou logo a concretizar o regresso à vida simples, ou, como o narrador ironicamente diz, a "extravagâncias rousseauianas" (*idem*, 377). O narrador caracteriza o espaço com adjectivos como "doce", "dourado", "sonho", "carinhoso", "divino", "encantador", "ameno", "puro". Mesmo o vento alpino, o *Föhn*, que normalmente traz um certo mal-estar, aparece aqui com traços positivos. O patriarca integra a morte no ciclo da natureza. Tudo aparece de modo harmonioso, tão entusiasmante que Leonhard pensa utilizar literariamente estas suas vivências "num poema meio patriarcal, meio heróico" (*idem*, 423). Indirectamente tecem-se aqui considerações metaliterárias.

Podemos ver no percurso de Caspar como se processa a interiorização do literário e a sua projecção no mundo vivido: ele está na biblioteca do patriarca e entusiasma-se com o que vê: livros de Haller, Bodmer, Herder, Rousseau, dos velhos gregos, de Paracelso. O contacto com estes livros faz com que se esqueça do idílio na quinta propriamente dita. A literatura "séria" é apresentada como contraste com a atitude mais ligeira dos idílios e tentativas de sua concretização.

Em *Zürcher Idylle*, o idílico aparece como algo de passageiro, dadas as marcas temporais pré-estabelecidas. Aqui o fim do idílio aparece por outras razões: a morte súbita de

Candida, uma mistura de *femme angelique* e de *femme fragile*, desestabiliza o patriarca. Ele não consegue integrar esta morte no seu discurso de harmonia natural. O patriarca torna-se de um dia para um outro num velho completamente fragilizado. O paraíso desfaz-se:

O templo da sua [do patriarca] doutrina estava construído sobre nuvens, não sobre terra firme, só por isso conseguiu tão imponentemente subir às alturas da felicidade. (*idem*, 468)

Apesar da falsidade/fragilidade deste paraíso, mantém-se o contraste com a vida citadina. O idílico não é concretizável, é somente um discurso literário, construído por palavras, que só serve para provocar no leitor a consciência da possibilidade de algo melhor. >>

O último capítulo do romance *Die Stadt der Väter* ("Ligações – Desligações") mostra as consequências do devaneio quer para a quinta "O pequeno paraíso" quer para os três amigos. Aquela passa para o pano de fundo, torna-se numa quinta normal, sem qualquer aura especial, onde só fica Daphne. Caspar casa com Magdalene, que passa a ser chamada Madeleine, como sinal da mudança para o meio urbano, continua interessado em actividades filantrópicas, mas realizáveis! Leonhard reflecte sobre essa vivência:

Não era uma vivência da suspensão do tempo, do espelhamento suave e impassível, sem qualquer perigo, mas por isso mesmo perigoso para um jovem, protector, mas por isso enfraquecedor, fora do tempo, mas por isso sem futuro? (*idem*, 498)

Ou como Leonhard diz, tratou-se de um "entusiasmo rousseauiano" (*idem*, 509). Este casou-se entretanto com Dorothee, mesmo que pensasse muito em Daphne. Escreve "odes, sáficas e outras" (*idem*, 532).

Gerold sofre ainda, dois anos passados, a perda da sua

amada Candida. Ela queria o paraíso para todos, não só para si. Encontra Pestalozzi, cujo romance *Lienhard und Gertrud* é utilizado como espelho comentador. A literatura volta a servir de meio para o encontro da identidade, mas agora com função correctora.

O romance termina com uma pouco dignificante cena entre os patrícios, mostrando como a filantropia servia fins mais sociais que filantrópicos.

Embora esta obra possa parecer hoje anacrónica, ela reflecte o espírito da "Defesa espiritual do país" ["Geistige Landesverteidigung"], emergente na década de 1930 para contrariar a divulgação do ideário nacional-socialista na Suíça. Para os defensores políticos desse movimento, a literatura e as artes devem divulgar valores humanistas, apresentar o belo, o idílico, mas nunca devem ser reduzidas a um manual de instruções. O próprio Gessner, autor de centenas de idílios, vivia burguesmente na região zuriquense. Ilusão e compensação: esta transposição realiza-se a nível discursivo-estético e nada mais. No fundo, a pretensão de Faesi é esteticizar o dia-a-dia.

É importante o que a personagem Caspar pensa, enquanto está na biblioteca do patriarca: no meio de tantos livros, de coisas tão sérias, esqueceu-se da rapariga e entrou num mundo mais sério, veiculado por aquela literatura (cf. *ibidem*, 339).

Esta situação permite-nos dar um salto para outro texto, desta feita o pequeno conto de Robert Walser *Die Kellersche Novelle* [A novela de Keller], de 1925, onde se lê no final: "Algo de mais belo roubou-me o belo" (Walser, 1985: 25). A situação diegética é completamente diferente, a qualidade literária não é comparável. Do texto de Walser quero só salientar um aspecto, que o relaciona com os dois textos de Faesi: a influência da literatura na vida das figuras.

A leitura pode transpor o leitor para uma esfera diferente, por exemplo para um mundo utópico, no sentido em que é fora do texto, ou, como diz Foucault, é uma transposição para o lado de lá do espelho, para um não lugar que reenvia para o

espaço da figura, para algo de melhor (noutros textos a transposição pode obviamente ser negativa).

O Eu-narrador está num restaurante, repara numa senhora de "voluptuosa aparência" ("üppiger Erscheinung") e inicia, na sua fantasia, um relacionamento com ela. Depois de várias situações imaginadas, sai para comprar o jornal e volta para o lugar. Continua a fantasiar, mas eis que se lhe depara uma novela do escritor realista suíço Gottfried Keller (1819-1890), também ela um produto de leitura intertextual: *Romeo und Julia auf dem Dorfe* [Romeu e Júlia na aldeia]. Embrenha-se na leitura do texto kelleriano, esquece a senhora, tal como Caspar esquecer a rapariga. Terminada a leitura, levanta os olhos e repara que a senhora já se tinha ido embora. O texto conclui com as palavras que citei acima: o mundo da literatura pode ser mais belo que o mero jogo na vida real, que a fantasia sem futuro. Qualquer uma destas situações tem marcas temporais claramente marcadas: a da fantasia teria terminado com a saída da senhora, a da leitura termina com a conclusão dessa actividade, ainda que os seus efeitos se possam prolongar.

Muitos textos de Walser do período de Berna mostram a tensão entre a vida e a leitura, a invasão da natureza pela cultura essencialmente urbana, ou os perigos de uma interferência entre ficção e realidade (cf. Greven, 1999: 55). Por sua vez, Karl Pestalozzi afirma:

A novela de Keller retira o leitor da sua realidade diária, a comovente história de amor perturba uma relação erótica que podia estar a criar-se. A realidade do dia-a-dia e a novela entram em rivalidade. (Pestalozzi, 1985: 178)

Assim, no texto de Walser vence a novela. O leitor/personagem aceita a superioridade da experiência literária.

O texto de Walser, tal como o citado de Keller, apresenta uma história de amor impossível. No conto de Walser, a relação eroticizante é relativizada pela experiência estética. Isto é, a literatura consegue que o leitor seja transposto, por um

período curto, num outro mundo, que permite esquecer o lado negativo da rotina diária. O Eu-narrador diz que as "figuras do dia-a-dia se tornaram mais simples e mais significativas", o que significa que ele transpôs o seu mundo momentâneo para o da novela. É como se este Eu estivesse a beber naquele grupo na festa aldeã onde Vrenchen e Sali dançavam, antes de entrarem numa barca e serem levados pelo rio. Essa dança corresponde à leitura, isto é, ela tem capacidade de transpor o receptor intratextual para um outro mundo esteticizado, diferente. Isto provoca um momento de idílio, dependendo do "receptor": o idílio, se concretizado, passa-se no interior da personagem, não necessariamente em Vrenchen e Sali, a braços com uma relação amorosa não sancionada pelas respectivas famílias. Este local de dança é denominado "Pequeno Jardim do Paraíso", um lugar onde os aldeões se divertem um bocado, esquecendo as agruras do dia-a-dia. Mas, como nota Peter André Bloch, trata-se de um paraíso secular, longe de toda e qualquer religiosidade, e, neste sentido, diferente dos paraísos em Faesi, ainda que, também nestes, o aspecto secular seja dominante. Não é só a dança e a música que contribuem para a construção do idílio, mas também a literatura amorosa, que estava por ali exposta. Isto é, este tipo de literatura torna-se, neste texto literário, num elemento constitutivo de idílio, apontando já, à partida, para a sua impossibilidade na vida real do par e dos aldeões. A dança projecta os dois jovens num mundo irreal, onde a união é possível, mas a música também chega a um fim e o idílio também. A realidade recupera-os. Os espectadores só vêem neles o lado positivo, inebriante, o desespero deles não pode ser apreendido. Também no texto de Walser a realidade recupera o Eu-narrador: a leitura da novela acabou e a senhora desapareceu, a sua fantasia erótica não tem continuidade. Globalmente, este texto não é um idílio, apesar de ter momentos idílicos, ou, se quisermos, aponta para a criação de possíveis utopias nos leitores, que se concretizem, no caso de Faesi, na diegese, no caso de Walser no interior do

Eu-narrador. A recepção de literatura pode criar espaços utópicos, ainda que interiores.

Em todos estes casos temos figuras à procura de outros espaços, com função compensatória, ainda que apareçam como ilusórias. São fugas à realidade, mas individuais, não como as utopias tradicionais, que se apresentam como fugas colectivas para a frente ou para trás.

Idílio ou utopia: em ambos os tipos de textos apercebemo-nos de reacções ao presente, à época do autor. O tempo real é suspenso, não anulado, a realidade aparece sempre, nem que seja só virtualmente com o final do texto. >>

As heterotopias, tal como as utopias, são transgressões e por isso "punidas" com a sua impossibilidade no eixo temporal. Mas elas realizam-se no espaço do texto. Se as utopias são uma impossibilidade por definição, as heterotopias, apresentadas como realizações no mundo textual, aparecem igualmente como impossibilidades, porque a realidade onde se inserem, como uma espécie de "ilha" (veja-se a quinta do patriarca, em Faesi, a leitura da novela kelleriana em Walser), acaba por se sobrepor, impondo o seu poder. Assim, enquanto as heterotopias faesianas se mostram como uma impossibilidade, excepto num pequeno espaço de tempo, a de Keller torna-se numa possibilidade, mas só no espaço interior do leitor-personagem-narrador. São momentos de utopia, produzidos pela fantasia do leitor, e aí poderão eventualmente exercer a sua função transgressora.

Heterotopias e utopias são pois, de modos diferentes, simulações de um desejo de mundo, ou de receios no caso das distopias. Por isso mesmo, são discursos literários ligados à época em que se inserem, precisamente pelos motivos pelos quais pretendem afastar-se dela. Para os leitores contemporâneos, a contextualização na época da escrita é sempre altamente frutuosa, porque desse modo é possível perceber o que está por trás de cada uma das utopias, distopias ou heterotopias. <<

NOTAS

[1] O Ciclo de Conferências sobre a Utopia realizou-se na Faculdade de Letras da Universidade do Porto de Outubro de 2001 a Junho de 2002. Este texto foi apresentado numa das sessões dedicadas à problemática da utopia e da identidade nacional.

[2] Foi um sucesso comercial: em menos de 30 anos teve 22 edições. O título original é *Insel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer. Eine Geschichte aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts*. A edição num só volume, editada por Ludwig Tieck, tem o título pelo qual a obra é conhecida.

[3] Este texto situa-se na tradição das "Lügengeschichten" (histórias de mentiras) do século XVII. Podemos referir ainda as aventuras do Barão de Münchhausen de Gottfried August Bürger e de Karl L. Immermann. A história de Schlaraffenland já aparecera nas *Kinder- und Hausmärchen* dos irmãos Grimm (1812-15). Esta concepção de utopia e "Schlaraffenland" foi bastante comum, chegando por vezes a confundir-se o significado dos dois termos no século XVII.

[4] Ver, por exemplo, o poema "Ao leitor" de Franz Werfel na antologia de João Barrento *A alma e o caos: 100 poemas expressionistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001, pp 28-31.

[5] Na novela *Wir sind Utopia* (1941) de Stefan Andres (1906-1970), passada na Guerra Civil de Espanha, o Padre Damiano diz, na mesma linha de Jakobus: "Wir sind Gottes Utopia, aber eines im Werden" [Nós somos a utopia de Deus, mas em construção].

[6] Deste período do pós-guerra poderemos ainda assinalar dois romances utópicos que reagem, de modos diferentes, aos regimes totalitários: *Heliopolis: Rückblick auf eine Stadt* [Heliopolis: Olhar retrospectivo sobre uma cidade] (1949) de Ernst Jünger (1895-1998) e *Nein – Die Welt der Angeklagten* [Não – O mundo dos acusados] (1950) de Walter Jens (1923-).

[7] Dentro destas utopias científicas podemos referir a de um autor da R.D.A., Gottfried Meinhold, *Weltbesteigung* [Escalada do Mundo]. No final do século XX uma enorme colónia vive num gigantesco *bunker* na Antárctida. É como um "teatro do mundo sintético" (Glaser, 1999: 225), onde tudo é controlado e simulado, por exemplo, paisagens tropicais, praias, pessoas. Vive-se rodeado de hologramas.

[8] Vejam-se, a título de exemplo, alguns títulos de capítulos do romance: "Se há um sentido do real, deve haver também um sentido do possível", "O ideal dos três estados ou a utopia da vida exacta", "A própria terra, e Ulrich em particular, prestam homenagem à utopia do ensaísmo".

[9] Num livro editado por Rolf Jucker são referidos alguns autores de expressão alemã que, de algum modo, estão ligados à utopia literária, a partir dos anos 80: Hans Magnus Enzensberger, Robert Menasse, Peter Handke, Botho Strauß, Ginka Steinwachs e Stefan Heym.

[10] Alguns destes idílios foram traduzidos para português por Freire Barbosa, Pina Ozorio e Bocage, como refere Fernanda Gil Costa.

[11] Willie van Peer analisa como o modo de leitura pode contribuir para a construção da identidade, ao identificarmo-nos com aquilo que não somos, com as figuras

literárias. Através da comparação entre esta "identidade negativa" e a nossa própria, esta acaba por se modificar (Peer, 1999: 233).

[12] Se não há grandes obras literárias a marcar esse Zurique, há uma série de nomes importantes para a cultura europeia desse período: Johann Jakob Bodmer (1698-1783), Johann Jakob Breitinger (1701-1776), Salomon Gessner (1730-1788), Johann Kaspar Lavater (1741-1801), Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827).

[13] Este lugar pode relacionar-se com o terceiro princípio das heterotopias de Foucault, nomeadamente o jardim: "O jardim foi para os tempos mais remotos uma heterotopia ditosa e universalizante" (Foucault, 1990: 43).

>>

BIBLIOGRAFIA √

Andres, Stefan (1993), *Wir sind Utopia*, München, Piper.

Biesterfeld, Wolfgang (1982), *Die literarische Utopie*, Stuttgart, Metzler.

Bloch, Ernst (1980), *Abschied von der Utopie? Vorträge*, Ed. Hanne Gekle, Frankfurt/Main, Suhrkamp.

Costa, Fernanda Gil (1995), "Salomão Gessner – Um Episódio Português: A Propósito das Traduções de Salomon Gessner em Portugal", *Dedalus* n.º 5, pp.185-203.

Dürrenmatt, Friedrich (1990), *Labyrinth. Stoffe I-III: Der Winterkrieg in Tibet; Mondfinsternis; Der Rebell*, Diogenes.

Faesi, Robert (1922), "Die Dienstags-Kompanie, ein Bild literarischer Geselligkeit aus dem achtzehnten Jahrhundert", in R.F., *Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung*, Zürich, Leipzig, Wien.

-- (1941), *Die Stadt der Väter*, Zürich/Berlin, Atlantis.

-- (1950), *Zürcher Idylle*, Zürich, Schulthess.

-- (1990), "Eine idyllische Zürichseefahrt", in Andrea und Charles Linsmayer (eds.), *Frühling der Gegenwart. Schweizer Erzählungen 1890-1950. Band I*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.

Foucault, Michel (1990), "Andere Räume", in M.F., *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, Reclam, pp. 34-46.

-- (1991), *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70.

Glaser, Horst Albert (1999), *Utopische Inseln: Beiträge zu ihrer Geschichte und Theorie*, Frankfurt/Main et alii, Peter Lang.

Gnüg, Hiltrud (1999), *Utopie und utopischer Roman*, Stuttgart, Reclam.

Goldschnigg, Dietmar (1995), "Dürrenmatts weltpolitische Farce: *Achterloo* als (post)moderne Collage und ideologiekritische Warnutopie", in Bernhard Spies (ed.), *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit*, Würzburg, Königshausen und Neumann.

Greven, Jochen (1999), "'Einer, der immer irgend etwas las': Thematisierte Lektüre im Werk Robert Walsers", in Dieter Borchmeyer (ed.), *Robert Walser und die moderne Poetik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, pp. 37-65.

Hesse, Hermann (1943), *Das Glasperlenspiel*, Frankfurt/M., Suhrkamp.

Jucker, Rolf (1997), *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*, Amsterdam, Rodopi.

Musil, Robert (1978), *Der Mann ohne Eigenschaften*, Frankfurt/M., Suhrkamp [trad. port. de Mário Braga, *O Homem sem qualidades*, Lisboa, s/d].

Peer, Willie van (1999), "The Dialectic of Negative Identity in Literary Reading", in Steven Tötösy de Zepetnek, Milan V. Dimič, Irene Sywenky (eds.), *Comparative Literature Now/ La littérature comparée à l'heure actuelle*, Paris, Honoré Champion.

Pestalozzi, Karl (1985), "Robert Walsers Verhältnis zu Gottfried Keller", in Paolo Chiarini/ Hans Dieter Zimmermann (eds.), *"Immer dicht vor dem Sturze..." Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt/Main, Athenäum.

Roß, Bettina (1998), *Politische Utopien von Fragüen: Von Christine de Pizan bis Karin Boye*, Dortmund, Ed. Eschenbach.

Vedder, Ukrike (2000), "Stranger than Paradise. Der locus amoenus in der Liebesliteratur der Gegenwart", *Weimarer Beiträge* 46 (2000), pp. 547-563.

Walser, Robert (1985), "Die kellersche Novelle", in R.W., *Sämtliche Werke: Band 8*, ed. Jochen Greven, Zürich/ Frankfurt/Main, pp. 23-25.