

Rogério Paulo da Costa Madeira

FICÇÃO E HISTÓRIA:
A FIGURA DE URIEL DA COSTA
NA OBRA DE KARL GUTZKOW



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

2009

Rogério Paulo da Costa Madeira

FICÇÃO E HISTÓRIA:
A FIGURA DE URIEL DA COSTA
NA OBRA DE KARL GUTZKOW



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA
2009

Dissertação de Doutoramento em Letras, na área de Línguas e Literaturas Modernas, especialidade de Literatura Alemã, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação da Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille e a co-orientação da Professora Doutora Maria Manuela Nunes.

Na capa, *Uriel da Costa e Judite Vanderstraten* (1877), de Maurycy Gottlieb.
Óleo sobre tela, 136 x 187 cm.

Ficha técnica

Autor: Rogério Paulo da Costa Madeira

Título: *Ficção e História: A Figura de Uriel da Costa na Obra de Karl Gutzkow*

Capa, composição e impressão: Rogério Paulo da Costa Madeira

Reprodução gráfica e brochura: Domingos Girão

© Rogério Paulo da Costa Madeira, 2009

*Aos meus Pais,
à Sandra,
à Inês e à Joana.*

Agradecimentos

Gostaria de começar por exprimir o meu reconhecimento a todos aqueles que contribuíram, das mais diversas formas, para que o presente estudo chegasse a bom termo.

Uma palavra muito especial de gratidão vai, em primeiro lugar, para a Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille, minha orientadora principal, a quem devo a maior parte da minha formação científica e também a sugestão do tema desta dissertação. Jamais esquecerei o saber, a competência e o rigor com que orientou cientificamente todo o trabalho, fazendo críticas e sugestões valiosas e estimulantes, revelando permanente disponibilidade e paciência para resolver dificuldades pontuais, e prestando-se, várias vezes, a facultar-me algum material bibliográfico de que necessitava com urgência.

Estou igualmente muito grato à minha co-orientadora, a Professora Doutora Manuela Nunes, da Universidade de Augsburg, pelas apreciações críticas, pela disponibilização de alguma bibliografia de difícil acesso, pelos incentivos à prossecução do trabalho e pelo auxílio na resolução de alguns problemas até à revisão final.

Gostaria de agradecer também ao Professor Joseph A. Kruse, Director do Heinrich-Heine-Institut de Düsseldorf, pela simpatia e disponibilidade com que me recebeu e a Günter Kroll, da Biblioteca da Universidade de Frankfurt, pela diligência com que me atendeu.

Não posso esquecer também o apoio e a compreensão de vários colegas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em particular os do Grupo de Estudos Germanísticos e do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos (CIEG), bem como da Dr.^a Maria Esmeralda Castendo que, além do encorajamento dado, me facilitou, através do serviço de «Fernleihe», a obtenção de diverso material bibliográfico. De entre as várias dívidas de gratidão que tenho para com colegas e amigos, destaco a da Doutora Adriana Bebian, sobretudo pelo «empurrãozinho final».

Agradeço igualmente aos funcionários da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, do Conselho Científico, das Secretarias de Pessoal e de Assuntos Académicos, e das várias Bibliotecas e Institutos da Faculdade de Letras, em especial à Dona Maria Helena do Instituto de Estudos Alemães e às funcionárias do CIEG, a

diligência e a simpatia com que sempre me atenderam. Gostaria ainda de exprimir o meu reconhecimento ao senhor Domingos Girão, da Secção de Textos da Faculdade, pela prontidão com que acedeu às minhas solicitações. Deixo igualmente uma palavra de gratidão ao Pedro Silvestre, pela disponibilidade e competência com que acedeu à resolução dos meus crónicos problemas com a informática.

Também não posso deixar de referir que os mais diversos contributos acima mencionados, assim como o trabalho que eu próprio desenvolvera, desde Julho de 2004, teriam sido em vão, não fora a intervenção de um outro conjunto de pessoas que nada têm a ver com a Faculdade de Letras. Assim, fico eternamente grato, em primeiro lugar, ao meu tio e amigo Dr. Pedro Santos, exemplo de competência e altruísmo, e às Dras. Fátima Guedes e Amélia Pereira, do Hospital Distrital da Figueira da Foz, bem assim ao Dr. Luís Rito e, muito especialmente, à Dr.^a Marilene Vivan, dos Hospitais da Universidade de Coimbra. A minha gratidão por ter podido concluir o presente trabalho estende-se também à restante equipa de médicos, enfermeiros e outros funcionários dos serviços de Hematologia dos HUC.

Cabe-me ainda agradecer aos meus amigos, sempre encorajadores e compreensivos em relação às minhas excessivas ausências e a uma ou outra presença demasiado fugaz em jogos, encontros, jantares e outros momentos de confraternização. Queria igualmente deixar o meu muito obrigado aos meus pais, aos meus irmãos, aos meus sogros e a outros familiares mais próximos, pelo carinho, a amizade, os incentivos e pelo auxílio prestado em momentos mais difíceis. Aqui fica também uma palavra especial de gratidão para a minha cunhada Sofia, que se mostrou inigualável na afeição e no diligente apoio dado à minha mulher e às minhas filhas durante todas as minhas ausências.

Por último, não vou deixar que me falem as palavras para agradecer aos que, no dia-a-dia, mais se sacrificaram no intuito de viabilizar a realização deste estudo. Assim, o meu mais profundo reconhecimento vai para a Sandra, minha companheira incansável e imprescindível em todas as horas, pelo afecto, pelos estímulos e pela ajuda constante e incondicional; e para as minhas filhas, Inês Sofia e Joana Filipa, as quais, a exemplo da mãe, há muito se têm revelado extraordinariamente tolerantes comigo, tentando compreender as razões que me levaram a preferir, inúmeras vezes, o trabalho solitário ou o obcecado contacto com os livros a um irrecusável convívio familiar.

RESUMO

A dissertação de Doutoramento em Literatura Alemã que aqui se apresenta, intitulada *Ficção e História: A Figura de Uriel da Costa na Obra de Karl Gutzkow*, constitui um estudo aprofundado da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834) e da tragédia *Uriel Acosta* (1846), incidindo especialmente sobre o tratamento ficcional dado à figura do referido livre-pensador judeo-português, bem como à temática histórica correlacionada, aspectos até aqui amplamente negligenciados pela crítica literária. O trabalho, de dimensão interdisciplinar, inicia-se com um conjunto de reflexões introdutórias (I) sobre a problemática da representação narrativa e dramática da matéria histórica na obra de arte literária, sem descuidar a fundamentação da perspectiva teórico-metodológica adoptada. Seguidamente, abordam-se os principais aspectos e etapas da (re)construção tanto historiográfica como literária da vida e do pensamento de Uriel da Costa, desde 1644 até aos nossos dias (II), procurando identificar e caracterizar os testemunhos de recepção na Alemanha até à época da Restauração, os quais constituem as fontes de Karl Gutzkow. A parte principal da dissertação (III) começa por se debruçar sobre a posição do autor no panorama sociopolítico, cultural e literário dos anos 30 e 40 do século XIX, não apenas no que concerne ao ideário estético-literário e ideológico do autor, mas também ao modelo de ficção histórica por ele preconizado. Os dois capítulos centrais (III.2 e III.3), dedicados ao estudo da ficcionalização da História no supramencionado *corpus*, abordam primeiro a génese e a recepção de cada uma das obras em apreço (III.2.1/2 e III.3.1/2). De seguida, tais capítulos centram-se, respectivamente, na análise da novela da Jovem Alemanha (III.2.3) e da tragédia inserida no período do *Vormärz* (III.3.3), em especial no que diz respeito às estratégias de apropriação e representação ficcional do caso histórico de Uriel da Costa. Tanto na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* como no drama *Uriel Acosta*, a reescrita do histórico conflito que opôs a figura do luso-judeu converso à ortodoxia judaica de Amesterdão comprovam uma intensa simbiose entre dados historiográficos e fictícios. Todavia, a selecção e configuração literária das matérias históricas na novela e na tragédia em verso revelam também consideráveis diferenças, devidas, por um lado, a peculiaridades genológicas e, por outro, ao específico enquadramento histórico e cultural dos textos em causa.

ABSTRACT

The present Doctoral dissertation in German Literature is entitled *Fiction and History: the Character of Uriel da Costa in Karl Gutzkow's Literary Work*. It is centred on two case studies: of the novella *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834) and of the tragedy *Uriel Acosta* (1846). My approach is focused on the fictional treatment of the Jewish-Portuguese free-thinker and on correlated historical issues, which have been largely neglected by literary scholars so far. According to its interdisciplinary nature, this study begins with an introduction (I) to the question of narrative and dramatic representation of historical materials in literary texts and a discussion of theoretical and methodological issues that this kind of representation necessarily implies. By going through the most significant aspects and steps of the historiographical and literary (re)construction of Uriel da Costa's life and thought since 1644 (II), it attempts to gain an insight into the texts and documents which were published until the Restoration period in Germany and used as sources by Karl Gutzkow. The main part of the dissertation (III) begins by dealing with the German author's position in the social, cultural and literary scene of the 1830s and 1840s, taking into account not only his ideological commitment and his literary-aesthetic concepts but also the model of historical fiction he follows (III.1). The two nuclear chapters (III.2 and III.3) are both essentially centred on the analysis of the fictional rewriting of history in the corpus above mentioned; each of them starts by dealing with the production and reception of the corresponding text (III.2.1/2 and III.3.1/2). The following subchapters analyse, respectively, the Young German novella (III.2.3) and the *Vormärz* tragedy (III.3.3), focusing particularly on the strategies of appropriation and representation of the historical case of Uriel da Costa. The rewriting of the historical conflict between the Jewish-Portuguese *converso* and the Hebrew orthodoxy of Amsterdam in both the narrative *Der Sadducäer von Amsterdam* and the play *Uriel Acosta* prove to be a tight-weaved symbiosis between historiographical materials and fictitious elements. However, the literary selection and configuration of historical materials in the novella and in the verse tragedy also reveal considerable differences, due, on the one hand, to genealogical peculiarities and, on the other hand, to the specific historical and cultural background of each text.

Índice geral

PREÂMBULO: URIEL DA COSTA, UMA FIGURA HISTÓRICA PORTUGUESA NA OBRA DE KARL GUTZKOW? 3

I. INTRODUÇÃO 13

1. A representação da História na ficção 13
 - 1.1. Ficção e História: da convergência entre ficção histórica e historiografia à especificidade da representação da História na obra de arte literária 13
 - 1.2. A influência genológica na apropriação e representação da História na ficção 46
 - 1.2.1. O modo narrativo: a narrativa e a novela histórica 47
 - 1.2.2. O modo dramático: a tragédia e o drama histórico 57
2. A representação da figura na ficção 66
3. Para uma clarificação da perspectiva teórico-metodológica e dos objectivos no quadro da Hermenêutica Intercultural e do *cultural turn* 71

II. A RECEPÇÃO DA FIGURA HISTÓRICA DE URIEL DA COSTA E AS FONTES DE KARL GUTZKOW 77

1. Principais aspectos e etapas da (re)construção historiográfica e literária da biografia de Uriel da Costa, desde 1644 aos nossos dias 79
 - 1.1. A recepção da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* de Uriel da Costa 82
 - 1.2. O aumento da recepção do caso de Uriel da Costa desde finais do século XIX 85
 - 1.3. Sobre a actualização da imagem do luso-judeu: os contornos da recepção de Uriel da Costa, desde os anos 60 do século XX até à actualidade 90
 - 1.4. A «teoria da conspiração»: uma resposta à mitificação de Uriel da Costa como vítima do judaísmo rabínico? 95
2. Vida e obra de Uriel da Costa 98
 - 2.1. Tábua biobibliográfica de Uriel da Costa (1583/1584-1640) 99
 - 2.2. «L'aventure spirituelle»: a evolução do pensamento de Uriel da Costa 105
 - 2.2.1. O catolicismo (1583/1584-1609) e o marranismo (1609/1610-1614) 107
 - 2.2.2. O judaísmo ortodoxo (1614-1616) e o judaísmo saduceísta (1616-1632) 108
 - 2.2.3. O deísmo naturalista ou ético (1624/1632-1640) 111

3.	Testemunhos de recepção na Alemanha até aos anos 30 e 40 do século XIX ou as fontes de Karl Gutzkow	113
3.1.	Johannes Müller e Philipp van Limborch: os primeiros testemunhos sobre Uriel Acosta ou duas fontes óbvias de Karl Gutzkow	116
3.2.	As primeiras versões da «fonte-mãe»: <i>Exemplar Humanae Vitae</i> , <i>The Remarkable Life of Uriel Acosta</i> e <i>Bild des menschlichen Lebens</i>	120
3.3.	De Pierre Bayle a Johannes Möller: as primeiras fontes da Idade da Razão	126
3.4.	De Voltaire a Herder: outras fontes prováveis do Século das Luzes	131
3.5.	Quem é Uriel Acosta? Ou o balanço possível das fontes de Karl Gutzkow	138

III. FICÇÃO E HISTÓRIA: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA DE URIEL DA COSTA NA OBRA LITERÁRIA DE KARL GUTZKOW

1. A época da Restauração e a posição de Karl Gutzkow no panorama cultural e literário dos anos 30 e 40

1.1.	Considerações prévias acerca da Restauração, <i>Biedermeier</i> , Jovem Alemanha e <i>Vormärz</i>	142
1.2.	Tábua biobibliográfica de Karl Gutzkow (1811-1878)	146
1.3.	Sobre a literatura e o teatro como instituições ético-políticas: o ideário estético-literário de Karl Gutzkow	159
1.3.1.	O «contrabando de ideias» e o «credo» político-literário do porta-voz da Jovem Alemanha	161
1.3.2.	Persistência e reformulação do ideário poetológico de Gutzkow: do caso <i>Wally, die Zweiflerin</i> ao período do <i>Vormärz</i>	170
1.3.3.	«Traficância», ficcionalização e tendência ensaística: o conceito de novela do jovem Gutzkow	179
1.3.4.	Ideias novas em trajés clássicos: os conceitos gutzkowianos de drama e de tragédia	183
1.4.	Sobre a utilidade da História para a obra de arte literária: Karl Gutzkow e a ficção histórica	189
1.4.1.	Principais fases e paradigmas da ficção histórica da Restauração: a narrativa e o drama históricos	189
1.4.2.	Da rejeição de Hegel à emulação do paradigma scottiano: as concepções de História e de ficção histórico-narrativa em Gutzkow	202
1.4.3.	O «contrabando de ideias» sob a capa da História: os conceitos gutzkowianos de novela e de drama históricos	211

2. A ficcionalização da História na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834)

2.1.	O enigma da génese da «Morgenblattnovelle»	219
2.2.	Breve história da recepção da novela <i>Der Sadducäer von Amsterdam</i> : do silêncio inicial ao reconhecimento tardio como obra representativa da Jovem Alemanha	226

2.2.1.	«So gut wie nicht erschienen»: o longo silêncio em torno das primeiras edições da «obra-prima de juventude» e a sua exclusão do «tesouro novelístico alemão»	226
2.2.2.	A valorização crescente da «obra-prima de juventude»: as reedições e os ecos da crítica literária	229
2.3.	Modos de apropriação e representação ficcional do caso histórico de Uriel da Costa na novela <i>Der Sadducäer von Amsterdam</i>	239
2.3.1.	A estrutura novelística ou o conturbado percurso espiritual e amoroso do herói até ao desfecho melodramático	241
2.3.2.	Uriel Acosta em Amesterdão, 1639/1640 vs. Karl Gutzkow na Alemanha da Restauração — principais aspectos da selecção e configuração histórico-novelística de espaço, tempo, personagens e acção	245
2.3.3.	A hibridez da constelação de figuras	253
2.3.3.1.	Figuras histórico-ficcionais ou figuras históricas ficcionalizadas	255
2.3.3.2.	Figuras ficcionais ou fictícias	265
2.3.4.	A simbiose entre historicidade e ficcionalidade na representação da figura de Uriel Acosta e na encenação narrativa dos acontecimentos estruturantes do conflito entre o «saduceu» e a ortodoxia judaica de Amesterdão	269
2.3.4.1.	Judeu, mártir e melancólico — a figura de Uriel Acosta à luz da tradição literária ou algumas notas introdutórias sobre a concepção do protagonista	269
2.3.4.2.	Uriel Acosta nas cenas fictícias	272
a)	1. ^a macrossequência: Do cepticismo religioso à paixão por Judite — a apresentação do protagonista e do conflito com a Sinagoga	273
b)	2. ^a macrossequência: O fracasso do amante e os testemunhos de saduceísmo nas fases da reconciliação e do agravamento do conflito	298
c)	3. ^a macrossequência: A herança espiritual de Uriel na cena da despedida de Baruch Espinosa	315
2.3.4.3.	Uriel Acosta nas cenas históricas ou pertencentes a <i>dark areas of history</i>	318
a)	1. ^a macrossequência: A ostracização e o exílio de Uriel no início do conflito filosófico-religioso com a Sinagoga	318
b)	2. ^a macrossequência: Da falácia da reintegração do saduceu ao agravamento do conflito filosófico-religioso	327
c)	3. ^a macrossequência: O desfecho melodramático — humilhação e aniquilamento do saduceu nas cenas da prisão, da sinagoga e do suicídio	333
2.4.	Conclusão	353
3.	A ficcionalização da História na tragédia <i>Uriel Acosta</i> (1846)	369
3.1.	«Ein Trauerspiel in Versen, historisch aber von einer zeitgemäßen Tendenz» — breve história da génese da tragédia <i>Uriel Acosta</i>	369
3.1.1.	Primavera de 1846: a versão de Paris	371
3.1.2.	A versão revista de Frankfurt (Verão de 1846) e a estreia em Dresden (Dezembro de 1846)	378
3.1.3.	Dezembro de 1846: a <i>editio castigata</i> de Dresden	381

3.2.	Dos palcos do <i>Vormärz</i> à crítica literária do início do século XXI: breve história da recepção da tragédia <i>Uriel Acosta</i>	383
3.2.1.	A primeira fase da recepção da «obra-prima dramática de Gutzkow»: do êxito nos palcos do <i>Vormärz</i> a outros testemunhos de recepção na segunda metade do século XIX	383
3.2.2.	As oscilações na recepção da «peça sobre o judeu», entre finais do século XIX e a contemporaneidade: as reedições e os ecos da crítica literária	394
3.3.	Modos de apropriação e representação ficcional do caso histórico de Uriel da Costa da tragédia <i>Uriel Acosta</i>	407
3.3.1.	A estrutura dramática ou o conflito espiritual e amoroso do herói até ao desfecho trágico	407
3.3.2.	Uriel Acosta, «in und bei Amesterdam, 1640» vs. Karl Gutzkow na Alemanha da Restauração — principais aspectos da selecção e configuração histórico-dramática de espaço, tempo, personagens e acção	412
3.3.3.	A hibridez da constelação de figuras	417
3.3.3.1.	As figuras histórico-ficcionais e ficcionalizadas	418
3.3.3.2.	As figuras ficcionais ou fictícias	424
3.3.4.	A simbiose entre historicidade e ficcionalidade na representação da figura de Uriel e na encenação dramática das cenas estruturantes do conflito entre o herói trágico e a ortodoxia judaica de Amesterdão	428
3.3.4.1.	Judeu e mártir — notas introdutórias sobre a concepção do herói trágico Uriel Acosta	428
3.3.4.2.	Uriel Acosta nas cenas fictícias	429
a)	«Halb Christ, halb Jude» — a apresentação do herói no decurso da exposição dramática	429
b)	«Ob mir die Wahrheit edler als die Liebe?» — o herói trágico entre a rectidão e a fraqueza humana	438
c)	Uriel e Baruch Espinosa, seu herdeiro espiritual	451
3.3.4.3.	Uriel Acosta nas cenas históricas ou pertencentes a <i>dark areas of history</i>	455
a)	«Uriel ein Christ?» — a censura, confiscação e queima do livro [<i>Exame das Tradições Farisaicas</i>] de Uriel Acosta	455
b)	«Ihr dürft mir fluchen! Denn ich bin ein Jude!» — a ostracização de Uriel em casa de Vanderstraten ou a assunção da luta contra a ortodoxia	461
c)	«Verhöhnt, ohnmächtig, mit zerriss'nen Kleidern» — o caminho para a sinagoga e a detenção de Uriel	468
d)	Uriel e a desconstrução do mito de Elisha ben Abuja na cena do interrogatório — ortodoxia, cepticismo e discurso metahistóriográfico	470
e)	A cerimónia de retractação e penitência na sinagoga — humilhação e revolta do jovem «herói consequente»	478
f)	A queda do herói trágico	488
3.4.	Conclusão	494

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS	505
V. BIBLIOGRAFIA	521
1. Textos	521
1.1. Uriel da Costa	521
1.2. Karl Gutzkow	522
1.3. Outros autores	526
2. Estudos críticos	529
3. Enciclopédias, dicionários, histórias da literatura e outras obras de referência	560
4. Outras fontes electrónicas consultadas	565
APÊNDICE	567

Índice de quadros

Quadro 1: Macro-estrutura da novela <i>Der Sadducäer von Amsterdam</i>	241
Quadro 2: Cronologia comparativa dos dados histórico-biográficos de Uriel da Costa	246
Quadro 3: Constelação de figuras na novela <i>Der Sadducäer von Amsterdam</i>	253
Quadro 4: Macro-estrutura do drama <i>Uriel Acosta</i>	408
Quadro 5: Constelação de figuras do drama <i>Uriel Acosta</i>	417

Wer kennt nicht den durch einen deutschen Dichter der Gegenwart, freilich in falscher Auffassung, populär gemachten Uriel da Costa!

Meyer Kayserling, *Geschichte der Juden in Portugal*

Der Dichter ist Herr über die Geschichte; und er kann die Begebenheiten so nahe zusammen rücken, als er will. Ich sage: er ist Herr über die Geschichte!

Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*

Eine Chronik schreibt nur derjenige, dem die Gegenwart wichtig ist.

Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*

PREÂMBULO: URIEL DA COSTA, UMA FIGURA HISTÓRICA PORTUGUESA NA OBRA DE KARL GUTZKOW?

Quando, em Outubro de 2002, no rescaldo da publicação da nossa dissertação de mestrado intitulada *O Imaginário de Lisboa nos Romances «Bekenntnisse des Hochstaplers Félix Krull» de Thomas Mann e «Schwerenöter» de Hanns-Josef Ortheil*, iniciámos a reflexão com vista à escolha de um tema para a dissertação de doutoramento, estávamos ainda longe de imaginar que um dia nos iríamos debruçar sobre a figura de Uriel da Costa na obra de Karl Gutzkow, principalmente porque tendíamos a afastar-nos da área das relações literárias e culturais luso-alemãs. Um interesse antigo pela figura do sedutor, despoletado por um trabalho académico de índole comparatista sobre os romances *Effi Briest*, de Theodor Fontane, e *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, no âmbito da disciplina de Literatura Alemã III, ministrada, em 1989/1990, pela Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille, havia-nos conduzido a terrenos científicos tão amplos quanto bem explorados, como são os casos do tratamento dos mitos de Dom Juan ou de Casanova na literatura de expressão alemã.

As cogitações em torno de tais hipóteses temáticas apenas conheceram o seu epílogo no dia em que a mencionada Professora, provida da mais recente edição crítica da obra *Exemplar Humanae Vitae* (Costa, 2001), nos chamou a atenção para o caso do livre-pensador judaico-português, que sensibilizara individualidades tão díspares como Johann Gottfried Herder e Agustina Bessa-Luís, para logo nos sugerir o estudo do tratamento dado a esta figura histórica numa novela e num drama de um autor oitocentista que conhecíamos, desde as aulas de Cultura Alemã do Professor Doutor Ludwig Scheidl, como um dos protagonistas da chamada Jovem Alemanha. O tema suscitou-nos de imediato um enorme interesse, originando as primeiras leituras, bem como algumas pesquisas bibliográficas, que acabaram por resultar, mais de um ano volvido, numa comunicação.¹ Não obstante, a execução desses trabalhos preliminares correspondeu afinal a um longo período de reflexão que culminou, em Julho de 2004, na aceitação do repto lançado pela minha orientadora principal, a Professora Doutora

¹ Trata-se de um texto intitulado «A cena da retractação e punição na tragédia *Uriel Acosta* de Karl Gutzkow e na biografia romanceada *Um Bicho da Terra* de Agustina Bessa-Luís» e apresentado, a 2 de Junho de 2004, no V Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC), que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Maria Manuela Gouveia Delille, com o registo do tema e do plano da dissertação, e o início da investigação de fundo que nos levam agora, antes de mais, a tecer algumas considerações preambulares sobre o tema, o *corpus* e suas implicações teórico-metodológicas.

Acerca do lugar de Uriel da Costa na memória colectiva

No interior da vasta galeria de figuras históricas que foram objecto de ficcionalização por parte de autores de expressão alemã é possível deparar com rostos tão conhecidos dos portugueses como os de Inês de Castro (?-1355), do navegador Fernão de Magalhães (1480-1521), do poeta Luís Vaz de Camões (1524-1580), do rei D. Sebastião (1554-1578) ou do Marquês de Pombal (1699-1782). O elenco de figuras históricas portuguesas retratadas ao longo de vários séculos na literatura alemã — na verdade, bastante reduzido mas muito sugestivo — tem passado praticamente despercebido à crítica literária, incluindo a Germanística Intercultural,² se exceptuarmos alguns estudos recentes levados a cabo por germanistas portuguesas do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos (CIEG), no âmbito do projecto «Relações Literárias e Culturais Luso-Alemãs. Estudos de Recepção e de Hermenêutica Intercultural», coordenado pela Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille. Refiro-me a alguns dos trabalhos académicos publicados, em versões refundidas, na série *MinervaCoimbra/CIEG*, a saber: as dissertações de mestrado de Catarina Martins e de Júlia Garraio (reunidas no volume intitulado *Camões na Alemanha. A Figura do Poeta em Obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*, 2000), e a de Maria de Lurdes das Neves Godinho (*O Marquês de Pombal em Obras de Reinhold Schneider e Alfred Döblin. Dois Retratos Ficcionalis Alemães do Século XX*, 2004), bem como a dissertação de doutoramento de Ana Maria Pinhão Ramalheira (*Alcácer Quibir e D. Sebastião na Alemanha. Representações Historiográficas e Literárias (1578-ca.1800)*, 2002). A par de alguns artigos sobre a figura de Inês de Castro na literatura alemã publicados pela coordenadora do referido Centro (cf. Delille, 2003: 113-128, e 2004: 187-199), saliente-se igualmente a dissertação de doutoramento de Maria de Fátima Gil

² Para uma clarificação cabal do conceito de «interkulturelle Germanistik», cf. especialmente os contributos de Wierlacher (2003: 1-45) e Maria Manuela Gouveia Delille/Alfred Opitz (2003: 655-660) para a colectânea de estudos editada por Alois Wierlacher/Andrea Bogner com o título *Handbuch Interkulturelle Germanistik*.

subordinada ao tema «*Magellan. Der Mann und seine Tat*» de Stefan Zweig: um exemplo de “*Biografia Moderna*” dos Anos 30 sobre uma Figura Histórica Portuguesa (2005), a qual foi recentemente dada à estampa em versão refundida (cf. Gil, 2008).³

Um regresso à mencionada galeria para uma observação mais atenta permite descortinar, quase na penumbra, pelo menos dois retratos de uma outra figura histórica hoje já muito pouco conhecida no seu país de origem: Gabriel, aliás, Uriel da Costa (1583/1584-1640). O destino trágico do luso-judeu converso, que, depois de perseguido e humilhado pelas autoridades judaicas de Amesterdão, acabou por se suicidar, ocupa, neste dealbar do milénio, quanto muito um discretíssimo recanto da memória colectiva dos portugueses.⁴ Trata-se, com efeito, de uma figura da nossa História que, ainda há pouco mais de duas décadas, Agustina Bessa-Luís tentou tirar do esquecimento a que há muito fora votada, dedicando-lhe uma biografia romanceada com o título *Um Bicho da Terra* (1984). Além do cientista António Damásio, o qual dedica um pequeno capítulo da sua obra de divulgação *Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir* (2003) a «O Caso de Uriel da Costa» (Damásio, 2003: 270-281), é sobretudo a estudiosos portugueses e alemães da primeira metade do século XX, como Augusto Epifânio da Silva Dias (cf. Costa, 1901), Alfred Klaar (cf. Costa, 1909), Joaquim Mendes dos Remédios (1990 [¹1911]), Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922, 1924), Carl Gebhardt (cf. Costa, 1922), Artur Magalhães Basto (1930a, 1930b, 1931) e Castelo Branco Chaves (cf. Costa, 1937), que devemos a preservação do lugar deste pensador seiscentista na nossa memória colectiva.⁵

Karl Gutzkow ou a redescoberta de um autor ignorado

Os mais recentes actos de rememoração de Uriel da Costa entre nós encontram, no contexto de expressão alemã, um curioso paralelo no romance de Robert Menasse *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001), em que a figura portuguesa surge como personagem secundária (cf. Nunes, 2006c: 57-89). Trata-se do exemplo mais recente da série literária consagrada à ficcionalização deste «mártir da liberdade de pensamento»

³ Cf. www.uc.pt/cieg, site que contém informações relativas a outros estudos ainda em curso integrados no referido projecto.

⁴ Acerca do conceito de «memória colectiva», cf. *infra*, o capítulo I.3., p. 74.

⁵ Para uma informação mais detalhada sobre o tratamento da figura de Uriel da Costa na historiografia e na literatura portuguesas, cf. o capítulo II.1, p. 79-97.

(Caeiro, 1986: 75), iniciada, há quase dois séculos, por Karl Gutzkow (1811-1878) na Alemanha do período da Restauração.⁶ Este incansável — e controverso — jornalista e escritor que se notabilizou sobretudo através da luta contra o absolutismo político, não ficou indiferente à figura do livre-pensador português. Porventura estimulado pelas considerações tecidas acerca do caso de Uriel da Costa por nomes proeminentes da cultura iluminista alemã — como Johann Gottfried Herder e Gotthold Ephraim Lessing, ambos apologistas da «Humanität», da liberdade e tolerância religiosas — ou por amigos próximos ou pertencentes aos círculos judaicos alemães, o inconformado Gutzkow bem cedo mostrou grande interesse nesta figura histórica à qual dedicou primeiro uma novela (*Der Sadducäer von Amsterdam*, 1834) e depois uma tragédia (*Uriel Acosta*, 1846).

Sem nunca ter conseguido transpor as selectivas fronteiras do cânone literário, aquele que permanece nos anais da história da literatura alemã meramente como o jovem autor do polémico romance *Wally, die Zweiflerin* (1835) legou-nos uma extensa e multifacetada obra,⁷ a qual só muito recentemente, na viragem do milénio, principiou a ser redescoberta sobretudo pela Germanística alemã e britânica. O estigma de autor prolixo e esteticamente desqualificado, a par de mal disfarçados preconceitos ideológicos, que não raro têm origem em juízos de valor depreciativos saídos da pena de nomes canónicos da literatura alemã (Heinrich Heine e Theodor Fontane, principalmente) e resultam num prolongado e generalizado desconhecimento da sua opulenta produção literária, são os motivos que sobressaem do discurso de Gustav Frank, no seu veemente apelo à leitura e à publicação («Gutzkow lesen! Gutzkow edieren! Gutzkow liest!» 2001b: 9-17), quando tenta explicar o ostracismo a que boa parte da Germanística condenou Karl Gutzkow durante pelo menos um século.⁸

Assim, também não é de admirar que Lutz Hagestedt (1999), na sequência da brusca e inusitada publicação de três títulos gutzkowianos de uma só assentada,⁹ ainda

⁶ Cf. *infra*, o capítulo II.3, p. 113-139.

⁷ A evolução de toda a carreira literária do escritor será abordada no subcapítulo III.1.2 (cf. *infra*, p. 146-158), enquanto os contornos do escândalo que envolveu a publicação do referido romance será posto em relevo no subcapítulo III.1.3.2. (cf. *infra*, p. 170-178).

⁸ Diga-se, em abono da verdade, que o significado histórico-cultural da prolífera e variegada obra de Karl Gutzkow não é despiciendo, afigurando-se a Gert Vonhoff e. o. como objecto incontornável para quem pretende conhecer em profundidade o século XIX alemão (*apud* Jan Süselbeck, 2002, o qual também se insurge contra o menosprezo do autor em apreço). Cf. igualmente Ute Promies (2003: 11-20) e, acerca da imagem de Gutzkow no campo da crítica literária até meados dos anos 70, Volkmar Hansen (1977: 488-542).

⁹ Referimo-nos antes de mais à colectânea de narrativas e novelas *Die Selbsttaufe* (Gutzkow, 1998d), e que é objecto da recensão de Lutz Hagestedt na revista *on-line literaturkritik.de*, mas igualmente às

se interrogue sobre a veracidade dos primeiros passos no sentido de uma reaproximação ao «autor maltratado» [(d)er mißhandelte Autor] (Jauslin, 2002: 597): «Gibt es eine Gutzkow-Renaissance?». Quatro anos volvidos, já Stephan Landshuter (2003a), na sua recensão ao volume com as comunicações do Congresso Internacional do grupo de investigação interdisciplinar «Forum Vormärz Forschung», de 2000 (Gustav Frank/Detlev Kopp, 2001), não hesita em falar do «escritor reencontrado» [der wiedergefundene Schriftsteller] e num «autêntico renascimento de Gutzkow» [eine regelrechte Gutzkow-Renaissance], embora o seu único texto que, até à data, mereceu a atenção de uma editora de grande divulgação no mercado livreiro alemão continue a ser *Wally, die Zweiflerin* (cf. Gutzkow, 1998g). Tanto o «Forum Vormärz Forschung» como o Aisthesis Verlag de Bielefeld, os quais já tinham publicado, no ano anterior, as Actas do primeiro Congresso dedicado exclusivamente a Gutzkow em 1997, na Universidade de Keele (Grã Bretanha),¹⁰ desempenham, na verdade, um papel de relevo na redescoberta de um autor largamente esquecido. No entanto, é ao grupo de trabalho germano-britânico denominado «Editionsprojekt Karl Gutzkow», e liderado por Martina Lauster (Universidade Exeter, GB) e por Thomas Bremer (Universidade Martin Luther de Halle-Wittenberg, RFA), que se deve, em primeira instância, o impulso decisivo dado à divulgação integral da tão vasta quanto ignorada obra de Karl Gutzkow, iniciada, em 2001, por meio de um projecto editorial inovador e ambicioso.¹¹ Se já os anos 90 do século transacto viram dar à estampa alguns relevantes estudos dedicados ao nosso autor mal-amado,¹² esta valiosa *edition in progress*, apoiada nos mais avançados média e prevista para as primeiras décadas deste milénio, parece ter mudado a direcção dos ventos da história da recepção de Karl Gutzkow, os quais sopram finalmente a seu

seguintes publicações de Karl Gutzkow dadas à estampa no mesmo ano: uma reedição integral, em três volumes, do romance *Die Ritter vom Geiste* (1998c), e os dois volumes da *Bibliographie Karl Gutzkow*, da autoria de Wolfgang Rasch (1998a, 1998b). Contudo, há ainda que registar, como testemunho do renovado interesse pelo autor em apreço, dois outros títulos do mesmo ano não considerados por Hagedstedt: a edição comentada das *Schriften* (Gutzkow, 1998e), e *Der Briefwechsel zwischen Karl Gutzkow und Levin Schücking 1838-1876* (cf. Gutzkow, 1998a). Para não falar da publicação, no ano seguinte, por ocasião das comemorações dos 250 anos do nascimento de Goethe, da comédia histórica *Der Königsleutnant. Zwist im Hause Goethe* (Gutzkow, 1999a) e do ensaio *Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte: eine kritische Verteidigung* (1999b).

¹⁰ Os resultados do Congresso viriam a ser publicados, somente em 2000, por Roger Jones e Martina Lauster sob o título *Karl Gutzkow: Liberalismus – Europäertum – Modernität*.

¹¹ Reportamo-nos à edição crítica digital, disponibilizada simultaneamente em livro (com CD-ROM) e *on line*, respectivamente, pelo Oktober Verlag de Münster e através do *site* www.gutzkow.de. Cf. o volume de apresentação (Gutzkow, 2001b) da responsabilidade de Gert Vonhoff e Martina Lauster, bem como o artigo de apresentação de Ute Schneider (1999a).

¹² Cf. a título de exemplo as dissertações dos especialistas em Gutzkow Gert Vonhoff (1994) e Gustav Frank (1998).

favor, abrindo de par em par as portas à reclamada leitura e investigação, cujos primeiros frutos, cremos, não tardarão a estar acessíveis em estantes e escaparates.

Em busca dos textos esquecidos: o interesse da ficção histórica de Gutzkow sobre a figura de Uriel da Costa

Não obstante a revisão a que a imagem do escritor e o seu lugar na memória histórico-cultural alemã têm vindo a ser submetidos, nem *Der Sadducäer von Amsterdam* nem *Uriel Acosta* — obras que figuram na história da literatura universal, de facto, como os dois primeiros tratamentos ficcionais do caso histórico de Uriel da Costa — mereceram, a nosso ver, a devida atenção por parte da crítica literária. Por conseguinte, e apesar de optarmos por fazer o ponto da situação no que respeita à bibliografia crítica publicada apenas nos subcapítulos dedicados à recepção de cada um das obras em apreço,¹³ não podemos deixar de conceder desde já o espaço necessário à indicação dos principais estudos vindos a lume sobre o referido *corpus*, sobretudo com o intuito de colhermos uma primeira impressão acerca do tamanho da lacuna científica que nos propomos preencher através do presente trabalho.

A comprovar o facto de as supramencionadas obras de ficção permanecerem em grande medida como terreno inexplorado pelos estudos literários e culturais, basta-nos assinalar que a recente monografia de Armin Gebhardt, dedicada a *Karl Gutzkow. Journalist und Gelegenheitsdichter* (2003), cuja validade científica teremos oportunidade de comentar (cf. *infra*, p. 236 e 400), concede a cada um dos textos pouco mais do que um resumo comentado da acção espraído por meia dúzia de páginas. Quanto à restante bibliografia crítica, se exceptuarmos, por um lado, os trabalhos pioneiros de índole paratextual incluídos pelos editores das obras reunidas de Karl Gutzkow no início do século XX — Heinrich Hubert Houben (cf. Gutzkow, 1908a),¹⁴ Peter Müller (cf. Gutzkow, 1911a) e Reinhold Gensel (cf. Gutzkow, 1912a) — e, por outro, o recente artigo de Manuela Nunes (2006d: 13-39) publicado na revista *cadernos do cieq* com o título «Saduceu e Iluminista: Uriel da Costa na Obra de Karl Gutzkow», apenas dois estudos se ocuparam especificamente das duas obras sobre Uriel da Costa.

¹³ Cf. *infra*, os subcapítulos III.2.2, p. 226-238, e III.3.2, p. 381-404, respectivamente.

¹⁴ H.H. Houben é igualmente autor de *Gutzkow-Funde. Beiträge zur Literatur und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* (1901), o primeiro estudo crítico da obra de Gutzkow digno desse nome.

Em rigor terá sido a germanista portuguesa Maria Luísa Saavedra Machado a dar o primeiro passo na interpretação da obra de Gutzkow sobre o pensador luso. Trata-se de uma dissertação de Licenciatura em Filologia Germânica com o título *Uma Tragédia Alemã sobre Uriel da Costa*, apresentada, em 1960, à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, um estudo algo incipiente do ponto de vista científico, que inclui, em anexo, uma tradução portuguesa em prosa do drama *Uriel Acosta*. Assinale-se ainda, mais de duas décadas depois, o artigo «Uriel da Costa Visto por Karl Gutzkow», da autoria do antigo germanista da Universidade de Lisboa, Olívio Caeiro (1986: 51-77), que centra a sua análise na novela para, no final, se debruçar brevemente sobre o drama.

Parecem-nos igualmente dignos de referência alguns títulos que se ocupam, embora de forma mais ou menos subsidiária, de uma e/ou de outra das obras que compõem o nosso *corpus*. Reportamo-nos, por ordem cronológica, aos seguintes estudos: as dissertações *Der Held im Drama Georg Büchners, der Jungdeutschen und Friedrich Hebbels* (1969), de Rolf Högel, *Emancipation, assimilation and stereotype* (1978), de Charlene A. Lea, e *Das Junge Deutschland und die Familie. Zum literarischen Engagement in der Restaurationsepoche* (1979), de Hannelore Burchardt-Dose; os artigos «Gutzkow, die Juden und das Judentum» (1989: 118-129), de Hartmut Steinecke, e «Zwischen „gemeinem Talent“ und „Anempfindungskunst“. Zwiespalt und Übergang in Karl Gutzkows Erzählungen» (1994: 267-296), de Bettina Plett; os posfácios de Wolfgang Lukas (1998a: 389-415), à colectânea de prosa narrativa *Die Selbsttaufe*, e de Hans-Wolfgang Krautz, à mais recente edição bilingue de *Exemplar humanae vitae – Beispiel eines menschlichen Lebens* de Uriel da Costa (2001a: 51-80); o artigo de Marianne Wunsch, «Religionsthematik und die Strategien der Selbstverhinderung in Erzähltexten Gutzkows der 1830er bis 1850er Jahre» (2001: 189-205); e, por fim, o breve capítulo sobre «Freiheit versus Orthodoxy» nas duas obras de Gutzkow acerca de Uriel da Costa, incluído por Norbert Otto Eke (2005b: 115-122) na sua *Einführung in die Literatur des Vormärz*.

À concisão e à pouca profundidade dos referidos estudos dedicados à ficção gutzkowiana sobre Uriel da Costa — por certo motivada quer pelo enquadramento temático e/ou pela natureza da respectiva publicação quer, nalguns casos, pelo recurso a metodologias datadas — há que adicionar outro aspecto saliente: nenhum deles aborda qualquer dos textos na perspectiva das relações entre Ficção e História, nem analisa de forma abrangente o tratamento dado à figura do protagonista. As características

detectadas nos estudos supracitados não nos permitem, de modo algum, refutá-los como trabalhos científicos improficientes. Pelo contrário, julgamos sim poder acolhê-los como pontos de referência profícuos bem assim como redobrado estímulo ao estudo de um autor e de dois dos seus textos que — longe de qualquer sinal de esgotamento — prometem constituir terreno fértil para o investigador. A comprovação da parca exploração da obra de Karl Gutzkow pela Germanística e da quase inexistência de estudos monográficos tanto sobre *Der Sadducäer von Amsterdam* como sobre *Uriel Acosta*, acrescida do desinteresse generalizado da crítica literária pelo tratamento ficcional da figura do judeu converso de origem portuguesa, veio mesmo a consolidar-se como o argumento de maior peso na aceitação do tema da presente dissertação de doutoramento sugerido pela nossa orientadora, a Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille. Todavia, outros dois factores determinantes acabaram por ocupar o espaço sobejante no prato da balança da nossa opção temática, a saber: por um lado, o meu interesse pessoal quer, em geral, pela questão eminentemente actual das complexas relações entre Literatura e História quer, em especial, pela representação da realidade e de figuras históricas portuguesas na literatura de expressão alemã e, por outro, a possibilidade de contrariar a persistente escassez de monografias sobre obras de ficção histórica alemã (e não somente da época da Restauração) constatada por diversos críticos.¹⁵

Em nome da utilidade da teoria para os estudos literários

Intitulado *Ficção e História: A Figura de Uriel da Costa na Obra de Karl Gutzkow*, o nosso trabalho integra-se no supramencionado projecto de investigação do CIEG sobre as representações de figuras históricas portuguesas na literatura de expressão alemã designado por «Relações Literárias e Culturais Luso-Alemãs. Estudos de Recepção e de Hermenêutica Intercultural». Sem nos abstrairmos por completo do quadro genérico do diálogo luso-alemão e dos estudos de Hermenêutica Intercultural,¹⁶ não queremos, porém, deixar de sublinhar desde logo que, dada a natureza histórico-ficcional das obras em apreço, a tónica do nosso estudo de dimensão interdisciplinar se

¹⁵ Cf. e. o. Hermann J. Sottong (1992: 12) e Ansgar Nünning (2002a: 562ss.).

¹⁶ Para um esclarecimento mais preciso do nosso posicionamento no âmbito desta corrente metodológica abrangente, cf. *infra*, o capítulo I.3, p. 71-75.

colocará preferencialmente — podemos já adiantar — no modo de representação ficcional da figura histórica do luso-judeu, bem como nas matérias e temáticas históricas a ela associadas, por um lado, na novela histórica *Der Sadducäer von Amsterdam* e, por outro, no drama histórico *Uriel Acosta*.

A tentativa fundamental de dar resposta às questões relacionadas com a hibridez genológica do *corpus*, acrescida dos benefícios decorrentes da formulação clara de coordenadas teórico-metodológicas,¹⁷ obriga-nos a prestar, de seguida, alguma atenção, em primeiro lugar, ao controverso debate teórico em torno da questão sempre candente das complexas relações entre Literatura e História, e, depois, outrossim às principais tendências teórico-metodológicas que caracterizam actualmente os estudos literários, em particular os estudos germanísticos, tendências que não deixarão de inspirar o tipo de abordagem adoptada no presente estudo. Consequentemente, o capítulo I.1, dedicado às reflexões críticas sobre a representação da História na Ficção, começa por abordar a questão da convergência entre ficção histórica e historiografia e da especificidade da representação da História na obra de arte literária (subcapítulo I.1.1) para então se debruçar sobre a influência genológica sobre a apropriação e representação de matéria histórica na ficção (subcapítulo I.1.2), nomeadamente nos géneros histórico-ficcionais pertencentes aos modos narrativo (I.1.2.1) e dramático (I.1.2.2). Será também tomada em consideração uma categoria que consideramos essencial na análise do texto literário, tanto mais num estudo que se debruça sobre o tratamento ficcional dado a uma *figura* histórica; por conseguinte, não abdicaremos de conceder algumas páginas de reflexão crítica sobre a representação da figura na ficção (capítulo I.2).

Não tencionamos, de forma alguma, furtar-nos às nossas responsabilidades no que concerne à fundamentação crítica da perspectiva analítica que, de modo muito

¹⁷ Acerca das vantagens da reflexão e da consciência teórico-metodológicas para os estudos literários, cf. Jochen Vogt (1999: 195s.), bem como Vera e Ansgar Nünning (2003b: 14s.), os quais — em diálogo intertextual com o título e alguns passos do ensaio nietzschiano *Über Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* — não deixam, porém, de alertar para o perigo de um certo hermetismo científico que advém da utilização excessiva de novos conceitos e terminologia. De resto, A. Nünning (1998e: 1-12), um dos nomes mais recorrentes no campo da teoria literária e cultural da actualidade, realça a ubiquidade da teoria nos estudos literários, comentando nos termos seguintes a não rara aversão à fundamentação teórica de trabalhos científicos: «Daß jeder Form von Literaturkritik, Literaturgeschichtsschreibung und Textinterpretation — auch vermeintlich ‘theoriefreien’ Ansätzen — eine Vielzahl theoretischer Annahmen zugrunde liegt hat Terence Hawkes bei seiner Antwort auf die Umfrage des *TSL* [*Times Literary Supplement*, 15.7.1994] betont und “a sense of theory’s ubiquity” als eine der wichtigsten Einsichten bezeichnet [...]. Der von Theoriegegnern gern herausgestellte Gegensatz zwischen einem theorielastigen und einem ‘direkten’ oder ‘unverstellten’ Zugang zu literarischen Texten erweist sich daher als eine falsch formulierte Alternative: Die Frage lautet nicht, ob sich Literaturwissenschaftler bestimmter Theorien, Modelle und Methoden bedienen oder nicht, sondern wie bewußt sie sich ihrer theoretischen und methodischen Prämissen sind und wie explizit sie die verwendeten Kategorien darlegen.» (A. Nünning, 1998e: 2).

consciente, decidimos adoptar para o estudo das obras histórico-ficcionais em que Karl Gutzkow retrata o livre-pensador judeo-português. Assim, não podemos deixar de desbravar caminho por entre a actual «selva de métodos» [Methodendschungel] (Vogt, 1999: 195) e esclarecer sucintamente o nosso posicionamento no que concerne à actual discussão teórica em torno dos estudos literários na sequência do abalo causado pelo já incontornável *cultural turn* (cf. e. o. V. Nünning/A. Nünning, 2003b: 1-18). Tal clarificação de uma perspectiva assumidamente interdisciplinar e ecléctica, bem como dos objectivos específicos definidos no âmbito da Hermenêutica Intercultural e da mencionada viragem cultural verificada nas ciências sociais e humanas, é levada a cabo no capítulo I.3 e entronca, em grande medida, nas precedentes reflexões críticas sobre a representação da História e da figura na ficção.

I. INTRODUÇÃO

1. A representação da História na ficção

1.1. Ficção e História: da convergência entre ficção histórica e historiografia à especificidade da representação da História na obra de arte literária

*Ficção versus História?*¹

Nas últimas décadas temos vindo a assistir, paralelamente com o fenómeno do renascimento pujante da ficção histórica verificado na literatura pós-modernista dos mais diversos países, ao retomar, no plano da discussão teórico-literária e historiográfica, da velha e controversa questão das relações entre Literatura e História. O problema das afinidades e das diferenças entre o texto literário e o texto historiográfico parece remontar a Aristóteles (cf. Hofmann, 2004: 3), o qual, num célebre passo da *Poética*, ensaia uma distinção clara entre ambos os domínios ao afirmar que

a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. (Aristóteles, 2004: 54)

A demarcação clara das fronteiras entre o discurso do ficcionista sobre «aquilo que poderia acontecer» e o discurso do historiador sobre «o que aconteceu» vem outorgar de

¹ Aproveitamos para referir que doravante (primacialmente por uma questão de clareza contrastiva em relação aos conceitos de História e de literatura de índole historiográfica) privilegiaremos a utilização do conceito genérico «ficção» em detrimento do termo «literatura». Entendemos *ficção*, *lato sensu*, como sinónimo de obra de arte literária (narrativa, dramática e lírica), com o intuito de sublinhar o carácter criativo e ficcional da mesma. Sobre os conceitos de ficção e ficcionalidade, cf. Dieter Heinrich/Wolfgang Iser (1983), Vítor Manuel Aguiar e Silva (1986: 196-202; 639-654), Wolfgang Iser (1991), Carlos Reis/Ana Cristina M. Lopes (2000: 159-163) e, especialmente, Frank Zipfel (2001).

facto uma posição teórica que fez escola e se tem mantido, com maior ou menor firmeza, praticamente até aos nossos dias: falamos da dissemelhança ontológica e da separação inequívoca entre literatura e historiografia. Com efeito, a provecta convicção de que o texto historiográfico trata *res factae* enquanto o texto literário se ocupa de *res fictae* (Rüsen, *apud* Nünning, 1999: 351) tem vindo a ser sujeita a abalos sucessivos, sobretudo desde que, em 1973, o historiador norte-americano Hayden White, numa polémica obra intitulada *Metahistory*, veio chamar a atenção para as semelhanças entre a historiografia e a literatura, para, cinco anos depois, em *Tropics of Discourse*, defender o carácter ficcional do texto produzido pelo historiador (cf. Hofmann, 2004: 3ss.).

A controversa teoria histórica de White, exposta em numerosos trabalhos vindos a lume durante os anos 70 e 80 do século passado (embora longe de constituir uma absoluta novidade),² teve o mérito de relançar o debate em torno da problemática relação entre ficção e História, contribuindo para a formação de duas facções antagónicas compostas tanto por historiadores coevos como por críticos literários conotados com o estruturalismo, a semiologia, o pós-estruturalismo e construtivismo radical e outras tendências recentes. Saliente-se, por um lado, que quer historiadores como Arthur Danto, Lionel Gossman, Walter Bryce Gallie, Louis O. Mink ou Roger G. Seamon quer críticos literários semiologistas e pós-estruturalistas como Roland Barthes, Paul Hernadi e J. Hillis Miller ou ainda Linda Hutcheon e Elisabeth Wesseling, para nos cingirmos apenas a alguns nomes mais conhecidos, se perfilam na primeira linha dos defensores de uma tese de convergência da ficção histórica com a historiografia. Por outro lado, o grupo dos que se batem pela tese diametralmente oposta da separação entre ficção histórica e historiografia também não se reduz a William H. Dray, Eugene Gottlob, Dominick LaCapra e Maurice Mandelbaum ou Jürgen Kocka entre outros representantes da História, contando nas suas fileiras com alguns nomes sonantes no campo da teoria e crítica literárias entre os quais destacamos Warner Berthoff, Barbara Foley, Walter Benjamin, Klaus Weimar, Paul Michael Lützeler e também Gérard Genette, Franz Stanzel e Dorrit Cohn. Perante a impossibilidade de dissecarmos aqui os diversos argumentos que sustentam cada uma das posições aglutinadas em torno da tese da convergência e da tese separatista, gostaríamos, ainda assim, de pôr em relevo os

² Cf. e. o. Raimund Borgmeier/Bernhard Reitz (1984: 8s.) sobre os trabalhos pioneiros de Robin George Collingwood (*The Idea of History*, 1946) e Harvey Allen («History and the Novel», 1944), que alertaram para as semelhanças epistemológicas entre o romance histórico e a historiografia.

seus aspectos essenciais.³ Para o efeito, servimo-nos de algumas das posições teóricas que consideramos mais representativas no âmbito do actual debate em torno das semelhanças e dissemelhanças entre ficção histórica e historiografia.

A teoria de Hayden White e outras versões da tese da convergência entre ficção histórica e historiografia

«*How else can any past, which by definition comprises events, processes, structures, and so forth, considered to be no longer perceivable, be represented in either consciousness or discourse except in an “imaginary” way?*» (White, 1987: 57; itálicos nossos). De seguida, pretendemos demonstrar de forma muito concisa como esta asserção deveras provocatória, extraída da obra *The Content of the Form*, condensa exemplarmente, e por meio de uma pergunta retórica, os preceitos programáticos daquela que é a mais conhecida e representativa das posições teóricas favoráveis à tese da convergência entre ficção histórica e historiografia. É sabido que Hayden White, seguramente o mais influente historiógrafo pós-modernista, fez abanar de alto a baixo o sólido edifício da História — o qual (pelo menos desde o historicismo e do positivismo oitocentistas) se encontra ontológica e funcionalmente separado do da Literatura —, quando, através de um conjunto de ensaios reunidos sob o título de *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, veio a terreiro defender a paridade entre historiografia e ficção. A teoria histórica whitiana, derivada de teorias literárias de cariz estruturalista, salienta a natureza criativa e construída do processo de selecção e ordenação dos factos conduzido pelo historiógrafo. Segundo o autor, tal processo envolve, além da «argumentação formal» e da «implicação ideológica» (inspiradas em Stephen Pepper e Karl Mannheim, respectivamente), um terceiro componente: o «*emplotment*» (White, 1973: 7). Trata-se de um conceito polémico, o qual designa o processo de estruturação ou configuração narrativa dos factos com vista à produção de sentido e que caracteriza ambos os discursos, o historiográfico como o estético-literário. A dimensão subjectiva da tarefa de reconstrução

³ Cf. Nünning (1995: 132-136; 1999: 351-380) e, em especial, Roger G. Seamon (1983: 197-218), o qual oferece uma síntese esclarecedora das diversas posições, mais ou menos radicalizadas, no que respeita às semelhanças e diferenças entre Ficção e História.

do passado histórico detectada na análise do discurso historiográfico do século XIX é-nos, pois, denunciada como argumento fundamental na edificação da tese whitiana da convergência. Esta primeira afirmação da literariedade ou ficcionalidade da narrativa historiográfica por parte do antigo Professor da Universidade da Califórnia, que (ao contrário de Aristóteles) compreende o ofício do historiador como «an essentially poetic act» (White, 1973: x), recorre aliás à obra *Anatomy of Criticism* (1957) de Northrop Frye para estabelecer uma tipologia de quatro formas básicas de *emplotment* correspondentes a outras tantas concepções filosófico-especulativas da História: a comédia, o romance,⁴ a tragédia e a sátira (ou a ironia).⁵

A convicção do historiógrafo norte-americano relativamente à contingência comum à ficção e à História leva-o a apresentar mais tarde, em *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, ainda com maior clareza e ênfase a tese da ficcionalidade do texto historiográfico:⁶

But in general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much invented as found and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences. (White, 1978: 82)

Nitidamente ao arrepio do ideal de objectividade científica que caracteriza o texto historiográfico, White não tem pejo em reiterar a natureza ficcional do mesmo, colando-lhe os rótulos de «verbal fiction» e «verbal artifact» (1978: 122) com o intuito de consolidar a tese da convergência.⁷ O autor desenvolve a sua teoria e poética historiográficas

⁴ O crítico literário norte-americano não se refere aqui ao romance na acepção moderna do termo (em inglês: *novel*), mas sim ao género popular de origem medieval que em inglês também é designado por *romance* e que narra uma história de amor, aventura e mistério situada em tempos e espaços remotos (cf. Frye, 1971: 186-206).

⁵ Para uma crítica poetológica dos padrões narrativos expostos por White, cf. e. o. Frank Ankersmit (2002: 32s.) e Günter Butzer (2002: 149ss.).

⁶ Vale a pena atentar no título da versão alemã, o qual, ao recuperar a frase «Auch Clio dichtet» usada pelo historiador Jürgen Kocka (1990: 24) na sua crítica à tese da convergência, antecipa de forma incisiva a tese central de White: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses* (1986).

⁷ Ansgar Nünning (1999: 355/358) já fez notar a ficcionalidade atribuída por White ao texto historiográfico, nomeadamente aludindo aos títulos escolhidos para os dois ensaios de *Tropics of Discourse* que acabamos de citar: «The Historical Text as Literary Artifact» (White, 1978: 81-100) e «The Fictions of Factual Representation» (White, 1978: 121-134). Cf. White (1978: 88s., 90s.).

distinguindo aliás somente quatro formas básicas de conhecimento histórico decorrentes das diversas estratégias tropológicas que são apanágio da linguagem poética ou literária (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia). Por conseguinte, este historiador pós-modernista considera mesmo que o recurso a padrões narrativos e a estratégias retóricas recorrentes na literatura ficcional no âmbito do processo de reconstrução do passado histórico aproxima de tal forma o historiador do escritor que os textos produzidos por um e por outro não raro se confundem:

There are many histories that could pass for novels, and many novels that could pass for histories, considered in purely formal (or, should I say, formalist) terms. Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another. (White, 1978: 121s.)

Estamos perante uma tentativa apodíctica de nivelamento absoluto entre ficção e historiografia que, quase uma década volvida, vem a conhecer novos desenvolvimentos em *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, o terceiro volume de ensaios sobre teoria e poética historiográficas do mesmo autor. Ao exprimir a convicção de que o *conteúdo* do texto historiográfico se encontra intrinsecamente ligado à *forma*, White não deixa de bater de novo na tecla da alegada ficcionalidade da representação textual da História decorrente da configuração narrativa dessa mesma representação. Com efeito, insiste White logo no prefácio, o discurso historiográfico não é anódino, uma vez que a ordenação e a estruturação narrativa dos factos seleccionados contribuem para a semantização político-ideológica dos mesmos (White, 1987: ix). O historiador em apreço pretende deixar claro que partilha com outros historiadores recentes a opinião de que o discurso narrativo

far from being a neutral medium for the representation of historical events and processes, is the very stuff of a mythical view of reality, a conceptual or pseudoconceptual “content” which, when used to represent real events, endows them with an illusory coherence and charges them with the kinds of meanings more characteristic of oneiric than of waking thought. (White, 1987: ix)

White não abdica de denunciar a ideia do carácter «ilusório» e «onírico» (leia-se: ficcional) da historiografia e não retira tampouco qualquer validade ao conceito de *emplotment* (White, 1987: 44) no contexto da polémica questão da representação narrativa de factos históricos. Embora sem negar em absoluto a possível veracidade do texto produzido pelo historiógrafo, o autor reafirma, ainda a propósito da narratividade da História, a equidade entre ficção histórica e historiografia (White, 1987: 45-48, 57).

Alguns teorizadores — como Ansgar Nünning (1999: 379) e Dorothee Kimmich (2002: 87) — tiveram já ensejo para sublinhar a revisão e alteração ligeira das posições teóricas de Hayden White em trabalhos e entrevistas posteriores a *The Content of the Form*, os quais têm porém passado praticamente despercebidos à maioria da crítica. Todavia, o que tem prevalecido ao longo dos últimos decénios é, de facto, a defesa irredutível da paridade absoluta entre ficção e historiografia por parte do autor de *Metafiction* que, como não podia deixar de ser, acabaria por provocar variadíssimas reacções críticas, algumas moderadas e conciliadoras, outras bem extremadas, quer de rejeição (principalmente por parte dos historiadores supracitados) quer de adesão.

Antes de nos ocuparmos da argumentação que move os principais contestatários do também chamado «relativismo radical» de White (Eugene Gottlob, 1980, *apud* Lützel, 1997: 13), não podemos deixar de mencionar os trabalhos de alguns críticos literários que, de um modo geral, comungam das ideias do historiador em apreço sobre a relação simétrica entre ficção histórica e historiografia. A adesão (não raro acrítica) à teoria whitiana é particularmente significativa entre os anglistas norte-americanos que se ocupam da ficção histórica pós-modernista como Brian McHale (*Postmodernist Fiction*, 1987), Elisabeth Wesseling (*Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, 1991) e, em especial, Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism*, 1988; *The Politics of Postmodernism*, 2002 [¹1989]), a criadora do conceito (entretanto celeberrimo) de «historiographic metafiction». Estes especialistas em literatura destacam-se pela ênfase colocado na inquestionável contaminação entre teoria e prática literárias bem assim entre os discursos historiográfico e literário amiúde detectada no romance histórico pós-modernista, fazendo-se assim eco do «relativismo radical» característico do principal representante da tese da convergência, sem concederem a devida atenção aos aspectos relacionados com a especificidade do fenómeno literário.

No que concerne à influência whitiana sobre a crítica literária alemã há que referir os nomes de Karlheinz Stierle (*apud* Norbert Otto Eke, 1994: 18s.) e Hans Robert Jauß (*apud* Hinck, 1995: 40, 143s.) e, principalmente, Daniel Fulda, o qual situa a origem da historiografia científica na arte literária (*Wissenschaft aus Kunst*, 1996b). Debruçando-se sobre a ficção histórica e a historiografia de 1760 a 1860, o germanista constata interferências recíprocas entre Literatura e História e leva a cabo uma tentativa de entibramento da velha distinção entre os dois tipos de discurso (cf. também Fulda, 1996a: 169-210). Mais recentemente, num artigo incluído no compêndio *Literatur und Geschichte* (2002), mantém uma concepção lata e integracionista da História que engloba por igual a ficção histórica e a historiografia. Fulda (2002: 53/55s.) reitera assim a sua fidelidade quer à concepção neohistoricista da textualidade da História quer às teorias da narratividade e da ficcionalidade da historiografia de inspiração whitiana, quando advoga uma metodologia de análise de cariz hermenêutico-estruturalista assente em premissas teóricas como a natureza linguística, narrativa, pragmática e semântica do texto historiográfico ou da História (cf. Fulda, 2002: 44-49). Parece-nos elucidativa quanto à proximidade em relação a White a concepção de História enunciada pelo professor da Universidade de Colónia:

Die strukturanalytische Hermeneutik versteht ‘Geschichte’ (...) als ein textuelles Konstrukt von besonderer Qualität, denn in ihr verbindet sich die Entwurfs- und Syntheseleistung literarischer Muster mit dem Erfahrungsbezug lebensweltlicher Narrativität, wobei die literarisch induzierte Konstruktion auf jener Narrativität einerseits fußt und sie andererseits übertrifft. (Fulda, 2002: 48s.)

São, de facto, bem audíveis as ressonâncias da argumentação do historiador norte-americano, o qual havia persistido num esforço continuado com o intuito de apagar, no mapa diacrónico da teoria, as linhas delimitadoras da ficção e da História há muito traçadas nas páginas da *Poética* aristotélica. Não devemos, contudo, esquecer que têm sobejado, pela mão de historiadores, de críticos literários e de teorizadores (como também de outros interessados na matéria) dos mais diversos quadrantes, iniciativas para retocar ou mesmo reavivar as referidas linhas. Por uma questão de economia, centrar-nos-emos predominantemente nas posições mais emblemáticas de entre os representantes da crítica literária alemã.

Formulações várias da tese separatista entre ficção histórica e historiografia

Um dos primeiros críticos literários alemães a abordar a distinção fundamental entre ficção histórica e historiografia é Hans Vilmar Geppert num dos mais relevantes estudos sobre o romance histórico intitulado *Der »andere« historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung* (1976). Baseando-se em Roman Ingarden e Roland Barthes, o germanista admite que ambos os discursos se constituem através de um acto interpretativo e reconstutivo de uma realidade passada, mas considera «o hiato entre ficção e História» como exclusivo da ficção histórica (Geppert, 1976: 32ss.).⁸

Quase uma década depois, em 1984, na introdução aos dois volumes da editora Carl Winter, de Heidelberg, dedicados ao romance histórico dos séculos XIX e XX, também Raimund Borgmeier e Bernhard Reitz (1984: 7-37), depois de reconhecerem a existência efectiva de diversas semelhanças não despiciendas entre o romance histórico e o texto historiográfico,⁹ concedem ao primeiro a exclusividade do estatuto ficcional e poético (1984: 13/17), realçando as limitações do historiógrafo na utilização de conhecimentos e de factos históricos que contrastam vivamente com a liberdade incondicional outorgada ao romancista no tratamento da matéria histórica. Os anglistas deixam registada e.o. uma ideia que se nos afigura como sintomática:

Zur Grenzziehung zwischen historischem Roman und Geschichtsdarstellung gehört auch, daß letzterer die vielfältigen Möglichkeiten fiktionaler Präsentation verwehrt sind. Szenische Darstellung mag in Ansätzen noch möglich sein, Dialog läßt sich noch durch eine Abfolge von Zitaten substituieren, aber trotz Whites in *Metahistory* unternommenen Versuch einer Poetik der Historiographie (...), können literarische

⁸ Geppert (1976: 34-43) considera que, no final do século XVIII, ou seja, antes do surgimento do romance histórico como forma estética consciente, os ficcionistas começam a ter consciência do referido hiato e que é, aliás, dessa «consciência moderna» que resulta o «outro» romance histórico, leia-se: romance histórico moderno, inovador e auto-reflexivo que, em vez de disfarçar ou ocultar, acentua o hiato entre ficção e História, distinguindo-se assim do romance histórico «comum» ou tradicional.

⁹ É interessante verificar como R. Borgmeier/B. Reitz (1984: 16), nitidamente inspirados em Hayden White, indicam a distância temporal, o processo de selecção, ordenação e semantização, a narratividade e, já na esteira de Collingwood, a reconstrução subjectiva do passado como aspectos comuns à ficção histórica e à historiografia.

Modi der Darstellung in der Geschichtsdarstellung allenfalls als Tiefenstrukturen präsent sein. Demgegenüber kann sich der historische Roman literarischer Darstellungsmodi frei bedienen und Geschichte ebenso in der Gestalt der Tragödie wie in Form der Komödie oder als Mischung von beidem vergegenwärtigen. (Borgmeier/Reitz, 1984: 17s.)

Como acabamos de ver, a linha divisória traçada pelos críticos alemães entre os dois tipos de texto em apreço, sobretudo por meio das «múltiplas possibilidades da representação ficcional», configura um afastamento deliberado em relação à tese whitiana da convergência e abre, por assim dizer, o caminho para sucessivas posições posteriores favoráveis à tese separatista, algumas das quais não deixaremos de abordar de seguida.

Em 1989, p. ex., no âmbito do simpósio interdisciplinar sobre *Geschichte als Literatur*, realizado na Freie Universität de Berlim em celebração dos 65 anos do professor Eberhard Lämmert, predominam nitidamente as vozes que se insurgem contra aquela que, por via de regra, temos vindo a chamar de tese da convergência entre ficção histórica e historiografia (cf. Lämmert, 1990: 418). Uma dessas vozes pertence ao historiador Jürgen Kocka (1990: 24-28), o qual, embora reconhecendo alguma legitimidade às teses do carácter construtivista e imaginativo da historiografia, se demarca do seu homólogo norte-americano, apontando a cientificidade da História relacionada com a referencialidade real e «o poder de veto das fontes» [die Vetomacht der Quellen], já anteriormente invocados por Reinhart Koselleck (*apud* Kocka, 1990: 25), como aspectos distintivos do trabalho do historiador em relação ao do romancista. Outra voz crítica que se faz ouvir vem do campo da germanística: é Klaus Weimar (1990: 29-39) quem contesta frontalmente a sustentabilidade da tese da convergência com base nas supramencionadas teorias do *emplotment* e da ficcionalidade do texto historiográfico. Este crítico literário discorda, por um lado, do nivelamento das diferenças entre ficção histórica e historiografia apoiado na configuração narrativa comum, argumentando (não sem ironia) que tal processo de produção de sentido é apanágio não apenas dos discursos historiográfico e literário mas outrossim de todo e qualquer discurso quotidiano;¹⁰ por outro, considera que a defesa da

¹⁰ Klaus Weimar (1990: 36) exprime-se nos seguintes termos: «Angesichts dessen, daß Effekte von “emplotment” in Erzählungen aller Art auftreten, in Romanen wie in Alltagserzählungen, wäre die (...)»

ficcionalidade da historiografia se baseia num conceito de ficção tão abrangente que lhe retira a capacidade diferenciadora, configurando uma tese «insustentável (...), porque injustificada e injustificável» (Weimar, 1990: 36) [unhaltbar (...), weil unbegründet und nicht begründbar]:

Wollte man jedoch die Textwelten historiographischer Texte nun um deren Konstruktivität und Kreativität willen als “Fiktion” bezeichnen, so wäre damit nichts Unterscheidendes mehr gesagt, sondern nur noch, daß auch historiographische Texte Texte sind, und das haben wir gewußt. Als Texte vergegenwärtigen sie Abwesendes in sprachlich geordneten Sinn-Bildern für die Lektüre. Aber diese Sinn-Bilder alias Textwelten sind nicht schon deswegen Fiktion, weil sie geordnet und geschaffen sind, und (Literar-)Historiker sind nicht schon deswegen Dichter, weil sie kreativ und konstruktiv sein müssen. Die Gesellschaft der Dichter ist ja die schlechteste nicht, aber (Literar-)Historiker *als* Historiker gehören ihr nun einmal nicht an. (Weimar, 1990: 37)

Parecem-nos tão incisivas quanto eloquentes as palavras de Klaus Weimar tanto na refutação das posições whitianas acima expostas como na defesa implícita da preservação das linhas de fronteira entre os textos literário e historiográfico, entre os ofícios do escritor e do historiador. Outro aspecto relevante desta posição crítica, e ao qual voltaremos ainda no decurso do presente subcapítulo, é a alusão às especificidades institucionais que indubitavelmente separam o sistema literário («a comunidade dos poetas») do sistema científico-historiográfico («a comunidade dos historiadores»), nos quais o escritor e o historiógrafo respectivamente se inserem.¹¹

Noutro contexto, designadamente na introdução a uma colectânea de ensaios sobre *The Modern German Historical Novel*, também David Roberts (1991: 1-17) se pronunciou

Behauptung, “emplotment” sei ein wesentlich literarisches Verfahren, nur zu halten, wenn jeder narrative Text eo ipso als literarisch gesetzt würde, und für diese Gleichsetzung gibt es keine Gründe.»

¹¹ Como teremos oportunidade de ver mais detalhadamente (cf. *infra*, p. 35s.), é Ansgar Nünning (e. o. 1995: 145-152) quem maior atenção dedica à análise da questão da divergência institucional. Contudo, esta questão fundamental é igualmente abordada, nos seguintes termos, já por Eberhard Lämmert nas considerações finais do referido simpósio: «Es bedarf tatsächlich erst des Blicks auf die wissenschaftlichen und literarischen Institution einer Zeit und auf ihre Konventionen bei der Verteilung von Druckerzeugnissen auf verschiedene Leserkreise, um herauszufinden, daß weniger die Textbeschaffenheit als vielmehr der Druckort und die Umstände, unter denen ein Text angeboten wird, der Öffentlichkeit deutlich machen, was als Geschichtsschreibung und was als Geschichtsdarstellung literarischer Art zu gelten hat.» (Lämmert, 1990: 418).

a favor de uma demarcação inequívoca entre ficção histórica e historiografia, baseando-se nas leis de ficcionalidade que regem a obra de arte literária, na qual os factos históricos estão sempre e só ao serviço da ficção, ao contrário do que sucede na obra historiográfica.¹² Esta posição vai ao encontro da que é defendida por Paul Michael Lützeler (1997c: 11-20),¹³ o qual elege justamente a ficcionalidade como critério fundamental para distinguir os perfis de Clio e de Calíope, as musas da Antiguidade inspiradoras da História e da Literatura, respectivamente. Não, Clio não escreve poesia! — é esta mensagem programática de rejeição da tese whitiana da natureza ficcional da História que subjaz ao artigo do germanista alemão. Parecem-nos particularmente elucidativas as palavras com que, à laia de conclusão, resume o essencial da sua posição:

Niemand wird leugnen, daß die Rhetorik der Historiographie Elemente poetischer Metaphorik und literarischer Gattungsmuster aufweist, und niemand wird dem historischen Roman partielle Einsichten in geschichtliche Prozesse bzw. Epochen absprechen. Auf vielfältige Weise können literarische und historische Diskurse zueinander in Beziehung gesetzt werden. Trotzdem lassen sich Grenzlinien zwischen Roman und Geschichtsschreibung ausmachen, und nichts ist wissenschaftlicher Differenzierungsarbeit abträglicher als eine vorschnelle Verschleifung von Historiographie und Fiktion, von Dichtung und Geschichtsschreibung. (Lützeler, 1997c: 17s.)

Para sustentar esta tese da distinção básica entre ficção e História, Lützeler (1997c:12) não aduz apenas argumentos narratológicos, colhidos nos trabalhos pioneiros de Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, 1977 [¹1957]) e de Dorrit Cohn (*Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978) sobre as técnicas

¹² Este germanista australiano admite naturalmente a relação tensa entre ficção histórica e historiografia mas faz questão de vincar a divergência entre os dois tipos de discurso, distanciando-se assim de White: «The historical novel is not historiography. Even if the historical novel arose from and shares the meta-historical imaginary, the ‘deep-figural hermeneutic’, which Hayden White has traced for nineteenth-century historiography and beyond as ‘the content of the form’, it is governed by the laws of fiction. The historical novel may be based on historical studies and send the reader back to the history books. Nevertheless, fact is at the service of fiction in its domain. That is to say, the historical novel is not falsifiable by an appeal to evidence.» (Roberts, 1991: 1).

¹³ O texto em apreço constitui uma versão refundida do artigo igualmente intitulado «Fiktion in der Geschichte — Geschichte in der Fiktion» e incluído na colectânea *Poetik und Geschichte. Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag* (hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Tübingen, 1989, 11-21).

narrativas genuinamente ficcionais usadas na transmissão da interioridade das personagens. Ele socorre-se também do apoio de outras concepções de ficcionalidade inscritas nos quadros da filosofia analítica da linguagem e da teoria pragmática da comunicação. Tal como Aleida Assmann já demonstrou (*Die Legitimität der Fiktion*, 1980, *apud* Lützel, 1997c:13), ambas as teorias reforçam, pela via da ficcionalidade, a especificidade distintiva do texto literário relativamente ao texto historiográfico: a primeira, porque a pseudo-referencialidade típica do discurso ficcional liberta o escritor do vínculo científico ao princípio da comprovação dos factos e figuras representados no texto; e a última, porque as circunstâncias normais do acto comunicativo se encontram suspensas pelo contrato ficcional tacitamente estabelecido entre autor e leitor: «Die Lektüre von fiktionalen Texten führt zu einer zeitweisen Befreiung von einem Denken, das sich in festgelegten Bahnen bzw. Institutionen bewegt; sie zieht die Abwesenheit von sozialen Sanktionen und Verifikationszwängen nach sich» (Lützel, 1997c:13).

Outra das vozes que se levantam em defesa da tese da separação entre ficção histórico-narrativa e narrativa historiográfica é de Johannes Süßmann no âmbito de uma dissertação dedicada a exemplos paradigmáticos de ambos os tipos de texto produzidos entre 1780 e 1824. Como o título do estudo (*Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824)*, 2000) permite adivinhar, trata-se de uma posição à primeira vista hesitante entre as duas teses em apreço e não está isenta de contradições; pois se, por um lado, preconiza uma concepção abrangente e integracionista de historiografia que acolhe também as narrativas ficcionais de temática histórica (Süßmann, 2000: 17s.), por outro, rejeita terminantemente as teses de White e de Fulda em prol da convergência com base no argumento da construtividade narrativo-ficcional, considerando quer aquilo que designa por *lógica constitutiva*¹⁴ quer o *modo* de narração (Süßmann, 2000: 21s.) dos textos como critérios determinantes para a distinção essencial entre o discurso puramente historiográfico e o discurso histórico-ficcional. O primeiro critério é equiparável ao enquadramento

¹⁴ Ao falar da «lógica constitutiva específica» [spezifische Konstitutionslogik] de um texto, Süßmann (2000: 19) refere-se concretamente ao papel determinante que as circunstâncias extratextuais que envolvem a produção, distribuição e recepção desempenham na constituição do mesmo e não tem pejo em afirmar que: «Den verschiedenen Interessen an der Geschichte folgend konstituiert jede Textsorte eine eigene Art von Geschichte — die Textsorten können als konventionalisierte Äußerungen dieser Hinsichten aufgefaßt werden, als Verstetigung von verschiedenen Konstitutionslogiken.» (Süßmann, 2000: 19).

institucional trazido à liça por Klaus Weimar e Eberhard Lämmert (cf. *supra*, p. 21s.), enquanto o segundo se reporta às técnicas narrativas específicas da ficção narrativa, as quais, segundo este crítico, radicam sobretudo na diferenciação entre «Chronik» [crónica ou *story*] e «Fabel» [fábula ou *plot*] (Süßmann, 2000: 27), recusada por Daniel Fulda.¹⁵ Após a análise exaustiva de numerosos textos representativos da historiografia e da ficção histórica, termina por admitir porém certas convergências e contaminações entre os dois tipos de texto que os torna confundíveis a um nível superficial (Süßmann, 2000: 257s.), uma concessão a que não é alheia o facto de Friedrich Schiller e Leopold von Ranke p.ex. utilizarem, nas suas obras historiográficas, técnicas narrativas indiciadoras de ficcionalidade (como o diálogo e o monólogo fictícios), ao passo que ficcionistas como Wieland e Heinrich von Kleist recorrem a elementos entendidos como sinais de historicidade. Apesar de admitir também as óbvias dificuldades de delimitação *temática* entre ficção e História, Süßmann (2000: 258s.) rejeita a sua paridade absoluta e persiste na defesa da tese separatista, reenviando o leitor para uma distinção *formal* de base, que não constitui novidade, mas que também não permite quaisquer dúvidas acerca de uma demarcação programática relativamente às ideias de Hayden White e seus seguidores:

Formal aber zeigt der Unterschied [der *Geschichtsschreibung* gegenüber fiktionalem Erzählen] sich an der für jede Einzelheit geltenden *Verpflichtung zur Referentialität*. Welche Anliegen ein Geschichtsschreiber auch verfolgen mag, eines von ihnen muß stets *die größtmögliche Annäherung an die historische Wahrheit* sein. Anders verlöre der Begriff der Geschichtsschreibung seinen Sinn. Was immer den Geschichtsschreiber darüber hinaus umtreibt, den Standards der Geschichtsforschung muß er Genüge tun. Daraus aber erwachsen ihm *pragmatische Pflichten*, die sich in erster Linie auf die Erzählinstanz auswirken. (...) Demgegenüber ist *das fiktionale Erzählen* gerade durch *die Aufhebung dieser pragmatischen Pflichten* charakterisiert — und zwar unabhängig davon, ob die Erzählinstanz dort die Erfüllung dieser Pflichten markiert. *Von einer Fiktionalisierung der Historie durch das Erzählen kann also keine Rede sein.* (Süßmann, 2000: 260; itálicos nossos)

¹⁵ Este crítico acusa Fulda (1996b) de transmitir uma imagem distorcida da relação entre historiografia e ficção histórica, devido ao carácter extremamente redutor da sua tese integracionista, e opõe-se-lhe de forma veemente, invocando, além da referida distinção narratológica e das lógicas constitutivas desiguais, os interesses dissemelhantes de historiador e escritor na representação da História (cf. especialmente Süßmann, 2000: 31).

Às posições tendencialmente separatistas que acabamos de expor de forma muito concisa poderíamos acrescentar ainda várias outras sensivelmente idênticas, como as de Dorothee Kimmich (2002) ou Günter Butzer (2002: 147-169), Barbara Potthast (2002: 323-341) e Dirk Niefanger (2005) e. o.¹⁶ Todavia, a nossa exposição parece-nos já suficientemente esclarecedora quanto ao facto de a generalidade das formulações da tese separatista oriundas do campo da crítica literária, pese embora admita a identificação de certos pontos de convergência entre ficção histórica e historiografia (localizados especialmente na retórica narrativista e construtivista do discurso sobre a História), acabar por reavivar as linhas de fronteira entre um e outro tipo de texto. Perspectivadas tanto de um lado como de outro, focadas com maior ou menor *zoom*, as zonas delimitadoras de ficção e História reavivadas por este conjunto de críticos situam-se por via de regra nas questões essenciais e incontornáveis da *referencialidade* (tida como marca distintiva da historiografia) e/ou da *ficcionalidade* (vista como qualidade exclusiva do texto estético-literário, ainda que de temática histórica). É justamente nestes aspectos centrais que vêm entroncar algumas outras posições dadas à estampa por nomes sobejamente conhecidos do campo da narratologia, as quais configuram um precioso contributo para o debate sobre as complexas relações entre ficção histórica e historiografia que não podemos deixar passar em claro, nomeadamente no que respeita à questão — quanto a nós — fundamental da especificidade do discurso narrativo-ficcional.

¹⁶ Dorothee Kimmich, no seu estudo sobre *Wirklichkeit als Konstruktion* também reconhece interferências óbvias entre ficção e História, mas não evita uma distanciação firme das teses da convergência postuladas por Daniel Fulda (2002: 13s.) e Hayden White (2002: 86s.), sobretudo com base no argumento da referencialidade. Outros aspectos interessantes da relação entre os dois tipos de texto são abordados nalguns dos contributos para o supramencionado compêndio dedicado ao tema *Geschichte und Literatur*: cf. em especial Barbara Potthast (2002: 326s.) que, à semelhança de Lützel (1997c: 11, 17s.) também rejeita analogias precipitadas entre ficção histórica e historiografia, distanciando-se de Fulda (2002: 39-59), e Günter Butzer (2002: 149s.), que se demarca de White, considerando (em vez da narratividade) a textualidade como o principal aspecto comum entre o texto histórico ficcional e o historiográfico, pois este último não passa de uma narrativa simples e isenta de qualquer complexidade estético-literária. Dirk Niefanger (2005: 48ss.), no seu estudo sobre *O Drama Histórico do Início da Idade Moderna 1495-1773* [Geschichtsdrama der frühen Neuzeit 1495-1773], junta-se também aos defensores da tese separatista, principalmente com base nas diferenças pragmáticas e referenciais dos dois tipos de discurso.

O contributo dos narratologistas: separatismo, gradualismo e convergência parcial

Com efeito, no âmbito da contestação à tese da convergência de inspiração whitiana, quem assume a posição mais radical é sem dúvida Dorrit Cohn, a narratologista norte-americana que, ainda nos anos 70, se havia notabilizado através do estudo das formas de transmissão da interioridade das personagens na prosa narrativa (cf. Cohn, 1978). Há muito defensora de uma separação inequívoca entre ficção e História, Dorrit Cohn — parcialmente inspirada em Käte Hamburger (1977 [1957]), Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, 1975) e Gérard Genette (*Fiction et diction*, 2004 [1991]) — tem vindo a fazer notar, reiteradamente e com afinco, a especificidade da ficção narrativa, a qual se encontra aliás claramente formulada no título da sua obra mais recente *The Distinction of Fiction* (1999). Trata-se de um conjunto de ensaios, parcialmente já antes publicado de forma avulsa, ao longo dos anos 80 e 90, cuja unidade é estabelecida por meio da reafirmação da ficcionalidade da narrativa literária.¹⁷

Baseada num conceito estrito de *ficção*,¹⁸ cuja origem remonta à *Poética* de Aristóteles (Cohn, 1999: 9s.), a autora ocupa-se, no capítulo intitulado «Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases» (originalmente publicado como artigo na *Journal of Narrative Technique*, 19, 1989), da consequente delimitação de toda e qualquer *narrativa ficcional* — inclusive um género híbrido como o romance histórico — em relação à narrativa não ficcional (ou «referencial», Cohn, 1999: 16), nomeadamente a *historiografia*. Assim, é por meio de um confronto entre texto historiográfico e narrativa (histórico-)ficcional que Cohn principia a traçar uma grossa linha divisória entre ficção e História. Desse confronto genológico, por um lado, entre biografia histórica e biografia romanceada ou ficcional e, por outro, entre autobiografia (histórica) e autobiografia ficcional é, de facto, possível extrair «borderline cases» (Cohn, 1999: 18) que consubstanciam a tese separatista, na medida em que «far from erasing the borderline

¹⁷ É a própria autora que o admite quando afirma a propósito da sua concepção do romance histórico como texto primordialmente ficcional: «What is more, conceiving the genre in this broad and elastic way ties the works one assigns to it more solidly to the fiction side of the great divide — the divide I have been highlighting throughout this volume.» (Cohn, 1999: 162)

¹⁸ A narratologista define *ficção* como «narrativa não-referencial», isto é, como narrativa cujos acontecimentos e personagens reais ou imaginários não estão sujeitos a juízos de verdadeiro ou falso e a qual, em última análise, configura uma obra «incomprovável e acabada» (Cohn, 1999: 16). Posteriormente o termo «narrativa não-referencial» acaba por ser preterido em favor das designações «ficção narrativa» e, sobretudo, «narrativa ficcional», sem dúvida mais inteligíveis e generalizadas.

between the two genres, actually bring the line that separates them more clearly into view» (Cohn, 1999: 29). É sobretudo no que respeita ao primeiro caso que a diferenciação entre ficção e historiografia ganha maior nitidez quando a autora traz à colação alguns exemplos de relatos de cenas de morte, realçando as limitações do historiador, manietado pelas fontes existentes, em contraste com a liberdade do ficcionista, perfeitamente legitimado para se servir de técnicas narrativas na apresentação da vida interior das figuras históricas como a focalização interna (na novela *Lenz* de Georg Büchner), o discurso indirecto livre (no romance *Der Tod des Vergil* de Hermann Broch) ou o monólogo interior (em *Lotte in Weimar* de Thomas Mann) (cf. Cohn, 1999: 22). Com efeito, parece ser na possibilidade de apresentação da interioridade das personagens que reside um dos mais relevantes «casos de fronteira» entre ficção e historiografia enunciados por Dorrit Cohn, um argumento declaradamente filiado no conceito de ficcionalidade baseado na subjectividade tal como o defendera, nos anos 50 e 60, a narratologista alemã Käte Hamburger (cf. Cohn, 1999: 23-26). Já no que se refere ao segundo caso — a autobiografia — a linha de fronteira entre o texto histórico e o ficcional parece residir apenas na identidade não referencial da figura do eu-narrador, da sua voz e da sua psique (Cohn, 1999: 32).¹⁹

Contudo, a questão primacial da ficcionalidade narrativa é aprofundada no capítulo «Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective», pela primeira vez dado à estampa na revista *Poetics Today* (11, 4, 1990). São identificados três «*signposts*», ou seja, traços ou sinais distintivos da narrativa (histórico-)ficcional em relação à historiografia, os quais clarificam o afastamento ostensivo de Dorrit Cohn, muito especialmente, em relação à tese whitiana da ficcionalidade da historiografia. A primeira distinção, ligada aos níveis/estratos constitutivos do texto, refere-se ao facto de na ficção narrativa predominarem apenas o nível da *história* (isto é, do acontecer) e o nível do *discurso* (isto é, do modo de apresentação do acontecer) (Cohn, 1999: 110s.), enquanto o texto historiográfico se constitui conforme a um terceiro nível absolutamente crucial: o nível *referencial*, ou seja, a vinculação da historiografia às fontes documentais, ou, se preferirmos, o compromisso com a verdade histórica (Cohn, 1999: 112ss.). A narratologista considera haver uma diferença

¹⁹ Sobre a problemática da subjectividade e/ou a hibridez histórico-ficcional da autobiografia, um género literário que, como se sabe, releva de um pacto autobiográfico estabelecido entre autor e leitor (Lejeune, 1975) e no qual «se observa uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem» (Reis/Lopes, 2000: 36), cf. p.ex. Beatrice Sandberg (2000: 146-161).

qualitativa no relacionamento que historiador e ficcionista mantêm com as fontes históricas: enquanto o historiador mantém uma limitativa relação de total fidelidade com as fontes, sujeita a comprovação e escrutínio por parte do leitor, a relação do ficcionista com os factos é livre e autónoma, podendo revelar-se mesmo espúria (Cohn, 1999: 114s.).

Ainda relacionados com o modelo triádico história/discurso/referência, Cohn adiciona outros aspectos distintivos como a inclusão, no texto historiográfico, de todo um aparato científico ou «perigráfico» (Philippe Carrard, 1986, *apud* Cohn, 1999: 115) composto por notas, citações, referências e listas bibliográficas, pre- e posfácios, etc. Trata-se, com efeito, de um «estrato de comprovação testemunhal» (Cohn, 1999: 115) que está, normalmente, ausente da narrativa histórico-ficcional, afirmando a autora que as exceções encontradas entre a literatura modernista (e pós-modernista, acrescentamos nós) servem somente para sublinhar — através do cotejo com as fontes — a linha de fronteira entre ficção e História (Cohn, 1999: 116). No que respeita à categoria tempo, Cohn é da opinião que tanto na historiografia como na ficção histórico-narrativa há desvios e perturbações da ordem cronológica, obedecendo estes todavia a critérios distintos. Verifica-se, uma vez mais, uma diferença qualitativa: enquanto os desvios cronológicos e as isocronias da História se devem a critérios funcionais, a perturbação estética das estruturas temporais da narrativa histórico-ficcional é, regra geral, condicionada pelo tipo de mediação narrativa (modo e voz) escolhida para a apresentação do mundo ficcional e das figuras que nele habitam, um aspecto de análise narratológica que está por explorar (Cohn, 1999: 116s.).²⁰

É a ponte para o segundo «signpost» da ficção histórico-narrativa: a possibilidade de o ficcionista alternar o modo narrativo — pessoal (focalização interna) ou impessoal (focalização externa) — está de todo vedada ao historiador que não pode apresentar acontecimentos passados através da perspectiva de uma figura histórica que os tenha presenciado e que se vê obrigado a apresentá-los sempre retrospectivamente (Cohn, 1999: 119). De seguida, a narratóloga de Harvard refere-se expressamente ao «romance histórico documental» (Joseph W. Turner, 1979: 337) — como o tipo de romance mais próximo do texto historiográfico no que respeita à *matéria* tratada — para explicitar e reforçar a sua tese da ficcionalidade irrefutável e exclusiva da narrativa histórico-ficcional quanto ao *modo* de

²⁰ Cf. *infra*, p. 40s. relativamente ao contributo inovador de Ansgar Nünning (1995: 188-193; 2002a: 554) para a clarificação de alguns aspectos específicos do tratamento do tempo na ficção histórico-narrativa.

tratamento da matéria histórica. Assim, — defende Dorrit Cohn (1999: 121) — são duas as maneiras de mostrar a ficcionalidade da representação da matéria histórica: por um lado, a utilização da figura histórica como *sujeito* focalizador do acontecer; por outro, a utilização da figura histórica como *objecto* de focalização, por parte de outra figura real ou imaginária (como p.ex. na tradição scottiana). Além disso, são referidas como outras diferenças a primazia dada pela historiografia às mentalidades colectivas (e não à mente de um indivíduo) bem como à síntese narrativa (em detrimento da representação cénica).

O terceiro e último grande traço distintivo da ficção narrativa está relacionado com a distinção autor/narrador, assumida por Cohn (1999: 123s.), mais uma vez, ao arripio das teorias desconstrutivistas de Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida. Com origem na distinção funcional entre autor empírico e narrador proclamada por Wolfgang Kayser e. o., este «modelo disjuntivo» de Cohn (1999: 121) — apoiado, teórico-narratologicamente, em Gérard Genette (2004 [1991]) e, filosoficamente, em Félix Martínez-Bonati (*apud* Cohn, 1991: 126) — pretende delimitar inequivocamente narrativa histórico-ficcional (seja ela hetero-, homo- ou autodiegética) da historiografia, e de todo e qualquer texto não ficcional, que se caracteriza pela univocalidade, ou seja, pela identidade entre autor e narrador (Cohn, 1999: 123-126).

Em suma, *The Distinction of Fiction* vem reforçar significativamente a tese separatista de um ponto de vista narratológico, por meio da identificação de diversos «casos de fronteira» ou «sinais de ficcionalidade» que jamais é possível encontrar nas páginas de uma obra historiográfica. Segundo Dorrit Cohn, entre esses aspectos sinalizadores da essência e da especificidade da ficção histórico-narrativa contam-se, principalmente, a já conhecida autonomia em relação à referencialidade histórica, a variabilidade do modo narrativo (*i.e.* as várias possibilidades de focalização das figuras e do acontecer) e, por último, a distinção entre autor (entidade empírica) e narrador (entidade ficcional). Por conseguinte, a máxima döbliniana de que «[d]er historische Roman ist erstens Roman und zweitens keine Historie» (*apud* Cohn, 1999: 153), a qual a narratóloga norte-americana relembra para refutar expressamente a tese da convergência defendida por Elisabeth Wesseling (1991), parece-nos bem ilustrativa da posição separatista que acabamos de expor.

Esta posição não difere substancialmente da de outros narratologistas²¹ e é, quanto muito, por vezes sujeita a uma relativização. É o caso de Gérard Genette, que, no capítulo da obra *Fiction et diction* dedicado ao confronto entre narrativa histórico-ficcional e historiografia («Récit fictionnel, récit factuel», 2004: 141-170),²² se revela mais cauteloso e moderado na apreciação das diferenças entre os dois tipos de texto. Partindo das teorias antagónicas de John Searle — que entende a narrativa ficcional como «une pure et simple feintise ou simulation du récit factuel») — e de Käte Hamburger — que diagnostica «sintomas» de ficcionalidade no discurso literário — (*apud* Genette, 2004: 143s.), o narratólogo francês procede a um confronto narratológico entre narrativa ficcional e narrativa factual (leia-se: historiográfica) para explicar a sua tese separatista «gradualista» (Genette, 2004: 167). Não nos podendo alongar demasiado na exposição, gostaríamos de salientar apenas que o cotejo lhe permite, antes de mais, reforçar a tese de Searle, representante da teoria linguística dos actos de fala, com a detecção de diversos pontos convergentes: o recurso a anacronias (analepse e prolepse) e consequente desrespeito pela linearidade da narração ou pela cronologia dos factos, segundo Genette (2004: 144-149), tanto pode ocorrer na ficção narrativa como na historiografia e não tem, pois, validade como critério distintivo entre ambas.²³ O mesmo se passa quanto ao ritmo e à frequência narrativas, dado que as acelerações, os retardamentos, as elipses, as paragens na narração ou a narração iterativa («Tous le dimanches...») como forma de aceleração da acção são procedimentos perfeitamente comuns em ambos os tipos de discurso (Genette, 2004: 149s.). Nova similitude é verificada no que concerne à narração retro- e prospectiva, simultânea (reportagem) e inserida (diário, cartas) (Genette, 2004: 154).

Segundo este autor (e em consonância com Käte Hamburger e Dorrit Cohn), as divergências básicas situam-se, em primeiro lugar, ao nível modal, nomeadamente no acesso directo à subjectividade das figuras (inclusive as históricas) através da focalização interna, tida *a priori* como marca de ficcionalidade; todavia, Genette (cf. 2004: 151ss.) considera de igual forma a focalização externa e a omnisciência do narrador como

²¹ Cf., por exemplo, Monika Fludernik (1996: 41ss.) cuja posição teórica a respeito da distinção entre ficção e História se baseia num conceito de narratividade praticamente como sinónimo de ficcionalidade e se revela bem próxima da de Dorrit Cohn.

²² Este texto foi inicialmente publicado numa versão inglesa, sob o título «Fictional Narrative, Factual Narrative», na revista *Poetics Today*, 11, 4, 1990, enquanto a primeira publicação da versão francesa ocorreu na revista *Poétique* em 1991.

²³ Cf. *infra*, p. 40s. a opinião divergente de Ansgar Nünning relativamente a esta e o. matérias.

privilégios da narrativa histórico-ficcional, ou não pressupusessem os três modos, de uma maneira ou de outra, capacidades inventivas ou conhecimentos inverosímeis acerca das figuras, o que põe ostensivamente em causa a vinculação do texto à verdade dos factos.

O segundo ponto de divergência de maior relevância reside ao nível da voz da narração. Com efeito, se Genette (2004: 154) ainda concede a possibilidade da presença de um narrador homodiegético, para além do narrador heterodiegético/autor, na narrativa quer ficcional quer historiográfica, ele acaba por inflectir, acrescentando que a presença de uma instância narrativa de segundo grau (ou homodiegética) na narrativa de jaez historiográfico é menos frequente e pouco duradoura, pelo que a narração metadiegética será, em princípio, um sinal de ficcionalidade.

Outro indício claro da moderação da tese separatista do narratólogo francês é a forma como ele encara um dos aspectos que a sua congénere norte-americana (cf. *supra*, p. 30, e Cohn, 1999: 125-130) vê como traço distintivo da ficção narrativa. Efectivamente, a dissociação funcional entre autor e narrador (ainda que anónimo) patente na narrativa ficcional — em contraste com a rígida identidade comum, apanágio do texto historiográfico — não é encarada por Genette como um sinal inequívoco de ficcionalidade. Ele considera que a relação pragmática entre autor e narrador nem sempre é manifesta e apenas dedutível a partir da totalidade das características de um texto e por vezes tão ambígua quanto a a relação entre verdade e ficção (2004: 162s.). Assim, não surpreende que Genette acabe por se distanciar da tese separatista, tal como é defendida por Dorrit Cohn, e adopte uma posição «gradualista» (Genette, 2004: 167), mais consentânea com as contaminações recíprocas a que as narrativas histórico-ficcional e historiográfica não deixam de estar sujeitas.

Também Franz K. Stanzel («Historie, historischer Roman, historiographische Metafiktion», 2002b: 329-340 [¹1995]),²⁴ perante as afinidades e paralelismos de ambos os tipos de discurso, sobretudo em contextos de intensa reflexão teórica como a época do historicismo estético oitocentista ou a actual pós-modernidade em que floresce a metaficção historiográfica, se inclina para a valorização de uma convergência parcial, uma vez que não abdica, ainda assim, de relevar aspectos básicos divergentes já enunciados por Dorrit Cohn (1999) e. o.: de novo, a distinção entre autor e narrador autoral na narrativa histórico-

²⁴ O artigo em análise foi pela primeira vez dado à estampa na revista *Sprachkunst*, 26 (1995: 113-123).

ficcional e o diferente relacionamento com as fontes (Stanzel, 2002b: 330s.). Relacionado com a questão da referencialidade, Stanzel salienta ainda como aspecto distintivo o facto de o historiador se esforçar por minimizar ao máximo a componente ficcional, nós diríamos subjectiva, da sua representação da História, enquanto o ficcionista, ao invés, não consegue contornar o estatuto de ficcionalidade, pois a factualidade da sua representação na ficção não deixa nunca de ser ilusória ou dissimulada (Stanzel, 2002b: 330).

A posição do narratólogo alemão Ansgar Nünning

Todavia, no que concerne à reflexão teórica acerca das relações entre ficção e História, é Ansgar Nünning quem mais se tem notabilizado na explanação cuidada dos argumentos em prol da tese da divergência. Sem negar de forma absoluta a natureza abstracta, construtivista, narrativista e interpretativa da História, o crítico literário e narratólogo alemão tem-se mostrado persistente na afirmação da especificidade do texto literário, inclusive a narrativa ficcional que versa matéria histórica, demarcando-se assim do nivelamento entre ficção histórica e historiografia preconizado por Hayden White e seus discípulos, como se pode comprovar em dois dos seus trabalhos recentes (Nünning, 1999: 351-380; 2002a: 541-569).²⁵ O lugar de destaque — se não mesmo de excepção — que efectivamente ocupa no domínio da reflexão teórica sobre a ficção histórica parece dever-se em especial ao facto de ter sido o único crítico literário que se aventurou a levar a cabo um trabalho de vulto dedicado à *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*, assim reza o subtítulo do I Volume da sua «Habilitationsschrift» [tese de Agregação]²⁶ genericamente intitulada *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* (1995). O II Volume transpõe a referida teoria para a *praxis* interpretativa do romance histórico inglês da segunda metade do século XX (*Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*). É realmente no I

²⁵ Trata-se de dois artigos que glosam, com efeito, de forma mais sintética a concepção separatista do autor em apreço (cf. especialmente Nünning, 1999: 356-380; 2002a: 543s.), o primeiro dos quais já foi, de resto, iteradamente referenciado (cf. *supra*, p. 14, 16 e 18).

²⁶ Optamos por esta tradução, sublinhando, porém, que se trata de uma prova que, embora conceda o acesso à categoria de Professor Associado com Agregação, não coincide com as denominadas provas de Agregação que se realizam em Portugal e noutros países e as quais não se baseiam na apresentação e defesa de uma extensa dissertação.

Volume desta obra — aliás bem recebida pela comunidade científico-literária de expressão alemã —²⁷ que o anglista da Universidade de Gießen explicita de forma minuciosa e sistemática a sua versão da tese separatista da ficção narrativa histórica relativamente à historiografia, versão essa que não se limita a retomar e a desenvolver os argumentos acima expostos, mas antes prima pela capacidade de aduzir aspectos novos que até então passaram completamente despercebidos, inclusive a especialistas na matéria.

Convém adiantar que a posição de Nünning assenta numa concepção da obra de arte literária de temática histórica como *poiesis* (e não como *mimesis*), o que realça o papel produtivo do discurso ficcional no tratamento de matérias históricas e historiográficas (cf. Nünning, 1995: 56ss.). O autor parte, com efeito, do pressuposto básico de que a apropriação da História no romance, longe de consistir na reprodução mimética do real, se concretiza como um processo dinâmico e criativo. Diga-se ainda que, na opinião de Nünning, o carácter poiético e construído do romance histórico é comprovado, no eixo paradigmático, pelo elevado grau de selectividade de elementos históricos e ficcionais (Nünning, 1995: 64ss.), e, no eixo sintagmático, pela complexa configuração narrativa a que a matéria histórica está sujeita (Nünning, 1995: 73ss.). O anglista salienta também a assunção do comportamento selectivo e de uma função de *interdiscurso* reintegrador de discursos, temas, problemas e normas linguísticas (cf. Gerhard/Link/Parr, 2001: 281s.) por parte do romance histórico na sua relação dialógica com a historiografia (cf. Nünning, 1995: 80-86).

Curiosamente é o supracitado adágio döbliniano que subjaz à exposição da tese separatista de Ansgar Nünning (cf. 1995: 129), centrada, antes de mais, na crítica à tese da convergência inspirada no autor de *Metahistory* (Nünning, 1995: 132-144). O anglista alemão refuta como insuficiente e redutora (Nünning, 1995: 141ss.) a tese do historiador norte-americano e seus acólitos (cf. *supra*, p. 15-19 e Nünning, 1995: 135ss.), retomando os argumentos usados por Klaus Weimar contra a teoria do *emplotment* como sinónimo de literariedade ou ficcionalidade bem assim do alargamento exacerbado do conceito de ficcionalidade (cf. *supra*, p. 21s.). Mas Nünning socorre-se de dois outros argumentos para

²⁷ Tal conclusão resulta da leitura das recensões críticas a que tivemos acesso (cf. Ulla Haselstein, 1997: 477-480; Thomas Irmer, 1998: 77-80; Bernd Engler, 1997: 377-380), bem assim de algumas considerações pontuais sobre a obra que é possível colher entre a bibliografia crítica relativa à ficção histórica (cf. e. o. Breuer, 2004: 18, 74).

contestar a teoria whitiana: primeiro, considera que, embora válido, o critério do *emplotment*, apontado como marca de ficcionalidade comum aos géneros histórico-ficcional e historiográfico, é apenas um dos múltiplos aspectos a considerar no cotejo e ignora a preocupação dissemelhante com a verdade e cientificidade (Nünning, 1995: 141s.); segundo, denuncia a «confusão entre procedimentos literários e o modo de enunciação ficcional» [Verwechslung von literarischen Verfahren und fiktionalem Aussagemodus], pois o facto de a historiografia manter alguns procedimentos tidos como típicos da literatura não fazem dela ficção, tal como o romance realista não perde o estatuto ficcional por apresentar um elevado grau de ligação com a realidade (Nünning, 1995: 142). Na verdade, Nünning (1995: 143s.) acha que a tese whitiana, ao restringir o seu campo de análise à construção narrativa dos textos, peca por se revelar extremamente redutora, negligenciando uma panóplia de outros aspectos característicos da representação da História na ficção narrativa e na historiografia, os quais disseca subsequentemente, a saber: o já referido enquadramento contextual e institucional dos dois tipos de texto, os indicadores de ficcionalidade e os aspectos especificamente narratológicos, alguns dos quais já detectados por Cohn, Genette e Stanzel.

Começando pelos critérios extratextuais, Nünning (1995: 145-152), porventura inspirado na «teoria dos sistemas», distingue sistema *científico* (que engloba a *historiografia*) de sistema *cultural* (que inclui o subsistema *literário*), cada qual dominado por um conjunto diferenciado de convenções²⁸. O sistema literário em que se insere o romance histórico — argumenta o autor — é predeterminado quer pela convenção da *Estética* (a qual liberta os seus agentes do vínculo à verdade factual, a objectivos pragmáticos e à utilidade prática) quer pela convenção da *polivalência* (que confere a possibilidade de atribuir aos textos literários leituras e significados contingentes); pelo contrário, o sistema de comunicação da Ciência, de que faz parte a historiografia, é regulado pelas convenções dos *factos* e da *monovalência*, o que conduz a uma inegável assimetria referencial de base entre ficção histórica e historiografia, primeiramente aduzida por Paul Ricoeur (*apud* Nünning, 1995: 147). De seguida, Nünning corrobora a concepção

²⁸ Note-se que o anglista alemão não se reporta a Niklas Luhmann (*Das soziale System*, 1994 [1984]), um dos fundadores da «Systemtheorie», que, aliás, fala sempre em «Kunstsystem» sem distinguir expressamente qualquer subsistema literário (*apud* Harro Müller, 1990: 209). Nünning (1995: 146s.) baseia-se antes na teoria da convencionalidade dos diversos sistemas e subsistemas de Siegfried J. Schmidt (1980).

de Dorrit Cohn do modelo triádico de níveis narrativos («story/discourse/reference»; cf. Cohn, 1999: 110-117 e *supra*, p. 28ss.) como característico da historiografia para sublinhar as diferenças convencionais entre o ficcionista e o historiador, cuja actividade está sujeita a normas de rigor científico e objectividade factual que se entrevêem no horizonte de expectativas de qualquer leitor de História.

Um dos aspectos distintivos da ficção histórico-narrativa que o narratologista alemão, comparativamente aos outros críticos, desenvolve de modo mais amplo e convincente parece-nos ser a questão fundamental da ficcionalidade. Gostaríamos de fazer notar que a sua concepção de ficcionalidade — entendida, não como categoria linguística ou ontológica, mas como convenção pragmática sujeita à variabilidade diacrónica e sincrónica, conforme ao modelo de realidade de uma sociedade, bem como a factores culturais e individuais (Nünning, 1995: 154) — lhe permite localizar, ao longo das cada vez mais extensas linhas de fronteira entre ficção e História, uma série de outros *signposts of fictionality* que, apesar de tudo, escaparam ao olhar atento de Dorrit Cohn. De facto, o levantamento de traços específicos da narrativa histórico-ficcional por parte de Ansgar Nünning é extremamente exaustivo: é que além de enumerar vários «Fiktionalitätsindikatoren» [indicadores de ficcionalidade], *per definitionem* excluídos do texto historiográfico (Nünning, 1995: 153-172), ele faculta-nos um autêntico inventário de características distintivas que atestam a situação privilegiada do ficcionista em relação ao historiógrafo no que respeita à selecção e transmissão da matéria histórica.

Quanto aos primeiros, o anglista distingue entre dois tipos: por um lado, indicadores de ficcionalidade contextuais ou pragmáticos (de certo modo ainda relacionados com os critérios extratextuais acima abordados), na medida em que a situação comunicativa (p.ex. a representação teatral ou a sessão de leitura pública), a própria casa-editora e a configuração exterior do livro têm também as suas especificidades convencionais (cf. *supra*, p. 21 e 24); por outro, os indicadores textuais e paratextuais, nos quais se incluem títulos e subtítulos, prefácios e posfácios, formas de segmentação do texto (como o índice e os capítulos), determinadas fórmulas utilizadas na abertura e no fecho da obra literária, as indicações genológicas e o., pois qualquer deles pode denunciar o carácter ficcional da obra e impedir a referencialidade inequívoca da matéria histórica tratada, instaurando

deliberadamente a ambiguidade e abrindo espaço à constituição de sentido por parte do leitor (cf. Nünning, 1995: 172).

No entanto, Nünning não se contenta com estes traços distintivos e acrescenta-lhes um conjunto de outras características não menos relevantes ligadas à selecção de temas históricos, bem como outras ainda de cariz especificamente narratológico, já que relacionadas com a configuração narrativa da matéria histórica na obra de arte literária (cf. «Fiktionale Privilegien bei der Selektion und literarischen Vermittlung von Geschichte», Nünning, 1995: 173-199) [Privilégios ficcionais na selecção e representação literária da História].²⁹ Parece-nos, de facto, inquestionável que, enquanto o ficcionista goza de uma série de privilégios que lhe permitem seleccionar e apresentar a matéria histórica a seu bel prazer, o historiador se vê confrontado com outras tantas restrições nos processos de selecção e de reconstrução historiográfica do material, impostas pelas normas geralmente aceites em nome da racionalidade metodológica.³⁰ As diferenças fundamentais entre ficção histórica e historiografia, enunciadas por Nünning, no que concerne ao eixo paradigmático da selecção temática têm que ver obviamente com a questão da referencialidade anteriormente invocada por historiadores, literatos e narratólogos.³¹ Mas uma vez mais Nünning (1995: 176ss.) consegue ser mais concreto e incisivo na descrição dos traços distintivos entre os dois discursos em apreço: assim, é incontestável que, em primeiro lugar, ao historiador estão vedadas determinadas épocas e áreas temáticas não comprováveis por meio de fontes documentais, enquanto ao ficcionista é permitida a exploração de tais «dark

²⁹ Nünning (1995: 173s.) reitera a ideia de que quer o debate crítico-literário em torno da ficcionalidade quer a discussão histórica sobre a narratividade têm descurado as questões narratológicas e salienta também que a maioria dos estudos dedicados ao romance histórico e à teoria da História tem ignorado a investigação internacional sobre a narratologia (cf. Mieke Bal, Dorrit Cohn ou Franz K. Stanzel, p.ex.). O anglista não se esquece de lembrar as excepções à regra: no domínio da teoria histórica, apenas Jörn Rüsen, entre os narratologistas, apenas Dorrit Cohn (1999 [1990]; cf. *supra*, p. 27-30) e Gérard Genette (2004 [1991]; cf. *supra*, p. 31s.), e, por outro, o filósofo Paul Ricoeur; recorde-se que entretanto surgiu também o contributo acima citado de Franz K. Stanzel (2002 [1995]; cf. *supra*, p. 32s.).

³⁰ Sobre esta questão das liberdades e limitações na selecção temática, Nünning (1995: 175s.) remete-nos para Paul Ricoeur, Ann Rigney, Dorrit Cohn e Manfred Titzmann e. o., fazendo notar a falta ou insuficiência de concretização dos privilégios do escritor nos estudos feitos e dá o exemplo paradigmático de Joseph W. Turner (1979: 333-355) na concepção da sua tipologia.

³¹ Basta rever o teor das posições separatistas acima expostas (cf. *supra*, p. 20-31). A questão da especificidade da ficção histórica no que toca a selecção temática é posteriormente sintetizada pelo narratólogo alemão no já referido artigo de contestação à tese de convergência segundo Hayden White (cf. Nünning, 1999: 370ss.).

areas of history» (McHale, 1987: 87),³² por exemplo, através do tratamento da esfera privada das figuras na relação com a esfera pública da sociedade ou da apresentação ilimitada da interioridade das personagens; em segundo lugar, ninguém porá em causa que a miscigenação de diversos elementos fictícios ou ficcionalizados, *i.e.* não referenciáveis, com outros historicamente comprovados (quer se trate de personagens, espaços ou eventos) é também uma prerrogativa do ficcionista; em terceiro lugar, também nos parece indubitável que o duplo condicionamento intertextual (só textos não-ficcionais, sobretudo fontes e estudos académicos, os quais têm de estar devidamente identificados em notas e em listas bibliográficas) é um pressuposto constitutivo da historiografia, enquanto o campo de referência intertextual na ficção narrativa de temática histórica pode ser composto por número e grau indeterminados de textos ficcionais e/ou não-ficcionais, além do mais isentos da obrigatoriedade de identificação; o último privilégio da ficção histórica referido por Nünning (1995: 178) é a possibilidade da auto-reflexão metaficcional implícita e/ou explícita.

Um dos aspectos mais conseguidos de entre o levantamento das diferenças entre ficção histórica e historiografia, a nosso ver, diz respeito à exaustiva sistematização e exemplificação dos critérios diferenciadores agora ao nível do eixo sintagmático da configuração narrativa da História na ficção (Nünning, 1995: 178-199).³³ Nünning converge *grosso modo* com outros narratologistas na elucidação de alguns sinais distintivos da narrativa histórico-ficcional (como a já clássica distinção entre autor empírico e narrador, o enorme leque de possibilidades de perspetivação do mundo histórico narrado, a ordenação espaço-temporal da acção histórica, os aspectos temporais da duração e da frequência da narração e, igualmente, a gestão dos diferentes modos de narração), mas quase sempre lhes adiciona um dado novo ou os aprofunda de modo pertinente, consolidando a validade da tese separatista.

Senão vejamos: no que respeita à relação entre autor e narrador, Nünning (1995: 179s.), secundando as posições de Dorrit Cohn, de Gérard Genette e de Franz K. Stanzel

³² Numa reflexão acerca das incursões do romancista pela História, o escritor José Saramago admite sentir-se fascinado justamente por «esse tempo enigmático, a que chamei perdido» e diz em dado passo: «Restará sempre, contudo, *uma grande zona de obscuridade*, e é aí, segundo entendo, que o romancista tem o seu campo de trabalho.» (*apud* Reis, 2001: 502s., *itálicos nossos*)

³³ A questão da especificidade técnico-narrativa da ficção histórica é igualmente abordada por este autor, ainda que de forma mais resumida, no supramencionado artigo em que contesta a tese whitiana da paridade entre narrativa literária e historiográfica (cf. Nünning, 1999: 372-377).

(cf. *supra*, p. 30ss.), mostra como a dissociação funcional entre autor empírico (sujeito extratextual) e narrador (sujeito intratextual) constitui uma prerrogativa estruturante da ficção narrativa [A(utor)≠N(arrador)], quer estejamos perante um narrador heterodiegético quer homodiegético. O anglista converge ainda com Genette quando inclui no confronto entre historiografia e romance histórico a variável da personagem, considerando para a primeira apenas o esquema A=N≠P(ersonagem) e para o segundo tanto o A≠N=P como o A≠N≠P. Além do mais, só à ficção narrativa é permitida, no universo diegético, a utilização de uma personagem como narrador intradiegético de uma narrativa enquadrada (ou metadiegética), o que funciona por si só como sinal de ficcionalidade.

Quanto às diversas possibilidades de perspectivação subjectiva das figuras e do acontecer históricos, que vimos já anteriormente abordadas por Cohn e Genette (cf. *supra*, 27-32), são — no entender do narratólogo alemão — aproveitadas pelo ficcionista, em geral não de forma velada mas ostensiva, qualquer que seja a situação narrativa escolhida (autoral, figural ou de primeira pessoa). Nünning (1995: 182-188) aprofunda a categoria da perspectiva, distinguindo e exemplificando as seguintes hipóteses exclusivas da ficção histórica: primeiro, a explicitação da presença da voz autoral/heterodiegética, através de comentários valorativos e reflexões, para acentuar a subjectividade da representação da História; segundo, a narração a partir da perspectiva de figuras ficcionais, entre as quais as figuras de animais constituem o exemplo mais radical; terceiro, a utilização de um *unreliable narrator*, o qual, pela falta de credibilidade ou seriedade, pode servir para questionar o acontecer e activar a reflexão metahistógráfrica; e, por último, a apresentação da vida interior e conseqüente acesso directo e ilimitado à subjectividade das personagens, expediente que é uma convenção literária de provectoria idade, cujo tipo e quantidade de utilização dependem da situação narrativa adoptada, gozando o onisciente narrador autoral de um poder acrescido nesta matéria. Baseando-se principalmente no estudo canónico de Dorrit Cohn (1978), Nünning (1995: 185-188) reporta-se a diversas técnicas narrativas de transmissão da interioridade das figuras (históricas ou outras) e ilustra-as, sem deixar de sublinhar que tais técnicas se encontram, claro está, também ao dispor do autor de ficção histórica: o uso da focalização interna ou de uma ou mais figuras reflectoras, a psiconarração, o discurso indirecto livre e o monólogo interior. O privilégio do uso variegado do multiperspectivismo é, aliás, um dos aspectos narratológicos que o

autor anotarà mais tarde como estratégia narrativa recorrente em especial na ficção histórica pós-modernista (cf. Nünning, 2002: 555s.).

No que concerne à categoria do tempo, tal como a autora de *The Distinction of Fiction* (cf. *supra*, p. 28s.), Nünning (1995: 190s.) discorda ligeiramente de Gérard Genette, sobretudo quanto ao grau ou à intensidade da representação. Essa discordância gradativa manifesta-se primeiro na ordenação espaço-temporal do acontecer: enquanto o narratologista francês defende o princípio de uma liberdade convergente entre ficcionista e historiógrafo no uso de anacronias (cf. *supra*, p. 31), o alemão considera que a *praxis* romanesca pós-modernista recomenda uma revisão desta posição, já que o historiógrafo tem o dever de respeitar a coerência e a causalidade da representação, enquanto o romancista histórico contemporâneo alimenta o experimentalismo e o jogo estético com a ordenação dos eventos narrados, fugindo declarada e provocatoriamente à linearidade cronológica.

Idêntica discordância do autor de *Fiction et diction* verifica-se quanto ao aspecto temporal da duração, pois Nünning (1995: 191s.) defende que o romancista histórico goza de maior liberdade, precisando os seguintes privilégios ficcionais: primeiro, o desfasamento mais diversificado entre tempo da narração e tempo narrado por meio do uso da narração cénica, do diálogo e, sobretudo, dos modos de apresentação dos estados de consciência das figuras; segundo, uma maior frequência e arbitrariedade nas omissões e saltos cronológicos;³⁴ terceiro, também uma maior frequência e arbitrariedade no uso de paragens do tempo narrado (enquanto prossegue o tempo da narração).

Nova divergência gradativa com Genette ocorre quanto à categoria da frequência da narração dos eventos, a qual — segundo Nünning (1995: 192s.) — é utilizada pelo romancista sobretudo com fins estético-literários ou meta-reflexivos, daí a abundância da narração (e tematização) reiterativa de determinados eventos históricos.

De acordo com o anglista (Nünning, 1995: 193s.), o privilégio do escritor manifesta-se também ao nível dos «modos típicos de narração» [typischen Erzählweisen] através do facto de este — além do relato sintetizador («zeitraffend») e da descrição objectiva, também ao dispor do historiador — poder fazer uso, em doses variadas, do

³⁴ Cf. *supra*, p. 37s., sobre aspectos afins relacionados com os privilégios na selecção temática.

comentário do narrador e da narração cénica como modos complementares, o que constitui nova discrepância em relação às ideias genettianas (cf. *supra*, p. 31s.).

Além do aprofundamento destes aspectos narratológicos comprovativos da especificidade da narrativa histórico-ficcional que já haviam estado nas cogitações de Gérard Genette, Dorrit Cohn e Franz K. Stanzel e. o., Ansgar Nünning não deixa, porém, de apresentar alguns privilégios ficcionais na configuração da História que ou haviam escapado ao olhar perscrutador dos demais narratólogos ou representam opiniões discordantes em relação a determinados aspectos por eles focados. Entre esses privilégios conta-se, desde logo, a utilização do diálogo, que é — pelo menos desde Leopold von Ranke e a cientificação da historiografia no início do século XIX — uma possibilidade reservada ao ficcionista, o qual se permite transcrever ou subverter entrevistas e interrogatórios, e até conceber diálogos não comprovados entre figuras históricas ou mesmo diálogos fictícios de figuras históricas com fictícias (cf. Nünning, 1995: 181).

Outro privilégio da ficção histórica verifica-se no tratamento dado ao tempo histórico (Nünning, 1995: 188ss.); no que toca a este assunto, o autor distingue três variações do jogo retórico do «Damals-und-Heute» [antigamente-e-agora], apanágio de um género que busca no passado também a relação com o presente: em primeiro lugar, o *foregrounding* ou oscilação pronunciada e fortemente contrastiva entre dois estratos temporais (passado e presente); em segundo, a deslocação da tónica no passado para o presente do narrador e/ou das figuras, ou seja, o predomínio do presente; e, em último lugar, a apresentação do presente (ou seja, a época de produção e recepção da obra) a partir de um futuro mais ou menos longínquo.

Ainda relacionado com os já referidos modos típicos de narração, mais concretamente com a questão crucial da descrição das figuras, também se constata algumas particularidades técnico-narrativas. Com efeito, Nünning (1995: 194) faz notar com a-propósito que a representação e caracterização das figuras, isto é, a forma como são veiculadas informações sobre as figuras constitui outro privilégio da ficção histórica, pois o escritor arroga-se o direito de construir determinada figura histórica de forma arbitrária e de funcionalizá-la esteticamente ao sabor dos seus intentos.

No entender de Nünning (1995: 194s.), a representação e funcionalização estético-literária do espaço são outras exclusividades da ficção e podem adquirir contornos

variegados através da percepção subjectiva de uma ou mais figuras, da semantização de espaços e objectos, e ainda por meio da atribuição de valor simbólico e histórico a espaços e objectos.

A configuração do *incipit*, da exposição e do *excipit*, bem como a construção da coerência interna e do fecho da narrativa apresentam igualmente características *sui generis* na ficção narrativa, das quais Nünning (1995: 195s.) destaca a possibilidade de uma exposição gradualmente integrada, de um começo *in medias* ou *in ultimas res* (ambos propiciadores de uma estrutura analítica), de um final em aberto, de um final *deus ex machina* ou mesmo de uma justaposição de vários desfechos alternativos.

Por último, o autor (Nünning, 1995: 196) avança ainda com outros privilégios (talvez mais discutíveis) que considera como não especificamente narratológicos mas estético-literários: a metáfora e outras figuras de retórica, sobretudo devido à forma e à função que adquirem no contexto da obra ficcional.

Revelados os principais contornos da posição teórica de Ansgar Nünning no que toca a relação entre ficção e História, parece-nos ter ficado suficientemente claro que as diferenças institucionais e convencionais, os indicadores paratextuais e textuais de ficcionalidade, bem como o extenso catálogo de traços comprovativos do estatuto privilegiado que a ficção histórica evidencia em relação à historiografia no que diz respeito à selecção temática e à configuração narrativa da História constituem argumentos valiosos para a sustentação da tese separatista. O anglista germânico, de facto, ao fazer o balanço da sua posição genérica (Nünning, 1995: 200-205), não só reitera a sua distanciação relativamente à tese da identidade entre ficção histórica e historiografia defendida por Hayden White com base na noção redutora do texto histórico como «artefacto literário» ou «ficção verbal», como reafirma outrossim as suas convicções no que concerne à relação muito assimétrica e à não reciprocidade entre os dois tipos de discurso. No que respeita esta última questão, parece-nos particularmente convincente quando afirma (Nünning, 1995: 201) que, exceptuando as supramencionadas interdependências ao nível da narratividade, a não reciprocidade se traduz, por um lado, no facto de o ficcionista poder servir-se de processos de representação típicos da historiografia e de outros discursos não-ficcionais enquanto o historiador não pode recorrer de ânimo leve a procedimentos estético-literários,

e, por outro, no facto de a historiografia e a História poderem ser objecto da ficção histórica enquanto o inverso já não é admissível.

Todavia, Nünning (1995: 202ss.) não deixa de fazer uma dupla restrição à tese separatista, defendida de forma mais intransigente por Dorrit Cohn: por um lado, do ponto de vista estético-produtivo, reconhece haver uma série de *casos de fronteira* sobretudo no domínio das manifestações literárias pós-modernistas que, pela sua intensa hibridez, teimam em escapar a uma catalogação inequívoca; por outro, do ponto de vista estético-receptivo, admite que subsiste a impossibilidade de uma garantia de que os sinais de ficcionalidade inscritos na ficção histórica sejam efectivamente identificados e recepcionados como tal pelos leitores. Assim, e relativamente à posição de Ansgar Nünning, podemos concluir que o anglista e narratólogo de Gießen, ao rejeitar categoricamente a tese da convergência de Hayden White e o. como redutora e ao aderir — não sem algumas reservas, com Klaus Weimar, Paul Michel Lützeler, Gérard Genette, Franz K. Stanzel e muitos outros — à posição mais radical de Dorrit Cohn, defende uma *tese separatista gradativa e concessiva*, em especial devido às dificuldades colocadas pela crescente hibridização genológica verificada ao longo dos últimos decénios. É esta posição reveladora de maior flexibilidade e condescendência que permite ao autor avançar com um abrangente «modelo de escalonamento gradual de ficcionalidade» [Modell einer graduellen Skalierung von Fiktionalität] (Nünning, 1995: 204), ou seja, com uma proposta concreta e teoricamente fundamentada de uma (penta)tipologia do romance histórico, baseada numa série de critérios diferenciadores devidamente sistematizados.

Da convergência entre ficção histórica e historiografia à tese separatista gradativa e concessiva e à sua utilidade para a análise da ficção histórica

Concluída a exposição da teoria de Hayden White como representativa da tese da convergência, bem como de diversas formulações da tese separatista com particular destaque para as posições dos narratólogos Dorrit Cohn e Ansgar Nünning, é nossa convicção que ficaram suficientemente esclarecidas as principais semelhanças e diferenças entre Ficção e História, entre ficção histórica e historiografia. Com efeito, se — face à

evidência da textualidade e narratividade comuns aos dois tipos de discurso — não restam grandes dúvidas quanto à natureza, a diversos níveis, subjectiva e contingente de toda e qualquer tentativa de (re)constituição do passado histórico, seja ela de cariz científico-historiográfico ou histórico-ficcional; também se nos afiguram quase irrefutáveis os argumentos aduzidos em defesa da peculiaridade da apropriação e representação da História na obra de arte literária, em geral, e na ficção narrativa, de modo particular. De acordo com os testemunhos de alguns representantes da crítica académica de expressão alemã (de Eberhard Lämmert a Johannes Süßmann, passando por Paul Michael Lützeler e. o.), essa peculiaridade constitutiva e delimitadora em relação à historiografia (e outros discursos não-ficcionais) reflecte-se não apenas no dissemelhante enquadramento institucional e convencional dos géneros em apreço (sistema estético-literário *versus* sistema científico-historiográfico), mas por igual no relacionamento assimétrico mantido com as fontes ou com a realidade dos factos, um aspecto que nos parece conduzir inescapavelmente a uma zona fronteira intransponível colocada entre um lado em que vigoram as restrições impostas pela referencialidade da História e um outro em que reina liberdade ficcional em relação à mesma. A nosso ver, estão justamente relacionados com a problemática da referencialidade (vista como típica da historiografia) e da ficcionalidade (considerada como marca distintiva da obra de arte literária, ainda que verse temática histórica) os dados que maior visibilidade conferem às linhas de fronteira entre os dois tipos de discurso. A singularidade da ficção histórica, e muito especialmente da narrativa histórico-ficcional, assume, de facto, uma dimensão exponencial quando, no confronto com a narrativa puramente historiográfica, tomamos em consideração os aspectos da selecção temática e das técnicas narrativas de representação da História. Basta aludir aos numerosos traços distintivos da narrativa histórico-ficcional — desde os *borderline cases* e os *signposts of fictionality* de Dorrit Cohn aos *indicadores de ficcionalidade* e aos *privilégios ficcionais* de Ansgar Nünning — trazidos à colação sobretudo pelos supracitados narratólogos, e os quais nos escusamos agora a reenumerar, para nos certificarmos de um incremento não despreciando da sustentabilidade da tese separatista.

Assim, não queremos deixar de sublinhar que, de entre as diversas posições acima expostas relativamente à complexa relação entre ficção histórica e historiografia — as quais variam, como tivemos oportunidade de observar, entre os pólos da convergência total

(Hayden White) e da separação inequívoca (Dorrit Cohn) entre um e outro tipo de texto — consideramos, de facto, como mais satisfatória e estimulante a *tese separatista gradativa e concessiva* de Ansgar Nünning. Além de dar resposta e. o. aspectos à especificidade estético-literária da ficção histórica, sobretudo no que concerne a selecção e representação narrativa da matéria histórica, revela também utilidade prática. A nosso ver, não são, de todo, despiciendas as vantagens operacionais que se podem extrair do estudo do narratologista de Gießen para a análise não apenas da narrativa histórica, mas *mutatis mutandis* também do drama histórico (cf. Breuer, 2004: 74s.), se tomarmos em consideração, principalmente, o conjunto exaustivo de critérios descritivos e diferenciadores dos cinco tipos de romance histórico propostos por Ansgar Nünning (cf. 1995: 219-255). Na verdade, tais critérios — que explicitaremos no subcapítulo I.1.2.1 deste trabalho — atestam a especificidade do texto literário enquanto material ou objecto estético-semiótico e enquanto complexo (inter)discurso cultural posto em circulação numa dada época histórica e prometem configurar um excelente instrumento de trabalho a utilizar na abordagem que pretendemos fazer da ficção histórica de Karl Gutzkow dedicada a Uriel da Costa.

1.2. A influência genológica na apropriação e representação da História na ficção

Na época coetânea, em que é por de mais evidente o fenómeno da crescente contaminação e hibridez das formas artísticas, em geral, e dos géneros literários, em particular,³⁵ — reflexo, porventura, de uma nova consciência histórica (Nünning, 2002a: 545) — poderá causar alguma estranheza a inclusão, no presente estudo, de um capítulo dedicado à questão da especificidade genológica da ficção histórica, tanto mais tratando-se, como se pôde comprovar, de uma forma literária já em si constitutivamente híbrida, independentemente de estarmos perante um romance, um drama ou um poema histórico. No entanto, cremos ter razões suficientemente válidas para afirmarmos que os estudos literários, em termos de rigor científico, só têm a beneficiar de uma reflexão cuidada sobre a natureza do seu objecto, a qual deverá conduzir, se possível, a uma delimitação e definição criteriosas dos conceitos utilizados.³⁶ Acresce que as diferenças genológicas no que respeita ao modo de tratamento da matéria histórica nos textos que constituem o nosso *corpus* se nos afiguram como significativas e devem, quanto a nós, merecer uma atenção especial. Por conseguinte, no âmbito de uma reflexão acerca da especificidade da apropriação e representação da História em obras ficcionais, os subcapítulos seguintes (I.1.2.1 e I.1.2.2) darão espaço a uma clarificação breve dos conceitos de «novela histórica» e de «drama histórico», bem assim dos argumentos justificativos da classificação de *Der Sadducäer von Amsterdam* como narrativa e/ou novela histórica e de *Uriel Acosta* como tragédia e/ou drama histórico.

³⁵ As constatações de tal fenómeno no contexto da literatura pós-modernista têm-se multiplicado nos mais diversos quadrantes e seria fastidioso e nada pertinente proceder aqui à sua enumeração. Ainda assim, remetemos a título exemplificativo para alguns trabalhos que incidem sobre a dimensão narrativa da obra de arte literária (cf. e. o. Eberhard Lämmert, 1999a, e Peter Diezel, 1999: 53-71) e sobre a correlação entre o hibridismo genológico e a estética pós-modernista (cf. e. o. Ana Paula Arnaut, 2002: 17, 141-217, 295-321, Adraina Bebiano, 2003: 171-252, e Ansgar Nünning, 2002a: 542, 545-561). Note-se também que num estudo teórico-literário, igualmente recente, dedicado aos modos de representação literária da acção e baseado em obras dramáticas que vão desde a Antiguidade até ao nosso tempo (*Zwischen Drama und Erzählung*, 2003), Holger Korthals questiona as fronteiras tradicionais dos géneros literários.

³⁶ Sobre as vantagens de uma adequada delimitação terminológica no âmbito dos estudos científico-literários, cf. Lutz Danneberg (1989: 50-68), Harald Fricke (1988: 1-8; 2003: 587-590) e Peter Wenzel (2001b: 204s.) que destaca a importância dos conceitos genológicos no sistema de comunicação literário.

1.2.1. O modo narrativo: a narrativa e a novela histórica

O levantamento das características distintivas da ficção histórico-narrativa encetado, sobretudo com o auxílio dos narratólogos Dorrit Cohn e Ansgar Nünning, no subcapítulo I.1.1, permitiram já a elucidação de boa parte dos aspectos específicos do tratamento da matéria histórica na prosa narrativa. Todavia, para aprofundar essa especificidade genológica, gostaríamos de sublinhar as vantagens heurísticas que advêm de uma clarificação do conceito de «novela histórica». Os problemas que desde logo se nos deparam são, por um lado, o facto de o grosso dos estudos que se têm debruçado sobre a ficção histórico-narrativa descurar a *novela histórica*³⁷ para se fixar quase invariavelmente no *romance* histórico, com algumas excepções para aqueles que se centram na designação mais lata de *narrativa* histórica; e, por outro, a dificuldade na detecção de definições genéricas satisfatórias de qualquer dos subgéneros histórico-narrativos (o «romance histórico», a «narrativa histórica» e a «novela histórica»), dificuldade essa que, de acordo com o germanista francês Alain Montandon (2000: 76), resulta em boa medida da grande variedade de temas e de formas adoptadas pelos ficcionistas históricos.

Ora antes de darmos o primeiro passo na superação destas contrariedades e avançarmos com a explanação do nosso conceito de «novela histórica», não queremos deixar de fazer uma breve referência aos estudos germanísticos mais influentes sobre o romance histórico e/ou a narrativa histórica de expressão alemã, sem pretendermos, todavia, comentar de forma exaustiva as propostas de definição disseminadas pela bibliografia crítica publicada ao longo das últimas décadas.

Começamos por salientar que as considerações tecidas em matéria de definições pelos autores dos mais relevantes trabalhos acerca da ficção histórico-narrativa provenientes da área da Germanística denotam, regra geral, um pendor normativo uma fixação no modelo clássico das *Waverly Novels* de Walter Scott (1771-1832), o autor britânico geralmente tido como «le fondateur moderne du genre» (Montandon, 2000: 70). A

³⁷ Não se conhecem até à data quaisquer trabalhos dedicados especificamente à novela *histórica* ou, se quisermos, de temática histórica. De entre os autores que se ocuparam do género novela, apenas Winfried Freund (1998b: 41s.) e Reinhart Meyer (1998a: 237) se reportam explicitamente a alguns exemplos de «novela histórica», mas sem se pronunciarem sobre aspectos conceptuais. Cf. *infra*, p. 51ss..

tais tendências não é alheia a recepção intensa da monografia *Der historische Roman* (1965 [1955]), de Georg Lukács, a qual confere, de facto, ao romance histórico «realista» de Scott um relevo e um papel inusitados na formatação e na evolução da história deste subgénero até ao início do século XX, sem, contudo, esboçar uma tentativa concreta de definição. Esta conhecida perspectiva «histórica» de índole marxista tem vindo a ser revista³⁸ e encontra, segundo David Roberts (1991: 2ss.), na perspectiva «estético-literária» de Hans Vilmar Geppert (1976), centrada no hiato entre ficção e História, o pólo oposto no plano da teoria genológica. Ao dar o primeiro passo para o estabelecimento de uma tipologia do romance histórico (cf. *supra*, p. 20), Geppert parte da definição do *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (cf. Nussberger/Kohlschmidt, 1958: 658) para mostrar a insuficiência dos três princípios que considera constitutivos da concepção tradicional do género (Geppert, 1976: 1-3): a evocação do passado histórico através da literatura; uma filosofia ou concepção histórica subjacente; e o recurso ao passado histórico com o intuito de tratar o presente. Segundo o germanista, esta alegada *communis opinio* carece de uma actualização, pois falta-lhe um aspecto essencial e inovador do «outro» romance histórico, que é a acentuação do hiato entre ficção e História ou, se preferirmos, a componente auto-reflexiva, que se transparece numa série de características que distinguem este tipo de romance histórico do tradicional (cf. Geppert, 1976: 37).

Procedimento idêntico é seguido por Harro Müller (1988: 9-20; 1994: 233-245), que retoma a tipologia dicotómica de Geppert e cuja definição «minimamente consensual» optamos por citar aqui, apenas para ilustrarmos como ela está, à semelhança de inúmeras outras tentativas definitórias, longe de satisfazer a totalidade dos autores, dos críticos literários e de outros leitores:

Historische Romane sind dadurch bestimmt, daß sie ohne personale, zeitliche und räumliche Referenz nicht auskommen, d.h. es werden historisch verbürgte Figuren, in Geschichte bzw. Geschichten verstrickt, im Rahmen eines poetisch strukturierten fiktionalen Textes präsentiert, der die Anforderung an räumliche und zeitliche historische Lokalisierung zumindest partiell erfüllt. Als Form des nachzeitigen Erzählens besteht zwischen der Schreibsituation des Autors und dem selegierten

³⁸ Para uma reapreciação crítica da posição do pensador húngaro, cf. e. o. Agnes Heller (1991: 19-33), Paul Michael Lützel (1991: 35-48) e Hugo Aust (1994: 41-43).

Zeitabschnitt eine Differenz von etwa einer Generation; nach rückwärts sind über die häufig benutzten “mittleren” Vergangenheiten bis hin zur Vor- und Frühgeschichte keine Grenzen gesetzt. (Müller, 1994: 235)

Se a obrigatoriedade da introdução de figuras, espaços e épocas históricas ainda pode configurar uma concepção relativamente ampla, embora imprecisa, já nos parece mais controversa a imposição da distância temporal, ainda que, como o próprio autor confessa, somente com o objectivo de delimitar o romance histórico do «romance de época» [Zeitroman] e de outros subgéneros.³⁹

Problemas análogos de abrangência e/ou de restrição subjazem às definições propostas noutros trabalhos de relevo sobre o romance histórico alemão como as dissertações de Michael Limlei, *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820-1890)* (1988), de Hermann J. Sottong, *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus* (1992), de Ralph Kohpeiß, *Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsentention* (1993), e de Johannes Süßmann (2002; cf. *supra*, p. 24s.), e também a monografia *Der historische Roman* (1994), de Hugo Aust, a qual inclui, de resto, um «Forschungsbericht» [recensão crítica] mais desenvolvido dos estudos dedicados ao romance histórico alemão (Aust, 1994: 38-51), bem assim um conjunto de «sinais distintivos do romance histórico» [Erkennungszeichen des historischen Romans] ou de «sinais de historicidade» [Geschichtssignale] que contribuem para a delimitação do género do ponto de vista temático (Aust, 1994: 22-32). Discordamos da concepção histórica deste autor, nomeadamente quando propõe a circunscrição temática do género: «Der Geschichtsroman erzählt von politischen Handlungen der Vergangenheit, die mehr oder minder mit privaten Handlungen einer erfundenen Geschichte verknüpft sind.» (Aust,

³⁹ Sobre a arbitrariedade da questão da delimitação temporal na definição da narrativa histórico-ficcional, cf. especialmente David Roberts (1991: 4ss.), Herman J. Sottong (1992: 14ss.), Norbert O. Eke (1994: 23ss.) e Ansgar Nünning (1995: 95ss.). É curioso verificar que, ao invés, Stefan Neuhaus (2001: 209-225) se bate por uma redefinição do romance histórico justamente baseada na matriz ficcional de qualquer romance e na alegada identidade com o romance de época: «Wie in Zeitromanen sind viele der ‘Fakten’ nicht historisch, sondern erfunden. Für die Bewertung spielt das keine Rolle, da ‘Faktentreue’ keine allgemeine Kategorie zur Beurteilung von literarischen Texten ist. Wozu soll man dann aber, so frage ich mich, überhaupt noch besonders betonen, daß es sich um einen ‘Historischen Roman’ handelt?» (Neuhaus, 2001: 223).

1994:31). Consideramos de facto demasiado estrita uma proposta que somente concede a classificação de romance histórico ao romance que versa matéria da História política, excluindo do âmbito do género todos aqueles que se ocupam de aspectos económicos, sociais, mentais, culturais e o., igualmente imprescindíveis ao conhecimento da evolução de um povo, de um país ou da Humanidade.

Com efeito, hesitantes entre os pólos deficitários do rigor restritivo e da imprecisão excessiva, os críticos germanistas não raro optam por se furtar a quaisquer tentativas de definição do conceito genológico em apreço. Quem identificou e sintetizou esta situação dilemática que tolhe os movimentos de quem se aventura no caminho de uma definição foi Ansgar Nünning, o qual, numa apreciação crítica mais alargada da problemática da definição do romance histórico (cf. Nünning: 1995: 90-104 e 2002: 545s.), anota como principais defeitos da maioria das definições conhecidas, por um lado, o carácter demasiado restritivo e de orientação (quase) exclusivamente temática, e, por outro, o carácter excessivamente abrangente e vago, sem uma delimitação temporal e/ou temática adequada. De acordo com o anglista alemão (Nünning, 1995: 93), o único denominador comum a tais definições é o silêncio absoluto em relação aos processos estético-literários de representação da História em textos ficcionais.⁴⁰ Esta constatação leva-o a clamar de resto por uma redefinição satisfatória e a proceder a uma minuciosa diferenciação tipológica do género baseada em critérios diferenciadores solidamente fundamentados do ponto de vista teórico e susceptível de abranger formas inovadoras mais recentes como a *metaficção historiográfica* e. o. (cf. *infra*, p. 56).

As breves definições genéricas inseridas nos diversos dicionários de literatura também não escapam ao referido dilema (cf. Nünning, 1995: 92ss.).⁴¹ Ainda assim, algumas há que atingem um equilíbrio entre os excessos de rigor e de vaguidade que nos levam a considerá-las aceitáveis, como se pode observar na seguinte definição de *romance histórico* incluída no *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*: «Romantypus, in dem geschichtliche Personen, Ereignisse, Lebensverhältnisse narrativ in fiktionalen Konstruktionen dargestellt werden.» (Eggert, 2000: 53). Apesar de um pouco inexacta e

⁴⁰ Constituem excepções à regra os estudos de Ina Schabert (1981), Elisabeth Wesseling (1989) e Gerhard Kebbel (1992).

⁴¹ Para nos apercebermos da dimensão do problema basta consultar alguns exemplos de definição como as de Petra Gallmeister (1991: 160-170), Arno Matschiner (2000: 377-380) ou Volker Meid (2001: 230ss.).

minimalista, a definição sugerida por Hartmut Eggert aborda de forma quase telegráfica aspectos distintivos do género — como a forma romanesca, a construção narrativo-ficcional e a componente histórico-temática do universo diegético — sem incorrer na imposição de critérios controversos como a distância temporal entre o acontecer diegético e o contexto de produção da obra (cf. *supra*, p. 49s.), o que conduziria à exclusão de inúmeros textos modernistas e pós-modernistas, os quais consideramos perfeitamente catalogáveis como romances históricos. No entanto, é possível complementar a citada formulação conceptual por meio da especificação e/ou da adição de um ou outro traço distintivo.

Para o efeito servimo-nos do *Sachwörterbuch der Literatur* de Gero von Wilpert, cuja definição junta inclusive os três subgéneros histórico-narrativos («romance histórico», «narrativa histórica» e «novela histórica») como formas da ficção histórica.

Historische Erzählung, historische Novelle und historischer Roman als Formen der Geschichtsdichtung behandeln geschichtl[iche] Ereignisse und Personen, in e[iner] Sonderform kulturgeschichtl[icher] Hintergründe e[iner] erfundenen Handlung, in freikünstler[ischer] Prosagestaltung und geben je nach Art des gewählten Stoffs und der Darstellungsweise e[inen] individuellen Lebenslauf oder e[in] allg[emeines] Geschichtsbild, das zwar intentionell möglichst authentisch, jedoch wegen dichterischer Freiheiten nicht immer das wiss[enschaftlich] anerkannte, sondern auch intuitiv erfülltes, doch glaubwürdiges oder nach ästhet[ischen] Gesichtspunkten umgestaltetes sein kann. Im Umterschied zum oft panoramaartigen h[istorischen] R[oman] wird in den Kurzformen h[istorische] E[rzählung] und h[istorische] N[ovelle] der histor[ische] Hintergrund des zentralen Ereignisses eher schlaglichtartig beleuchtet als ausgemalt. (Wilpert, 2001: 344)

Para este autor o percurso biográfico do herói e a concepção histórica subjacente à obra são aspectos a considerar. Note-se também que a concepção de von Wilpert inclui uma referência bem mais vincada do que a definição de Eggert à questão da autonomia da ficção histórica em relação à historiografia científica. Saliente-se ainda o facto de o autor aludir às limitações específicas da narrativa e da novela históricas no que concerne ao espaço concedido à representação do contexto histórico. Trata-se, sem dúvida, de um traço distintivo em relação ao subgénero romanesco que a novela histórica partilha com outras

formas narrativas mais curtas ou de dimensão intermédia. No entanto, além desta questão que Richard Humphrey (2005: 89) designa por «estreiteza do arco e do raio de rememoração» [knapper Erinnerungsbogen und -radius], outros traços haverá que só à novela dizem respeito. É justamente desses traços distintivos da novela que nos ocupamos de seguida com o intuito de delinear-mos com um mínimo de rigor, mas com igual flexibilidade, as fronteiras do nosso conceito de «novela histórica».⁴²

Se, à semelhança do que acontece com as infrutíferas tentativas de definição de romance histórico e de narrativa histórica, a abundante bibliografia teórica até hoje publicada sobre a novela não foi capaz de produzir uma definição absolutamente consensual, é, todavia, possível reunir um conjunto de características que merece a anuência da generalidade dos críticos.⁴³ Sem espaço no contexto do presente trabalho para uma apresentação e discussão, por muito sintética que fosse, do estado da investigação germanística sobre o género que remonta ao ciclo *Decamerone* (1349-1353), de Giovanni Boccaccio, e começou a enraizar-se no contexto de expressão alemã em finais do século XVIII pela mão de Christoph Martin Wieland e Johann Wolfgang Goethe,⁴⁴ podemos, ainda assim, afirmar que o grosso das propostas de definição converge num aspecto há muito visto como a essência do género: a narração de um acontecimento inaudito. Este traço quase indelével da novela alemã é extraído, consabidamente, de uma célebre definição formulada por Goethe quando, numa conversa com Johann Peter Eckermann, datada de 25

⁴² Apesar de reconhecermos o carácter extremamente heterogéneo e aberto do conceito de «Novelle», bem assim as dificuldades da sua delimitação relativamente a outros géneros narrativos, como a «Erzählung», no período de constituição do género (*Biedermeier/Vormärz*), não partilhamos a opinião de Wolfgang Lukas (1998b: 251ss.), o qual considera desnecessária a inclusão de traços típicos da novela na análise empírica dos textos. Sobre o uso indiferenciado do termo «Novelle», bem como as características específicas da novela folhetinesca da primeira metade do século XIX, cf. especialmente Reinhart Meyer (1998a: 234-250) e *infra*, o capítulo III.1.3.3, p. 179-182.

⁴³ Discordamos neste aspecto de Karl K. Polheim, o qual, a propósito da problemática dos géneros literários, e depois de inventariar os inúmeros traços distintivos da novela dispersos pela extensa bibliografia crítica, considera não haver um único desses traços que permita uma distinção inequívoca entre novela e narrativa (Polheim, 1981: 13-16). Na verdade, entendemos os géneros literários como sistemas abertos, definidos por um conjunto de critérios formais, estruturais e temáticos historicamente volúveis, e defendemos antes — com Klaus W. Hempfer (1997: 651-655), Peter Wenzel (2001b: 204s., 2001a: 206-209) e o. — uma concepção genológica inspirada no modelo wittgensteiniano de «Familienähnlichkeit» [afinidade familiar]: «Bezogen auf die G[attungstheorie] (...), bedeutet das, daß eine Gattung einerseits nur dann diesen Namen verdient, wenn die ihr zugeordneten Texte in einer Vielzahl von Merkmalen übereinstimmen, daß aber andererseits das einzelne Werk nicht alle diese Merkmale aufweisen muß, um der Gattung zugerechnet werden zu können, sondern nur so viele, daß man seine Familienzugehörigkeit erkennt.» (Wenzel, 2001a: 209).

⁴⁴ Acerca das origens, significado e uso do conceito de novela, cf. Winfried Freund (1998b: 9-11), Hannelore Schläffer (1993: 3-19) e Wolfgang Rath (2000: 57-91).

de Janeiro 1827 (cf. Freund, 1998b: 12), discutia o título a atribuir a um texto novelístico da sua própria autoria, o qual viria a ser dado à estampa no ano seguinte e a tornar-se uma obra paradigmática do género: «"Wissen Sie was," sagte Goethe, "wir wollen es die 'Novelle' nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit."» (Eckermann, 1955: 207s.). Na verdade, tal formulação lapidar associa à centralidade do acontecimento inaudito ou da novidade o requisito da verosimilhança. Há, porém, um conjunto de outras características distintivas presentes na maioria das definições de novela.⁴⁵ A linearidade e a concentração da acção nos acontecimentos significativos de um conflito central, não raro construída de forma piramidal, incluindo um «ponto de viragem» [Wendepunkt] são também aspectos reiteradamente focados e que, levam Wolfgang Rath (2000: 15-55), por exemplo, a basear a sua concepção de novela nas afinidades do género com o drama.⁴⁶ A objectividade da narração concentrada na acção e a dimensão simbólica atribuída a um determinado objecto («Dingsymbol») como forma de condensação do significado do acontecer ou de remissão para o motivo central da obra⁴⁷ são os restantes traços distintivos que geram algum consenso entre os críticos literários.⁴⁸

Tomando em linha de conta as reflexões precedentes e reconhecendo a variabilidade histórica dos géneros, consideramos como *novela histórica* um texto narrativo que, além de evidenciar as características distintivas da novela acima recordadas, representa e. o. acontecimentos e personagens históricos insertos em determinado(s) contexto(s) histórico-cultural(ais), obedecendo primordialmente a critérios estético-literários, mesmo quando ambiciona a transmissão da verdade histórica e/ou veicula uma concepção geral da História.

Concluída a exposição dos aspectos mais característicos da novela histórica, importa retomarmos, com o propósito de os explicitar de forma mais desenvolvida, os

⁴⁵ Cf., por exemplo, Gero von Wilpert (2001: 566ss.), Horst Thomé/Winfried Wehle (2000: 725-731), Josef Kunz (1991: 260-271), Hugo Aust (1999: 7-17), Winfried Freund (1998b: 9-62) e Wolfgang Rath (2000: 9-13).

⁴⁶ Refira-se que são August Wilhelm Schlegel e, sobretudo, Ludwig Tieck que mais relevância atribuem ao ponto de viragem na tectónica da novela (cf. e. o. Freund, 1998b: 13ss.).

⁴⁷ Cf. a teoria de Paul Heyse que, baseando-se numa novela de Boccaccio em que o falcão desempenha uma função simbólica, designa como «Falke» [falcão] o símbolo central de uma novela (*apud* Freund, 1998b: 16ss.).

⁴⁸ Na única delimitação dos traços específicos da novela histórica a que tivemos acesso, Richard Humphrey (2005: 89) aduz ainda dois outros traços que serão bastante menos consensuais: «ausgeprägter *sense of an ending*, Zufalls- und Schicksalsgläubigkeit».

aspectos específicos do tratamento da História que este subgénero partilha com outros textos literários pertencentes ao modo narrativo. Para o efeito socorremo-nos dos critérios descritivos e diferenciadores da tipologia do romance histórico — de resto, perfeitamente ajustáveis à *novela* histórica — proposta por Ansgar Nünning (1995: 219-255),⁴⁹ os quais poderão revelar-se particularmente úteis como categorias ou parâmetros de análise das formas de apropriação e representação da matéria histórica na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Como Bernd Engler (1997: 378s.) também chega a sugerir, a utilização de tão diferenciado instrumental de análise narratológica permite enriquecer do ponto de vista científico os estudos dedicados à narrativa histórico-ficcional, pelo menos na medida em que acrescenta diversos critérios a abordagens redutoras que muitas vezes não vão além da análise de acontecimentos e figuras históricas representadas na obra literária à luz do grau de fidelidade em relação à alegada verdade científico-historiográfica. Efectivamente, o tipo de relação do modelo histórico-ficcional (da História narrada e/ou tematizada na ficção) com o saber da historiografia (*i. e.* os conhecimentos do passado histórico tidos como válidos numa sociedade) constitui apenas um dos critérios ou categorias de análise da narrativa histórica sistematizados e exemplificados pelo narratólogo alemão (cf. Nünning, 1995: 238-248). De qualquer modo, também Ansgar Nünning (1995: 248) admite caber ao crítico literário a tarefa de averiguar o grau ou o tipo de correspondência, compatibilidade ou plausibilidade estabelecidos entre o modelo histórico-ficcional e o saber historiográfico.

As «estruturas de selecção e áreas de referência predominantes» [Selektionsstrukturen und dominante Referenzbereiche] (Nünning, 1995: 221-227) configuram a primeira categoria analítica, englobando o domínio da hetero- ou da auto-referencialidade, a relação predominante entre elementos da realidade extratextual e elementos ficcionais, o grau de sinalização da ficcionalidade,⁵⁰ a área de referência extratextual predominante (acontecimento histórico ou teoria histórica), a área de referência predominante no que respeita às relações intertextuais (fontes historiográficas *versus* intertextos ficcionais), bem como o(s) tipo(s) de intertextualidade predominante(s). Estes aspectos, que possibilitam um *escalamento paradigmático* deste género híbrido que vai

⁴⁹ Sobre «as mais importantes formas de apropriação literária e encenação narrativa da História» [den wichtigsten Formen der literarischen Aneignung und narrativen Inszenierung von Geschichte] no romance pós-modernista, cf. também Nünning (2002a: 554ss.).

⁵⁰ Cf. *supra*, p. 35-42, a explicitação dos conceitos de «indicadores de ficcionalidade» e de «privilégios ficcionais».

desde a predominância da *representação hetero-referencial e factual* à predominância da *representação auto-referencial e ficcional da História*, afiguram-se-nos como extremamente estimulantes para o estudo da narrativa histórico-ficcional.

Outra categoria diferenciadora muito interessante para a análise do nosso *corpus* consiste na «relação e configuração dos níveis narrativos» [Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen] (Nünning, 1995: 227-230), que compreende a relação predominante entre os níveis diegéticos e extradiegético (centralidade da História encenada ao nível da diegese *versus* centralidade da tematização da História ao nível extradiegético), o modo como é conduzido o acontecer histórico ao nível diegético e o tipo de mediação narrativa ao nível extradiegético. Desta categoria resulta um *escalonamento teórico-comunicativo* da narrativa histórica entre o predomínio da *representação diegética* do acontecimento histórico e o predomínio da *reflexão extradiegética* sobre a historiografia e a teoria histórica.

A «referência temporal preponderante e as formas de mediação» [Dominanter Zeitbezug und Vermittlungsformen] (Nünning, 1995: 230-238) são uma categoria analítica bastante abrangente que permite dar resposta não apenas a aspectos temporais tão relevantes como a época privilegiada na representação (passado ou presente) ou como o modo de ordenação cronológica do acontecer (linearidade *versus* anacronia), mas também a múltiplos aspectos relativos às formas de mediação, a saber, os modos de narração predominantes: a transmissão narrativo-ficcional (relato, diálogo) ou expositiva (descrição, comentário, reflexão, discurso do narrador); o grau de explicitação da representação histórica e/ou contributo das formas de mediação especificamente literárias na representação da História; e o modo de *emplotment* predominante (tratamento sério, lúdico, cómico, satírico, grotesco, irónico ou argumentativo da História). No seu conjunto tais aspectos narratológicos (cf. *supra*, p. 37ss.) proporcionam uma *gradação sintagmático-formal* da narrativa histórica entre *uma representação da História* predominantemente virada para o passado, narrativa, directa, séria ou humorística e *uma transmissão da História, da historiografia e da teoria histórica* hegemonicamente centrada no presente, expositiva, indirecta ou ficcionalizada, lúdica ou argumentativa.

A última categoria de análise diz respeito, por um lado, aos «tipos de ilusão predominantes» [Dominante Illusionstypen], bem como à própria escolha entre a criação de

ilusão e a perturbação ou recusa de ilusão, e, por outro, às «potencialidades funcionais» [Funktionspotential] (Nünning, 1995: 248-255) da narrativa histórica, entre as quais se contam a função didáctica, as funções hedonística e emocional, as funções de balanço, orientação e estabilização social e moral, e as funções cognitiva e reflexiva. A conjugação destes aspectos tem como resultado uma *gradação funcional* entre os pólos de uma *transmissão recreativa e escapista da História* que privilegia as três primeiras funções e a *auto-reflexão metahistoriográfica* que confere a primazia a questões poetológicas, metaficcionalis, epistemológicas e/ou metahistoriográficas.

A formulação destes cinco critérios ou categorias de análise por parte do anglista alemão visam antes de mais — é bom lembrar — a criação de uma taxonomia abrangente do romance histórico. Por conseguinte, Ansgar Nünning (1995: 256-296) propõe uma diferenciação gradativa de cinco tipos de romance histórico, os quais, em conformidade com os nossos interesses, convertemos aqui em cinco tipos de *narrativa histórica*, a saber: 1) a narrativa histórica documental: ficção como historiografia; 2) a narrativa histórica realista: acção fictícia no espaço histórico; 3) a narrativa histórica revisionista: reescrita fictícia; 4) a narrativa metahistórica: ficção histórica auto-reflexiva; 5) Metaficção historiográfica: ficcionalização da historiografia. Para não sobrecarregarmos a nossa introdução teórico-metodológica decidimos obrigar-nos a esta mera identificação e prescindir de uma caracterização ainda que sucinta da tipologia, sem prejuízo de nos pronunciarmos, posteriormente e de modo fundamentado, sobre o tipo de narrativa histórica que apresenta características temáticas e formais mais semelhantes às da novela de Gutzkow (cf. *infra*, o capítulo III.2.4, p. 366s.).

Julgamos, com efeito, que as *differentiae specifica* sistematizadas por Ansgar Nünning não apenas contribuem para a explicitação das formas de apropriação e representação da História que distinguem significativamente a narrativa histórico-ficcional da historiografia e, em parte, também de outros subgéneros literários híbridos como o drama histórico. A nosso ver, uma utilização flexível das referidas categorias poderá prestar-nos, outrossim, um auxílio precioso na análise do tratamento dado à matéria histórica na novela e porventura também no drama de Karl Gutzkow sobre Uriel da Costa, conduzindo-nos de forma coerente a uma conclusão final acerca do tipo de novela e de drama históricos produzido pelo autor de *Wally, die Zweiflerin*.

1.2.2. O modo dramático: a tragédia e o drama histórico

Decorre do acima exposto que os indicadores e os privilégios ficcionais (cf. *supra*, o subcapítulo 1.2.1., especialmente p. 35-45), bem assim os critérios descritivos e diferenciadores da tipologia da narrativa histórica (cf. *supra*, p. 54ss.) se podem revelar, pelo menos em parte, também úteis na análise do texto dramático de temática histórica, como Ingo Breuer (2004: 74), aliás, também não deixa de recomendar na introdução à sua tese de Agregação sobre o drama histórico alemão desde Bertolt Brecht intitulada *Theatralität und Gedächtnis*. Contudo, gostaríamos de fazer notar também a necessidade de uma abordagem dos aspectos específicos da apropriação e representação da História em obras literárias pertencentes ao modo dramático, à semelhança do que fizemos relativamente ao modo narrativo.

Temos bem presente que Karl Gutzkow atribui a designação genérica de «Trauerspiel» [tragédia] a *Uriel Acosta*. Todavia, tal facto não nos impede de estudar esta obra também enquanto «drama histórico» ou não tivesse sido a História desde sempre, a par da mitologia, a principal fonte da tragédia.⁵¹ Assim, a tragédia de temática histórica (como é o caso de *Uriel Acosta*), além dos traços poetológicos próprios do género trágico, preencherá *a priori* também os requisitos do drama histórico. Aliás, vale a pena citar a este propósito de novo as palavras de Ingo Breuer:

Das Geschichtsdrama bildet keine anhand formaler oder geschichtsphilosophischer Kriterien fixierbare Gattung, sondern eine mittels kommunikativer und semiotischer Kriterien definiertes Ensemble von Untergruppen unterschiedlicher Formen und Mischformen. So kann sowohl eine Tragödie als auch eine Komödie, sowohl ein geschlossenes als auch ein offenes Drama theoretisch als Geschichtsdrama bezeichnet

⁵¹ Efectivamente Dirk Niefanger (2005: 2) sublinha que *Os Persas* (472 a.C.) de Ésquilo constituem em simultâneo a primeira tragédia clássica e o primeiro drama histórico da cultura ocidental. Cf. von Wilpert (2001: 346) e Breuer (2004: 6), o qual, a respeito da especificidade do contexto de expressão alemã, afirma mesmo: «Im Bereich der deutschsprachigen Dramatik finden sich durchgängig bis Ende des 18. Jahrhunderts einheitlich die Begriffe »Trauerspiel« oder »Tragödie«, die *per definitionem* ausschließlich Geschichte zum Material haben sollten, so daß ein ausdrücklicher Hinweis auf die Historizität der Handlung überflüssig war.»

werden, sobald entsprechende Merkmale in reichlicher Quantität vorliegen. (Breuer, 2004: 72s.)

Por conseguinte, na posterior análise (cf. *infra*, o capítulo III.3.3, p. 407-504), sem prejuízo de atendermos igualmente às implicações estruturais da concepção gutzkowiana de *Uriel Acosta* como tragédia, não deixaremos de tomar em consideração a questão da especificidade do tratamento da História no modo dramático *tout court*.

Antes de nos debruçarmos sobre o conceito de «drama histórico» e a sua especificidade, importa recordarmos brevemente o que se entende hoje por «tragédia». No estudo *Die Tragödie: Theorie und Geschichte* (1995), de Hans-Dieter Gelfert, encontramos uma definição breve que tem a vantagem de englobar os principais elementos estruturantes do género cuja teoria remonta, como é sabido, à *Poética* de Aristóteles:⁵²

Die Tragödie ist die dramatische Darstellung eines Geschehens, in dem der Held, der weder ein Verbrecher noch ein Heiliger sein darf, durch eine schuldhafte Verfehlung (Hamartia) zuerst in Gefahr gerät und nach einem Wendepunkt (Peripetie) unter Gewährwerdung seiner Vestrückung (Anagnorisis) ins unausweichliche Verderben stürzt, was im Zuschauer Schauder (Phobos) und nach dem Wendepunkt Jammer (Eleos) hervorruft, worauf ein Gefühl der emotionalen Entlastung (Katharsis) zurückbleibt. (Gelfert, 1995: 19)

As diversas componentes da tragédia clássica aqui enunciadas, em consonância com a conhecida definição do capítulo 6 da *Poética*,⁵³ serão abordadas de modo mais detalhado, juntamente com outros aspectos relevantes, quando passarmos à caracterização do conceito de tragédia e de drama histórico de Gutzkow (cf. *infra*, os subcapítulos III.1.3.4, p. 183, e III.1.4.3, p. 211), e à análise do drama *Uriel Acosta* de Gutzkow (cf. *infra*, o capítulo

⁵² Vejam-se igualmente as definições propostas por Dieter Baldo (1991: 398-419), Lothar Schwab/Richard Weber (1991: 329s.), Gero von Wilpert (2001: 843-846), Heinz Schlaffer, (2003: 669-674) e Ulrich Profitlich (1999: 11-23), o qual discorre também sobre os temas mais recorrentes ao longo da história do género.

⁵³ Reza assim o supramencionado passo da mais recente versão portuguesa da *Poética*: «A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.» (Aristóteles, 2004: 47s.) Cf. também o comentário de Maria Helena da Rocha Pereira (2004: 5-31) à concepção aristotélica da tragédia, nomeadamente aos efeitos e às «seis partes constitutivas desta forma literária».

III.3.3, p. 407-504). O que importa relevar desde já é que Hans-Dieter Gelfert, como não podia deixar de ser, começa por conceber a tragédia como «representação *dramática* de um acontecimento», fazendo-se eco da especificidade genológica originalmente destacada pelo filósofo grego.⁵⁴ O modo de representação constitui, sem dúvida, um dos critérios distintivos fundamentais e mais perenes entre os textos narrativo e dramático. Vítor Manuel de Aguiar e Silva usa mesmo a expressão «radical de apresentação» do texto dramático,

pois o seu autor textual está oculto, dissimulado, quer em relação às personagens, quer em relação aos receptores do texto, cabendo às personagens, aos agentes da história representada, que comunicam entre si e com os receptores do texto, a assunção da responsabilidade imediata e explícita, *sem mediadores intratextuais*, dos actos de enunciação. (Silva, 1986: 604; itálicos nossos)

O anglista alemão Manfred Pfister, por exemplo, é um dos críticos literários que, na sua obra fundamental sobre *Das Drama: Theorie und Analyse* (¹⁰2000), corrobora esta perspectiva da especificidade genológica, uma vez que, além de destacar a dimensão plurimedial do drama, reconhece, antes de mais, o chamado «Redekriterium» [critério da fala] e a estrutura dialógica, pondo em confronto os modelos comunicativos dos textos narrativo e dramático (cf. Pfister, ¹⁰2000: 20ss.), cuja diferença fundamental radica, como Aguiar e Silva também faz notar, na ausência de uma instância mediadora entre autor e receptor do drama. Esta peculiaridade modal reflecte-se na criação, junto do espectador, de uma ilusão da presença imediata da acção representada.⁵⁵

Isto não significa que ignoremos o facto de as distinções ontológicas entre o épico e o dramático — e. o. factores devido à evolução epicizante da dramaturgia especialmente a partir do século XIX — terem vindo a ser relativizadas. Holger Korthals (cf. *supra*, p. 46)

⁵⁴ Como faz notar Maria Helena da Rocha Pereira (2004: 12s.), Aristóteles — com o intuito de distinguir claramente a tragédia da epopeia — sublinha o facto de a primeira operar a mimese através «da acção e não da narração» (cf. nota anterior).

⁵⁵ «Das Ausfallen des vermittelnden Kommunikationssystems in dramatischen Texten erzeugt gleichzeitig den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, der Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption, während im Gegensatz dazu sich in narrativen Texten eine Überlagerung der Zeitebene des Erzählten durch die Zeitebene des Erzählens und damit eine Distanzierung des Erzählten in die Vergangenheit findet. Diese zeitliche Gegenwärtigkeit des Dargestellten im Drama ist *eine* Voraussetzung für seine physisch-konkrete Vergegenwärtigung in der Bühnenrealisation.» (Pfister, ¹⁰2000: 23).

representa uma das vozes que se insurgem em tese contra este e outros critérios distintivos há muito enraizados no domínio da crítica literária.⁵⁶ Contudo, mantemos a opinião de que subsiste um conjunto de características exclusivas do modo dramático e voltaremos à questão já de seguida, quando nos ocuparmos do «drama histórico», não somente com o objectivo de o delimitar conceptualmente, mas, sobretudo, com o intuito de relevar a peculiaridade da apropriação e representação da História em obras literárias pertencentes ao modo dramático.

É curioso verificar que mesmo alguns dos mais recentes estudos germanísticos dedicados ao drama histórico de expressão alemã — como *Geschichtsdramen: die »deutsche Misere« – von Goethes »Götz« bis Heiner Müllers »Germania«*, de Jürgen Schröder, por exemplo, o qual defende a tese de que a consciência histórica do autor se reflecte na estrutura literária do drama (cf. Schröder, 1994: 6-9) — continuam a ignorar os ensinamentos da reflexão teórica mais evoluída sobre a narrativa histórico-ficcional. Com efeito, tais estudos insistem em descurar os modos específicos de representação dramática da História não raro para se centrarem primacialmente na questão obsoleta da «correção» da matéria histórica tratada na obra literária à luz das fontes historiográficas (cf. Breuer, 2004: 18s.). A maioria dos trabalhos sobre o género em apreço revela-se igualmente redutora na medida em que privilegia a análise das premissas histórico-filosóficas e ideológicas subjacentes aos textos dramáticos, como o «Forschungsbericht» de Ingo Breuer (2004: 29-70), de resto, comprova de forma sucinta, questionando o tipo de critérios utilizados na delimitação apodíctica das diversas concepções e abordagens do drama histórico. A monografia *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines*

⁵⁶ Este autor alonga-se, de facto, sobretudo na refutação do referido «Redekriterium» (Korthals, 2003: 98-182) para sustentar a sua tese revisionista das diferenças entre os modos dramático e narrativo na representação literária de acontecimentos, mas opõe-se parcialmente também aos seguintes critérios convencionais: o «Stoffkriterium» [critério da matéria] ou «Inhaltskriterium» [critério do conteúdo] de inspiração hegeliana que estabelece como cerne do drama o conflito e a colisão, e como tema um fragmento espaço-temporal representativo da totalidade, enquanto a largueza e a totalidade é objecto da narrativa (Korthals, 2003: 37-43); o «Aufbaukriterium» [critério da construção] que diz respeito à orientação finalística e à rigidez tectónica do drama em contraste com a maior autonomia das partes característica da épica (Korthals, 2003: 43-47); o «Wirkungskriterium» [critério do efeito], isto é, a tensão ou mesmo a identificação que o drama provoca no espectador, em contraposição à distância e desconstracção do receptor do texto narrativo (Korthals, 2003: 48-51); o «critério medial» [Medienkriterium] ou «da representação teatral» [Aufführungskriterium] (Korthals, 2003: 53-74) que se refere ao facto de o drama ser representado por actores num palco e visto por espectadores, enquanto a narrativa está reduzida à comunicação entre um narrador e um leitor; e o «critério temporal» [Zeitkriterium] (Korthals, 2003: 346-352), ou seja, enquanto o drama apresenta a acção como acontecimento presente, a narrativa apresenta-a como acontecimento passado.

literarischen Mythos (1969 [¹1952]), de Friedrich Sengle, que introduz a teoria ainda hoje geralmente aceite de que *Götz von Berlichingen* (1773) de Goethe constitui o primeiro drama histórico da literatura de expressão alemã, perfila-se como um caso paradigmático de uma concepção de cariz prescritivo do género, historicamente fixada em função de determinados modelos histórico-filosóficos e/ou estético-literários. Nem mesmo os artigos de Werner Keller (1976: 298-339), Elfriede Neubuhr (1980: 1-37), Walter Hinck (1981: 7-21) e Sílvia Serena Tschopp (2002: 367-389) escapam inteiramente à influência de Sengle e parecem estar longe de contribuir para um aprofundamento significativo do estudo dos modos de apropriação e representação da matéria histórica conducente a uma concepção consistente e fundamentada de drama histórico.⁵⁷

Uma primeira excepção à regra surge através de Ralf Sudau (*Werkbearbeitung, Dichterfiguren: Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur* (1985), que avança mesmo com uma tipologia das formas de apropriação da História em textos dramáticos e narrativos.⁵⁸ Além do supracitado estudo do germanista da Universidade de Colónia, Ingo Breuer (2004), ao qual voltaremos ainda no decurso do presente subcapítulo (cf. *infra*, p. 64), há a destacar outras duas teses de Agregação recentemente vindas a lume. Primeiro, *Konfigurationen der Vergangenheit* (1997), da autoria de Wolfgang Struck, que, de uma perspectiva hermenêutica e cultural, analisa um vasto conjunto de dramas históricos alemães representativos da época da Restauração, uma fase de intensa produção histórico-dramática (Struck, 1997: 1). No entanto, este trabalho, ao recuar perante a apresentação de uma teoria e poética, bem como de uma definição precisa, do drama histórico, acaba por não representar um verdadeiro contributo para a delimitação conceptual do género. O outro nome a merecer realce é Dirk Niefanger, cuja monografia se ocupa do *Geschichtsdrama der frühen Neuzeit 1495-1773* (2005)⁵⁹ para fazer ruir pela base a referida tese de Friedrich Sengle (1969) norteada pelo modelo

⁵⁷ Cf. Breuer (2004: 30-47, 65-69) e, em especial, Niefanger (2005: 11-30), o qual acrescenta às supramencionadas razões para o prevalecente inquinamento do conceito de drama histórico no âmbito da investigação germanística dois outros factores hipotéticos: a ideia do surgimento do género a partir de uma consciência histórica moderna em finais do século XVIII e a tese do efeito catalítico exercido sobre a produção dramática alemã do *Sturm und Drang* pela recepção de Shakespeare.

⁵⁸ Corroboramos as observações críticas de Ingo Breuer (2004: 19) quanto ao carácter demasiado esquemático e volátil da tipologia de Ralf Sudau.

⁵⁹ O autor tem um entendimento lato da designação «frühe Neuzeit», período histórico-literário que, no contexto alemão, compreende várias correntes e períodos, estendendo-se desde a época do Humanismo renascentista e da Reforma até à «Aufklärung», passando pelo Barroco.

histórico-dramático goethiano.⁶⁰ Como poderemos comprovar seguidamente, este Professor da Universidade de Erlangen decidiu, através de uma clarificação sistemática, enfrentar os problemas centrais das definições dispersas por trabalhos científicos e por dicionários de terminologia literária e dar um passo determinado com vista à superação do cepticismo e do desconforto instalados quanto a uma definição aceitável deste género híbrido.

Na verdade, em analogia com o que verificámos suceder com as definições de romance histórico, também as propostas de delimitação do conceito de drama histórico se debatem com o problema da mutabilidade da concepção de História (cf. Zahn, 1991: 123ss.) e oscilam entre os extremos da restrição e da abrangência excessivas, como Wolfgang Düsing (1998b: 2-6) faz notar na introdução a um volume de ensaios de orientação comparatista intitulado *Aspekte des Geschichtsdramas: von Aischylos bis Volker Braun*. No caso do género em apreço o problema é ainda agravado pelo facto de no sistema de comunicação científico-literário de língua alemã circularem duas formas lexicais («historisches Drama» e «Geschichtsdrama») atribuídas a um mesmo conteúdo semântico (drama histórico). Assim, há quem, como Jürgen Wertheimer (2000: 342), Volker Meid (2001: 230) ou Gero von Wilpert (2001: 346), por exemplo, considere que a primeira designa o drama de mera temática histórica enquanto a segunda é acrescida de uma interpretação geral da História, embora reconhecendo a volatilidade da linha que separa as duas formas. Consequentemente, e embora o termo «Geschichtsdrama» tenda a impor-se na época coetânea (cf. Müller-Salget, 2000: 56), não há consenso quanto à designação mais correcta a adoptar, tão-pouco quanto aos critérios definidores do género.

Na medida em que partilhamos a convicção de que o drama histórico — tal como a novela e o romance históricos — se encontra enraizado na concepção histórica do seu tempo (Wertheimer, 2000: 342),⁶¹ preconizamos, em consonância com o que defendemos para a novela histórica, um conceito nitidamente diferenciado, suficientemente amplo e flexível para permitir uma utilização proficiente no estudo do texto literário em articulação com as coordenadas histórico-culturais em que este se inscreve. É, em primeira instância, a prossecução deste desiderato que nos leva à adopção da «Arbeitsdefinition» [definição

⁶⁰ Acerca dos argumentos que sustentam a contestação à tese fundadora do autor de *Das historische Drama in Deutschland*, cf. especialmente Niefanger (2005: 10-24; 380ss.).

⁶¹ Cf. também Barbara Potthast (2002: 323-341) e Dorothee Kimmich (2002: 11). Esta última autora considera, aliás, que o texto literário constitui com frequência uma espécie de balão de ensaio em que se testam novas formas de representação da História.

operacional] inserta na referida monografia de Dirk Niefanger (2005: 35-40). A reformulação sistemática e fundamentada do conceito de drama histórico por parte do germanista alemão revela, a nosso ver, um equilíbrio aceitável entre restrição e extensão, e reflecte de igual modo uma posição conciliadora entre um máximo de clareza e uma operacionalidade lógica (Niefanger, 2005: 30). Esta proposta de definição⁶² traduz-se na combinação da característica genérica do texto dramático que consiste na representação de uma acção dialógica pretérita no presente com um conjunto de outros cinco traços distintivos que aqui registamos em síntese (cf. Niefanger, 2005: 35-40): 1) a existência de signos que conferem autenticidade histórica à acção dramática; 2) a possibilidade de identificação da acção dramática sobretudo como acontecimento histórico; 3) o significado duradouro, e não apenas temporário, do acontecimento histórico representado; 4) a utilização e possível problematização (implícita) de processos textuais próprios da historiografia (montagem de citações, provas documentais e o. fontes históricas) eventualmente coincidentes com as «epische Kommunikationsstrukturen» [estruturas épicas de comunicação] (cf. Pfister, ¹⁰2000: 103-123) mas com o intuito de vincular o drama ao discurso histórico e de lhe conferir uma dimensão interpretativa da História; 5) a inserção do acontecer dramático numa esfera pública com relevância sociopolítica.⁶³ Para além destas características específicas, Niefanger (2005: 40) apresenta mais dois indicadores facultativos do drama histórico, a saber: a inclusão de considerações de cariz auto-reflexivo e a classificação genológica ao nível paratextual. A nosso ver, porém, a aludida flexibilidade do crítico literário em relação aos conceitos com que opera deve ir ao ponto de não considerar *nenhum* destes cinco critérios definidores por si só como imprescindível (cf. *supra*, p. 52).

Independentemente da impossibilidade de descortinarmos, de entre a crítica germanística, qualquer proposta abrangente de uma teoria e tipologia do drama histórico equivalente à da monografia sobre o romance histórico intitulada *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, julgamos que os contornos da definição acima exposta

⁶² Note-se que a definição de Dirk Niefanger opera com traços semiótico-comunicativos de organização textual, sendo pois, em boa medida, tributária do excelente trabalho do romanista Karl Alfred Blüher sobre o drama histórico francês (1987: 167-193), amiúde citado também por Ingo Breuer (2004: 1-88).

⁶³ Em conformidade com o conceito de História que anteriormente defendemos no âmbito da discussão da especificidade da narrativa histórico-ficcional (cf. *supra*, p. 49s.), não perfilhamos o critério da obrigatoriedade da relevância estritamente política do acontecer dramático.

são sinópticos mas esclarecedores e dispensam o aprofundamento da questão da especificidade do género híbrido em apreço que a análise do «Definitionsversuch» [tentativa de definição] de Ingo Breuer (2004: 71-82) nos poderia porventura facultar. Até porque, *grosso modo*, os aspectos hermenêutico-culturais e semiótico-comunicativos abordados na obra *Theatralität und Gedächtnis* estão presentes na proposta de definição histórico-dramática de Dirk Niefanger e/ou nos critérios descritivos de índole histórico-ficcional expostos pelo narratólogo Ansgar Nünning (cf. *supra*, p. 54ss.). É o que acontece com os *sinais de historicidade* (extra e intratextuais, explícitos e implícitos), comprovativos da utilização da História como material dramático na obra (cf. Breuer, 2004: 74-78), os quais convergem pelo menos com os *signos conferidores de autenticidade histórica* (Niefanger, 2005: 40) e com as *referências à realidade* e a *hetero-referencialidade* de que fala Nünning como categorias descritivas opostas aos indicadores ficcionais e à auto-referencialidade (Nünning, 1995: 221-227). Relativamente às restantes «formas de representação cénica do material histórico», que vão desde a encenação mais convencional à tematização e à reflexão metatextual, Breuer, no decurso do seu estudo dedicado ao drama histórico alemão desde Bertolt Brecht, acaba por se mostrar receptivo à utilização, *mutatis mutandis*, da tipologia do romance histórico proposta por Nünning,⁶⁴ uma opção que não enjeitamos secundar aquando da nossa análise das formas de tratamento da matéria histórica no drama *Uriel Acosta* de Karl Gutzkow (cf. *infra*, o capítulo III.3.3, p. 407-504). Por conseguinte, no presente estudo, não nos limitaremos a recorrer apenas aos conhecidos processos de análise dramática de índole estruturalista sistematizados por Manfred Pfister (¹⁰2000; cf. *supra*, p. 59s.), os quais nos parecem ainda muito válidos. Iremos trabalhar igualmente com os supramencionados critérios descritivos e diferenciadores da tipologia gradativa de Ansgar Nünning (cf. *supra*, p. 54ss.), uma tipologia que, adaptada ao modo dramático, distingue cinco tipos de *drama histórico*: 1) o drama histórico documental: ficção como historiografia; 2) o drama histórico realista: acção fictícia no espaço histórico;

⁶⁴ Refira-se que o germanista não deixa de fazer uma ressalva quanto à fixação na historiografia como principal discurso referencial e à atribuição do carácter puramente ilusório às fontes documentais (cf. Breuer, 2004: 80). Esta posição crítica, radicada nas concepções de memória cultural e colectiva (cf. *infra*, p. 74), vem na sequência da ideia antes defendida pelo autor de que o ensino da História, os modernos meios de comunicação, os eventos comemorativos, bem como outros produtos e realizações culturais de maior ou menor qualidade estética configuram variadíssimos contributos não despreciandos para a construção da perspectiva individual e colectiva da História (cf. Breuer, 2004: 54).

3) o drama histórico revisionista: reescrita fictícia; 4) o drama metahistórico: ficção histórica auto-reflexiva; 5) Metadrama historiográfico: ficcionalização da historiografia.

Concluída a tentativa de clarificação da influência genológica na apropriação e representação da História na ficção histórico-narrativa e dramática, estamos prestes a dar por encerradas as reflexões críticas de carácter introdutório. Todavia, se atentarmos na formulação do título atribuído ao nosso estudo (*Ficção e História: A Figura de Uriel da Costa na Obra de Karl Gutzkow*), verificamos que o espaço de reflexão permanece inacabado, pois consideramos que um trabalho científico dedicado ao tratamento de uma *figura* histórica na obra de arte literária não ficaria completo sem uma abordagem das implicações teórico-metodológicas relacionadas com aquela que constitui uma das categorias literárias fundamentais escolhidas com alguma frequência para objecto de trabalhos científicos.

2. A representação da figura na ficção

O que aqui se pretende não é, de modo nenhum, uma reflexão teórica exaustiva sobre uma problemática tão vasta como a da representação da figura na ficção mas somente uma breve clarificação do conceito de figura literária com que operamos, bem assim dos aspectos metodológicos e do instrumentário terminológico de que nos serviremos no decurso da análise da figura de Uriel da Costa na ficção histórica de Karl Gutzkow. Com efeito, se é certo que a figura, de par com outras categorias essenciais do texto literário — como a acção, o espaço e o tempo —⁶⁵ não deixaram de ser tomados em consideração, de forma mais ou menos explícita, na reflexão acerca da representação da História na ficção narrativa e dramática levada a cabo nos subcapítulos precedentes (cf. principalmente, *supra*, p. 27-31, 38-41, 51 e 54), não é menos verdade que a concepção da personagem central de uma obra não pode deixar de nos merecer uma atenção particular.

Temos consciência de que o conceito de figura não tem apenas uma presença modesta nos dicionários literários de língua alemã,⁶⁶ dado que este se encontra, por norma, também arredado do espaço de reflexão teórica germanística, enquanto na área da Anglistica se detectam alguns estudos teórico-reflexivos consagrados à personagem, secundados por uma verdadeira torrente de análises monográficas sobre figuras em textos específicos (cf. Jannidis, 2004: 2-5). À lamentável imprecisão do conceito literário em apreço (cf. Stückrath, 1990: 284s.) não é por certo alheio este défice teórico que só na década anterior principiou a ser contrariado pela vinda a lume de alguns trabalhos de vulto sobre a representação da figura no texto narrativo⁶⁷ e os quais não encontram, até à data, paralelo na dramaturgia, área em que a supracitada monografia de Manfred Pfister (cf. *supra*, p.

⁶⁵ Cf. Elke Platz-Waury (1997a: 587), por exemplo, que sublinha a função fundamental destes quatro componentes na constituição do mundo ficcional de um texto.

⁶⁶ Cf. e.o. o *Metzler-Literatur-Lexikon*, de Günther e Irmgard Schweikle (1990: 156), ou o *Sachwörterbuch der Literatur*, de Gero von Wilpert (2001: 268), os quais dedicam escassíssimas linhas ao termo «Figur». Outros há, como o *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik* (1997), de Horst Brunner e Rainer Moritz, que abdicam pura e simplesmente de qualquer entrada sobre o conceito.

⁶⁷ Referimo-nos às monografias de Thomas Koch (*Literarische Menschendarstellung*, 1992), Göran Nieragden (*Figurendarstellung im Roman*, 1995), Ralf Schneider (*Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*, 2000) e Fotis Jannidis (*Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, 2004).

59s., 64) continua a perfilar-se, também quanto a este aspecto analítico, como caso praticamente isolado.⁶⁸

A publicação destes estudos consagrados à categoria narrativa da figura parece-nos uma consequência da recente evolução culturalista e cognitivista da teoria literária, em geral, e da narratologia, em particular. Com efeito, como teremos oportunidade de demonstrar no capítulo I.3 (cf. *infra*, p. 71ss.), não somos indiferentes ao denominado *cultural turn* e perfilhamos mesmo a asserção de que a figura, à semelhança das outras categorias proeminentes da análise literária, está fortemente correlacionada com outros discursos constitutivos de um dado quadro histórico-cultural.⁶⁹

Antes de mais, importa, todavia, esclarecer do que estamos a falar quando utilizamos conceitos como «figura» e «representação da figura». De acordo com as ideias acima expostas sobre a especificidade da ficção histórica, concebemos a *figura* ou a personagem literária, genericamente, como um dos signos constitutivos do texto⁷⁰ e, conseqüentemente, como uma «construção intencional» [ein intentionales Konstrukt] (Pfister, ¹⁰2000: 221), uma entidade ficcional ontologicamente distinta de uma pessoa com existência real, mesmo quando concebida a partir de uma personagem historicamente referenciada.⁷¹ Como reforço

⁶⁸ No que concerne à investigação sobre a figura dramática, registem-se ainda os artigos de Werner Mittenzwei (1976: 194-210 [¹1965]) e Marianne Kesting (1976: 210-235) e o estudo de Dieter Kafitz (1989 [¹1978]) sobre a constelação de figuras.

⁶⁹ No que concerne ao impacto do *cultural turn* sobre a teoria narratológica actual, atente-se nas palavras extraídas da introdução ao volume de ensaios com o título *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, a nosso ver, bem elucidativas quanto a uma das diferenças programáticas em relação à narratologia tradicional de cariz estruturalista: «Das Interesse der meisten neuen Ansätze gilt nicht allein den strukturellen Merkmalen von Texten und ihren kulturellen Kontexten. Neben dem Kontext- bzw. Wirklichkeitsbezug sind es v.a. die Kategorien ‚Kultur‘, ‚gender‘, ‚Geschichte‘ und ‚Interpretation‘, die von der strukturalistischen Narratologie weitgehend ausgeblendet worden waren und die nun von den neuen ‚postklassischen‘ Ansätzen in den Vordergrund gerückt werden.» (Ansgar e Vera Nünning, 2002a: 25). Para uma familiarização com os preceitos fundamentais da narratologia histórico-cultural, cf. Erll/Roggendorf (2002: 73-113).

⁷⁰ Baseamo-nos aqui na concepção de personagem narrativa como «unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa» (P. Hamon, *apud* Reis/Lopes, 2000: 315). Refira-se desde já que, no presente estudo, ao reportarmos-nos à figura principal do nosso *corpus* (Uriel Acosta), privilegiaremos o uso indiferenciado dos termos «protagonista» [Protagonist] e «herói» [Held]. Para uma diferenciação destes dois conceitos, cf. e.o. Elke Platz-Waury (1997b: 591s.).

⁷¹ Sobre a delimitação do conceito de figura literária em relação ao seu modelo antropomórfico da figura real, cf. Christine Montalbetti (2003: 11-42, 45-68, 111-147) e Göran Nieragden (2001: 175s.), o qual, no entanto, cita com propósito a posição da narratóloga Mieke Bal (*apud* Nieragden, 2001: 176): «The character is not a human being, but it resembles one. It has no real psyche, personality, ideology, or competence to act, but it does possess characteristics which make psychological and ideological description possible». Cf. igualmente Manfred Pfister (¹⁰2000: 221s.), segundo o qual a confusão entre pessoas reais e figuras literárias é, aliás, ainda mais propícia no caso do texto dramático, sobretudo aquando da representação teatral, devido, claro está, à presença em palco de actores de carne e osso. É de referir ainda que o nosso conceito de figura distingue-se também, e de forma inequívoca, do conceito de «Porträt» [retrato], definido por Gero von

desta ideia fundamental, gostaríamos de salientar que subscrevemos a seguinte definição proposta por Fotis Jannidis (2001: 175): «Figuren bestehen aus Textelementen, die durch den Bezug auf literarische Typen und Personenwahrnehmungsmodelle Kohärenz erhalten und mit weiteren Informationen angereichert werden». Consideramos esta definição válida para qualquer figura literária, independentemente do género em que se inscreve.⁷² Em conformidade, entendemos, por outro lado, também a *representação da figura* [«Figurendarstellung»] como conceito amplo que designa a totalidade dos processos textuais utilizados na concepção, apresentação e caracterização das figuras em textos quer narrativos quer dramáticos (cf. Nieragden, 2001:175s.).

Sem a pretensão de aprofundarmos a questão da especificidade genológica na representação da figura, não prescindimos de mencionar sucintamente os principais aspectos de carácter geral que distinguem o modo de representação da figura dramática da narrativa. Bem para além da conhecida nota de Käte Hamburger (1977: 165) sobre o carácter fragmentário da representação dramática do ser humano, só podemos corroborar a ideia das limitações inerentes à representação da figura no drama (cf. Pfister, ¹⁰2000: 222ss.). A principal limitação radica no supramencionado modelo de comunicação do texto dramático e na conseqüente ausência de um narrador como instância mediadora entre autor e receptor (cf. *supra*, p. 59s.), o que não elimina mas reduz a possibilidade de se representar amplamente a componente biográfico-genética, bem como os estados de consciência da personagem, restando ao dramaturgo apenas o recurso às técnicas do monólogo e às estruturas épicas de comunicação. Conseqüentemente, sobretudo quando comparado com o caso do romance, o espaço de apresentação das determinantes sociais e dos traços psicológicos e ideológicos da figura é bem mais limitado no drama. Apoiado em observações de feição teórico-dramática de Hugo von Hofmannsthal e Friedrich Dürrenmatt, Manfred Pfister (¹⁰2000: 223s.) faz ainda notar que, ao contrário da representação isolada a que está sujeita a figura narrativa, a figura dramática se representa

Wilpert (2001: 626) como «Charakterschilderung einer histor[ischen] Persönlichkeit in lit[erarischer] Form». Acerca da história e da análise deste último conceito, cf. Thomas Koch (1991: 51-117).

⁷² Parece-nos de igual modo interessante o conceito de figura mais recentemente formulado por Fotis Jannidis (2004: 252) como «mentales Modell einer Entität in einer fiktionalen Welt, das von einem Modell-Leser inkrementell aufgrund der Vergabe von Figureninformationen und Charakterisierung im Laufe seiner Lektüre gebildet wird». Este germanista, aliás de acordo com a abordagem histórico-narratológica que preconiza, entende a caracterização da figura como dependente não só da informação textual mas, outrossim, do saber variável de um dado contexto histórico-cultural (Jannidis, 2004: 252; cf. 2005: 24).

sobretudo a si própria através da fala em constante interacção com as restantes figuras. Se a figura dramática vai sendo construída ao longo do texto não apenas pelo que diz e faz mas igualmente pela soma das relações de correspondência e de contraste com outras figuras (cf. Pfister, ¹⁰2000: 224s.), já a figura narrativa, como «suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa», é antes de mais «constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz.» (Hamon, *apud* Reis/Lopes, 2000: 315).

O conjunto das «informações» atribuídas à figura literária, quer pertença ao drama quer à narrativa, é, regra geral, designada pelo termo «caracterização» e constitui claramente um dos aspectos mais relevantes e convencionais da análise da representação da figura.⁷³ A nosso ver, tal análise não deve, no entanto, deixar de estar atenta nem à relação da figura com elementos temático-motívicos com função estruturante no texto ficcional (cf. H.S./I.G. Daemmrich, 1995: 156ss.) nem à interdependência dialéctica entre figura e acção. Pelo que se torna evidente que também quanto à proposita questão da relação entre figura e acção perfilhamos as ideias de Manfred Pfister (¹⁰2000: 220-264) e, sem enjeitarmos o recurso pontual a outras propostas teóricas, anotamos aqui a utilização preferencial do seu modelo descritivo da figura dramática no decurso da análise do drama *Uriel Acosta* e, *mutatis mutandis*, também quando nos ocuparmos da representação da figura central da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*.

Por conseguinte, além da abordagem das bem conhecidas técnicas de *caracterização* explícita/directa ou implícita/indirecta da figura, as quais podem partir tanto das várias figuras (figural) como do chamado «autor implícito» (autoral) (cf. Pfister, ¹⁰2000: 250-264), há outros aspectos não menos interessantes e cruciais na análise figural que não deixarão de merecer a nossa atenção. Referimo-nos em concreto ao tipo de *concepção* ou *composição da figura*, de resto intrinsecamente relacionado com a caracterização (cf. H.S. Daemmrich/I.G. Daemmrich, 1995: 156-162; Pfister, ¹⁰2000: 241-250), à posição e ao estatuto do protagonista na estrutura dinâmica da *constelação de figuras* (cf. Pfister, ¹⁰2000: 232-235) e às variações da estrutura da *configuração* ao longo do acontecer dramático (cf.

⁷³ Cf. Fotis Jannidis (2004: 197-221; 2005: 22-25), que distingue o conceito mais abrangente «Figureninformationen» [informações sobre a figura] de «Charakterisierung» [caracterização]. Enquanto o primeiro se reporta à totalidade das informações facultadas sobre determinada figura, o último é redefinido de forma mais estrita nos seguintes termos: «Die in der Darstellung rekurrenten oder in der erzählten Welt stabilen Merkmale bilden eine besonders relevante Teilmenge: die Charakterisierung.» (Jannidis, 2004: 252).

Pfister, ¹⁰2000: 235-240). Todavia, em particular no que respeita à nomeação e à construção da figura no texto narrativo, apoiar-nos-emos pontualmente também em aspectos analíticos focados por Elke Platz-Waury (1997a: 587ss.; 1997b: 591ss.) e, em especial, por Harald Fricke e Rüdiger Zymner (1993: 153-156), os quais adaptam o esquema pfisteriano de análise da caracterização da figura dramática ao texto narrativo, substituindo, com alguma lógica, a variável do autor implícito pela do *narrador*.⁷⁴

Aliás, a questão da onomástica literária, um dos aspectos da caracterização das figuras igualmente contemplados por Pfister (¹⁰2000: 250-264) e Fricke/Zymner (1993: 153-156), mereceu recentemente um novo estudo aprofundado a Friedhelm Debus (2002: 33-100), que distingue diversos tipos e funções da nomeação de figuras literárias, aos quais tencionamos recorrer aquando da análise do nosso *corpus*. Também as reflexões teóricas do narratólogo Fotis Jannidis (2004; 2005: 19-29) permitem abrir o leque da análise diferenciada, entre muitos outros critérios, à forma como estão distribuídas no texto as informações sobre a figura, contemplando nomeadamente a duração, a quantidade, a frequência, a ordem, e a densidade das informações sobre a figura, bem como ao contexto da figura e da caracterização (cf. Jannidis, 2004: 219ss.). É com mais esta proposta, também ela sugestiva, que fica concluída a nossa breve reflexão sobre os aspectos que se nos afiguram como mais relevantes no âmbito do estudo da figura na ficção histórico-narrativa e dramática de Karl Gutzkow protagonizada por Uriel Acosta.

⁷⁴ Acerca dos problemas que esta transposição poderá ocasionar, nomeadamente quanto ao grau de fiabilidade das informações prestadas pelo narrador, cf. Jannidis (2004: 199ss.), que discorda, aliás, da opção dos autores de *Einübung in die Literaturwissenschaft: Parodieren geht über studieren* (1993).

3. Para uma clarificação da perspectiva teórico-metodológica e dos objectivos no quadro da Hermenêutica Intercultural e do *cultural turn*

As reflexões críticas anteriores sobre a especificidade da apropriação e representação da História e a representação da figura na ficção, além de conferirem maior nitidez à natureza e aos contornos teóricos do nosso objecto, bem assim aos processos de análise que pretendemos levar a bom termo nos capítulos centrais do nosso trabalho, acabam por reflectir uma determinada concepção do texto literário e, concomitantemente, do tipo de abordagem que preconizamos para o estudo do nosso *corpus*. Ora é justamente a nossa perspectiva teórico-metodológica que passamos a clarificar para encerrarmos o presente subcapítulo com uma reformulação fundamentada dos objectivos da nossa tese e uma apresentação sucinta do teor dos capítulos subsequentes. Começamos por reiterar que subscrevemos a fidelidade à Hermenêutica Intercultural como quadro metodológico de referência que nos permite tomar em consideração a especificidade do texto literário na sua complexa relação com um dado contexto histórico-cultural.⁷⁵

No entanto, há que referir que não somos alheios à evolução verificada durante as últimas décadas no seio das ciências sociais e humanas, em geral, e das filologias, em particular. Falamos, claro está, do incontornável *cultural turn*, cujos ventos fortes, com algum atraso, também varreram o campo de estudos literários de expressão alemã,⁷⁶ levando e. o. Hartmut Böhme e Klaus R. Scherpe (1996: 7-24), na introdução à colectânea *Literatur und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*,⁷⁷ a diagnosticarem

⁷⁵ Sobre esta tendência dos estudos literários que tem vindo a ganhar terreno desde os anos 80, cf. principalmente Peter J. Brenner (1989: 35-55) e Alois Wierlacher (1990: 51-79 [1983]). Cf. também Ernest W. B. Hess-Lüttich (2000: 163s.) e Roy Sommer (2001: 282s.) a respeito do conceito de «interculturalidade». Recorde-se ainda, com Jochen Vogt (1999: 65), que já a análise hermenêutica *tout court* não deixa de contemplar os aspectos quer estruturais e poetológicos quer histórico-literários e sociológicos do texto.

⁷⁶ Acerca das tendências dominantes nos estudos literários durante os anos 70 e 80 do século XX, cf. p.ex. os volumes *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung* (1990) e *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: Eine Einführung* (1998d), editados respectivamente por Klaus-Michael Bogdal e por Ansgar Nünning.

⁷⁷ Traduzimos «Kulturwissenschaft(en)» por «estudos culturais», designação que, não obstante alguns paralelismos, não se deve, todavia, confundir com os *cultural studies* oriundos da Grã Bretanha e dos Estudos Unidos (cf. Baßler, 2003: 132-155). Para uma breve introdução à diversificada e cada vez mais complexa panorâmica actual dos estudos culturais no espaço de língua alemã, cf. e. o. a introdução de Vera e Ansgar Nünning (2003b: 1-18) ao volume *Konzepte der Kulturwissenschaften: Theoretische Grundlagen — Ansätze — Perspektiven*, bem assim o artigo de Georg Bollenbeck e Gerhard Kaiser (2004: 615-637) incluído no *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2: Paradigmen und Disziplinen*, os quais rejeitam, porém, a atribuição do estatuto de um novo paradigma às novas tendências culturais nos estudos literários,

mais uma crise de legitimação das humanidades e a pronunciarem a palavra mágica «Kulturwissenschaft» como remédio sagrado. Consabidamente, a solução para a crise tem vindo a ser procurada pela via, aliás atribuladíssima, da renovação e extensão cultural dos estudos literários. Sem nos querermos imiscuir na inflamada discussão em torno da problemática coeva dos estudos literários e/ou/como estudos culturais, gostaríamos de tornar claro que partilhamos com Claudia Benthien/Hans Rudolf Velten (2002: 7-34), Ansgar Nünning (2002b: 41s.) e o. a defesa de uma orientação cultural dos estudos literários. Não se julgue, porém, que nos limitamos a aderir cegamente a uma moda da crítica literária actual. Na senda do pensamento de Manfred Engel (*apud* Vogt, 1999:196), as premissas do *cultural turn* serão antes encaradas como aquilo que efectivamente são: «Anregungen zum Bedenken, Erweitern oder auch nur zur Bestätigung der eigenen Position». Assim, perfilhamos as ideias de Ansgar Nünning e Roy Sommer (2004: 9-29) e também de Benthien/Velten (2002: 7-34) quanto à adopção de uma perspectiva interdisciplinar e ecléctica⁷⁸ para a análise do *corpus* constituído por uma novela e um drama históricos, *i.e.* uma perspectiva aberta e dialogante com diversas tendências teórico-metodológicas conotadas com o actual paradigma cultural que caracteriza os estudos literários, o que não significa, de modo algum, que abduquemos do recurso a processos de análise semiótico-comunicativa ajustados à especificidade literária do objecto da dissertação (cf. Voßkamp, 2003: 73-85 e Rieger, 2004: 114). Esta posição intermédia e conciliadora entre uma abordagem centrada no texto e outra contextualizante e culturalista, que possibilita a articulação de metodologias hermenêuticas convencionais com propostas mais recentes,⁷⁹ está naturalmente ancorada numa concepção de «cultura» como fenómeno tridimensional de jaez semiótico-construtivista:

classificando a(s) «Kulturwissenschaft(en)» meramente como «ein sinnvoller Such- und Reflexionsbegriff» (Bollenbeck/Kaiser, 2004: 631). Cf. igualmente os artigos de Astrid Erll (2004a: 115-128), que defende a renovação dos estudos literários com base nas culturas de rememoração histórica, de Wulf Kansteiner (2004: 119-139), que vê na memória colectiva o novo paradigma (cf. *infra*, p. 74), e de Britta Herrmann (2004: 33-53) que lança um olhar à especificidade da viragem cultural no âmbito dos estudos germanísticos.

⁷⁸ Usamos o adjetivo «ecléctico» despido de quaisquer conotações pejorativas, tal como é entendido, no âmbito dos estudos literários, por Jochen Vogt (1999: 196): «[...] für die literaturwissenschaftliche Arbeit könnte es [“eklektisch”] bedeuten: daß ich die verschiedenen ‘methodischen’ Angebote, die mir zur Verfügung stehen, aus dem Blickwinkel meines Projekts, meiner Fragestellung prüfe und die brauchbaren, weiterführenden Aspekte zu kombinieren suche.»

⁷⁹ Já há quase uma década, Ansgar Nünning (1998b: 173-198) preconizava a extensão do âmbito da sua disciplina a áreas culturalmente afins como a história das mentalidades e a memória cultural. E em 2001, num simpósio subordinado ao tema «Literaturwissenschaft, eine verunsicherte Disziplin?», o anglista defendia

Wenn man ‚Kultur‘ als das Zusammenwirken materialer, sozialer und mentaler Phänomene definiert, dann kann die Analyse der thematischen Selektionen und der literarischen Formen, die für eine bestimmte Gattung oder Zeit kennzeichnend sind, Aufschluß über die mentalen Dispositionen der entsprechenden Epoche geben. Die mentale Kultur einer Gesellschaft mit literaturwissenschaftlichen Methoden zu erforschen heißt somit, *das Gesamtsystem kulturell geprägter Werte, Normen, Weltanschauungen und Kollektivvorstellungen zu rekonstruieren, das sich in verdichteter Form in literarischen Texten*, also der materialen Kultur, manifestiert. Daher können kulturwissenschaftlich ausgerichtete Konzeptionen von Literaturwissenschaft wichtige Beiträge zur Erforschung von Kulturen leisten. (Nünning/Sommer, 2004: 19; *italicos nossos*)

Encaramos a concepção teórico-metodológica proposta pelos dois anglistas da Universidade de Gießen como um desiderato estimulante no que toca à superação da actual crise dos estudos filológicos e, em particular, no que respeita à prossecução do presente trabalho, principalmente porque nos proporciona um alargamento profícuo da nossa perspectiva analítica.⁸⁰ De facto, esta concepção dá-nos a possibilidade de estudarmos o texto literário também nas suas vertentes social (indivíduos, instituições e outros utilizadores de signos da sociedade) e mental (códigos mentais como auto-imagens, formas de pensamento, normas e valores), para além da dimensão material (o texto literário em si e na sua relação com outros «textos» ou discursos como quadros, arquitectura, legislação, por exemplo).⁸¹

para os estudos literários culturalmente orientados o recurso a um modelo de literatura como sistema simultaneamente simbólico e social, aventando a seguinte justificação: «Gerade wenn man mit dem Konstruktivismus akzeptiert, dass die für uns zugängliche Dimension der Realität die Ebene der Beschreibung ist, und wenn man mit dem *New Historicism* nicht nur von der Historizität aller Texte, sondern auch der Textualität der Geschichte ausgeht, dann wird deutlich, dass der Verzicht auf eine Berücksichtigung der textuellen Dimension die Literaturwissenschaft in eine Sackgasse führt.» (Nünning, 2002b: 49; *sublinhados nossos*).

Para uma clarificação da concepção quiásmica da «textualidade da História» e da «historicidade do texto», bem como da problemática da relação entre texto e contexto histórico-cultural, cf. Moritz Baßler (2001b: 7-28; 2003b: 132-155) e os artigos contidos na colectânea editada por Jürg Glauser e Annegret Heitmann (*Verhandlungen mit dem New Historicism: das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*, 1999).

⁸⁰ Cf. Vera e Ansgar Nünning (2003b: 6ss.) e, sobretudo, Roland Posner (2003: 39-72), cujas reflexões sobre cultura e semiótica cultural estão na base da proposta em apreço.

⁸¹ Cf. Nünning/Sommer (2004b: 18ss.). Recorde-se igualmente a noção de texto literário como «interdiscurso elaborado» (cf. Jürgen Link, 1988, *apud* Nünning/Sommer, 2004b: 20s.) e «reintegrador» (cf. *supra*, p. 34),

Há que reconhecer que esta abordagem plurimetodológica abre as portas da análise literária a múltiplas áreas culturais susceptíveis de subsidiar a renovação das filologias ameaçadas, é bom lembrar, pela queda no obsoletismo. Por conseguinte, estaremos receptivos à integração, no nosso estudo, não só de aspectos narratológicos e dramatológicos⁸² — o que não é nenhuma novidade e que os subcapítulos antecedentes, de forma mais ou menos explícita, não deixaram de evidenciar (cf. *supra*, p. 26-43, 54s., 59ss., 63s., 66-73) — mas também de aspectos relacionados com concepções literárias e/ou culturais de memória colectiva.⁸³ Como Astrid Erll (cf. especialmente 2005b: 258-271) faz notar, o texto literário, por sinal o nosso objecto central, é um dos «média da memória colectiva» [Medien des kollektiven Gedächtnisses], *i.e.* um dos meios culturalmente mais relevantes na (re)constituição, arquivação e difusão da memória colectiva,⁸⁴ um facto que, mesmo de forma marginal, não deixaremos de tomar em consideração no tratamento do nosso tema.

de resto corroborada pelo *new historicism*, o qual concede especial atenção à relação da obra literária com os outros discursos e saberes da sociedade numa dada época histórica. Acerca das vantagens e das limitações das propostas neo-historicistas, cf. sobretudo Moritz Baßler (2003: 146ss.) e Annegret Heitmann (1999: 9-20).

⁸² Como pequeno exemplo de um estudo literário de orientação cultural que articula a análise narratológica com uma perspectiva neo-historicista, veja-se o artigo de Ansgar Nünning (1992: 197-213) sobre o romance inglês do século XVIII. Para uma panorâmica das mais recentes tendências narratológicas «pós-clássicas» já sob o impacto do *cultural turn*, cf. *supra*, p. 66, bem como Ansgar e Vera Nünning (2002b: 1-33) e Magdolna Orosz/Jörg Schönert (2004b: 7-11); para uma perspectiva mais aprofundada de algumas dessas tendências, cf., por exemplo, Astrid Erll/Simone Roggendorf (2002: 73-113), as quais representam a narratologia histórico-cultural, ou Magdolna Orosz (2004: 149-166) e Jörg Schönert (2004: 179-188), defensores da narratologia intercultural.

⁸³ Astrid Erll (2003: 156-185) oferece-nos uma rápida familiarização com as coordenadas e os conceitos fundamentais da teoria da «memória» [Gedächtnis] e das «culturas de rememoração» [Erinnerungskulturen]. Cf. também Harald Welzer, (2004: 155-174) e Emil Angehrn (2004: 385-400). Convém, no entanto, precisar aqui que Jan Assmann (*Das kulturelle Gedächtnis*, 1999 [1992]) e Aleida Assmann (*Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 1999), as duas principais referências da reflexão teórica alemã sobre a memória, privilegiam o conceito de «kulturelles Gedächtnis» [memória cultural], enquanto outros autores — na senda do sociólogo francês Maurice Halbwachs (*La mémoire collective*, 1950) — adoptam a designação «kollektives Gedächtnis» [memória colectiva]. Pessoalmente preferimos partilhar com Astrid Erll (2004: 3-22) a noção de «memória colectiva» como o fenómeno mais complexo e abrangente e, em conformidade, usamos no presente trabalho esta designação como conceito genérico, atribuindo-o a todas as relações imagináveis entre a memória e os contextos socioculturais. «Beobachtbar und kulturwissenschaftlich analysierbar» — faz ainda notar a anglista e germanista da Universidade de Gießen — «wird *Kollektivgedächtnis* (mit seinen unterschiedlichen Subsystemen wie kulturelles, kommunikatives und soziales Gedächtnis) erst durch die in Erinnerungskulturen situierten *Gedächtnismedien* sowie durch *deren soziale Produktion, Tradierung und Aktualisierung* (d.h. durch ‚Akte kollektiver Erinnerung‘).» (Erll, 2004b: 3, itálicos nossos). Cf. também Erll (2005a).

⁸⁴ Sobre a relação entre literatura e memória, cf. ainda Astrid Erll e Ansgar Nünning (2005b: 1-9), bem como Birgit Neumann (2005: 149-178), Stephanie Wodianka (2005: 179-202). Outros aspectos interessantes, como a ligação dos géneros literários com a memória ou o papel fundamental das relações intertextuais na constituição da memória, são tratados, por Richard Humphrey (2005: 73-96) e Oliver Scheiding (2005: 53-72), respectivamente.

Na parte II do presente trabalho, prosseguiremos com o estudo da recepção da figura histórica de Uriel da Costa e da sua obra na Alemanha, com o intuito de nos apropriarmos dos interdiscursos historiográficos e literários que estiveram na base da dupla (re)construção ficcional do judeu português empreendida por Karl Gutzkow quase dois séculos após os acontecimentos históricos que acabaram por ajudar à colocação do presumível autor do *Exemplar Humanae Vitae* (1640) na memória colectiva europeia. Os capítulos subsequentes formam, sem dúvida, a parte principal (III) da dissertação e centrar-se-ão no estudo detalhado do *corpus* a partir de uma perspectiva assumidamente ecléctica e interdisciplinar que ambiciona dar resposta a questões relativas à «historicidade do texto» e à «textualidade da História» sem, no entanto, perder nunca de vista a peculiaridade e a complexidade da obra de arte literária, a qual exige, a nosso ver, o recurso a processos de análise semiótico-comunicativa e cultural. Assim, na sequência de uma aproximação ao autor e à sua obra, bem como à sua posição estético-literária no panorama histórico-cultural da época da Restauração, debruçar-nos-emos sobre as formas específicas de apropriação e representação da matéria histórica tratada, respectivamente, na ficção histórico-novelística e histórico-dramática de Karl Gutzkow sobre Uriel da Costa, concedendo especial atenção à construção da figura histórica portuguesa. Nas considerações finais (parte IV) apresentaremos, de forma sintética, os principais resultados da nossa investigação dedicada ao tema *Ficção e História: A Figura de Uriel da Costa na Obra de Karl Gutzkow*.

II. A RECEPÇÃO DA FIGURA HISTÓRICA DE URIEL DA COSTA E AS FONTES DE KARL GUTZKOW

Neste dealbar do terceiro milénio são já bem conhecidas as coordenadas histórico-políticas, económicas, sociais e culturais que conduziram à perseguição atroz, à prisão, à tortura, ao assassinio e à dispersão dos Judeus da Península Ibérica rumo à Turquia, Itália, França e, principalmente, à Europa Setentrional.¹ De modo nenhum alheio a esse contexto histórico repressivo do início da Idade Moderna, também o converso² portuense Gabriel, aliás, Uriel da Costa, cada vez mais crítico em relação aos preceitos fundamentais da religião em que fora educado e pressentindo o perigo proveniente da actividade inquisitorial na União Ibérica do início do século XVII, acabou por cumprir o destino típico do marrano, embarcando na companhia dos familiares mais próximos com destino à cidade de Amesterdão, a grande metrópole económico-financeira da Europa e espaço único de ampla liberdade religiosa, aos olhos dos recém-chegados sefarditas lusos e espanhóis, uma Nova Jerusalém.³ Quando exactamente deixou Uriel o reino católico de D. Filipe II? Em que circunstâncias? Com

¹ Para uma panorâmica geral da História do judaísmo português desde os primórdios até à sua perseguição e dispersão, veja-se especialmente a obra *Sephardische Spuren. Bd. 2: Einführung in die Geschichte des Iberischen Judentums, der Sepharden und Marranen* (2002), de Eugen Heinen, e os capítulos relativos à Península Ibérica (Bernd Rother, 2001: 325-349) e aos Países Baixos (Renate G. Fuks-Mansfeld, 2001: 419-439) do Volume I do *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa*, editado por Elke-Vera Kotowski, Julius H. Schoeps e Hiltrud Wallenborn, bem como o Volume I da obra *Portugal e os Judeus*, de Jorge Martins (2006: 113-186), que inclui uma extensa recensão da bibliografia até hoje publicada sobre a História dos Judeus em Portugal (2006: 23-111). Para um estudo mais aprofundado, cf. António José Saraiva (1985), Maria José Pimenta Ferro Tavares (1987), Isaías da Rosa Pereira (1992), Francisco Bethencourt (1996), João Medina (1998), Cecil Roth (2001 [1932]) e Hans Joachim Schoeps/Hiltrud Wallenborn (2001).

² Segundo *The Encyclopedia of Religion* (cf. Daniel M. Swetschinski, 1987: 210), por exemplo, a historiografia coetânea utiliza os termos *converso* e *cristão-novo* de modo sinónimo como as formas mais comuns e mais neutras para designar os judeus portugueses convertidos à força em 1497, após o édito de expulsão de D. Manuel I, e seus descendentes. Os historiadores hebraicos chamam-lhes *anusim*, isto é, «convertidos à força». Por sua vez, o lexema castelhano *marrano* (proveniente etimologicamente da palavra Árabe para «proibido, ilícito») significa «suíno, porco», termo pejorativo que expressava, por um lado, a mesma repulsa em relação aos conversos que estes sentiam em relação ao animal ritualmente impuro e, por outro, a suspeita da continuação da lealdade à fé judaica por parte dos conversos. Para evitar a confusão terminológica, os termos *marrano* e *criptojudeu* estão hoje reservados aos conversos (ou cristãos-novos) que aderiam ou eram suspeitos de aderir a práticas de judaísmo. Sobre o fenómeno dilacerante do marranismo, cf. igualmente *Encyclopaedia Judaica* (1971-1972), www.jewishencyclopaedia.com (2.12.2008), João Medina (1998: 87-90), Cecil Roth (2001 [1932]), Florian Krobb (2002a: 17-54) e *infra*, o subcapítulo II.2.2, p. 106s..

³ Recorde-se que Amesterdão era a capital da Holanda, uma das sete províncias que compõem a União de Utreque que, aquando da sua fundação, em 1579, apesar de maioritariamente calvinista, de imediato proclama a liberdade de consciência, para dois anos depois se libertar em definitivo do jugo espanhol, constituindo-se como República Unida dos Países Baixos (cf. Fuks-Mansfeld, 2001: 419).

que anseios abandonou pátria e confissão religiosa? Por que motivos em concreto adoptou um novo nome? Quais os contornos fundamentais do seu percurso de vida até ao suicídio em 1640?

Chegou, enfim, o momento de encontrarmos respostas para estas e outras perguntas com o intuito de conhecermos melhor a personagem histórica que está na base da concepção do nosso *corpus* literário. E se hoje se pode obter, com um grau de exactidão científica relativamente elevado, uma imagem nítida do seu atribulado percurso de vida, devemos-lo à actividade diligente e meritória de numerosos investigadores que, em especial desde finais do século XIX, têm vindo pacientemente a coligir e ordenar as peças constitutivas da sua biografia. Como tentaremos demonstrar de seguida, encontramos actualmente, quando temos ao dispor, entre outras obras imprescindíveis, um volume de 600 páginas com o título *Uriel da Costa et les marranes de Porto* (2004) de Israel Salvator Révah, numa situação extraordinariamente privilegiada no que respeita ao conhecimento da vida e obra do livre-pensador seiscentista, sobretudo se comparada com o parco conjunto de dados históricos apurados até 1834, quando o jovem Karl Gutzkow pegou na pena para escrever as primeiras linhas da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Trata-se efectivamente de um fosso enorme que é necessário ter em conta, tanto mais que a recepção de Uriel da Costa parece atingir um primeiro auge em meados do século XIX.

No primeiro capítulo (II.1) começaremos por descrever os principais aspectos e etapas da (re)construção científico-historiográfica e literária da biografia de Uriel da Costa através de uma recensão breve da investigação urielina, desde 1644 até aos nossos dias. No capítulo seguinte (II.2), em que daremos conta dos traços essenciais da vida e obra de Gabriel-Uriel da Costa, apresentaremos uma tábua biobibliográfica do livre-pensador (II.2.1) seguida de uma abordagem sucinta dos aspectos centrais do seu pensamento explanado nos textos de sua autoria que nos chegaram até hoje (II.2.2). Fechamos a segunda parte do nosso estudo com um capítulo (II.3) dedicado aos testemunhos de recepção do caso de Uriel da Costa na Alemanha até aos anos 30 e 40 do século XIX.

1. Principais aspectos e etapas da (re)construção historiográfica e literária da biografia de Uriel da Costa, desde 1644 aos nossos dias

A reconstrução retrospectiva da biografia de Uriel da Costa tem sido extremamente morosa e inconstante principalmente devido à escassez e, porventura, mesmo ao desaparecimento de provas documentais, de resto, dispersas por bibliotecas e arquivos de várias cidades europeias, desde Amesterdão a Lisboa e ao Porto, passando por Hamburgo e Veneza, por exemplo. Trata-se, com efeito, de um processo de reconstituição histórico-científica e ficcional sujeito a grandes intermitências e incertezas desde que, em circunstâncias que continuam a aguardar um esclarecimento cabal, um manuscrito do texto autobiográfico *Exemplar Humanae Vitae* chegou às mãos de Johannes Müller (1592-1673). Este influente pastor protestante de Hamburgo, que, três anos após o suicídio do luso-judeu em Amesterdão, publicou, no extenso panfleto anti-semita *Judaismus oder Judentum* (1644), excertos da referida obra que — parece ser esta a versão gravada pelo próprio Müller na memória colectiva — terá sido encontrada em casa de Uriel em Abril de 1640 (cf. *infra*, os subcapítulos II.2.1, p. 104, e II.3.1, p. 116s.). Não deixa de ser curioso que é pela via do anti-semitismo, também alimentado pela Guerra dos Trinta Anos, que se inflige o primeiro rasgão no manto de silêncio secular que as comunidades judaico-portuguesas da Holanda se apressaram a colocar sobre o cadáver do marrano oriundo do Porto.⁴ Na verdade, o intolerante

⁴ Joseph Perles (1877: 193-213) parece ter sido o primeiro a fazer notar tal facto inaudito a respeito de grupos socioculturais e religiosos tão bem organizados e activos como as comunidades sefarditas que beneficiaram do clima liberal e tolerante facultado pela Holanda calvinista de Seiscentos (cf. Yosef Kaplan, 1988: 42-55, Adri K. Offenburg, 1988: 56-63, e, especialmente, o CD-ROM editado por Harm den Boer, *Spanish and Portuguese Printing in the Netherlands 1584-1825* [2003], que inclui uma bibliografia descritiva com perto de um milhar de títulos). Algumas revelações acerca do conflito entre Uriel e a Sinagoga, que a investigação científica do século XX entretanto proporcionou (cf. *infra*, sobretudo p. 85ss.), não retiram legitimidade às palavras do hebraísta alemão que não tem pejo em afirmar: «Selbst die vielseitig angeregten niederländischen Theologen und Philologen aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts scheinen keinerlei Notiz von Uriel Acosta genommen zu haben, da sich in ihren zahlreichen Schriften und Briefsammlungen bisher keine Nachricht über denselben gefunden hat und noch weniger konnte es befremden, daß die jüdischen Autoren jener Periode keine Meinung verspürten, dem mit dem Banne belegten und in offener Auflehnung gegen die Gemeinde verstorbenen Manne in ihren Schriften ein literarisches Denkmal zu setzen und es vorzogen, denselben wie kurz nachher Spinoza im vollsten Sinne des Wortes totzuschweigen.» (Perles, 1877: 94s.). Também Mendes dos Remédios (1990: 165s. [1911: 3s.]) fez notar o seu protesto contra a resistência com que deparou, por parte dos responsáveis pelo Arquivo da Comunidade em Amesterdão, quando pretendia aceder ao acervo documental na esperança de encontrar algum documento que fizesse luz sobre «a vida atormentada no seio do judaísmo, do rebelde Uriel da Costa». Anos depois, Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-

teólogo alemão, impelido pelo fanatismo religioso contra os bem-sucedidos negociantes sefarditas e asquenazes da cidade hanseática, acabava de dar apenas um pequeno passo na reconstituição da história da vida do luso-judeu, a qual algumas décadas depois conhece finalmente um avanço significativo.

Com efeito, em 1687, o remonstrante neerlandês Philipp van Limborch (1633-1712) dava à estampa a primeira versão integral da mencionada autobiografia espiritual redigida em latim, a *editio princeps*, nada mais nada menos do que a fonte principal e, durante muitos anos, quase única, a «fonte-mãe», como lhe chama Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «de onde derivam os nossos conhecimentos relativos à tragédia do livre-pensador judaico-português», o qual «por causa da religião sofreu causas inauditas» (Vasconcelos, 1922: 5).⁵ Acrescem dois outros factores, relacionados entre si, que se têm erguido como obstáculos ao trabalho dos biógrafos: a própria natureza híbrida e subjectiva do texto autobiográfico⁶ e as enormes lacunas relativamente a alguns períodos dos seus cerca de 56 anos de vida. Hans-Wolfgang Krautz, o autor do posfácio à mais recente edição crítica bilingue da referida autobiografia *Exemplar Humanae Vitae – Beispiel eines menschlichen Lebens*, destaca da seguinte forma as zonas de escuridão:

(...) es fehlen alle Namen, Jahreszahlen sowie genauere Hinweise auf seine Ehe, seine innerfamiliären Konflikte und seine Kaufmannstätigkeit in Amsterdam und

1925) profere o seguinte comentário relativamente a este assunto: «Silêncio e abstenção, tímida ou indiferente, segundo aquele modo eternamente odioso e passivamente hostil de Pôncio Pilato, quando os usurpadores judaicos da jurisdição que ao Estado competia, condenaram o vencido, pronto a capitular pela segunda vez, à expiação ignominiosa de 1640 e ao suicídio. Silêncio depois da catástrofe. No Livro das Audiências e Sentenças, de 1624, desapareceram as folhas da secção relativa aos meses de Janeiro até Maio. “Nem mesmo nos Epistolários dos activíssimos teólogos e filólogos neerlandeses, de meados do século XVII, se encontram notícias ou reflexões sobre o caso de Uriel.” Assim dizia Perles em 1877.» (Vasconcelos, 1922: 69).

⁵ Embora não se tenha conservado nenhum exemplar do manuscrito original redigido em latim pelo luso-judeu, existe hoje um consenso generalizado quanto à atribuição do texto a Uriel da Costa (cf. e. o. Yovel, 1993: 50s., 85). Sobre a importância crucial da publicação do *Exemplar Humanae Vitae* pelo teólogo arminiano, leiam-se as palavras de Pinharanda Gomes (1999: 339): «Sem esta trasladação, devida a Limborch, não disporíamos de um texto que, não obstante a frugalidade autobiográfica, marca o desfecho de uma controvérsia psicológica, que acabaria com um tiro.» Cf. *infra*, capítulo II.3, p. 113ss..

⁶ Cf. *supra*, o subcapítulo I.1.1, p. 27s.. Na introdução à colectânea de estudos reunidos por Friedrich Niewöhner e Fidel Rädle sob o título *Konversionen im Mittelalter und in der Frühneuzeit*, recomenda-se algum distanciamento em relação a textos confessionais como o *Exemplar Humanae Vitae* (aliás, um testemunho de um duplo converso desiludido): «In jedem Fall muß der Interpret aller dieser Texte, hinter denen sich neben vielem Leid auch Taktik und Opportunismus verstecken kann, auf der Hut sein. Er hat es mit extrem engagierten und per se parteiischen Verlautbarungen zu tun. Er sollte also dem Glück des triumphierenden Konvertiten vorsichtshalber noch etwas mißtrauen, und er sollte der jeweils angeklagten Partei doch auch etwas Kredit geben. Er muß z.B. damit rechnen, daß das siegesbewußte Hochgefühl des Konvertiten sich auch aufbaut aus der Abwertung und dem Widerruf alles Früheren.» (Rädle, 1999: 3).

Hamburg. Alles nur Private und Berufliche, ja sogar seine geistigen Vorbilder und Anreger hat er ausgespart, um die typischen Grundmuster der Religionsverfolgung um so schärfer herauszuarbeiten und sein Leben und Leiden zum exemplarischen Märtyrerschicksal eines Doppelkonvertiten apologetisch zu überhöhen. (Krautz, 2001a: 61)

De entre os textos que ulteriormente lançaram alguma luz sobre essas obscuridades distinguem-se, de par com as várias edições e/ou traduções da versão original em latim do *Exemplar Humanae Vitae*, algumas obras literárias e numerosos textos de cariz historiográfico dedicados a Uriel da Costa, bem assim inúmeros trechos insertos em compêndios de História e entradas em dicionários e enciclopédias, tanto temáticas como generalistas. Estes últimos testemunhos de recepção revestem naturalmente menor importância e ficarão por norma excluídos da nossa exposição. No espaço exíguo que podemos conceder à vasta bibliografia urielina não nos é permitido ir além de uma referência breve às etapas principais da recepção da vida e obra do pensador português, reservando o capítulo II.3 para uma abordagem mais desenvolvida dos textos publicados até ao contexto de produção do *corpus* gutzkowiano em apreço.⁷

⁷ Para se obter uma ideia da vastidão da bibliografia sobre o judeu portuense publicada só até 1920, consultem-se as listas, anotações e recensões críticas de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 73-95; 163-177) e de Carl Gebhardt (1922: 223-283). Este último investigador considera aliás o levantamento da bibliografia urielina de jaez enciclopédico posterior ao *Dictionnaire historique et critique* (1695-1697) de Pierre Bayle (1647-1706) uma tarefa incomportável (cf. Gebhardt, 1922: 227).

1.1. A recepção da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* de Uriel da Costa

Assim, refira-se que, depois de Limborch, só bem dentro do século XVIII, John Whiston (?-1756), com a primeira tradução inglesa (*The Remarkable Life of Uriel Acosta, An eminent Freethinker*, 1740),⁸ e Johann Georg Müller (1759-1819), com a primeira tradução alemã do *Exemplar*, voltaram a conferir significativa visibilidade ao pouco conhecido percurso biográfico de Uriel da Costa. Esta última versão vem inserta na obra *Bekanntnisse merkwürdiger Männer von sich selbst* (1793), a qual conta com a colaboração de Johann Gottfried Herder (1744-1803) que, dois anos depois, numa das célebres *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1795) se afirmaria condoído com o caso do «pobre judeu» (Herder, 1991: 291; cf. o subcapítulo II.3.4, *infra*, p. 134ss.).

Note-se que as primeiras traduções para outras línguas europeias modernas, que abriram as portas a uma divulgação mais generalizada, apenas surgem no século XX, a saber:⁹ em primeiro lugar, a tradução portuguesa da autoria de Epifânio da Silva Dias que lhe atribui um título recreativo (*Espelho da Vida Humana*, 1901)¹⁰ e apresenta uma introdução infeliz de Teófilo Braga (1843-1924);¹¹ segue-se a edição francesa (*Une vie humaine*, 1926), traduzida por A. B. Duff e Pierre Kaan e precedida de um estudo sobre o autor, uma tradução reeditada em 2002; a primeira tradução holandesa (*Uriël da Costa*) surgirá apenas em 1962, pela mão de Yoshuah Barjitzchak, numa monografia da colecção «helden van de geest» que contém vários capítulos informativos sobre a vida e a obra do pensador português e uma tradução das *Propostas contra a Tradição*, já que o estudo intitulado *Uriel da Costa: Nieuwe Bijdrage tot diens levensgeschiedenis* (1936), do historiador judaico-neerlandês Abraham Mordohay Vaz Dias, inclui somente a

⁸ A segunda tradução do *Exemplar Humanae Vitae* para o inglês — a primeira a ser publicada nos Estados Unidos da América, note-se — deve-se a Peter Bergmann, que a dá à estampa, em 1967, sob o título *Uriel Acosta: A Specimen of Human Life*. Surgiu recentemente uma reedição da primeira versão inglesa do *Exemplar Humanae Vitae* como apêndice à edição crítica bilingue de um outro escrito urielino (cf. Costa, 1993: 556-564), um exemplar preciosíssimo e há muito dado como desaparecido do *Exame das Tradições Farisaicas*, o qual foi descoberto, em Setembro de 1990, por Herman Prins Salomon (n.1930) na Biblioteca Real de Copenhaga junto a um exemplar do *Tratado da Imortalidade da Alma* de Samuel da Silva.

⁹ Registe-se que, segundo Carolina Michaëlis (Vasconcelos, 1922: 94/173), Marcelino Menendez y Pelayo publica, em 1880, no Volume II da obra *Heterodoxos Españoles*, uma versão abreviada do *Exemplar* em castelhano.

¹⁰ Esta tradução vem a ser reeditada, juntamente com as *Propostas contra a Tradição* e três capítulos da primeira redacção do *Exame das Tradições Farisaicas*, como um dos *Três Escritos* de Uriel da Costa publicados por Artur Beza Moreira de Sá, em 1963. Cf. *infra*, o subcapítulo II.2.2, p. 108.

¹¹ O historiador português comete um lapso de vulto ao confundir o antigo estudante de Direito Canónico da Universidade de Coimbra (Gabriel-)Uriel da Costa (1583/84-1640) com o lente Gabriel da Costa (1564-1616) da mesma Universidade, o qual, segundo Pinharanda Gomes (1999: 331), pode até ter sido professor do seu homónimo mais novo. Cf. *infra*, o subcapítulo II.2.1, p. 99s..

tradução de alguns excertos da autobiografia urielina; a tradução espanhola, cujo título acusa a influência da versão lusa (*Espejo de una Vida Humana*, 1985), é também uma edição crítica da responsabilidade do historiador da filosofia Gabriel Albiac. Entretanto veio a lume uma segunda versão portuguesa mais moderna e anotada por Castelo Branco Chaves sob o título *Exemplo da Vida Humana* (1937), a qual conheceu já duas reedições: uma na *Revista Brasileira de Filosofia* (cf. Costa, 1962: 357-371) e a outra como apêndice da versão portuguesa da edição crítica da obra *Exame das Tradições Farisaicas* (Costa, 1995b: 576-584).¹²

Em língua alemã regista-se, além das obras supracitadas (cf. p. 82), a versão de Walter Volkmann com o título *Uriel Acosta, eine Skizze* (1893). Já no século XX, contam-se mais quatro traduções, sem contar com a singular versão do suíço Stephan Wyss (*Passaglia. Ästhetische Erkundungen über Uriel da Costa, über den Abschied vom dreifaltigen Gott und über die Erscheinungen des Andern im Zweideutigen*, 1996).¹³ Referimo-nos, desde logo, à tradução do historiador literário Alfred Klaar (1848-1927), inserida no seu estudo *Uriel Acosta. Leben und Bekenntnis eines Freidenkers vor 300 Jahren* (1909), bem como às edições críticas subsequentes: em primeiro lugar, a monografia de Carl Gebhardt intitulada *Die Schriften des Uriel da Costa* (1922), a qual inclui, além de uma introdução e notas extensas, a tradução de todos os escritos urielinos conhecidos até à data e de um vasto conjunto de documentos em boa parte ainda inéditos. Restam duas outras traduções para a língua de Goethe que, separadas por meio século, ajudam a manter vivo na memória o percurso biográfico da figura histórica em apreço: *Das Exemplar humanae vitae des Uriel da Costa* (1952 [1950]), de Konrad Müller, e, principalmente, a mais actualizada e estimulante edição crítica de Hans-Wolfgang Krautz (cf. Costa, 2001) acima citada (cf. *supra*, p. 80).

Esta inusitada abundância de versões alemãs tem, como Gebhardt (1922: 228s.) de certo modo já salientou, uma explicação muito simples. Recuando no tempo, verificamos que é na década de 40 do século XIX, sob o impacte causado pela recepção da tragédia *Uriel Acosta* de Karl Gutzkow, que se assiste a um recrudescimento do interesse pela figura histórica portuguesa. Na verdade, poucos meses depois do grande êxito que constituiu a estreia desta peça no palco do Teatro da Corte de Dresden já

¹² Doravante passaremos indicar esta última edição portuguesa do *Exemplar Humanae Vitae* através das siglas *EHV*, seguida do número de página.

¹³ Este ensaio filosófico-religioso do teólogo antitrinitário (cf. Krautz, 2001a: 50) constrói-se através do comentário, passo a passo, da autobiografia de Uriel da Costa numa versão alemã que se atém, por via de regra, à edição de Konrad Müller (1952).

vinham a lume as primeiras edições bilingues (em latim e em alemão) da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* (Emil Weller, *Uriel Acosta's Selbstbiographie*, 1847 e L. Weiß, *Uriel Acosta, ein Opfer des Zelotismus. Das Leben Uriel Acosta's*, 1847) e dois textos dos irmãos Hermann Jellinek (*Uriel Acostas Leben und Lehre*, 1847) e Adolf Jellinek (*Elischa ben Abuja, genannt Archer*, 1847) que se insurgem precisamente contra o tratamento dado à figura do judeu português no drama supramencionado (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 388ss.). Esta vaga de interesse pelo luso-judeu tem uma réplica prolongada sob a forma de uma recepção intensa de que o referido drama de Gutzkow é objecto, como se pode testemunhar através do elevado número de representações no século XIX e de reedições isoladas e conjuntas até às primeiras duas décadas do século XX.¹⁴

¹⁴ Acerca das características destas edições do *Exemplar* e dos textos de Gutzkow, bem como do papel do drama *Uriel Acosta* no aumento do interesse pelo judeu português, cf. Carl Gebhardt (1922: 228-230) e, especialmente, *infra*, os subcapítulos III.2.2.2, p. 229, e III.3.2, p. 384-407.

1.2. O aumento da recepção do caso de Uriel da Costa desde finais do século XIX

Nos decénios seguintes começam então a surgir já alguns textos breves sobre Uriel da Costa incluídos em obras de referência sobre a História dos Judeus.¹⁵ De entre a restante bibliografia novecentista apenas nos merece referência o artigo de Joseph Perles (1835-1894) (1877: 193-213) que divulga uma carta em hebraico endereçada, sem indicação da data e do lugar, ao rabino veneziano Jacob ben Israel Ha-Levi, a qual relata a ratificação, pelas autoridades rabínicas de Amesterdão, do anátema que havia sido lançado sobre o judeu português pelas Sinagogas de Veneza e Hamburgo, em 1618 (primeiro *herem*).¹⁶ No entanto, esta prova documental só no início do século XX se vem a revelar irrefutável, quando Joaquim Mendes dos Remédios (1867-1932) — num capítulo da sua obra sobre *Os Judeus Portugueses em Amesterdão* intitulado «Uriel da Costa. Alguns dados inéditos e desconhecidos para a sua biografia» (1990: 323-336 [1911: 157-168]) — transcreve e publica o texto original da acta comprovativa da ratificação da segunda excomunhão, confirmando as conjecturas de Joseph Perles, nomeadamente, quanto à data desse segundo *herem* (15 de Maio de 1623) e à identidade do visado no documento (Uriel Abadot, isto é, Uriel da Costa).¹⁷ Diga-se, não obstante, que o antigo Professor da Universidade de Coimbra não nutre qualquer simpatia, apenas compaixão, pelo «judeu insubmisso e revoltado», o qual acusa de fraqueza (Remédios, 1990: 163ss.),¹⁸ uma posição contestada, de forma veemente, por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 59ss.) na monografia *Uriel da Costa. Notas Relativas à sua Vida e*

¹⁵ Destacamos aqui duas obras de referência da historiografia alemã sobre o judaísmo: *Geschichte der Juden*, de Heinrich Graetz (*Bd. X*, 1868: 132-141, 403), e *Geschichte der Juden in Portugal*, de Meyer Kayserling (1978: 285-289 [1867]). Esta última encontra-se traduzida para várias línguas e, curiosamente, só em 1971 foi vertida para a língua de Camões por Gabriele da Silva e Anita Novinsky, a maior especialista brasileira em judaísmo, igualmente responsável pela introdução, actualização bibliográfica e notas da referida edição crítica (cf. Kayserling, 1971: 243-246). Cf. também *supra*, p. 81, nota 7.

¹⁶ Cf. Perles (1877: 197s.) e Vasconcelos (1922: 101-104). Acerca das origens, da história e das funções do anátema judaico, cf. Kaplan (2009: 267s.).

¹⁷ O referido documento, assinado pelos delegados das três congregações judaicas de Amesterdão (Bet Jacob, Neve Shalom e Bet Israel), e cujo teor é análogo ao do texto de excomunhão de Baruch (Bento) de Espinosa ocorrida a 27 de Julho de 1656, foi encontrado por Mendes dos Remédios no Arquivo Municipal de Amesterdão e foi posteriormente objecto de uma divulgação mais ampla, quer no original português (Gebhardt, 1922: 181s.; *EHV* 576) quer em tradução alemã (Gebhardt, 1922: 182s.), francesa (Osier, 1983: 189s.) e inglesa (Uriel da Costa, 1993: 556). Para um enquadramento adequado dos referidos anátemas na vida de Uriel da Costa e para uma clarificação da questão dos nomes usados pelo marrano português no exílio, cf. *infra*, o subcapítulo II.2.1, p. 102.

¹⁸ Pudemos constatar que, nos dois volumes da obra de referência sobre *Os Judeus em Portugal* (1895/1928) da autoria de Mendes dos Remédios, o caso Uriel da Costa não lhe merece uma única linha.

às suas Obras. Observe-se que esta obra da investigadora luso-alemã, constitui, de par com o referido trabalho de Carl Gebhardt, um dos estudos marcantes da história da investigação científica consagrada ao pensador judaico-português. Aliás, a divulgação, pelo espinosista alemão, de textos de Uriel da Costa e de documentos relacionados com o seu caso, motiva a publicação de «Uriel da Costa. Notas Suplementares Relativas à sua Vida e às suas Obras» por parte da romanista (cf. Vasconcelos, 1924: 5-22).

Não nos é possível mencionar todos os investigadores que conseguiram aduzir provas para os escassos dados fornecidos pela autobiografia do pensador português. Contudo, não queremos esquecer aqui os nomes de Sigmund Seeligmann e de Alfonso Cassuto, aos quais se devem as primeiras comprovações da estada de Uriel da Costa em Hamburgo, ou de Nathan Porges, que descobriu, por exemplo, na obra *Magen Ve-Sina* (1616), de Leon de Modena, as polémicas *Propostas contra a Tradição*.¹⁹ Há que frisar igualmente o mérito das pesquisas do historiador Artur de Magalhães Basto (1930a; 1930b; 1931), o qual por meio da divulgação de uma série de documentação inédita à guarda do Arquivo Municipal do Porto, é um dos principais responsáveis pelo preenchimento de algumas das lacunas deixadas pelo relato autobiográfico de Uriel, nomeadamente quanto à vivência do cristão-novo portuense na sua cidade natal (cf. *infra*, os subcapítulos II.1.3, p. 94 e II.2.1, 100s.).

Recorde-se que é igualmente entre o fim-de-século e os primeiros decénios do século XX que se intensifica a recepção do *Exemplar Humanae Vitae* com a vinda a lume de traduções em diversas línguas (cf. *supra*, p. 82ss.). Além disso, não podemos deixar de fazer referência aos vários testemunhos histórico-ficcionais publicados durante esse período de liberalização e integração de judeus na sociedade europeia (cf. Mendelsohn, 2002: 103), a saber: o poema «Uriel da Costa» do poeta norte-americano H. M. Bien, incluído na obra *Oriental Legends and other Poems* (1883), a narrativa *Uriel Acosta* inserta no volume *Dreamers of the Ghetto* (1898) do influente judeu britânico Israel Zangwill (1864-1926), o romance *Uriel Acosta* (1900) escrito em iídiche por John Paley (1871-?), o romance *Amor Dei* (1908) que Erwin Guido Kolbenheyer (1878-1962) dedicou a Baruch Espinosa e onde Uriel figura como personagem secundária, bem assim a obra *Uriel Acosta: A Play and a Fourth Group of Verse* (1921) do poeta judaico-americano Charles Reznikoff (1894-1976). Já na década

¹⁹ Cf. Seeligmann (1911: 41-43, *apud* Gebhardt, 1922: 233) e Cassuto (1933: 657-670), bem como Porges (1911: 80-82; 1918: 37-48, 108-124, 199-218). Sobre a reconstituição e contextualização destes dados na biografia urielina, cf. *infra*, os subcapítulos II.2.1, p. 101s., e II.2.2, p. 108s..

de 30, vêm a lume as duas primeiras biografias sobre o livre-pensador português escritas por autores de origem judaica: uma, intitulada *Uriel da Costa oder die Tragödie der Gesinnung* (1932), pertence ao escritor judaico-alemão Josef Kastein (1890-1946); a outra, escrita em hebraico e distribuída por três volumes, é da autoria do judeu norte-americano Yohanan Twersky (1900-1967) e tem de novo o título *Uriel Acosta* (1934-1945).

No domínio da música há a registar a ópera *Uriel Acosta*, da compositora russa Valentina Serova-Bergman (1846-1924), que teve a sua estreia em Moscovo em 1885, e duas peças musicais em iídiche. A primeira é uma opereta, a que Abraham Goldfaden (1840-1908) dá o título *Uriel Acosta*, e baseia-se na primeira versão hebraica da tragédia de Gutzkow, tendo sido dada à estampa, em 1856, por Solomon Rubin (1823-1898).²⁰ Diga-se que este drama musical sobre «the Grand Jew», protagonizado por grandes actores como Jacob Adler (1855-1926) e David Kessler (1863?-1920), veio a marcar a cena teatral iídiche de Nova Iorque durante algumas décadas (cf. Adler, 1999: 200-209; Nadler, 2006). A outra peça musical, igualmente intitulada *Uriel Acosta* (1930), foi originalmente escrita em iídiche por M. Liwschitz, a partir de motivos do drama homónimo de Gutzkow, e musicada pelo compositor de origem polaca Karl Rathaus (1895-1954). Uma versão alemã da autoria de Konrad Maril foi representada pela companhia Habima no Outono de 1930, em Berlim, e conseguiu obter alguma relevância no repertório musical da época (cf. <http://www.JewishEncyclopedia.com>, 2.12.2008).

No domínio das artes plásticas de autores pertencentes ao Império Austro-Húngaro sobressaem, a partir da década de 1870, num contexto cultural de crescente interesse por temas e motivos judaicos (cf. Mendelsohn, 2002: 95-103), algumas representações pictóricas relativamente conhecidas que também não escondem a forte influência intermedial do drama gutzkowitziano. Reportamo-nos, em primeiro lugar, ao artista plástico de origem polaco-judia, Maurycy Gottlieb (1856-1879), formado nas Academias de Arte de Viena e de Cracóvia. O jovem pintor proveniente da Galícia, tão empenhado na liberalização e na integração dos judeus na sociedade austro-húngara como na preservação da memória colectiva do povo hebreu (cf. Mendelsohn, 2002: 103-117), produziu um autêntico «panteão judaico» (Mendelsohn, 2002: 118), que inclui um conjunto considerável de obras baseadas não no passado histórico, mas sim em textos

²⁰ Sobre a recepção do drama *Uriel Acosta* de Gutzkow, cf. *infra*, o capítulo III.3.2, p. 384-407.

literários de autores não judeus, como Shakespeare, Lessing e Gutzkow, entre outros (Mendelsohn, 2002: 120). Dois dos referidos quadros são inspirados em motivos da tragédia *Uriel Acosta*: um deles, intitulado *Uriel da Costa e Judite Vanderstraten* (1877), ilustra uma cena íntima do drama alemão, nomeadamente aquela em que a figura do judeu heterodoxo está junto da principal personagem feminina, a fiel amada e discípula (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.2, p. 430s.). De acordo com Ezra Mendelsohn, Uriel é retratado, à imagem do pintor judeu-polaco, como

a Jewish man of the spirit who is also a man of the world. Uriel wears a black skullcap, the emblem of his Jewishness [...]. The figure of Judith — claimed by some to be modeled on Laura [Henschel-Rosenfeld, Gottlieb's fiancée] — is a picture of elegance. On display are the accoutrements of high European culture and refinement — flowers, the fan, the lute, the musical score, and the heavy tomes, one of them being read by Judith, while the noble-looking, refined, melancholy Uriel has eyes only for her. It is an image of doomed romantic love, of course, and also a display of the deep acculturation of seventeenth-century Amsterdam Jewry [...]. (Mendelsohn, 2002: 122)

O outro quadro de Gottlieb baseado na tragédia sobre a figura histórica portuguesa tem o título *Uriel da Costa na Sinagoga* (1877) e representa a cena da retractação diante da comunidade de fiéis, mostrando a figura do luso-judeu descalça, batendo com a mão direita no peito, ao lado de dois rabinos cobertos por *talits*. Ao contrário do retrato do par amoroso, que versa um aspecto ficcional da obra de Gutzkow, esta outra tela ilustra um momento histórico do conflito urielino com a ortodoxia, glosando o tema da intolerância não dos cristãos, mas dos judeus, que forçam o pensador à renúncia do cepticismo religioso (cf. Mendelsohn, 2002: 122s.).

Também Samuel Hirszenberg (1865-1908), um outro pintor polaco-judeu, se inspira claramente nas cenas finais da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* e do supramencionado drama de Gutzkow, dado que, no quadro com o título *Uriel da Costa e Espinosa* (1888), representa o filósofo holandês, enquanto criança, ao colo do seu precursor, vincando as afinidades espirituais entre as duas figuras judeu-portuguesas (cf. *infra*, os subcapítulos III.2.3.4.2, p. 315-318, e III.3.3.4.2, p. 451-454). Ezra Mendelsohn (2002: 241s.) indica ainda os nomes de Tadeusz Popiel (1864-1912) e de

Henryk Berlewi (1894-1967) como dois outros pintores polacos que terão retratado a figura do marrano portuense.

Tanto quanto nos foi possível apurar, está inteiramente por fazer o estudo, quer parcial quer global, desta série multimedial consagrada a Uriel da Costa, entre os finais do século XIX e os anos 30 do século XX. Os testemunhos que acabamos de enunciar, tanto os literários como os pertencentes a outras artes, terão por certo desempenhado um papel significativo nos respectivos contextos de recepção da figura histórica em apreço e mereciam, sem dúvida, maior atenção por parte da crítica especializada.

1.3. Sobre a actualização da imagem do luso-judeu: os contornos da recepção de Uriel da Costa, desde os anos 60 do século XX até à actualidade

Posteriormente, a imperiosa tarefa de desvendamento do passado do converso português deixou de centrar as atenções da historiografia, bem como das artes, e só conheceu novos desenvolvimentos de relevo na década de 60. De entre os trabalhos que têm vindo a lume nos anos mais recentes, quase invariavelmente pertencentes a filósofos espinosistas e a historiadores, há casos em que os autores não acrescentam nenhum dado digno de realce à biografia urielina como se revelam desactualizados.²¹ De facto, apenas os textos de jaez filosófico publicados nos anos 80 pelos espinosistas portugueses Luís Machado de Abreu (1984: 119-130) e Diogo Pires Aurélio (1985: 5-33) contribuem de novo para um conhecimento mais completo sobre a figura histórica em apreço. Pese embora também não dispensem, claro está, a imprescindível interpretação histórico-filosófica, são um pouco distintos os trabalhos igualmente recentes de dois historiadores: Jean-Pierre Osier traduz e publica uma série de documentos até então desconhecidos do público francês, transformando a sua obra *D'Uriel da Costa à Spinoza* (1983) num novo contributo estimável para a recepção da vida e obra do judeu português, enquanto António Borges Coelho (1994: 225-244), além de citar Révah, efectuou *motu proprio* pesquisas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo que se reflectem no seu olhar sobre Uriel da Costa.

A década de 80 foi na realidade pródiga em testemunhos de recepção da vida e obra de Uriel da Costa e, excepcionalmente, não apenas no âmbito da historiografia. Após um jejum de quase meio século, também a série literária sobre o judeu português recebe novos e significativos contributos. Referimo-nos a duas biografias romanceadas que se vêm juntar às biografias históricas de Josef Kastein e de Yohanan Twersky (cf.

²¹ Referimo-nos ao artigo de J. A. Pinto Ferreira (1969: 329-343) e ao contributo de Abílio Martins (1950: 201-220), que (re)publicou como «inédito» o *Tratado da Imortalidade da Alma* (1639) do pedagogo sefardita Moisés Rafael de Aguilar, anteriormente dado à estampa por Martinus de Jong (1934: 488-499). Mais recentemente, Pinharanda Gomes (1999: 323-370) — primeiro editor português do *Tratado da Imortalidade da Alma* (1982) de Samuel da Silva — reflecte, em dois capítulos do Volume I da sua *História da Filosofia Portuguesa*, sobre o caso de Uriel da Costa. No entanto, também ele se mostra desactualizado ao desconhecer dados relativos à estada do luso-judeu em Hamburgo, bem como as supramencionadas edições críticas do *Exame das Tradições Farisaicas* (cf. *supra*, o subcapítulo II.1.1, p. 82, e Uriel da Costa, 1993 e 1995). Nem mesmo as novidades vindas da França merecem a devida atenção destes historiadores da filosofia, nomeadamente as que chegam pela mão do congénere francês I. S. Révah (1917-1973), o qual se vem a envolver numa célebre polémica com António José Saraiva (1917-1993), que no ensaio historiográfico *Inquisição e Cristãos-Novos* (1985: 155-158 [1969]) dedica algumas páginas a Uriel da Costa (cf. *infra*, p. 92s.).

supra, o subcapítulo II.1.2, p. 86s.): a primeira, intitulada *Uriel da Costa*, vem incluída na trilogia *The Refusers* (1981) do escritor norte-americano Stanley Burnshaw (1906-2005); a outra tem o título *Um Bicho da Terra* (1984) e é da autoria de Agustina Bessa-Luís. Quer os textos científicos quer os literários vieram, de um modo geral, subsidiar o já enraizado retrato positivo do «pensador frontal», por meio de um discurso por vezes encomiástico acerca de uma figura ora elevada a símbolo da «coragem assumida» (Cadafaz de Matos, 1990: 18) ora representativa de um «deísmo ético» ou de uma «ética sem Deus» (Abreu, 1984: 130). A nosso ver, a generalidade dos discursos lusos sobre a «vítima» (Aurélio, 1985: 5) ou o «exilado e banido “exemplar”» (Coelho, 1994: 225) segue, no fundo e de forma compreensível e legítima, a linha sóbria, mas tendencialmente empática, iniciada entre nós por Carolina Michaëlis e, além-Reno, por Alfred Klaar e Carl Gebhardt e. o..

Por conseguinte, os investigadores supracitados, na sua esmagadora maioria cristãos mais ou menos convictos ou, pelo menos, não judeus, e em especial aqueles que efectivamente desempenharam um papel activo na reconstrução da biografia urielina não são totalmente alheios à imagem convencional e, por vezes, algo redutora de Gabriel-Uriel da Costa que tanta espécie causa a eminentes investigadores estrangeiros de origem judaica. Não se pense, porém, que o olhar compassivo sobre o judeu português resulta apenas da aludida reconstituição histórico-biográfica novecentista. Ela tem outrossim raízes bem mais profundas que, em última análise, se encontram, é bom de ver, no âmago do *Exemplar Humanae Vitae*. Na realidade, não se pode ignorar que este «enérgico requisitório contra o judaísmo e, através dele, contra todas as formas de religião positiva» (Abreu, 1984: 121) — se bem que compreensível à luz dos factos conhecidos — constitui uma tentativa deliberada de auto-estilização do seu autor como mártir *exemplar* da liberdade de pensamento.²² Porém, a revelação desse importante testamento espiritual à humanidade, ainda que ardentemente desejada por Uriel, somente foi possível pela intervenção, quase diríamos providencial, de um espírito tolerante como o de Philipp van Limborch. Não é, pois, de admirar que a imagem predominantemente «romântica» (Pinharanda Gomes: 1999: 332) ou «heróica» do converso heterodoxo como figura precursora das Luzes (Salomon/Sassoon, 1995: 13) tenha sobrevivido até aos nossos dias, relegando para a sombra a imagem do herege contumaz. O retrato, quiçá algo simplista, do livre-pensador que, perseguido pela

²² Cf. Krautz (2001a: 54 e 79s.), *supra*, p.80s. e, sobretudo, *infra*, os capítulos II.2.2, p. 111s. e II.3.2, p. 120-125.

ortodoxia implacável da Sinagoga, acaba tragicamente por se suicidar, há muito que necessitava de ser retocado à luz dos resultados da investigação histórico-científica mais recente.

Tal desiderato, a nosso ver, perfeitamente incontornável não apenas face ao estado da investigação mas em razão do próprio conceito actual do género autobiográfico, recebeu um grande impulso das descobertas feitas por dois eminentes investigadores: por um lado, I. S. Révah, o antigo Professor do *Collège de France*,²³ em particular através das suas prolongadas e minuciosas pesquisas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e, por outro, pese embora com menores consequências para o percurso biográfico de Uriel da Costa, H. P. Salomon, o Professor da Universidade Estadual de Nova Iorque em Albany (cf. *supra*, p. 82, nota 8, e *infra*, o subcapítulo II.1.4, p. 95ss.). Na esteira das pesquisas pioneiras, de finais do século XIX e começos do século XX, realizadas por investigadores que prestaram serviços relevantes no que concerne à divulgação e interpretação de documentos inéditos e de factos desconhecidos (cf. *supra*, p. 85s.), o erudito parisiense encontrou, na década de 60 e início dos anos 70 do século transacto, entre os milhares de processos da Inquisição portuguesa, dados novos e, nalguns casos, inteiramente surpreendentes que permitem uma reconstituição historiográfica de alguns períodos mais obscuros da biografia do luso-judeu bem mais consentânea com aquilo a que podemos chamar a verdade dos factos, não sem ter originado, todavia, enorme celeuma num país que foi outrora a pátria de Alexandre Herculano. Os resultados por vezes desconcertantes dessas pesquisas — postumamente (re)editadas —²⁴ foram sendo publicados na *Révue de l'Histoire des Religions* (1962) e no *Annuaire du Collège de France* (1966-1970), colidindo frontalmente com a perspectiva materialista dos ensaios historiográficos de António José Saraiva (*A Inquisição Portuguesa*, 1956 e *Inquisição e Cristãos Novos*, 1969).²⁵ O caso de Uriel da

²³ Révah é considerado por um dos seus discípulos como «chercheur rigoureux» e, não obstante as suas origens judaicas, «athée proclamé» (cf. Carsten L. Wilke, 2004: 65).

²⁴ Reportamo-nos, em primeiro lugar, à colectânea *Des Marranes à Spinoza* (1995), em que os discípulos de Révah, Henry Méchoulan, Pierre-François Moreau e Carsten Lorenz Wilke, reúnem uma série de artigos sobre Uriel da Costa e. o., publicados pelo mestre de forma dispersa entre 1959 e 1972. Mais recentemente, Carsten L. Wilke deu à estampa um estudo notável intitulado *Uriel da Costa et les Marranes de Porto* (2004) reconstituído a partir de manuscritos, fichas e anotações encontradas no espólio de Révah, materiais que terão servido de base ao curso leccionado pelo antigo Professor do Collège de France, entre 1966 e 1972, sobre o tema *Du «marranisme» au judaïsme et au déisme: Uriel da Costa et sa famille*. Esta monografia, apresentada e meticulosamente anotada pelo judaísta alemão, constitui no fundo uma versão bem mais desenvolvida e actualizada de um dos artigos de Révah anteriormente publicados (cf. Révah, 1995a: 119-168).

²⁵ O bem conhecido historiador da literatura considerava o criptojudaísmo português como uma mera «fabricação» do Santo Ofício com vista à eliminação da alta burguesia, dando assim origem a uma

Costa é também envolvido nesta polémica como um dos pomos de discórdia que adquire valor simbólico pela afirmação, por parte de António José Saraiva (1985: 155; *itálico nosso*), de que o cristão-novo portuense «desconhecia os ritos judaicos» e a sua «família estava *evidentemente assimilada*». Ora, são asserções especulativas como esta, em total contradição com as fontes documentais, que suscitam a contestação veemente do investigador francês. Num «Résumé et défense» (Révah, 2004: 531-541), por exemplo, Révah rejeita a sacralização do *Exemplar* como fonte e reitera a sua tese de 1962 (cf. Révah, 1995b: 104ss.), abundantemente documentada, de que, nos últimos anos da sua vida em Portugal (1609-1614), o converso portuense já professava secretamente a Lei de Moisés:²⁶

Gabriel da Costa ne s'est pas fabriqué un judaïsme à lui, fondé sur un biblisme étriqué; il a sincèrement adhéré à une variété parfaitement normale et courante du crypto-judaïsme portugais. (...) Il y a plus: une comparaison minutieuse entre les variétés de marranisme normales au début du XVII^e siècle et le marranisme enseigné en 1610-1611 par Gabriel da Costa montre que ce dernier avait eu connaissance et avait enseigné des cérémonies d'origine rabbinique inconnues dans la plupart des variétés du marranisme normal. Ces éléments n'avaient aucune base biblique.» (Révah, 2004: 533)

Um dos autores que não ignoraram a inevitabilidade de uma revisão do perfil histórico-biográfico e filosófico do nosso criptojudeu é o historiador da filosofia israelita Yirmiyahu Yovel (1993 [¹1989]). De facto, este conhecido espinosista não olvida as aludidas provas testemunhais demolidoras contra o portuense Gabriel da Costa e o seu núcleo familiar mais próximo devido a prolongadas práticas judaizantes, jamais

inflamada controvérsia luso-francesa nas páginas do *Diário de Lisboa*, entre Maio e Setembro de 1971 (cf. Saraiva, 1985: 211-291). Tornou-se, de facto, célebre — e paradigmática quanto ao significado ideológico-cultural da História (cf. Luís Reis Torgal, 1989: 107s.) — a polémica entre Révah, defensor «de uma concepção de história assente sobretudo na pesquisa do documento e na procura “objectiva” da “verdade”», e o historiador luso, cujo «método marxista» pode ser entendido «como um processo de abordagem não científico, apriorístico e “ideológico”» (cf. Torgal, 1989: 108).

²⁶ Embora não se devam esquecer os métodos brutais utilizados pelos inquisidores do Tribunal do Santo Ofício (cf. especialmente Francisco Bethencourt, 1996: 33-294 e João Medina, 1998: 93-180), as provas reunidas pelo historiador francês parecem, com efeito, irrefutáveis. Cf. os artigos reunidos na supramencionada colectânea (Révah, 1995a: 119-168; 1995b: 77-108) e as diversas introduções (Révah, 2004: 77-87) insertas na obra *Uriel da Costa et les Marranes de Porto*, bem como, especialmente, os capítulos nela dedicados a «Branca da Costa et sa famille de 1608 à 1614: l'aspect public» e «La vie religieuse de Branca da Costa et de ses enfants» e, igualmente, os dois documentos, até então inéditos, publicados em anexo, a saber: uma confissão bem reveladora de Leonor de Pina datada de 4 de Abril de 1619 e fragmentos de uma tradução portuguesa de alguns Salmos assinada por Gabriel da Costa (Révah, 2004: 397-441; 499-529; 543-547).

admitidas pelo autor do *Exemplar Humanae Vitae*, constatando-se *ipso facto* que a sua emigração não se deveu apenas a dificuldades económicas, como se depreendia da documentação aduzida por Magalhães Basto (cf. 1930a; 1930b; 1931):

Não podemos, portanto, continuar a aceitar à letra a afirmação do *Exemplar* de que foi só quando se cruzou com a vida judaica fora da Península Ibérica que Uriel da Costa descobriu a herança rabínica do judaísmo, o que lhe valeu uma surpresa e um choque. Mesmo que o seu inicial conhecimento do judaísmo rabínico fosse diminuto e incompleto, ele existia ainda assim. (Yovel, 1993: 52)

Para pouco depois sintetizar nos seguintes termos o seu «novo olhar sobre Uriel da Costa», o qual se fixa nitidamente na complexidade da figura:

(...) o caso de Uriel da Costa não deve ser encarado como uma expressão simplista da luta entre ortodoxia e liberdade de pensamento mas como uma manifestação (se bem que extrema) de uma cisão interna específica, inerente à *experiência marrana* em si mesma. Onde quer que surja, *o marrano é um marginal e alguém «novo» (é um cristão-novo ou um judeu-novo)*. Não pertence, simples ou naturalmente, a nenhum contexto cultural e em qualquer um sente-se simultaneamente dentro e fora. (Yovel, 1993: 55; itálicos nossos)

Como adiante se verá com mais detalhe, Gabriel-Uriel da Costa, duplamente desenraizado, sempre é o «duplo converso» de que fala Hans-Wolfgang Krautz e não deixa de simbolizar, pois, o destino típico do marrano.²⁷ Note-se que o cristão-novo assimilado (e depois convertido ao judaísmo sefardita de Amesterdão) é transformado num bem mais complexo *criptojudeu* portuense (e posterior *judeu-novo* do exílio germano-neerlandês). Esta actualização do seu perfil filosófico-religioso não justifica, todavia, uma metamorfose biográfica completa da figura histórica portuguesa. Consequentemente, discordamos de um revisionismo histórico-biográfico tão radical como aquele que é preconizado por alguns eruditos judeus de nomeada.

²⁷ Cf. *supra*, p. 77, nota 2 e p. 80s..

1.4. A «teoria da conspiração»: uma resposta à mitificação de Uriel da Costa como vítima do judaísmo rabínico?

H. P. Salomon e o seu colega britânico I. S. D. Sassoon, na introdução conjunta à dupla edição crítica de duas obras raríssimas e preciosas para o entendimento da evolução espiritual de Uriel da Costa,²⁸ parecem querer pôr em causa alguns acontecimentos estruturantes da biografia do livre-pensador com anseios reformistas, concretamente no que diz respeito ao prolongado conflito com a comunidade judaica de Amsterdão. Ao abandonarem de mãos vazias os Arquivos e as Bibliotecas da cidade situada na confluência do rio Amstel com o IJ (Salomon/Sassoon, 1995: 55s.), onde realizaram minuciosas pesquisas em busca de documentos comprovativos, quer do segundo e terceiro anátemas contra o marrano de origem portuguesa,²⁹ quer da realização efectiva de uma cerimónia pública de abjuração e penitência por parte de Uriel da Costa na sinagoga Talmude Tora, análoga à que é relatada no *Exemplar Humanae Vitae* (ou à que foi protagonizada por Abraão Mendes e se encontra efectivamente registada no Livro de Acordos da Comunidade com a data de 13 de Novembro de 1639), os dois investigadores parecem sentir-se legitimados para lançar a suspeita de calúnia sobre o presumível autor do pungente relato supracitado.

Sem o declararem *ipsis verbis*, os Professores Salomon e Sassoon (cf. 1995: 51-59), apoiando-se igualmente no testemunho de Philipp van Limborch (cf. *infra*, o subcapítulo II.3.1, p. 116ss.), como que ensaiam uma arrojada tentativa de desvio do

²⁸ Reportamo-nos aos textos *Exame das Tradições Farisaicas*, de Uriel da Costa, e *Tratado da Imortalidade da Alma* de Samuel da Silva. Sobre o significado que estas obras assumem no contexto da vida e do pensamento de Uriel da Costa, cf. *infra*, os subcapítulos II.2.1, p. 102s. e II.2, p. 109s..

²⁹ Os investigadores afirmam a respeito do segundo anátema, de 1623: «Não tendo nunca sido oficialmente excomungado em Amsterdão, Uriel não necessitava de uma cerimónia formal de reconciliação. De facto, o documento de 15 de Maio de 1623 apenas confirma as excomunhões de Hamburgo e de Veneza. Bastar-lhe-ia proferir uma retractação oral dos seus «erros» perante um *bet din* (tribunal de três *hakamim* [chefes espirituais de uma comunidade sefardita]).» Parece-nos deveras desconcertante a leitura de Salomon/Sassoon (1995: 51s.) que contraria todas as versões até hoje conhecidas e, não menos, o espírito da letra do citado documento (o que é, afinal, uma *confirmação* oficial de uma excomunhão?): «É vendo que por pura pertinácia e arrogância persiste em sua maldade e falsas opiniões, ordenaram com os *mahamadot* das *cehilot* e consentimento de ditos *hahamim* apartá-lo como homem já enhermado e maldito del Dio [...]» (Salomon/Sassoon, 1995: 576). Aliás, na primeira carta (de 1624) da aludida correspondência entre o rabino veneziano Ha-Levi e os chefes espirituais de Amsterdão (cf. *supra*, p. 79), estes lamentam inclusive a inviabilidade legal de recorrer à Inquisição para aplicar a Uriel da Costa a pena de morte. No mesmo documento pode ler-se, na tradução do hebraico por José Benoliel, e. o. um passo que dispensa mais comentários: «Este homem perverso [Uriel] tem mãe, já velha, e dois irmãos, que são homens de merecimento, nos quais não se encontrou nenhuma opinião heterodoxa, que sempre censuraram ao irmão as suas teorias e até com ele cortaram relações, a exemplo de todos os outros membros da comunidade, que contra ele tinham pronunciado a *excomunhão menor*.» (*apud* Vasconcelos, 1922: 102).

dedo acusador que a vítima *exemplar* apontara à Sinagoga em defesa da liberdade de consciência contra o próprio exilado e banido, metamorfoseando-o num obstinado vingador sem escrúpulos. Terá tido Uriel da Costa realmente a desfaçatez de forjar, como os eminentes académicos hebraístas afirmam nas entrelinhas, com base no caso verídico do bígamo Abraão Mendes, um hediondo libelo acusatório contra o fervoroso rabi Saul Levi Morteira (1596-1660) e seus pares? Nesse caso, tratar-se-ia porventura de uma manifestação das discórdias que reinavam na comunidade de Amesterdão entre os marranos sefarditas e os que não eram de origem ibérica, mais conhecedores da ortodoxia, dado que, apesar do nome, Morteira nascera em Veneza e não era de ascendência portuguesa. Todavia, a conjectura feita pelos hebraístas norte-americanos mais parece uma nova versão da quadragésima, e irreparável, chicotada infligida ao penitente, uma vez que representaria um abalo catastrófico nos pilares que suportam a «figura de grande envergadura intelectual e moral» (Cadafaz de Matos: 1990: 18) construída por uma investigação histórico-científica secular, embora alicerçada, há que reconhecê-lo, nas bases frágeis de um relato apologético encontrado num texto alegadamente autobiográfico.³⁰ Põe-se outra questão: como foi possível um conflito público (tão mediático, diríamos nós se fosse hoje) que originou diversos escritos violentos rebatendo as teorias de Uriel (cf. *infra*, os subcapítulos II.2.1, p. 101ss. e II.2.2, p. 108-112) não encontrar qualquer eco nos registos da congregação Bet Jacob e, desde 3 de Abril de 1639, da Talmude Tora? Contra a ausência de factos não há argumentos, parecem querer dizer H. P. Salomon e I. S. D. Sassoon. Esta espécie de teoria da conspiração contra o judaísmo rabínico, que parece ter origem no imediato pós-suicídio de Uriel,³¹ é, de facto, uma versão possível, até prova em contrário, ainda que psicologicamente pouco credível, a nosso ver.³² Entretanto é bom lembrar que a

³⁰ Nos antípodas de Salomon e Sassoon, encontra-se a perspectiva quase sacralizante do *Exemplar Humanae Vitae* por parte de Jean-Pierre Osier (1983: 60). O historiador francês recorda a afirmação de Pierre-François Moreau, segundo a qual, numa alusão à humilhante cerimónia de retractação e flagelação na sinagoga, o acto de retirar a autoria da referida autobiografia a Uriel da Costa corresponderia a uma imerecida, e abusiva, «quadragésima chicotada». Cf. *infra*, o subcapítulo II.2.1, p. 104.

³¹ Cf. os comentários de Carolina Michaëlis Vasconcelos (1922: 73-77) acerca da «correspondência judaica, aparentemente, espúria, de 1641», relativa ao heterodoxo judaico-português.

³² Miriam Bodian (1996: 167-169), na única recensão crítica da obra *Exame das Tradições Farisaicas* editada por Salomon/Sassoon (Costa, 1993) a que tivemos acesso, não se pronuncia acerca da referida teoria, sem dúvida, polémica. Em todo o caso pensamos que tal teoria da conspiração deitaria por terra inclusive a ocorrência do suicídio, o qual parece em si mesmo um acto de revolta ou vingança contra a Sinagoga, pois por que razão havia Uriel de suicidar-se se não tivesse sido alvo de acção persecutória e de uma «atroz humilhação que inesperada e traiçoeiramente lhe fora imposta»? (Vasconcelos, 1922: 95). Cf. a leitura dos acontecimentos feita por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 52-71; 1924: 17-22).

Vale ainda a pena lembrar que Manuel Cadafaz de Matos e o próprio H. P. Salomon já chamaram a atenção, por um lado, para o facto de pelo menos uma parte de uma vasta colecção de material

reconstrução historiográfica da biografia de Gabriel-Uriel da Costa é já plurissecular e não consta que se conheça a sua versão definitiva.

bibliográfico e o. não catalogado da Biblioteca Ets Haim/Montezinos poder ter sido extraviada na sequência da confiscação por parte de altos quadros nazis aquando da invasão da Holanda pela Alemanha e, por outro, o facto de, em circunstâncias no mínimo estranhas, centenas de manuscritos e perto de dois mil impressos pertencentes à mesma biblioteca terem sido doados à Biblioteca Universitária de Jerusalém por ocasião de uma exposição aí realizada, em 1980, com a justificação de que «essas preciosas fontes» em Amesterdão «facilmente podiam ser vendidas, roubadas ou extraviadas». (Matos/Salomon, 1990: XXXV). A respeito do hipotético extravio de provas, cf. também *supra*, p. 79. Contudo, os especialistas em judaísmo saberão melhor do que ninguém aquilatar das probabilidades reais de onde, como e porquê alguma fonte reveladora sobre o caso de Uriel da Costa aguardar ainda a sua descoberta ou, pelo contrário, se encontrar desaparecida para o todo e sempre.

2. Vida e obra de Uriel da Costa

Em função do exposto no capítulo anterior, parece-nos legítimo concluir que o enorme progresso da investigação urielina ao longo do último século levou a uma redução notável das zonas de obscuridade na biografia da figura histórica em apreço. No entanto, como pudemos verificar, continuam ainda por esclarecer cabalmente alguns pontos enigmáticos não despiciendos para a compreensão do percurso vivencial e intelectual de Uriel da Costa, sobretudo na fase do exílio, que é sem dúvida a mais relevante para o estudo do nosso *corpus*. Com efeito, constata-se a persistência de algumas reservas em relação a dados biobibliográficos importantes desprovidos de suporte documental absolutamente fidedigno: primeiro, o interregno do percurso académico em Coimbra (1601-1604); depois, o momento exacto da chegada a Amsterdão (1614 ou 1615) e do início da estada em Hamburgo (entre 1614 e 1616), bem como a eventual ida a Veneza em 1615; os acontecimentos que inviabilizaram a publicação da primeira versão da obra *Exame das Tradições Farisaicas* (1622 ou 1623); a duração e os contornos do exílio em Utreque; os acontecimentos que motivaram o terceiro *herem*, em 1633 (a denúncia de heresia por parte de um sobrinho e o encontro com dois prosélitos); e, por fim, os acontecimentos de Abril de 1640, nomeadamente a cerimónia pública da retractação, os episódios do hipotético atentado contra o primo e do suicídio de Uriel, bem como as circunstâncias da produção e da descoberta do(s) manuscrito(s) do *Exemplar Humanae Vitae*. Convenhamos que não é pouco. Todavia, se aceitarmos como verdadeiros os factos relatados pelo criptojudeu português na «autobiografia da sua consciência» (Vasconcelos, 1924: 17), ficam praticamente dissipadas as dúvidas sobre os acontecimentos de 1633 e de 1640. O que já é bastante.

A opção por esta última via na elaboração da nossa tábua biobibliográfica, embora porventura arriscada, porque intuitiva, afigura-se-nos, em todo o caso, suficientemente sensata. Por conseguinte, e uma vez que a «sinopse cronológica» de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 157-162) há muito se encontra desactualizada, seguiremos no essencial os dados, em geral bem actualizados, que constam da cronologia proposta pelo Professor Krautz (2001b: 44-50), sem enjeitarmos, claro está, o recurso a elementos credíveis facultados por outros investigadores, e. o. aqueles que figuram na citada introdução de Salomon/Sassoon (1995: 31-57) e nas mencionadas monografias de Révah (1995a; 2004).

2.1. Tábua biobibliográfica de Uriel da Costa (1583/1584-1640)³³

Gabriel da Costa em Portugal: do cristão-novo da infância ao criptojudeu da idade adulta (1583/84-1614)

1583/1584-1600: Infância e adolescência de assimilado no Porto

1583 (Novembro) / 1584 (Março): **Nascimento de Gabriel da Costa no Porto** como segundo filho do casal de cristãos-novos da terceira geração, Bento da Costa Brandão e Branca (Dinis) da Costa, **pertencente à alta burguesia enobrecida**³⁴ e que terá ao todo seis **filhos** (Jácome, Miguel, Jerónimo, João e Maria) **educados na religião católica**.

1597 O pai, rendeiro e exportador de vinho do Porto bem como de algodão e de açúcar vindos do Brasil, com ligações comerciais a Angola, Turquia, Itália, Flandres, Holanda e Hamburgo, é condecorado como cavaleiro fidalgo da Casa de El-Rei Nosso Senhor, mais tarde da Casa da Infanta Dona Isabel dos Países Baixos do Sul (a Bélgica actual), filha do rei D. Filipe II.

1600-1608: Em Coimbra, primeiras dúvidas do estudante converso sobre o cristianismo

1600 (19 de Outubro) -1601 (19 de Fevereiro): Após certificação do **domínio do Latim**, Gabriel da Costa realiza **estudos de Direito Canónico na Universidade de Coimbra**.

1601 -1604: Gabriel da Costa desempenha funções de secretário do arcebispado de Coimbra. As leituras do Novo Testamento e dos manuais de confissão vão alimentando o seu cepticismo em relação à religião cristã.

1603 No seguimento da chegada, em 1595, dos primeiros portugueses a Amesterdão, é fundada, e. o. pelo tio materno de Gabriel, Jácome Rodrigues (aliás, Jacob Aboab;

³³ Por razões heurísticas relacionadas com a posterior a análise do *corpus* na parte III do nosso estudo, optamos por grafar a negrito os dados conhecidos de Karl Gutzkow pela via das fontes então disponíveis (cf. *infra*, o capítulo II.3, p. 113-139). Os elementos dúbios ou polémicos terão esclarecimento suplementar em nota de rodapé.

³⁴ É esta a convicção de Luís Machado de Abreu (1984: 120) e do historiador António Borges Coelho (1994: 226), não obstante a afirmação de Uriel de que «[m]eus pais pertenciam a essa espécie de nobreza de proveniência judaica» (EHV 576).

c. 1548-1604), a primeira comunidade judaico-portuguesa Bet Jacob [Casa de Jacob].³⁵

1604 (4 de Novembro) -1608: Prossegue os estudos (com nova interrupção entre Maio e Outubro de 1605) em Coimbra, onde tem e. o. mestres o canonista António Homem, mais tarde perseguido e condenado à morte pela Inquisição (8 de Maio de 1624). **Gabriel tem a primeira crise espiritual (c. 1606), interrogando-se sobre as questões da salvação e da vida além-túmulo.**

1607 Morte do irmão Miguel da Costa. João, o irmão mais novo, emigra para o Brasil.

1608 (20 de Maio): Morte do pai.

1608-1614: Da descrença nos dogmas cristãos ao marranismo no Porto

1608 (Junho): Sem concluir a formatura em Cânones, Gabriel da Costa abandona definitivamente os estudos e regressa ao Porto. A família da Costa passa por dificuldades financeiras e a viúva Branca da Costa vê-se obrigada a contrair um empréstimo.

1609 -1611: **Gabriel da Costa desempenha o prestigioso e lucrativo cargo de tesoureiro da colegiada** de São Martinho de Cedofeita no Porto. A intensificação das suas dúvidas em relação à fé cristã leva-o à adesão à Lei de Moisés e a práticas judaizantes.

1610 (13 de Março): D. Filipe II põe fim ao perdão, em vigor desde 1605, com um decreto que proíbe a saída de cristãos-novos de Portugal sem autorização real, sob pena de expropriação dos bens a favor da Coroa.

1611 (Novembro) -1612: Após o casamento de Jácome, o irmão mais velho, Gabriel renuncia ao cargo de tesoureiro, passa a gerir os negócios como chefe de família, deslocando-se por duas vezes a Lisboa, e dinamiza um círculo fechado de criptojudéus no Porto formado pelos familiares mais próximos mas também por parentes mais afastados como Leonor de Pina, uma tia do lado materno, e sua filha Branca.³⁶

1612 Tensões no seio da comunidade judaica de Amesterdão originam a fundação de uma segunda congregação denominada Neve Salom [Moradas da Paz].

³⁵ Acerca das origens do judaísmo português em Amesterdão, cf. e. o. H. P. Salomon (1991: 103-161).

³⁶ Para uma informação detalhada no que respeita o papel de Gabriel da Costa neste círculo de marranos portuense, cf. os estudos exaustivos de Révah (2004: 443-497 e 499-529) sobre a história da família de Leonor e Branca de Pina, bem assim sobre a vida religiosa de Branca da Costa e seus filhos.

1612 -1614: Na igreja de Nossa Senhora da Vitória, no Porto, Gabriel casa com Francisca de Crasto (5 de Março de 1612), que conhecera em Lisboa, enquanto a sua irmã Maria da Costa desposa o primo Álvaro Gomes Bravo (8 de Maio de 1612). Gabriel desempenha as funções de rendeiro do fidalgo D. Jorge de Mascarenhas, saldando a família Costa, em Março de 1613, algumas dívidas pendentes.

1614 (Fevereiro ou Março): **Gabriel da Costa e os seus familiares mais próximos** (à excepção da irmã e do cunhado, que ficam no Porto, e do irmão mais novo João, que está no Brasil) **embarcam secretamente** em Viana **com provável destino à Holanda**.

Uriel da Costa no exílio: da conversão ao judaísmo até ao suicídio (1614-1640)

1614/1615-1615/1616: (Re)conversão ao judaísmo e primeiras dúvidas em Amesterdão

1614 / 1615 (Abril): **A família Costa chega a Amesterdão e formaliza a (re)conversão ao judaísmo** integrando-se na congregação Bet Jacob (fundada em 1598 por sefarditas espanhóis e portugueses). **Gabriel, aliás, Uriel e seus irmãos** (Jácome/Abraão e Jerónimo/Mordecai) **deixam-se circuncidar e, juntamente com a mãe** (Branca/Sara), **a mulher** (Francisca/Raquel) **e os restantes familiares, adoptam nomes hebraicos**.

1615 Uriel da Costa viaja com o polémico Abraão Farrar (aliás, Simão Lopez Rosa), médico e *parnas* [director leigo] de Amesterdão, até Veneza para se informar junto do rabino Immanuel Aboab sobre os costumes e a tradição oral.³⁷

1615/1616-1623: Crítica ostensiva da tradição rabínica e primeira excomunhão do comerciante neo-judeu em Hamburgo

1615 / 1616: Uriel e o irmão Abraão da Costa, acompanhados pelas mulheres e pela mãe, mudam-se para Hamburgo, onde se integram numa das três comunidades judaicas e desenvolvem actividades comerciais.

1616 Uriel envia as suas *Propostas contra a Tradição* à comunidade judaica «ponentina» de Veneza. O rabino Leon de Modena (1571-1648) rebate as teses de

³⁷ É Hans-Wolfgang Krautz (2001b: 45) quem nos fornece este dado conjectural, vendo neste dirigente da congregação Bet Jacob o único aliado de Uriel da Costa, sem nos indicar, todavia, de forma precisa a sua fonte (cf. Krautz, 2001a: 56s.).

Uriel no texto *Magen Ve-Sina* [Escudo e Armadura] e adverte as congregações hamburguesas para a possibilidade de excomunhão do «herege», mas este mantém as objecções.³⁸

1617 (Maio): João, aliás Joseph da Costa, junta-se ao irmão Mordecai em Amesterdão.

1618 (14 de Agosto): As comunidades de Hamburgo e de Veneza decretam a **excomunhão (*herem*) de Uriel da Costa, o qual vive isolado** como comerciante de açúcar, possivelmente deambulando entre a cidade hanseática e a capital neerlandesa, sob os pseudónimos de Adam Romes (ou Romez) e Uriel Abadat (ou Abadot).³⁹

Em Amesterdão, na sequência de novas divergências internas da congregação Bet Jacob em torno de Abraão Farrar, é fundada uma terceira congregação, a Bet Israel [Casa de Israel].

(18 de Agosto): A irmã e o cunhado de Uriel são presos no Porto sob acusação de cumplicidade na fuga da família, ocultação de riqueza e criptojudaísmo, sendo libertados em 1621, após confissões parciais.

1622 / 1623: **Uriel desenvolve as ideias** contidas no seu libelo de 1616 **com vista à publicação de uma obra de maior fôlego**, provavelmente sob o título *Exame das Tradições Farisaicas*, da qual apenas se conhecem três capítulos «sobre a Mortalidade da Alma Humana».⁴⁰

1623-1624: Regresso a Amesterdão e conflito com as autoridades rabínicas locais

1623 (Abril/Maio): **Samuel da Silva (1570/1571-1631), médico** e um dos *parnassim* da colónia luso-judaica de Hamburgo, **publica** em Amesterdão **o seu *Tratado da***

³⁸ Karl Gutzkow não pode ter sabido da existência deste escrito, embora tenha conhecimento, através da autobiografia, de alguns aspectos da crítica anti-rabínica inicial de Uriel da Costa (cf. *EHV* 577 e *infra*, p. 108s.).

³⁹ A hipótese da deambulação é colocada por Krautz (2001b: 46) devido ao facto de não haver provas inequívocas de residência permanente do heterodoxo luso em qualquer destas cidades entre 1618 e 1622 (cf. Salomon/Sassoon, 1995: 44s.). Acerca da questão onomástica após a chegada de Gabriel da Costa a Amesterdão e da sua integração na comunidade sefardita local, cf. Vasconcelos (1922: 64-68), Pinharanda Gomes (1999: 333ss.), Révah (2004: 39ss. e 43ss.) e *infra*, o subcapítulo II.3.1, p. 117, nota 63.

⁴⁰ Em analogia com o conflito de 1616-1618 suscitado pelas objecções urielinas contra a tradição rabínica, Krautz (2001a: 59s.; 2001b: 46) avança com a conjectura de que, em 1622, Uriel contesta o dogma judaico-cristão da imortalidade da alma num panfleto intitulado *Sobre a Mortalidade da Alma do Homem* dirigido a Leon de Modena, o qual replica através da obra *Qol Saqal* [A Voz do Insensato ou o Rugido de Leão]. Esta hipótese parece basear-se na elevada afinidade de extensos passos da obra-prima do rabino com os textos urielinos sobre a mortalidade da alma que, em 1948, leva o historiador Isaiah Sonne a atribuir ao próprio Uriel da Costa a autoria de *Qol Saqal* (*apud* Salomon/Sassoon, 1995: 62). O editor e tradutor alemão do *Exemplar* não apresenta, porém, qualquer fonte para uma tese que se nos afigura de difícil comprovação (cf. Salomon/Sassoon, 1995: 61ss.).

Imortalidade da Alma, em que rebate as referidas ideias de Uriel.⁴¹ 15 de Maio: a comunidade de Amesterdão confirma a excomunhão (*herem*) de Uriel da Costa.

1624 (Maio): **Uriel responde ao «falso caluniador» Samuel da Silva com a publicação de uma nova versão do *Exame das Tradições Farisaicas*, a qual é confiscada e queimada pelas autoridades civis (protestantes) enquanto o seu autor é preso.**⁴² 31 de Maio: **Uriel é libertado** sob fiança de 1200 florins paga pelos irmãos Mordecai e Joseph e **condenado ao pagamento de uma multa de 300 florins** e à expulsão da cidade.

*1624-1628/1630/1632: Exílio do comerciante e judeu banido em Utreque*⁴³

1624 Herbert von Cherbury (1581-1648), iniciador da religião natural na Inglaterra, publica o tratado *De Veritate*, no qual concede a primazia à razão humana em detrimento da revelação divina na busca autónoma da verdade.

1628 (4 de Outubro): **morte da mãe de Uriel**, Sara da Costa, em Amesterdão.

1630 (Outubro/Novembro): morte de Raquel da Costa, mulher de Uriel, em Amesterdão.

1632-1640: Novo regresso a Amesterdão e derradeiro conflito com a ortodoxia judaica

1632 Após levantamento do *herem*, Uriel regressa a Amesterdão, onde nasce Baruch (Bento) de Espinosa, seu parente afastado.⁴⁴

⁴¹ Trata-se da única obra cujo título é expressamente citado no *Exemplar* (cf. *EHV* 578), embora a edição de Johann Georg Müller (cf. *infra*, o subcapítulo II.3.2, p. 120ss.) contenha uma nota do tradutor que menciona o título da tréplica de Uriel da Costa *Exame das Tradições Farisaicas*, curiosamente em latim: *Examen traditionum Pharisaeicarum ad legem scriptam* (Costa, 1793: 162).

⁴² Note-se que apenas um ou dois exemplares da polémica obra terão escapado às chamas, um dos quais com passagem pelo Tribunal do Santo Ofício na capital espanhola, como H. P. Salomon e I. S. D. Sassoon explicam no prólogo à edição portuguesa: «Um *Index dos livros proibidos* (Madrid, 1632) menciona o livro de Uriel da Costa, providenciando, além do título exacto, algumas indicações interessantes. Rotulado de “raríssimo”, o livro volta a ser referido num catálogo de leilão impresso em 1728 na Haia. Trata-se do exemplar da biblioteca do rabino luso-holandês David Nunes Torres. O livro aparece aí junto ao *Tratado da Imortalidade da Alma* do Dr. Samuel da Silva.» (Costa, 1995a: 14). Cf. *supra*, p. 82, nota 8.

⁴³ Apesar dos esforços recentes de Salomon/Sassoon (cf. 1995: 50ss.) e. o., não foi ainda possível reconstituir de forma satisfatória este período da vida de Uriel, desconhecendo-se nomeadamente se alguém o terá acompanhado no desterro e o(s) momento(s) do regresso a Amesterdão.

⁴⁴ I. S. Révah, além de defender a influência do deísmo naturalista urielino sobre o filósofo panteísta (*apud* Manuela Nunes, 2006a: 107), detectou a existência de laços familiares remotos entre as duas figuras históricas. De acordo com o investigador francês (cf. Révah, 2004: 493s.), Manuel Francisco (?-1597), tio materno de Uriel, era irmão do avô materno de Espinosa, Henrique Garcês, aliás Baruch Senior (?-1619).

1633 **Uriel retracta-se mas é objecto de uma terceira excomunhão (*herem*) na sequência de acusações de desrespeito pelos preceitos dietéticos (lei da boca) e desvio de dois prosélitos da conversão ao judaísmo.**

1636 Menassés ben Israel (1604-1657) publica a obra *De Resurrectione Mortuorum Libri III* em que critica as teses de Uriel da Costa.

1639 Moisés Rafael de Aguilar, professor da Escola Talmude Tora de Amesterdão e posterior adepto do movimento messiânico em torno de Sabbatai Zwi, dá à estampa os opúsculos *Resposta a certas Propostas contra a Tradição e Tratado da Imortalidade da Alma* (1639).

3 de Abril: fusão das três comunidades luso-judaicas de Amesterdão numa só, que passa a chamar-se Talmude Tora, tendo como rabinos Saul Levi Mortera (1596?-1660), David ben Joseph Pardo (?-1657), Menassés ben Israel (1604-1657) e Isaac Aboab da Fonseca (1605-1693).

6 de Junho: Uriel lega, sob o nome de Adam Romes, todos os seus bens à sua criada Digna Jacobs.

1640 (Abril): **Após sete anos de isolamento, Uriel submete-se a uma segunda retractação pública na sinagoga Talmude Tora, no entanto, é obrigado a sujeitar-se a uma penitência humilhante que inclui o *malqut* [39 chicotadas simbólicas] e o atropelamento simbólico à porta da sinagoga.**

Uriel escreve, sob o impacte da cerimónia de retractação, o *Exemplar Humanae Vitae*, providenciando uma cópia do manuscrito, e falha uma tentativa de assassinar a tiro Dinis Eanes, aliás, Abraão Aboab (c.1597-1664),⁴⁵ o primo que o traíra. De seguida, comete suicídio. O teólogo arminiano Simon Episcopius consegue resgatar com a ajuda de um eminente cidadão um manuscrito do *Exemplar*, enquanto outro vai, não se sabe como, parar a Hamburgo às mãos do pastor protestante Johannes Müller.⁴⁶

⁴⁵ Não subsiste hoje qualquer dúvida de que o primo citado no *Exemplar* é o filho de Jácome Rodrigues, o supramencionado irmão da mãe de Uriel e co-fundador da congregação Bet Jacob de Amesterdão. Para uma elucidação cabal desta problemática, cf. Révah (2004: 380-386).

⁴⁶ Sobre as duas únicas versões até hoje conhecidas dos acontecimentos relacionados com a morte de Uriel da Costa e a descoberta e divulgação do *Exemplar*, cf. *infra*, o capítulo II.3.1, 116-119.

2.2. «L'aventure spirituelle»: o pensamento de Uriel da Costa através dos seus escritos filosófico-religiosos

«Apóstata», «banido», «cobarde», «contrariador», «deísta», «epicúrio», «exilado», «judeu», «herege», «mártir», «saduceu» ou «vítima», eis alguns dos numerosos epítetos com que, ao longo dos séculos, os mais diversos biógrafos, historiógrafos e outros investigadores têm, em vão, tentado caracterizar a essência do pensamento de Uriel da Costa. Na verdade, tais tentativas de caracterização acabam por se revelar inevitavelmente parciais, dada a descontinuidade e complexidade do trajecto vivencial e intelectual do nosso heterodoxo (cf. Wilke, 2004: 65). Como pudemos observar no capítulo II.1, só na sequência dos dados biobibliográficos apurados no decurso do século XX foi possível definir com rigor os contornos do percurso atormentado que o levou do catolicismo da infância ao deísmo da idade madura, o qual Révah apelidou de «l'aventure spirituelle» (2004: 69ss. [1963]). No subcapítulo precedente ficaram de certa forma já esboçados os principais contornos dessa experiência trágica que o aproxima, aliás, de dois outros banidos famosos, cujas críticas ao judaísmo rabínico abalaram a vida da comunidade sefardita de Amesterdão na década de 1650: o médico e livre-pensador judeo-espanhol Juan (David) de Prado (1614-1670) e o filósofo de origem portuguesa Baruch Espinosa (1632-1677).⁴⁷ Trata-se de um destino tipicamente marrano que, devido à experiência de cinco ideologias distintas, apresenta, todavia, traços singulares.⁴⁸

De resto, já o nosso esboço biobibliográfico deixara adivinhar que, sobretudo no que respeita às fases derradeiras do seu périplo espiritual, somente a articulação dos acontecimentos histórico-biográficos entretanto desvendados com a leitura da sua parca obra filosófico-religiosa, em parte só recentemente revelada, nos dá acesso satisfatório à evolução do seu pensamento. Com efeito, se para as fases iniciais do pensamento

⁴⁷ Uriel da Costa é hoje quase unanimemente considerado como predecessor de Espinosa (cf. e. o. Vasconcelos, 1922: 6; Gebhardt, 1922: XXXIII-XL; Müller, 1952: 18s.; Osier, 1983: 77-97; Yovel, 1993: 55s.; Krautz, 2001a: 69-71; Révah, 2004: 51; Wilke, 2004: 64s.; Nunes, 2006a: 107-122). Acerca das afinidades entre os três «judeus-novos» de Amesterdão, cf. Yovel (1993: 55-80), Krautz (2001a: 67-71) e Révah (1995e: 173-219).

⁴⁸ *Grosso modo* em conformidade com a nossa tábua biobibliográfica, optamos aqui basicamente pela periodização sugerida por Révah (2004: 535), que antepõe uma primeira fase católica (1583/1584-1609) às quatro fases propostas por Luís Machado de Abreu (1984: 122s.), a saber: a segunda fase do marranismo ou criptojudáismo (1609/1610-1614), a terceira fase do judaísmo ortodoxo (1614-1616), a quarta fase do judaísmo saduceísta (1616-1624/1632) e a última fase do deísmo naturalista ou ético (1624/1632-1640). Cf. também Yovel (1993: 54) e Krautz (2001a: 61), que identificam três e quatro fases, respectivamente.

urielino em Portugal não há outro suporte textual da sua autoria que não a autobiografia retrospectiva do *Exemplar*, na qual, como já sublinhámos, o autor omite por razões insondáveis o seu passado de criptojudeu, já o longo período do exílio pode ser razoavelmente travejado pelos quatro escritos até hoje dados à estampa e pela respectiva bibliografia crítica. No entanto, o que aqui se pretende não é, de modo nenhum, uma análise textual, mas sim uma breve clarificação dos «marcos de uma profunda evolução doutrinal» (Abreu, 1984: 122).

2.2.1. O catolicismo (1583/1584-1609) e o marranismo (1609/1610-1614)

No que concerne às duas fases iniciais, exaustivamente estudadas pelo citado erudito Israel Salvator Révah (1995b: 119-168; 1995c: 77-108; 2004: 67-601) à luz do contexto mais vasto do fenómeno marrano, apenas queremos lembrar o seguinte: após a formação católica que, por imposição do pai, lhe fora ministrada na infância e na adolescência, parece ter sido no meio universitário conimbricense que o cristão-novo Gabriel da Costa foi acometido das primeiras dúvidas em relação aos dogmas cristãos da vida além-túmulo e da salvação eterna. A primeira crise de católico desiludido vai-se de tal modo agudizando pela leitura comparativa do Antigo e do Novo Testamento da edição latina da Vulgata, bem como de outros livros espirituais, os quais o amedrontam com a condenação eterna, que o falecimento do pai abre espaço à irrupção do culto criptojudáico fortemente arreigado no seio da sua família materna há três gerações.⁴⁹ Révah (1995a: 105ss.; 2004: 513-529) prova, de facto, à saciedade que, entre 1609/1610 e 1614, o jovem Gabriel da Costa não terá aderido nem a um judaísmo bíblico *sui generis* nem ao judaísmo rabínico tradicional, mas sim a uma variante miscigenada do judaísmo, perfeitamente comum entre a população marrana portuguesa do início do século XVII. Durante esses anos ele terá sido mesmo, ao que tudo indica com o auxílio da mãe, o principal responsável pela iniciação e conversão à Lei de Moisés de pelo menos alguns parentes próximos como os irmãos e os cunhados, bem assim as familiares vizinhas Leonor e Branca de Pina, formando assim um dos múltiplos conventículos judaizantes espalhados pela cidade do Porto (cf. por exemplo Révah, 2004: 515ss.). O historiador francês é, aliás, da opinião que o facto de toda a vida em Portugal ser subalternizada e a vivência marrana ser totalmente omitida no *Exemplar Humanae Vitae* se deve ao desinteresse do autor exausto e revoltado por um período distante e assaz embaraçoso da sua vida (Révah, 2004: 534s.).

⁴⁹ Sobre as possíveis influências livrescas de Uriel nesta primeira fase, cf. principalmente Révah (2004: 262-268) mas também Vasconcelos (1922: 253s.), Pinharanda Gomes (1999: 330-333) e Krautz (2001a: 54s.), o qual fala também do efeito permanente que o «trauma marrano com origem na família materna» exerce sobre o livre-pensador português. A influência da família de Branca da Costa, sensivelmente maior que a do cavaleiro fidalgo Bento da Costa Brandão (cf. Révah, 2004: 89-136 e 229-277), encontra-se abundantemente documentada e foi objecto de estudo por parte de Révah (2004: 137-228, 279-442 e 499-541); cf. especialmente o capítulo dedicado à vida religiosa de Branca de Costa e seus filhos (Révah, 2004: 499-529).

2.2.2. O judaísmo ortodoxo (1614-1616) e o judaísmo saduceísta (1616-1632)

A fase subsequente da aventura espiritual — correspondente à verdadeira (re)conversão ao judaísmo dos seus antepassados na comunidade sefardita, primeiro, em Amsterdão e, depois, em Hamburgo — é afinal muito breve, pois o neo-judeu logo enfrenta uma nova crise religiosa decorrente da constatação de discrepâncias evidentes entre o texto literal do Pentateuco (*i.e.* da Tora) e as prescrições rabínicas contidas no Talmude.⁵⁰ Em última análise, tal constatação desencadeia um longo e violento conflito com a ortodoxia judaica, que acaba por impelir o inquieto heterodoxo luso para o suicídio.

A obra filosófica e religiosa de Uriel da Costa — escrita, à excepção do *Exemplar Humanae Vitae*, em português — documenta justamente a sua posição crítica sistemática em relação à tradição rabínica. Ao primeiro texto que cumpre essa função interventiva e, em simultâneo, ajuda a preencher as mencionadas lacunas da autobiografia podemos chamar, por comodidade, *Propostas contra a Tradição*. Trata-se de um opúsculo, posto a circular em 1616 e enviado no mesmo ano às autoridades rabínicas de Veneza, do qual nos chegaram duas versões mas apenas por via indirecta: a primeira através da tradução hebraica do original português incluída na obra de Leon de Modena intitulada *Magen Ve-Sina* (1618), por sua vez vertida para alemão por Carl Gebhardt (1922: 10-22); a outra versão, incompleta e um pouco estropiada, surge através de uma retroversão portuguesa feita por Moisés Rafael de Aguiar em 1639, também dada à estampa por Gebhardt (1922: 22-26) e por Artur Moreira de Sá (1963: 9-12). Deixemo-nos de rodeios: o apego exacerbado à letra da Lei moisaica em detrimento da Lei oral conduz o dilacerado marrano a um reformismo assaz radical e preocupante para a hierarquia rabínica. De par com outras dez objecções contra a tradição rabínica, entre as quais destacamos alguns aspectos do uso das filactérias e da prática da circuncisão, bem como a falta de rigor e severidade na aplicação da justiça, nomeadamente a pena de morte, Uriel não tem pejo em desferir um golpe contundente «no coração da autoridade rabínica» (cf. Krautz, 2001a: 57s.), ameaçando a existência da tradição milenar do Talmude ao afirmar essencialmente «que não se deve dizer que

⁵⁰ Uriel confessa na sua autobiografia: «Não passou muito tempo sem que me apercebesse que as práticas destes judeus, bem como a organização da sua comunidade, em nada estavam de acordo com os mandamentos de Moisés.» (EHV 577).

haja Lei de boca, nem outra que a escrita» (Costa, 1963: 12).⁵¹ Assim, no seu primeiro combate com a ortodoxia judaica, Uriel não se contenta com uma mera denúncia de algumas adulterações à tradição escrita, ele contesta com particular ênfase a autenticidade e a proveniência divina da Lei oral.⁵² A reacção das autoridades espirituais não é menos violenta e vem, primeiro, através da obra *Magen Ve-Sina*, em que Modena rebate as referidas propostas, acompanhada de uma missiva dirigida à comunidade luso-judaica de Hamburgo. Estes dois textos constituem já, face à firmeza de Uriel, como que um pré-anúncio do posterior anátema que irá inviabilizar, de imediato, a plena integração do marrano portuense na cidade hanseática e preparar, mais tarde, o terreno para o isolamento e a expulsão da capital holandesa.⁵³

Todavia, como Luís Machado de Abreu fez notar, os acontecimentos em torno das *Propostas contra a Tradição*, em vez de demoverem o banido «dos seus intentos heterodoxos», incitam-no à escrita de uma obra de fôlego (cf. *EHV* 577s.) e é «no decurso da redacção deste trabalho que, no autor, se arreiga a convicção de que a Lei moisaica não contém a afirmação da imortalidade da alma nem a da existência de sanções além-túmulo» (Abreu, 1984: 121; cf. Révah, 1995c: 116 e 2004: 534). O espinosista português refere-se, claro está, à primeira versão da polémica obra *Exame das Tradições Farisaicas*, da qual só nos chegou um fragmento inserto na refutação intitulada *Tratado / da imortalidade da alma / Composto / pelo Doutor Samuel da Silva, / em que também se mostra a ignorância / de certo contrariador de nosso tempo, / que entre outros muitos erros deu neste delírio / de ter para si e publicar que a alma de homem / acaba juntamente com o corpo. / Em Amesterdão / impresso em casa de Paulo de Ravesteyn / Ano da criação do mundo 5383 [i.e. 1622-1623]* (Costa, 1995a: 455).⁵⁴ Numerados de XXIII a XXV, os três capítulos ficaram conhecidos, desde a sua publicação bilingue por Gebhardt (1922: 33-64, 65-101), através do título *Sobre a Mortalidade da Alma / Über die Sterblichkeit der Seele* e constituem o primeiro testemunho de uma nova evolução do seu pensamento religioso que caminha agora para

⁵¹ É curioso verificar que Révah (2004: 537) aproveita esta afeição obstinada à letra da Lei de Moisés para reforçar a sua refutação da tese de António José Saraiva sobre o choque entre o judaísmo urielino e o judaísmo ortodoxo, denunciando o alegado fanatismo do marrano português e elogiando a flexibilidade e a humanidade da tradição rabínica.

⁵² Cf. Abreu (1984: 121/123) e Révah (1995d: 110s.).

⁵³ Cf. Salomon/Sassoon (1995: 40-44) e Krautz (2001a: 57s.). Tanto a carta enviada pelo líder espiritual veneziano aos *parnassim* da colónia sefardita de Hamburgo, em 1616/1617, como o texto do *herem* proclamado, em 1618, pela comunidade judaica de Veneza podem ser consultados em tradução alemã na monografia de Gebhardt (1922: 150-157).

⁵⁴ Cf. *supra*, o capítulo II.2.1, p. 102s..

um judaísmo heterodoxo de pendor saduceísta, do qual se encontram apenas alguns ecos no *Exemplar Humanae Vitae* (cf. *EHV* 578).⁵⁵

Imediatamente banido quando do regresso a Amesterdão na Primavera de 1623, Uriel revela firmeza e reage ao golpe surpreendente e provocatório do *parnas* hamburguês, lançando um enérgico contra-ataque através da obra que melhor explana o seu pensamento nesta fase: *Exame / das tradições farisaicas / conferidas com a Lei escrita / por / Uriel Jurista Hebreu / com resposta a um / Samuel da Silva / que faz ofício de médico, seu / falso caluniador / Amesterdão / Em casa de Paulo a Ravesteyn / Ano da criação do mundo 5384 [i.e. 1623-1624]* (Costa, 1995a: 303). Neste texto fulcral (cf. *supra*, o subcapítulo II.1.1, p. 82, nota 8), Uriel da Costa, além de rever as propostas contra a tradição, reitera a anterior negação da doutrina farisaica da imortalidade da alma e junta-lhe a contestação da transitoriedade do mundo, ou seja, refuta o dogma judaico-cristão da ressurreição dos mortos, atraindo sobre si próprio uma aliança inusitada entre a Sinagoga e as autoridades civis de confissão protestante, cuja acção persecutória, como vimos (cf. o subcapítulo II.2.1, *supra*, p. 103), não se faz esperar.⁵⁶

⁵⁵ Recorde-se que as polémicas entre fariseus e saduceus remontam ao Novo Testamento: cf. especialmente a advertência sobre o fermento dos fariseus e dos saduceus (Mt 16, 5-12; Mc 8, 14-21; Lc 12, 1), o questionamento de Jesus sobre a ressurreição dos mortos (Mt 22, 23-33; Mc 12, 18-27; Lc 20, 27-39) e as declarações de São Paulo perante o Sinédrio (Act 23, 6ss.). Sobre as convicções saduceístas de Uriel, cf. e.o. Konrad Müller (1952: 12ss.) e o historiador da filosofia Luís Machado de Abreu (1984: 127ss.), que detecta igualmente a influência, ainda que de forma pouco consciente, quer do movimento caraíta do século VIII, que se fixa no texto bíblico e valoriza a consciência individual, quer do epicurismo. Pinharanda Gomes (1999: 324-328 e 354) resume assim «o leque das antíteses urielinas», ou seja, o conjunto das ideias saduceístas contra a tradição farisaica nos seus dois primeiros textos: «natureza, significado e valor dos *Tephilim*; teoria acerca da circuncisão, com defesa do rito turco e caraíta; datação e cômputo sagrado da festa da Páscoa; castigo dos réus de morte pelo fogo; casuística do roubo; lei de Moisés; negação da lei de boca; opiniões controversas entre os teólogos hebraicos; teoria dos juramentos e dos reparos, ou valados; enfim, teoria da mortalidade da alma.» (Gomes, 1999: 354).

⁵⁶ Cf. Krautz (2001a: 60). Para uma análise detalhada dos capítulos *Sobre a Mortalidade da Alma* e da obra *Exame das Tradições Farisaicas*, a qual veio possibilitar a ampliação do conhecimento sobre a fase saduceísta de Uriel da Costa, cf. a edição crítica portuguesa de Salomon/Sassoon (1995: 48s., 57-86 e 87-454). Cf. também o artigo de H. P. Salomon (1990: 123-139).

2.2.3. O deísmo naturalista ou ético (1624/1632-1640)

Não é possível determinar com exactidão o momento da viragem para a última fase da aventura religiosa, mas, fazendo fé no seu testamento espiritual, será algures entre a expulsão da capital neerlandesa (1624) e o regresso fugaz ao convívio com a comunidade sefardita local (1632/1633)⁵⁷ que o nosso pensador heterodoxo abandona definitivamente o judaísmo e todo o universo das religiões reveladas para aderir ao deísmo naturalista ou «deísmo racionalista de pendor ético», como Luís Machado de Abreu (1984: 124) lhe prefere chamar.⁵⁸

Concluí, por fim, que a Lei não era de Moisés, mas tão-somente uma criação humana, que em nada diferia das descobertas que se têm feito neste mundo, porque em muitos pontos ela estava em guerra com a Lei da natureza, e o Autor da natureza, Deus, não podia ser contrário a Ele mesmo. Ora Ele contrariava-Se, se prescrevesse aos homens práticas opostas à natureza, de que se confessa Autor. (EHV 578)

Uriel da Costa acaba os seus dias sem contemplar qualquer dogma ou culto, denunciando as Escrituras, inclusive a Tora, como criações humanas e elegendo o «recto caminho da razão» como orientação exclusiva da existência individual e colectiva do ser humano (EHV 584). Tal caminho, norteado pela identidade entre *lex naturalis* e *lex divina*, acabará por conduzir a Espinosa, seu parente afastado (cf. *supra*, p. 103ss.); no entanto, segundo Konrad Müller (1952: 22-27), ele evidencia, outrossim, a influência nítida do estoicismo e do pensador coevo Herbert von Cherbury (1581-1648), defensor de uma religião natural ancorada na ética racionalista (cf. *supra*, p. 103).

Em conclusão, diremos que as páginas da segunda parte do *Exemplar Humanae Vitae*, as quais precedem o epílogo auto-apologético (cf. *infra*, o subcapítulo II.3.2, p. 120-125), são de cariz filosófico-religioso e compreendem justamente o desenvolvimento dos preceitos da doutrina deísta correspondente à derradeira etapa de uma longa aventura espiritual que principiou no berço cristão-novo do Porto da Contra-

⁵⁷ Cf. Révah (2004: 534) que pressupõe como mais provável os anos de 1632/1633.

⁵⁸ O historiador da filosofia Pinharanda Gomes (1999: 342-346) coloca Uriel entre o naturalismo e o libertinismo de um Juan de Prado, enquanto Krautz (2001a: 61) o apelida de «deistischer Aufklärer».

Reforma e terminou, com um tiro na cabeça, numa casa situada no bairro judeu de Vlooienburg, nas imediações da sinagoga Talmude Tora de Amesterdão.

3. Testemunhos de recepção na Alemanha até aos anos 30 e 40 do século XIX ou as fontes de Karl Gutzkow

Elucidados quanto à biografia e ao pensamento da figura histórica em apreço, temos agora via aberta para nos acercarmos dos principais interdiscursos historiográficos e literários que terão influenciado a concepção do protagonista do nosso *corpus* histórico-ficcional. Em abono da verdade diga-se que Karl Gutzkow, nos textos de índole autobiográfica ou memorialista e na correspondência a que tivemos acesso, não menciona um único intertexto utilizado na produção das obras em estudo.⁵⁹ No entanto, há que precisar desde já que, sem visarmos a elaboração de um catálogo completo, consideramos como fontes bibliográficas possíveis de Karl Gutzkow, além dos textos breves de índole enciclopédica, todos os documentos e textos de Uriel da Costa ou com ele relacionados, desde que tenham vindo a lume até 1834, ano da publicação da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, ou até 1846, ano da estreia em palco do drama *Uriel Acosta*. De que textos estamos então a falar?

Seria ocioso tentar enunciar a totalidade das entradas de dicionários e enciclopédias ao dispor do autor da Jovem Alemanha (cf. o capítulo II.1, *supra*, p. 81, nota 7). Além do mais, como vimos nos capítulos precedentes, há várias obras de interesse para o caso de Uriel da Costa dadas à estampa no século XVII que só muito recentemente, já no século XX, voltaram a estar acessíveis. De qualquer modo, a delimitação de um *corpus* intertextual relativamente seguro não nos parece uma tarefa irrealizável. Manuela Nunes (2006d: 15ss.) recorda-nos, por um lado, a probabilidade de ter sido o editor de origem judaica Karl Löwenthal (1810-1887)⁶⁰ a sugerir ao seu amigo escritor o tratamento da matéria histórica em apreço (cf. *infra*, os capítulos III.1, p. 149 e III.2.1, p. 222ss.) e, por outro, algumas das numerosas fontes possíveis e, de resto, há muito sugeridas por Peter Müller (1911b: 32) na sua edição crítica das obras de Gutzkow, a saber: as alusões a Uriel como saduceu por Johannes Müller (*Judaismus*

⁵⁹ Como teremos oportunidade de salientar no capítulo III.2.1 (cf. *infra*, p. 219-225), Gutzkow é totalmente omissivo em informações relativas à concepção da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Já no que concerne ao drama *Uriel Acosta*, o único registo que colhemos do autor sobre a génese da obra encontra-se no texto autobiográfico *Rückblicke auf mein Leben* (1875) e apenas faz referência à preciosa ajuda prestada, durante a sua estada em Paris, pelo seu amigo judeu Alexander Weill (1811-1899), a qual lhe terá reduzido imenso o esforço despendido no estudo de questões relacionadas com o judaísmo. Acerca desta matéria, cf. *infra*, especialmente o capítulo III.3.1, p. 369-383.

⁶⁰ O conhecido editor judeu chamava-se na verdade Zacharias Löwenthal, embora mais tarde, após a conversão ao cristianismo, passasse a ser conhecido pelo nome de Carl Friedrich Löning.

oder *Judentum*, 1644), a versão “original” em latim do *Exemplar Humanae Vitae* editada por Philipp van Limborch (*De Veritate Religionis Christianæ*, 1687), as informações históricas sobre as comunidades judaicas de Amesterdão e do Norte da Alemanha contidas na obra *Jüdische Merkwürdigkeiten* (1714) de Johann Jakob Schudt e a primeira tradução alemã da autobiografia de Uriel da Costa por Johann Georg Müller (*Bekenntnisse merkwürdiger Männer von sich selbst*, 1793). A autora do caderno do *cieg* dedicado aos *Judeus Portugueses no Imaginário Alemão* aduz ainda o pequeno testemunho de recepção de Herder (*Briefe zur Beförderung der Humanität*, 1795), anteriormente invocado e traduzido para português por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 118ss.), e o contributo do teólogo Herman Samuel Reimarus (1694-1768) editado por Lessing nos *Fragmente eines Ungenannten* (1774), uma obra que é, comprovadamente, um intertexto central do romance *Wally, die Zweiflerin* (cf. Nunes, 2006d: 14s., 17 e *infra*, p. 132ss.).

Todavia, quer o facto de estarmos a falar de hipóteses teóricas de difícil comprovação quer a quantidade de textos citados por Carl Gebhardt (1922: 225-228) e por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 73-95; 97-155; 163-177) levam-nos a crer que este *corpus* intertextual só pode estar incompleto. Fazendo fé nas sugestões deixadas por esta dupla de investigadores que se ocupou de Uriel da Costa, será de admitir a possibilidade de Karl Gutzkow — que dominava várias línguas, inclusive o latim (cf. *infra*, o capítulo III.1.2, p. 146ss.) — ter consultado vários outros hipotextos, cuja influência terá que ser, porém, relativizada, uma vez que se trata, por via de regra, de breves trechos de cariz enciclopédico, os quais pouco ou nada acrescentam aos dados biobibliográficos fixados nas fontes anteriores. Por conseguinte, no presente capítulo abordar-se-ão apenas os casos que, ainda assim, se nos afiguram como mais expressivos, designadamente: o esboço biográfico marcante de Pierre Bayle no *Dictionnaire historique et critique* (1695-1697) e o trecho do Volume II da obra *Cimbria Litterata* (1744: 954-957) de Johannes Möller. Não é também de afastar a hipótese de o escritor alemão ter tido acesso à bem conhecida *Bibliotheca Hebraea* (1733), de Johann Christoph Wolf, à versão inglesa da autobiografia urielina, *The Remarkable Life of Uriel Acosta* (1740), da autoria de John Whiston, bem como ao brevíssimo apontamento de Voltaire (1694-1778) na obra *Mélanges Philosophiques, littéraires, historiques* (1771).⁶¹

⁶¹ Concordamos com Carl Gebhardt (1922: 227), o qual considera supérflua a inclusão da crónica de David Franco Mendes (*Memorias do Estabelecimento e Progressos dos Judeus Portuguezes &*

Este conjunto significativo de fontes possíveis — algumas das quais já mencionadas no capítulo II.1 como contributos historiográficos relevantes para a (re)construção da biografia de Gabriel-Uriel da Costa (cf. *supra*, p. 82ss.) — será agora objecto de um olhar mais atento, essencialmente, com o intuito de sublinharmos o que esse *corpus* revela ao leitor acerca da figura histórica de Uriel da Costa.

Hespanhoes nesta Famosa Cidade de Amsterdam, 1769) nesta lista pelo facto de este autor basear as suas considerações sobre Uriel da Costa essencialmente nos dados fornecidos por Pierre Bayle. Pelo mesmo motivo prescindimos igualmente da abordagem de alguns breves testemunhos de protestantes referenciados por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 163-171), como a curta resenha biográfica de Johannes Fabricius (1644-1729) na *Historia Bibliothecae Fabricianae* (1717-1724: 400) e o pequeno apontamento de Jakob Friedrich Reimann (1668-1743) na introdução à *Historiam Theologiae Judaicae* (1725: 615), que coloca em Uriel da Costa, de modo impróprio, o rótulo de ateu (cf. Krautz, 2001a: 71s.).

3.1. Johannes Müller e Philipp van Limborch: os primeiros testemunhos sobre «Uriel Acosta» ou duas fontes óbvias de Karl Gutzkow

Começemos pelos autores que, não obstante as reservas colocadas em relação à autenticidade dos respectivos relatos dos acontecimentos em torno da misteriosa morte de Uriel, contribuíram para a entrada do luso-judeu na memória colectiva. Como tivemos oportunidade de salientar (cf. *supra*, o subcapítulo II.1.1, p. 82), devemos a Johannes Müller o primeiro testemunho historiográfico sobre «Uriel Jurista Hebraeus» (*apud* Gebhardt, 1922: 203). Efectivamente é o pequeno passo do extenso tratado anti-semita *Judaismus oder Jüdentumb./ Das ist ausführlicher Bericht/ Von des jüdischen Volcks Unglauben/ Blindheit und Verstockung* (1644), com nova edição em 1707, que inicia o desvendamento deste caso, enfatizando a perseguição «farisaica» levada a cabo pela ortodoxia judaica de Amesterdão ao marrano português e identificando-o, desde logo, como «saduceu» envolvido, através do já citado *Exame das Tradições Farisaicas*, na supramencionada controvérsia teológica com Samuel da Silva, por sua vez expressamente nomeado como autor da réplica *De Immortalitate Animæ* (*apud* Gebhardt, 1922: 203). As escassas linhas deste texto anti-semita incluem, porém, informação inédita, pois é sabido que o pastor protestante de Hamburgo não só corrobora a versão autobiográfica dos sete anos de excomunhão e da flagelação na sinagoga Talmude Tora como «oficializa» a tese do suicídio em Abril de 1640 e do resgate do manuscrito do *Exemplar Humanae Vitae* em casa do morto nos seguintes termos:

Zu Ambsterdam ist er von der Synagoge *excommuniciret* vnd in Bann gethan / daß er bey sieben Jahren vnter die andern Jüden nicht kommen dörffen. Endlich ist er auff Bitte wieder auffgenommen / vnd öffentlich in der Synagoga gegeisselt worden / darüber er in solche Trawrigkeit gerahten, / daß er Anno 1640 im Monat April sich selber entleibet / vnd ein klägliches Schreiben hinter sich gelassen / welches mir zu handen kommen / darinne er hefftig klaget über der Jüden große Freyheit / daß / wo JEsus von Nazareth noch auff Erden ginge / vnd wider ihre Satzungen predigte / wurden sie ihn noch einmal geisseln. (Müller, 1644: 71s., *apud* Gebhardt, 1922: 203)

A este comentário o teólogo protestante de Hamburgo junta aquela que é considerada a primeira citação (ou paráfrase) da referida autobiografia, em cuja parte

final Uriel busca de modo apologético a *imitatio Christi* (cf. Krautz, 2001a: 79).⁶² No entanto, Johannes Müller não esclarece minimamente se terá conservado em sua posse o «escrito lastimoso» que alguém terá encontrado «em cima de uma mesa junto ao cadáver» do «pobre judeu Uriel» (Müller, 1644: 1415, *apud* Gebhardt, 1922: 203s.). Facto é que até hoje, além do breve testemunho dado à estampa pelo pastor hamburguês no quadro de uma Alemanha ainda dilacerada pela Guerra dos Trinta Anos, nada mais se conhece do suposto «manuscrito de Hamburgo» (cf. Konrad Müller, 1952: 33ss.). De resto, a animosidade do autor protestante em relação à ortodoxia judaica parece estender-se mais tarde ao luso-judeu heterodoxo, cujas ideias religiosas são condenadas como ateístas, epicuristas e blasfemas, na obra tardia de Johannes Müller *Atheismus devictus, Das ist ausführlicher Bericht Von Atheisten / Gottesverächtern / Schrift-Schändern / Religions-Spöttern / Epicureern Ecebolisten / Kirchen- und Prediger-Feinden / Gewissenlosen Eydrüchigen Leuten / und Verfolgern der Rechtgläubigen Christen* (1672) (*apud* Krautz, 2001a: 71).

Sob vários aspectos divergente em relação ao pequeno extracto de *Judaismus oder Judentum*, e bem mais esclarecedor, virá a revelar-se o próximo testemunho de recepção, o qual beneficia de uma conjuntura de tolerância religiosa vivida na Holanda calvinista em finais de Seiscentos.⁶³ Com efeito, o teólogo arminiano Philipp van Limborch, ao remexer no espólio do seu tio-avô Simon Episcopius (1583-1643), deparou ocasionalmente com uma cópia do manuscrito original do *Exemplar Humanae Vitae* de «Urielis Acosta»⁶⁴ e, num acto de tolerância não menos exemplar, decidiu dá-

⁶² Reza assim o texto urielino, mais uma vez, na versão portuguesa de Castelo Branco Chaves: «Admiro-me de uma coisa entre outras (e é ela verdadeiramente assombrosa): como vivendo os fariseus entre cristãos podem gozar de uma tão grande liberdade até lhes ser lícito exercer justiça? Em verdade posso afirmá-lo, se Jesus de Nazaré, tão adorado pelos cristãos, viesse agora fazer os seus sermões a Amesterdão, e se desse ao belo prazer dos fariseus vergastá-lo mais uma vez por ter atacado a sua tradição, e lhes ter apontado a hipocrisia, poderiam fazê-lo impunemente.» (EHV 584).

⁶³ Cf. Francisco Bethencourt (1996: 303s.), que salienta o papel decisivo desempenhado pelos países protestantes na evolução da civilização europeia no sentido da incorporação da tolerância religiosa na *praxis* política, iniciada em 1689 com a promulgação do Toleration Act por Guilherme de Orange coincidente no tempo com a publicação da obra de John Locke *Letters on Toleration*.

⁶⁴ As dúvidas iniciais quanto à autenticidade do texto do *Exemplar Humanae Vitae* há muito que estão praticamente dissipadas (cf. *supra*, o capítulo I.1, p. 80, nota 5). Sobre os pormenores relacionados com a edição do chamado «manuscrito de Amesterdão», cf. especialmente as edições críticas de Carl Gebhardt (1922: 259-271), Konrad Müller (1952: 31-42) e Hans-Wolfgang Krautz (2001b: 43).

No que respeita à questão onomástica (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.1, p. 102, e Vasconcelos, 1922: 64ss.), refira-se que a forma latina do nome próprio «Urielis» será posteriormente preterida em favor do nome português «Uriel». Por outro lado, «Acosta», a forma latinizada do apelido português «da Costa», posta a circular por Limborch, acabará por se impor no contexto europeu, em geral, e no território de expressão alemã, em particular, até finais do século XIX. A este facto não terá sido alheio também, a partir de determinada altura, o grande êxito teatral alcançado pelo drama gutzkowiano com o título *Uriel Acosta* (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 384-394).

lo à estampa como apêndice à edição do seu diálogo religioso com o judeu ortodoxo de origem portuguesa Isaac Oróbio de Castro (1617-1687), intitulado *De Veritate Religionis Christianæ: Amica Collatio cum Erudito Judæo* (1687),⁶⁵ acrescido ainda de uma refutação, da perspectiva calvinista liberal, das ideias deístas do marrano português. Curiosamente, nessa primeira apreciação crítica do *Exemplar Humanae Vitae*, o autor da *Historia Inquisitionis* (1692) — a primeira obra de referência sobre a Inquisição, que ele denuncia como «caso exemplar de intolerância religiosa» (cf. Bethencourt, 1996: 304s.) — não se pronuncia sobre as acções persecutórias da ortodoxia judaica e, de forma «algo exasperada» (cf. K. Müller, 1952: 38), sai em defesa da actuação das «veneráveis» autoridades cristãs de Amesterdão que, a seu ver, são alvo de «calúnias infames» por parte de Uriel na narração autobiográfica da sua disputa com a Sinagoga (cf. Whiston, 1740: 46s.). Logo no prefácio, depois de relatar o modo como descobriu o referido testamento espiritual, Limborch apresenta uma versão da morte do luso-judeu que, especialmente num ponto, se afasta bastante da que fora difundida por Johannes Müller:

Wenige Tage vor seinem Tode und als er schon zu sterben sich entschlossen hatte, scheint er es [das *Exemplar Humanae Vitae*] entworfen zu haben. Rachelodernd beschloß er nämlich, zuerst seinen Bruder (andere sagen seinen Vetter), von dem er sich am meisten verletzt glaubte, dann sich selbst zu erschießen; darum schlug er gegen seinen Bruder oder Vetter, als er an seinem Hause vorbeiging, das Pistol an, aber da der Hahn versagte und der Schuß nicht losging und er sich entdeckt sah, verschloß er sogleich seine Hausthür und drückte ein zweites zu diesem Zweck bereitgehaltenes Pistol gegen sich selbst ab und erschloß sich auf jämmerlicher Weise. Im Hause des Toten wurde dieses Schriftstück gefunden, von dem mein Großoheim Simon Episcopus eine Abschrift von einem ausgezeichneten Manne aus dieser Stadt erhielt, die ich unter seinen Papieren gefunden habe. (Limborch, 1687: 343s., *apud* Gebhardt, 1922: 210)

Esta segunda versão dos últimos dias de Uriel da Costa, apesar de corroborar o suicídio e a descoberta do manuscrito da autobiografia em casa do protagonista, de facto nada diz acerca da sua humilhação pública na sinagoga Talmude Tora e acrescenta à versão mülleriana, isso sim, uma fracassada tentativa de assassínio por parte de um

⁶⁵ Sobre a importância e o teor deste célebre diálogo judaico-cristão, cf. Hans Joachim Schoeps (1949: 80-94).

homem iracundo e animado pela vingança. Mesmo que Karl Gutzkow não se tenha servido da *editio princeps* de Limborch, é possível que tenha vindo a conhecer, quase *ipsis verbis*, esta tese do atentado falhado contra o primo através da edição anglo-latina do *Exemplar Humanae Vitae* (*The Remarkable Life of Uriel Acosta*), que contém em tradução inglesa tanto a «breve confutação» limborchiana das «objecções» de Uriel «contra todas as religiões reveladas» (Whiston, 1740: 45-69) como o prefácio que acabamos de citar (Whiston, 1740: 9-13). Dada a ausência de qualquer outro testemunho comprovativo da representação historiográfica facultada pelo remonstrante neerlandês, o trágico desaparecimento de Uriel da Costa permanece, é sabido, envolto em mistério.

3.2. As primeiras versões da «fonte-mãe»: *Exemplar Humanae Vitae*, *The Remarkable Life* e *Bild des menschlichen Lebens*

Todavia, não nos compete a nós lançar aqui luz sobre as persistentes obscuridades da vida do pensador judaico-português, mas sim tentar circunscrever a não menos oculta base intertextual do autor de *Uriel Acosta*. Ora é justamente esse desiderato que nos obriga a não perder de vista a obra *De Veritate Religionis Christianae* (1687), a qual contém, já o fizemos saber, a primeira edição do supramencionado manuscrito de Amesterdão, intitulado *Exemplar Humanae Vitae* e atribuído a «Urielis Acosta», ou seja, a fonte incontornável dos primeiros historiógrafos e ficcionistas que se ocuparam de Uriel da Costa.⁶⁶ Aqueles que não dominavam o latim tiveram de esperar, como também já se disse, até 1740, pela primeira versão inglesa de John Whiston (*The / Remarkable Life / of Uriel Acosta, / An eminent Freethinker;/ With his Reasons for rejecting / all Revealed Religion*) ou, até 1793, pela primeira versão alemã de Johann Georg Müller, a qual surge, sob o título *Bild des menschlichen Lebens*, incluída no II de três volumes genericamente intitulados *Bekenntnisse merkwürdiger Männer von sich selbst*. Esta última tradução da autobiografia editada por Limborch, talvez o mais provável hipotexto da ficção gutzkowiana sobre Uriel da Costa, é publicada juntamente com outros textos congêneres pertencentes a individualidades consagradas — desde Santo Agostinho (354-430) a Leibniz (1646-1716), passando por Petrarca (1304-1374) e. o. — e tem a particularidade de não constituir uma versão integral. De facto, seguida de um breve posfácio do editor-tradutor, a primeira versão alemã da «fonte-mãe» (Vasconcelos, 1922: 5) surge fortemente truncada e exclui por completo aquela que é vista como a segunda parte do *Exemplar Humanae Vitae*, de nítido pendor filosófico-religioso, centrando-se na parte fundamentalmente histórico-biográfica, que compreende pouco mais de metade do texto, e juntando-lhe o apelo final à humanidade contido na edição latina (cf. *infra*, p. 124s.).⁶⁷ No posfácio, parcialmente traduzido por Carolina Michaëlis (*apud*, Vasconcelos, 1922: 116ss.), Johann Georg Müller começa por reiterar as versões limborchianas da tentativa de assassínio protagonizada por «um

⁶⁶ Note-se que em 1740 vem a lume, em Basileia, uma reimpressão do texto primeiramente publicado por Limborch em Gouda.

⁶⁷ Não obstante o facto de ter tido o condão de divulgar o caso de Uriel da Costa a um público mais vasto, a primeira tradução alemã do *Exemplar*, além de estar incompleta, manifesta, segundo especialistas como Konrad Müller (1952: 30), alguma falta de rigor na restituição do texto latino. O mais recente tradutor da autobiografia urielina, de resto, não utiliza sequer a versão intitulada *Bild des menschlichen Lebens* (cf. Krautz, 2001a: 43).

homem furiosíssimo», elegendo como alvo o sobrinho (cf. *supra*, o subcapítulo II.3.1, p. 117s.), e da descoberta do manuscrito do *Exemplar* em casa do seu autor, para, de seguida, justificar a sua opção editorial:

Nur der historische Theil dieses Aufsatzes gehört hieher; die letzte Hälfte deßelben ist eine äusserst zornige Invective gegen seine Glaubensbrüder und ihre Religion, wo er beiläufig alle geoffenbarte Religion verwirft, und nur eine einzige wahre annimmt, die sogenannte *patriarchalische*, welche blos in Beachtung des *Naturgesetzes* bestehen, und nach der Tradition der Juden und dem Glauben vieler einfältigen Leute zu unserer Zeit, vor Abrahams Zeiten in der Welt gewesen seyn soll; welchem Naturgesetz aber, sowohl die jüdische als die christliche Religion in seiner Meinung widerstreiten. (Müller, 1793: 175s.)

O interesse primacial de Müller não reside pois em reproduzir as insistentes acusações de Uriel da Costa contra a ortodoxia «farisaica» nem em elucidar a doutrina deísta, cujos fundamentos ele explica de modo amplo e muito veemente na segunda parte da autobiografia, mas sim na apresentação dos dados históricos e biográficos de um «espírito inquieto» e «sagaz» (Müller, 1793: 176), desde o seu nascimento no Porto até à experiência marcante da humilhação por ele vivida na sinagoga de Amesterdão. O editor da colectânea de «confissões de homens singulares», pese embora não esconda o seu apreço pelo heterodoxo judaico-português, desde jovem animado por um grande «amor à verdade», discorda das suas ideias religiosas, terminando o seu testemunho com uma remissão para a citada *refutatio* de Philipp van Limborch (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.2, p. 107s.) e para o contributo «ambivalente» mas «digno de ser lido», da autoria de Pierre Bayle (cf. Müller, 1793: 176ss.), o qual abordaremos abaixo (cf. *infra*, o subcapítulo II.3.3, p. 126).

Decerto que, ao longo da II parte do nosso trabalho, nos temos reportado por diversas vezes ao *Exemplar Humanae Vitae* (1640), pelo que fomos deixando dispersos numerosos comentários relativos a um texto que tem tanto de autobiografia como de testamento espiritual. Também já asseverámos que não fazemos tenção de proceder a uma análise exaustiva do mesmo. No entanto, não podemos abdicar de nos pronunciarmos sobre mais alguns aspectos relevantes da principal fonte bibliográfica ao dispor de Karl Gutzkow — em três versões distintas — nas duas ocasiões em que se lançou na construção literária da figura histórica portuguesa, *i.e.* em 1834 e em 1846.

Reiteramos aqui a concordância genérica com a opinião relativamente consensual (cf. J.G. Müller, 1793: 175 e K. Müller, 1952: 39s.) quanto à estrutura bipartida da obra, a qual, de resto, não se verifica por mero acaso. Não obstante o tom emotivo, por vezes mesmo desesperado, decorrente do contexto de produção excepcionalmente perturbador, a curta autobiografia permite entrever uma construção bem reflectida por parte do pensador marrano: primeiro, uma sequência narrativa predominantemente histórico-biográfica, em que Uriel da Costa, a um tempo autor e narrador de primeira pessoa, relata de forma deliberadamente lacunar os acontecimentos marcantes da sua vida (cf. K. Müller, 1952: 39s.); depois, uma sequência expositiva pautada por frequentes invectivas contra o judaísmo rabínico apelidado de «farisaico», que permite ao leitor inteirar-se das convicções filosófico-religiosas perfilhadas pelo autor na derradeira fase do seu percurso espiritual. Aliás, já Hans-Wolfgang Krautz (2001a: 54) fez notar com a-propósito a estratégia retórica de Uriel da Costa subjacente a este tipo de auto-representação, que, no dizer de Machado de Abreu (1984: 121), resulta num «enérgico requisitório contra o judaísmo e, através dele, contra todas as formas de religião positiva»:

Die Brüche und Konversionen seines innerlich zerrissenen Lebens waren so eindeutig nicht, wie er in seiner Autobiographie zu einmaligen Wendemarken einer stetig fortschreitenden Gesinnungsläuterung emporzustilisieren versucht. (...) *Der allerorten sichtbare Selbststilierungszwang seiner exemplarischen Bekehrungsgeschichte, der den scharfen Bruch zwischen der katholischen Jugend und dem jüdischen Erwachsenenalter betont, kann die Spuren des marranischen Familientraumas beim jungen Gabriel da Costa selbst in der späten Schilderung der Regungen, der Bußerzerziten und Qualen seines Gewissens nicht überdecken.* (Krautz, 2001a: 54; itálicos nossos)

O autor da mais recente tradução do *Exemplar Humanae Vitae* atribui a manifesta auto-estilização do eu-narrador ao efeito tardio e indelével do trauma marrano de origem materna, que, motiva a omissão do seu passado cripto-judeu, com o intuito de vincar o contraste entre uma experiência católica da juventude relativamente pacífica e uma conturbadíssima experiência de judaísmo durante a idade adulta. Por outro lado, o tradutor alemão, ao confrontar o passo final da autobiografia urielina com o epílogo de um outro texto paradigmático de índole confessional, a *Historia Calamitatum*, do teólogo francês Pedro Abelardo (1079-1142), chama também a atenção para o facto de o

já aqui citado fecho da última sequência contribuir, através da alusão final à Paixão de Cristo, para uma paradoxal autovitimização e estilização de Uriel como mártir na senda de Jesus Cristo:⁶⁸

Beide [Uriel da Costa und Abailard] identifizieren sich mit dem Martyrium Jesu, um ihr gekränktes Selbstwertgefühl dadurch wieder aufzurichten, daß sie sich zu Opfern und Märtyrern in der Nachfolge Jesu erhöhen, die allen Verfolgern Respekt vor der sakrosanten Menschenwürde der Verfolgten abnötigen sollen: so nimmt die demonstrative Selbststigmatisierung in der Nachahmung des Gekreuzigten die erhoffte Selbsterhöhung fiktiv vorweg. Wer sich selbst erniedrigt, will erhöht werden, und sei es nur um im trostspendenden Ausblick auf das Eschaton der posthumen Anerkennung einer respektvoll erschütterten Nachwelt. (Krautz, 2001a: 79)

Gostaríamos ainda de salientar que é sobretudo a parte inicial do relato autobiográfico que, não obstante a sua reconhecida incompletude, reúne maior probabilidade de ter facultado a Gutzkow os elementos histórico-biográficos que vêm a ser, como veremos, incorporados na concepção da sua obra literária dedicada ao pensador judaico-português e os quais já foram por nós sublinhados no subcapítulo II.2.1 (cf. *supra*, p. 99-104). Sem margem para nos determos no modo de representação desses dados no texto urielino, julgamos valer a pena, ainda assim, mencionar o enorme destaque concedido pelo «banido exemplar» à encenação da humilhante cerimónia de reconciliação com a comunidade sefardita na sinagoga Talmude Tora. Na verdade, o polémico acto público (cf. *supra*, o capítulo II.1, p. 95ss.) constitui um acontecimento deveras marcante na vida do protagonista do *Exemplar Humanae Vitae* e continua a ser geralmente visto, na senda da leitura que Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 73) faz da autobiografia, como «o espectáculo inquisitorial da readmissão à comunidade que, ideada como punição, ficou sendo sentença de morte para o Judeu lusitano *ex ordini nobilium*». É que o humilhante ritual alegadamente ocorrido num sábado de Abril de 1640 na sinagoga de Amesterdão, o qual engloba a retractação, a flagelação e a passagem sobre o corpo do penitente no limiar da sinagoga, é a única experiência de vida que chega a ser, de facto, narrada com algum pormenor no testamento espiritual de

⁶⁸ Sobre a *imitatio Christi* no texto do *Exemplar*, cf. *supra*, p. 116s., especialmente a nota 62, e Stephan Wyss (1996: 225ss.), que interpreta o referido passo como indício da estilização do suicídio de Uriel como morte sacrificial *in nomine Jesu*.

Uriel da Costa. Emoldurado por recriminações de um homem de condição nobre e muito tímido («einen alten Mann von nicht gemeinem Stande, und von Natur außerordentlich schamhaft», Costa, 1793: 171) dirigidas aos rabinos, acusados de usurpadores do poder judicial de um Estado estrangeiro (Costa, 1793: 168) e aos seus execráveis seguidores («O welche Menschen! welche Barbaren!», Costa, 1793: 171), o relato do ritual no templo sefardita marca presença em qualquer das edições do *Exemplar* (1687, 1740 e 1793) à disposição de Gutzkow. Pelo facto de o texto *Bild des menschlichen Lebens* ter sido a fonte mais provável do autor do *Vormärz*, optamos por transcrever aqui o respectivo passo tal como se encontra na edição de Johann Georg Müller:

Ich trat in die Synagoge, die von Männern und Weibern vollgepfropft war, denn alles hatte sich zu diesem Trauerspiel hinzugemacht; und als es Zeit war, bestieg ich die hölzerne Kanzel, die in der Mitte der Schule zum Predigen und andern Geschäften zugerichtet ist, und las mit lauter Stimme ihre Schrift herunter, worin ich bekennen mußte, daß ich würdig sey, eines tausendfachen Todes zu sterben, dafür, daß ich den Sabbath entheiligt und den Glauben verleugnet habe, den ich doch nur in so weit verletzte, daß ich auch andern rieth, nicht zum Judenthum überzutreten, wofür ich aber ihrem Urtheil mich unterzog, und nie mehr in ähnliche Fehler zurückzufallen, versprach. Nach vollendetem Lesen stieg ich von der Kanzel herab, der hochwürdige Vorsteher trat zu mir, und sprach mir leise ins Ohr, ich mögte mich nun in einen Winkel des Zimmers entfernen. Ich that dieses, worauf der Thürhüter mir befahl mich bis auf den Gürtel auszukleiden. Ich gehorchte, band ein Tuch um den Kopf, legte die Schuhe ab, und umfaßte mit den Armen eine Säule, an welche sie sodann der Thürhüter fest band. Nach diesem kam der Vorsinger, und gab mir nach der Vorschrift ihrer Traditionen mit einem ledernen Riemen 39 Schläge auf den Rücken, denn das Gesetz befiehlt, nie mehr als 40 Streiche zu geben, und da ihm diese Leute so treu und dabei so fromm sind, so machen sie einen weniger, um die Zahl nicht zu überschreiten. Während dem Schlagen wurde ein Psalm gesungen. Hierauf setzte ich mich auf dem Boden nieder, und der Prediger oder ein anderer Weiser trat hinzu, und — wie kindisch sind die Zeremonien der Menschen! — entledigte mich von dem Bann. So war denn die Pforte des Himmels mir wieder eröffnet, die mich vorher durch die stärksten Riegel selbst von ihrer Schwelle ausschloß. Ich zog darauf meine Kleider wieder an, und warf mich auf der Schwelle des Eingangs nieder, wo mir der Thürhüter den Kopf hielt. Alle, Greise und Knaben, giengen sodann über mich

hinaus; denn kein Affengeschlecht hat läppischere Gebräuche! Wie alle hinaus waren, stund ich auf, wurde von einem Bedienten — (niemand sage also daß sie mich nicht geehrt hätten, da sie mich doch, nachdem sie mich genug geschlagen, beweinten und streichelten!) vom Staub gereinigt, und gieng so nach Hause. (Costa, 1793: 169ss.)

Como veremos adiante, nos capítulos III.2 e III.3, nem o significado exponencial atribuído ao episódio da penitência pelo marrano duplamente perseguido, nem a sua amargura, ainda no rescaldo do citado relato, devido ao abandono a que fora votado por parte dos seus «verdadeiros irmãos» que, assim, fomentaram a sua ruína financeira e o seu isolamento social, terão passado despercebidos a Karl Gutzkow. A indignação, a revolta e a sede de vingança deste «revolucionário» e iluminista *avant la lettre* (Niewöhner, 1999: 178s.) são outros aspectos relevantes que merecem a melhor atenção do escritor, cujas obras histórico-ficcionais *Der Sadducäer von Amsterdam* e *Uriel Acosta* constituem duas respostas concretas e expressivas ao apelo que Uriel da Costa lançara à solidariedade humana no termo do seu «testamento apologético» (Vasconcelos, 1922: 95):

Hier habt ihr also die wahre Geschichte meines Lebens, und welche Person ich auf dem eiteln Schauplatz dieser Welt, in meinem unbeständigen und unglücklichen Leben gespielt habe. Richtet nun gerecht und unparteylich, ihr Söhne der Menschen, richtet frey und nach der Wahrheit, wie es sich Männern geziemt, die Männer seyn wollen. Findet ihr etwas, das euch zum Mitleiden hinreißt, so erkennt und beweint das traurige Loos der Menschheit, das auch euch zu Theil geworden ist. Damit auch mein Name nicht fehle, so wißt, daß ich in Portugal, wo ich ein Christ war, *Gabriel Acosta* hieß, unter den Juden aber, o hätte ich diese nie gesehen! *Uriel* genannt wurde. (Costa, 1793: 174s.)

3.3. De Pierre Bayle a Johannes Möller: as primeiras fontes da Idade da Razão

Para além das citadas edições da autobiografia urielina, com certeza a principal fonte intertextual da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* e da tragédia *Uriel Acosta*, é provável que, complementarmente, Karl Gutzkow tenha recorrido a alguns dos supra-referenciados testemunhos de recepção historiográfica da figura de Uriel da Costa dados à estampa de forma avulsa no decurso do século XVIII.

O primeiro desses textos é o célebre artigo inserto no *Dictionnaire historique et critique* (1695-1697) em que Pierre Bayle faz um esboço biográfico que durante muitas décadas foi satisfazendo a curiosidade do público-leitor em relação ao autor do *Exemplar Humanae Vitae* e, segundo Carl Gebhardt (1922: 227), influenciando o teor das entradas sobre Uriel «Acosta», como continua a ser designado na generalidade dos dicionários e das enciclopédias setecentistas. Reeditado no passado mais recente em França por Jean-Pierre Osier, no já referido estudo *D'Uriel da Costa à Spinoza* (1983: 191-199), o pequeno texto do historiador e filósofo francês consiste numa reprodução abreviada da parte histórico-biográfica do *Exemplar*, acrescida da versão limborchiana do suicídio (erradamente datado em 1647) e acompanhada de notas que sublinham quer as contradições entre o uso da razão e a revelação (cf. Gebhardt, 1922: 227) quer a perspectiva crítica do luso-judeu, que culmina na imagem disfórica de «un personnage digne d'horreur, et un esprit si mal tourné qu'il se perdit misérablement par les travers de sa fausse Philosophie» (*apud* Osier, 1983: 199).

Ainda antes de Gottsched (1700-1766) dar à estampa a tradução alemã da «novíssima edição de 1740» da obra de Bayle, sob o título *Historisches und Critisches Wörterbuch* (1741-1744), é publicado um comprovativo da influência crucial do historiador e filósofo francês. A mais completa e prestigiada enciclopédia de língua alemã durante os séculos XVIII e XIX (*Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 1732-1754), editada por Johann Heinrich Zedler (1706-1751), contém uma resenha histórico-biográfica de «Uriel Acosta» (Zedler, 1733: 371ss.) que indica como fontes bibliográficas o *Dictionnaire historique et critique*, de

par com a *Historiam Theologiae Judaicae* de Jakob Friedrich Reimann (cf. *supra*, p. 114s., nota 61) e a *Bibliotheca Hebraea* de Johann Christoph Wolf (cf. *infra*, p. 129).⁶⁹

Uma outra fonte possível tem o título completo *Jüdische Merkwürdigkeiten / vorstellende / Was sich curieuses und denkwürdiges in den neuern Zei- / ten bey einigen Jahr-hundertern mit denen in alle IV. Theile der Welt / sonderlich durch Deutschland / zerstreuten Juden zugetragen / sammt einer vollständigen Frankfurter Juden-Chronick / Darinnen der zu frankfurt am Mayn wohnenden Juden / von einigen Jahr-hundertern / biß auff unsere Zeiten / merckwürdige Begebenheiten enthalten. Benebst einigen / zur Erläuterung beygefügeten Kupfern und Figuren. Mit historischer Feder in drey Theilen beschrieben* (1714). Trata-se de uma obra historiográfica muito abrangente, da autoria de Johann Jakob Schudt (1664-1722), que vem a assumir um papel relevante no que respeita à divulgação de inúmeros aspectos específicos da cultura judaica no início da Idade Moderna, contudo, nem sempre isentos de preconceitos. Este teólogo protestante de Frankfurt am Main dedica o capítulo 10 do IV Livro da referida obra aos Judeus em Portugal, destacando, com recurso a relatos históricos de acções concretas, sobretudo a extrema dureza com que o Tribunal da Inquisição continuava a actuar no reino de Portugal na viragem do século XVII para o século XVIII («Die portugiesische Inquisition ist die strengste in der Welt», Schudt, 1714: 188s.) e denunciando mesmo o desrespeito luso pelo recomendado comedimento na aplicação da justiça por parte da Santa Sé (cf. Schudt, 1714: 181-189).

Contudo, pressupõe-se que o interesse maior de Gutzkow nesta obra tenha residido principalmente no capítulo 18, o qual trata «dos Judeus na Holanda e na Frísia» [Von denen Juden in Holland und Frießland] (Schudt, 1714: 270-315). Neste capítulo, depois de uma nota histórica sobre a situação e as condições de vida das comunidades judaicas na Holanda, o autor apresenta uma visão mais crítica das mesmas, acusando-as de beneficiarem de excessiva permissividade por parte do poder político remonstrante. O estudo sobre as «curiosidades judaicas» na Holanda constrói-se, pois, com base nos argumentos que fundamentam a tese do excesso de liberdade outorgada aos Judeus, como a autorização da circuncisão aos neo-judeus, a ausência do uso de sinais identificativos, a possibilidade de publicação de obras em tipografias próprias não sujeitas a censura por parte da tutela cristã ou o direito a enterrarem os mortos num

⁶⁹ Refira-se que este artigo do *Universal-Lexicon* de Zedler é substancialmente mais completo que a brevíssima entrada sobre Uriel da Costa que Gutzkow poderá ter consultado, a partir de 1840, no primeiro volume do *Conversations-Lexicon für gebildete Stände* (cf. Meyer, 1993: 270s.).

cemitério próprio, por exemplo. Porém, esta crítica continuada à inexistência de uma política segregacionista em relação à minoria judaica na Holanda encontra o seu mais forte ponto de sustentação no «grave exemplo» de Uriel da Costa, que vem a merecer grande destaque:

Eine allzugrosse Juden-Freyheit in Holland ist es VI. Daß man ihnen die Macht und Gewalt läßt / die ihrige nach Gefallen zu straffen und zu züchtigen / davon wir ein bedenklich Exempel wollen mit beyfügen / das wegen seiner merckwürdigen Umständen und traurigem Ausgangs recht selten ist; nehmlich es war ein portugiesischer Jud Uriel, (welchen Nahmen er an statt Gabriel, wie er als ein Christ hiesse / im Judenthum angenommen) Acosta, der Sadducaer Secte zugethan / welchen D. Joh. Müller (...) durch Irrthum Uriel Jurista nennet / der die Hauptperson dieses Trauer-Spiels wird agiren / so wir kürzlich aus seinem eigenen lateinischen Scripto *Exemplar Humanae Vitae* / Eine Abbildung des menschlichen Lebens genandt / (...) wollen ausziehen. [*sic!*] (Schudt, 1714: 286; sublinhados nossos)

O caso trágico de Uriel, que este teólogo e professor de Frankfurt a. M. conhece através das obras *Judaismus oder Judentum* (1644) e *De Veritate Religionis Christianæ* (1687) (cf. *supra*, o subcapítulo II.3.1, p. 116-119), reflecte de forma paradigmática as consequências do que, aos olhos do protestantismo centro-europeu de Setecentos, constitui o desmesurado poder concedido à comunidade judaica de Amesterdão. O contributo de Johann Jakob Schudt, embora eivado de traços judeofóbicos, acaba por ser um dos mais completos testemunhos de recepção da figura de Uriel da Costa no século XVIII porque, além de conter referências explícitas ao texto de Johannes Müller (cf. Schudt, 1714: 290 e *supra*, p. 116s.) e de corroborar a tese do atentado e a refutação da doutrina deísta perfilhada por Uriel, ambos os aspectos difundidos por Philipp van Limborch (cf. Schudt, 1714: 289, 291 e *supra*, p. 117ss.), praticamente restitui o conteúdo do texto autobiográfico do luso-judeu.

Na verdade, o capítulo 18 da obra *Jüdische Merckwürdigkeiten* reproduz *grosso modo* os principais elementos histórico-biográficos constantes da primeira parte do *Exemplar Humanae Vitae* (cf. Schudt, 1714: 286-291). Carl Gebhardt (1922: 226) já salientou, e bem, que Schudt se atém sobretudo à perspectiva anti-semita do teólogo protestante de Hamburgo, mas falta dizer também que ele se demarca claramente da posição assumida por Limborch, o qual desculpabiliza a conivência do Magistrado de

Amesterdão para com as autoridades rabínicas («Wieder welche Beschuldigung Limborch den Magistrat entschuldiget», Schudt, 1714: 291). Com efeito, o teólogo de Frankfurt a. M. cita, e traduz mesmo, o célebre passo do *Exemplar* alusivo a Jesus de Nazaré em que Uriel questiona justamente a liberdade de que gozam os «fariseus» na administração da justiça (cf. *supra*, o subcapítulo II.3.1, p. 116/118). Esse passo parece inspirar, de facto, toda a exposição historiográfica sobre as «curiosidades judaicas» de Amesterdão, ao longo da qual a figura de Uriel da Costa, não obstante a condenação das suas ideias deístas como «törichte Gedanken» (Schudt, 1714: 288), colhe alguma simpatia em detrimento das opressoras autoridades judaicas.

Também o hebraísta cristão Johann Christoph Wolf (1683-1739) faz algumas referências pontuais a Uriel da Costa, dispersas pelos quatro volumes da bem conhecida *Bibliotheca Hebraea* (1715-1733). O seu contributo vale, todavia, sobretudo pela tradução latina do índice do *Tratado da Imortalidade da Alma* (1623), o qual contém os títulos dos diversos capítulos constitutivos da polémica obra em que o ortodoxo Samuel da Silva rebate fervorosamente as ideias do «contrariador». ⁷⁰ A investigadora luso-alemã Carolina Michaëlis, ao publicar esse testemunho de Wolf (Vasconcelos, 1922: 126ss.), mostra também como ele permite aceder, de forma indirecta, a algumas linhas gerais do pensamento de Uriel na fase saduceísta, designadamente a negação das doutrinas da imortalidade da alma e da ressurreição dos mortos.

Um outro luterano de renome que faz aumentar o fluxo recepcional de Uriel da Costa é Johannes Möller (1661-1725), através do Volume II da sua obra póstuma *Cimbria litterata* (1744). Como refere Carolina Michaëlis, esta monumental obra escrita em latim «relata a estada de Uriel em Hamburgo e o escândalo que as suas ideias suscitaram entre os Fariseus» (Vasconcelos, 1922: 78). Observe-se igualmente que o esboço biográfico feito pelo erudito de Flensburg (1744: 954-957, *apud* Vasconcelos, 1922: 109-114), embora radique no intertexto de Johannes Müller, concede o devido destaque à narração do episódio da retractação e penitência do marrano, por meio da extensa citação do respectivo passo a partir da *editio princeps* de Limborch (1687). ⁷¹ Na esteira de Johann Jakob Schudt, Möller condena o procedimento repressivo quer da Sinagoga quer do Magistrado de Amesterdão, convocando outrossim o conhecido passo alusivo a Jesus Cristo (*apud* Vasconcelos, 1922: 113s.; cf. *supra*, p. 116/118 e 122s.).

⁷⁰ Cf. Vasconcelos (1922: 85-91) e *supra*, o subcapítulo II.2.2, p. 110.

⁷¹ Cf. *supra*, o subcapítulo II.3.2, p. 124s., a transcrição deste passo na versão alemã de J. G. Müller (1793).

Por fim, o autor da *Cimbria litterata* indica a bibliografia sobre Uriel da Costa publicada até 1725 (*apud* Vasconcelos, 1922: 115s. e Gebhardt, 1922: 226), perfilando-se como um dos testemunhos de recepção mais completos da fase inicial da *Aufklärung*, se exceptuarmos a já citada edição inglesa com o título *The Remarkable Life of Uriel Acosta, an Eminent Freethinker* (1740).

3.4. De Voltaire a Herder: outras fontes prováveis do Século das Luzes

É apenas na segunda metade do século XVIII, *i.e.* numa fase mais consolidada da emancipação do Homem em relação às tutelas políticas e culturais *latu sensu*, que deparamos com novos testemunhos de recepção da figura histórica em apreço, os quais surgem, certamente não por acaso, ligados a nomes proeminentes da *intelligentsia* iluminista da Europa de então. Com efeito, os preceitos fundamentais da *Aufklärung*, nomeadamente a valorização dos direitos e das capacidades racionais da criatura humana, a crença no progresso científico e civilizacional, a evolução da crítica filosófica e religiosa, por exemplo, parecem estimular o interesse da intelectualidade europeia por casos históricos de intolerância e perseguição religiosa como o que envolve o marrano portuense.

Não podemos, claro está, asseverar que Karl Gutzkow tenha, de facto, consultado o Volume III da obra *Mélanges Philosophiques, Littéraires, Historiques* (1771) de Voltaire, mas se acaso o fez com o propósito de enriquecer os seus conhecimentos sobre Uriel da Costa, só pode ter ficado defraudado:

Il arriva à Uriel Acosta dans Amsterdam à peu près la même chose qu'à Spinoza: il quitta dans Amsterdam le judaïsme pour la philosophie. Un Espagnol et un Anglais s'étant adressés à lui pour les faire juifs, il les détourna de ce dessein et leur parla contre la religion des Hébreux: il fut condamné à recevoir trente-neuf coups de fouet à la colonne et à se prosterner ensuite sur le seuil de la porte; tous les assistants passèrent sur son corps.

Il fit imprimer cette aventure dans un petit livre que nous avons encor, et c'est là qu'il professe n'être ni juif, ni chrétien, ni mahométan, mais adorateur d'un Dieu. Son petit livre est intitulé: *Exemplaire de la vie humaine*. Le même Limborch refuta Uriel Acosta comme il avait réfuté Orobio, et le magistrat d'Amsterdam ne se mêla en aucune manière de ces querelles. (Voltaire, 1771: 374, *apud* Vasconcelos, 1922: 120)⁷²

Na realidade, a carta «Sur les Juifs», dirigida ao Príncipe alemão de Braunschweig-Lüneburg, não passa de um contributo marginal, «assaz fútil» (Vasconcelos, 1922: 170), extremamente incompleto do ponto de vista quer biográfico quer filosófico. Voltaire

⁷² Cf. a transcrição por parte de Osier (*apud* 1983: 203) da versão original das *Lettres*, de 1767, que omite o nome do destinatário e cujo texto apresenta ligeiras diferenças relativamente à edição de 1771.

demonstra, de facto, um grande desconhecimento do autor do *Exemplar Humanae Vitae* — inclusive em relação aos anátemas e às convicções deístas — e, de acordo com Jean-Pierre Osier (1983: 202), as escassas linhas que lhe consagra destinam-se apenas a estabelecer um contraste com o caso de Espinosa, o banido.⁷³ Nesse aspecto, aliás, o crítico francês salienta que Voltaire ignora por completo as afinidades doutrinárias dos dois pensadores de origem portuguesa, vendo em Uriel, erradamente, um teísta («l'adorateur philosophe de Dieu») e no autor do *Tratado Teológico-Político* «un téméraire métaphysicien qui “annonce Dieu en voulant le détruire”» (cf. Osier, 1983: 202).

Há, no entanto, outros testemunhos mais esclarecedores que não terão deixado de ser compulsados pelo autor do *Vormärz*. Com efeito, é de supor que os sete excertos do tratado filosófico e religioso de Hermann Samuel Reimarus *Apologie oder Schutzschrift für die wahren Verehrer Gottes*, publicados por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), entre 1774 e 1778, sob o título genérico *Fragmente eines Ungenannten*⁷⁴ eram bem conhecidos de Gutzkow. A razão principal que sustenta tal conjectura reside no facto de as ideias de Reimarus sobre a falsidade do relato da ressurreição nos Evangelhos fazerem parte da argumentação filosófico-religiosa de uma das personagens centrais do romance *Wally die Zweiflerin*, vindo a lume justamente em 1835, no ano seguinte ao da publicação de *Der Sadducäer von Amsterdam*.⁷⁵ Por conseguinte,

⁷³ Sobre o anátema lançado sobre Espinosa, bem como sobre a questão da semelhança entre os dois pensadores em apreço, cf. *supra*, os capítulos II.1.2, p. 85, nota 17 e II.2.2., p. 105s..

⁷⁴ Cf. Helmut G. Goepfert (cf. Lessing, 1976: 865ss.), que, na sua edição crítica das obras completas de Lessing, esclarece as circunstâncias que levaram o destemido bibliotecário de Wolfenbüttel a contornar a censura e a dar à estampa, sob a capa do anonimato, «fragmentos» de uma obra apologética que o seu autor verdadeiro se recusara a publicar em vida. Trata-se, na realidade, de uma obra escrita entre 1735 e 1767/68, cuja versão definitiva e integral só veio a ser conhecida em 1972, pela mão de Gerhard Alexander (cf. também Monika Fick, 2000: 344-355), e em que Reimarus se assume como um dos pioneiros de uma exegese racional da Bíblia, defendendo a «religião natural» contra a inflexibilidade de uma ortodoxia cristã, a seu ver, presa ao dogma da Revelação e a fenómenos transcendentais como os milagres. De entre a forte reacção à singular publicação dos fragmentos anónimos por parte da corte de Braunschweig e da ortodoxia protestante, são sobejamente conhecidos os testemunhos inflamados do pastor protestante de Hamburgo Johann Melchior Goeze (1717-1786), que se envolve com Lessing no chamado «Fragmentenstreit»; contudo, registre-se também a vinda a terreiro do pietista radical Johann Daniel Müller (1716-c.1785) com um escrito intitulado *Der Sieg der Wahrheit des Worts Gottes über die Lügen des Wolfenbüttelschen Bibliothecarii, [Gotthold] Ephraim Lessing, und seines Fragmenten-Schreibers [d. i. Hermann Samuel Reimarus] in ihren Lästerungen gegen Jesum Christum, seine Jünger, Apostel, und die ganze Bibel* (1780).

⁷⁵ Manuela Nunes (2006d: 14s.) já frisou que Wally, a protagonista do romance, agrava as dúvidas religiosas que a conduzem ao suicídio com a leitura dos «fragmentos do anónimo de Wolfenbüttel» e do ensaio da autoria do antagonista Cäsar, seu ex-amante, com o título «Geständnisse über Religion und Christentum» (cf. Gutzkow, 1998: 95s., 106-124), o qual está, por sua vez, repleto de referências ao intertexto de Reimarus e de analogias com a obra *Das Leben Jesu* (1835/1836) de David Friedrich Strauß (1808-1874). Acerca desta matéria, cf. os comentários do editor Gerhard Heintz (in: Gutzkow, 1998: 207-223; 463).

também não deve ter escapado ao “jovem alemão” que Reimarus, no primeiro fragmento, intitulado *Von Duldung der Deisten* (1774), se reporta ao caso de Uriel da Costa.⁷⁶ O defensor da religião natural apresenta a figura do luso-judeu como vítima exemplar da falta de tolerância judaico-cristã em relação aos deístas: «Wir haben ein klares Beispiel davon an dem berühmten Uriel Acosta, den ich zwar übrigens nicht verteidigen will, aber der jedoch eine vernünftige Religion, ohne Glauben an die jüdische oder christliche, bekannte.» (Lessing, 1976: 320).⁷⁷

De seguida, o teólogo hebraísta de Hamburgo faz um breve comentário ao percurso doutrinal de Uriel, mesclado de uma ou outra nota biográfica, incorrendo desde logo num equívoco: «Er war von Geburt und Erziehung ein Jude gewesen, und da er wegen der jüdischen Torheiten von ihnen abgetreten, dennoch auch kein Christ geworden.» (Lessing, 1976: 320). Ao considerar que o pensador marrano nasceu e foi educado como judeu, Reimarus contradiz a letra da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* e subverte, em boa medida, a supramencionada «aventura espiritual» (cf. o capítulo II.2.2, p. 97-103). Nova incorrecção resulta da alusão aos actos de penitência a que Uriel é submetido pelos «judeus farisaicos» no seguimento de uma perseguição implacável, dado que, de acordo com a sua autobiografia, os fiéis apenas transpõem o corpo do penitente prostrado à saída da sinagoga, sem o pisarem, ao contrário do que alega Reimarus («[Er ward] auf eine schändliche Weise in der jüdischen Versammlung nackend gegeißelt und mit Füßen getreten.» Lessing, 1976: 320). O contributo de Reimarus/Lessing concentra-se depois na restituição de alguns aspectos significativos da parte filosófico-religiosa do *Exemplar*. Em primeiro lugar, fornece-nos uma pequena síntese das convicções deístas de Uriel da Costa:

Da hält er denn den pharisäischen Juden nicht unbillig vor: ob sie dann nicht wüßten, daß nach ihren eignen Lehrsätzen, außerdem, *eine wahre und seligmachende Religion* sei, welche dem Menschen als Menschen angeboren worden, und welche *die gesunde Vernunft und das Gesetz der Natur* lehre; die sie

⁷⁶ Refira-se que o excerto que a seguir comentamos foi devidamente contextualizado e traduzido para francês por Jean-Pierre Osier (*apud* 1983: 211-215) como um dos testemunhos de recepção de Uriel da Costa.

⁷⁷ Hans-Wolfgang Krautz (2001a: 72) é da opinião que, comparado com as exigências revolucionárias de Uriel da Costa e de Espinosa, o escrito de Reimarus uma «lammfromme Duldungsbitte» e comenta-o nos termos seguintes: «In dem Fragment *Von Duldung der Deisten* berief sich Reimarus auf jenen “berühmten Uriel Acosta”, dessen Lebensgeschichte er aus originaler Quellenkenntnis nacherzählte, um sich auf ihn als Eideshelfer für sein Bekenntnis zu einem aufgeklärten Deismus und einer reinen Vernunftreligion berufen zu können.»

selbst dem Noah und allen Erzvätern vor dem Abraham zueigneten, welche ihn auch nach dem Gesetze Mosis berechtigte, unter den übrigen Juden als einer der Nachkommen des Noah zu leben? (Lessing, 1976: 320s.; *itálicos nossos*)

Seguidamente, o leitor toma conhecimento da perplexidade de Uriel da Costa face às acções opressoras das autoridades rabínicas, sancionadas pelo poder político cristão:

Er kann daher seine Verwunderung nicht bergen, daß die christliche Obrigkeit den Juden in solchem Falle richterliche Gewalt und Strafen zugestünde, und glaubt, wenn Christus selbst noch jetzt in Amsterdam, bei den Juden, wider ihre pharisäische Heuchelei predigte, und es gefiele ihnen, denselben abermal zu geißeln, so würden sie es da frei tun können. Sehet! so wird die vernünftige Religion bei allen Arten des Glaubens als eine allgemeine Feindin angelassen. (Lessing, 1976: 321)

Note-se que, depois de Johannes Müller (1644) e de Johann Jakob Schudt (1714), também Reimarus, tido como um dos pioneiros da investigação sobre a vida de Jesus, menciona o passo da autobiografia em que Uriel se queixa da complacência das autoridades cristãs para com a ira persecutória da Sinagoga contra um fiel heterodoxo que, assim, ostensivamente transformado em vítima de intolerância religiosa, acaba por adquirir traços crísticos. Aos olhos do autor da obra *Apologie oder Schutzschrift für die wahren Verehrer Gottes*, o caso de Uriel da Costa constitui, pois, um exemplo que ilustra bem a inaceitável intolerância dos representantes das religiões reveladas em relação aos deístas, os quais privilegiam a razão humana em detrimento da revelação divina, autoproclamando-se os verdadeiros veneradores de Deus.

Se bem que o autor de *Nathan der Weise* (1779) não deva ter lido o *Exemplar Humanae Vitae*, o facto é que com a corajosa publicação do fragmento reivindicativo da liberdade religiosa, ele acabou por contribuir, de forma indirecta, para a divulgação da figura do «famigerado Uriel Acosta». Um papel algo idêntico coube a Johann Gottfried Herder, cuja contribuição, embora igualmente modesta, é feita, de modo muito consciente, no seguimento da leitura da obra do seu amigo suíço Johann Georg Müller *Bekenntnisse merkwürdiger Männer von sich selbst* (1793), em cujo Volume I de resto colaborara com algumas cartas introdutórias. Este outro célebre defensor da liberdade de pensamento deixa-nos, através de uma das suas *Briefe zur Beförderung der*

Humanität (1795), um comovido testemunho de recepção de Uriel da Costa que entretanto já galgou fronteiras:⁷⁸

So angenehm mir *Petrarca* war, so weh tat mir *Uriel Acosta* in seinem letzten *Selbst-Bekennntnis*. Der arme Jude, von Zweifeln über seine Religion ergriffen, gab alle Verhältnisse seiner edlen Geburt, seines Glückes und Standes auf, suchte Ruhe hie und dort, fand an seinen nächsten Verwandten die ärgsten Feinde und endigte damit, daß er, als ein Neuaufgenommener in der Synagoge seiner Glaubensgenossen, schimpflich-entblößt, mit Füßen getreten, gepeitscht, verspeiet, es nicht länger ertragen zu dürfen glaubte und sich selbst den Tod gab. (Herder, 1991: 291)

As primeiras palavras que dedica a Uriel dizem, de facto, respeito à sua experiência de leitura da autobiografia urielina que o tocou profundamente. Herder tenta depois sintetizar a vida trágica de Uriel numa única frase em que salienta as dúvidas religiosas do «pobre judeu», que o levaram a emigrar, abdicando dos privilégios aristocráticos em nome da liberdade de confissão, a vida errante, a traição dos familiares e a punição vexante na Sinagoga, apresentada como causa imediata do suicídio.

Segue-se um elogio ao facto de Uriel ter legado, através da escrita da sua comovente autobiografia, o seu exemplo de vida humana à posteridade, bem como um incitamento aos vindouros para que imitem o gesto do livre-pensador judaico-português:

Die Aufschrift seines Urlaubes aus dem Leben, exemplar humanae vitae rührete mich von jeher; und o möchte ein jeder, der, von Menschen aus der Welt gedrängt, zuletzt noch einige Worte für Menschen zu schreiben, guten Willen und Kraft hat, sein Exemplar des menschlichen Lebens dem Exemplar des Acosta hinzufügen! Die Menschheit erhielt damit eine Anzahl sonderbarer Exemplare. (Herder, 1991: 291)

O «pregador da *Humanität*» (Zaremba, 2002) manifesta depois o seu repúdio em relação a qualquer perseguição e ofensa por motivos religiosos, dado tratar-se de um assunto estritamente pessoal:

⁷⁸ O passo da 56.^a Carta, que a seguir deixamos parcialmente transcrito no original alemão e comentado, foi vertido para português como um dos testemunhos recepcionais de Uriel da Costa (*apud* Vasconcelos, 1922: 118ss.).

Von Kindheit auf ist mir nichts abscheulicher gewesen, als Verfolgungen oder persönliche Beschimpfungen eines Menschen über seine Religion. Wen gehet diese, als ihn selbst und Gott an? (...) Wie grausam ists also, wie unvernünftig, nutzlos und unmenschlich, wenn sich ein Mensch, ein Verfolgungs-Urteil über die Religion eines andern, wäre er auch ein Neger und Indier, anmaßt! (Herder, 1991: 291s.)

Herder encerra o seu breve mas empático testemunho sobre o «pobre Acosta» com um último comentário ao caso trágico do luso-judeu, seguido da citação do apelo final do *Exemplar* aos vindouros (cf. *supra*, o subcapítulo II.3.2, p. 125) e de um agradecimento a todos aqueles que se deram ao trabalho de denunciar casos idênticos, que denotam a preocupação de Herder em testemunhar a sua compaixão e solidariedade humana relativamente a Uriel e a todas as vítimas de intolerância religiosa:

Mit Schauder lieset man Acosta's Erzählung, Klagen und Seufzer, die er im tiefen Schmerz über die ihm, einem Rückkehrenden, in einem Gotteshause zugefügte peinliche Beschimpfung ausstößt, und die mit dem traurigen Gefühl der völligen Verlassenheit und Ohnmacht enden: »hier habt ihr die wahre Geschichte meines Lebens, und welche Person ich auf dem eiteln Schauplatz dieser Welt, in meinem unbeständigen und unglücklichen Leben gespielt habe. Richtet nun gerecht und unparteiisch, ihr Söhne der Menschen; richtet frei und nach der Wahrheit, wie es sich Männern geziemt. Findet ihr etwas, das euch zum Mitleiden hinreißt, so erkennt und beweint das traurige Los der Menschheit, das auch euch zu Teil geworden ist.« —

Dank der Menschheit sei allen Denen, die so unerträgliche Lasten und Fesseln, die jede unziemende Beschimpfung, jede kränkende Verfolgung, die Menschen Menschen von göttlichen oder menschlichen Rechts wegen, ungescheuet, ja pflichtmäßig und frohlockend antaten, in ihr wahres Licht stellten. (Herder, 1991: 292)

Em conclusão poder-se-á dizer que o intertexto extraído da influente obra *Briefe zur Beförderung der Humanität*, sem nada acrescentar de novo aos dados históricos e biográficos relativos a Uriel da Costa conhecidos até finais do século XVIII, vale

sobretudo como mais um contributo de renome para a divulgação de um caso trágico de perseguição religiosa junto do público leitor.⁷⁹

⁷⁹ Hans-Wolfgang Krautz (2001a: 73) já chamou a atenção para o facto curioso de a defesa herderiana do perseguido luso-judeu em nome da tolerância religiosa não ter encontrado qualquer eco no Olimpo de Weimar, junto de Goethe e Schiller, ambos por sinal já muito avessos a qualquer assomo entusiástico face a iniciativas de jaez revolucionário contra a tutela, fosse ela política, social ou religiosa.

3.5. Quem é Uriel Acosta? Ou o balanço possível das fontes de Karl Gutzkow

O atrás exposto demonstrou à saciedade que, não obstante a morosidade com que se processou a recepção de Uriel da Costa ao longo dos primeiros duzentos anos após a sua morte, não faltaram a Karl Gutzkow fontes capazes de lhe fornecer informações úteis à recriação literária da figura histórica portuguesa, as quais começámos, de resto, logo por expor, de forma resumida e sistematizada, na tábua biobibliográfica do capítulo II.2.1 (cf. *supra*, p. 99-104). Já no presente capítulo, não deixámos de sublinhar a importância fundamental que pelo menos uma das três edições citadas da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* terá tido no cumprimento desse objectivo, mas não devemos subestimar, de igual modo, o contributo complementar dos restantes intertextos que acabamos de comentar sucintamente.

Após a visão claramente anti-semita mas, apesar de tudo, ilibatória ou defensora de Uriel da Costa pela mão de Johannes Müller na Alemanha da Guerra dos Trinta Anos, por um lado, e da perspectiva tolerante mas inequivocamente benevolente em relação à ortodoxia judaica e contestatária da posição urielina por parte de Philipp van Limborch no contexto liberal e tolerante da Holanda remonstrante, os testemunhos de recepção ao dispor de Gutzkow partem quase todos da perspectiva largamente dominante na Alemanha e na França iluministas. Com efeito, desde Bayle a Herder, passando por Möller e Voltaire e. o., praticamente a totalidade das fontes prováveis do Século das Luzes adoptam a perspectiva protestante e tendencialmente anti-semita ou, pelo menos, crítica em relação ao judaísmo ortodoxo, que se vê seriamente manchado pelo comportamento persecutório contra «Uriel Acosta», como continua a ser chamado por terras de além-Reno. Todavia, somente o autor do drama *Nathan der Weise*, através da voz interposta do deísta Hermann Samuel Reimarus, e o autor das *Briefe zur Beförderung der Humanität* denunciam os acontecimentos históricos que resultam na vitimização do «pobre judeu» luso com o intuito de clamarem, de facto, aberta e inequivocamente pela tolerância religiosa.

Ora, perfeitamente conscientes da impossibilidade de apurar todas as fontes possíveis de Gutzkow ou, muito menos, de garantir em termos absolutos que ele tenha compulsado esta ou aquela fonte por nós abordada, estamos convictos de que os apelos de Lessing e Herder, dois dos mais notáveis representantes setecentistas dos valores da liberdade de pensamento, juntamente com a pungente autobiografia apologética legada

à humanidade por Uriel da Costa, não deverão ter passado despercebidos ao escritor alemão que, após recriar, em 1834, a figura do livre-pensador judaico-português na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, doze anos volvidos, decide escrever e levar ao palco um drama com o título *Uriel Acosta*. A fundamentação de tal conjectura será, porém, apenas mais um dos desideratos da parte seguinte do presente trabalho, na qual nos debruçamos pormenorizadamente sobre a complexa relação entre Ficção e História no supramencionado *corpus*.

III. FICÇÃO E HISTÓRIA: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA DE URIEL DA COSTA NA OBRA LITERÁRIA DE KARL GUTZKOW

Clarificadas as questões teórico-metodológicas e delineado o perfil da figura histórica portuguesa, em torno da qual foram construídos os textos histórico-ficcionais que constituem o objecto central do nosso estudo, chegou, enfim, o momento de nos ocuparmos do autor e do *corpus* em apreço. A parte central da nossa dissertação constrói-se, de facto, através de uma série de capítulos essencialmente destinados à análise das relações entre Ficção e História na obra literária de Karl Gutzkow, com especial incidência nos processos de apropriação e representação da figura de Uriel da Costa.

No capítulo III.1 abordaremos a posição de Karl Gutzkow na época da Restauração, após uma delimitação prévia dos conceitos estruturantes da época histórico-cultural em estudo, como *Biedermeier*, Jovem Alemanha e *Vormärz* (III.1.1). O objectivo principal deste capítulo será, por conseguinte, o esclarecimento dos princípios teórico-programáticos orientadores da *praxis* literária de Gutzkow nesse contexto (III.1.3), bem assim da sua concepção de ficção histórica (III.1.4), subcapítulos precedidos de uma tábua biobibliográfica do autor em causa (III.1).

Seguir-se-á então a análise do nosso *corpus* histórico-ficcional constituído pela novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (III.2) e pela tragédia *Uriel Acosta* (III.3), de acordo com os preceitos teórico-metodológicos e os objectivos enunciados na Introdução (cf. *supra*, p. 13-75). Esse trabalho analítico começa pela abordagem dos principais aspectos da génese e recepção de cada uma das obras (III.2.1/2.2 e III.3.1/3.2), para depois se centrar basicamente nos processos de ficcionalização do caso histórico de Uriel da Costa nos textos narrativo (III.2.3) e dramático (III.3.3), respectivamente, e terminar com as correspondentes conclusões (III.2.4 e III.3.4).

1. A época da Restauração e a posição de Karl Gutzkow no panorama cultural e literário dos anos 30 e 40

1.1. Considerações prévias acerca da Restauração, *Biedermeier*, Jovem Alemanha e *Vormärz*

Não é nossa intenção enveredar pelo debate da problemática da periodização histórico-cultural, que, dada a complexidade causada pela confluência de tendências tão diversas como *Biedermeier*, *Junges Deutschland*, *Vormärz* e *Romantik*,¹ ganha particular acuidade justamente no lapso de tempo em que se inscrevem as duas obras literárias que aqui nos ocupam, ou seja, nas décadas de 1830 e 1840. O que nos move na redacção do presente subcapítulo é sobretudo a necessidade heurística que sentimos de clarificar e delimitar os conceitos histórico-literários que doravante passaremos a integrar com maior frequência no nosso discurso.

Na verdade, apesar de se encontrarem há muito consagrados pela história da literatura alemã, vocábulos como *Restauration*, *Biedermeier* e *Vormärz* continuam a apresentar sintomas persistentes de polissemia, resistindo, uns mais do que outros, a uma solução definitiva absolutamente consensual e concorrendo mesmo entre si ao estatuto de «Sammelbegriff» [conceito genérico] mais adequado.² Assim, gostaríamos de tornar claro que, embora concordemos com a formulação *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, eleita por Gert Sautermeister e Ulrich Schmid (1998) para dar

¹ Note-se que as mais recentes investigações sobre as relações entre as principais correntes da época da Restauração encetadas pelo «Forum Vormärz Forschung» convergem nas suas conclusões para uma relativização das diferenças entre *Vormärz*, *Klassik* e *Romantik*. De facto, a generalidade dos estudos reunidos nas duas colectâneas do Aisthesis Verlag dedicadas aos temas *Vormärz und Klassik* (Lothar Ehrlich *et al.*, 1999) e *Romantik und Vormärz* (Wolfgang Bunzel *et al.*, 2003) vêm sublinhar de novo a relatividade das fronteiras entre as diversas correntes e tendências, bem como a questão da mutabilidade dos conceitos. Acerca desta matéria, cf. especialmente os artigos de Helmut Bock (1999: 9-32), de Joseph A. Kruse (1999: 33-47) e de Wolfgang Bunzel *et al.* (2003: 9-46).

² A controvérsia em torno dos conceitos mais ajustados ao complexo período de transição entre as épocas clássico-romântica e realista já mereceu a atenção de Catarina Martins (2000: 62-68), que nos faculta uma excelente síntese. Um «Forschungsbericht» igualmente sucinto e actualizado sobre o mesmo assunto é produzido por Norbert Otto Eke (2005a: 14-19), na obra *Einführung in die Literatur des Vormärz*. Para uma perspectiva mais aprofundada das diversas propostas conceptuais de *Restauration*, *Biedermeier* e *Vormärz*, cf. igualmente e. o. Jost Hermand (1970: 3-61; 1974; 1997), Friedrich Sengle (1971/1972/1980), Elfriede Neubuhr (1974: 1-34), Peter Stein (1974, 1998: 16-37), Horst Albert Glaser (1980), Udo Köster (1984), Helmut Koopmann (1993), Walter Jaeschke (1995), Helge Nielsen (1997: 13-61), Florian Vaßen (1997: 11-35), Alfred Opatz (1998: 229ss.), Lothar Ehrlich *et al.* (1999), Gert Sautermeister/Ulrich Schmid (1998), Annemarie/Wolfgang van Rinsum (2001), Wolfgang Beutin (2001: 208-258), Joachim Bark (2001; 2003: 275-278), Michael Titzmann (2002a) e Wolfgang Bunzel *et al.* (2003).

título ao quinto volume da *Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, optamos, na senda de Jost Hermand (1970: 16) e o. autores, pela expressão abrangente e sintética de «época da Restauração» [Restorationsepoche/Restaurationszeit] ou, simplesmente, «Restauração» para convocar o longo e complexo período histórico-cultural limitado por dois conjuntos de datas e acontecimentos marcantes da História política alemã: o Congresso de Viena (1815) e a Revolução de Março de 1848. As datas circunjacentes da designação oriunda da historiografia política alemã denunciam justamente o dualismo da época em apreço, o qual vem recentemente reiterado na entrada «Restauration» do *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*:

Doppelgesichtigkeit ist die maßgebliche Signatur der Epoche: im Nebeneinander konservativer und progressiver politischer Strömungen, neuer Produktionsverhältnisse für Literatur und scharfer Zensur, autonomer und heteronomer Literaturbegriffe, von traditionsverpflichtetem Dichten und Tagesschriftstellerei. So umgreift *Restaurations* der Sache nach die Literatur des alten Goethe, der späten *Romantik* und des *Biedermeier* im engeren Sinne auf der einen Seite, die programmatisch gegenwartsbezogenen Schriften des *Jungen Deutschland* [...] und die politische Literatur der 1840er Jahre auf der anderen. (Bark, 2003: 275).

A utilização de um conceito epocal lato e heterogêneo obriga-nos a uma diferenciação mais rigorosa das diversas tendências contidas na Restauração, tanto as de pendor verdadeiramente restaurativo e conservador como as de orientação progressista. Por conseguinte, rejeitamos o conceito genérico de *Biedermeierzeit*, que dá título à obra monumental de Friderich Sengle (1971/1972/1980), e faremos uso da designação *Biedermeier* numa acepção restrita, não do ponto de vista cronológico, mas sim programático ou concepcional, abrangendo somente o conjunto de autores — alguns deles de primeiro plano no panorama cultural e literário da época, como os austríacos Franz Grillparzer (1791-1872) e Adalbert Stifter (1805-1868) ou os alemães Eduard Mörike (1804-1875) e Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) — que representam uma tendência conservadora ou apolítica e acomodatória em relação aos valores defendidos pelo poder político restaurativo (cf. e. o. Eke, 2005a: 14s.).

Já o epíteto *Junges Deutschland* [Jovem Alemanha] será utilizado exclusivamente quando nos reportarmos ao conjunto disperso de jovens autores liberais — principalmente, Ludolf Wienbarg (1802-1872), Heinrich Laube (1806-1884),

Theodor Mundt (1808-1861), Karl Gutzkow e o. — que, desde a Revolução de Julho de 1830 em França, marcaram o panorama cultural e literário da Alemanha. A actividade literária deste grupo unido sobretudo na oposição ao regime absolutista de Metternich veio a ser travada de modo abrupto pelo poder político vigente através do decreto parlamentar da Liga Alemã datado de 10 de Dezembro de 1835, na sequência do escândalo em torno da publicação do polémico romance *Wally, die Zweiflerin*, da autoria de Gutzkow (cf. *infra*, o subcapítulo III.1.3.2, p. 170ss.). Como limite cronológico para este movimento, cujo nome foi colhido, como se sabe, em afirmações de Laube e de Gutzkow,³ aceitamos o final da década de 30, embora reconheçamos a célere dispersão dos seus protagonistas, a partir de 1836, com base em profundas divergências de que resultam, de resto, diversos conflitos pessoais.⁴ No decurso dos próximos subcapítulos (III.1.3.1 e III.1.3.2), dedicados ao ideário estético-literário do jovem Gutzkow, teremos oportunidade de abordar mais detalhadamente os principais aspectos programáticos da Jovem Alemanha.

Por agora resta-nos clarificar o nosso entendimento do conceito de *Vormärz*. À semelhança do que acontece com o conceito de Restauração, seguimos neste caso a linha proposta por Jost Hermand (1970: 3-61), reservando o termo *Vormärz*, igualmente de origem historiográfica, para as referências aos autores e à produção cultural de orientação liberal ou revolucionária vinda a lume nos anos que medeiam entre a dissolução da Jovem Alemanha ou a subida ao trono de Frederico Guilherme IV (1795-1861) como rei da Prússia, em 1840, e a Revolução Liberal de 1848. Fica assim descartada a alternativa, não menos legítima, de uma acepção mais vasta, que englobaria todo o período cronológico da época da Restauração (1815-1848), e a qual continua a ter a preferência de Norbert Otto Eke (2005a: 18s.) e da maioria dos outros membros do grupo de investigação «Forum Vormärz Forschung». No presente estudo, o movimento do *Vormärz* engloba, assim, não apenas os autores mais radicais na defesa de uma solução revolucionária para a situação política alemã, como é o caso dos

³ «*Dir, junges Deutschland, widme ich diese Reden, nicht dem alten.*» (apud Vaßen, 1997: 68). Estas palavras de demarcação inequívoca em relação à «velha Alemanha» de cunho reaccionário, extraídas da dedicatória anteposta à principal obra programática da Jovem Alemanha, nomeadamente as conferências proferidas por Ludolf Wienbarg na Universidade de Kiel e publicadas sob o título *Ästhetische Feldzüge* (1834), são tomadas como a primeira referência ao movimento literário em apreço, mas a correspondência de Gutzkow (cf. Bürgel, 1975: 258ss.; 392s.) comprova que a expressão «junges Deutschland» circulava de facto entre os alegados membros do grupo, cujos laços eram, contudo, bastante débeis.

⁴ Cf. Koopmann (1993: 96-109; 117-127) e o ensaio crítico-literário e autobiográfico *Vergangenheit und Gegenwart. 1830-1838* de Gutzkow (1998e: 1178-1184; 1199-1213; 1223-1235).

«jovens hegelianos» e dos principais representantes da *Tendenzdichtung* [literatura política] da década de 40 (por exemplo, os poetas Ferdinand Freiligrath [1810-1876], Georg Herwegh [1817-1875] e Georg Weerth [1822-1856] ou os dramaturgos Robert Eduard Prutz [1816-1872] e Eduard von Bauernfeld [1802-1890]), mas também um escritor mais complexo como Heinrich Heine (1799-1856) e autores liberais ou progressistas mais próximos de uma solução reformista, como Friedrich Hebbel (1813-1863), Johann Nestroy (1801-1862) ou o próprio Gutzkow. A nossa opção deve-se, em primeira instância, a razões heurísticas e pragmáticas, na medida em que nos permite uma distinção terminológica e conceptual entre a produção literária do jovem autor na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834) e a do autor mais maturado da tragédia *Uriel Acosta* (1846).

1.2. Tábua biobibliográfica de Karl Gutzkow (1811-1878)⁵

Weil ich als Krieger stritt und zu Pferde saß, konnte ich nicht friedliche Hütten bauen als reiner Kunstdichter.

Karl Gutzkow (Março de 1859)

Ihm war nichts fest und alles problematisch.

Karl Frenzel, *Karl Gutzkow. Ein Charakterbild* (1879)

Infância e juventude em Berlim (1811-1831)

1811-1821: As origens proletárias e a educação básica

1811 (17 de Março): Karl Ferdinand Gutzkow nasce em Berlim, num meio familiar pobre de confissão protestante, como terceiro filho do casal Karl August Gutzkow (1777-1845) e Sophie Charlotte Berg (?-1845), filha de um mestre artesão berlinense. O pai, um pedreiro oriundo da Pomerânia e de temperamento irascível e intolerante, trabalha como tratador de cavalos do príncipe Friedrich Wilhelm Karl (irmão do rei da Prússia Friedrich Wilhelm III), o qual chega a acompanhar nas campanhas das Guerras de Libertação (1813-1815).

⁵ Relativamente ao breve perfil que aqui traçamos, refira-se que, dada a ausência de uma biografia abrangente consagrada ao autor em estudo, os dados biobibliográficos foram colhidos fundamentalmente em dois tipos de textos: por um lado, nos diversos escritos autobiográficos legados por Karl Gutzkow e, por outro, nos mais relevantes contributos de índole biográfica que outros autores e críticos literários dedicaram ao conhecido autor da Jovem Alemanha recentemente redescoberto, cujos percurso de vida e carreira literária parecem incessantemente marcados tanto pelas dificuldades económicas como pelo conflito e pela polémica. No que concerne ao primeiro caso, reportamo-nos em primeiro lugar a um conjunto diversificado de textos «autobiográfico-itinerários» dispersos, relativos a períodos cronológicos distintos, e reunidos por Adrian Hummel no segundo volume da sua recente edição crítica dos escritos de Gutzkow (cf. Gutzkow, 1998e: 1443-1942), o qual inclui e. o. as obras *Aus der Knabenzeit* sobre os anos de infância 1811-1821 (cf. Gutzkow, 1998e: 1517-1786 [1852]) e *Das Kastanienwäldchen in Berlin* sobre os anos de estudante na capital prussiana (cf. Gutzkow, 1998e: 1787-1858 [1869]). Fora da colectânea de Hummel ficou outra obra que merece igual destaque e que acaba de ser também reeditada no âmbito das obras completas pelo Oktober Verlag; trata-se de *Rückblicke auf mein Leben* (cf. Gutzkow, 1908c e 2006 [1875]), um escrito autobiográfico que abarca os anos entre 1829 e 1849, introduzindo traços inovadores do ponto de vista genológico (cf. Hasubek, 2006: 411-431). Quanto aos textos biográficos, cf. Houben (1901: 1-120; 1908b: 1-126), Müller (1911b: 7-44), Gensel (1912b: V-LXII), Rasch (1993, 1994 e 2009), Hummel/Neumann (1998b: 389-402) e Gebhardt (2003: 5-73).

A estrutura básica da nossa tábua biobibliográfica coincide, *grosso modo*, com as cinco fases estabelecidas por Peter Müller (cf. 1911: 7-44). Note-se ainda que os aspectos da segunda (1831-1839) e da terceira fases (1839-1849) directamente relacionados com questões estético-literárias, bem assim com o contexto de produção e recepção do *corpus* literário são objecto de um estudo mais aprofundado no subcapítulo III.1.3 (cf. *infra*, p. 159-188).

1817: Gutzkow entra para a escola primária, onde adquire também alguns conhecimentos básicos de Francês e Latim. Todavia, as aulas privadas ministradas pelo pai do seu amigo Karl Minter, pertencente a uma família abastada e culta, permitem-lhe o acesso ao conhecimento científico e cultural actualizado e o contacto com o modo de vida da burguesia.

1821-1829: Os estudos secundários

1821: O pai de Gutzkow ocupa, depois de se tornar num fervoroso pietista, um cargo subalterno no Ministério de Guerra prussiano, que proporciona a melhoria das condições de vida da família.

1821-1829: Gutzkow entra para o Friedrich-Wesersche Gymnasium, onde estuda e. o. Grego, Latim, Língua e Literatura Alemãs. As suas leituras extracurriculares incluem a Bíblia, obras como *Faust* de Goethe e *Don Quixote* de Cervantes, e diversos autores coevos que viriam a influenciar não apenas a sua mundivisão mas também a sua própria produção literária: Jean Paul (1763-1825), Ludwig Tieck (1773-1853) e Ludwig Börne (1786-1837).

Durante este período, revela-se como um aluno excepcional, granjeando junto do vizinho Karl von Kamptz (1769-1849), à data Ministro da Justiça prussiano, o apoio financeiro dos seus estudos, parcialmente custeados pelo próprio Gutzkow através do dinheiro proveniente de explicações dadas a colegas de escola.

1828-1829: Edição, juntamente com o colega Adolf Licht, do jornal escolar *Versuche in Prosa und Poesie* (12 números).

1829-1831: Estudos na Universidade de Berlim e primeiras publicações

1829-1831: Gutzkow estuda Teologia, Filologia e Filosofia na Universidade de Berlim, onde tem como professores e. o. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e Friedrich Schleiermacher (1768-1834).

1829: Amor não correspondido por Bertha Spohn. (Outubro/Novembro): Gutzkow publica em fascículos a sua primeira novela no jornal *Berliner Schnellpost*, sob o título *Aus dem Tagebuche und Leben eines Subrectors*. Gutzkow presta provas como teólogo através de uma prédica em Weißensee, nos arredores de Berlim.

1830: Primeiro namoro com Leopoldine, irmã de Bertha Spohn. (3 de Agosto): Através do trabalho académico, redigido em latim, com o título *De diis fatalibus* [Dos Deuses do Destino], Gutzkow recebe das mãos de Hegel um prémio instituído

pela Universidade de Berlim. A recepção das notícias sobre a Revolução de Julho em Paris contribui decisivamente para a politização do jovem autor.

- 1831 (Janeiro-Setembro): Publicação de *Forum der Journal-Literatur*, a primeira revista dirigida por Gutzkow, que leva à ruptura com o seu primeiro mentor, o ministro conservador Karl von Kamptz, e chama a atenção do influente crítico literário Wolfgang Menzel (1798-1873). Início da relação com a jovem berlinense Rosalie Scheidemantel (c. 1814-1870).

O jornalista e escritor da Jovem Alemanha (1831-1839)

1831-1834: Das hesitações profissionais à opção definitiva pela carreira jornalística e literária

- 1831: Gutzkow desloca-se a Estugarda para iniciar uma intensa colaboração no suplemento literário do jornal editado por Wolfgang Menzel, *Morgenblatt für gebildete Stände* (até 1834), bem como em diversos outros jornais do Sul da Alemanha, dirigidos por Johann Friedrich Cotta (1764-1832) (p. ex. a *Allgemeine Zeitung* de Augsburg).
- 1832 (Pentecostes): Gutzkow faz nova prédica a título de prova na Igreja da Trindade em Berlim. (Agosto): Publicação anónima do seu romance de estreia *Briefe eines Narren an eine Närrin* pela editora Hoffmann & Campe em Hamburgo, um autêntico manifesto político-literário da Jovem Alemanha, que, sob o disfarce de um romance epistolar, ataca os pilares da Alemanha da Restauração; a obra é imediatamente proibida na Prússia, mas elogiada por Ludwig Börne a partir do exílio parisiense. (Setembro): Incentivado pela noiva Rosalie Scheidemantel, Gutzkow inicia estudos em Direito na Universidade de Heidelberg durante o semestre de Inverno. Doutoramento em Teologia pela Universidade de Iena com o trabalho *De diis fatalibus*.
- 1833: Durante o semestre de Verão, Gutzkow prossegue os estudos de Direito na Universidade de Munique. Aí conhece Heinrich Laube, com quem realiza, em Agosto, uma viagem à Áustria e a Itália, regressando em Setembro a Berlim e distanciando-se de Menzel. (Novembro): publicação do romance fantástico *Maha Guru. Geschichte eines Gottes*, uma sátira ao catolicismo, que celebra, porém, a natureza divina do Homem.

1834-1836: Os anos conturbados do «jovem alemão» – a intensa produção publicística e literária, o escândalo em torno do romance *Wally, die Zweiflerin* e suas consequências

1834 (Janeiro/Fevereiro): Estada de Gutzkow em Leipzig com o círculo de Heinrich Laube e Gustav Schlesier (1810-?), a qual provoca uma mudança significativa da perspectiva do autor sobre a realidade sociopolítica. (Fevereiro): No prefácio à sua colectânea de *Novellen* em dois volumes, Gutzkow faz comentários pejorativos sobre o seu mentor Wolfgang Menzel. Publicação de um necrológio sobre Schleiermacher na *Allgemeine Zeitung* (12 de Fevereiro). (Páscoa): Regresso a Berlim e rompimento do noivado com Rosalie Scheidemantel, devido a divergências religiosas inconciliáveis.

(Maio-Agosto): Estada em Hamburgo, onde conhece pessoalmente o editor Julius Campe (1792-1867), o banqueiro Salomon Heine (1767-1844) e o escritor Ludolf Wienburg, e onde Karl Löwenthal lhe chama a atenção para o caso de Uriel da Costa.⁶

(Outono): Nova estada de Gutzkow em Estugarda, durante a qual se dá a deterioração das relações e a ruptura com Menzel, bem como o início da publicação da série de artigos intitulada «Öffentliche Charaktere» na *Augsburger Allgemeine Zeitung*. Impulsionado pelo contacto com actores como Karl Seydelmann (1793-1843) e o., Gutzkow faz as primeiras tentativas no domínio da escrita dramática através do fragmento da futura tragédia *Nero* e do drama *Mario Falieri*, que nunca chegam, porém, ao palco.

Publicação da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* em dezoito fascículos (1-21 de Outubro), um dos últimos contributos de Gutzkow para o suplemento literário do *Morgenblatt für gebildete Stände*, dirigido por Wolfgang Menzel.

1835 (Fevereiro): Início da correspondência com Georg Büchner (1813-1837), tornando-se num dos primeiros a reconhecer o génio literário do autor de *Woyzeck* e possibilitando-lhe a publicação de uma primeira versão do drama histórico *Dantons Tod*. (Janeiro-Agosto): colaboração exclusiva no «Literatur-Blatt» incluído no jornal *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland* com sede em Frankfurt am Main (Abril): publicação do prefácio à obra *Vertraute Briefe über*

⁶ Cf. *infra*, o subcapítulo III.2.1, p. 222ss..

Schlegels Lucinde de Schleiermacher, no qual faz um violento ajuste de contas com a sua ex-noiva Rosalie, bem assim com a «sacra aliança» entre a Coroa e a Igreja, aspecto que leva à imediata proibição da obra; publicação da tragédia *Nero* sobre o polémico Imperador Romano (37-68).

1835 (12 de Agosto): Publicação de *Wally, die Zweiflerin*, pela editora de Löwenthal em Mannheim, um romance que aborda de forma polémica a situação da mulher e a problemática da religião.

(11 de Setembro): Wolfgang Menzel principia, com uma crítica acerba a este romance controverso, uma violenta campanha publicista contra Gutzkow e a «unmoralische Literatur» da Jovem Alemanha. O romance é proibido na Prússia (24 de Setembro) e Gutzkow responde através dos escritos *Vertheidigung gegen Menzel und Berichtigung einiger Urtheile im Publikum e Appellation an den gesunden Menschenverstand. Letztes Wort in einer literarischen Streitfrage*.

(Final de Outubro/início de Novembro): Publicação de dois novos volumes de narrativas reunidos sob o título *Soireen*, que incluem a primeira edição em livro da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*.

(Novembro): A revista *Deutsche Blätter*, editada por Gutzkow, e a *Deutsche Revue*, um projecto editorial conjunto de Gutzkow e Wienbarg, são proibidas e confiscadas ainda antes da sua publicação. (14 de Novembro): Na Prússia são proibidos todos os escritos de Gutzkow, Wienbarg, Laube e Theodor Mundt (1809-1861). (30 de Novembro): Após a instauração de um processo a 24 de Novembro, Gutzkow é interrogado e detido preventivamente pelo Tribunal Municipal de Mannheim.

(10 de Dezembro): Um decreto do Parlamento da Liga Alemã introduz medidas censórias contra os autores conotados com o movimento do *Junges Deutschland* (Gutzkow, Heine, Laube, Mundt, Wienbarg).

1836 (13 de Janeiro): Depois de ter cumprido seis semanas de prisão preventiva, Karl Gutzkow é condenado a uma pena de mais um mês de cadeia por alegada ridicularização da comunidade cristã. (10 de Fevereiro): Gutzkow é libertado da prisão e expulso do Estado de Baden, seguindo de imediato para a cidade livre de Frankfurt a. M..

1836-1839: O casamento, as dificuldades económicas e o retomar da intensa actividade jornalística e literária em Frankfurt a. M. e Hamburgo

1836 (15 de Julho): Casamento com Amalie Klönne (1817-1848), filha de um comerciante de Frankfurt e enteada do cônsul sueco na mesma cidade, casamento este de que resultam três filhos: Hermann Gutzkow (1837-1909), Fritz Gutzkow (1839-?) e Emil Gutzkow (1842-1920).

Retomada imediata da actividade jornalística sob anonimato, colaborando e. o. na *Allgemeine Zeitung* e na *Frankfurter Börsen-Zeitung* (Setembro-Dezembro). Publica dois ensaios parcialmente escritos na prisão: *Zur Philosophie der Geschichte*, em que se opõe à filosofia idealista, e *Über Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte*, no qual reafirma programaticamente a sua fidelidade aos ideais da Jovem Alemanha, refinando o seu olhar crítico sobre o grande clássico.

1837: A ausência do esperado dote causa dificuldades económicas e obriga o jornalista e escritor a uma actividade intensa. (Janeiro-Dezembro): Gutzkow edita e colabora no jornal *Frankfurter Telegraph*. (Março-Dezembro): Sob o pseudónimo do escritor inglês Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873), publica dois volumes intitulados *Die Zeitgenossen*, em que analisa a actualidade sociopolítica coetânea, e o romance *Seraphine*.

(Outubro): Viagem a Weimar e a Berlin, onde visita Bettina von Arnim (17..-18..) e contacta com o círculo de Theodor Mundt. (Novembro): Ida para Hamburgo, onde permanecerá até 1842.

1838 (Fevereiro-Abril): Gutzkow envolve-se, através do texto satírico «Literarische Elfenschicksale», em fortes polémicas com Theodor Mundt e Ferdinand Gustav Kühne (1806-1888) e acaba por afastar-se também de Heinrich Laube, dando seguimento a numerosos conflitos pessoais e ao processo de dissolução do «grupo» da Jovem Alemanha.

Edita (até 1843) a revista *Telegraph für Deutschland*, que conta com a colaboração de Friedrich Hebbel, Georg Herwegh, Friedrich Engels, Levin Schücking, Franz Dingelstedt e o. e publica um conjunto de três textos crítico-literários sob o título *Götter, Helden, Don-Quixote. Abstimmungen zur Beurtheilung der literarischen Epoche*, o escrito *Die rothe Mütze und die Kapuze*, sobre a polémica religiosa entre o bispo de Colónia Droste-Vischering e o governo prussiano, e o romance satírico *Blasedow und seine Söhne* (3 vols.) sobre a questão da pedagogia.

O jornalista e dramaturgo do Vormärz (1839-1849)

1839-1841: Entre o êxito e o fracasso como dramaturgo em Hamburgo

1839: Gutzkow recebe a companhia da mulher e dos filhos e edita, juntamente com Julius Campe, a revista *Jahrbuch der Literatur*, na qual publica o ensaio crítico-literário e autobiográfico *Vergangenheit und Gegenwart. 1830-1838*. (Abril-Junho): O artigo «Schwabenspiegel» de Heinrich Heine (1799-1856), publicado no *Jahrbuch der Literatur*, contém alterações introduzidas por Gutzkow, o que dá azo a uma prolongada polémica entre os dois autores. Publica um *Skizzenbuch* e a tragédia de temática bíblica *König Saul*, o seu quarto texto dramático que não chega a ser representado. (Junho-Agosto): Estada em Frankfurt, onde prepara a bem sucedida estreia da tragédia *Richard Savage oder Der Sohn einer Mutter*, a sua primeira peça de teatro a ser representada (15 de Julho), e reúne material para a biografia de Börne.

1840 (22 de Fevereiro): Estreia de *Werner oder Herz und Welt*, um novo drama de temática social, em Hamburgo. (Abril-Maio): Estada de Gutzkow em Berlim para acompanhar a representação do drama *Richard Savage* (2 de Maio). (19 de Setembro): Publicação do ensaio biográfico *Börne's Leben*, que agrava o conflito entre Gutzkow e Heine, o qual publicara, dois meses antes, um texto memorialista sob o título *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*.⁷

1841-1846: Entre Hamburgo e Frankfurt – o triângulo amoroso e as viagens com Therese von Bacheracht

1841: Após o nascimento do segundo filho (17 de Março), a família de Gutzkow regressa a Frankfurt enquanto o autor passa dois meses em Berlim, para assistir à estreia da sua primeira tragédia histórica *Patkul* (21 de Maio).

Gutzkow volta à cidade hanseática, onde, a 21 de Outubro, assiste ao seu primeiro fracasso como dramaturgo com a estreia da peça *Die Schule der Reichen*, que critica fortemente a jovem plutocracia hamburguês. Esse acontecimento frustrante, que não deixa de inibir a sua produção dramática, aproxima-o de

⁷ Acerca da polémica entre Gutzkow e Heine, cf. e. o. o posfácio de Martina Lauster (2004: 207-215, em especial) à recente edição crítica da obra *Börne's Leben*, bem como os artigos de Eberhard Galley (1966: 3-40), Volkmar Hansen (1977: 488-542; em especial, 1977: 533-536) e Wolfgang Rasch (2001: 127s.).

- Therese von Bacheracht (1804-1852), uma mulher culta e sofisticada, casada com o cônsul russo em Hamburgo, com a qual inicia uma prolongada relação amorosa.
- 1842 (Março-Abril): Therese von Bacheracht acompanha Gutzkow na sua primeira viagem a Paris, onde se encontra com intelectuais e escritores franceses como François Guizot (1787-1874), Alfred de Vigny (1797-1863), Jules Janin (1804-1874) e George Sand (1804-1876), e alguns alemães. Publicação de três volumes de *Vermischte Schriften*, dos dois primeiros volumes dos *Dramatische Werke* (Abril) e do livro de crônicas *Briefe aus Paris* (Outubro).
- (Novembro): Regresso de Gutzkow para junto da família em Frankfurt, onde, a 14 de Novembro, assiste à estreia do seu drama de inspiração biográfica *Ein weißes Blatt*, que tematiza a situação do homem entre duas mulheres.
- 1843 (Primavera-Verão): Viagem à Itália Setentrional, nomeadamente ao Lago de Como, onde escreve *Zopf und Schwert*, uma comédia histórica sobre o rei-soldado Frederico Guilherme I (1688-1740). (17 de Julho): O rei da Prússia Frederico Guilherme IV revoga o édito de censura contra Gutzkow e os autores da Jovem Alemanha. (Novembro): Início da colaboração regular de Gutzkow na *Kölnische Zeitung* (até Maio de 1844).
- 1844 (1 de Janeiro): Em Dresden, estreia a peça *Zopf und Schwert*, cuja representação é, contudo, proibida na Prússia. (Dezembro): Em Oldenburgo, estreia da comédia *Das Urbild des Tartuffe*, que satiriza a prática da censura no *Vormärz* por meio da ficcionalização do episódio histórico em torno da representação do drama *Tartuffe* de Molière (1622-1673).
- 1845 (Abril): Gutzkow publica os primeiros oito (de um total de treze) volumes dos *Gesammelte Werke*, na editora Rütten und Loening em Frankfurt. (Maio): Viagem a Viena. (Setembro): Na sequência da publicação do relato de viagem *Wiener Eindrücke*, em que denuncia a política absolutista do Príncipe de Metternich (1773-1859), Gutzkow vê as suas obras serem proibidas na Áustria e as suas peças banidas do Hofburgtheater de Viena (até à Revolução de 1848).
- 1846 (1 de Fevereiro): Estreia da comédia *Anonym* no Teatro da Corte em Dresden. (Março-Abril): Segunda viagem de Gutzkow a Paris, onde recebe novamente a companhia de Therese von Bacheracht. Assiste a várias representações de dramas clássicos franceses e, motivado pela releitura da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* com vista à sua reedição nas obras completas, escreve a tragédia *Uriel Acosta*.

1846-1849: A actividade dramaturgical em Dresden, a Revolução de 1848 e a destruição do triângulo amoroso

1846 (Julho): Publicação dos volumes 9-12 dos *Gesammelte Werke*, que incluem e. o. a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (vol. 11) e o relato de viagem *Pariser Eindrücke* (vol. 12). (Novembro): Gutzkow sucede a Ludwig Tieck no cargo de «Dramaturg» do Teatro da Corte em Dresden (até Maio de 1849), onde assiste, a 13 de Dezembro, à estreia auspiciosa da peça *Uriel Acosta*, que vem a ser publicada pela primeira vez, no ano seguinte, incluída no quinto volume dos *Dramatische Werke*.

1847 (Janeiro): Gutzkow muda-se com a família para Dresden.

1848: Os conflitos constantes com actores, críticos e com August von Lüttichau (1786-1863), o director do Teatro, levam-no a passar umas férias de três meses em Berlim. (18 de Março): Gutzkow encontra-se em Berlim aquando da eclosão da Revolução e publica, em fins de Março, o panfleto *Ansprache an das Volk*. No entanto, os problemas pessoais (a súbita morte de Amalie, a 22 de Abril, e o posterior desentendimento com Therese von Bacheracht) impedem uma participação mais activa de Gutzkow no processo pós-revolucionário. (Novembro): Num encontro em Dresden, Gutzkow recusa casar com Therese von Bacheracht e põe fim a uma relação de sete anos.

Publicação do escrito histórico-político *Deutschland am Vorabend seines Falles oder seiner Größe*. Gutzkow traduz e adapta para o palco alemão a tragédia *Frei Luís de Sousa* (1843), de Almeida Garrett (1799-1854), a que dá o título de *Der Pilger*.

1849 (Maio): Gutzkow assiste, sem intervir, à revolta de Maio em Dresden, mas é demitido do cargo que ocupa no Teatro da Corte.

Os anos de relativa estabilidade como jornalista e romancista no período pós-revolucionário (1849-1861)

1849 (27 de Agosto): Gutzkow vive o seu último êxito como dramaturgo com a estreia da comédia histórica *Der Königsleutnant*, em Frankfurt, no âmbito das comemorações do Centenário do Nascimento de Goethe. (19 de Setembro): Ainda

em Frankfurt, Gutzkow casa em segundas núpcias com Bertha Meidinger (1829-1909), prima da primeira mulher, ligação de que vêm a nascer três filhas: Clara Gutzkow (1850-1939), Selma Gutzkow (1852-1932), Lilly Gutzkow (1857-?).
R regresso a Dresden na companhia da mulher.

1850/1851: Gutzkow escreve e publica, em nove volumes, o romance *Die Ritter vom Geiste*, no qual põe em prática a sua teoria do «Roman des Nebeneinander», retratando a época da Restauração.

1852 (Janeiro): Publicação do 13.º e último volume dos *Gesammelte Werke*, contendo uma versão revista do romance *Wally die Zweiflerin* com o título *Vergangene Tage*. (Fevereiro-Março): Uma recensão deste romance publicada na revista *Die Grenzboten* abre a polémica conhecida como «Grenzbotenstreit», que opõe Julian Schmidt e Gustav Freytag a Gutzkow. (Maio): Publicação das memórias de infância *Aus der Knabenzeit*. (Maio/Junho): Viagens à Bélgica, Paris e Suíça. (3 de Junho): Estreia da tragédia histórica sobre a figura do Secretário de Estado do rei Felipe II de Espanha *Antonio Perez* (mais tarde: *Philipp und Perez*), em Estugarda. (Setembro): Gutzkow publica o primeiro número do semanário *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, o qual dirige até 1862.

1854 Início da amizade com o publicista Karl Frenzel (1827-1914). (28 de Agosto): O Grão-duque de Weimar condecora Gutzkow com a Cruz do Cavaleiro da Ordem do Falcão de Primeira Classe.

1855 (1 de Janeiro): Estreia, em Leipzig, da comédia satírica *Lenz und Söhne oder Die Komödie der Besserungen*, cuja representação é posteriormente impedida pelo rei da Saxónia. Gutzkow torna-se cofundador da Fundação Schiller, inicialmente sediada em Dresden.

1856 (Fevereiro/Abril): Estreias do drama *Ella Rose*, que tematiza os direitos da mulher, em Dresden e no Hofburgtheater de Viena. (1 de Dezembro): Em Berlim, estreia da comédia histórica *Lorbeer und Myrte* sobre a polémica entre o Cardeal de Richelieu (1585-1642) e Corneille (1606-1684) em torno da representação do drama *Cid*.

1857-1861: Após viagens às regiões de Hessen, Vestfália e Renânia, e depois a Itália, Gutzkow escreve e publica, em nove volumes, o romance *Der Zauberer von Rom* (1858-1861), em que retrata a sociedade alemã da época, fazendo a apologia de um catolicismo liberto do clericalismo romano.

De Weimar a Frankfurt: os anos de desassossego e de declínio do escritor (1861-1878)

1861-1864: A conturbada presidência da Fundação Schiller em Weimar

1861 (Outubro): Mudança para Weimar, onde, durante três anos, ocupa o cargo de Presidente da Fundação Schiller, que se revela muito trabalhoso e pouco gratificante, restringindo significativamente a actividade literária de Gutzkow.

1862/1863: Publicação de uma nova edição revista dos seus *Dramatische Werke* em 20 volumes (vol. 8: *Uriel Acosta*, 1862).

1864: Publicação da novela *Die Kurstauben*. (Outubro): Demissão da presidência da Fundação Schiller, devido a graves conflitos pessoais e. o. com Franz Dingelstedt (1814-1881), o director do teatro da Corte de Weimar. Na sequência deste episódio, Gutzkow sofre a primeira grave crise psicótica, passando o resto do ano em viagens errantes pela Alemanha.

1864-1869: O agravamento dos problemas psíquicos, o sanatório e o retomar da carreira literária

1865 (Janeiro): Acometido por paranóia, Gutzkow protagoniza uma tentativa fracassada de suicídio num hotel em Friedberg (Hessen) e é internado no sanatório de St. Gilgenberg, perto de Bayreuth, até 24 de Dezembro.

1866 (Janeiro-Maio): Gutzkow retoma gradualmente a actividade literária na estância termal de Vevey, junto do Lago de Genebra, e, a partir de Junho, em Kesselstadt (Hanau).

1867/1868: Gutzkow publica, em cinco volumes, o romance histórico *Hohenschwangau. Roman und Geschichte. 1536-1567* e os aforismos intitulados *Vom Baum der Erkenntnis*.

1869 (2 de Fevereiro): Estreia pouco conseguida da comédia *Der westphälische Friede* em Mannheim. (Maio-Setembro): Estada em Bregenz (Áustria), na margem do Bodensee, e publicação do texto autobiográfico *Die schöneren Stunden. Rückblicke*.

1869-1873/1874: *A persistência das dificuldades económicas e o agravamento da debilidade psíquica e física do autor devido à retoma da escrita desenfreada e à acumulação de conflitos com o meio literário e publicista em Berlim*

1869 (Outono): Regresso de Gutzkow e família à sua terra natal.

1870: Publicação de três volumes de narrativas autobiográficas e ficcionais, reunidos sob o título *Lebensbilder*, do romance *Die Söhne Pestalozzis* e do drama *Der Gefangene von Metz*, que tematiza a Guerra Franco-Prussiana ainda em curso.

1871 (10 de Janeiro): O enorme fracasso da peça *Der Gefangene von Metz*, estreada em Berlim, somado a uma recensão contundente de Theodor Fontane sobre a mesma, publicada na *Vossische Zeitung* (12 de Janeiro), provocam a irritação exacerbada de Gutzkow.

1871/1872: Terceira edição revista dos *Dramatischen Werke* em 20 volumes (vol. 2: *Uriel Acosta*).

1872 (Maio-Julho): Gutzkow é acometido por uma crise maníaco-depressiva e decide viajar pela Alemanha e pela Holanda.

1873: A editora Costenoble de Jena inicia a publicação de uma nova edição aumentada e melhorada dos *Gesammelte Werke* em doze volumes (vol. 4 inclui *Der Sadducäer von Amsterdam*, 1874), apenas concluída em 1876.

1873/1874: Na sequência dos conflitos acérrimos com o crítico literário Adolf Rutenberg (1840-1893) e com o suposto «Rachebund von Berlin»,⁸ Gutzkow sofre nova crise psicótica, que vem a agravar-se, após as estadas em Bad Kissingen e Bad Harzburg (Julho/Agosto de 1873), resultando numa segunda crise grave de paranóia, que leva Gutzkow até Itália, onde permanece vários meses em repouso, na companhia de sua filha Selma.

1875-1877: *As tentativas de recuperação da doença mental*

1874 (Maio): Gutzkow muda-se para Wieblingen (Heidelberg) e consegue voltar a escrever.

1875 (Janeiro-Março): Gutzkow viaja com a família para Leipzig, onde é homenageado pelo Schillerverein local. (Setembro): Publicação da obra autobiográfica

⁸ É sabido que a agressividade e a sensibilidade exacerbadas de Gutzkow, nesta fase em que a sua reputação como escritor vem sendo sucessivamente beliscada, acabaram por contribuir para a multiplicação dos seus adversários no meio cultural berlinense. Sobre este, ao que tudo indica, imaginário conluio de inimigos movido pelo desejo vingativo de um ajuste de contas com o antigo detractor de Heinrich Heine, cf. Wolfgang Rasch (1993).

Rückblicke auf mein Leben sobre os anos 30 e 40. (Outubro): Mudança para Heidelberg.

1877: Publicação, em três volumes, do último romance *Die neuen Serapionsbrüder*, no qual trata as transformações sociais operadas nos primeiros anos da Fundação do Império, após a Guerra Franco-Alemã de 1870/1871. (Julho-Novembro): Publicação de uma série de artigos («Zeitfragen und Anregungen») no jornal *Deutsche Montags-Blatt*.

1877-1878: A persistência da doença e a morte em Frankfurt/Sachsenhausen

1877 (Outubro): Mudança para Frankfurt/Sachsenhausen.

1878 (Março): Publicação da miscelânea *In bunter Reihe. Briefe, Skizzen, Novellen* e de um polémico ensaio *Dionysius Longinus oder Über den ästhetischen Schwulst in der neuern deutschen Literatur*. (16 de Dezembro): Gutzkow morre na noite de 15 para 16 de Dezembro na sequência de um incêndio no seu quarto.

1.3. Sobre a literatura e o teatro como instituições ético-políticas: o ideário estético-literário de Karl Gutzkow

É do conhecimento geral que a sobrevivência do escritor Karl Gutzkow na memória cultural alemã não se deve à qualidade da sua extensíssima e multifacetada obra literária, nem sequer à sua moderna teoria romanesca,⁹ mas antes, e quase em exclusivo, ao lugar absolutamente central que o autor do polémico romance *Wally, die Zweiflerin* (1835) veio a ocupar no panorama cultural e literário da Alemanha da Restauração, quando contava apenas 24 anos de idade.¹⁰ O desinteresse ostensivo pela figura do escritor, que permanece extremamente activo até à eclosão da Revolução de 1848, não deixa, pois, de revelar-se como um facto deveras surpreendente. Tanto mais que múltiplas fontes bibliográficas atestam, como veremos, de forma inequívoca, a célere recuperação de uma posição de relevo por parte do «porta-voz da Jovem Alemanha» (Funke, 1984: 25), como assaz combativo e temido intelectual, crítico literário, romancista, novelista e dramaturgo, pouco tempo após a experiência indelével da prisão, não obstante a intensificação das medidas repressivas, imposta pelas autoridades políticas da Restauração.

Pela nossa parte, dados os diferentes contextos que enquadram a produção das duas obras que formam o nosso *corpus* — *Der Sadducäer von Amsterdam*, em meados da década de 1830, e *Uriel Acosta*, em meados da década seguinte — não hesitamos em tomar em especial consideração o novelista da Jovem Alemanha e o dramaturgo do *Vormärz*. Para o efeito, sem excluir observações pontuais relativas ao percurso de vida

⁹ A conhecida teoria do «Roman des Nebeneinander», isto é, da narração sincrónica ou paralela de vários fios de acção, de modo a transmitir uma perspectiva caleidoscópica da sociedade de uma época é explicitada por Gutzkow no prefácio do romance *Die Ritter vom Geiste* (1850/1851), o qual constitui o primeiro exemplo prático da referida teoria (cf. Gutzkow, 1998c: 9s.). Para uma perspectiva crítica da teoria do «Roman des Nebeneinander», cf. especialmente Gert Vonhoff (1994: 242-257; 2000: 107-120), Peter Hasubek (1996b: 280-287), Kurt Jauslin (2000: 121-148) e Claus-Michael Ort (2002: 347-375).

¹⁰ Peter Demetz (1974: 10) não se limitou a denunciar o facto de a germanística se interessar apenas pela obra da juventude de Gutzkow, desprezando a imensa e multifacetada produção literária restante, antes se esforçou por contrariar essa tendência e disfarçar um pouco uma das principais lacunas das anteriores edições das obras reunidas por Heinrich Hubert Houben (1908), Peter Müller (1911) e Reinhold Gensel (1912) através da edição da antologia *Liberale Energie: eine Sammlung seiner kritischen Schriften* (1974), que reúne uma pequena parte de um vasto leque de escritos de índole e de temática diversificada e que cobrem os 47 anos da carreira crítico-literária do autor de *Uriel Acosta*. Um projecto mais ambicioso foi, entretanto, levado a cabo por Adrian Hummel com a edição de *Schriften. Band 1: Politisch-Zeitkritisches. Philosophisch-Weltanschauliches. Band 2: Literaturkritisch-Publizistisches. Autobiographisch-Itinerarisches* (1998), completada com um terceiro volume de comentários e materiais, no qual contou com a colaboração de Thomas Neumann. No entanto, há que salientar que até o referido projecto de edição das obras completas de Gutzkow (cf. *supra*, p. 7s.) terá as suas dificuldades em compilar a totalidade do *corpus* gutzkowitziano espalhado por jornais e revistas do século XIX, para não falar do gigantesco volume de correspondência (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.1, p. 219ss.).

do jornalista e escritor, centrar-nos-emos essencialmente nos aspectos relacionados com a evolução do ideário estético-literário de Karl Gutzkow, o qual, de resto, só a espaços se encontra exposto em textos declaradamente programáticos. Para aceder aos preceitos estético-literários que norteiam a sua obra do tempo da Jovem Alemanha e do *Vormärz* é preciso recorrer a múltiplos textos de diversa índole, desde recensões, ensaios e paratextos vários a cartas e a relatos de viagem. De entre esta panóplia de textos de jaez teórico-literário ou afim, serão chamados à colação, em primeiro lugar, aqueles que contêm esclarecimentos do autor quanto à sua concepção genérica da obra de arte literária, bem como, tanto quanto possível, no que respeita ao seu entendimento específico dos géneros novela e drama (cf. *infra*, os subcapítulos III.1.3.3 e III.1.3.4, p. 179-188), e, em segundo lugar, os textos relativos à sua concepção de ficção histórica (cf. *infra*, os subcapítulos III.1.4.2 e III.1.4.3, p. 202-217).

1.3.1. O «contrabando de ideias» e o «credo» político-literário do porta-voz da Jovem Alemanha

Um dos episódios mais curiosos — e mais marcantes — da biografia de Karl Gutzkow pode resumir-se do seguinte modo: no dia 3 de Agosto de 1830, quando o jovem estudante berlinense se prepara para receber das mãos do seu professor de Filosofia, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), um prémio académico, começam a circular, no salão nobre da Universidade de Berlim, notícias sobre a Revolução de Julho em Paris. Consumado o acto solene, o premiado, interiormente dividido, acaba por desinteressar-se pela distinção científica e pelo meio académico envolvente, partindo ávido em busca de informações complementares sobre o acontecimento histórico-político que abalou o continente europeu. O incidente, relatado de forma mais detalhada e estilizada pelo próprio protagonista nas páginas iniciais do ensaio crítico-literário e autobiográfico *Vergangenheit und Gegenwart. 1830-1838* (1839), adquire mesmo um valor simbólico, na medida em que contribui decisivamente para a politização do jovem Gutzkow.

«Die Wissenschaft lag hinter, die Geschichte vor mir.» (Gutzkow, 1998e: 1161): são as palavras com que, retrospectiva e enfaticamente, assinala o momento-chave do seu percurso biográfico, o qual, após algumas hesitações, o conduzirá a breve trecho ao estatuto de «pioneiro do jornalismo literário» (Jendretzki, 1988: 12), em detrimento de outras opções profissionais equacionadas, concretamente as carreiras eclesiástica e docente, para desgosto profundo tanto dos pais como da futura noiva Rosalie Scheidemantel.¹¹ A visão do mundo, mas também a concepção de literatura do jovem que, movido pelo entusiasmo e pelo sentido de justiça (cf. Gutzkow, 2006: 14), concilia as funções complementares de crítico literário e de escritor, desenvolver-se-ão *ab initio* sob os auspícios dos ideais da liberdade e da democracia representados pela Revolução de Julho.

Não é, pois, por mero acaso que a crítica germanística, sobretudo a que se tem debruçado de modo efectivo sobre a posição estética do principal porta-voz da Jovem Alemanha,¹² destaca quase invariavelmente o entendimento instrumental da obra de arte

¹¹ Cf. *supra*, a tábua biobibliográfica de Karl Gutzkow, p. 149ss..

¹² Continua por publicar um estudo amplo sobre a concepção estético-literária de Karl Gutzkow, cuja obra abarca um vasto período histórico-literário, desde a Jovem Alemanha ao Realismo tardio, nos anos da Fundação do II Reich. Ainda assim, há diversos trabalhos científicos que contêm alguma informação relevante acerca desta matéria: o ensaio *Leiden an der Gesellschaft: vom literarischen Liberalismus zum*

literária por parte de Gutzkow como veículo das ideias liberais ao serviço da luta contra a política absolutista da Restauração. Esta noção programática, baseada numa nova função da literatura, que dita sem dúvida um afastamento em relação ao conceito de autonomia da arte vigente na época clássico-romântica,¹³ é, por via de regra, sustentada por dois ou três passos frequentemente citados.

Referimo-nos, em primeiro lugar, a uma exigência programática contida no «romance» *Briefe eines Narren an eine Närrin* (1832), uma espécie de manifesto político-literário da Jovem Alemanha que, de acordo com Richard Kavanagh (2003: 211-215), sob a capa de uma correspondência ficcional, ataca as estruturas restaurativas da Alemanha, sobretudo o clero, a nobreza, a intelectualidade conservadora que domina o ensino, o funcionalismo público e a censura:¹⁴ «Die Nothwendigkeit der Politisirung unserer Literatur ist unläugbar.» (Gutzkow, 2003: 139). Esta afirmação isolada do bobo, um amante incondicional da república e da liberdade (Kavanagh, 2003: 212), proferida no contexto ficcional de uma carta que contrasta a situação sociopolítica francesa com a alemã, tem, de facto, uma presença quase obrigatória no discurso germanístico sobre o ideário estético-literário de Gutzkow, sendo apenas superada em número de presenças por uma outra frase marcante, a qual remete, aliás, para a atmosfera de repressão feroz, em que se movem os jovens escritores alemães da década de 1830: «Der Ideenschmuggel wird die Poesie des Lebens werden.» (Gutzkow, 2003: 122). O «contrabando de ideias» para ludibriar a censura apertada, imposta pelas «Resoluções de Karlsbad» (1819) e intensificada na sequência das investidas liberais contra o poder reaccionário através dos comícios de Hambach e de Gaibach, na Primavera de 1832, bem como do fracassado assalto à Hauptwache em Frankfurt a. M. (1833), é a metáfora escolhida para caracterizar um tipo de literatura que se pretende ligado à realidade da vida. Como Carl Richter (1978: 61ss.) e Norbert Trobitz (2003: 82s.) já fizeram notar,

poetischen Realismus, de Claus Richter (1978: 60-93; 113-139); a monografia *Beharrung und Umbruch 1830-1860. Karl Gutzkow auf dem Weg in die literarische Moderne*, de Rainer Funke (1984: 25-160); no supramencionado estudo introdutório sobre a literatura do Vormärz de Norbert Otto Eke (2005a: 11s., 48-52, 59-62, 75-81); e a dissertação sobre o tema *Der Literaturkritiker Karl Gutzkow* (2003), de Norbert Trobitz. Cf. ainda os artigos de Peter Demetz (1974: 10-33) e Peter Hasubek (1996c: 249-270), bem como um pequeno capítulo da dissertação com o título de *Karl Gutzkow als Pionier des literarischen Journalismus*, de Jens Jendretzki (1988: 142-145), textos que também tecem breves considerações sobre o ideário estético-literário do nosso autor.

¹³ Acerca do «fim do período da arte», primeiramente diagnosticado por Heinrich Heine, numa recensão da obra *Die deutsche Literatur* (1828) de Wolfgang Menzel, e mais tarde reiterado, cf. e. o. Carl Richter (1978: 50-59).

¹⁴ Sobre esta obra de estreia de Gutzkow, originalmente publicada sob anonimato pela editora Hoffmann & Campe em Hamburgo, e duas vezes reeditada no século XXI (Gutzkow, 2001 e 2003), cf. também especialmente Gert Vonhoff (1994: 9-38), Herbert Kaiser (2001: 207-224) e Norbert Trobitz (2003: 46-53).

«Leben» constitui um conceito programático fundamental da posição estética de Gutzkow, influenciada pelo pensamento organológico de Hegel, como fica patente no «hino à vida» extraído de uma recensão da obra historiográfica *Tafeln der Geschichte* de Karl Eduard Vehse (1802-1870), publicada, a 1 de Abril de 1835, no suplemento literário do jornal *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, o qual tem a seu cargo entre Janeiro e Agosto desse ano: «Leben ist der Complex vom Leiden und Thun des Alls, Leben ist der Athem der Menschheit, das Wort selbst, es ist Alles, was man nur denken, empfinden, glauben, Alles was man selbst nur sein kann.» (Gutzkow, 1835c: 311).¹⁵

Voltando à sugestiva expressão metafórica do «contrabando de ideias», diga-se que a sua centralidade na poética gutzkowiana é tanto mais evidente quanto surge posteriormente reformulada num passo bem conhecido de um documento autêntico, uma carta de Gutzkow enviada a Georg Büchner, a 17 de Março de 1835, ou seja, alguns meses antes de ser preso devido ao escândalo em torno da obra *Wally, die Zweiflerin*: «Treiben Sie wie ich den *Schmuggelhandel der Freiheit: Wein verhüllt in Novellenstroh*, nicht in seinem natürlichen Gewande; ich glaube, man nützt so mehr, als wenn man blind in Gewehre läuft, die keineswegs blind geladen sind.» (Büchner, 1971b: 476s.; itálicos nossos). O autor especifica agora o tipo de «traficância» recomendada: a mensagem inebriante da «liberdade», que ele prefere fazer chegar ao público leitor habilmente escondida na «palha» formal do género novela.¹⁶

Note-se, no entanto, que, além dos passos supracitados, existe um conjunto de textos crítico-literários muito menos conhecidos mas bem elucidativos quanto à posição estético-literária de Gutzkow enquanto jovem escritor, os quais antecipam outros aspectos programáticos geralmente encarados como típicos da chamada Jovem Alemanha. Com efeito, desde os artigos vindos a lume na primeira revista dirigida por

¹⁵ De acordo com Carl Richter (1978: 61) Gutzkow utiliza, nesta fase da sua obra crítico-literária, o conceito «Leben» numa acepção político-ideológica abrangente não isenta de traços utópicos: «Zum einen vereinigt Gutzkow unter 'Leben' alle fortschrittlichen Kräfte und Strömungen der Gegenwart, zum anderen verwendet er den Begriff als Zustandsbeschreibung der ersehnten national geeinten, liberalen Zukunftsgesellschaft.» Cf. também Eke (2005a: 59-62).

¹⁶ É bem conhecido o distanciamento de Büchner em relação à estratégia preconizada pelos autores da Jovem Alemanha, quer indirectamente através do seu protagonismo no projecto de consciencialização das massas por meio do panfleto *Der Hessische Landbote* (1834), quer directamente através da carta que dirige ao próprio Gutzkow no início de 1836, a qual testemunha o seu cepticismo relativamente a uma solução reformista para a Alemanha dos anos 30: «Uebrigens, um aufrichtig zu seyn, Sie und Ihre Freunde scheinen mir nicht grade den klügsten Weg gegangen zu seyn. Die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der *gebildeten* Klasse aus reformiren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein *materiell*, wären Sie je directer politisch zu Werk gegangen, so wären Sie bald auf den Punkt gekommen, wo die Reform von selbst aufgehört hätte. Sie werden nie über den Riß zwischen der gebildeten und ungebildeten Gesellschaft hinauskommen.» (Büchner, 1971b: 455).

Gutzkow (*Forum der Journal-Literatur*, 1831) que é perceptível a defesa de uma mudança funcional da literatura, colocando temporariamente o texto literário ao serviço da ideologia política, com o objectivo expresso de transformar o *status quo* da Alemanha da Restauração. Repare-se na forma como o aluno de Hegel ajusta a dialéctica do mestre aos seus intentos, quando enuncia o seu programa de politização da literatura logo no extenso artigo de abertura do primeiro caderno da revista *Forum der Journal-Literatur*, de 15 de Janeiro de 1831, intitulado «Emanation des Objects aus dem Subject»: «Das ist ja eben die Aufgabe unserer Zeit, daß wir überall predigen sollen von Untergang und Zerstörung, daß wir kämpfen mit jeglichem Rüstzeug immer gegen das Zunächststehende, denn nicht umsonst ist die Negation jetzt zu so hohen Ehren gelangt.» (apud Trobitz, 2003: 18s.).¹⁷

Em especial a vasta formação cultural e o estilo arrojado, que transparecem nas suas propostas de aproximação da literatura à vida política, social, científica e religiosa, em nome de uma nova ordem democrática, não passam despercebidas ao influente crítico literário Wolfgang Menzel. Este em breve lhe abrirá as portas do seu jornal *Morgenblatt für gebildete Stände*, à data um órgão de grande prestígio com sede em Estugarda, no qual Gutzkow colaborará, entre 1831 e 1834.¹⁸ Todavia, a relação do jovem jornalista e escritor com o «mefistofélico» mentor (Gutzkow, 2006: 14) não será duradoura, em boa parte devido a divergências ideológicas e literárias,¹⁹ que se tornam mais claras a partir de 1833, na sequência dos contactos de Gutzkow com outros

¹⁷ Norbet Trobitz (2003: 19) comenta do seguinte modo a citação acima transcrita: «Die zu hohen Ehren gekommene “Negation” fordert nach Gutzkow zur welthistorischen, zeitnotwendigen Absetzung oder gar Zerstörung (Antithese) der restaurativ-positiven Ordnung (These) auf, damit sich eine neue Ordnung (Synthese) etablieren kann. (Selbstverständlich ist dies quer gegen Hegel gedacht, für den der Preußenstaat die letzte und höchste Syntheseleistung der welthistorischen Vernunft war.)» Também Claus Richter (1978: 61ss.) fala da influência hegeliana e da insistência no «princípio da negação» por parte do jovem Gutzkow. Sobre a posição do autor em relação à doutrina histórico-filosófica de Hegel, cf. *infra*, o subcapítulo III.1.4.2, p. 202ss..

¹⁸ Diga-se que a maioria dos primeiros textos literários conhecidos de Gutzkow, como *Die Sterbekassierer* e *Der Kaperbrief* (1833) ou, mais tarde também, *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834), foram primeiramente publicados no suplemento literário do *Morgenblatt*. É de referir também a colaboração em diversos outros jornais do Sul da Alemanha, dirigidos por Johann Friedrich Cotta (1764-1832) (p. ex. o influente *Allgemeine Zeitung* de Augsburg).

¹⁹ Acerca da forma como Gutzkow perspectiva o seu «tirocinio literário» e a sua ruptura com Menzel, cf. o supracitado ensaio *Vergangenheit und Gegenwart. 1830-1838* (Gutzkow, 1998e: 1170-1178) e um passo mais breve da autobiografia *Rückblicke auf mein Leben*, dada à estampa em 1875 (Gutzkow, 2006: 14s.), bem como os textos *Verteidigung gegen Menzel und Berichtigung einiger Urtheile im Publikum* (Gutzkow, 1998e: 903-936 [1835]), escrito no auge da polémica em torno do romance *Wally, die Zweiflerin*, e *Appellation an den gesunden Menschenverstand. Letztes Wort in einer literarischen Streitfrage* (Gutzkow, 1998f: 148-162 [1835]).

«jovens alemães» como Heinrich Laube e Gustav Schlesier (1810-?).²⁰ A gota de água que parece ter feito transbordar o copo do orgulho daquele que era então visto como o «Papa da literatura alemã» (Richter, 1978: 3) está contida num pequeno texto, aparentemente inócuo. Trata-se do prefácio, datado de 6 de Janeiro de 1834, à colectânea intitulada *Novellen*, onde o autor dos romances *Briefe eines Narren an eine Närrin* e *Maha Guru. Geschichte eines Gottes* (1833), no calor da luta por um novo público leitor, não consegue evitar a distribuição avulsa de remosques a diversas figuras proeminentes da literatura coeva, desde Heinrich Heine a Willibald Alexis (1798-1871): «Wolfgang Menzel schreibt keine Zeile, ohne zu denken, was wohl Paulus in Heidelberg dazu sagen werde [...]» (Gutzkow, 2001: IX-5).

Não é, contudo, este comentário trocista, alusivo à subserviência de Menzel em relação à Igreja protestante na pessoa do teólogo conservador Heinrich Eberhard Gottlob Paulus (1761-1851), que nos importa destacar do texto da «Vorrede» ao primeiro volume de novelas de Gutzkow. O verdadeiro interesse deste paratexto reside para nós na reafirmação programática de alguns preceitos teórico-literários por parte do jovem ficcionista, que, cada vez mais determinado, sonha com a imortalidade:

Es ist sehr dunkel und unanständig auf den Gassen Deutschlands. Alles macht sich durch *die Göttin der Gelegenheit*. Diese trat einst zu einem jungen blonden Manne und sprach zu ihm also: „[...] Verscherze dein Talent nicht! Zu den Bedürfnissen steige herab, laß Deine Götter Menschen werden, gleich uns! Gieb Dir um keinen Preis den Anstrich der Neuheit, sondern wirf Dich in die abgetragenen Kleider Deiner Vorgänger! *Erfinde Dir allerhand kleine Anekdoten, lüge Dir Zeit, Ort, Stunde, Menschen zusammen, schreibe Novellen!* Laß Deinen kalmückischen Namen immer mit gothischen Lettern drucken, sprich im Lapidarstyl von Dir selbst, und laß Dich an allen Orten und Ecken blicken. Dann wird man sich nicht mehr vergessen über die Stirn fahren, wenn man Deinen Namen nennt. Sondern mit unauslöschlichen Zügen wirst Du dann in dem Gedächtniß einiger tausend Menschen leben, welche über die Unsterblichkeit zu Gericht sitzen.“ (Gutzkow, 2001: IX-6s.; *itálicos nossos*).

²⁰ Repare-se que é o velho Gutzkow que, a dado passo da citada autobiografia, recorda a influência marcante de observações críticas à sua obra literária formuladas por Gustav Schlesier («dieser scharfsinnige Kopf»), numa das conversas mantidas em Leipzig, no início de 1834: «Uebrigens sind Sie in Ihrer Production auf dem Holzwege! Sie ahmen Voltaire und Diderot nach! [...] Ihr “Maha Guru” liest sich wie Zadig oder Candide. *Herzblut müssen Sie zeigen! Den Charakter der Gegenwart treffen! Sich Ihre Brust aufreißen! Nur “modern”, spezifisch “modern” muß der Schriftsteller von heute sein!* Die deutsche Literatur darf nur noch den Weg wandeln, den alle Literaturen Europas die Baronin Dudevant, *George Sand*, vorgezeichnet hat!» (Gutzkow, 2006: 19; *itálicos nossos*).

À semelhança da figura do bobo na sua obra de estreia, é agora uma deusa da ocasião, que, mascarada de alcoviteira («der gemeinen alten Kupplerin», Gutzkow, 2001: IX-7), lhe sugere o género novelístico como o instrumento com maior capacidade para atrair um público potencialmente receptivo à transformação político-social de uma Alemanha mergulhada nas trevas do absolutismo.

Voltaremos a este texto para nos debruçarmos mais atentamente sobre as considerações tecidas acerca da novela (cf. *infra*, o subcapítulo III.1.3.3, p. 181), já que sentimos ainda a necessidade de reorientar o nosso olhar para outros aspectos clarificadores da noção geral de literatura perfilhada pelo porta-voz da Jovem Alemanha, cuja cartilha estético-literária não inclui de modo recorrente apenas os tópicos «Leben» e «Freiheit». Segundo o crítico literário Wulf Wülfing (1982: 42ss.), também «Zeit» e «Tag» — termos referentes à época coetânea nas suas várias vertentes e ao presente quotidiano — figuram entre as palavras-chave do discurso teórico-literário da geração que se notabilizou no panorama cultural da Alemanha dos anos 30 do século XIX.

De facto, a fixação na realidade do tempo presente — numa inequívoca demarcação programática em relação ao paradigma estético clássico-romântico, com a veneração pela Antiguidade clássica, por parte de uns, e o culto do passado histórico medieval, por parte de outros, — é um dos principais denominadores comuns da literatura interventiva preconizada pelos mais diversos autores da geração da Jovem Alemanha.²¹ Como veremos de seguida, o jovem Gutzkow não foge à regra; todavia, porventura incomodado com a trivialidade que caracteriza uma boa parte da produção literária vinda a lume em nome do referido postulado, a dada altura sente necessidade de clarificar a sua posição pessoal, que aponta no sentido de uma relativização da componente política da arte literária, ainda antes do caso *Wally*. Fá-lo primeiramente, a título particular, numa carta ao editor Samuel Gottlieb Liesching (1786-1864)²² e, uns

²¹ Recorde-se, a título de exemplo, uma das mais conhecidas formulações deste desígnio programático extraída da obra *Wanderungen aus dem Tierkreis* (1835) de Ludolf Wienbarg: «Junge Dichter, fühlt ihr Talent und Trieb, nach der höchsten Palme zu ringen, einen Roman zu schreiben, wandelt nicht die verfallene, menschenleere Straße einer abgestorbenen Zeit, klopft nicht an die Gräber, um die Toten aufzuwecken [...]. Greift in die Zeit, greift in euren eigenen Busen. Vor allem aber, greift nicht eher zur Feder, werdet nicht früher Schöpfer, Gestalter, als bis ihr selber gestaltet. Greift in die Zeit, haltet euch an das Leben.» (*apud* Jost Hermand, 1974: 99).

²² Trata-se de uma carta datada de 6 de Janeiro de 1835 que contém importantes reflexões de Gutzkow, e. o. assuntos, sobre o papel do escritor na sociedade e na qual pode ler-se a seguinte síntese conclusiva: «Kurz, ich glaube, d[a]ß die Schriftsteller die Zeit nicht zusammenfassen u[nd] über sie räsonniren sollen, sondern sie vereinzeln u[nd] ihre Eindrücke, als unvergänglich in die Kunst übertragen. Die Literatur zum

meses depois, nas páginas do *Phönix*. No artigo «Theodor Mundt, Willibald Alexis und die Pommersche Dichterschule, oder über einige literar-historische Symptome», publicado a 1 de Abril de 1835, no suplemento literário do referido jornal, Gutzkow insurge-se contra vários outros autores, inclusive alguns conotados com a Jovem Alemanha, que tratam a realidade coeva mas, a seu ver, descoram a componente estética:

Es soll ein Gesetz sein, daß namentlich die Literatur sich um die Sonnenaxe der Zeit zu drehen habe. Aber ich frage, ob dieses Gesetz denn so neu ist? Ich frage, ob es mit so vielem Geräusch darf proklamiert werden? [...] Ich will nicht rätseln wie ein Professor der Ästhetik; aber wo habt ihr die Kunst hingetan? (Gutzkow, 1998e: 524).

O texto, que, a nosso ver, adquire uma importância programática, encerra de forma parodística com aquilo a que o próprio autor — versado em matéria teológica e prestes a iniciar a escrita da controversa obra *Wally, die Zweiflerin* — chama «credo» estético-literário:

Mein Glaubensbekenntniß!

Ich glaube an die Zeit, die allmächtige Schöpferin Himmels und der Erden, und ihren eingebornen Sohn, *die Kunst*, welche viel gelitten hat unter Pontius und Pilatus, von Crethi und Plethi, und doch die Welt erlösen helfen wird, und bis dahin glaub' ich *an den heiligen Geist der Kritik*, welchen die Zeit gesandt hat, zu richten die Lebendigen und die Todten. (Gutzkow, 1998e: 526; itálicos nossos).

O programa estético-literário de Karl Gutzkow, nesta fase inicial da sua longa carreira, baseia-se na fé inabalável numa espécie de «Santíssima Trindade»: a época coetânea, a arte e a crítica. Se não deixa de reivindicar o tratamento do «todo-poderoso» tempo presente da Restauração, o jovem Gutzkow professa outrossim a sua crença na imprescindível vertente estética, mas em harmonia com o «sacrossanto» espírito crítico, cultivado por esta nova geração de escritores liberais e democratas que vê em Ludwig Börne (1786-1837) e Heinrich Heine os principais mentores.

politischen u[nd] histor[ischen] Räsonnement machen ist die Consequenz einer Ansicht derselben, welche ich nur halb theile. Kann die Literatur nicht handeln; dann soll [sie], um doch etwas Positives zu schaffen, die Fragen der Kunst aufnehmen u[nd] sie mit der Zeit versöhnen.» (Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 35,6; sublinhados nossos)

Outras importantes considerações de índole programática, que complementam o seu ideário estético-literário, encontram-se num artigo intitulado «Wahrheit und Wirklichkeit», vindo pela primeira vez a lume na edição de 25 de Julho de 1835 do jornal *Phönix*.²³ Os dois conceitos centrais que dão título ao texto são, convém referir, usados com conotações político-ideológicas, como se pode inferir do seguinte passo:

Die *poetische Wahrheit* ist schöpferisch. Sie baut mit den geheimsten Fäden der menschlichen Seele, sie combinirt nicht, wie der Staat, die Familie, die Religion, die Sitten und das Vertrauen combiniren, sondern *revolutionär*. Die *poetische Wahrheit* offenbart sich nur dem Genius. Dieser lauscht niedergestreckt auf den Boden der *Wirklichkeit*, und hört wie in den innersten Getrieben der Gemüther eine embryonische Welt mit keimendem Bewußtsein wächst. Wer auf eine Entwicklung lauscht, muß sich oft gestehen, daß ganze Gedichte in ihm sich zusammenreimen aus Motiven, welche die Außenwelt niemals anerkennen würde. (Gutzkow, 1835f: 694; itálicos nossos).

Enquanto a «verdade», apelidada de «poética», funciona como sinónimo de orientação revolucionária, a «realidade» é entendida como sinónimo de uma posição conservadora. Em analogia à exortação de Wienburg aos jovens poetas, Gutzkow apela aqui à genialidade dos escritores da sua geração, incumbindo-os da tarefa essencial de perscrutação da realidade presente da Restauração, que esconde o gérmen de uma nova ordem sociopolítica. Leia-se ainda um outro extracto que documenta a verdadeira dimensão da luta dos jovens alemães:

Es baut sich *eine Wahrheit der Dichtung* auf, der in den uns umgebenden Constitutionen nichts entspricht, eine ideelle Opposition, ein dichterisches Gegentheil unsrer Zeit, das *einen zweifachen Kampf* wird zu bestehen haben, einmal *gegen die Wirklichkeit selbst als constituirte Macht* mit physischer Autorität, sodann einen *gegen die Poesie der Wirklichkeit*, welche so viel Dichter und so viel Kritiker für sich hat. (Gutzkow, 1835f: 694; itálicos nossos).

São duas, afinal, as frentes em que se encontram entrincheirados os verdadeiros adversários da Jovem Alemanha e Gutzkow não teme, antes incita ao duplo confronto:

²³ Significativamente, apenas alguns dias depois, este artigo será acrescentado como apêndice ao texto do romance *Wally, die Zweiflerin* (1835) e integrará igualmente a edição revista do mesmo romance, publicada sob o título *Vergangene Tage* (1852) como 13.º volume dos *Gesammelte Werke*.

no campo do poder político, com o governo absolutista e, no campo literário e cultural, com as correntes que se constituem como sustentáculo do sistema Metternich, nomeadamente o Romantismo e o *Biedermeier*.

Diga-se, em síntese, que o ideário estético-literário do porta-voz da Jovem Alemanha, que inicia a sua produção literária mergulhando «a pena na torrente da vida»,²⁴ leia-se: na realidade social, política e cultural da época da Restauração, não denota apenas preocupações de cunho exclusivamente estético-literário, mas sim um duplo desígnio político-literário, elegendo o «contrabando de ideias liberais» como estratégia privilegiada no combate às diversas forças que sustentam a Alemanha da Restauração.

²⁴ Reportando-se ao supracitado artigo publicado no *Forum der Journal-Literatur* (cf. *supra*, p. 64), Norbert Trobitz salienta: «Die “Feder in den Strom des Lebens zu tauchen“, ist das oberste Gebot des Zeitschriftstellers [Karl Gutzkow].» (*apud* Trobitz, 2003: 13).

1.3.2. Persistência e reformulação do ideário poetológico de Gutzkow: do caso *Wally, die Zweiflerin* ao período do *Vormärz*

A prossecução de tal combate parece adquirir maior vigor e radicalismo («Herzblut», Gutzkow, 2006: 19) no ano de 1835, traduzindo-se, logo em Abril, no polémico prefácio à reedição do ensaio *Vertraute Briefe über Schlegels Lucinde* de Friedrich Schleiermacher (1768-1834), no qual ataca ostensivamente a aliança prussiana entre a Coroa e a Igreja, e, em Agosto, na publicação do não menos polémico romance *Wally, die Zweiflerin*, que trata de forma controversa temas candentes como a situação da mulher e a problemática da religião. Ambas as obras são de imediato proibidas na Prússia, sendo a última alvo de uma recensão demolidora, publicada nas páginas do *Morgenblatt für gebildete Stände* e assinada por Wolfgang Menzel, o agora inconciliável inimigo de Karl Gutzkow, que, num ajuste de contas pessoal, alerta ruidosamente para o alegado carácter imoral e blasfemo do romance, acabando por denunciar o antigo discípulo às entidades oficiais. Assim, num ápice, o autor da controversa obra protagonizada por Wally, a céptica, vê-se transformado no rosto mais visível de um conjunto de jovens intelectuais unidos somente pelo desejo de unificação e democratização de uma Alemanha tolhida pela política de repressão sob a tutela do chanceler austríaco Metternich.

Não nos vamos deter em considerandos sobre as circunstâncias, de resto sobejamente conhecidas, relativas a um dos maiores escândalos da história da literatura alemã.²⁵ Lembramos somente as consequências, a nosso ver, fulcrais no que concerne ao desenvolvimento da concepção estético-literária do autor em estudo, ditadas pela resolução do Parlamento da Liga Alemã, de 10 de Dezembro de 1835, documento que introduz novas medidas censórias, visando o silenciamento de Karl Gutzkow e dos autores conotados com o movimento do *Junges Deutschland*.²⁶ Em termos pessoais, a

²⁵ Sobre a polémica entre Gutzkow e Menzel e a recepção do romance *Wally, die Zweiflerin*, cf. *supra*, a tábuca biobibliográfica de Karl Gutzkow, p. 149s., o material e os comentários insertos por Gerhard Heintz na edição crítica da mesma obra (Gutzkow, 1998g: 133-469) e, principalmente, o estudo exaustivo de Erwin Wabnegger intitulado *Literaturskandal: Studien zur Reaktion des öffentlichen Systems auf Karl Gutzkows Roman »Wally, die Zweiflerin« (1835-1848)* (1987).

²⁶ Reza assim o texto da referida resolução: «Nachdem sich in Deutschland in neuerer Zeit, und zuletzt unter der Benennung „das junge Deutschland“ oder „die junge Literatur“, eine literarische Schule gebildet hat, deren Bemühungen unverholen dahin gehen, in belletristischen, für alle Klassen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden sozialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören: so hat die deutsche Bundesversammlung — in Erwägung, daß es dringend notwendig sei, diesen verderblichen, die Grundpfeiler aller gesetzlichen Ordnung untergrabenden Bestrebungen durch Zusammenwirken aller

aplicação do articulado oficial, redigido em defesa da religião cristã, da moral e dos bons costumes vigentes no território pertencente à Liga Alemã, significa para Gutzkow um golpe quase fatal na sua luta pela liberdade principiada no rescaldo da Revolução de Julho, na medida em que, além de sofrer uma pena de dois meses e meio de prisão, se vê impedido de publicar qualquer obra, o que equivale à proibição do exercício das suas actividades de escritor e jornalista.

Pese embora não assine qualquer capitulação incondicional, o jovem Gutzkow não sai de modo algum ileso da batalha em redor do famigerado romance *Wally, die Zweiflerin*. O ponto de viragem na teoria, bem como na prática, estético-literária do nosso autor começa efectivamente a ser urdido ainda dentro das quatro paredes da prisão de Mannheim. Há um excerto do diário do cárcere, incluído sob o título de «Gedanken im Kerker» no referido ensaio *Vergangenheit und Gegenwart. 1830-1838* (Gutzkow, 1998e: 1214-1223), que documenta, de facto, uma reorientação estratégica da sua actividade de escritor e de crítico literário sob o impacto ameaçador do caso *Wally*. Ao tomar conhecimento da proibição dos seus escritos na Prússia, Gutzkow não enjeita a expiação da culpa solitária na luta da Jovem Alemanha contra o Estado absolutista («Ich stehe *allein*: ich trage die Schuld Wozu die Genossen? Es sind meine Freunde nicht, es sind Rivale.» Gutzkow, 1998e: 1214), saindo assim em defesa dos alegados correligionários, mas também não aceita prescindir da sua carreira literária, em nome da nação alemã: «Daß meine Vergangenheit ausgelöscht wird, ertrag' ich wohl; aber daß man mir die Zukunft nehmen will, ist schmerzlich! Den Funken, der in mir brennt, darf ich nicht verglimmen lassen. [...] Einer Nation nützen, heißt sich aufopfern.» Gutzkow, 1998e: 1214) E, depois de explicitar algumas das suas

Bundesregierungen sofort Einhalt zu tun, und unbeschadet weiterer vom Bunde oder von den einzelnen Regierungen zur Erreichung des Zweckes nach Umständen zu ergreifenden Maßregeln — sich zu nachstehenden Bestimmungen vereinigt: 1. Sämmtliche deutschen Regierungen übernehmen die Verpflichtung, gegen die Verfasser, Verleger, Drucker und Verbreiter der Schriften aus der unter der Bezeichnung „das junge Deutschland“ oder „die junge Literatur“ bekannten literarischen Schule, zu welcher namentlich Heinr. Heine, Karl Gutzkow, Heinr. Laube, Ludolf Wienbarg und Theodor Mundt gehören, die Straf- und Polizei-Gesetze ihres Landes, so wie die gegen den Mißbrauch der Presse bestehenden Vorschriften, nach ihrer vollen Strenge in Anwendung zu bringen, auch die Verbreitung dieser Schriften, sei es durch den Buchhandel, durch Leihbibliotheken oder auf sonstige Weise, mit allen ihnen gesetzlich zu Gebot stehenden Mitteln zu verhindern. 2. Die Buchhändler werden hinsichtlich des Verlags und Vertriebs der oben erwähnten Schriften durch die Regierungen in angemessener Weise verwarnet und es wird ihnen gegenwärtig gehalten werden, wie sehr es in ihrem wohlverstandenen eigenen Interesse liege, die Maßregeln der Regierungen gegen die zerstörende Tendenz jener literarischen Erzeugnisse auch ihrerseits, mit Rücksicht auf den von ihnen in Anspruch genommenen Schutz des Bundes, wirksam zu unterstützen. 3. Die Regierung der freien Stadt Hamburg wird aufgefordert, in dieser Beziehung insbesondere der Hoffmann- und Campe'schen Buchhandlung zu Hamburg, welche vorzugsweise Schriften obiger Art in Verlag und Vertrieb hat, die geeignete Verwarnung zugehen zu lassen.» (*apud* Vaßen, 1997: 74ss.).

divergências com os outros implicados, faz notar a sua independência intelectual e rejeita inequivocamente qualquer cedência ao nível dos princípios ideológicos ou culturais em relação às forças conservadoras que dominam a Alemanha da Restauração:

Ich werde immer etwas Eignes haben; aber nur, um nicht mit Andern verwechselt zu werden. Das »Bestehende« werd' ich *nicht* lehren; denn dies müßte selbst die beleidigen, die es schützen und die da wüßten, daß dem Positiven ängstlich aus dem Wege gehen nicht heißt, das Positive billigen. Fühlen werd' ich minder hart, minder dornig. Denken aber und Forschen, nach wie vor. (Gutzkow, 1998e: 1222)²⁷

O anúncio de uma maior brandura no labor literário não deve, na nossa opinião, ser confundido com tibieza e parece corresponder antes ao esboçar de um recuo estratégico que visa a sobrevivência possível de Gutzkow como escritor livre num contexto de repressão e censura reintensificadas pelo decreto de 10 de Dezembro de 1835.

Na verdade, Gutzkow recusa a possibilidade do exílio, como se sabe, uma alternativa abraçada por diversos intelectuais coevos, desde Börne (em 1830) a Heine (em 1831), para citar apenas os nomes mais representativos. A perspectiva de que se trata de um autor que não quer abdicar do exercício da sua profissão, nem ver beliscadas as suas convicções fundamentais, é corroborada numa carta a Georg Büchner.²⁸ Todavia, o estabelecimento de uma vida burguesa através do casamento com Amalie Klönne (1817-1848) em Frankfurt a. M. e a difícil retomada, gradual e semiclandestina, da actividade publicista e literária, que o levará até Hamburgo, não devem, a nosso ver, ser interpretados como uma derrota em toda a linha, traduzida na submissão, ainda que

²⁷ Uma clareza ainda maior no que respeita à fidelidade em relação aos ideais e valores da Jovem Alemanha fica expressa na última estância do poema com que encerra este capítulo do ensaio: «Also, warum sollte ich / Nicht zum jungen Deutschland halten, / Da man leider sicherlich / Früh genug gehört zum alten: / Wenn auch eine Weltverbreitung / Hat die allgemeine Zeitung, / Bin ich doch kein feiger Wicht – / Nein! Ich protestire nicht.» (Gutzkow, 1998e: 1223)

²⁸ Quatro dias antes de sair da cadeia, a 6 de Fevereiro de 1836, Gutzkow faz a seguinte confissão ao amigo exilado em Estrasburgo: «Ihre Rathschläge sind entschieden, aber ich möchte sie noch nicht befolgen. Eine Entfernung aus Deutschland brächte mich um die Voraussetzung eines guten Gewissens, auf das ich mich dreist berufe. Wenn auch von Menzel als strikter Republikaner denunziert, so tritt doch die politische Seite meiner Anschuldigungen ziemlich in den Hintergrund, u[nd] sogar in Preußen scheint man ein andres u[nd] milderes Benehmen einleiten zu wollen. Meine Tactik muß die seyn, Preußen (ich bin aus Berlin gebürtig) so lange zu vermeiden, bis ich das entschiedene Wort des Ministeriums hab, daß meiner Freiheit nichts in den Weg tritt..., da mir schwerlich der Rückweg dann offen bliebe.» (Büchner, 1971b: 486s.). Cf. também a longa carta (Gutzkow, 1998f: 247-251) enviada, a 15 de Março do mesmo ano, ao alto funcionário do Estado prussiano Gustav Adolf von Tzschoppe (1794-1842), em que Gutzkow procura já um compromisso de relativa subserviência na tentativa de obter uma autorização superior para a publicação dos escritos produzidos na cadeia de Mannheim.

relativa, aos valores restaurativos, como sugere alguma crítica literária novecentista. Com efeito, parece ter-se generalizado a ideia, com origem na perspectiva da Esquerda hegeliana e veiculada nas páginas da revista *Hallische Jahrbücher* (1838-1843), de que o caso *Wally* terá atemorizado o jovem intelectual a ponto de este ter alterado não só os seus princípios estéticos como também a sua orientação ideológica, esvaziando assim a sua luta político-literária contra o sistema Metternich.²⁹ Ora, a nosso ver, tal argumento não colhe, já que contraria os dados biobibliográficos de Karl Gutzkow (cf. *supra*, p. 152ss.), concretamente a prossecução efectiva da *praxis* publicística e literária «contrabandista» do período do *Vormärz*, de facto extremamente arriscada, e, de modo muito particular, a letra dos diversos textos de índole estético-poetológica vindos a lume na segunda metade da década de 30, se exceptuarmos o ensaio *Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte* (1836), em que a figura do clássico alemão é retratada como expoente da transformação sociocultural na viragem do século XVIII para o século XIX (cf. Hasubek, 1996c: 258).

Com efeito, este texto crítico e estético-literário centrado na figura tutelar de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), concluído entre 30 de Novembro de 1835 e 10 de Fevereiro de 1836, ainda no cárcere em Mannheim, parece legitimar a posição de Rainer Funke (1984: 146), segundo a qual Gutzkow, inspirado no génio de Weimar, se remete à esfera privada, regredindo no sentido de um esteticismo epigonal, com a sublimação dos ideais da Jovem Alemanha.³⁰ Na realidade, Gutzkow não nega a sua

²⁹ No seu estudo intitulado *Leiden an der Gesellschaft: vom literarischen Liberalismus zum poetischen Realismus*, Claus Richter (1978: 3s.; 113-119) considera haver uma evolução do posicionamento teórico-literário de Gutzkow motivada pelo chamado «dilema liberal» (escritor idealista *versus* burguês realista). À acérrima defesa inicial do «liberalismo político» ter-se-á seguido, a partir de 1836, um recuo para aquilo que designa por «liberalismo poético», isto é, para uma posição ambivalente ou conciliadora entre a fidelidade aos ideais liberais anti-restaurativos e a crescente valorização estética, acompanhada de uma rejeição inequívoca do radicalismo revolucionário e do comunismo. Este último aspecto é exposto reiteradamente na obra ensaística de Gutzkow, desde logo no tratado *Zur Philosophie der Geschichte* (cf. Gutzkow, 1998e: 698-710) e, mais tarde, nos relatos de viagem *Briefe aus Paris* (cf. Gutzkow, 1998e: 257-268; 269-310) e *Pariser Eindrücke* (Gutzkow, 1846b: 406s.; 458-464).

Já Rainer Funke (1984: 151-212), na sua monografia *Beharrung und Umbruch 1830-1860. Karl Gutzkow auf dem Weg in die literarische Moderne*, argumenta, baseando-se em cartas e em documentos oficiais da censura prussiana, e. o. com a atitude de compromisso por parte do «reformista» ou «liberal moderado» com as autoridades entre 1836 e 1842/1843, que culmina na humilhante retractação («Revers») perante Frederico Guilherme IV (cf. especialmente Funke, 1984: 163-173 e 188ss.). Não obstante, este crítico admite que este espaço cronológico constitui uma fase de condicionamento e reabilitação, a qual se vem a reflectir na produção literária de Gutzkow nos anos 40 (cf. Funke, 1984: 172s.).

³⁰ Numa análise detalhada do texto, Funke (1984: 129-149) socorre-se de excertos como o seguinte para sustentar a sua tese: «Überhaupt ist auch für Deutschland Goethe's Nachwirkung nicht materiell, sondern formell. Was er uns hinterließ, ist die Tradition des abstrakten Genies, die Form, die Gränze, die Methode. Er hinterließ uns Etwas, woran man lernen soll, sein großes Vorbild, eine Meisterschaft, die sich gewiß auch für die Beurtheilung fremder Produktionen auf einige ausgesprochene Maaßstäbe zurückführen läßt. Durch Goethe's Studium soll sich jede ausschweifende luxurierende Phantasie im Zügel

fidelidade aos ideais de unidade e liberdade democrática para a Alemanha, antes refina o seu olhar crítico sobre o grande clássico, afastando-se das posições radicalmente antigoethianas de Menzel e de Börne e. o., como outros críticos recentemente salientaram.³¹ Basta atentar num passo do ensaio, cujas linhas se encontram de certo modo antecipadas no «credo» poetológico de Gutzkow, que expressava já o seu desconforto relativamente à banalidade estética da grande maioria dos múltiplos textos político-literários vindos a lume (cf. *supra*, p. 167):

In einer Zeit, die von politischen Stürmen sich beruhigend, und auf eine friedliche Weise die philosophischen Resultate derselben auf die Literatur anwenden will, ist von Vorbildern keins so beherzigenswerth, wie Göthe. Wenn sich die jüngere Generation an seinen Werken bildet, so konnte sie kein Mittel finden, das so sonnig die Nebel des Augenblicks zertheilte, kein Fahrzeug, das sie über die wogenden Fluthen widersprechender Begriffe so sicher hinübersetzte. (Gutzkow, 1998e: 1088s.)

A valorização da vertente estética em detrimento da política, simbolizada pela figura proeminente e modelar do representante máximo da *Kunstperiode*, assinala efectivamente um ponto de viragem também na evolução da concepção estético-literária de Gutzkow, mas não significa, a nosso ver, uma renúncia pura e simples aos seus princípios ideológicos num assomo de fraqueza e resignação, apanágio do estilo *Biedermeier* ou do realismo do *Nachmärz*, como Rainer Funke (1984: 207ss.) chega a comentar a respeito da produção dramática da década de 40. À luz do contexto de produção do ensaio sobre Goethe, estamos, quanto muito, perante uma prudente reformulação estratégica de um ideário estético politizado por parte de um escritor

ergriffen fühlen, und auf jene Bahn einlenken, wo selbst das Willkührlichste nicht ohne innere Formation ist, jenen Blumen gleich, welche der Frost auf Fensterscheiben zeichnet.» (Gutzkow, 1998e: 1085)

³¹ Adrian Hummel e Thomas Neumann (1998a: 224s.) não têm dúvidas acerca do posicionamento de Gutzkow em relação a Goethe no texto em apreço, o qual nos parece algo semelhante ao de Heine, e comentam-no nos termos seguintes: «Einmal mehr darf nicht übersehen werden, daß Gutzkow bei aller Bewunderung für Goethes Werk dem ‘jungdeutschen’, goethekritischen Standpunkt treu bleibt: Über der verkehrten, weil reaktionären ‘Tendenz’ verweigert er sich ausdrücklich dem Goethischen Spätwerk; Goethes Gedichtzyklus *West-östlicher Divan* (1819) würdigt er ebensowenig eines — wenigstens kritischen Blickes — wie den zweiten Teil der *Faust-Tragödie* (1833). Von romantischer Orientbegeisterung und ästhetizistischer Verskünstelei diskreditiert, bleiben sie das Werk des ‘fürstlichen Ministers mit dem Stern’. Ludwig Börne hätte vom ‘gereimten Knecht’ gesprochen.» Os editores dos «escritos crítico-literários e publicísticos» de Gutzkow remetem para outro ensaio (*Schiller und Göthe. Ein psychologisches Fragment*, 1841; cf. Gutzkow, 1998e: 1089-1126), um texto publicado de forma anónima, cuja autoria não pode ser atribuída com absoluta segurança a Gutzkow, mas que é ainda mais claro quanto a este aspecto. Cf. Olaf Kramer (1999: 5-12) e Norbert Trobitz (2003: 120-126), que também fazem leituras diferenciadas e mesmo ambivalentes do retrato gutzkowiano de Goethe.

liberal de 25 anos que, na realidade, não o esqueçamos, acaba de ser extremamente condicionado no exercício da sua profissão (cf. *supra*, p. 170ss.). Só assim se torna compreensível a preferência temporária pelo «génio» de Goethe em detrimento do «talento» de Friedrich Schiller (1759-1805) reiterada pelo «artista da adaptação» (Funke, 1984: 158) no final do texto: «Die Zeit der Tendenz kann beginnen, wenn man über die Zeit des Talentes im Reinen ist. Dann kann man auch wieder anfangen, Schiller statt Göthe zu empfehlen. —» (Gutzkow, 1998e: 1089).

De resto, o estudo relativamente exaustivo que Norbert Tobritz (2003: 157-188) faz dos numerosos artigos (desde relatos de viagem a recensões literárias, teatrais e musicais, passando por breves retratos e biografias de personalidades várias) publicados por Gutzkow no jornal *Telegraph für Deutschland*, entre 1838 e 1843, prova à saciedade que a tese do alegado refúgio na interioridade e no esteticismo pode radicar, outrossim, no desconhecimento ou na desvalorização da obra jornalística e crítico-literária do autor de *Vergangenheit und Gegenwart, 1830-1838*. A título meramente ilustrativo de que as preocupações formais exprimidas no supracitado ensaio sobre Goethe não comprometem a fidelidade de Gutzkow à sua posição anti-restaurativa do período pré-*Wally* e antes comprovam a dilaceração do intelectual burguês (cf. Richter, 1978: 116s.), repare-se em dois dos artigos saídos nesse periódico hamburguês. Em primeiro lugar, destacamos uma recensão do ciclo *Gedichte eines Lebendigen* (1841), onde se pode ler um rasgado elogio feito ao seu autor, o poeta Georg Herwegh, visto como um cantor da liberdade e concretizador do ideal gutzkowiano da simbiose entre a «lira» e a «espada», leia-se entre poesia e política.

Aber fast muß man fürchten, diesen Dichter zu beleidigen, wenn man nur von seiner Poesie redet. Die besungene Sache ist es, die ihn ganz erfüllt, die Freiheit. Er opferte seinen schönsten Schmuck, die Dichtergabe, mit Freuden, wenn er uns für Worte Thaten geben könnte. Er polemisiert gegen die Selbstgenügsamkeit des Poeten, der an Farben und Bildern sich ergötzt, während ihn die Sache der Menschheit ruft. Leier und Schwert liegen in seiner Phantasie stets dicht bei einander, ja wenn er diesem die Freiheit retten könnte, er würde jene mit Freuden zertrümmern. (Gutzkow, 2002b: 525)

Dois anos depois, no artigo «Diese Kritik gehört Bettinen», uma recensão da obra *Dies Buch gehört dem König* (1843) de Bettina von Arnim (1785-1859), o «anjo com a

espada de fogo», cujo «humanismo social» é recebido pelo crítico literário de forma entusiástica (cf. Trobitz, 2003: 166ss.), encontra-se outro passo que não deixa dúvidas quanto à persistência da posição ideológica de Gutzkow no início da década de 40, facto que também o autor de *Beharrung und Umbruch* acaba por reconhecer:³²

Was nennen sie denn noch im neunzehnten Jahrhundert Politik? Was conserviren denn unsere großen Staatsmänner nur als sich? Wie ist es möglich, daß durch diese Politik der Bureaukratie, der Edikte, der Verbote, der Allianzen, Paraden, Gleichgewichtsinteressen u.s.w. ein Lichtstrahl jener wahrhaft conservativen Politik dringen kann, die vor allen Dingen den Menschen dem Menschen bewahrt?
(Gutzkow, 2002b: 662)

Se necessário fosse, podíamos aduzir numerosos passos de outras obras do período do *Vormärz*, como *Briefe aus Paris* (1842) ou *Pariser Eindrücke* (1846), que corroboram *grosso modo* a continuidade da luta política do liberal moderado contra a censura e outras formas de repressão social institucionalizada pelas autoridades da Restauração.³³ Além do mais, Gutzkow, sob o pseudónimo de Eduard George Bulwer-Lytton (1803-1873), deu à estampa um outro texto crítico-literário em que faz afirmações que parecem desmentir totalmente a alegada opção por uma literatura esteticista.³⁴ Trata-se do ensaio «Kunst und Literatur» (1837), escrito apenas um ano após o texto *Über Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte* e inserto no volume II da obra enciclopédica *Die Zeitgenossen. Ihre Schicksale, ihre Tendenzen, ihre großen Charaktere*. Atente-se nas seguintes palavras sobre a função da arte em geral, publicadas sob a máscara protectora do escritor britânico:

³² Rainer Funke (1984: 158; itálicos nossos), contradizendo em parte o que expusera anteriormente, afirma p. ex.: «*Die Verteidigung der Tendenzpoesie durchzieht also weiterhin das Leben Gutzkows; eigentlich ein überraschender Schritt zurück, der zur Schulung an Goethes Vorbild nicht recht passen will. Hier zeigt sich also wieder einmal die synthetisch-integrative Stärke des Adaptionkünstlers Gutzkow, der zusammenbringt, was in seiner Zeit scheinbar nicht mehr — oder noch nicht zusammengeht.*»

³³ Há, de facto, diversas «cartas de Paris» (cf. Gutzkow, 1998e: 257-268; 269-310; 2001: VIII-1–VIII-50) e alguns passos da obra *Pariser Eindrücke* (cf. Gutzkow, 1846b: 390ss.; 430ss.; 457ss.; 462ss.) que documentam o combate de Gutzkow à política neo-absolutista da Alemanha da Restauração, através da defesa intransigente das suas ideias liberais e democráticas, demarcando-se, porém, do comunismo e recusando uma solução revolucionária, ao contrário do seu amigo Georg Herwegh, por exemplo, o qual conhecera pessoalmente, ainda em 1842, aquando da sua primeira estada em Paris (cf. especialmente Gutzkow, 2006: 313-317; 332ss.).

³⁴ No Dicionário *on-line* do *Editionsprojekt Karl Gutzkow*, Martina Lauster (2007), baseando-se e. o. em passos da obra *Die Zeitgenossen*, fala de uma relação de afinidade e de rivalidade entre Gutzkow e Bulwer-Lytton. Cf. igualmente *infra*, o subcapítulo II.1.4.2, p. 209s., a respeito da influência de Bulwer-Lytton sobre a concepção histórico-ficcional do nosso autor.

Dasjenige, was wir andern mit dem Schwerte oder der geschwätzigen Zunge ausfechten, sollen die Musiker mit dem Tone, die Dichter mit dem Worte, die Maler mit der Farbe mit ausfechten. Die Kunst soll Partei nehmen, wie die Ueberzeugung. [...] Es sollen diejenigen gar nicht getadelt werden, welche vom Künstler verlangen, daß er aus der Zeit und für die Zeit schaffe. Nur haben wir leider oft genug das Extrem erfahren müssen, daß sich diese Prinzipien verflachten, daß sie sich dem Unvermögen anbequemten und das Talentlose entschuldigten, wenn es sich nur mit der Verherrlichung irgend eines Schibolets der Parteien beschäftigte. (Gutzkow, 2002b: 662)

Este excerto não só afasta a teoria do refúgio na arte pela arte como permite concluir acerca da persistência de uma concepção estética politizada, ao gosto da Jovem Alemanha, mas que não descarta a atenção aos aspectos formais da obra de arte literária, ou seja, uma posição perfeitamente análoga à que era defendida pelo jovem redactor do suplemento literário do jornal *Phönix* (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.1, p. 163ss.).

Assim, a reformulação parcial do ideário estético-literário por parte de Gutzkow enquadra-se, a nosso ver, numa estratégia de reintegração na vida pública da Alemanha, que se tornara inevitável na sequência dos acontecimentos de 1835. Pode, sem dúvida, questionar-se a legitimidade de tal opção, mas o facto é que o autor de *Wally, die Zweiflerin*, ao contrário do que defende Rainer Funke (cf. *supra*, p. 173s.) e do que fizeram alguns dos seus correligionários da Jovem Alemanha, como Heinrich Laube e Theodor Mundt, p. ex., está longe de se remeter ao espaço acolhedor dos «círculos arquimedianos» ou das «cavernas trofónicas» (cf. Eke, 2005a: 11s.). Se é indesmentível o afastamento em relação à defesa impetuosa e apodíctica de uma literatura politizada ao serviço dos valores liberais e democráticos, apanágio dos primeiros anos da sua carreira, também nos parece incontestável a continuidade da sua luta anti-restaurativa, ainda que denotando crescentes preocupações formais acompanhadas de redobradas cautelas e avisada moderação, de modo a salvaguardar a sua sobrevivência como escritor e jornalista. É um facto que, a breve trecho, Karl Gutzkow ousa prosseguir com o seu «contrabando de ideias liberais», logrando, por um lado, reconquistar o estatuto de crítico literário proeminente que adquirira em meados da década de 30 e, por outro, complementando o seu *opus* novelístico e romanescos através de uma intensa produção dramática, concentrada na década de 40. Acerca dessa viragem de Gutzkow para o

drama e para o teatro, que conhece o seu auge justamente com o estrondoso êxito da tragédia *Uriel Acosta*, pronunciar-nos-emos no subcapítulo III.1.3.4 (cf. *infra*, p. 183-188), dando especial atenção às suas reflexões de cariz dramaturgico e estético-teatral.

1.3.3. «Traficância», ficcionalização e tendência ensaística: o conceito de novela do jovem Gutzkow

Depois de nos termos debruçado sobre a evolução do ideário estético-literário de Karl Gutzkow, importa agora deslocar o nosso olhar para a sua concepção de novela. Um principal problema que se nos depara na realização de tal tarefa reside, porém, na escassez de reflexões teóricas publicadas sobre esse género. De facto, se exceptuarmos o supracitado prefácio à primeira colectânea de novelas gutzkowianas (cf. *supra*, subcapítulo III.1.3.1, p. 165s.), é somente no final da década de 60, no ensaio poetológico *Walten und Schaffen des Genius* (1868), que encontramos uma definição clara do género em apreço, a qual se afasta, todavia, da acima mencionada noção instrumental da novela como difusora de ideias liberais.³⁵ No entanto, os artigos «Zwischen „gemeinem Talent“ und „Anempfindungskunst“. Zwiespalt und Übergang in Karl Gutzkows Erzählungen» (1994: 267-296), de Bettina Plett, e «Zwischen Essayismus und Poesie. Karl Gutzkows Erzählungen» (2000: 197-215), de Peter Hasubek, permitem lançar também alguma luz sobre a forma como o jovem autor de *Der Sadducäer von Amsterdam* entende o género novelístico.

Após um breve «Forschungsbericht», que dá conta do ostensivo desprezo a que é votada a produção novelística e narrativa de Gutzkow,³⁶ e antes de proceder à análise de

³⁵ Numa tentativa de delimitação exacta em relação a outras formas narrativas, Gutzkow apresenta uma definição do género assente em critérios de extensão e de selecção temática, de um modo geral, na linha da tradição da novela alemã, os quais, porém, só em parte, parecem derivar da sua própria *praxis* novelística (cf. Gutzkow, 1998e: 1327s.). Trata-se de uma (re)formulação tardia do conceito de novela, empenhada na demarcação explícita relativamente aos outros principais géneros narrativos, a qual fica a dever-se certamente à distância temporal que o autor entretanto adquiriu em relação à anarquia terminológica e conceptual, vigente entre 1815 e 1848, no que concerne ao uso do vocábulo «Novelle» (cf. *infra*, p. 180, nota 40). De entre os traços novelísticos enumerados neste ensaio de Gutzkow sobressai, além da dimensão reduzida e do significado particular, individual e representativo da novela, em contraste com a largueza da representação romanesca, a importância atribuída ao acaso. «Zufall» é, desde o início, um conceito-chave da mundividência gutzkowiana, o qual, como teremos oportunidade de observar, também ocupa um lugar de relevo na concepção histórico-filosófica do jovem Gutzkow (cf. *infra*, o subcapítulo III.1.4.2, p. 202s.).

³⁶ A maioria dos textos em prosa narrativa de Gutzkow remontam aos anos 30 e, como era apanágio da época, foram inicialmente publicados em jornais ou revistas sob a forma de fascículos, sendo posteriormente reunidos em colectâneas. A sua estreia como ficcionista aconteceu em finais de 1829 com a publicação, no jornal *Berliner Schnellpost*, de uma narrativa curta intitulada *Aus dem Tagebuche und Leben eines Subrektors*. A primeira novela surgiu em de Maio de 1833, no jornal *Morgenblatt für gebildete Stände*, e tem o título *Der Kaperbrief*. Na mesma década, Gutzkow vem a publicar apenas mais dois textos expressamente designados como novelas, a saber: *Chevalier Clement* (1833) e *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834). De entre os decénios seguintes, destacam-se somente os títulos *Das Stelldichein* (1842), *Imagina Unruh* (1847/1849) [= *Eine Phantasieliebe* (1873)] e *Die Kurstauben* (1856/1864), uma vez que o autor acaba por privilegiar a «Erzählung» [narrativa]. Cf. igualmente Hasubek (2000: 198s.), o qual sublinha o facto de não haver uma única novela de Gutzkow que tenha sido objecto de um estudo exaustivo.

exemplos escolhidos dessa mesma obra, Bettina Plett (1994: 273ss.) extrai duas importantes ilações acerca da concepção de novela da supracitada carta a Büchner relativa à imagem da «palha novelística» usada no tráfico de liberdade (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.1, p. 163): por um lado, o estatuto secundário de «prosaische Schutzverpackung» (Plett, 1994: 273) que a novela ocupa na hierarquia genológica da época da Restauração e, por outro, a sua função instrumental e subversiva, que a liga umbilicalmente ao desígnio de intervenção sociopolítica perseguido pela geração da Jovem Alemanha.³⁷

Estes aspectos encontram, de facto, sustentação nas parcas considerações acerca do género tecidas pelo próprio autor nos paratextos das suas duas primeiras antologias de novelas publicadas em meados da década de 30.³⁸ Antes, porém, gostaríamos de fazer notar que Gutzkow reúne sob uma mesma capa, tanto nos dois volumes de *Novellen* (1834) como no segundo volume de *Soireen* (1835), diversos tipos de texto (contos, novelas, narrativas curtas, «Bambocciaden» e resenhas biográficas) dificilmente compagináveis com a tradição da novela alemã inaugurada por Goethe.³⁹ Na nossa opinião, tal atitude corresponde a uma concepção formalmente aberta do género, aliás, em perfeita consonância quer com o ideário jovem alemão, na verdade muito avesso a delimitações formais, quer com a referida tendência da produção literária abundantemente disseminada pela imprensa escrita dos anos 30.⁴⁰ Por outro

³⁷ «Gutzkows intendierter Schmuggeltransport unter verhüllender Strohbdeckung trägt somit prinzipiell das gleiche “Signalement” wie [Theodor] Mundts zutrauliches Haustier: Die Novelle wird zum Trojanischen Pferd deklariert, mit dessen Hilfe die Wachen der Zensur irreführt und die Waffen der Idee mitten in die gute Stube transportiert werden. Gutzkow formuliert damit ebenso wie Mundt bildhaft ein zentrales Anliegen des Jungen Deutschland: Literatur und besonders die Novelle sind zumindest vordergründig aus der ästhetischen Verbindlichkeit der “Kunstperiode” entlassen; im Mittelpunkt stehen die mit ihr assoziierten Zielvorstellungen und konkreten Wirkungsabsichten.» (Plett, 1994: 274).

³⁸ Refira-se desde já que, no «Vorwort» à segunda colectânea de novelas (*Soireen*), datado de Setembro de 1835, isto é, sob o impacto do caso *Wally*, Gutzkow não enceta qualquer reflexão sobre o género em apreço, limitando-se a invocar os nomes de Johann Wolfgang Goethe e de Ludwig Tieck (1773-1853) como modelos estéticos e a reiterar a estratégia de dissimulação adoptada na produção original dos textos primeiramente publicados de forma avulsa na imprensa periódica: «Ich opferte das Liebste, um Niemanden sonderbar zu erscheinen. Ich suchte mir unter einer fremden Maske Eingang zu verschaffen; ein Geständniß, das ich heiter ablege, weil mir Niemand streitig machen wird, daß ich mich seither in meiner eigenen Larve deutlich genug gezeigt habe.» (Gutzkow, 1835a: VII).

³⁹ Cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2.1, especialmente p. 52s..

⁴⁰ Sobre o incremento da imprensa periódica e a proliferação da prosa narrativa sob a forma folhetinesca, cf. Helmut Koopmann (1981: 229-239), que fala de uma enorme «Novellenflut» nos anos 30, e especialmente Reinhart Meyer (1998a: 239-248). Tanto este último crítico (Meyer, 1998a: 235ss.) como Wolfgang Lukas (1998b: 251s.) fazem notar, por outro lado, o carácter heterogéneo e aberto da novela que se encontra ainda numa fase de constituição como género autónomo em relação a outras formas narrativas. Meyer (1998a: 249s.) esclarece, aliás, que o termo «Novelle» é utilizado, não raro, sem qualquer rigor conceptual, como sinónimo de outros tipos de prosa narrativa, tanto ficcionais como não-ficcionais, que vão desde o romance («Roman») à narrativa («Erzählung»), passando pelo artigo, o ensaio, o tratado, o retrato, a biografia, o conto e muitos outros subgéneros literários.

lado, a já citada «Vorrede» à primeira colectânea não só confirma, como vimos, que a produção novelística de Gutzkow, de par com a actividade crítico-literária e jornalística, faz parte de uma estratégia deliberada na luta contra a política da Restauração, bem assim contra a literatura que a suporta (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.1, p. 167s.), como explicita um pouco mais o referido conceito de novela enquanto veículo de ideias liberais. Recordamos aqui um pequeno passo que nos parece particularmente elucidativo, no qual Gutzkow se faz novamente ouvir através da voz interposta da deusa da ocasião (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.1, p. 166): «"Gieb Dir um keinen Preis den Anstrich der Neuheit, sondern wirf Dich in die abgetragenen Kleider Deiner Vorgänger! Erfinde Dir allerhand kleine Anekdoten, lüge Dir Zeit, Ort, Stunde, Menschen zusammen, schreibe Novellen!"» (Gutzkow, 2001: IX-7). Note-se que o autor faz sobretudo duas exigências conceptuais: por um lado, a recusa da inovação formal e a consequente prossecução discreta de uma linha narrativa tradicional; por outro, o pendor ficcionalizante que deve caracterizar a acção, o tempo, o espaço e as personagens, ou seja, as categorias essenciais da obra de arte literária.

A valorização da *poiesis* é justamente um dos aspectos da concepção de novela de Gutzkow relevados por Peter Hasubek (2000: 197-215), que discorda da aplicação do rótulo de «Ideenschmuggel» às novelas de Gutzkow, não obstante as repetidas afirmações programáticas por parte do autor de *Briefe eines Narren an eine Närrin* (cf. Hasubek, 2000: 214). Contudo, este crítico literário salienta principalmente a hibridez do conceito gutzkowitziano de novela, o qual, a seu ver, denota uma forte relação com o real coetâneo e uma grande influência da vasta produção ensaística dada à estampa pelo autor de obras como *Öffentliche Charaktere* (1835) ou *Die Zeitgenossen* (1837). De acordo com Peter Hasubek (2000: 214s.), essa contaminação manifesta-se, do ponto de vista temático, através do tratamento ficcional de figuras históricas e, do ponto de vista formal, por meio de modos de representação típicos do ensaio biográfico e de crítica cultural, abundantemente cultivado por Gutzkow, em especial no decénio de 30. Diga-se, em abono da verdade, que tal asserção decorre da análise de um *corpus* reduzido, constituído por textos a que Gutzkow jamais emprestou claramente o rótulo de novela;⁴¹ por conseguinte, só com reservas se pode aplicar à totalidade da produção novelística publicada nos anos 30.

⁴¹ Sem apresentar qualquer critério de selecção, Hasubek aborda apenas três textos *Die Singekränzchen*. Bambocciade (1833), *Die Nihilisten* (1853) e *Jean-Jacques* (1854).

Em suma, dir-se-á que o conceito de novela do jovem Gutzkow se constrói a partir de três componentes essenciais: a vinculação ao conhecido programa do «tráfico de ideias» e o reforço da ficcionalização, ambos os aspectos formulados, de modo explícito, no prefácio aos dois volumes de *Novellen*; e, por último, a tendência ensaística detectada nos modos de representação de temas e figuras históricas tratados nalguns dos textos novelísticos do autor.

1.3.4. Ideias novas em trajes clássicos: os conceitos gutzkowianos de drama e de tragédia

O trajecto biobibliográfico de Karl Gutzkow não é apenas marcado, como vimos, pelo papel de relevo que o autor desempenha no palco cultural e literário de expressão alemã dos anos 30. Também na década seguinte, consumado o «fim dramático» da Jovem Alemanha (Hartmann, 2002: 248), ele acaba por alcançar notoriedade no domínio do drama, um modo literário que continua a gozar de enorme reputação, à qual não é alheia a recepção das *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835) de Hegel.⁴² A valorização pessoal de Gutzkow não se deve apenas ao facto de dar continuidade à sua desenfreada actividade de publicista, em especial nas páginas de órgãos de renome como o *Telegraph für Deutschland* (1838-1843) e a *Kölnische Zeitung* (1843-1848), mas também e sobretudo à intensificação exponencial da sua produção dramática — nem sempre coroada de êxito, diga-se — em detrimento da obra narrativa.⁴³ Peter Bürgel (1975: 354s.) e Norbert Trobitz (2003: 169) já fizeram notar a ausência de um tratado teórico-dramatalógico no *opus* gutzkowiano e alertaram para o facto de, entre a

⁴² Note-se que Gutzkow, à data redactor do *Telegraph für Deutschland*, incomodado com os constantes ataques ideológicos de que é alvo por parte dos colaboradores dos *Hallische Jahrbücher*, justifica do seguinte modo a sua resoluta e autoconfiante viragem genológica, numa carta ao seu amigo Levin Schücking (1814-1883): «Ich habe jetzt einen Salto mortale aus der ganzen Erbärmlichkeit unseres literarischen Treibens heraus gemacht, den Sprung aufs Theater. Komme mir da nach, wer will — Mundt, Kühne, Laube, Heine, Ruge, wer will! Ich will mich lieber der Kritik der Lokalblätter überantworten, als dem hämischen Treiben jener Leute, die meine Feinde sind! *Glücken meine Dramen, so ist das Parterre mein Richter*, nicht das Compendium der Hegelingen oder die persönliche Rache derer, die noch schlimmer sind, als diese Doktrinäre.» (Gutzkow, 1998a: 49s.; itálicos nossos). Para uma perspectiva genérica sobre a viragem para o drama protagonizada pelos jovens alemães, nalguns casos relativamente bem sucedida (Gutzkow e Laube) e noutros condenada ao fracasso (Wienbarg e Mundt), cf. Petra Hartmann (2002: 243-268).

⁴³ Enquanto no domínio da prosa narrativa, vislumbramos somente as novelas *Das Stelldichein* (1842) e *Imagina Unruh* (1847/1849), e as narrativas *Die Wellenbraut* (1844) e *Die Selbsttaufe* (1845), no domínio do drama contam-se nada mais nada menos do que quinze obras que foram efectivamente representadas: *Richard Savage* (1839), *Werner* (1840), *Patkul* (1840), *Die Schule der Reichen* (1840), *Die stille Familie* (1841/42), *Ein weißes Blatt* (1842), *Zopf und Schwert* (1843), *Pugatscheff* (1842/43), *Die beiden Auswanderer* (1844), *Das Urbild des Tartüffe* (1844), *Der dreizehnte November* (1845), *Anonym* (1845), *Uriel Acosta* (1846), *Wullenweber* (1847), *Ottfried* (1848), *Liesli* (1849) e *Der Königsleutnant* (1849). Da pena de Gutzkow saíram, neste período, ainda outros quatro textos dramáticos, que, no entanto, jamais viriam a subir à cena (*Nero e Marino Falieri*, 1834, *König Saul*, 1839, *Gräfin Esther*, 1840/43), bem como as adaptações dos dramas *Coriolanus* (1847), de Shakespeare, *Frei Luís de Sousa* (*Der Pilger*, 1848), de Almeida Garrett, e *Der Raub der Helena aus Goethes "Faust II"* (1849), de Goethe, para não falar em diversos fragmentos inéditos depositados no espólio. Para uma perspectiva geral da sucessão de êxitos e fracassos que pautou a sua actividade dramaturgica no período do *Vormärz*, cf. *supra*, a tábua biobibliográfica de Karl Gutzkow, p. 152ss.. Por último, recordem-se ainda o ensaio biográfico *Börne's Leben* (1840), os relatos de viagem *Briefe aus Paris* (1842), *Wiener Eindrücke* (1845) e *Pariser Eindrücke* (1846), e os escritos histórico-políticos *Ansprache an das Volk* (1848) e *Deutschland am Vorabend seines Falles oder seiner Größe* (1848), publicações que recaem igualmente sobre o período em apreço.

abundante correspondência, bem como entre os artigos de opinião e as resenhas de Gutzkow deste período, ser possível descortinar algumas reflexões teóricas pontuais sobre estética dramática e teatral. Há um pequeno passo de uma longa resenha da tragédia *Maria von Medicis* de Julius Leopold Klein (1810-1876), publicada em Abril de 1841, no *Telegraph*, sob o título «Ein historisches Drama», que se nos afigura como um dos testemunhos dramatológicos mais elucidativos no que respeita à concepção de drama e de tragédia, preconizada por Karl Gutzkow:

Nach unsern alten, guten, hergebrachten Theorieen [...] fragen wir vor allen Dingen nach Idee, Zweck, Ziel, Charakteristik dieses Buches. Wir bringen die aufgewandten Mittel mit einem Resultate in Verhältnis und messen die Personen gegen ihre Schicksale, die Schicksale gegen ihre Hebel, die Hebel gegen die Charaktere, die Charaktere gegen die Natur ab. Wir fragen: Wer ist der Held dieser fünfkünftigen ersten Tragödie? (Gutzkow, 2002b: 226)

O recensor comenta a obra de Klein com base em características e noções tradicionais relativas ao modo dramático, em geral, e à tragédia, em particular («Idee, Zweck, Ziel, Charakteristik», «Personen», «Schicksale», Charaktere», «Held», «fünfkünftige Tragödie»). Em seguida, faz incidir um pouco mais de luz sobre a aludida herança teórico-dramática: «Da die Tragödie nicht bloß *erschüttern*, sondern auch *rühren* soll, so wird *ein Held* vorausgesetzt, dessen Bestrebungen uns *edel und sittlich* erscheinen.» (Gutzkow, 2002b: 228; itálicos nossos). Ainda que de forma lacónica e indirecta, os passos supracitados permitem-nos discernir alguns traços fundamentais do ideário estético-teatral de Karl Gutzkow, colocando-o na senda de duas figuras tutelares do drama alemão da segunda metade do século XVIII, que vêem na educação moral da criatura humana a função principal do teatro: Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e Friedrich Schiller.⁴⁴ As palavras do crítico teatral remetem-nos, por um lado, para as reflexões de Lessing sobre a tragédia contidas na correspondência com Friedrich Nicolai (1733-1811) e Moses Mendelssohn (1729-1786) (*Briefwechsel über das Trauerspiel*, 1756/1757) e no tratado *Hamburgische Dramaturgie* (1767/1769). Com efeito, Gutzkow parece atribuir, tal como Lessing, uma função moral à tragédia,

⁴⁴ Cf. Reinhart Meyer (1998b: 374) e Gertrud Maria Rösch (1998: 380ss.) já vincaram o facto de os repertórios teatrais da época da Restauração testemunharem uma reposição persistente dos dramas de Lessing, Goethe e Schiller nos palcos alemães.

alicerçada nos conceitos aristotélicos de temor («Furcht») e compaixão («Mitleid»)⁴⁵. Por outro lado, também o texto schilleriano, celebrizado sob o título de *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*, parece ecoar nas palavras extraídas da recensão assinada por Gutzkow, no que respeita quer à ética e à nobreza de carácter do herói trágico quer ao seu destino.⁴⁶

Todavia, porventura mais elucidativas quanto à teoria dramática de Gutzkow do que a recensão do drama *Maria von Medicis* revelam-se as numerosas cartas analisadas por Peter Bürgel (1975: 367-378). O autor do estudo *Die Briefe des frühen Gutzkow 1830-1848. Pathographie einer Epoche* consegue extrair um conjunto de elementos que reflectem de forma sintética uma concepção dramática que denuncia, de facto, uma evidente proximidade em relação a alguns dos preceitos tradicionais do género, mas que Gutzkow mantém subordinada ao princípio geral da eficácia junto do público receptor («Bühnenwirksamkeit»):

- nichts Exzentrisches
- nichts Reflektives (kein Witz!)
- nichts Kompliziertes
- nichts Lyrisches
- nichts Unwahrscheinliches
- Spannung, Leidenschaft
- Aktion, Bewegung, Kampf (Dialektik)
- innere Notwendigkeit der Handlung
- Identifikationsmöglichkeit für die Zuschauer
- Priorität des Stoffes (der nicht zu weitläufig-kompliziert sein soll)
- bei Versen: weibliche Jamben
- Beschränkung bei der Anzahl der agierenden Figuren (Bürgel, 1975: 376)

⁴⁵ Cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2.2, p. 58s. e *infra*, o subcapítulo III.1.4.3, p. 211-217. Sobre a reinterpretação dos conceitos de *phobos* e *eleos*, cf. especialmente os fascículos 74.º a 83.º da *Hamburgische Dramaturgie* (Lessing, 1973c: 574-619).

⁴⁶ Trata-se do texto da palestra proferida por Schiller, a 26 de Junho de 1784, em Mannheim, diante da «Sociedade Alemã», com o título original *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*. Recordem-se as suas palavras acerca da função primordial do teatro, bem como sobre a representação do destino humano: «Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele. [...] Nicht bloß auf Menschen und Menschencharakter, auch auf Schicksale macht uns die Schaubühne aufmerksam und lehrt uns die große Kunst, sie zu ertragen. Im Gewebe unsers Lebens spielen *Zufall* und *Plan* eine gleich große Rolle; den letztern lenken wir, dem erstern müssen wir uns blind unterwerfen.» (Schiller, 1960: 826s.).

De entre os aspectos enumerados, a exigência da paixão e da verosimilhança interior, bem assim a recusa do «Witz» [dito gracioso] revelam-se como preceitos especificamente tributários do ideário dramaturgico de Lessing,⁴⁷ enquanto os restantes elementos não põem em causa as regras constantes de propostas dramáticas convencionais na essência inspiradas na *Poética* de Aristóteles, se exceptuarmos a insistência no pentâmetro iâmbico, uma opção formal típica do drama clássico alemão. À primeira vista, somente a prioridade dada à temática, aliada às preocupações com a eficácia receptiva do drama junto da plateia, a juíza de facto de qualquer dramaturgo (cf. *supra*, p. 185), parece constituir-se como um aspecto inovador da concepção dramática de Gutzkow.

Na verdade, o facto de o promotor dos génios dramáticos de Büchner e de Grabbe⁴⁸ usar a atractiva capa da herança clássica do drama não significa, de modo algum, uma traição ao ideário estético politizado, o qual Gutzkow continua a respeitar mesmo no período pós-*Wally*, como tivemos oportunidade de pôr em relevo no subcapítulo III.1.3.2 (cf. *supra*, p. 174s.). Pelo contrário, é precisamente a opção formal e estrutural pelo drama de pendor clássico que lhe permite a utilização do palco como fórum público destinado à educação moral e ideológica do público burguês, um facto já bem vincado por Roger Jones (2000: 181-196) no estudo «Gutzkows Dramen: Möglichkeiten und Grenzen der Innovation», que questiona a dimensão inovadora do drama gutzkowiano:

Im Grunde setzt Gutzkow seine journalistische Öffentlichkeitsarbeit als Dramatiker fort; das Medium der Bühne gibt ihm dazu kreative Chancen und eine Wirkungsmöglichkeit, die das Journal nicht bieten kann. [...] *Das Theater* ist für Gutzkow hauptsächlich ein Versuchsgelände zur Erprobung einer künstlerischen Sprache für sein öffentliches Wirken bzw. für die öffentliche Wirksamkeit der Kunst. Insofern benutzt er es *durchaus als politische Anstalt*. (Jones, 2000: 183; itálicos nossos)

⁴⁷ Cf. respectivamente o 2.º, o 19.º e o 3.º fascículo da obra *Hamburgische Dramaturgie* (1973c: 239-243, 317-321 e 243-248).

⁴⁸ É do conhecimento geral que coube a Gutzkow o mérito de ser o primeiro crítico literário a reconhecer as qualidades estético-literárias do autor de *Woyzeck*, possibilitando-lhe a publicação do drama *Dantons Tod* (1835) no jornal *Phönix*. Mais tarde, no ensaio *Götter, Helden, Don-Quixote. Abstimmungen zur Beurteilung der literarischen Epoche* (1838), Gutzkow faz questão de prestar homenagem aos «deuses literários» Büchner e Grabbe, vincando sobretudo a modernidade de ambos os dramaturgos alemães, cujas obras jamais subiram aos palcos dos teatros da Restauração (cf. Gutzkow, 1998e: 1127-1155).

Não é, pois, por se ter tornado dramaturgo que Gutzkow renuncia totalmente à função interventiva da literatura. Aliás, não raro, o aspirante a «Messias der deutschen Bühne» (cf. Gutzkow, 2006: 38ss.) atribui às suas figuras dramáticas, principalmente ao herói trágico, o papel de portador de ideais constantes do seu programa político liberal, como faz notar Rainer Funke:⁴⁹

So verwundert es nicht, wenn sowohl die jungdeutschen Theater- und Bühnenreformpläne als auch die neuen, spezifisch bürgerlichen (das heißt hier definitiv auf eine soziologisch exakt bestimmte Schicht mit umrissener literarischer Tradition hin ausgerichteten) *Dramen Gutzkows die Funktion als Ideenträger* an vorderster Stelle übernehmen — selbst auf Kosten von Glaubwürdigkeit und Darstellungstreue. In der Tat hat Gutzkows Ansicht darüber, was ‘wirkliche Geschichte’ umfaßt — demonstriert bereits an seiner Geschichtsphilosophie — *die Rolle der Protagonisten in all seinen Dramen*, den historischen wie den Zeitstücken gleichermaßen, *im Sinne solcher Ideen-Trägerschaft* geprägt. (Funke, 1984: 195; itálicos nossos)

Voltando ainda à questão das influências dramatólogicas, não devemos menosprezar, uma vez mais, o papel do antigo professor de Filosofia de Gutzkow. É que Erich Fritscher (1996: 50-55), na sua dissertação intitulada *Karl Gutzkow und das klassizistische Historiendrama des 19. Jahrhunderts. Studien zum Trauerspiel ‘Philipp und Perez’*, destaca justamente a influência marcante da Estética hegeliana sobre aspectos fundamentais da concepção de tragédia do nosso autor. Este germanista chega à conclusão de que Hegel não deixou a sua marca apenas na supramencionada noção gutzkowiana do acolhimento do público como barómetro para a selecção temática e para a própria construção da tragédia, mas outrossim na maneira selectiva e consistente como Gutzkow concebe o herói trágico, o qual reúne apenas os traços verdadeiramente representativos de uma posição moral e/ou política bem definida e capaz de suscitar a empatia do leitor/espectador. A principal afinidade estético-dramática e teatral entre mestre e discípulo reside, porém, na categoria fundamental da finalidade da tragédia (cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2.2, p. 57ss.), como fica patente neste excerto de um artigo publicado por Gutzkow, em 1857, na revista *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, sob o título «Shakespeare-Experimente»:

⁴⁹ Cf. ainda Funke (1984: 200ss.; 205-212) e Jones (2000: 185ss.), os quais ilustram tal concepção sobretudo através do drama *Richard Savage*.

Der Zweck der Tragödie ist nicht, das Leben in seiner Breite, sondern auf seiner Spitze darzustellen; nicht erweitern, zusammendrängen, vereinfachen will sie seine Verhältnisse, damit sie desto eher zu Symbolen 'ewiger Gedanken' werden und frei von allem Staub, das Walten Gottes sichtbar durch ihre Klarheit schimmern lassen. Diese Anschauungen sind nicht willkürlich, einseitig nur auf die antike Bühne berechnet, sie entspringen als Notwendigkeit aus dem Wesen einer dargestellten Handlung; nicht nur die Franzosen, auch unsere Dichter, Lessing, Schiller und Goethe, haben sie in ihren besten Werken befolgt. (Gutzkow, 1857: 656; itálicos nossos)

A referência a critérios como a concentração e a confrontação dramáticas tornam bem audíveis os ecos da concepção de tragédia hegeliana. Além do mais, Gutzkow confirma a sua perspectiva do autor de *Emilia Galotti* e dos clássicos de Weimar como expoentes da tragédia alemã.

Após esta abordagem sucinta das parcas observações de índole dramatológica assinadas pelo autor da tragédia *Uriel Acosta*, podemos chegar à seguinte conclusão: a concepção de drama e de tragédia, perfilhada por Gutzkow na década de 40, acaba por denotar alguma similitude com o conceito de novela do jovem alemão, ostentando adornados trajes formais de gosto clássico, por debaixo dos quais vão despontando, perseverantes, as ideias liberais traficadas. Erigidos formalmente sob a égide das autoridades clássicas na matéria (de Aristóteles a Hegel, passando por Lessing e Schiller), tidas como garantes simultâneos de qualidade estética e de protecção contra as investidas da censura, os géneros em apreço configuram, na perspectiva de Gutzkow, os meios que melhores condições reúnem para dar cumprimento ao seu ideal de formação ética e política do ser humano.

1.4. Sobre a utilidade da História para a obra de arte literária: Karl Gutzkow e a ficção histórica

1.4.1. Principais fases e paradigmas da ficção histórica da Restauração: a narrativa e o drama históricos

O acesso a um *corpus* extremamente amplo de romances históricos vindos a lume no espaço de língua alemã, entre 1780 e 1945, permitiu a Günter Mühlberger e Kurt Habitzel (2001: 5-23) estabelecer uma periodização geral em que a produção pertencente à época da Restauração corresponde à segunda fase da história deste subgénero híbrido na literatura de expressão alemã, genericamente designada como «scottiana».⁵⁰ Tal designação, que reputamos de excessivamente simplista, não significa que os autores do artigo de abertura da colectânea bilingue intitulada *Travellers in time and space = Reisende durch Zeit und Raum: the German historical novel = Der deutschsprachige historische Roman*, editada por Osman Durrani e Julian Preece, ignorem o facto, hoje iniludível, de Walter Scott (1771-1832), o fundador quase incontestado do romance histórico europeu, ter tido afinal diversos precursores no espaço de língua alemã, entre os quais se encontram, por exemplo, August Gottlieb Meißner (1753-1807), Ignaz Aurel Feßler (1756-1839) e Benedikte Naubert (1756-1819), autora da obra *Geschichte Emmas, Tochter Kaiser Karls des Großen und seines Geschichtsschreibers Eginhard* (1785).⁵¹ Independentemente da identidade do

⁵⁰ Já anteriormente Kurt Habitzel e Günter Mühlberger (1996: 91-123), do Instituto de Germanística da Universidade de Innsbruck, tinham apresentado, entre 1991 e 1997, um estudo no âmbito do projecto de investigação sobre o romance histórico de expressão alemã, patrocinado pela fundação austríaca para a Ciência FWF e coordenado por Johann Holzner e Wolfgang Wiesmüller (cf. *infra*, p. 192). O referido projecto deu origem a uma base de dados constituída por cerca de 6300 obras, à qual é possível aceder *on-line* (cf. <http://histrom.literature.at/register.html>; 14.5.2007). Tomando em consideração algumas das principais fronteiras histórico-literárias e/ou historiográficas dos três últimos séculos, Mühlberger/Habitzel (2001: 14s.) identificam, no total, seis períodos da história do romance histórico alemão, a saber: 1) o romance histórico pré-scottiano (1780-1815); 2) o romance histórico scottiano ou da Restauração (1816-1849); 3) o romance histórico do Realismo (1850-1873); 4) o romance histórico da *Gründerzeit* (1874-1903); 5) o romance histórico da modernidade (1904-1933); 6) o romance histórico do exílio e do nacional-socialismo (1933-1945).

⁵¹ Pelo contrário, estes investigadores austríacos (Mühlberger/Habitzel, 2001: 7ss.) reiteraram mesmo as críticas de Hugo Aust (1994: 53-59) ao menosprezo pela ficção histórica alemã anterior à entrada em cena de Walter Scott. O autor da monografia com o título *Der historische Roman* viera a terreiro sublinhar a existência de um romance histórico pré-scottiano na Alemanha, o qual tem sido votado ao esquecimento pela crítica literária germanística, não obstante o facto de os estudos pioneiros de Lieselotte E. Kurth (1964: 337-362) e de Michael Meyer (1973) se encontrarem há muito publicados. Estes germanistas demonstraram inclusive que os romances de Benedikte Naubert e Veit Weber (pseudónimo de Leonhard Wächter, 1762-1837) não terão mesmo deixado de influenciar a concepção histórico-ficcional de Scott,

verdadeiro pai do romance histórico, a escolha do epíteto «scottiano» para designar a narrativa histórica da Restauração deve-se, claro está, à desmesurada influência que os investigadores de Innsbruck consideram ter sido exercida sobre os ficcionistas alemães pelo autor dos *Waverley Novels* quando este retirou o romance histórico da sombra da trivialidade, fazendo-o emergir como subgénero literário inovador e claramente identificável por meio de um conjunto de atributos específicos (cf. Wesseling, 1991: 1).

E a verdade é que a publicação, em 1820, da tradução alemã do romance histórico *Ivanhoe* (1819) se constitui como marco inaugural da recepção da obra de Walter Scott no recém-formado território da Liga Alemã e, ao mesmo tempo, como detonador de uma verdadeira explosão de ficção histórico-narrativa e dramática.⁵² Perfilhamos a opinião de que é nesses dados objectivos que podemos encontrar a explicação para o facto de a ficção histórica alemã ocupar, fortemente destacada, o lugar cimeiro no *ranking* das formas literárias mais bem representadas na heterogénea e abundantíssima produção ficcional da época da Restauração.⁵³ De acordo com Norbert Otto Eke (1994: 25), este impetuoso ressurgimento do interesse de autores e leitores alemães pela ficção histórica, o qual havia decrescido por altura das Guerras de Libertação, deve-se não tanto à ânsia de conhecimento da História, mas sim ao vincado desejo de evasão, que reflecte uma grande insatisfação relativamente à época coetânea. Na realidade, assiste-se ao predomínio de um tipo de romance histórico que se serve trivialmente da matéria histórica como pretexto para a narração de aventuras que permitem a fuga à monotonia e estagnação do tempo presente, enquanto o tratamento da História com fins didácticos, ou como veículo de crítica dissimulada à situação política coeva, caracteriza um número mais reduzido de obras histórico-narrativas do início da Restauração.

nomeadamente a escolha de uma personagem fictícia para protagonista. De resto, está provado que o autor escocês conheceu a obra de Naubert antes de escrever os *Waverley Novels* (cf. Meyer, 1973: 208s.). Sobre as origens do romance histórico alemão, cf. igualmente Dorothea Klein/Peter Hanenberg (1997: 127ss.), Hartmut Eggert (2000: 53s.), Johannes Süßmann (2000: 113-170) e Luis A. Acosta (2005: 164-172).

⁵² Ao contrário do que poderia supor-se, e como Norbet O. Eke/Hartmut Steinecke (1994b: 11) já fizeram notar, não foi *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814) a iniciar a recepção da obra de Scott na Alemanha. A primeira tradução alemã deste primeiro romance histórico do escritor escocês veio a lume somente em 1821, contribuindo, a breve trecho, para o aumento invulgar de obras congêneres em língua alemã, como se pode observar nos gráficos elaborados por Habitzel/Mühlberger (1996: 94; 2001: 20ss.).

⁵³ Wolfgang Struck (1997: 1) reclama a primeira posição para o drama histórico, com um mínimo de 400 exemplares dados à estampa entre 1810 e 1848, *i. e.* cerca de 40 % da totalidade das obras dramáticas, mas parece negligenciar a existência de um rival de peso, uma vez que, segundo Kurt Habitzel/Günter Mühlberger (1996: 93s.), o romance histórico ostenta quase 1000 exemplares publicados entre 1815 e 1849, atingindo, a partir dos anos 20, uma média anual superior a 40 obras.

A literatura alemã de temática histórica vinda a lume a partir desta altura, embora em grande medida ainda vinculada aos ideais de formação da *Aufklärung* e da época clássico-romântica (cf. Martins, 2000: 81s.), apresenta características inovadoras, como, por exemplo, uma nova visão da História tributária da corrente historicista, a singular articulação da matéria histórica com a forma romanesca e a atribuição de uma nova função à ficção histórica na sociedade da época (cf. Beutin, 1998: 175s.). Tanto no domínio da narrativa como no do drama, a ficção histórica continua a dar primazia à liberdade criativa ou ficcional, típica da obra de arte literária, sobre o rigor factual, apanágio da historiografia científica (Eke/Steinecke, 1994b: 10s.).⁵⁴ Assim, na senda da tradição clássica alemã, representada por Lessing e Schiller — o principal cultor da ficção histórica na viragem do século XVIII para o século XIX —, mas, a partir da década de 20, também sob o impacto da recepção scottiana, os escritores alemães têm interiorizada a ideia de raiz aristotélica da separação entre Literatura e História. Como Goethe chega a enfatizar, os sistemas literário e histórico não se encontram sequer em concorrência directa e desempenham antes papéis complementares, pese embora ambos tenham como objectivo a divulgação de conhecimentos históricos.⁵⁵ Os ficcionistas da Restauração, por via de regra, refutam a reprodução mimética do real histórico e não prescindem, pois, dos privilégios associados à liberdade da criação poética. Não raro, as lacunas e incertezas relativas a figuras e acontecimentos históricos, evidenciadas pela

⁵⁴ Mesmo admitindo a validade relativa da tese integracionista de Daniel Fulda (1996a: 169-210; 1996b), perfilhamos a posição de Johannes Süßmann (2000) de que a convergência entre História e Ficção se faz, quanto muito, apenas até final do século XVIII e no sentido da esteticização da historiografia, como demonstra a saciedade a obra historiográfica de Schiller (cf. Süßmann, 2000: 75-112). Sobre esta questão polémica, cf. especialmente *supra*, o subcapítulo I.1.1, p. 19-25.

⁵⁵ Nas *Maximen und Reflexionen*, Goethe (1963: 390) expressa inequivocamente uma posição separatista no que concerne à relação entre História e Literatura: «Die Frage, wer höher steht, der Historiker oder der Dichter, darf gar nicht aufgeworfen werden; sie konkurrieren nicht miteinander, so wenig als der Wettläufer und der Faustkämpfer. Jedem gebührt seine eigene Krone.» Cf. também *infra*, o subcapítulo III.1.4.3, p. 214s., acerca das considerações do clássico de Weimar relativas à construção do herói do drama *Egmont*.

Todavia, a complementaridade de ficção histórico-narrativa e historiografia na Europa da primeira metade de Oitocentos é posta em relevo por Elisabeth Wesseling (1991: 31s.): «The historical novel proper strategically combined novelistic means with historical materials in order to do something for the disclosure of the past which the historian could not do. Scott and his immediate predecessors thereby occupied a *complementary* position with respect to historiography, a position that implied both compliance with and divergence from the ends and means of historiography. The historical novel became the companion of historiography by presenting itself as a vehicle for conveying historical knowledge. At the same time, it explicitly distinguished itself from historiography both in matter and in mode. The proponents of the historical novel did not seek to cloak its fictionality, but they held that the use of invention in the service of vivification, embellishment, and the fleshing out of details where the historiography only offered rough outlines was a highly desirable compensation for the shortcomings of a stylistically unattractive historiography. Furthermore, the historical novel represented aspects of the past that had as yet not been dealt with as extensively by historians, namely the daily lives of ordinary people.»

ainda jovem historiografia científica,⁵⁶ são preenchidas pelos ficcionistas com recurso à fantasia criadora, em prol da coerência estrutural e/ou da «verdade poética», resultando na transfiguração ou depuração da matéria histórica tratada (cf. Ort, 2002: 347ss.). Todavia, sobretudo se tivermos em conta o abundante *corpus* de narrativas históricas de pendor trivial desvelado, no início dos anos 1990, por meio dos projectos de Corvey e de Innsbruck,⁵⁷ o panorama da ficção histórica da Restauração reveste uma complexidade bem maior, verificando-se a coexistência de modelos muito heterogéneos (Eke/Steinecke, 1994b: 11) e, pelo menos em parte, articuláveis com as correntes conservadoras e progressistas da literatura alemã acima abordadas (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.1, p. 142-145).

Assim, não surpreende que o autor da dissertação intitulada *Geschichte als Ort der Bewahrung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820-1890)*, o primeiro germanista a tentar desbravar este terreno, tenha sentido desde logo a necessidade de uma diferenciação. Michael Limlei (1988: 69-73) distingue três fases do «romance histórico do *Biedermeier* e do *Vormärz*»: uma primeira fase (1820-1830), marcada pela recepção crítico-produtiva de Scott, principalmente por parte de Menzel e de Alexis, o «Walter Scott da marca de Brandenburgo», e exemplificada através da análise do romance *Lichtenstein* (1826), de Wilhelm Hauff (1802-1827), cujo herói só alcança a afirmação pessoal através da adaptação às estruturas conservadoras (cf. Limlei, 1988: 71; 75-96); uma segunda fase (1830-1840), pautada pelo aumento dos epígonos scottianos, os quais são vistos como representantes das forças restaurativas, tornando-se alvos preferenciais da crítica dos jovens alemães Wienbarg e Gutzkow (cf. Limlei, 1988: 71s.);⁵⁸ e uma última fase (1840-1848) que, em conformidade com o crescente radicalismo do *Vormärz*, empreende a renovação do romance histórico através do afastamento do paradigma

⁵⁶ É sabido que a constituição da historiografia como disciplina científica autónoma na Alemanha do século XIX, sob a batuta da corrente historicista, tem as suas raízes na *Aufklärung*, quando, no decurso da emancipação da burguesia europeia, a História começa a ser objecto do ensino académico institucionalizado, dado que anteriormente a História era entendida apenas como parte da Teologia, da Ciência do Direito ou da Filosofia (cf. Ueding, 1996: 856-866).

⁵⁷ Quase paralelamente ao supramencionado projecto da Universidade de Innsbruck, também um outro grupo de germanistas liderado por Hartmut Steinecke e de que fazem parte Norbert Otto Eke e Dagmar Olsz-Eke (1994) e. o. se empenhou num projecto de investigação sobre o romance alemão do início da Restauração levado a cabo na Biblioteca de Corvey, onde se encontram depositados cerca de 1550 romances relativos aos anos entre 1815 e 1830, 321 dos quais de temática histórica, ou seja, c. 21%. Note-se que a leitura deste enorme acervo bibliográfico tem ditado uma crescente relativização da influência de Scott no romance histórico alemão por parte da crítica germanística (cf. Sottong 1992: 12s., 92-100; Eke/Steinecke, 1994b: 13s.; Lützel, 1997b: 21-50).

⁵⁸ Acerca da posição de Gutzkow relativamente à narrativa histórica, cf. *infra*, o subcapítulo III.1.4.2, p. 205-210.

scottiano, do qual os mais vivos testemunhos nos são dados por Adolf Stahr (1805-1876), Hermann Kurz (1813-1873) e também Willibald Alexis (cf. Limlei, 1988: 72s.), cuja biografia romanceada *Der falsche Woldemar* (1842) é objecto de um estudo ilustrativo desta terceira tendência da ficção histórico-romanesca da Restauração que reflecte a crise da consciência histórica liberal (cf. Limlei, 1988: 97-121).

A investigadora holandesa Elisabeth Wesseling, autora do estudo *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, chega a conclusões algo diferentes das de Michael Limlei no que concerne aos paradigmas da ficção histórico-narrativa de expressão inglesa vigentes na primeira metade do século XIX, os quais nos parecem parcialmente transponíveis para o contexto de além-Reno. Esta periodização da narrativa histórica não obedece a uma delimitação cronológica tão rígida, mas denota maior rigor na caracterização de cada um dos paradigmas, não inteiramente convergentes com os que constam da proposta do germanista alemão acima referida. Elisabeth Wesseling (1991: 27-66) começa por distinguir, a partir de 1814, uma fase inicial de constituição do romance histórico segundo o modelo de *Waverley*, de Walter Scott, a obra fundadora do subgénero literário. Tal como sublinha a Professora da Universidade de Maastricht (cf. Wesseling, 1991: 35-50), o romance histórico de matriz scottiana não esconde, antes exhibe a sua ficcionalidade, situando a acção em determinada época do passado e oferecendo o protagonismo a um jovem herói fictício de perfil «mediano» (cf. Lukács, 1965: 26-34) que, no decurso das suas aventuras, contracena com figuras historicamente referenciadas e se vê envolvido em acontecimentos de importância histórica. Entre os temas mais recorrentes deste padrão histórico-narrativo encontram-se a luta pela liberdade, o conflito entre forças antagónicas em períodos de transição histórica, o contraste entre a barbárie e a humanidade ou o impacto de acontecimentos da esfera pública sobre a vida privada de personagens comuns (cf. Beutin, 1998: 181). Assim, embora não enfeitando a função didáctica do romance de temática histórica, a preocupação primeira do ficcionista histórico *à la* Scott não reside na representação fidedigna de eventos e/ou personalidades históricos marcantes (cf. Wesseling, 1991: 51), mas sim na recriação de uma época do passado recente, no caso do modelo *Waverley*, ou do passado mais remoto, no caso do modelo *Ivanhoe*.⁵⁹

⁵⁹ É Hugo Aust (1994: 32; 63ss.), o qual valoriza igualmente o estudo de Hermann J. Sottong (cf. *infra*, p. 195-199), quem põe em relevo estoutro aspecto pertinente para a elucidação do espectro da ficção histórico-narrativa no contexto de língua alemã. Com efeito, o autor da obra *Der historische Roman*

À fase de constituição do romance histórico, segue-se um longo período de imitação e emulação do paradigma scottiano que perdura até meados do século. Durante estes anos de florescimento da ficção histórica, assiste-se a uma grande diversificação do repertório temático e motivico, que agora passa a incluir pontualmente também aspectos metaliterários, como o contraste entre o ritmo de evolução da História e a permanência da ordem da Natureza ou a problemática entre a realidade e os relatos da mesma, por exemplo (cf. Wesseling, 1991: 50). No entanto, esta segunda fase da evolução do romance histórico no século XIX compreende também, já na década de 30, o aparecimento de um novo modelo divergente do padrão adoptado por Walter Scott, ao qual o escritor inglês Bulwer-Lytton veio a dar forma definitiva: trata-se da biografia ficcional ou romanceada, um subgénero que, além de introduzir variações temáticas, vem alterar a relação entre os elementos históricos e ficcionais que vigora no paradigma scottiano, bem como a relação da própria ficção histórica com a historiografia (cf. Wesseling, 1991: 51ss.).⁶⁰ Na verdade, o modelo bulweriano da ficção histórico-narrativa visa superar, por meio de um rigor histórico bem maior, quer o autor dos *Waverley Novels* quer a própria historiografia, o que exige ao ficcionista um trabalho de pesquisa aturado e sistemático, aliás, bem conhecido do historiador:

In order to achieve a closer adherence to historical fact, Bulwer turned historical persons into the heroes of his novels, and based his plots on the recorded careers of their lives. This strategy gave him some reason to claim that his novels were made up of factual materials for the major part, and that the role of the imagination was restricted to the divination of the inner motives which might have compelled the subjects of his narratives to commit specific deeds. This resulted in a new type of historical fiction which became a vogue in the 1830s and 1840s. (Wesseling, 1991: 52)⁶¹

sublinha a diferenciação do modelo scottiano em dois submodelos com cambiantes distintos: por um lado, o modelo *Waverley*, cuja acção se centra na realidade histórica nacional recente (60 anos ou duas gerações antes do tempo de produção da obra), e, por outro, o modelo *Ivanhoe*, que proporciona o panorama exótico de uma época remota, no caso a Idade Média. É curioso verificar que o romance histórico da Restauração, tal como Wolfgang Beutin (1998: 181-192) já demonstrou, cobre justamente o enorme espaço histórico que vai da Idade Média até ao passado mais recente (1815, inclusive), passando pela Reforma, pela Contra-Reforma e pelo Renascimento.

⁶⁰ Note-se que a obra de Bulwer conhece uma intensa recepção na Alemanha dos anos 30 e 40, instaurando uma grande rivalidade com as obras de Scott e do próprio Gutzkow (cf. o subcapítulo III.1.3.2, *supra*, p. 176).

⁶¹ É no prefácio à terceira edição do romance histórico *Harold. The Last of the Saxon Kings* (1848) que Bulwer-Lytton expõe resumidamente a sua concepção histórico-ficcional: «The great author of *Ivanhoe*, and those amongst whom, abroad and at home, his mantle was divided, had employed History to aid Romance; I contented myself with the humbler task to employ Romance in the aid of History, — to

A diferença fundamental entre o modelo preconizado pelo autor de *The Last Days of Pompeii* (1834) e o modelo canónico de Scott reside, claro está, na referencialidade da figura do protagonista, cujo trajecto histórico-biográfico acaba por predeterminar o decurso da acção histórico-ficcional. Diga-se que, de acordo com Elisabeth Wesseling (1991: 54-58), esta tendência para o abandono do paradigma scottiano se intensifica a partir do início da época vitoriana, reflectindo, de par com o rigor acrescido na representação da matéria histórica, preocupações de ordem moral. No contexto histórico-literário de expressão alemã, a influência deste novo tipo de romance histórico, mais próximo da exactidão científica que distingue a historiografia, é bem menor que a de Scott e só se torna mais visível, muito tardiamente, nalguns romancistas arredados do cânone e apenas conhecidos enquanto representantes do chamado «Professorenroman»: Felix Dahn (1834-1912) e Georg Ebers (1837-1898), os autores de *Ein Kampf um Rom* (1876) e *Kleopatra* (1894), respectivamente.

Não obstante o mérito da elucidativa periodização defendida pela anglista neerlandesa, a narrativa histórica, no caso alemão, apresenta suplementarmente alguns traços *sui generis* decorrentes, sobretudo, da herança cultural e literária de Setecentos, como demonstrou Hermann J. Sottong, o primeiro crítico literário a debruçar-se sobre o *corpus* depositado na Biblioteca de Corvey. Num estudo intitulado *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus* (1992), este germanista relativiza fortemente a influência de Walter Scott no panorama cultural e literário de língua alemã entre 1815 e 1850 (cf. Sottong, 1992: 94ss.), pese embora o facto de o romance histórico alemão desta época privilegiar a tematização da história política recente em detrimento da Idade Média e da Antiguidade nos pareça bem

extract from authentic but neglected chronicles, and the unfrequented storehouse of Archaeology, the incidents and details that enliven the dry narrative of facts to which the general historian is confined, — construct my plot from the actual events themselves, and place the staple of such interest as I could create in reciting the struggles, and delineating the characters, of those who had been the living actors in the real drama. For the main materials of the three Historical Romances I have composed [*The Last days of Pompeii* (1834), *Rienzi* (1835) and *The Last of the Barons* (1843)], I consulted the original authorities of the time with a care as scrupulous, as if intending to write, not a fiction but a history. And having formed the best judgment I could of the events and characters of the age, I adhered faithfully to what, as an Historian, I should have held to be the true course and true causes of the great political events, and the essential attributes of the principal agents. Solely in that inward life which, not only as apart from the more public and historical, but which, as almost wholly unknown, becomes the fair domain of the poet, did I claim the legitimate privileges of fiction, and even here I employed the agency of the passions only so far as they served to illustrate what I believed to be the genuine natures of the beings who had actually lived, and to restore the warmth of the human heart to the images recalled from the grave.» (Bulwer, 1923: xviii-xix)

sintomático da influência do modelo *Waverley*.⁶² Em todo o caso, Sottong distingue dois períodos no desenvolvimento da ficção histórico-narrativa correspondentes a modelos conceptuais distintos, designados, significativamente, como *Reaktion* [reação] e *Transformation* [transformação]. A nosso ver, esta dicotomia — no fundo, também presente na periodização sugerida por Michael Limlei (cf. *supra*, p. 192s.) — não deixa de espelhar com grande nitidez as duas tendências predominantes no panorama cultural e literário da Restauração que acima denominámos como conservadoras (*Biedermeier* e Romantismo tardio) e progressistas (Jovem Alemanha e *Vormärz*) (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.1, p. 143s.).

Segundo este germanista (cf. Sottong, 1992: 28-86; 245-254), no período inicial, que se estende até 1830, sensivelmente, predomina o *historischer Initiationsroman* [romance histórico de iniciação], ainda tributário de diversas correntes do pensamento e da cultura alemãs, nomeadamente o modelo goethiano do *Bildungs-* ou *Entwicklungsroman* [romance de formação], a noção de teodiceia e o idealismo histórico-filosófico. Este paradigma histórico-romanesco de feição conservadora⁶³ é ilustrado através da análise de um conjunto de obras de entre as quais destacamos *Die Kronenwächter* (1817), do autor romântico Achim von Arnim (1781-1831), *Lichtenstein*, de Wilhelm Hauff, *Der Aufruhr in den Cevennen* (1826), de Ludwig Tieck, *Der Jude* (1827), de Carl Spindler (1796-1855), e *Scipio Cicala* (1832), de Philipp Joseph von Rehfues (1779-1843). Contudo, o «romance histórico de iniciação» integra também obras vindas a lume apenas na década de 30, como *Cabanis* (1832), de Willibald Alexis, *Die hohe Braut* (1833), de Heinrich König (1789-1869) ou *1812* (1834), de Ludwig Rellstab (1799-1860), as quais apresentam de igual modo uma estrutura trifásica e circular (partida do herói do local de origem motivada pela situação histórico-política, transição e regresso do herói ao local e à situação de partida), do ponto de vista ideológico, com contornos restaurativos, já que o percurso iniciático do jovem protagonista culmina na reintegração social na ordem vigente. Por via de regra, o elenco de personagens — umas históricas e outras puramente ficcionais — inclui uma figura feminina que, representando os valores perseguidos pelo herói, o envolve num enredo amoroso articulado com a acção central. O jovem herói masculino deste tipo de

⁶² De acordo com o próprio Sottong (1992: 38, 162) e com Wolfgang Beutin (1998: 190; cf. *supra*, p. 193s., nota 59), há uma especial incidência no período entre a Revolução Francesa e o final do domínio napoleónico, inclusive as Guerras de Libertação.

⁶³ Cf. Norbert O. Eke (1994: 46ss.), o qual corrobora a posição de Sottong, destacando o «conservadorismo cultural» que caracteriza a solução de compromisso entre progresso e restauração patente na ficção histórico-narrativa publicada entre 1815 e 1830.

romance histórico, também ele uma personagem fictícia, é representante do desejo de ascensão social e política da burguesia e, na opinião de Hermann J. Sottong (1992: 94ss.), revela-se menos fleumático e mais convicto do que o «herói mediano» *à la* Scott, um conceito pouco consensual que o crítico germanista considera, aliás, inútil para a classificação dos protagonistas da ficção histórica da época em apreço.⁶⁴

A segunda fase, que se inicia nos anos 30 e se prolonga até final do decénio seguinte, é marcada pelo surgimento de um novo paradigma histórico-ficcional que, em vez de uma solução conciliadora para os conflitos político-sociais, preconiza a transformação radical da ordem vigente, concedendo o protagonismo, salvo algumas exceções, a uma figura masculina já em idade adulta. *Kronen und Ketten* (1835) e *Kaiser und Papst* (1838), de Eduard Duller (1809-1853), *Vittoria Accorombona* (1840), de Ludwig Tieck, *Graf Promnitz. Der letzte seines Hauses* (1842), de Leopold Schefer (1784-1862), *Die Gräfin Chateaubriand* (1843), de Heinrich Laube, *Die Hosen des Herrn von Bredow* (1846) e *Der Werwolf* (1848), de Willibald Alexis, são alguns dos exemplos mais representativos deste modelo progressista que evidencia uma série de traços antagónicos em relação ao modelo conservador precedente, como se pode observar através do esquema contrastivo proposto pelo germanista em apreço:

<i>historische Romane 1815-1830</i>	vs.	<i>historische Romane 1830-1850</i>
historische Initiationsromane	vs.	Relevanz des Mannesalters; Nicht-Relevanz von Bildung div. Hauptfiguren und/oder
keine historische Individuen als Hauptfiguren	vs.	historische Individuen als Hauptfiguren häufig
Relevanz des Individuums	vs.	Individuum nur als Teil des Ganzen relevant oder
kein „Interesse“ für „Abweichler“	vs.	als heroisch untergehender „Abweichler“

⁶⁴ «Was nun aber die Merkmale und Funktion des „mittleren Helden“ im historischen Erzählen seien (oder sein sollten), darüber gehen bei den Autoren die Meinungen offensichtlich auseinander: Aust beispielsweise folgert anhand eines Alexis-Zitats von 1823 (!), der „mittlere Held“ sei einer, der zunehmend hinter die dargestellten Ereignisse zurücktrete. Huber sieht in ihm den Vertreter derjenigen Schicht, die von der Siegermacht am Ende des Romans integriert wird, der aber seinerseits vorher kurzfristig gegen diese Macht opponiert habe. Lukács schreibt ihm neben einer Fülle ideologischer Funktionen die Merkmale „Nicht-Heldenhaftigkeit“, „Korrektheit“, „Fiktivität“ und „Repräsentant gesellschaftlicher Strömungen“ zu und kommt damit dem Typus des Helden, der im historischen Initiationsroman vorherrscht, in einigen Punkten sehr nahe, ohne allerdings festzustellen, daß es sich hierbei eben um einen epochen- bzw. phasenspezifischen Figurentypus und *nicht* um einen normativen poetologischen Modellfall handelt.» (Sottong, 1992: 94s.).

Relevanz der mittleren sozialen Schicht (literarische Bürger); Stellung der mittleren Elite im Staat relevant	vs.	Relevanz sozialer Großsysteme und deren Organisation; Staat als ganzer relevant
Relevanz von Rückzugsräumen [...]	vs.	Rückzugsräume entfallen: Geschichte und Gewalt sind überall präsent
Spaltung des Sujets in Privatgeschichte & Historie	vs.	Äquivalenz: was „Geschichte“ ist, demonstriert das darg. Einzelschicksal
utopische Komponenten: Ideal des utopisch-harmonischen, gemäßigten Lebens/Menschen auf allen Ebenen	vs. vs.	„realistische“ Komponenten: Konfliktstoff auf allen Ebenen
(z.B. „Einziges“)	vs.	(„Geschlechterkampf“)
Positivität der „Mitte“ zwischen zwei Extremen	vs.	Wegfall der „Mitte“: es bleibt i.d.R. ein zweigliedriges oppo- sitionelles Modell mit einer pos. u. einer neg. Größe [...]
Ausgleich	vs.	Polarisierung
Konfliktlösung per Versöhnung und Vermischung	vs.	Einziges Alternative: Anpassung oder Untergang
idealistisch-konservative Tendenz	vs.	pragmatisch-realistische T.: Feststellung, daß Altes wegfällt und Neuem weichen muß Geschichtsoptimismus besteht in Hochbewertung von Neuem
Vermeidung von Gewalt durch die Helden/positiven Hauptfiguren	vs.	Gewalt ist universell und un- vermeidlich (Leben = Kampf)
Dargestellte Konflikte gehen um Reform oder Revolution → Suche nach dem besten, sanften Weg zur Transformation	vs.	Dargestellte Konflikte gehen um alt vs. neu → historische Zäsuren sind hart, das Stärkere setzt sich durch
Ideal: eine sanfte Evolution	vs.	Empirie: quasi darwinistisch
Parallelitätsprinzip: Koexistenz von alt und neu	vs.	Ausschließlichkeit: Es kann nur eines geben
Dreigliedrigkeiten auf ver-	vs.	Dualität/Opposition zweier

schiedenen Ebenen		Größen
Versuch der Rettung alter	vs.	Verzicht auf Theoreme der
Theodizeekonstruktionen;		tradierten Geschichtsphil.: Ab-
metaphysizierende Geschichtsphil.		leitung von pseudonaturwiss.
		Gesetzmäßigkeiten aus den
		beobachtbaren histor. Daten
(Sottong, 1992: 262s.)		

Especialmente no que diz respeito ao conteúdo ideológico e à concepção histórico-filosófica, esta síntese dos principais aspectos distintivos dos dois modelos de ficção histórico-narrativa enunciados por Hermann J. Sottong acaba por revelar algumas semelhanças com a periodização de Michael Limle (1988: 69-73). Referimo-nos, em concreto, à convergência parcial da tipologia dicotômica do romance histórico defendida por Sottong (reacção vs. transformação) com a primeira fase de contornos restaurativos (1820-1830) e a última fase de cunho progressista (1840-1848) propostas pelo autor do estudo *Geschichte als Ort der Bewährung* (cf. *supra*, p. 192s.). Ambas as propostas acabam por reflectir as mundividências e os valores representativos das duas principais tendências estético-literárias em confronto no panorama cultural e literário da Restauração: por um lado, o *Biedermeier* e o Romantismo tardio e, por outro, a Jovem Alemanha e o *Vormärz*. No entanto, como se viu através desta breve abordagem dos principais estudos dedicados à ficção histórico-narrativa da Restauração, subsistem notórias divergências periodológicas e tipológicas, continuando a crítica literária germanística longe de alcançar um consenso nesta matéria.⁶⁵

No domínio da ficção histórico-dramática o panorama é ainda mais obscuro, tornando-se difícil depararmo-nos com qualquer esboço de periodização.⁶⁶ As origens do drama histórico alemão remontam, de resto, ao período do Barroco, com os dramas

⁶⁵ Além dos autores supramencionados, há um conjunto de outros críticos literários que se limitam a corroborar a tese da influência determinante do modelo scottiano sem encetarem, porém, qualquer tentativa consistente de tipologização do romance histórico da Restauração, a saber: Paul Michael Lützel (1991: 35-48; 1997b: 21-50), Harro Müller (1994: 233-245), Hans Vilmar Geppert (1995: 104-133; 2000: 479-500), Horst Steinmetz (1995: 81-103), Alain Montandon (2000: 68-80), Nicole Katja Streitler (2000: 89-106).

⁶⁶ Os poucos estudos que concedem alguma atenção ao drama histórico da Restauração — Friedrich Sengle (1969); Werner Keller (1976: 298-339), Elfriede Neubuhr (1980: 1-37), Walter Hinck (1981: 7-21), Jürgen Schröder (1994), Wolfgang Struck (1997), Sílvia Serena Tschopp (2002: 367-389) e Ingo Breuer (2004: 1-88) —, exceptuando o caso de Gertrud Maria Rösch (1998: 378-420), não extraem qualquer conclusão acerca dos principais modelos vigentes. Por esse motivo, no que concerne a esta matéria, só poderemos tomar em consideração breves observações contidas em histórias e em dicionários da literatura alemã.

de Andreas Gryphius (1616-1664), Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683) e. o. (cf. Müller-Salget, 2000: 56s. e Niefanger, 2005). Já no século XVIII, é Christian Felix Weiße (1726-1804) que ganha notoriedade como autor de dramas de temática histórica, mas o mais forte impulso à consolidação deste subgénero é dado pelo drama *Götz von Berlichingen* (1773), do jovem Goethe, que ocupa uma posição paradigmática análoga à do romance *Waverley* no domínio da ficção histórico-narrativa.⁶⁷ O drama do *Sturm und Drang* protagonizado pela figura medieval do cavaleiro da mão de ferro, que dá primazia à ficção relativamente à verdade histórica e reflecte uma concepção histórica centrada na acção e no carácter do indivíduo (Wertheimer, 2000: 342), originou, de facto, uma grande vaga de imitações, em especial dramas de cavalaria e de exaltação patriótica, que integra também alguns nomes sonantes da literatura alemã, como Friedrich Schiller, Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), Heinrich von Kleist (1777-1811) e Franz Grillparzer. No entanto, é sobretudo o paradigma histórico-dramático de Friedrich Schiller, o outro clássico de Weimar, que maior influência exerce no desenvolvimento deste subgénero híbrido, constituindo-se como modelo mais perene das gerações vindouras de dramaturgos, nomeadamente autores que publicaram as suas obras na época da Restauração, como é o caso de Grillparzer, Gutzkow e Hebbel e. o. (cf. Müller-Salget, 2000: 56s.).⁶⁸ O drama histórico de Schiller reflecte um entendimento da História como processo dialéctico (Wertheimer, 2000: 342) e, porventura inspirado nos preceitos histórico-dramáticos de Lessing (cf. *infra*, o subcapítulo III.1.4.3, p. 212s.), privilegia o tratamento livre de figuras e acontecimentos historicamente relevantes em prol de uma «höhere Wahrheit» [verdade superior]. Para o autor de *Don Karlos* (1787), mais importante do que a «historische Richtigkeit» [correção histórica] é a «poetische Wahrheit» [verdade poética] (cf. Schiller, 1962: 166s., e *infra*, o subcapítulo III.1.4.3, p. 213), daí a sua «luta poética com a matéria histórica» durante a concepção do drama *Maria Stuart* (1800).⁶⁹

⁶⁷ Sobre a polémica em torno do primeiro drama histórico alemão, cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2.2, p. 60-64 e, em especial, Niefanger (2005: 10-24; 380ss.).

⁶⁸ Sobre a influência dos dois clássicos sobre a concepção dramática de Karl Gutzkow, cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.4, p. 188s. e *infra*, o subcapítulo III.1.4.3, p. 212-216.

⁶⁹ Numa carta ao amigo Goethe, datada de 19 de Julho de 1799, Schiller confessa as suas dificuldades na redacção do referido drama: «Von der Maria Stuart werden Sie nicht mehr als Einen Akt fertig finden; dieser Akt hat mir deßwegen viel Zeit gekostet und kostet mir noch 8 Tage, weil ich *den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff* darin bestehen mußte und Mühe brauchte, *der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen*, indem ich zugleich von allem was diese brauchbares hat, Besitz zu nehmen suchte.» (Schiller, 1961: 73; itálicos nossos). Considerações análogas estão contidas na carta a Karl August Böttiger (1760-1835), de 1 de Março de 1799, a propósito da construção ficcional do herói da trilogia dramática *Wallenstein* (1798/1799) (cf. Schiller, 1961: 33s.).

Gertrud Maria Rösch (1998: 387-406) e Klaus Müller-Salget (2000: 56s.) convergem na validação da tese da influência do paradigma schilleriano sobre o drama histórico da Restauração, mas sublinham igualmente a relação dos factos históricos tratados com o presente. O germanista evita, porém, uma tipologização específica do subgénero em apreço, limitando-se a colar levemente os diferentes modelos a outras tantas tendências do género dramático *tout court*, isto é, fala genericamente no drama histórico do Romantismo e no drama histórico da Jovem Alemanha ou do *Vormärz*, dando como exemplo deste último movimento justamente o drama *Uriel Acosta* (Müller-Salget, 2000: 57). Este crítico destaca ainda o pessimismo histórico dos dramas de Grabbe (*Napoleon oder die hundert Tage*, 1831) e de Büchner (*Dantons Tod*, 1835), hoje tidos como paradigmas do drama histórico moderno, mas na altura completamente arredados dos palcos não só devido à censura como ao gosto do público (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.4, p. 184s.).

Já Gertrud Maria Rösch (1998: 387-406) distingue, segundo critérios temáticos e ideológicos, três tendências ou modelos histórico-dramáticos da Restauração: em primeiro lugar, o drama sobre temas da História alemã, que compreende dramaturgos estética e ideologicamente tão díspares como Grillparzer (*König Ottokars Glück und Ende*, 1825) ou Ernst Raupach (1784-1852) (*Die Hohenstaufen*, 1837/1838), por um lado, e Grabbe (*Kaiser Friedrich Barbarossa*, 1829), por outro; segue-se o drama de tendência revolucionária ou reformista, exemplificado novamente por Grabbe (*Napoleon oder die hundert Tage*) e por Karl Immermann (1796-1840) (*Ein Trauerspiel in Tirol*, 1828/*Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeier*, 1833), Michael Beer (1800-1833) (*Struensee*, 1828) e Robert Prutz (*Moritz von Sachsen*, 1844); finalmente, a germanista refere o drama de temática bíblica e lendária, ilustrando-o através das obras *Judith* (1840) e *Genoveva* (1841), de Hebbel, e *Libussa* (1847), de Grillparzer.

A investigação sobre a ficção histórico-dramática da Restauração apresenta-se, já se vê, num estado ainda muito deficitário, em especial no que diz respeito à identificação e caracterização dos seus principais paradigmas. Ainda assim, prevalece a ideia geral de que o drama histórico da época em estudo, sem esconder a forte herança deixada por Lessing e pelos clássicos de Weimar, se encontra intimamente ligado às diversas correntes estético-literárias vigentes, não sendo de excluir, a nosso ver, alguns paralelismos com os supramencionados paradigmas histórico-narrativos da época da Restauração (cf. p. 160-169).

1.4.2. Da rejeição de Hegel à emulação do paradigma scottiano: as concepções de História e de ficção histórico-narrativa em Gutzkow

Antes de nos debruçarmos sobre a posição de Karl Gutzkow face à ficção histórica, em geral, e ao drama e à novela históricos, em particular, não podemos deixar de dedicar algumas linhas à concepção de História por ele adoptada.⁷⁰ Depois de logo em 1831 ter registado em algumas páginas da revista *Forum de Journal-Literatur* ideias ocasionais sobre a evolução histórica (cf. Trobitz, 2003: 19, 35), é no ensaio *Zur Philosophie der Geschichte* (1836), escrito quase na íntegra durante as dez semanas de cativeiro, que o nosso autor expõe de modo mais explícito e consistente o seu entendimento da História, o qual denuncia uma estreita relação de ambivalência com o pensamento histórico-filosófico de Hegel, seu professor na Universidade de Berlim, entre 1829 e 1831. Adrian Hummel e Thomas Neumann, os autores do volume de materiais que faz parte da já citada edição crítica de uma selecção de escritos de Gutzkow, salientam o facto de a posição assumidamente anti-hegeliana do autor em estudo não radicar propriamente numa contestação da concepção dialéctica do processo de evolução histórica postulado pelo mestre, mas antes no facto de essa concepção conduzir à legitimação da autoridade do Estado restaurativo, em vez de originar a sua transformação num sistema democrático.⁷¹ Consequentemente, Gutzkow demarca-se da tradição histórica idealista e, em simultâneo, da escola historicista representada e. o. por Friedrich Karl von Savigny (1779-1861) e Leopold von Ranke (1795-1886), adoptando uma posição anti-teleológica, permeável à subjectividade e ao acaso:

Das Buch der Geschichte hat breite Ränder, und weite Zwischenräume laufen durch seine einzelnen Linien. Man betrachte diese Ränder und Zwischenräume! sie

⁷⁰ A tal procedimento não é alheio, claro está, o facto de sustentarmos a convicção de que o conceito de ficção histórica de um determinado autor se encontra vinculado ao seu conceito de História, o qual, por sua vez, denuncia uma atitude de adesão ou de rejeição relativamente às concepções histórico-filosóficas vigentes na época em causa (cf. *supra*, a nossa concepção de novela e de drama históricos, no capítulo I.1.2, p. 53 e 62s.).

⁷¹ «[Gutzkow verfaßt] dieses Werk seinen eigenen Aussagen zufolge zwar zur Widerlegung der Geschichtsphilosophie eines Georg W. F. Hegels [...], bleibt mit allen Denkbewegungen aber der Lehre seines einstigen Lehrers verbunden, da er bei genauerem Zusehen eigentlich nur dessen Staatsdenken und Obrigkeitsverbundenheit attackiert. Insofern eignet Gutzkows Schrift keine philosophische Überzeugungskraft; unversehens nimmt sie sogar den Charakter einer Bekenntnisschrift an. [...] Seine Einwendungen gegen Hegels überlegen-wissendes Hantieren mit vergangenem, gegenwärtigem und zukünftigem Treiben des ›Weltgeistes‹ erhalten Gewicht, wenn er die Perspektive der Leidenden einnimmt, gegen Hegels monoton-dialektische Dynamik die Geschichte der verschütteten, aber entbergbaren Möglichkeiten aufruft und statt der Legitimation des Gewordenen die Analyse des Werdenden einfordert.» (Hummel/Neumann, 1998b: 127s.).

sind nicht leer. Mit sympathetischer Tinte, die dem Auge des unbefangenen Forschers sichtbar wird, sind zahllose Arabesken und Carricaturen von der Göttin Tyche gekritzelt, die sich lächelnd dem greisen Vater der Welt über die Schulter lehnt, und ihn scherzhaft in seinen lapidarischen Schriftzügen zu verhindern sucht. Da ist ein Dolchstoß; um ein Haar glitt er vorbei. Da sind tausend Möglichkeiten und embryonische Anfänge und Begebenheiten, die sich würden entwickelt haben, wenn die Geschichte nicht eilte, und der höchste Dichter, Gott, in seiner Diction nicht ein Feind der Anacoluthie wäre. (Gutzkow, 1998e: 567)

À revelia do pensamento predominante na época da Restauração, que busca a comodidade de uma perspectiva histórico-filosófica legitimadora de todo um sistema conservador, o nosso autor desponta como um defensor de uma nova concepção de História, cujo devir deixa de ser visto somente como desígnio de Deus. Segundo Dorothee Kimmich (2002: 18s.), ao preconizar uma noção de História em que a contingência e o acaso se revelam como factores determinantes, Gutzkow torna-se, de resto, juntamente com Heine e Büchner e. o., num dos pioneiros de uma consciência moderna da História.⁷²

Contudo, Gutzkow tem perfeita consciência de que a sua perspectiva anti-metafísica não rompe apenas com a doutrina histórico-filosófica do antigo mestre e a visão estática e fatalista do passado preconizada pelo historicismo. Bom conhecedor não só da obra teórico-dramática mas, de igual modo, dos textos filosófico-religiosos de Lessing,⁷³ Gutzkow faz questão de delimitar a sua mundividência histórica também relativamente ao pensamento do autor do escrito *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1780):

Lessing war ein Feind der atomistischen Philosophie seiner Zeit und haßte sie wie die Regeln Boileau's. Seine teleologische Weise, die Geschichte zu ordnen, seine Idee der Perfectibilität und der Erziehung des Menschengeschlechtes waren die milden und zarten Consequenzen einer Seelenbestimmung, die sich von der sanften religiösen Glut, z.B der in Moses Mendelssohns Morgenstunden aufgehenden Wahrheitssonne, gern erwärmte. Lessing machte aus der Geschichte eine

⁷² Cf. Hummel/Neumann (1998b: 127), os quais partilham esta opinião: «Für ihn [Gutzkow] prägt das Systemfremde, das Individuelle, das Unvorhersehbare die Geschichte.»

⁷³ Cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.4, p. 184ss., 189, e *infra*, o subcapítulo III.1.4.3, p. 212ss., acerca do modo como as ideias estético-teatrais de Lessing influenciaram a teoria e a *praxis* dramática e teatral de Gutzkow.

pädagogische Öconomie, er sah den Arm der göttlichen Allmacht in den verworrensten Perioden walten, und stellte alles in die Begebenheiten scharf Einschneidende, jede neue die Welt erschütternde Idee, jede Bereicherung der Kenntnisse oder des Glückes der Nationen als eine Stufe der göttlichen Welterziehung hin. (Gutzkow, 1998e: 576s.)

A concepção teleológico-racional da História, tal como é professada por Lessing, contém, na opinião de Gutzkow, todo um programa de educação da humanidade regido por um Deus-jardineiro («der fromme und gute Gärtner», Gutzkow, 1998e: 577) zeloso do seu jardim. Em conformidade com a alteração paradigmática que proclama, o autor da obra *Zur Philosophie der Geschichte* reitera expressamente a sua recusa da concepção lessinguiana, ainda regida pela fé inabalável no progresso histórico da humanidade controlado por Deus.

A refutação de um conceito teleológico e de uma ideia de predestinação da História não corresponde, todavia, à mundividência determinista professada, por exemplo, por Büchner.⁷⁴ Gutzkow adopta uma posição distinta da do autor de *Dantons Tod*:

Der Zweck der Geschichte ist der moralische Lebenszweck, die Tugend oder das Laster. [...] Der Zusammenhang, welcher in den objectiven Begebenheiten, die von der Chronik verzeichnet werden, liegt, ist ein relativer; ein Zusammenhang, der unter der Nothwendigkeit der menschlichen Freiheit steht. Die Freiheit ist der große Factor der Geschichte. Was die Geschichte bringt, ist die gute oder böse Saat unsrer Handlungen. [...] Der Zweck der Erde ist kein historisch-metaphysischer Gesamtzweck, sondern der einzelne Mensch, wie er geboren wird und stirbt, und stirbt mit dem Bewußtseyn, in seiner Weise das Räthsel des Lebens gelöst zu haben. (Gutzkow, 1998e: 640ss.)

⁷⁴ Cf. Kimmich (2002: 135-189). A propósito do determinismo histórico de Büchner, recorde-se a título ilustrativo dois excertos bem conhecidos da sua obra, um extraído de uma carta de Março de 1834 enviada à sua noiva Wilhelmine Jaeglé (1810-1880) («Ich studirte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte.» Büchner, 1971b: 425) e o outro retirado de uma fala de Danton pertencente à cena II, 5 do drama *Dantons Tod*: «[...] Es muß; das war dieß Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das *Muß* gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen. Jezt bin ich ruhig.» (Büchner, 1971a: 41).

O passo supracitado dá conta de uma visão otimista do Homem ainda liberto de qualquer tipo de correntes deterministas que, enquanto criatura livre e responsável, pode agir de forma transformadora em prol do bem futuro da humanidade, atendendo sempre a imperativos de ordem moral. Não é certamente por acaso que o autor, em edições posteriores, vem a alterar o título do seu ensaio histórico-filosófico para *Philosophie der That und des Ereignisses* (1845, 1876).

Se as considerações de Karl Gutzkow sobre os conceitos de História e historiografia são facilmente detectáveis nas obras teóricas da segunda metade da década de 30, já a busca de um parecer explícito sobre a ficção histórica exige um esforço redobrado ao investigador. Na verdade, se exceptuarmos as breves notas avulsas sobre esta matéria que o autor, desde cedo, foi disseminando de forma ocasional por entre os seus textos jornalísticos, é só em 1837 que ele se pronuncia em termos genéricos sobre a relação entre Literatura e História. Efectivamente, no ensaio «Wissenschaft. Literatur», inserido na obra *Die Zeitgenossen. Ihre Schicksale, ihre Tendenzen, ihre großen Charaktere*, ele perfilha uma concepção separatista, como logo a formulação do título deixa perceber. Gutzkow separa claramente as águas entre a literatura e a historiografia, inserindo esta última na esfera científica, embora entenda a História como um conceito lato que não exclui diversas áreas conexas do saber:

Historie ist in ihrem weitesten Sinne zu nehmen, als Inbegriff aller positiven, die moralischen Interessen des Menschen betreffenden Wissenschaften. Die Rechts- und Staatslehre mit ihren viel verzweigten Nebenfächern gehört hier eben so her, wie die Geschichte selbst und, was die Geschichte betrifft, auch alles, was in den höhern, spekulativen Wissenschaften, z. B. der Theologie historisch-philologisches Material ist.

In diesem Gebiete haben sich nun Empirie und Spekulation nicht weniger bestritten, wie im vorigen [der Naturwissenschaften]. (Gutzkow, 1837: 339)

Tendo como certa a defesa da separação inequívoca entre História e Ficção, qual é então o seu entendimento do texto literário de temática histórica? As primeiras observações sobre a ficção histórica que se conhecem da parte do autor do drama *Uriel Acosta* remontam outrossim ao tempo da «militância» jovem alemã e dizem respeito ao subgénero mais representativo dessa forma literária híbrida, que vivia ainda o rescaldo de uma fase de apogeu, protagonizada pelos seguidores do romancista escocês Walter

Scott (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.1, p. 189-193). O jovem Gutzkow começa por expender a sua posição relativamente ao romance histórico em dois artigos publicados no suplemento literário do jornal *Phönix* (1835), o primeiro dos quais trata da situação geral do romance alemão nos anos 30. No artigo «Der deutsche Roman», publicado a 25 de Março de 1835, o crítico literário retoma a conhecida imagem «jovem alemã», considerando agora o género romance como «Blendlaterne des Ideenschmuggels» (Gutzkow, 1835a: 285) no contexto repressivo da Restauração, e refere-se em termos particularmente negativos ao romance *histórico* alemão:

Der historische Roman hat Alles erlaubt; denn es kommt nur darauf an, ein Stück harter Geschichte zu zermalmen, und gleichgültig bleibt es, ob dies durch Thränen à la Lafontaine oder durch Scheidewasser aus den Ritterromanen (was ist ein Ritterroman ohne Scheidewasser! Und doch wurde dies äzende Gift erst im vorigen Jahrhundert entdeckt!) oder durch Phantasterei à la Hoffmann oder endlich durch Jean Paul'sche Formlosigkeit geschieht. Es ist in dieser Hinsicht eine vollkommene Unvollkommenheit, ein Eklekticismus eingerissen, der Alles erlaubt. Kann man Walter Scott eine geniale Initiative nennen, so haben ihn Vandervelde und Spindler hinreichend verpflanzt, um nicht zu sagen breitgetreten. (Gutzkow, 1835a: 286)

Gutzkow centra o seu ataque sobretudo na forma de tratamento da matéria histórica pelos epígonos alemães do «génio» Walter Scott, os quais, aos seus olhos, cultivam o sentimentalismo, as repetições, os anacronismos e a fantasia exacerbada. Os nomes de Carl Franz van der Velde (1779-1824) e Carl Spindler são citados como autores representativos de um género que, nesta fase de imitação e emulação do modelo clássico de Scott (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.1, p. 164ss.), se viu bastas vezes despojado de atributos estéticos e transformado na «mais perfeita imperfeição» literária, mas também cultores mais prestigiados do romance histórico, como Tieck e Alexis, não escapam à generalizada crítica de falta de ideias («Die Idee muß den Roman regieren». Gutzkow, 1835a: 286). A 8 de Abril do mesmo ano, num artigo muito breve com o título «Der historische Roman», Gutzkow afina pelo mesmo diapasão, elegendo agora como principal alvo de crítica a literatura «histórico-romântica» («diese schüchterne kleine Mondscheinnympe»), da qual o autor de *Waverley* teria sido o «grande apóstolo» (Gutzkow, 1835b: 336):

Walter Scott ist einer der größten Detaildichter, welche nach Homer gelebt haben. Die Brautkränze der Liebe, welche er zwischen die Lücken der Geschichte hing, mögen von fabelhaften Bäumen gebrochen, all das romantische Moos, womit er die kleinen Löcher der Thatsachen verstopfte, mag von trügerischen Wassern genommen sein; an die Wahrheit streifte er nahe heran, so nahe und so entfernt, als er mußte, um Dichter zu bleiben. Er hat der Geschichte ein bezauberndes Relief gegeben; ja noch mehr, er löste der stummen Vergangenheit das Zungenband, und, siehe, sie sprach in Lauten welche wir noch alle verstanden. Was Schade für seinen Toryismus! Es ist wahr, er gehörte zu jener abscheulichen Partei, welche servil und näselnd die legitimen Lilien küßte, er ist ein ganz feudaler Mensch gewesen, ein Chouan, ein Bendeer; aber seine Dichtungen sind meisterhaft [...]. (Gutzkow, 1835b: 336)

O amplo trabalho de ficcionalização levado a bom termo pelo romancista escocês, através do preenchimento das lacunas factuais da História com enredos amorosos e. o. elementos, merece os maiores encómios, enquanto o conservadorismo subjacente à obra scottiana é inequivocamente reprovado por Gutzkow, na senda da perspectiva anti-romântica de Heine e da Jovem Alemanha.⁷⁵ O jovem crítico literário não deixa, aliás, de sublinhar a especificidade da relação do ficcionista histórico com a verdade histórica («an die Wahrheit streifte er nahe heran, so nahe und so entfernt, als er mußte, um Dichter zu bleiben», Gutzkow, 1835b: 336), louvando a maestria de Scott nesta arte. Gutzkow assume, pois, uma posição teórica favorável ao paradigma scottiano no que respeita ao modo de representação da matéria histórica, embora se distancie da ideologia romântico-conservadora que lhe está subjacente, identificando-se antes com o paradigma histórico-romanesco da transformação, de que fala Hermann J. Sottong (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.1, p. 195-199).

Por conseguinte, e em analogia com a mensagem fundamental do artigo anterior, o objecto central da crítica gutzkowniana não é o romance histórico em si, mas sim, e de novo, a imensa vaga de imitações do paradigma scottiano que invadiu o campo literário de além-Reno, agora reduzido à trivialidade e ao estereótipo:

⁷⁵ Cf. *supra*, p. 166, o texto de Ludolf Wienbarg. Recorde-se que também Heine, no influente ensaio *Die romantische Schule* (1836) (cf. Heine, 1979: 121-149), cuja primeira versão alemã, sob o título *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, veio a lume em 1833, baseia o seu ajuste de contas com a tradição romântica alemã essencialmente em critérios ideológicos (cf. Ribeiro, 1999: 31ss.).

Erst die Nachahmung der historischen Romane Scotts war es, welche diese Gattung der Poesie etwas verdächtig machte. [...] Bestimmte Figuren wurden stehend in den historischen Romanen, namentlich die Meg Merilies, und allmählig war der historische Roman heruntergekommen auf ein Amalgam von Sentimentalität, Unglück und Weltgeschichte, auf eine unverantwortliche Zuschneiderei von Thatsachen. [...] Das nannte man die Geschichte romantisiren, obgleich es nichts war, als eine Verstümmelung der Begebenheiten, ein Herabziehen wichtiger und ernster Zeitabschnitte in das Interesse oft sehr matter Erfindungen und unzulänglicher Charaktere. (Gutzkow, 1835b: 336)

Gutzkow condena claramente a «romanticização da História», seja através de desvios aleatórios em relação aos factos históricos ou da inclusão de figuras ficcionais carecidas de consistência, apanágio de grande parte das prolíferas imitações scottianas em língua alemã. A esta perspectiva eminentemente crítica do romance histórico — aliás, mais tarde reiterada —⁷⁶ subjaz, a nosso ver, um conceito de ficção histórica que denota não apenas evidentes preocupações de ordem estético-literária, mas porventura também maiores escrúpulos em relação à verdade histórica das matérias escolhidas para objecto do texto literário.

Esta leitura das persistentes críticas de Gutzkow ao romance histórico alemão inspirado no paradigma clássico de Walter Scott encontra sustentação num outro texto, intitulado «Geschichte und Dichtung», publicado mais tarde, já aos 47 anos, durante a fase de maior sossego em Dresden, nas páginas da sua revista *Unterhaltungen am häuslichen Herd* (1853-1862). Aqui, no âmbito de uma reflexão sobre as relações entre História e Ficção, o autor de *Hohenschwangau. Roman und Geschichte. 1536-1567* (1867/1868) acaba por expor, de modo sintético e bastante nítido, a sua concepção de ficção histórico-narrativa:

⁷⁶ É após o escândalo de *Wally*, no ensaio *Kunst und Literatur*, pertencente à supracitada obra *Die Zeitgenossen*, que Gutzkow se reporta de novo, mas de forma muito breve e num tom ainda muito crítico, ao romance histórico: «Der *historische Roman* hing innerlichst mit einer *Zeit* zusammen, wo eben erst ein großes *Kriegstheater* eingepackt und eine große *historische Katastrophe* zur *Abrundung* reif war. Die *Geschichte* war das *Weltgericht*, im *Doppelsinne* das *tägliche Brod*, welches auf den *Tisch der Literatur* kam. Wie es *Köche* gibt, die *Alles* mit *einem Kraute* würzen, so mußte auch bei *Allem*, was die *Poesie* aufsetzte, *Historie* zugemischt seyn. Die *großen Ereignisse* mußten mit *kleinen Landstraßenvorfällen* Hand in Hand gehen. Von den *Helden der Jahrhunderte* mußten selbst die ihnen *zugehörigen Stallknechte* auftreten. Die *Geschichte* wurde bei *jedem verliebten Paare* zum *Zeugen der Hochzeit*, bei *jeder Kindertaufe* zu *Gevatter* geladen.» (Gutzkow, 1837: 285s.)

Die Weltgeschichte ist ein Gemeingut, für alle sind ihre Taten ausgeführt und ihre Ideen ausgesprochen worden; diese hat *die Poesie* zu beseelen, zu plastischen Gebilden umzuformen, nicht immer nur das Äußere, den Leib einer Zeit oder einer historischen Persönlichkeit abzukonterfeien, sondern ihren Herzschlag herauszufühlen, ihr Wesen, ihren gedanklichen Inhalt. *Eine historische Dichtung ist* nicht die Darstellung eines kleinen persönlichen Schicksals mit einem historischen Hintergrunde, etwa der Zerstörung von Magdeburg oder der Schlacht von Leipzig, sondern *diese geschichtliche Tat selber, nur entnommen dem Kreise des Zufälligen, und angeschaut, wie mit göttlichem Auge, vom Dichter* als Resultat des Vorausgegangenen und als Same einer unendlichen Zukunft. (Gutzkow, 1858: 80; itálicos nossos)

Gutzkow, que mantém uma posição separatista no que concerne à relação entre ficção e historiografia, atribui à história universal a condição de um bem comum, cujos feitos e ideias se encontram à disposição da literatura, à qual cabe a tarefa de lhe dar forma e alma por meio da perscrutação da sua interioridade, da sua essência e do seu conteúdo. Estamos perante um conceito de ficção histórico-narrativa que deixa perceber um distanciamento implícito em relação ao modelo scottiano dos *Waverly Novels*, o qual coloca em primeiro plano as aventuras de uma figura fictícia «mediana» sob um pano de fundo histórico, e a conseqüente proximidade do modelo bulweriano da biografia ficcional ou *vie romancée* (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.1, p. 194s.), sobretudo no que respeita à revalorização do subgénero híbrido através do incremento do rigor histórico das figuras e dos acontecimentos retratados, sem abrir mão dos processos de representação dinâmicos e criativos ao dispor do ficcionista.

Concluindo, vale a pena reter, primeiro, que Gutzkow defende, desde os anos 30, uma concepção ampla da História, a qual recusa tanto a ideia convencional de uma evolução teleológica ou metafísica como a nova mundividência determinista em favor de uma perspectiva idealista que mantém a crença na acção moral do Homem. O autor reconhece à historiografia um estatuto científico que a distingue inequivocamente da literatura de temática histórica, apesar de ambos os discursos não poderem evitar exercícios especulativos no processo de reconstituição narrativa. Desta perspectiva separatista resulta inicialmente, pelo menos no plano teórico, alguma simpatia do nosso autor em relação ao modelo clássico de Walter Scott, o qual privilegia os enredos fantasiosos e as figuras fictícias mesclados com episódios e figuras pertencentes à História, apesar do olhar crítico permanentemente lançado aos imitadores de tal modelo

que, nas décadas de 20 e de 30, arrastaram o romance histórico para a trivialidade e, ao mesmo tempo, foram legitimando o poder reaccionário. Do ponto de vista ideológico, Gutzkow está convictamente interessado na transformação e parece perfilhar, afinal, uma concepção de ficção histórico-narrativa mais próxima da biografia ficcional, o paradigma de superação do modelo scottiano, representado pelo escritor britânico Bulwer-Lytton e o qual vem emprestar maior rigor histórico-científico ao género híbrido em apreço, sem hipotecar os modos de representação ficcional característicos da obra de arte literária.

1.4.3. O «contrabando de ideias» sob a capa da História: os conceitos gutzkowianos de novela e de drama históricos

As duras críticas feitas, no jornal *Phönix* (1835) e na obra *Die Zeitgenossen* (1837), ao romance histórico alemão de pendor trivial e epigonal, maioritariamente de inspiração scottiana, não significam, como já sublinhámos, uma rejeição pura e simples da ficção histórica da parte de Karl Gutzkow, o qual acabara de publicar e. o. pequenos textos histórico-ficcionais, a novela histórica *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834), o fragmento histórico-dramático *Marino Falieri* (1834/1835) e a tragédia histórica *Nero* (1835). Trata-se, com efeito, de uma contradição apenas aparente, que pode ser facilmente explicada à luz do ideário estético-literário do «jovem alemão» e da concepção histórico-ficcional defendida nos textos que acabámos de comentar (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.2, p. 202-210). Assim, e na ausência de qualquer clarificação do conceito de *novela histórica* por parte de Gutzkow, apenas podemos construir uma noção aproximada do modo como ele concebe este subgénero a partir de alguns dos traços detectados nas suas observações acerca da novela e da ficção histórica.

Recorde-se, em primeiro lugar, que o jovem Gutzkow considera o género novela — e o subgénero novela *histórica* não constituirá excepção — como um dos vários disfarces formais colocados ao serviço do «contrabando de ideias» em tempo de censura apertada (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.3, p. 179ss.), uma vez que o jovem novelista recorre frequentemente a matérias históricas como mero pretexto para a projecção de problemas da actualidade da Restauração nas suas obras, como salienta Walter Hömberg (1980: 87s.).⁷⁷ Por outro lado, não podemos esquecer o facto de Gutzkow perfilhar uma concepção histórico-ficcional que, alicerçada numa miscigenação minimamente rigorosa de figuras e factos históricos com elementos fictícios, bem como no carácter e na acção éticos do protagonista, visa a transformação do *status quo* numa nova ordem social e política.

À semelhança do que sucede com a ficção histórica em geral, também o conceito de drama histórico está submetido ao rigor separatista de Karl Gutzkow, o qual se posiciona na linha da tradição que principia na *Poética* de Aristóteles e que, no espaço

⁷⁷ O mesmo dirá Peter Hasubek (1996c: 261) a propósito do drama histórico: «Gutzkow lehnte es ab, Hohenstaufen-Dramen zu schreiben. Und wenn er in seinen Stücken Stoffe der Vergangenheit aufgriff, so in der Absicht, aktuelle Probleme seiner Zeit aus Gründen der Duplicierung der Zensoren im historischen Gewande auf die Bühne zu bringen und zu kritisieren.»

de língua alemã, vai dar à *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing.⁷⁸ De acordo com Erich Fritscher (1996: 48ss.), é de facto o autor de *Emilia Galotti* o modelo de tratamento livre da matéria histórica adoptado na concepção do texto dramático, nomeadamente na tragédia histórica *Philipp und Perez* (1853), obra que consitui uma das várias incursões neste género híbrido por parte de Gutzkow. A concepção histórico-dramática que inspira Gutzkow torna-se particularmente explícita no 24.º fascículo da referida obra teórico-dramática de Lessing, nomeadamente quando este conclui o seu comentário sobre as severas críticas de Voltaire aos «atropelos grosseiros» (Lessing, 1973c: 335) à verdade histórica cometidos por Thomas Corneille (1625-1709) na tragédia histórica *Le Comte d'Essex* (1678):

Kurz: die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache! (Lessing, 1973c: 340s.)

A recusa de levar o dramaturgo francês à «barra do tribunal da História» [Richterstuhl der Geschichte] (Lessing, 1973c: 339) para julgar o grau de fidelidade posto na representação de factos e figuras historicamente documentadas é, sem dúvida, uma ideia estruturante da «dramaturgia de Hamburgo» com larga repercussão na teoria e, sobretudo, na *praxis* histórico-dramática alemã, pelo menos até meados do século XIX.⁷⁹ Tal posição é desde logo ratificada, quase *ipsis verbis*, por Friedrich Schiller, no ensaio *Ueber die tragische Kunst* (1792).⁸⁰ Gutzkow e outros dramaturgos coevos,

⁷⁸ Acerca da defesa lessinguiana da tese separatista entre Drama e História, cf. os fascículos 11.º, 19.º e 89.º da obra teórico-dramática *Hamburgische Dramaturgie* (Lessing, 1973b: 281-285, 317-321 e 641-645), bem como a 63.ª das *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, na qual o dramaturgo alemão afirma, a respeito da tragédia *Lady Johanna Gray* (1758) de Christoph Martin Wieland (1733-1813): «Doch lassen Sie mich nicht, wie ein *Gottschedianer* kritisieren! Der Dichter ist Herr über die Geschichte; und er kann die Begebenheiten so nahe zusammen rücken, als er will. Ich sage: er ist Herr über die Geschichte! Wir wollen sehen ob Herr Wieland diese Herrschaft in mehrern und wesentlicern Stücken zu behaupten gewußt hat.» (Lessing, 1973a: 207).

⁷⁹ Cf. a nota anterior e também o 22.º e o 23.º fascículo da citada obra de referência (Lessing, 1973c: 332-339).

⁸⁰ «Da der tragische Dichter, so wie überhaupt jeder Dichter, nur unter dem Gesetz der poetischen Wahrheit steht, so kann die gewissenhafteste Beobachtung der historischen ihn nie von seiner Dichterpflcht lossprechen, nie einer Uebertretung der poetischen Wahrheit, nie einem Mangel des Interesse zur Entschuldigung gereichen. Es verräth daher sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen,

como Grillparzer ou Hebbel, por exemplo, também não terão ficado indiferentes a esta defesa da liberdade do dramaturgo na apropriação e representação da matéria histórica com o intuito de exprimir uma «verdade superior» (cf. Müller-Salget: 2000: 56s.).

Todavia, não foi possível encontrar, de entre os numerosos escritos crítico-literários dados à estampa na década de 30, quaisquer considerações que sustentem a defesa explícita de tal concepção histórico-dramática por parte de Gutzkow. Até porque deparámos apenas com um breve passo em que o «jovem alemão» alude, de forma genérica, ao drama histórico de Victor Hugo (1802-1885), um dos mais notáveis representantes do subgénero no contexto europeu.⁸¹ Nos textos publicados na década seguinte também não se afigura fácil descortinar uma explanação teórica relevante do conceito de drama histórico preconizado pelo autor de *Richard Savage* (1839), a primeira de uma série de obras histórico-dramáticas assinadas por Gutzkow e que subiram aos palcos no período do *Vormärz*.⁸² Somente no final da referida década, na sequência de uma profícua actividade dramática e teatral centrada em Hamburgo e, a partir de Dezembro de 1846, em Dresden, ao serviço do Teatro da Corte local, é que Gutzkow se reporta, pela primeira e única vez, ao conceito de drama histórico; e fá-lo, concretamente, no prefácio à tragédia histórica *Wullenweber*, publicada pela primeira

und *Unterricht* von demjenigen zu fodern, der sich schon vermöge seines Namens bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich macht. Sogar dann, wenn sich der Dichter selbst durch eine ängstliche Unterwürfigkeit gegen historische Wahrheit seines Künstlervorrechts begeben, und der Geschichte eine Gerichtsbarkeit über sein Produkt stillschweigend eingeräumt haben sollte, fodert die Kunst ihn mit allem Rechte vor *ihren* Richterstuhl [...].» (Schiller, 1962: 167; sublinhado nosso). Acerca da concepção histórico-dramática de Schiller, cf. também *supra*, o subcapítulo III.1.4.1, p. 200.

⁸¹ Pese embora Gutzkow perfilhe, como vimos no subcapítulo III.1.3.4 (cf. *supra*, p. 183-188), uma concepção dramática bem distinta daquela que é defendida pelo autor do «Préface» a *Cromwell* (1827), o célebre manifesto do drama romântico francês, refira-se ainda assim que ele conhece bem a obra histórico-dramática de Hugo, e. o. as tragédias *Marie Tudor* e *Lucrece Borgia* (1833), ambas traduzidas por Büchner em 1835 (cf. Gutzkow, 1998e: 1146s.). É, aliás, nas páginas do supracitado ensaio «Kunst und Literatur», da obra *Die Zeitgenossen*, que se pode ler um comentário crítico à ficção histórico-dramática do autor francês, o qual, porém, nada esclarece acerca do conceito gutzkowitziano de drama histórico: «Endlich beutet die dramatische Poesie (man denke nur an *Victor Hugo*) auch in ihrem Interesse die Vergangenheit aus, allein entweder will sie dann gerade der Gegenwart einen ironischen Spiegel vorhalten, oder die alte Geschichte ist nur ein Sattel, unter welchem sie das rohe Fleisch der Leidenschaften, die sie gern zu Hebeln eines Dramas gemacht hätte, mürbe reitet. Bei Victor Hugo sind die Stoffe, die er wählt, ganz unwesentlich, und das Interesse und Zeichen der neuern Poesie liegt gerade in dem, was er aus den alten Stoffen ausbeutet oder in sie hineinträgt, in den gewaltigen Leidenschaften, in deren wechselseitiger Vernichtung er das Wesen der Tragödie sieht.» (Gutzkow, 1837: 281).

⁸² Note-se que aproximadamente metade dos dezanove dramas escritos por Gutzkow entre 1839 e 1849 (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.4, p. 183) versa matéria histórica, podendo ser classificada como drama histórico, a saber: *König Saul* (1839), *Richard Savage* (1839), *Patkul* (1840), *Zopf und Schwert* (1843), *Pugatscheff* (1842/43), *Das Urbild des Tartüffe* (1844), *Uriel Acosta* (1846), *Wullenweber* (1847) e *Der Königsleutnant* (1849). De entre estes apenas a tragédia bíblica *König Saul* (1839) não chegou a subir ao palco. No entanto, nas décadas subsequentes Gutzkow continua a recorrer ao drama histórico (*Philipp und Perez*, 1853 [= *Antonio Perez*, 1852]; *Lorbeer und Myrte*, 1856; *Der westphälische Friede*, 1868) e só perto do fim da sua carreira de escritor experimenta o romance histórico: *Hohenschwangau. Roman und Geschichte. 1536-1567* (1867/1868) e *Fritz Ellrodt* (1872).

vez como sexto volume dos *Dramatische Werke* (1848). Contrariamente ao que acontecera em meados da década anterior, o autor do ensaio *Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte* elege desta feita Friedrich Schiller como epítome do drama histórico, com a justificação de que se trata do dramaturgo alemão que melhor representa as figuras históricas com uma dimensão humana universal:

Schiller verstand uns für seine Stoffe eine Empfänglichkeit abzugewinnen, die uns in die Geschichte wie in einen Familienkreis versetzte. Jede Person weiß sich bei ihm nicht nur in ihrer geschichtlichen Bedeutung sondern auch in dem nächsten Interesse allgemeiner Menschlichkeit so geltend zu machen, daß wir mit ihr vertraut werden, selbst wenn sie im Drama nur eine geringfügige Stellung einnimmt. (Gutzkow, 1908e: 139)

Na sua opinião, o mérito do autor de *Wallenstein* reside em grande medida na selecção temática, porquanto evita o acontecimento com interesse meramente anedótico ou episódico para se concentrar nos acontecimentos com verdadeira relevância histórica, ou seja, o aspecto que, enquanto ficcionista histórico, o distingue alegadamente de Goethe:

Das *aneddotisch Interessante* wird immer die Klippe des historischen Dramas sein. Es kann eine Persönlichkeit, eine Begebenheit unsere Neugier reizen, sie kann in der Strahlenbrechung der Poesie bunte Lichter werfen, und doch fehlt der große Hintergrund, die weltgeschichtliche Folie. [...] Wenn Schiller in seinen historischen Dramenstoffen nichts so sehr vermied als das *Episodische*, so suchte gerade Goethe das Episodische auf. Wenn Schiller aus dem Allgemeinen erst das Besondere zu entwickeln uns überließ, so wollte Goethe, daß sich das Allgemeine im Besonderen spiegelte. Zum historischen Drama im vollendeten Sinne des Wortes konnte Goethe es nicht bringen. Er übertraf Schillern im Charakterisieren der Zeit, er gab ihm ein Beispiel, [...] den Typus, den eigentümlichen Ton einer historischen Epoche darzustellen, aber der verknüpfende historische Pragmatismus Shakespeares und Schillers fehlte ihm. (Gutzkow, 1908e: 140s.; sublinhados nossos)

Schiller sai claramente como vencedor deste duelo histórico-dramático com o seu amigo Goethe. Enquanto o autor de *Egmont* (1788) pode até revelar maior rigor na descrição

de determinada época e maior fidelidade aos factos históricos,⁸³ Schiller, mais descomprometido e engenhoso no tratamento ficcional da matéria histórica, supera-o na arte de construção dramática de figuras e conflitos, que resulta em tragédias clássicas como *Don Karlos*, *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans* (1801) ou *Wilhelm Tell* (1804), as quais perduram na memória do leitor/espectador, sobretudo por expressarem uma «verdade poética» que transcende a verdade prosaica dos factos históricos (cf. *supra*, p. 200).

O tipo de drama histórico que, no período do *Vormärz*, melhor ilustra a censurada concentração no episódio histórico irrelevante, o qual por norma serve apenas de pano de fundo ou de pretexto à acção dramática, é aquilo que ele designa como «historisches Genrebild» (Gutzkow, 1908e: 140). Contudo, o que mais surpreende neste paratexto sobre o drama histórico é o facto de Gutzkow, mesmo nesta altura, *i. e.* após a Revolução de Março, se demarcar tão criticamente em relação ao chamado «Tendenzdrama», o outro tipo de drama histórico do *Vormärz*, que o próprio Gutzkow não deixou de cultivar de forma camuflada:⁸⁴ «Ein wahrer Feind des wirklichen Gedeihens der echten historischen Muse ist die Tendenz.» (Gutzkow, 1908e: 143). Na sua óptica, o surgimento deste drama histórico-político de pendor revolucionário ou reformista, que ele faz aqui representar por Robert Prutz e Julius Mosen (1803-1867), deve-se, em primeira instância, ao contexto de repressão política e social da Restauração,⁸⁵ mas também à falta de conhecimentos históricos revelada pela

⁸³ É bom ter presente que esta opinião acerca da ficção histórico-dramática de Goethe é contrariada por afirmações do próprio autor proferidas em diálogo com Eckermann, a 31 de Janeiro de 1827: «Kein Dichter hat je die historischen Charaktere gekannt, die er darstellte, hätte er sie aber gekannt, so hätte er sie schwerlich so gebrauchen können. Der Dichter muß wissen, welche Wirkungen er hervorbringen will, und danach die Natur seiner Charaktere einrichten. Hätte ich den Egmont so machen wollen, wie ihn die Geschichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kinder, so würde sein leichtsinniges Handeln sehr absurd erschienen sein. Ich mußte also einen anderen Egmont haben, wie er besser mit seinen Handlungen und meinen dichterischen Absichten in Harmonie stände; und dies ist, wie Klärchen sagt, *mein Egmont*.» (Goethe, 1965: 572). Cf. também *supra*, o subcapítulo III.1.4.1, p. 191.

⁸⁴ Como Gertrud M. Rösch (1998: 378-420) faz notar, o drama e o teatro alemães do *Vormärz* apresentam um quadro genológico extremamente heterogéneo, marcado e. o. pela proliferação de traduções e adaptações de obras estrangeiras, especialmente francesas (Victor Hugo, Alexandre Dumas [1802-1870] e Eugène Scribe [1791-1861]), e também pelo aparecimento do drama social, de que Gutzkow e Friedrich Hebbel terão sido os principais representantes. Cf. também Pörmann/Vaßen (2002b: 13-24). Sobre Gutzkow enquanto representante do «Tendenzdrama», cf. e. o. Denkler (1973: 258-263; 296-300) e Hartmann (2002: 252-256).

⁸⁵ Horst Denkler (1973: 299) tem uma perspectiva extremamente negativa desta atitude de Gutzkow que ele considera «subrepticamente resignativa»: «Die tragischen Helden [Gutzkows] stellen sich nämlich nicht den von Spätfudalismus und Frühkapitalismus aufgeworfenen Grundkonflikten der Zeit, sondern treffen auf Hofintrige, Massenwahn, Fortschrittsfeindschaft, Standesegoismus, Glaubenszwang, die von Freund und Feind ausgehen und leicht zu beheben gewesen wären, wenn sich alle Zeitgenossen dem gleichen gemäßigt-liberalen Programm verbunden hätten wie der Autor; ihr Elend und ihr Scheitern lassen statt politischer Einsicht und politischem Wirkungswillen Unbehagen und Wut aufkommen,

generalidade do público (Gutzkow, 1908e: 144) e caracteriza-se fundamentalmente pelo tratamento de figuras históricas idealizadas à medida dos anseios ético-políticos dos respectivos autores, às quais, regra geral, acaba por faltar a necessária dimensão humana universal só ao alcance de génios como Shakespeare ou Schiller:

[A]lle *diese Männer* sind liebenswürdig, vortrefflich; keiner weicht *von jener idealen Vollkommenheit* ab, in welche sich unsere ersten Helden und Liebhaber allein vor den Lampen sicher fühlen, *alle sterben mit Phrasen von Selbstaufopferung für Völkerwohl, Freiheit*, und das Ende vom Liede ist, daß sich von allen diesen schönen Vorwürfen des historischen Dramas *keine* Ausführung so erhalten hat, um mit ihnen unbeschadet der vielleicht sehr anerkennenswerten sonstigen dichterischen Intentionen, *für die Poesie wirklich fertige, metallene, ausgegossene, geschichtliche Gestalten* gewonnen zu haben.

Zu diesen Beschönigungen wurden *wir* durch unsere gedrückten politischen Zustände, denen *wir* uns damals zu entringen anfangen, gezwungen. (Gutzkow, 1908e: 143; itálicos nossos)

Tendo em conta a sua própria produção histórico-dramática ao longo da década de 40, este passo não pode deixar de ler-se como um exercício de autocrítica. Em todo o caso, Gutzkow invoca, de seguida, como terceira razão para o aparecimento do drama histórico politizado a própria matéria que a História alemã coloca ao dispor do dramaturgo:

Will man aufrichtig sein, so kann man nicht verschweigen, daß unsere Vergangeheit einen traurigen Eindruck macht. Unsere Geschichte ist durchwoben von allen Fäden des Verrats und der Gewissenlosigkeit. Der Isolierungstrieb erzeugte zuweilen Bedeutendes, und doch in verkürztem Maßstabe. Das, was vielleicht unter andern Umständen groß gewesen wäre, wurde klein und lohnt nicht die Begeisterung des Dichters. Kleinliches Patrizierwesen, beschränkte Fürstenwirtschaft, Roheit und Grausamkeit, Servilität, religiöser Fanatismus, steifes Pedantentum gehen in solchem Grade Hand in Hand durch die deutsche Geschichte, daß man den Poeten nicht verdenken kann, wenn sie sich lieber in ferne und fremde Zustände vertiefen. (Gutzkow, 1908e: 144)

förderten damit eher die Abreaktion revolutionärer Spannung als ihre Verdichtung und schmeichelten letzthin nur dem Selbstmitleid vormärzlicher Liberaler, die ihr Versäumen, revolutionäre Programme durch revolutionäre Taten zu bekräftigen, allzu gern auf die politischen Zusammenhänge zurückführten.»

Enquanto exterioriza um profundo lamento em relação ao curso da História alemã, Gutzkow acaba por fornecer ao leitor uma lista diversificada de possíveis áreas temáticas. Porém, o tratamento histórico-dramático dessas matérias, a algumas das quais o próprio autor não terá deixado de recorrer, ainda que viajando para outros espaços do continente europeu, exige, a seu ver, uma nova ordem de liberdade democrática que, em Outubro de 1848, está ainda longe de ser alcançada (Gutzkow, 1908e: 144), um argumento que pode parecer pouco consistente.⁸⁶

Sintetizando os aspectos principais da concepção de drama histórico que nos pareceu possível extrair do prefácio à tragédia *Wullenweber*, diremos que, na essência, ela não diverge significativamente da noção gutzkowiana de drama e de tragédia *tout court* enquanto, no que respeita especificamente aos modos de apropriação e representação da matéria histórica, pouco ou nada foi possível apurar. Por conseguinte, também no domínio do drama histórico, Gutzkow se revela fiel ao conceito do «contrabando de ideias», desta feita sob a capa de acontecimentos relevantes e de figuras de dimensão humana universal resgatados à História, tendo em mente a edificação ético-política do público.

⁸⁶ Cf. *supra*, p. 215, nota 85.

2. A ficcionalização da História na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834)

2.1. O enigma da génese da «Morgenblattnovelle»

175 anos após a primeira publicação da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834), continua a saber-se muito pouco sobre as motivações, o período da concepção e as fontes desta obra, ao contrário do que sucede com a tragédia *Uriel Acosta*, cuja génese está documentada de forma relativamente ampla (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.1, p. 369-383). Nem mesmo Johannes Proelß (1853-1911) e Heinrich Hubert Houben (1875-1935), os primeiros investigadores a terem acesso ao espólio e a debruçarem-se longa e minuciosamente sobre a gigantesca obra de Karl Gutzkow, foram capazes de clarificar de modo satisfatório a história da génese da primeira obra histórico-ficcional dedicada a Uriel da Costa.¹

No primeiro estudo de relevo dedicado exclusivamente ao nosso autor (*Gutzkow-Funde. Beiträge zur Literatur und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, 1901), Houben não aborda sequer o assunto, se exceptuarmos uma breve referência a Rosalie Scheidemantel como modelo real para a construção da figura de Judite, a protagonista feminina da novela (cf. Houben, 1901: 351s.).² Apenas posteriormente, no texto biográfico que constitui o primeiro volume de *Karl Gutzkows Ausgewählte Werke*, Houben (1908b) refere o papel do seu futuro editor Karl Löwenthal, que o persuadiu a passar o Verão de 1834 em Hamburgo, e menciona a escrita da obra *Der Sadducäer von Amsterdam* como

¹ Logo após a morte de Gutzkow, em Dezembro de 1878, Johannes Proelß dá início ao projecto de uma biografia do autor de *Die Ritter vom Geiste* que, por razões desconhecidas, nunca chega, porém, a finalizar. A consulta da extensa correspondência e outros valiosos documentos recolhidos durante as pesquisas junto de contemporâneos de Gutzkow, bem como no espólio do autor, então ainda intacto e à guarda da viúva Amalie Gutzkow-Klönne, viriam a reflectir-se apenas de forma parcial no estudo precursor sobre *Das junge Deutschland* (1892). Também H. H. Houben foi privilegiado com o acesso a um espólio em grande medida ainda incólume, estando associado à preservação de uma quantidade significativa do material que integra a parte principal do espólio de Gutzkow («Sammlung Houben»), agora na posse da Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, em Frankfurt am Main. Cf. *infra*, p. 221, nota 6.

² Aproveitamos a referência à personagem a que Gutzkow deu o nome «Judith» para sublinhar que optamos por transcrever os nomes de todas as personagens literárias na sua forma aportuguesada, sempre que for possível. Somente quando se trata de casos problemáticos ou muito duvidosos, como, p.ex., «Ben Jochai» (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 255-265) preferimos manter a forma original.

meio de superação de uma crise existencial causada quer pela sua luta contra a ortodoxia religiosa, que adquirira já expressão literária no romance *Maha Guru. Geschichte eines Gottes* (1833), quer pelo angustiante fim do noivado com Rosalie Scheidemantel, devido essencialmente a divergências religiosas inconciliáveis:

Als Gutzkow im Herbst Hamburg verließ, war er wieder gesund, leiblich und geistig, und er hatte jenen tiefsten Schmerz seiner jungen Jahre nicht nur als Mensch überwunden, sondern auch als Dichter niedergezwungen. Aus seinen eigenen Kämpfen war das Bekennerschicksal Uriel Acostas, aus Rosaliens Abfall der berückende Ausschwung und schließliche Kleinmut Judiths dichterisch emporgewachsen. Was er in der Novelle „Der Sadduzäer von Amsterdam“ niedergeschrieben, war die Geschichte seiner Seele. (Houben, 1908b: 39).

Convém lembrar aqui que na origem da separação irremediável de Rosalie parece ter estado, entre várias outras tomadas de posição contra o pietismo berlinense por parte do jovem escritor, um necrológio sobre Friedrich Schleiermacher saído da pena de Gutzkow. Neste texto, publicado anonimamente a 12 de Fevereiro de 1834, na *Allgemeine Zeitung*, Gutzkow apresenta um retrato progressista e anti-pietista do seu ex-professor na Universidade de Berlim, o que terá irritado profundamente Rosalie e a própria família Scheidemantel, que viam em Schleiermacher o protótipo do teólogo e pregador protestante e passam a ver no seu discípulo um ateu intolerável (cf. e. o. Houben, 1908b: 36ss.). No passo supracitado, Heinrich Hubert Houben difunde a ideia de um impacto directo das dolorosas circunstâncias da vida de Gutzkow sobre a sua produção literária, sem emitir, porém, qualquer comentário relativamente à personagem histórica escolhida para a representação ficcional da situação pessoal do autor, o qual sofre pela dupla derrota no domínio amoroso e no âmbito da luta pela liberdade religiosa. Esta leitura biografista e psicanalítica da novela sobre Uriel da Costa encontra eco nalguns críticos posteriores, mas a maioria dos estudos até hoje publicados não se pronuncia sobre a questão da génese.³ A este facto não é certamente alheia a carência de informações disponíveis nos textos do

³ Peter Müller (1911b: 31ss.), Reinhold Gensel (1912c: 7ss.) e Eitel Wolf Dobert (1968: 66) reverberam a perspectiva de Houben, enquanto Olívio Caeiro (1986: 51-77) e Manuela Nunes (2006d: 13-39) abordam a questão com maior rigor científico.

próprio Karl Gutzkow, incluindo aqueles que aguardam ainda no espólio por uma futura publicação.

Na verdade, nos mais diversos textos relativos ao período entre 1833 e 1835 que tivemos oportunidade de consultar — artigos de jornais e de revistas, resenhas, escritos ensaísticos e autobiográficos, notas avulsas e cartas —, Gutzkow é totalmente omissivo em informações relevantes acerca da concepção da obra *Der Sadducäer von Amsterdam. Vergangenheit und Gegenwart* e *Rückblicke auf mein Leben*, por exemplo, os mais importantes textos de índole autobiográfica que cobrem esse período, não fornecem qualquer dado com relevância para a gênese da novela.⁴ De facto, este conjunto de textos heterogêneos apenas permite corroborar a posição dos referidos críticos que destacam a influência indirecta de alguns elementos biográficos na criação da novela em estudo, como é o caso do estimulante convívio de Gutzkow com Heinrich Laube e Gustav Schlesier, em Janeiro e Fevereiro de 1834, em Leipzig, bem como, nos meses seguintes, do desentendimento com Wolfgang Menzel e do rompimento do noivado com Rosalie Scheidemantel.⁵ Nem mesmo os textos epistolares, por vezes pródigos na revelação de dados interessantes relacionados com a gênese de obras literárias, contêm matéria significativa. A explicação para tal facto reside, porventura, no desaparecimento de uma parte substancial de correspondência relativa a este período.⁶

Não obstante esta situação, é numa carta de 24 de Janeiro de 1834, dirigida ao editor Johann Friedrich Cotta, a partir de Leipzig, que Gutzkow se reporta pela primeira vez ao projecto de uma novela a publicar no suplemento literário da revista *Morgenblatt für gebildete Stände*, dirigido por Menzel: «Desgleichen hab´ ich eine Morgenblattnovelle im

⁴ Somente este último contém uma breve referência a *Der Sadducäer von Amsterdam*, mas respeitante à recepção da obra, como um dos textos da fase da Jovem Alemanha desprezados pela crítica (cf. Gutzkow, 2006: 20, e *infra*, o subcapítulo III.2.2.1, p. 226s.).

⁵ Cf. *supra*, os subcapítulos III.1.2 e III.1.3.1, p. 148ss. e p. 161-165, respectivamente.

⁶ Wolfgang Rasch (2001b: III-1-18) faz notar que apenas 1400, de um total de aproximadamente 8000, cartas de e para Gutzkow estão publicadas de forma muito dispersa. Acresce que, de acordo com Rasch (2001b: III-2s.), a grande maioria das edições destes textos carece de fiabilidade científica, apresentando inúmeras omissões, aditamentos e também erros graves de leitura. Os problemas relacionados com a prolixa correspondência não editada são igualmente enormes e complexos, como pudemos constatar *in loco*, aquando das pesquisas que realizámos na parte principal do espólio de Karl Gutzkow, pertencente à Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, em Frankfurt am Main, bem como no Heinrich-Heine-Institut, em Düsseldorf, onde se encontra outro núcleo importante do referido espólio. Além do extravio e da destruição de importantes núcleos de cartas, confrontámo-nos com a existência de poucos textos originais em detrimento de cópias manuscritas e/ou dactilografadas por Proelß e por Houben. Sobre os principais problemas de uma futura edição da correspondência de e para Gutzkow, cf. Rasch (2001b: III-1-18) e Promies (2001: 195-218).

Plan, u[nd] muß auf den kranken Menzel, in Betreff des Lit[eratur] Blatts, eine ernste Muße verwenden.» (Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 34,25). Dado que, entre Janeiro e Setembro de 1834, Gutzkow não publicou nenhum outro texto novelístico no *Morgenblatt* senão *Kanarienvogels Liebe und Leid. Thierische Novelle* (em três fascículos, de 2 a 4 de Abril),⁷ não é de excluir a hipótese de o jovem autor ter já iniciado um primeiro esboço da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, vinda a lume em dezoito fascículos, entre os dias 1 e 21 de Outubro de 1834, no *Literaturblatt* da mencionada revista. Tal hipótese anteciparia o início da concepção da novela para o princípio do ano, aquando da estada deveras marcante de Gutzkow junto de Laube e Schlesier em Leipzig (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.1, p. 164s.), pondo em causa a possibilidade aventada Peter Müller (1911b: 7-44) de que terá sido o editor judeu Karl Löwenthal a familiarizá-lo com os acontecimentos históricos em torno da figura de Uriel da Costa. Na introdução à edição crítica da tragédia *Uriel Acosta*, e na senda da perspectiva biografista de Houben, este crítico relaciona a génese da novela sobre o luso-judeu com a situação biográfica de Gutzkow, concretamente com a sua posição crítica em relação à ortodoxia protestante, à qual não é alheio o doloroso rompimento do noivado com a jovem berlinense Rosalie Scheidemantel, e sublinha o papel do editor judeu como fonte de conhecimento sobre o caso do «infeliz visionário de Amesterdão»:

Es fügte sich glücklich, daß bald darauf sein Freund Karl Löwenthal nach Berlin kam und ihn überredete, für den Sommer 1834 mit ihm nach Hamburg überzusiedeln. *Wir dürfen annehmen, daß Löwenthal, dem die Schicksale seines Glaubensgenossen Uriel Acosta zweifellos bekannt waren, Gutzkow auf die ganz ähnliche Lage des unglücklichen Amsterdamer Schwärmers hingewiesen hat.* Auch jener wurde wegen seiner freimütigen Kritik am überlieferten Kirchentum von der orthodoxen Gemeinde (in seinem Falle: der jüdischen) in Acht und Bann getan und konnte nicht in den Besitz des geliebten Weibes kommen. Lebhaft ergriff Gutzkow

⁷ Cf. Rasch (1998b: 165-174). Note-se que, numa outra carta, datada de 21 de Março de 1834 e enviada, de Berlim, a Johann Friedrich Cotta, Gutzkow refere-se à obra *Kanarienvogels Liebe und Leid* como «pequeno ensaio» («Einen kleinen Aufsatz “Kanarienvogels Liebe u[nd] Leid” schick´ ich morgen an das Morgenblatt.», Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 34, 81). Na realidade trata-se de uma pequena fábula com traços satíricos e autobiográficos, que ficcionaliza a mal digerida relação amorosa com Rosalie Scheidemantel, e a qual não lhe exigiu, por certo, nem pesquisas historiográficas nem um plano muito elaborado.

diesen Stoff, und in der Novelle „Der Sadduzäer von Amsterdam“, die damals in Hamburg entstand, schrieb er sich seinen Schmerz von der Seele. *Wieweit er bei der Wiedergabe der äußeren Schicksale seines Helden auf den Mitteilungen Löwenthals fußt, läßt sich nicht feststellen.* (Müller, 1911b: 31s.; itálicos nossos).

A tese defendida pelo editor de *Gutzkows Werke* (1911a), apesar de bastante verosímil, apoia-se somente na relação de grande amizade entre Gutzkow e Löwenthal, carecendo de qualquer sustentação documental. O próprio crítico acaba por admitir a natureza especulativa das suas asserções, no entanto insiste na pessoa do amigo Karl Löwenthal como impulsionador do tratamento ficcional do caso de Uriel da Costa, esquecendo (ou ignorando) que *a priori* nada obsta a que esse papel possa, de igual modo, ter sido desempenhado, por exemplo, pelo judeu hamburguês Gabriel Riesser (1806-1863), o qual Gutzkow conhecera exactamente durante esta primeira estada na cidade hanseática (cf. Houben, 1901: 173s., 1908b: 39, e Gutzkow (2006: 134).⁸

Assim como também nada inviabiliza a hipótese por nós aventada de ter sido o próprio Gutzkow a ter conhecimento prévio da matéria histórica tratada na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Tal possibilidade, sustentada pela supracitada carta ao editor Johann Friedrich Cotta, de 24 de Janeiro de 1834, é também preconizada por Reinhold Gensel, um outro editor de obras escolhidas de Gutzkow, na introdução ao volume de textos narrativos:

In Harvestehude bei Hamburg, wo ihm der spätere Verleger der „Wally“, C. Löwenthal, eine Zufluchtstätte bereitet hatte, verarbeitete er das, was auf seiner Seele brannte, zu seinem ersten poetischen Werke, dem „Sadduzäer von Amsterdam“. *Die Quelle — die Autobiographie Acostas († 1640) — kannte er wohl schon längere Zeit. Zur Ausführung wurde er aber erst gereizt, als sich die religiösen Zweifel mit dem Konflikte seines Herzens verquickten.* (Gensel, 1912c: 7; itálicos nossos).

⁸ Note-se que este proeminente jurista, jornalista e político foi autor de alguns dos mais importantes escritos no âmbito da luta pela emancipação dos judeus (*Über die Stellung der Bekenner des mosaischen Glaubens in Deutschland*, 1831 e *Jüdische Briefe*, 1840-1842), fundador da revista *Der Jude, periodische Blätter für Religions- und Gewissensfreiheit* (1832) e, mais tarde, em 1859, tornou-se o primeiro magistrado judeu na Alemanha. Acerca das relações de Gutzkow com os judeus e com o judaísmo, cf. sobretudo Houben (1901: 144-280), Lea (1978: 49ss.) e Steinecke (1989: 118-129).

Este crítico defende não só o conhecimento prévio da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* por parte de Gutzkow, mas também a importância da desilusão amorosa como móbil para a criação literária. Pessoalmente, estamos persuadidos de que a sofrida ruptura com Rosalie Scheidemantel, consumada em definitivo no mês de Maio e digerida durante os meses de Verão de 1834, terá efectivamente conduzido o autor, há muito familiarizado com o caso do livre-pensador português através do apelo à tolerância religiosa de Herder ou outro bem conhecido testemunho recepcional,⁹ a uma alteração significativa do plano da «Morgenblattnovelle» inicialmente esboçado em Leipzig, em especial no que diz respeito à concepção das personagens principais da novela, como teremos ocasião de esclarecer no subcapítulo III.2.3.2 (cf. *infra*, p. 245-252).

Em todo o caso, é de lamentar, de facto, não subsistir qualquer correspondência entre Gutzkow e Löwenthal, nem qualquer outro registo por parte do novelista que permita a identificação das verdadeiras circunstâncias que motivaram o seu interesse pela figura de Uriel da Costa, das fontes historiográficas que o inspiraram (cf. *supra*, o capítulo II.3, p. 113-139) e de outros aspectos significativos da génese da obra em apreço. Dado que uma leitura atenta da escassa correspondência respeitante ao período da produção da novela sobre Uriel da Costa, composta essencialmente por cartas endereçadas à sua amiga Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868) e ao editor Johann Friedrich Cotta, também não permite desvendar qualquer aspecto relevante do enigmático assunto. São poucas as certezas que decorrem da leitura desse núcleo de correspondência:¹⁰ em primeiro lugar, Gutzkow, ainda atormentado pela dolorosa ruptura com Rosalie e fragilizado por uma doença persistente, passa praticamente todo o Verão na companhia do amigo Löwenthal em Hamburgo; acresce ainda que o jovem autor, se exceptuarmos o convívio esporádico com Wienbarg e Riesser, vive sempre mergulhado em múltiplos trabalhos jornalísticos e literários destinados à imprensa escrita. Apenas numa nova carta dirigida a Johann Friedrich Cotta, já a partir de Estugarda, datada de 9 de Setembro de 1834, Gutzkow menciona as dificuldades económicas e, entre vários outros trabalhos, uma novela que tem em mãos e que só pode ser *Der Sadducäer von Amsterdam*, uma vez que o primeiro fascículo da mesma vem a ser publicado, como já referimos, no início do mês seguinte:

⁹ Sobre as possíveis fontes de Gutzkow, cf. *supra*, o capítulo II.3, p. 113-139.

¹⁰ Cf. também Houben (1901: 271ss.) e Gutzkow (2006: 133s.).

«[...] gegenwärtig wächst eine *Novelle* unter der Hand, die mit der nächsten Woche fertig ist.» (Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 34, 249); ou seja, a novela só foi sujeita a uma revisão final e concluída em Estugarda, e não em Hamburgo, como afirma a maior parte dos críticos literários, inspirando-se em Houben (1908b: 38s.). Todavia, o grosso da concepção da novela deve ter ocorrido efectivamente na cidade hanseática, onde Gutzkow não terá por certo perdido a oportunidade de se documentar devidamente sobre a matéria histórica tratada na novela sobre o «saduceu de Amesterdão», consultando não apenas os textos mencionados por Peter Müller (1911b: 32), mas possivelmente também vários outros (cf. *supra*, o capítulo II.3, p. 113-139).

Falta dizer que, no *annus horribilis* de 1835, a novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, tal como era apanágio da maioria das obras narrativas da Restauração primeiramente publicadas de forma fragmentada (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.3, p. 180), é sucedida por uma segunda edição, a primeira em livro, integrada no segundo volume da colectânea intitulada *Soireen*. Nesta obra, que reúne uma série heterogénea de narrativas curtas anteriormente publicadas na imprensa, o jovem Gutzkow concede um lugar de destaque à novela histórica sobre o judeu português através da sua colocação como texto de abertura (cf. Gutzkow, 1835c: 1-138), sem proceder a qualquer alteração do texto original publicado em fascículos.¹¹

¹¹ Para sermos rigorosos, a única diferença entre as duas versões reside, claro está, no facto de a subdivisão estrutural em dezoito segmentos narrativos, correspondentes a outros tantos fascículos, que caracteriza a versão publicada no jornal *Morgenblatt für gebildete Stände* (Gutzkow, 1834) ter sido abandonada na versão em livro, que apresenta o texto corrido (Gutzkow, 1835a: 1-138).

2.2. Breve história da recepção da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*: do silêncio inicial ao reconhecimento tardio como obra representativa da Jovem Alemanha

Após o comentário possível dos dados disponíveis acerca da génese da novela de Karl Gutzkow dedicada à figura histórica de Uriel da Costa e imediatamente antes de nos debruçarmos sobre o texto propriamente dito, gostaríamos de prestar ainda alguma atenção aos aspectos recepcionais. Não se pretende fazer aqui um estudo exaustivo da história da recepção da obra em apreço, mas sim destacar as suas fases e os seus traços fundamentais, nos quais incluímos não só uma breve abordagem das diversas edições do texto vindas a lume, desde 1834 até aos nossos dias, como também uma recensão da bibliografia crítica publicada em igual período. Por conseguinte, o pequeno subcapítulo 2.2.1 incide sobre a primeira fase de recepção, a qual engloba essencialmente as primeiras edições de *Der Sadducäer von Amsterdam* publicadas ao longo da vida do autor, entre os anos da Jovem Alemanha e a época do Realismo alemão, concretamente o ano de 1874. O subcapítulo 2.2.2 ocupa-se das reedições e dos testemunhos recepcionais vindos a lume durante o período cronológico subsequente, culminando no princípio do século XXI.

2.2.1. «So gut wie nicht erschienen»: o longo silêncio em torno das primeiras edições da «obra-prima de juventude» e a sua exclusão do «tesouro novelístico alemão»

O travo amargo que a falta de reconhecimento da sua obra de juventude deixou na boca de Karl Gutzkow parece ter perdurado até à velhice, como demonstram as seguintes palavras extraídas da autobiografia *Rückblicke auf mein Leben*: «Meine Arbeiten erster Periode, mein „Sadducäer von Amsterdam“, der, wie ich höre, von Manchen, die mich sonst nicht mögen, meinen spätern Arbeiten vorgezogen wird, „Nero“, „Maha Guru“ waren so gut wie nicht erschienen.» (Gutzkow, 2006: 20). Com efeito, pudemos constatar, nos principais órgãos da imprensa escrita alemã de meados da década de 1830, a absoluta ausência de recensões críticas tanto da «Morgenblattnovelle» como da antologia *Soireen*,

cujos segundo volume, como já sublinhámos, apresenta uma versão praticamente idêntica à da edição original do texto novelístico em fascículos (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.1, p. 225). O silêncio da crítica literária após estas duas primeiras edições havia de prolongar-se por muitas décadas, para além da morte do autor, até ao início do século seguinte.

Assim, o primeiro testemunho de recepção visível da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* acaba por ser a transformação genológica operada pelo próprio Gutzkow com a produção do drama *Uriel Acosta*, em 1846, na sequência da revisão do texto novelístico que o autor se preparava para incluir no décimo primeiro volume dos *Gesammelte Werke* publicados pela editora Rütten und Loening. Esta terceira edição não apresenta significativas alterações textuais ao nível do conteúdo. O que existe são apenas pequenas variações pontuais ao nível lexical ou ortográfico.¹² O autor assistirá ainda a uma quarta edição do texto, de novo no âmbito dos *Gesammelte Werke*, agora no quarto volume, dado à estampa pela editora Costenoble, em 1874. Esta edição apresenta diversas alterações, a mais importante das quais já foi assinalada por Peter Müller (cf. Gutzkow, 1911a: 465) e se encontra no final da novela, como não deixaremos de comentar em tempo oportuno (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 350).

Pelo menos tão surpreendente quanto o longo silêncio em torno das primeiras quatro edições daquela que Heinrich Hubert Houben (1908a: 5) via como «jugendliches Meisterwerk» é o facto de, em 1873, ou seja, quase 40 anos depois da publicação da «Morgenblattnovelle», Gutzkow ter recusado, a Paul Heyse (1830-1914) e a Hermann Kurz (1813-1873), a inclusão da obra na antologia monumental *Deutscher Novellenschatz*, ao que parece, devido a animosidades e ressentimentos pessoais.¹³ Consequentemente, só alguns anos após a morte de Gutzkow, a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* viria a ser incluída no vigésimo quarto volume da sequela da prestigiante obra de divulgação

¹² Nas notas à sua edição da novela (cf. Gutzkow, 1911a: 465), Peter Müller enuncia dois desses casos — «schon» é substituído por «scheu» enquanto «teilnahmslos» passa a «teilnahmslos» (cf. Gutzkow, 1911a: 147, 176) —, mas é natural que haja mais alterações lexicais e ortográficas de pouca relevância, o que só uma futura edição crítica poderá confirmar. De resto, Stephan Landshuter, o editor da antologia *Die Selbsttaufe* (cf. Gutzkow, 1998d: 363s.), assegura que Gutzkow não facilitou a vida aos futuros editores, recorrendo a grafias diversas de uma mesma palavra no decurso de uma única versão da novela, como é o caso do lexema «deshalb», que, na versão de 1835, surge recorrentemente grafado com «ß» («deßhalb»).

¹³ Numa nota em pé de página ao supracitado passo da obra *Rückblicke auf mein Leben* (cf. *supra*, p. 221), Houben (cf. Gutzkow, 1908b: 21) assevera, sem mencionar a fonte, que Gutzkow se terá mostrado irredutível, preferindo contribuir com uma novela mais tardia (*Die Kurstauben*, 1856). Cf. também Eitel Wolf Dobert (1968: 65).

intitulada *Neuer deutscher Novellenschatz* (1884-1888), então editada por Paul Heyse e Ludwig Laistner (1845-1896), atingindo um público bem mais vasto do que aquele que estaria ao alcance de uma mera edição isolada ligada exclusivamente ao nome de um autor tão desacreditado como era Gutzkow no final do século XIX.

2.2.2. A valorização crescente da «obra-prima de juventude»: as reedições e os ecos da crítica literária

O processo valorativo da primeira narrativa histórico-ficcional sobre Uriel da Costa, iniciado com a sua inclusão tardia no «novo tesouro novelístico alemão», é muito lento e só vem a receber alguns novos, mas titubeantes, impulsos, após a viragem do século. Tal valoração não se inicia, porém, através de qualquer testemunho de recepção crítico-literária ou tradutiva,¹⁴ mas sim por meio de uma série de reedições da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, todas em língua alemã, umas isoladas e outras insertas nas primeiras edições novecentistas de obras escolhidas de Karl Gutzkow. A primeira, de entre uma dezena de novas edições, terá surgido por volta de 1900 e é da responsabilidade do escritor e crítico literário Rudolf Gottschall (1823-1909), que inclui o texto numa pequena antologia novelística de Gutzkow (*Ausgewählte Novellen*), juntamente com *Eine Phantasieliebe* e *Die Kurstauben*, precedido de uma breve introdução (cf. Gottschall, s.d.b: 3-13). As três edições seguintes ocorrem por volta de 1911, a data comemorativa dos 100 anos do nascimento de Karl Gutzkow, no âmbito das primeiras edições de obras escolhidas de Gutzkow, realizadas por H. H. Houben (*Ausgewählte Werke in zwölf Bänden*, 1908), Peter Müller (*Gutzkows Werke in vier Bände*, 1911) e Reinhold Gensel (*Gutzkows Werke. Auswahl in zwölf Teilen*, 1912). Tal como Gottschall (*Ausgewählte Novellen*), estes novos editores adoptam a versão ligeiramente alterada pelo autor, em 1874, para a última edição em vida dos seus *Gesammelte Werke* (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.2.1, p. 227), preterindo a edição original em livro, de 1835.

No início da década seguinte, Hans von Weber parece ter querido aproveitar a fama granjeada pelo drama *Uriel Acosta* para difundir a novela gutzkowiana sobre a figura histórica portuguesa. Numa edição datada de 1922, é *Uriel Acosta* o título atribuído ao texto da novela, intercalado por 34 desenhos a carvão da autoria de Franz Kolbrand, figurando o título original *Der Sadduzäer von Amsterdam* apenas como subtítulo.¹⁵ Foi preciso esperar pelo decénio de 50 para que alguém voltasse a reeditar e comentar

¹⁴ Não temos, até à data, conhecimento de nenhuma tradução da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* para uma língua estrangeira ao contrário do que sucede com o drama *Uriel Acosta* (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 393s.).

¹⁵ Curiosamente é a primeira vez que a palavra «Sadduzäer» é utilizada no texto de acordo com a ortografia actual.

brevemente a novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. O responsável é o antigo germanista da Universidade do Saarland, Arthur Pfeiffer (1908-1957), que acolhe a novela na colectânea *Deutscher Novellenkranz* (1951).

O interesse pela figura do converso português na República Democrática Alemã é um pouco posterior, tendo surgido a primeira publicação de *Der Sadduzäer von Amsterdam*, no ano de 1960, pela mão de Fritz Böttger, autor de um posfácio (cf. Böttger, 1960: 127-130). Esta edição em livro de bolso contém, dispersas, quinze ilustrações da autoria de Werner Kulle que representam outros tantos episódios narrados por Karl Gutzkow. *Die Kurstauben* é o título genérico dado a um conjunto de narrativas de Gutzkow seleccionadas e reeditadas, também na antiga RDA, por Brigitte Eger, em 1983. Esta antologia, desprovida de qualquer comentário paratextual, inclui as mesmas novelas preferidas por Rudolf Gottschall (*Die Kurstauben* e *Eine Phantasieliebe*), acrescidas de *Jean-Jacques*, uma biografia ficcional sobre Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Todas as reedições da novela sobre Uriel da Costa acima mencionadas acolhem a última versão revista por Gutzkow em 1874. Só Stephan Landshuter, na mais recente edição da obra *Der Sadducäer von Amsterdam*, dá preferência à versão inicialmente publicada nas *Soireen* (1835) para abrir a colectânea com o título genérico *Die Selbsttaufe* (cf. Gutzkow, 1998b: 7-66).

No que concerne os testemunhos de recepção crítico-literária, saliente-se antes de mais o já citado estudo pioneiro, de pendor descritivo e biografista, intitulado *Gutzkow-Funde. Beiträge zur Literatur und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* (1901), de Heinrich Hubert Houben, que num capítulo sobre a história da génese da tragédia *Uriel Acosta* recorre, de forma quase sistemática, ao cotejo com a novela, salientando as diferenças na construção das figuras centrais, com destaque para a ideia de que o destino trágico do herói novelístico se deve a motivos sentimentais (a paixão por Judite), enquanto o herói dramático renuncia conscientemente à vida (cf. Houben, 1901: 315, 324, 340-347).

Seguem-se os trabalhos de índole paratextual incluídos pelos editores das obras completas de Karl Gutzkow no início do século XX. Na introdução ao volume de textos narrativos menos extensos dos *Ausgewählte Werke*, Houben (1908a: 1-10) faz um comentário muito lacónico e quase irrelevante à «obra-prima de juventude» de Gutzkow. O investigador refere, em termos vagos e elogiosos, a fidelidade ao modelo histórico, bem

assim a composição, a representação e o estilo, evocando de novo a interferência dos episódios biográficos do autor na sua obra (cf. Houben, 1908a: 5s.).

Um comentário bem mais elucidativo da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, centrado na colação com o drama *Uriel Acosta* e com a historiografia, encontra-se nos textos introdutórios da edição das duas obras gutzkowsianas sobre o converso português a cargo de Peter Müller (1911a: 129s.). Na introdução ao texto novelístico, após uma curtíssima abordagem da génese de *Der Sadducäer von Amsterdam* em que enumera as suas principais fontes possíveis,¹⁶ este editor sublinha a maior fidelidade da novela relativamente aos dados históricos, a qual fica patente no destaque dado por Gutzkow quer às duas excomunhões, seguidas das respectivas retractações, quer à desorientação e à vacilação revelada pelo herói Uriel Acosta. Peter Müller (1911b: 32-36) reporta-se também a outros aspectos relevantes para a interpretação da obra, como a liberdade ficcional que caracteriza a articulação do conflito filosófico-religioso com a intriga amorosa, quer na novela quer no drama, o desfecho melodramático e as mudanças operadas na concepção de várias personagens principais e secundárias (Uriel, Judite e Ben Jochai; o pai de Judite, a mãe e a irmã de Uriel) aquando da transformação da novela em drama, fornecendo preciosas pistas de leitura que exigem, no entanto, um maior aprofundamento.

A introdução aos escritos narrativos incluída na edição de Reinhold Gensel (1912c: 5-18) confere especial destaque a um dos traços ficcionais mais evidentes e significativos da novela em estudo: o rejuvenescimento da figura de Uriel da Costa, processo que o editor compara ao que foi levado a cabo por Goethe no tratamento dado ao protagonista do drama histórico *Egmont* (cf. Gensel, 1912c: 7). Este crítico refere também a proximidade entre a novela e o principal intertexto, a autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*, nomeadamente no que respeita à inconstância da figura do converso heterodoxo de origem portuguesa (cf. Gensel, 1912c: 8). De seguida, Reinhold Gensel (1912c: 8s.) confronta brevemente a novela centrada na luta entre o livre-pensador e a autoridade religiosa com a acção do romance *Wally, die Zweiflerin*, para voltar, por fim, às semelhanças da ficção novelística com a autobiografia urielina e com a vida do próprio Gutzkow. Na opinião do crítico, as afinidades entre vida real e ficção histórica são de tal ordem que o levam a afirmar: «Er [Karl Gutzkow] selbst war ja Uriel, Rosalie war seine Judith, und die reiche und emsige

¹⁶ Sobre esta matéria, cf. especialmente *supra*, os subcapítulos II.3, p. 113-139, e III.2.1, p. 222s..

Hansastadt, in der er lebte, konnte für den Amsterdamer Hintergrund gar manchen Zug hergeben.» (Gensel, 1912c: 9). Esta breve introdução crítica à novela *Der Sadducäer von Amsterdam* mantém, pois, tanto a tendência biografista como o gosto pelo cotejo com o drama *Uriel Acosta*, que caracterizam igualmente os paratextos de Heinrich Hubert Houben (1908a: 1-10) e de Peter Müller (1911b: 31-36), bem assim do responsável pela outra edição da referida novela no início do século XX (cf. Gottschall, s.d.b: 12s.).

Foi preciso esperar pelo ano de 1960 para que alguém se dignasse comentar novamente a obra em estudo, uma vez que a introdução de Arthur Pfeiffer à referida colectânea *Deutscher Novellenkranz* (1951) não inclui qualquer comentário crítico minimamente relevante. É Fritz Böttger (1960: 127-130) quem, no posfácio à primeira edição da novela na República Democrática Alemã, se volta a pronunciar sobre *Der Sadducäer von Amsterdam*, criticando o carácter vacilante e indeciso do protagonista jovem alemão, que não corresponde inteiramente ao modelo de herói positivo preconizado pelo realismo socialista. No entanto, elogia a atitude combativa de Gutzkow no contexto da Restauração ao conceber a novela como «uma acusação contra a tenebrosa tirania do espírito» que suscita aversão a toda e qualquer opressão da liberdade de pensamento (Böttger, 1960: 130). Por fim, realça a nota de esperança numa alteração do *status quo* na cena final com a figura do jovem Baruch Espinosa.

A década de 60 deu ainda a conhecer dois outros estudos que mencionam brevemente a novela. Por um lado, um dos primeiros trabalhos académicos dedicado às obras literárias de juventude de Karl Gutzkow: *Gutzkows Frauengestalten. Ein Kapitel aus der literarhistorischen Anthropologie des 19. Jahrhunderts* (1967). Trata-se da reimpressão de um estudo realizado, em 1933, por Margarete Schönfeld, que contém diversas referências ocasionais à figura de Judite e a outras protagonistas femininas da fase da Jovem Alemanha, como é caso de Gylluspa (*Maha Guru*), Wally e Seraphine (*Seraphine*, 1837), nomeadamente a propósito da sua relação com a religião, a ética, a natureza, a sociedade ou a comunidade (cf. Schönfeld, 1967: 36-40, 45-49, 59, 67s., 85-89, 94). Por outro lado, a monografia de Eitel Wolf Dobert, intitulada *Karl Gutzkow und seine Zeit* (1968), limita-se a resumir a acção da novela e a reiterar os paralelismos entre a ficção e a biografia gutzkowanias, um pouco ao jeito de Reinhold Gensel (1912c: 9).

Somente uma década depois surgirá, na República Federal da Alemanha, o primeiro trabalho científico que aborda, ainda que de forma meramente subsidiária, a mais significativa novela de juventude de Karl Gutzkow. Na dissertação de doutoramento intitulada *Das Junge Deutschland und die Familie. Zum literarischen Engagement in der Restaurationsepoche* (1979), Hannelore Burchardt-Dose dedica um pequeno capítulo à novela gutzkowniana a propósito do motivo da mãe precocemente falecida, recorrente sobretudo na literatura romântica. A figura de Ester, nome fictício atribuído à mãe de Uriel, representa, aos olhos da germanista, a figura de mãe da prosa narrativa da Jovem Alemanha, na medida em que se encontra presa às normas tradicionais (a submissão, a obediência e o sacrifício) inconciliáveis com os valores de liberdade e democracia, apanágio de uma nova ordem destinada apenas a figuras femininas de feição progressista, como a irmã de Uriel, a qual, ao invés de Judite, apoia sempre o herói perseguido pelas autoridades judaicas (cf. Burchardt-Dose, 1979: 131-134).

Pertence a um germanista português o primeiro e único estudo dedicado quase em exclusivo ao tratamento do caso do luso-judeu na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Trata-se do artigo «Uriel da Costa Visto por Karl Gutzkow», da autoria do antigo professor da Universidade de Lisboa, Olívio Caeiro (1921-1997), que só no final se debruça brevemente sobre o drama *Uriel Acosta*, centrando a sua análise na novela, na qual julga perceber «um impacto mais vivo e mais imediato da figura histórica na inspiração literária do autor alemão», porque, acrescenta o crítico, é «ali que podemos detectar, em toda a sua autenticidade, como Karl Gutzkow viu Uriel da Costa» (Caeiro, 1986: 72). O crítico não dispensa a contextualização histórico-política e cultural nem a apresentação biobibliográfica do autor, referindo outrossim a carta de Herder e a autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* como fontes principais da novela (cf. *supra*, o subcapítulo II.3, p. 113-139). Depois de uma análise descritiva da narrativa que versa uma «história de rebeldia ideológica, da perseguição e do martírio», Caeiro (1986: 70) trata em separado a «intriga de amor e traição, que reduz o protagonista à dimensão dos mortais», interpretando-a sobretudo como « projecção autobiográfica do autor da novela» (Caeiro, 1986: 74). No breve estudo, que descarta quase por completo a análise das significativas diferenças entre a novela e o drama dedicados à figura histórica portuguesa — desvalorizadas como «algumas

alterações de pormenor» (Caeiro, 1986: 73; cf. *infra*, o subcapítulo III.3.2.2, p. 401s.) —, Olívio Caeiro chega a «três conclusões sumárias»:

1. Karl Gutzkow, tendo descoberto a história de Uriel da Costa — o estudioso da Teologia que se recusou a ascender ao sacerdócio, o mártir da liberdade de pensamento em luta contra o fanatismo conservador — com ele se sentiu identificado e decidiu fixá-lo sob forma literária, em jeito de confissão dissimulada. A Uriel faz representar também um passo da sua vida amorosa.
2. O exemplo de Uriel da Costa serve a Gutzkow de instrumento na missão que, em seu entender, é imperativo do escritor: intervir junto dos homens do seu tempo, despertando-os para a conquista da Verdade e o repúdio da opressão.
3. As duas obras que sobre Uriel compôs inserem-se numa linha formal característica da época da Jovem Alemanha, em que os condicionalismos políticos da época obrigam a emitir sob um disfarce, por assim dizer, metafórico, as mensagens que a censura oficial não permitiria em formas de expressão mais transparentes. (Caeiro, 1986: 75).

Teremos certamente oportunidade de voltar a esta perspectiva genérica do germanista luso sobre a ficcionalização do caso do judeu converso na obra de Gutzkow. Por agora ocupamo-nos de um outro estudo — «Zwischen „gemeinem Talent“ und „Anempfindungskunst“. Zwiespalt und Übergang in Karl Gutzkows Erzählungen», de Bettina Plett — que contém uma curta análise da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (cf. Plett, 1994: 276ss.). Este artigo tem sobretudo o mérito de salientar o jogo de Karl Gutzkow com três estratos histórico-cronológicos distintos, propiciado pela atribuição do epíteto «saduceu» ao protagonista. No dizer da germanista, Karl Gutzkow projecta a inflamada contenda entre saduceus e fariseus, oriunda do Novo Testamento,¹⁷ no estrato temporal da acção novelística, nos anos de 1639/1640, no conflito central entre o saduceísta isolado Uriel Acosta e os sábios farisaicos da Sinagoga. A controvérsia inserida no tecido histórico-ficcional reflecte, por sua vez, um terceiro estrato temporal, o do presente histórico, no qual se desenvolve um outro conflito entre a oposição da Jovem Alemanha e a ortodoxia política e ético-religiosa da época da Restauração.

¹⁷ Sobre a fase saduceísta de Uriel da Costa, cf. *supra*, os capítulos II.2, p. 109s., e II.3, p. 116 e 129.

Os mais recentes testemunhos de recepção que comentam, igualmente de modo fugaz, a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* chegam já integrados na referida vaga de redescoberta da obra de Karl Gutzkow (cf. *supra*, o Preâmbulo, p. 5-8). O posfácio de Wolfgang Lukas à supramencionada colectânea de prosa narrativa *Die Selbsttaufe* inclui também algumas pistas interpretativas da novela, a saber: a temática religiosa e a problemática da dilaceração individual e colectiva, dois aspectos fulcrais da Restauração enquanto época de transição, bem assim a actualização do motivo clássico-romântico do romance e da novela de iniciação como problema sociopsicológico (cf. Lukas, 1998a: 390-393).

Um comentário igualmente digno de menção encontra-se num outro posfácio, de Hans-Wolfgang Krautz (2001a: 74-77), à já citada edição bilingue de *Exemplar humanae vitae – Beispiel eines menschlichen Lebens* de Uriel da Costa.¹⁸ Este editor começa por salientar o facto de Gutzkow ter escolhido a figura histórica portuguesa como modelo e ideal de lutador pela verdade e pela liberdade de pensamento com inegáveis traços de mártir (cf. Krautz, 2001a: 74). Depois centra-se na diferença de personalidade entre o herói da novela e o herói do drama gutzkowaniano sobre Uriel da Costa, considerando que o primeiro é concebido como «ein jüdischer Hamlet wider Willen, schwankend und ziellos», enquanto o segundo é submetido a um processo de valorização por parte do dramaturgo que se torna desde logo evidente na cena da ostracização (II, 7): «er wird zum jüdischen Bekenner und zum bewußten Märtyrer für seine freigeistige Überzeugung stilisiert» (cf. Krautz, 2001a: 76).

No mesmo ano, é dado à estampa um artigo de Marianne Wunsch com o título «Religionsthematik und die Strategien der Selbstverhinderung in Erzähltexten Gutzkows der 1830er bis 1850er Jahre» (2001: 189-205) que, depois de assinalar alguns paralelismos e diferenças entre o tratamento da temática religiosa na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* e no romance *Wally, die Zweiflerin*, sublinha o facto de Uriel sentir o tempo presente como deficitário e transitório em termos filosófico-religiosos, projectando no pequeno Baruch a confiança num futuro melhor (cf. Wunsch, 2001: 191ss.). A germanista realça também que o afastamento definitivo entre Judite e o protagonista se deve à

¹⁸ Cf. em especial *supra*, os capítulos II.1 e II.3, p. 80s. e 122s., respectivamente.

incapacidade da figura feminina de aceitar a contestação dos dogmas ancestrais da imortalidade da alma e do além-túmulo (cf. Wunsch, 2001: 196s.).

Deveras desconcertante, e só dificilmente aceitável, é a hostilidade em relação a Gutzkow demonstrada por Armin Gebhardt na monografia intitulada *Karl Gutzkow. Journalist und Gelegenheitsdichter* (2003), cujas graves falhas de índole científica foram de imediato denunciadas numa recensão de Stephan Landshuter (2003b). *Der Sadducäer von Amsterdam* também não escapa à verve anti-gutzkowiana de Gebhardt, muito mais exigente com os outros do que consigo próprio, dado que, após um resumo da acção novelística em que não faltam erros básicos de leitura — chega a afirmar, por exemplo, que Uriel mata Judite e Ben Jochai, antes de se suicidar (cf. Gebhardt, 2003: 80) —, este autor tece duras críticas à construção das figuras de Judite, Ben Jochai e Uriel, bem como às alegadas reflexões prolixas do protagonista (cf. Gebhardt, 2003: 81s.). Aliás, o crítico não compreende sequer, entre outros aspectos bastante evidentes, a função da já referida cena final com o pequeno «sobrinho» de Uriel Acosta, uma personagem que simboliza a esperança, como teremos oportunidade de explicitar. O comentário de Armin Gebhardt (2003: 82) a respeito desse passo é realmente bem ilustrativo da qualidade do seu estudo: «Die Vorführung des siebenjährigen Baruch Spinoza, der bereits das Neue Testament im griechischen Urtext liest, erweist sich als überflüssig. Eine Erzählung ist nicht dazu da, eine Person ausschließlich um ihrer Berühmtheit willen ohne anderweitige Funktion einzuschleusen».

Uma posição bem distinta é assumida pelo Professor Norbert Otto Eke, da Universidade de Amsterdão, ao incluir na sua *Einführung in die Literatur des Vormärz* um breve capítulo sobre «Freiheit versus Orthodoxie» nos dois textos de Gutzkow dedicados à figura do judeu heterodoxo de origem portuguesa. Trata-se, sem dúvida, de um reconhecimento, tão justo quanto tardio, do carácter representativo do autor e de duas das suas obras mais marcantes da época da Restauração. No que concerne à novela, Norbert Otto Eke (2005b: 115-118) não hesita em relevar a exemplaridade profética da matéria histórica tratada: «Der Fall Acosta (und Acostas) ist ein exemplarischer: er zeigt die Situation der intellektuellen Opposition der Vormärzzeit, die sich gegen politische, geistige und religiöse Bevormundung zur Wehr setzt — und antizipiert ihr Scheitern.» (Eke, 2005b: 115). A análise subsequente dá ênfase a alguns aspectos fundamentais da obra em apreço,

nomeadamente ao facto de estarmos perante uma história de fracasso de uma tentativa de emancipação religiosa protagonizada por um indivíduo em conflito com o sistema, o que faz de Uriel Acosta um representante do racionalismo céptico (cf. Eke, 2005b: 116s.). Este germanista não deixa também de reconhecer que a contestação do livre-pensador aos dogmas constitutivos do judaísmo conduz igualmente ao fracasso da relação amorosa com Judite, não obstante o recuo final através da retractação e humilhação na sinagoga. Tais acontecimentos acabam por propiciar o desfecho melodramático e degradante para o herói da novela, a quem só resta a esperança no futuro com a passagem de testemunho ao pequeno Baruch (cf. Eke, 2005b: 118).

A mais recente interpretação da novela (e do drama) sobre o judeu portuense é da responsabilidade de Manuela Nunes (2006d: 13-39), docente da Universidade de Augsburg, e encontra-se num artigo com o título «Saduceu e Iluminista: Uriel da Costa na Obra de Karl Gutzkow», publicado num número da revista *cadernos do cieq* dedicado ao tema *Judeus Portugueses no Imaginário Alemão*. Após uma breve introdução biobibliográfica de Gutzkow e uma abordagem das principais fontes possíveis dos textos histórico-ficcionais sobre Uriel da Costa, esta germanista especializada em Literatura Comparada procede a uma curta análise da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (cf. Nunes, 2006d: 17-21) para depois se centrar na leitura do drama *Uriel Acosta*, sem descurar o cotejo oportuno com o primeiro texto. Manuela Nunes (2006d: 17s.) comenta a escolha do título, esclarecendo o significado do saduceísmo de Uriel na obra, uma questão até aqui menosprezada pela crítica, e reiterando a maior convergência do texto novelístico com os dados históricos inscritos na autobiografia urielina. O estudo volta a dar alguma atenção a um dos aspectos fulcrais da ficcionalização operada por Gutzkow — o rejuvenescimento do herói (cf. *supra*, p. 231), que é evidenciado no retrato inicial da novela. A germanista lusa observa com perspicácia que a opção por um jovem herói, proscrito e dilacerado, permite a introdução do enredo amoroso, no qual a figura fictícia de Judite desempenha um papel de relevo. As reminiscências bíblicas e o débil carácter da figura feminina, bem assim o desenlace melodramático da novela sobre o «saduceu de Amesterdão» também não escapam à leitura atenta de Manuela Nunes (2006d: 20s.).

Antes de iniciarmos a abordagem do texto da novela histórica sobre Uriel da Costa, gostaríamos de realçar o sintetismo dos referidos estudos, motivado, nalguns casos, pelo

enquadramento temático e/ou pela natureza da respectiva publicação, e noutros, pelo recurso a metodologias datadas. Todavia, a característica comum a esses trabalhos que maior impacto exerce sobre o presente estudo é o facto de, em rigor, nenhum deles analisar a obra *Der Sadducäer von Amsterdam* na perspectiva das relações entre Ficção e História, em particular no que diz respeito ao tratamento dado à figura do protagonista. Longe de inibir o prosseguimento da presente dissertação, os principais traços dos estudos acima apresentados, bem como os dados neles obtidos, são antes encarados como importantes estímulos ao trabalho analítico que nos aguarda. Assim, no decurso dos subcapítulos seguintes, será inevitável o retomar do diálogo com a maior parte dos supracitados testemunhos de recepção, não só a propósito das sugestivas pistas de leitura que acabamos de consignar, mas de igual modo a respeito de outros assuntos decorrentes da nossa própria análise textual.

2.3. Modos de apropriação e representação ficcional do caso histórico de Uriel da Costa na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*

Vamos finalmente iniciar a análise e a reflexão sobre a forma como o ficcionista Karl Gutzkow, dispensado de se apresentar perante o «tribunal da História», decidiu preencher os espaços entre as parcas linhas e as amplas margens do minúsculo capítulo do livro da memória colectiva dedicado ao livre-pensador português, conhecido durante séculos, e especialmente além-Reno, como Uriel Acosta. Em consonância com as premissas teórico-metodológicas explanadas nos capítulos introdutórios (cf. especialmente *supra*, p. 53-56 e 71-75), principiamos o estudo detalhado dos modos específicos de apropriação e representação ficcional da matéria histórica na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, concedendo particular atenção à (re)construção da figura de Uriel da Costa. O respeito pela historicidade do texto literário leva-nos a optar pela utilização da primeira versão em livro da obra em apreço, em detrimento da última versão revista e incluída por Karl Gutzkow nos *Gesammelte Werke*, de 1874. A mais recente edição da novela, de Stephan Landshuter (cf. Gutzkow, 1998b: 7-66), que se baseia justamente na versão de 1835, de resto idêntica à de 1834 (cf. *supra*, os subcapítulos III.2.1 e III.2.2.1, p. 225 e 229), serve, pois, perfeitamente os nossos intentos.¹⁹

¹⁹ Note-se que perfilhamos aqui a opção do editor da antologia narrativa *Die Selbsttaufe*, bem como de Martina Lauster e Gert Vonhoff, os coordenadores do projecto de edição crítica digital das obras completas de Karl Gutzkow (cf. *supra*, p. 7s.). Stephan Landshuter (cf. Gutzkow, 1998b: 364), que também integra a vasta equipa de colaboradores na *Kommentierte digitale Gesamtausgabe*, esclarece o seu *modus operandi* nos seguintes termos: «Ein Ziel dieser Ausgabe ist es, die frühen Originalfassungen zugänglich zu machen, da diese auch aus wissenschaftlichen Gesichtspunkten wertvoller sind als die Ausgaben letzter Hand, wenn sich auch die Letztfassungen runder und geschmeidiger lesen. Daher wurde auf die jeweils erste Buchfassung zurückgegriffen, die ja zeitlich unmittelbar auf die Journalerstveröffentlichung folgte. Es wurde besondere Sorgfalt angewendet auf einen in Wortlaut, Zeichensetzung und Orthographie originalgetreuen, korrekten Text. Jede Art von Modernisierung oder Teilmodernisierung wurde völlig vermieden. Eindeutige Druckfehler wurden stillschweigend korrigiert. Eigenarten grammatikalischer Art wie manch merkwürdige Kasusverwendung blieben dabei weitestgehend unangetastet.» Os mesmos princípios editoriais são fundamentados por Gert Vonhoff (2001: 1-9) no volume de apresentação do referido projecto: «Das Editionsprojekt gibt Gutzkows Werke, dem heutigen Stand der Editionsphilologie entsprechend, auf der Basis der Erstdrucke (in der Regel der Bucherdrucke) heraus. [...] Der Erstdruck markiert den Schnittpunkt von Produktion und Rezeption und begründet damit den Werkcharakter des jeweiligen Textes. Vom Moment seines ersten Erscheinens an wird ein Text zum Diskursgegenstand. Eine Ausgabe, die sich auf die Erarbeitung und Darstellung der kontextuellen Bezüge konzentriert, findet im Rückgriff auf den Erstdruck noch in besonderer Weise ihre Legitimation.» Cf. ainda <http://www.projects.ex.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/edition/index.htm> (20.12.2007). No presente trabalho a referida edição da novela (Gutzkow, 1998b: 7-66) será citada com indicação das siglas SA, seguidas do número de página.

Assim, a nossa análise inicia-se com uma abordagem sucinta da estrutura da acção da novela (2.3.1) e dos principais aspectos da selecção e configuração histórico-novelística das categorias espaço, tempo, personagens e acção (2.3.2). Seguidamente, dedicamo-nos à análise dos processos de ficcionalização no elenco das personagens, que forma, em redor do protagonista Uriel Acosta, uma constelação híbrida e complexa, composta por dois tipos de figuras: umas, histórico-ficcionais ou ficcionalizadas, e outras, puramente ficcionais ou fictícias (2.3.3).

A simbiose entre historicidade e ficcionalidade na representação de Uriel Acosta e na encenação narrativa dos episódios estruturantes do conflito entre o «saduceu» e a ortodoxia judaica de Amesterdão (2.3.4) ocupa o lugar de maior relevo no presente capítulo. Por conseguinte, depois do estudo da concepção (ou composição) do herói novelístico à luz da tradição temático-motívica da figura do judeu (2.3.4.1), procedemos à análise do modo como Karl Gutzkow explora a panóplia de privilégios ficcionais na representação do protagonista e da matéria histórica, quer em cenas inteiramente fictícias (2.3.4.2), quer em cenas históricas, as quais abarcam não só eventos históricos, mas também algumas áreas mais obscuras da biografia urielina (2.3.4.3). Estamos persuadidos de que o estudo dos diversos aspectos relativos aos modos de apropriação e representação ficcional do caso histórico de Uriel da Costa no texto histórico-novelístico de Gutzkow nos permite também perscrutar com alguma precisão os contornos do diálogo intertextual encetado pelo jovem ficcionista alemão com as fontes literárias e historiográficas, as quais detêm o saber científico coetâneo e, de forma mais ou menos oculta, se encontram dispersas sob a superfície do palimpsesto histórico-novelístico.

Nas considerações finais (IV), far-se-á o balanço do estudo exaustivo dos processos de apropriação e representação estético-literária da matéria associada à figura histórica portuguesa na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, sem deixarmos de equacionar a compatibilidade do(s) modelo(s) histórico-novelístico(s) adoptado(s) por Karl Gutzkow não só com os paradigmas histórico-narrativos vigentes na época da Restauração mas também com a tipologia histórico-narrativa proposta por Ansgar Nünning (1995: 219-255; cf. *supra*, o subcapítulo II.1.2.1, p. 56).

2.3.1. A estrutura novelística ou o conturbado percurso espiritual e amoroso do herói até ao desfecho melodramático

Quadro 1: Macro-estrutura da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*

<p>Macrossequência 1 (SA 7-31): Exposição e início da acção: Conflito entre Uriel Acosta e a Sinagoga.</p>	<p>Macrossequência 2 (SA 31-55): Clímax e peripécia: Reconciliação e agravamento do conflito.</p>	<p>Macrossequência 3 (SA 55-66): Catástrofe: Desfecho melodramático do conflito.</p>
<p>Sequência 1 (SA 7-11): Situação de partida e apresentação da família Acosta. Sequência 2 (SA 11-14): Chegada a casa de Uriel: retrato físico e psicológico. Sequência 3 (SA 14-20): Diálogo de Uriel com o primo Ben Jochai. Sequência 4 (SA 20-23): Encontro de Uriel com Judite. Sequência 5 (SA 23-25): Ostracização de Uriel (primeiro <i>herem</i>). Sequência 6 (SA 25-29): Encontro de Uriel com a Irmã e o sobrinho Baruch Espinosa. Sequência 7 (SA 29-31): Exílio de Uriel.</p>	<p>Sequência 8 (SA 31-37): Reencontro de Uriel com Judite e Ben Jochai e regresso a Amesterdão. Sequência 9 (SA 38-42): Primeira retractação e reconciliação com a comunidade. Sequência 10 (SA 43-48): Retomar do conflito do «saduceu» com a Sinagoga e degradação da relação com Judite. Sequência 11 (SA 48-53): Conversa ao luar: debate teológico e ruptura do noivado com Judite. Sequência 12 (SA 53-55): Anúncio do segundo <i>herem</i> de Uriel por Ben Jochai.</p>	<p>Sequência 13 (SA 55-59): Período de excomunhão passado no cárcere. Sequência 14 (SA 59-63): Cerimónia de retractação e penitência na sinagoga. Sequência 15 (SA 63-66): Despedida do sobrinho, homicídio de Judite e suicídio de Uriel.</p>

A narrativa histórica *Der Sadducäer von Amsterdam* — que observa a maioria dos requisitos formais do género novelístico (cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2.1, p. 52ss., e *infra*, o subcapítulo seguinte, p. 245-252) — abre com uma espécie de **preâmbulo** ou **prelúdio** constituído por uma apóstrofe do narrador autoral dirigida, em especial, aos judeus exilados em Amesterdão, a qual alerta o leitor para o ambiente de liberdade e tolerância vivido naquele território (SA 7).

A narrativa propriamente dita principia — qual tragédia em três actos — com uma **primeira macrossequência** (SA 7-31) que compreende a **exposição** e o verdadeiro início da acção ditado pelo primeiro anátema sobre o neo-judeu Uriel Acosta, o protagonista da novela. Em seis breves sequências, são-nos apresentados o contexto histórico-cultural, a constelação de figuras e os contornos essenciais do enredo amoroso, de cariz fictício,

entrelaçado com o conflito filosófico-religioso que, *grosso modo* em conformidade com os discursos historiográficos, opõe o protagonista à Sinagoga.

Na **primeira sequência narrativa** (SA 7-11) é feita a apresentação da família de Uriel reunida em casa ao serão (a mãe Ester e os três irmãos Joel, Eliézer e Ruben), sendo introduzidos alguns elementos da história prévia, como as origens portuguesas, e outros dados respeitantes à situação de partida: o comportamento e a situação incómoda do jovem Uriel perante as autoridades judaicas de Amsterdão, bem como a relação amorosa com Judite Manassés. A sequência inicial termina com a narração de um sonho premonitório de Ester (SA 10s.). Imediatamente depois, na **segunda sequência** (SA 11-14), é narrado o regresso de Uriel ao lar, ocasião aproveitada para facultar um retrato físico e psicológico do herói que procura tranquilizar a família.

A **terceira sequência narrativa** (SA 14-20) salta para a manhã seguinte, dando-nos conta do passeio a cavalo de Uriel na companhia do primo Ben Jochai. O longo diálogo, dominado pelas revelações do herói novelístico sobre o seu passado cristão, vem alimentar a exposição com mais informações relativas à história prévia e essenciais para o esclarecimento da situação de partida da novela. Da **quarta sequência narrativa** (SA 20-23) consta o encontro fugaz de Uriel com Judite, a figura feminina central, no qual se pode comprovar a harmonia reinante entre o par de namorados.

O verdadeiro arranque da acção histórico-novelística ocorre na **quinta sequência** (SA 23ss.) com a narração da cena da ostracização de Uriel Acosta em casa de Manassés Vanderstraten, o pai de Judite. O primeiro *herem* surge na sequência da publicação de um escrito [*Tratado da Imortalidade da Alma*], da autoria de Judas da Silva, que refuta as dúvidas do jovem pensador como heréticas. A **sexta sequência** (SA 25-29) narra as consequências imediatas do «primeiro momento excitante», ou seja, a visita do banido a casa da irmã e do sobrinho Baruch Espinosa, então com sete anos de idade, antes da partida para o exílio em parte incerta na Holanda, o qual é objecto da **sétima sequência** (SA 29-31).

A **segunda macrossequência narrativa** (SA 31-55), dando seguimento à estrutura dramática própria da novela alemã (cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2.1, p. 52ss.), inclui o clímax e a peripécia. Esta macrossequência central abarca cinco sequências que narram o regresso de Uriel ao convívio efémero com a comunidade sefardita e os acontecimentos

conducentes ao ponto de viragem nos dois fios da acção, preparando o destino infeliz do protagonista tanto no plano amoroso, livremente criado pelo ficcionista, como no plano espiritual, inspirado nas fontes histórico-biográficas.

Assim, a **oitava sequência** (SA 31-37) relata, dois meses depois, o feliz reencontro do proscrito com Judite e Ben Jochai, perto de Arnheim, na margem do rio Reno. O levantamento do anátema por meio de uma abjuração mediada por Jochai e a consequente reconciliação com Judite e com a comunidade judaica são acontecimentos narrados na **nona sequência** (SA 38-42) que desempenham uma função retardadora no acontecer histórico-novelístico. Esta fase de idílio transitório não esconde também a crescente melancolia e dilaceração interior que se apoderam do protagonista ainda inibido pelo acto abjuratório e começam a corroer a sua relação com Judite (SA 40ss.).

Na **décima sequência narrativa** (SA 43-48) assistimos à retomada, por parte de Uriel, das pesquisas filosófico-religiosas que originam uma réplica [*Exame das Tradições Farisaicas*] ao escrito de Judas da Silva (SA 47s.). As reflexões críticas do «saduceu» reacendem o conflito com a Sinagoga, que atinge um pequeno clímax no encontro com o rabino Ben Akiba em casa da mãe (SA 44ss.), e degradam ainda mais a relação com Judite. De resto, a ruptura definitiva do par amoroso, consumada na longa conversa ao luar restituída na **décima primeira sequência narrativa** (SA 48-53), deve-se a discrepâncias filosófico-religiosas. O segundo *herem* e a consequente perda de Judite, factos anunciados pela figura traiçoeira de Ben Jochai na **décima segunda sequência narrativa** (SA 53ss.), só vêm ratificar a dupla viragem na acção da novela histórica.

A **terceira macrossequência narrativa** (SA 55-66) — por sinal, a mais curta de todas — é composta por três sequências rápidas, que, entretecendo dados históricos bem referenciados com outros menos seguros ou puramente ficcionais, nos confrontam com a precipitação dos acontecimentos até à catástrofe final.

A **décima terceira sequência** (SA 55-59) contém o relato da detenção e da entrada em vigor da segunda excomunhão de Uriel Acosta pelo período de alguns meses. A narração da cerimónia de retractação e de penitência na sinagoga — o clímax do conflito religioso e, quanto a nós, passível de ser lida como «eine sich ereignete unerhörte Begebenheit» (cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2.1, p. 52ss.) — é feita na **décima quarta sequência narrativa** (SA 59-63). A novela histórica dedicada à figura do livre-pensador

judaico-português termina com a **décima quinta sequência** (SA 63-66) que relata o desfecho melodramático, englobando a ida a casa e a despedida simbólica do sobrinho Baruch Espinosa, o atentado falhado contra o primo Ben Jochai, o homicídio involuntário de Judite e o suicídio de Uriel Acosta.

2.3.2. Uriel Acosta em Amesterdão, 1639/1640 vs. Karl Gutzkow na Alemanha da Restauração — principais aspectos da selecção e configuração histórico-novelística de espaço, tempo, personagens e acção

O resumo macroestrutural da novela que agora concluímos — ainda que fundamental, a nosso ver — não passa de um ponto de partida para o estudo dos modos de apropriação e representação ficcional do caso histórico de Uriel da Costa na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Só a indagação do texto literário em si mesmo nos permite assegurar a continuidade do referido estudo, que, desta feita, pretende extrair já algumas ilações quanto a aspectos significativos da selecção e configuração histórico-novelística levadas a efeito por Karl Gutzkow no que respeita a categorias analíticas como o espaço, o tempo, as personagens e a acção. Estas asserções iniciais acerca das estratégias de ficcionalização da História na primeira obra do nosso *corpus*, revestindo ainda um carácter geral e provisório, têm também o condão de nos propiciar o começo de uma reflexão sobre a forma como o representante da Jovem Alemanha coaduna a sua filiação em determinados padrões de representação histórico-ficcional da Restauração, por exemplo, com a observância de algumas características específicas do género novela.

Apesar da supramencionada escassez de dados histórico-biográficos relativos a Uriel da Costa disponíveis em meados da década de 1830, um autor que pretenda dedicar ao «pobre judeu» um tipo de texto tão curto como a novela vê-se forçado a proceder a uma selecção prévia da referida matéria. No caso vertente, a triagem, bem assim a inevitável transfiguração estético-literária da temática histórica manifestam-se em primeira instância ao nível paratextual, nomeadamente através da escolha de um título cuja estranheza reside na congregação de dois lexemas à primeira vista incongruentes — «Der *Sadducäer* von *Amsterdam*». Manuela Nunes (2006d: 17s.) comenta, e bem, o aspecto do saduceísmo do protagonista anunciado no título e que, de facto, pode até ser visto como o primeiro sinal de historicidade da novela. Voltaremos ao componente teológico quando nos ocuparmos expressamente da figura de Uriel Acosta, mas, por outro lado, o epíteto «saduceu» atribuído ao herói da novela ainda no paratexto remete o leitor para o contexto espaço-temporal remoto da época de Jesus Cristo e para o conflito ancestral no seio da comunidade hebraica da antiga Palestina que opunha saduceus a fariseus. Ora, pela vinculação ao território da

Quadro 2: Cronologia comparativa dos dados histórico-biográficos de Uriel da Costa

Exemplar Humanae Vitae e o. textos historiográficos até 1834/1846	Der Sadducäer von Amsterdam (1834)	Uriel Acosta (1846)
<p>Portugal</p> <p>1585 [1583/1584]: Nascimento de Gabriel Acosta no seio de uma família nobre e cristã-nova do Porto.</p> <p>[1583/1584-1608] Educação cristã, curso de Latim, estudos de Direito Canónico e crise espiritual agravada após a morte do pai.</p> <p>[1608-1614/1615] Cargo de tesoureiro na colegiada do Porto e intensificação das suas dúvidas em relação à fé cristã.</p> <p>[1614/1615] Partida de Gabriel/Uriel da Costa e família para a Holanda, visando a conversão ao judaísmo.</p>	<p>História prévia</p> <p>Portugal</p> <p>Resenha biográfica dos mais de 20 anos do passado cristão de Uriel Acosta (origem nobre; educação cristã; estudos de Direito Canónico; dúvidas sobre a religião cristã, intensificadas com a morte do pai; cargo de tesoureiro na colegiada do Porto e partida para a Holanda como fuga à Inquisição).</p> <p>Holanda</p> <p>[1639] Chegada de Uriel e família a Amesterdão – conversão ao judaísmo.</p> <p>[1639] Prefiguração do conflito entre Uriel Acosta e a Sinagoga (acusação de Uriel por heretismo com base em divergências públicas, orais e escritas, e desvio de dois prosélitos da conversão ao judaísmo).</p> <p>[1639] Roubo e entrega de esboços das ideias sobre a mortalidade da alma a Judas de Silva.</p>	<p>História prévia</p> <p>Portugal</p> <p>Resenha biográfica dos mais de 20 anos do passado cristão de Uriel Acosta (origem portuense, baptismo e educação cristã sob pressão da Inquisição, estudos de Direito; partida para a Holanda como fuga à Inquisição).</p> <p>Holanda</p> <p>[1638/39] Chegada a Amesterdão de Uriel e família, a qual se converte ao judaísmo.</p> <p>1640 (poucos dias antes do início da acção): Prefiguração do conflito entre Uriel Acosta e a Sinagoga, que está na posse do livro [<i>Exame das Tradições Farisaicas</i>]. Harmonia no encontro de Uriel com a amada Judite, presenciado pelo noivo desta, Ben Jochai.</p>
<p>Holanda</p> <p>[1614/1615] Chegada de Gabriel/Uriel Acosta e família a Amesterdão – conversão ao judaísmo.</p> <p>[1615/1616] Início do conflito Uriel-Sinagoga, 1.º <i>herem</i> e exílio em parte incerta.</p> <p>[1622/1623] 1.ª versão de <i>Exame das Tradições Farisaicas</i> de Uriel Acosta.</p> <p>[Abril/Maio 1623] <i>Tratado da Imortalidade da Alma [De immortalitate animarum]</i> de Samuel da Silva como réplica ao escrito de Uriel Acosta.</p> <p>[Maio 1624] Tréplica de Uriel [2.ª versão de <i>Exame das Tradições Farisaicas</i>] ao escrito de Samuel da Silva, confiscação e queima do livro, detenção de Uriel pelas autoridades civis e 2.º <i>herem</i>, seguido de exílio em parte incerta [até 1632].</p> <p>[1628] Morte da mãe de Uriel.</p> <p>[1630] Morte da mulher de Uriel.</p> <p>[1632] Regresso de Uriel a Amesterdão e levantamento do <i>herem</i>.</p> <p>1633: 3.º <i>herem</i> devido a acusações de desrespeito pela «lei da boca» e de desvio de dois prosélitos da conversão ao judaísmo.</p> <p>1633-1640: Vida em isolamento, com tentativa de 2.º casamento inviabilizada por um primo [Dinis Eanes/Abraão Aboab].</p> <p>1640: Cerimónia de retractação e penitência humilhante na sinagoga de Amesterdão. Tentativa falhada de homicídio do primo, de um irmão ou um sobrinho por parte de Uriel, seguida de suicídio.</p>	<p>Ação novelística</p> <p>Holanda</p> <p>[1639] (ao serão): Preocupação da mãe e da família devido ao conflito Uriel-Sinagoga e apaziguamento após o regresso do filho.</p> <p>[1639] (dia seguinte): Harmonia aparente nos encontros de Uriel com o primo Ben Jochai e com a amada Judite.</p> <p>[1639] Publicação do escrito [<i>Tratado da Imortalidade da Alma</i>] de Judas de Silva, com refutação das dúvidas de Uriel como heréticas e legitimação do 1.º <i>herem</i>. Despedida da irmã e do pequeno Espinosa, e partida imediata para o exílio em parte incerta na Holanda (Amheim, na margem do Reno).</p> <p>[1639] (2 meses depois): Regresso de Uriel, abjuração e reconciliação com a comunidade judaica e com Judite, após mediação de Ben Jochai.</p> <p>[1639, semanas depois]: Retomada da actividade crítica e publicação de uma réplica de Uriel [<i>Exame das Tradições Farisaicas</i>] ao escrito de Judas de Silva.</p> <p>[1639, dias depois]: Ruptura com Judite, queima do escrito de Uriel, 2.º <i>herem</i> e detenção pela hierarquia judaica, após mediação de Ben Jochai.</p> <p>1640 (alguns meses depois): Cerimónia de retractação e penitência humilhante na sinagoga de Amesterdão. Passagem de testemunho ao sobrinho Baruch Espinosa, tentativa falhada de homicídio do primo Ben Jochai por parte de Uriel (resultando no homicídio de Judite), seguida de suicídio.</p>	<p>Ação dramática</p> <p>Holanda</p> <p>1640 (ao crepúsculo): Regresso de Jochai a Amesterdão e início do conflito religioso com a entrega do livro urielino ao médico Silva.</p> <p>1640 (dia seguinte): Parecer condenatório de Silva sobre o escrito de Uriel, que é confiscado e queimado, seguindo-se a proclamação do <i>herem</i>, que Uriel aceita assumindo a conversão ao judaísmo.</p> <p>1640 (um ou vários dias depois): Uriel, após firmeza inicial, acaba por ceder e aceitar a retractação por amor à família e a Judite.</p> <p>1640 (um ou vários dias depois): Cerimónia de retractação e penitência humilhante na sinagoga de Amesterdão, seguida de revolta por parte de Uriel.</p> <p>1640 (três dias depois): Passagem de testemunho ao sobrinho Baruch Espinosa, casamento de Judite com Ben Jochai, suicídios de Judite e Uriel.</p>

capital holandesa, tal remissão é, do ponto de vista histórico-cronológico, anacrónica ou, no mínimo, estranha, ainda que, nas notas finais da mais recente reedição da novela, Stephan Landshuter (cf. Gutzkow, 1998b: 369s.) garanta que a seita judaica surgida no século II a. C. e dizimada após a destruição do Templo de Jerusalém, no ano 70, tenha tido posteriormente alguns seguidores entre a comunidade hebraica, sempre combatidos pela hierarquia rabínica.

De qualquer modo, como vimos anteriormente (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.2.2, p. 234), a germanista alemã Bettina Plett (1994: 276ss.) já veio esclarecer o tratamento tridimensional dado ao binómio espaço-tempo na obra em estudo. A nosso ver, o estrato histórico-cronológico extraído do Novo Testamento terá, porém, uma importância secundária e desempenha, quanto muito, uma função meramente metafórica, visando enfatizar a acutilância e, porventura, alguns contornos filosófico-religiosos do conflito encenado, ao nível da diegese, no espaço-tempo histórico de 1639/1640. Não há qualquer dúvida de que é este segundo estrato que constitui a referência espaço-temporal predominante — se não única — na novela, porque é no cenário seiscentista da consolidação da comunidade judaica em Amesterdão que se desenrola a acção histórico-biográfica protagonizada por Uriel Acosta. A História é, pois, encenada exclusivamente de forma convencional ao nível da diegese, criando no leitor a ilusão do real.

É evidente que há, ao longo do texto, uma série de circunstâncias e elementos do acontecer, que de modo camuflado reenviam o leitor para o espaço-tempo histórico de produção da novela, transformando o passado histórico em matéria reflectora da realidade social, política e cultural da Alemanha da Restauração. Os primeiros indicadores do «contrabando de ideias» — para voltarmos à metáfora gutzkowiana — sob a capa da história do converso português revestem, contudo, alguma ambiguidade, uma vez que a longa apóstrofe com que a voz autoral surpreende o leitor é endereçada aos judeus exilados que encontraram na Holanda do século XVII um porto de abrigo, um *locus amoenus*, no qual gozam de uma liberdade utópica, mesmo aos olhos do cidadão germânico de 1834:

Glückliche Juden, die ihr zwischen Hollands Poldern und Deichen euer Asyl suchtet! Habt ihr je in der Fremde euer Passahlamm in solcher Ruhe genossen und zu den Laubhütten so viel Zweige von den Bäumen brechen dürfen, als an dem Meerbusen IJ? So lustig rauchten nirgends eure Schornsteine bei der Paraskeue am

Vorabende des Sabbaths; so reich verbrämte Talare durften die Männer, so schwere goldene Ketten und Ohrgehänge eure Weiber nur in Amsterdam tragen. Die Holländer fürchteten sich weder vor eurem Gelde, noch vor euren Bärten, noch vor euren schönen Töchtern, noch vor *Jehova, der sich prächtige Tempel in ihrem Lande baute und mit Wachskerzen, unartikulirten Tönen, ja selbst mit recht unduldsamen, ketzersüchtigen und orthodoxen Priestern und Leviten verehrt wurde.* (SA 7; itálicos nossos)

Numa espécie de prelúdio ou *ouverture*, o narrador invoca o período histórico da chegada e consolidação das comunidades sefardita e asquenaze em Amesterdão e no resto da Holanda, enfatizando o clima de prosperidade económica, liberdade de pensamento e tolerância religiosa de que desfrutam. Todavia, conclui a apóstrofe, aduzindo, em tom irónico, uma nota premonitória, alusiva ao foco de intolerância proveniente do seio da própria comunidade — a ortodoxia judaica de Amesterdão. Note-se, por conseguinte, que — ainda ao nível paratextual e à laia da abertura operática — as pinceladas rápidas no universo espaço-temporal da novela contidas na referida interpelação directa aos leitores judeus parecem, por um lado, fazer ecoar a perspectiva crítica e indignada do autor da obra *Jüdische Merkwürdigkeiten* acerca da situação privilegiada dos judeus em território holandês (cf. *supra*, o subcapítulo II.1.3, p. 127ss.) e, por outro, antecipar vagamente os temas e motivos associados à intolerância e ao fundamentalismo religioso que estão na origem da acção trágica da novela.

De resto, as referências espaço-temporais feitas no início da primeira sequência narrativa («Es war *in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts*, in einer der Straßen, die zum großen Kai *zu Amsterdam* auslaufen [...]»; SA 7; itálicos nossos) tornam-se mais precisas até definirem com um mínimo de rigor o momento escolhido para o arranque da acção novelística: «Sie [Uriel und Familie] waren Alle vor Kurzem erst aus Portugal eingewandert.» (SA 8). As indicações dadas pelo narrador sobre a chegada recente da família judaico-portuguesa à cidade de Amesterdão confirmam a ideia antecipada no título acerca da selecção temática levada a cabo por Gutzkow na novela. Com efeito, o autor parece optar exclusivamente pela recriação novelística do período histórico em que Uriel da Costa, de acordo com o saber científico-historiográfico de meados da década de 1830, teria vivido em Amesterdão, ou seja, cerca de 25 anos, entre 1614/1615 e 1640 (a já então

conhecida data da morte do neo-judeu português), sensivelmente. No entanto, o tratamento ficcional dado por Gutzkow aos dados histórico-biográficos de Uriel da Costa apresenta uma configuração bem distinta daquela que consta do discurso historiográfico, à época pautado quase em exclusivo, como vimos, pela «fonte-mãe», a autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*.²⁰

Devido à concentração da acção histórico-narrativa no período holandês, o passado cristão, vivido por Uriel em Portugal, é largamente preterido, merecendo da parte do ficcionista uma abordagem retrospectiva nas sequências narrativas iniciais, que visa a elucidação do leitor acerca da história prévia, como teremos oportunidade de demonstrar no subcapítulo III.2.3.4.2 (cf. *infra*, p. 273-291). Além do mais, há que referir a grande condensação do tempo histórico narrado na novela quando comparado com o tempo de duração da estada neerlandesa sugerido pela autobiografia urielina e pelos demais discursos historiográficos. Na verdade, enquanto a História regista aproximadamente um quarto de século entre a chegada da família Acosta a Amesterdão e o suicídio de Uriel, a ficção histórica de Gutzkow reduz esse lapso temporal a um hiato indefinido de alguns meses, entre 1639 e 1640, se tomarmos como referências cronológicas, por um lado, o ano da morte de Uriel e, por outro, os sete anos de idade atribuídos pelo narrador autoral, no início da acção, à personagem Baruch Espinosa, cujo referente histórico nasceu, de facto, em 1632.²¹ Tal transfiguração espaço-temporal parece ser ditada pelos preceitos estético-formais do género novelístico, entre os quais sublinhamos a brevidade da acção, norteada por sucessivos momentos de tensão, incompatíveis com o arrastamento do acontecer por extensos períodos cronológicos.

Contudo, a selecção e configuração novelística de espaço e tempo têm igualmente consequências específicas, e bem significativas, ao nível da acção, dado que ao leitor atento não passarão despercebidas mais algumas assimetrias entre o saber historiográfico e o texto histórico-ficcional de Gutzkow. Efectivamente, podemos constatar também uma abreviação e simplificação do histórico conflito entre o luso-judeu e a Sinagoga, que na versão

²⁰ Cf. *supra*, a tábua biobibliográfica de Uriel da Costa (p. 146-158), o subcapítulo anterior (p. 241-244), e o quadro 2 (p. 246).

²¹ Cf. *supra*, o subcapítulo II.2.2, p. 103, acerca da personagem histórica do filósofo neerlandês, e *infra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 260s. sobre a personagem histórico-ficcional criada por Gutzkow.

histórico-novelística assinala não três (1615/1616, 1624 e 1633) mas apenas dois anátemas (quinta e décima terceira sequências narrativas; cf. SA 23ss. e SA 55-59).

A influência genológica na selecção e configuração da matéria histórica repercute-se de igual modo no tratamento dado aos eventos históricos integrados no texto novelístico dedicado ao marrano de origem portuense. Repare-se, por um lado, na deslocação arbitrária de certos elementos histórico-biográficos no decurso do conflito teológico, como, por exemplo, a antecipação do libelo de desvio de prosélitos da conversão ao judaísmo, ocorrida aquando da última excomunhão em 1633, para o período que antecede o primeiro *herem* (primeira e terceira sequências narrativas; cf. SA 10 e SA 18) ou, em sentido inverso, a transferência da detenção de Uriel (em Maio de 1624, antes do segundo *herem*) para o período que precede a cerimónia da última abjuração na sinagoga (décima segunda sequência narrativa; cf. SA 55-59). Por outro lado, note-se o destaque dado a alguns episódios escolhidos com o intuito de estruturar o conflito entre Uriel e a hierarquia rabínica. Exemplos da metamorfose poética sofrida por tais acontecimentos histórico-biográficos, criteriosamente colocados em momentos-chave da acção novelística, encontram-se nos episódios da ostracização (quinta sequência narrativa; cf. SA 23ss.), da prisão (décima terceira sequência narrativa; cf. SA 55-59) e da retractação na sinagoga (décima quarta sequência narrativa; cf. SA 59-63), bem como nos misteriosos acontecimentos relacionados com o desaparecimento do livre-pensador que, indubitavelmente, podemos considerar como pertencentes às *dark areas of history* (última sequência narrativa; cf. SA 63-66).²²

No subcapítulo III.2.3.4.3 (cf. *infra*, p. 318-352), teremos ocasião de analisar estes e outros exemplos análogos que demonstram a simbiose histórico-ficcional na representação novelística da matéria histórica correlacionada com a construção da figura de Uriel Acosta, enquanto a selecção e configuração das restantes personagens históricas integradas no universo diegético será objecto de uma análise em separado no subcapítulo seguinte (cf. *infra*, p. 255-265). Todavia, há que relevar também de antemão que Karl Gutzkow não enjeita a possibilidade dada a qualquer escritor de introduzir elementos puramente fictícios no tecido histórico-ficcional, tanto no domínio das personagens como no da acção. Na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, o mais importante exemplo deste processo de

²² Sobre o conceito de *dark areas of history*, cf. *supra*, o subcapítulo I.1.1, p. 37s..

ficcionalização priorizado pelo romance histórico de matriz scottiana reside na introdução do enredo amoroso protagonizado por Uriel e duas figuras criadas por Gutzkow: Judite e Ben Jochai. Ao contrário do que tem afirmado a crítica especializada, quase invariavelmente seduzida pela ideia — perfeitamente legítima, diga-se — da motivação (auto)biográfica e/ou psicanalítica do escritor da Jovem Alemanha, consideramos que o referido trecho se encontra, de algum modo, prefigurado nalgumas linhas da autobiografia de Uriel da Costa. Na verdade, como Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 50ss.) já frisou, o *Exemplar Humanae Vitae* contém uma referência explícita à intromissão nefasta de um primo na luta pessoal de Uriel com a Sinagoga: «Numa palavra, [o meu parente] destruiu toda a minha vida, impedindo até o casamento que eu ia realizar, pois já então tinha perdido a minha mulher.» (EHV 579).²³ Esta breve alusão à inviabilização das segundas núpcias do viúvo Uriel pela conduta ardilosa de um parente pode muito bem ter facultado ao novelista da Jovem Alemanha a centelha para a criação da história de amor entre uma jovem Judite e um rejuvenescido Uriel Acosta, impedida pela acção do primo Ben Jochai.²⁴

Independentemente da verdadeira fonte inspiradora deste enredo paralelo à acção principal da primeira obra literária dedicada à figura do livre-pensador judaico-português, parece-nos de igual modo possível estabelecer uma correlação entre a estrutura da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* e os modelos histórico-narrativos vigentes na época da Restauração. Repare-se, por exemplo, que a nossa resenha do acontecer novelístico (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.1, p. 241-244) — rico em acontecimentos, narrado segundo uma ordem cronológica, coerente e teleológica, embora fragmentada e selectiva — permite detectar não só uma estrutura piramidal, como que decalcada da tectónica dramática, mas outrossim alguns elementos estruturais que denunciam a contaminação do paradigma

²³ Optamos por citar aqui a tradução portuguesa, e não a alemã, de Johann Georg Müller (Costa, 1793: 165), o qual traduz «amitinus meus» por «ein Neffe von mir» em vez de «einer meiner Vettern» (Costa, 2001: 14s.), uma hipótese mais lógica e coadunável com os dados apurados. Sobre a questão da identidade do parente que medeia a reconciliação de Uriel com o *mahamad* para depois se tornar no alvo da tentativa de homicídio, cf. *supra*, o subcapítulo II.2.1, p. 104 e, em particular, Révah (2004: 380-386). Note-se que Gutzkow, apesar de conhecer certamente o respectivo excerto na versão de Müller, segue a perspectiva contida no texto original, e reverberada por alguns historiógrafos, que indica o primo como intermediário. Para informações mais detalhadas acerca da figura do antagonista Ben Jochai e do seu referente histórico, cf. ainda *infra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 261ss..

²⁴ Sobre a construção destas personagens e do seu valor de posição na constelação de figuras da novela, cf. *infra*, os próximos subcapítulos, p. 261ss. e 266s., respectivamente.

histórico-narrativo que Hermann J. Sottong (1992: 78ss.) designa por «romance histórico de iniciação» (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.1, p. 196-199).

Com efeito, o percurso trifásico cumprido pelo jovem rebelde Uriel Acosta tomado de amores pela bela judia — partida motivada pela ruptura com a autoridade espiritual; regresso e reconciliação com a comunidade e a amada; retomar do conflito com separação da amada e derrota definitiva diante da hierarquia espiritual — configura um padrão sobejamente conhecido do leitor de ficção histórico-narrativa da Restauração, como tentaremos explicitar melhor no decurso da nossa análise. Por outro lado, a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* também apresenta ecos arquitextuais de um outro paradigma histórico-ficcional que começa a estar em voga em meados de 1830. Reportamo-nos ao modelo bulweriano de superação do paradigma clássico de Walter Scott,²⁵ até porque não faltam sinais de historicidade dispersos por uma acção, que em grande medida segue de perto o trajecto biográfico da figura histórica portuguesa escolhida para protagonizar a novela, tal qual se encontra consignado nos principais intertextos historiográficos ao dispor de Karl Gutzkow.

No entanto, são também abundantes, e constantes, desde a primeira até à última sequência narrativa, os indicadores de ficcionalidade, concorrendo para uma simbiose histórico-ficcional, que se manifesta, como veremos mais pormenorizadamente de seguida (cf. *infra*, p. 253ss.), em todas as categorias contempladas na representação da temática histórica: o espaço, o tempo, as personagens e a acção. Dado que o componente espácio-temporal tem uma reduzida amplitude no texto novelístico, mas antes de mais por imperativos da delimitação temática a que nos sujeitámos, concentrar-nos-emos sobretudo no estudo dos processos de apropriação e representação histórico-narrativa da figura de Uriel Acosta, na sua relação dialéctica com os episódios estruturantes do conflito mantido com a hierarquia judaica de Amesterdão, não sem analisarmos de forma mais abreviada a representação dos restantes elementos incluídos na constelação de figuras.

²⁵ Acerca da recepção de Bulwer-Lytton na Alemanha e da relação do escritor britânico com Gutzkow, cf. *supra*, os subcapítulos III.1.4.1, p. 194ss., e III.1.4.2, p. 209s., respectivamente.

2.3.3. A hibridez da constelação de figuras

Quadro 3: Constelação de figuras na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*

Comunidade judaica de Amesterdão	
Uriel Acosta	Família Acosta
	Eliézer
	Joel
	Ruben
	Ester
	Irmã
	Baruch Espinosa
	Sinagoga
	Ben Jochai (primo de Uriel)
	Ben Akiba
Outros rabinos	
Funcionários (mensageiro e carrasco)	
Família Vanderstraten	
Judite Manassés	
Manassés Vanderstraten	
Judas da Silva	
Outros membros da congregação (convidados, povo)	

Como já deixámos vincado anteriormente, Karl Gutzkow não enjeita as múltiplas possibilidades de transfiguração poética da matéria histórica em torno de Uriel da Costa e o tratamento das *dramatis personae* não constitui excepção. Na sua grande maioria resgatadas à História, as personagens da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* apresentam invariavelmente traços de ficcionalização mais ou menos óbvios. E, exceptuando o caso do próprio Uriel Acosta, essa hibridez histórico-ficcional reflecte-se antes de mais na selecção onomástica. Por esse motivo, e também por perfilharmos a opinião de Jurij Tynjanov (*apud* Lamping, 1983: 123), segundo o qual não há nomes insignificantes na obra de arte literária, a nossa análise dos modos de representação das figuras novelísticas não irá subestimar a

importância particular que Gutzkow reconhece à onomástica no que diz respeito à identificação, mas também à construção e funcionalização das personagens seleccionadas. Não iremos tão longe quanto Elisabeth Borchers,²⁶ mas, se percorrermos o texto da novela histórica em busca dos nomes atribuídos às personagens, todas elas de origem judaica, não será difícil constatar que o nosso autor cristão foi extremamente criterioso no momento do baptismo das suas criaturas histórico-ficcionais.

O elenco das figuras principais e secundárias, composto quer por personagens pertencentes à família do protagonista quer por personagens representativas da hierarquia religiosa de Amesterdão (cf. *supra*, o quadro 3, p. 253), confirma, de resto, a aludida tendência para a miscigenação de elementos factuais com outros manifestamente fictícios. Assim, e partindo do pressuposto genérico de que qualquer figura literária tem um estatuto ficcional (cf. *supra*, o subcapítulo I.2, p. 66-70), é possível distinguir duas formas de tratamento poético das figuras, as quais correspondem basicamente a dois tipos de figuras na novela histórica em apreço: por um lado, as figuras histórico-ficcionais, e, por outro, as figuras ficcionais ou fictícias. As segundas são figuras historicamente referenciadas, que são integradas no mundo ficcional de uma obra literária e, conseqüentemente, submetidas a processos de transformação estética que lhes conferem um grau de ficcionalidade variável, entre a reconstrução fortemente mimética e a ficcionalização mais arbitrária (cf. *supra*, o subcapítulo I.1.1, p. 39, e Nünning, 1995: 194). Já as figuras ficcionais ou fictícias são figuras cujas existências reais não estão documentadas, constituindo frutos exclusivos da liberdade criativa do autor. Na obra histórico-novelística *Der Sadducäer von Amsterdam* é por demais evidente o predomínio das figuras históricas ficcionalizadas sobre as figuras puramente fictícias, como veremos abaixo.

O nosso estudo dos modos de transformação estético-literária das personagens abrange todos os elementos da constelação de figuras (cf. *supra*, o quadro 3, p. 253), excepto os funcionários da sinagoga e as personagens colectivas e anónimas, que

²⁶ Lembramos que, desde Jean Paul (1763-1825) a Ingeborg Bachmann (1926-1973), passando por Thomas Mann (1875-1955), entre muitos outros, não haverá praticamente nenhum ficcionista cuja obra não demonstre algum rigor na escolha dos nomes das suas criaturas literárias (cf. especialmente Debus, 2002: 44-52). De entre os escritores novecentistas de língua alemã pessoalmente contactados por Friedhelm Debus (2002: 125-152) em 1991, Elisabeth Borchers (n. 1928) vai a ponto de afirmar de modo apodíctico: «Ein Name in der Literatur wird nicht nur Merkmale erkennen lassen, sondern wird ein wesentliches Merkmal der Person sein. Oder die spezifischen Eigenschaften der Person legen die Bedeutung des Namens fest. [...] Ja, ich möchte so weit gehen und behaupten, daß eine Geschichte nicht gedeihen kann, wenn Namen, Orte verfehlt werden.» (*apud* Debus, 2002: 130s.).

desempenham apenas a função de figurantes no mundo possível da novela, como é o caso do povo cristão nas ruas da capital holandesa ou o povo judeu que assiste à cerimónia religiosa na sinagoga (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 333-347). Apesar dos contactos mais ou menos esporádicos com algumas personagens, durante a maior parte da acção novelística é notória a posição de isolamento do protagonista em relação à comunidade judaica, representada por três grupos de figuras: a família de Uriel Acosta, a família Vanderstraten e a Sinagoga. De entre estes grupos, somente o segundo saiu inteiramente da imaginação de Gutzkow, uma vez que tanto os familiares de Uriel como os directores espirituais da congregação hebraica são, regra geral, inspirados em modelos históricos. O tipo de relacionamento que cada uma destas figuras histórico-ficcionais e fictícias mantém com o herói da novela irá sendo oportunamente elucidado no decurso dos subcapítulos seguintes (III.2.3.3.1 e III.2.3.3.2).

2.3.3.1. Figuras histórico-ficcionais

A família Acosta

As personagens mais próximas do herói da novela são, além da amada Judite Manassés, os parentes. Por meio do *Exemplar Humanae Vitae*, Gutzkow tinha conhecimento de escassos dados biográficos de Uriel da Costa relativos à sua família. Sabia apenas que o pai dele morrera antes da partida para Amesterdão, mas também que ele tivera irmãos, embora desconhecesse o seu número exacto e, claro está, os seus nomes (cf. *EHV* 577).²⁷ A autobiografia urielina, bem como outras fontes historiográficas (cf. *supra*, o capítulo II.3, p. 113-139), informam de igual modo sobre outros factos relacionados com a família que são significativos para a construção do enredo, a saber: a existência de uma irmã, cujo filho denunciara o tio por transgressão das regras alimentares hebraicas, dando início ao que Uriel da Costa chama «guerra familiar»; a morte da mulher de Uriel e o afastamento dos irmãos por influência do primo, «o mais acirrado inimigo» da honra de

²⁷ Para dados biográficos mais detalhados sobre os irmãos e restante família de Uriel da Costa, veja-se *supra*, o subcapítulo II.2.1, p. 99-103, e em particular o estudo abrangente de Révah (2004).

Uriel, que desempenha o papel de «intermediário» na última fase do conflito do marrano portuense com a ortodoxia judaica (cf. *EHV* 578ss., e *infra*, p. 261ss.). Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 43) foi, mais uma vez, a primeira investigadora a fazer notar que Uriel da Costa nada diz, na sua autobiografia, acerca do papel da mãe durante os longos anos passados na Holanda (cf. *EHV* 577), circunstância que suscita alguma perplexidade, sobretudo pelo facto de a figura da mãe, na linha da tradição hebraica, ocupar um lugar de grande relevo, quase mítico, no contexto familiar.²⁸

Em suma, podemos reasseverar que não são de todo abundantes os dados biográficos sobre as relações familiares da figura histórica portuguesa ao dispor de Karl Gutzkow, o que o terá levado a sentir-se legitimado para fazer uso generoso das amplas prerrogativas de ficcionista no que respeita ao tratamento dos parentes do seu protagonista, tanto ao nível da nomeação como da construção das figuras. No entanto, o autor da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* elabora o retrato da família Acosta com base na imagem tradicional (quase mítica) da família judaica, que se autoprotege do exterior através de laços de grande afectividade, como fica patente na primeira pincelada dada pelo narrador autoral: «Sie ist egoistisch, grausam gegen andere, gewissenlos, die Familienzärtlichkeit der Juden, aber sie ist voller Hingebung und Aufopferung für die Ihrigen.» (SA 8)

Ester, «a mais cautelosa e venerável das mães judias»

De entre o núcleo mais restrito desta família sefardita há uma figura que atinge maior notoriedade — é a mãe de Uriel. Ao conceder, desde a cena inicial em casa dos Acostas (cf. *infra*, o subcapítulo 2.3.4.2, p. 273ss.), uma posição de destaque à figura de Ester, o autor procura reger-se pelo mito ancestral da mãe judia. A escolha do nome tem, neste caso em particular, também uma importância exponencial. Gutzkow não opta por nenhuma das matriarcas bíblicas (Sara, Rebeca, Raquel ou Lia), mas sim por uma das várias figuras femininas conhecidas pela sua singular capacidade de liderança e coragem na

²⁸ Sobre a evolução histórica do mito da mãe judia desde a sua fundação no antigo Israel até à actualidade, veja-se o estudo de Rachel Monika Herweg (1995), que situa o início da destronização da mãe judia no final do Século das Luzes (cf. Herweg, 1995: 146-156), impulsionado por uma geração de mulheres judias emancipadas que se afastam do meio judaico-ortodoxo dos pais, como as escritoras Dorothea Schlegel (1764-1839), Henriette Herz (1764-1847) e Rahel Varnhagen (1771-1833), esta última, aliás, bem conhecida de Gutzkow (cf. o ensaio *Vergangenheit und Gegenwart. 1830-1838*, 1998e: 1184-1192).

defesa do povo judeu (Jael, Débora, Ester e Judite) (cf. Herweg, 1995: 11-17).²⁹ Ester, o nome fictício atribuído à mãe de Uriel, é simultaneamente um nome «classificante» e «prefigurado» ou «alusivo»,³⁰ na medida em que pertence a uma das mais célebres personagens do Antigo Testamento, a heroína do livro bíblico que tem o seu nome. Recorde-se que a bela Ester, prima de Mardoqueu (ou Mordecai), se torna rainha da Pérsia ao casar com Assuero e obtém dele o perdão que evita o genocídio do povo judeu promovido pelo conselheiro real Haman (Est 1-10). Como é sublinhado por I. S. Révah (1995b: 100) e Manuela Nunes (2006: 23), a figura de Ester era muito venerada pelos criptojudeus ibéricos e, ainda hoje, é muito valorizada pelos judeus, que celebram anualmente a festa de Purim, ou das Sortes lançadas e transformadas (cf. <http://www.jewishencyclopedia.com/>; 20.12.2007). Pela alusão à heroína bíblica, esta nomeação, além de classificar de imediato a figura da mãe como judia, confere-lhe o estatuto superior de protectora do seu povo e dos seus valores religiosos e culturais (cf. Nunes, 2006: 22s.). Apresentada pelo narrador, de modo hiperbólico e logo na primeira página, como «die sorgsamste und ehrwürdigste der jüdischen Mütter» (SA 7), Ester demonstra um amor filial insuperável: «Das ist die Mutter des Hebräers, sie will jedem ihrer Söhne das ganze Glück, die längsten Jahre, die schönste Braut und die reizendsten Kinder schenken, sie ist mit einer Liebe immer ungerecht gegen die andere, und liebt sie doch alle.» (SA 8).

Não obstante a convergência desta figura histórica-ficcional com o protótipo da mãe judia, Gutzkow atribui à mãe do protagonista alguns traços psicológicos *sui generis* que a

²⁹ Na primeira metade do século XIX a historiografia ainda desconhecia os nomes verdadeiros dos familiares de Uriel da Costa. Ainda assim, recorde-se a título de curiosidade que, historicamente, a mãe de Uriel da Costa, Branca (Dinis) da Costa recebeu o nome de Sara, aquando da conversão ao judaísmo, enquanto a mulher do luso-judeu, Francisca de Crasto, escolheu o nome de Raquel (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.1, p. 101ss.).

³⁰ Reportamo-nos à tipologia de nomes literários proposta por Friedhelm Debus (2002: 57-73), que distingue os seguintes quatro tipos: os bem conhecidos «nomes falantes» [redende Namen], cujo significado etimológico e lexical contribui decisivamente para a caracterização da personagem (Debus, 2002: 58-64); os «nomes classificantes» [klassifizierende Namen], os quais classificam a personagem do ponto de vista étnico, religioso, nacional e social, obedecendo por vezes a convenções de nomeação próprias de um determinado grupo (Debus, 2002: 64-66); os «nomes onomatopaicos» [klangsymbolische Namen] em que a componente fónica assume uma importância simbólica (Debus, 2002: 66-70); e, por fim, os «nomes “incarnados”» [verkörperte Namen], cujo significado é adquirido a partir da remissão para uma figura exterior à obra literária, pertencente ao mundo real do presente ou do passado, à mitologia ou ainda a outras obras de arte (Debus, 2002: 70-73). Trata-se de uma nova designação para um tipo já conhecido sobretudo através de termos como «nome prefigurado» [präfigurierter Name] ou «alusivo» [anspielender Name] (cf. Debus, 2002: 70s.) e que, claro está, adquire particular relevância em obras histórico-ficcionais como *Der Sadducäer von Amsterdam* e *Uriel Acosta*.

vinculam à ortodoxia rabínica. Chega mesmo a ser apelidada de «die orthodoxe Esther» (SA 45) pelo narrador, o que, segundo Hannelore Burchardt-Dose (1979: 134), faz dela uma figura conservadora e, *ipso facto*, bem representativa da figura da mãe na prosa narrativa da Jovem Alemanha.³¹

Eliézer, o irmão mais velho

O filho mais velho de Ester — que mantém ligações a Portugal («Eliezer schrieb, das Haupt auf den linken Arm gestützt, in die alte Heimath und rückte sich die Kerzen auf dem Tische immer näher [...]» SA 8) — partilha o nome de várias personagens do Antigo Testamento de menor importância (um criado de Abraão [Gn 15, 2-3], um dos filhos de Moisés [Ex 18, 4] e um profeta do tempo de Josafat, rei de Judá, citado no II Livro das Crónicas [2 Cr 20, 37]). No entanto, a figura histórico-ficcional do irmão de Uriel ocupa um espaço reduzido na narrativa e evidencia-se, como veremos mais adiante (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 273ss.), pela lealdade ao protagonista, defendendo-o até da mãe, e não apresenta, assim, quaisquer semelhanças com as figuras bíblicas homónimas. Trata-se, pois, apenas de um nome «classificante», já que não faz mais do que identificar e classificar a personagem como proveniente da raça judaica.

Joel, o outro irmão

Na sua primeira aparição, o outro irmão de Uriel ocupa-se da contabilidade da casa, representando uma faceta característica dos judeus portugueses emigrados na Holanda: «Joel wog portugiesische Münzen in einer kleinen Goldwage und trug den Betrag sorgfältig in ein Buch ein, worin er darauf das Gewicht, in holländischen Münzen ausgesprochen, berechnete» (SA 8). Este segundo filho de Ester é também uma figura histórica que ostenta um nome fictício com significado histórico, dado que Joel é o nome de um dos profetas menores do Antigo Testamento (Jl 1-4) e não passa também de um nome «classificante» (e não «alusivo» ou «prefigurado»). À semelhança de Eliézer, Joel revela inicialmente

³¹ Cf. *supra*, o subcapítulo III.2.2.2, p. 233, e *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 304s., em especial, o papel de Ester nas cenas domésticas e na discussão de Uriel com o rabino Ben Akiba.

compreensão e condescendência em relação aos sinais de heterodoxia demonstrados por Uriel, mas, no final do acontecer novelístico, quando o segundo *herem* está iminente e após a cerimónia na sinagoga, ambos acabam por ter uma atitude passiva de resignação (SA 55s./63s.).

Ruben, o irmão mais novo

«Ruben, der jüngste, ein etwa zwölfjähriger Knabe mit glänzenden Augen, sang lustige Lieder von den Rebeuern des Tajo» (SA 8) — eis as palavras com que o narrador de *Der Sadducäer von Amsterdam* apresenta o irmão mais novo de Uriel, a quem foi dado o nome de uma outra figura bíblica. Ruben constitui igualmente um nome «classificante», uma vez que identifica uma personagem de apenas doze anos, que não partilha qualquer característica constitutiva do modelo bíblico (Gn 29, 32) e não desempenha qualquer acção de relevo ao longo da novela.³² O pequeno Ruben revela obviamente a sua infantilidade e tem ainda menor visibilidade do que Eliézer e Joel nas cenas iniciais (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 273-277). Ao contrário dos dois outros irmãos, que só reaparecem na última sequência narrativa, quando do regresso a casa de Uriel após a cerimónia na sinagoga de Amesterdão, Ruben ressurgue na décima sequência, durante a visita do rabino Ben Akiba a casa da família Acosta (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 304s.).

A Irmã ou a melhor amiga

A Irmã é uma figura anónima, do princípio ao fim do texto, «prefigurada» tão-só pela sua relação de parentesco com o protagonista. Ao contrário do que a História regista acerca da irmã de Uriel, a personagem histórico-ficcional terá seguido viagem com a família para Amesterdão³³ e vive, casada, em casa própria, como o leitor da novela fica a saber no final da primeira macrossequência narrativa, em que se descreve a reacção dela ao

³² A figura bíblica de Ruben, o primogénito dos doze filhos de Jacob (Gn 29, 32 e 46, 8) que dão origem às doze tribos de Israel, tem um papel muito discreto nos acontecimentos relatados no primeiro livro do Pentateuco (cf. Gn 30-50).

³³ Note-se que na altura em que Gutzkow escreveu a novela ainda se desconhecia que Maria da Costa, a irmã de Uriel, não seguira viagem com o resto da família, tendo permanecido em Portugal na companhia do marido e vindo ambos a ser presos pela Inquisição, posteriormente (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.1, p. 101s.).

primeiro anátema. Repare-se, porém, que não é por acaso que a Irmã de Uriel, não obstante os laços de sangue que a ligam ao povo judeu, permanece anónima, *i.e.* sem qualquer identificação que a vincule ao judaísmo, ao contrário do que sucede com os restantes membros da família Acosta (cf. *supra*, p. 256ss.). Na verdade, teremos ocasião de observar que esta figura feminina se destaca na constelação de figuras da novela pela sua proximidade em relação ao herói (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 295ss.), representando afinal, como Hannelore Burchardt-Dose (1979: 134) já fez notar, os valores progressistas de liberdade e democracia abraçados pelo movimento da Jovem Alemanha, contrariamente a Judite e Ester, sobretudo, figuras que acabam por se identificar mais com a ortodoxia judaica (cf. Burchardt-Dose, 1979: 131-134).

Baruch Espinosa, o herdeiro espiritual

Uriel verlangte nur nach ihrem Kinde. Sie [die Schwester] rief, und ihr Einziger, ein Knabe von sieben Jahren, eilte auf seinen Oheim zu, den er im Mondschein leicht erkannte. Entblößt eure Häupter! Dieser Knabe war *Baruch Spinoza*. Uriel nahm ihn auf seinen Schooß, und das göttliche Kind, gleichsam in dem Blicke des Dulders die Leiden ahnend, die späterhin es selbst trafen, unterließ, mit Fragen, die das Kind sogleich bereit hat, die feierliche Stimmung zu stören, in welche Uriels Seele versetzt war. (SA 28)

Este breve passo, que introduz a figura histórica de Baruch Espinosa (1632-1677), serve para demonstrar como Gutzkow transforma o filho da Irmã de Uriel, com sete anos de idade aquando do primeiro *herem*, no autor do *Tractatus Theologico-Politicus* (1670) e fundador do criticismo bíblico moderno, o qual, em 1656, havia de ser também excomungado da comunidade judaica de Amesterdão devido às críticas feitas à ortodoxia religiosa. Efectivamente, o autor da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* atribui ao sobrinho de Uriel, que mantém com o tio uma relação de grande carinho e simpatia, um nome «alusivo» ou «prefigurado» que faz dele uma figura histórica ficcionalizada. O significado desta alteração clara dos factos históricos relacionados com «a criança divina» (SA 28) de origem luso-judaica (cf. p.ex. *supra*, o subcapítulo III.2.3.2, p. 249), aliás, já assinalada por Manuela Nunes (cf. 2006d: 25; 2006a: 109), merecerá da nossa parte um

comentário mais alongado no decurso do subcapítulo III.2.3.4.2 (cf. *infra*, p. 295ss. e, em especial, p. 315s.). Nessas abordagens do processo de ficcionalização da figura histórico-ficcional do herdeiro espiritual de Uriel, não deixaremos de atender também à curiosidade de o autor do *Exemplar Humanae Vitae* se reportar, de facto, a um sobrinho em termos nada afectuosos: «Ao fim de poucos dias um moço que tinha em minha casa, o filho de minha irmã, denunciou-me; os alimentos, o meu cozinhado e outras coisas ainda provavam que eu não era judeu.» (EHV 578s.)

Ben Jochai, o primo vilão

O primo de Uriel, mascarado de amigo e confidente, é recriado na novela como figura de antagonista e vilão com base no parente anónimo censurado de forma tenaz nas páginas do *Exemplar Humanae Vitae* (cf. *supra*, o subcapítulo anterior, p. 251). Desconhecendo o nome verdadeiro da personagem histórica (Dinis Eanes, aliás, Abraão Aboab, c.1597-1664),³⁴ Gutzkow não pôde senão atribuir-lhe um nome fictício, recaindo a escolha sobre uma outra figura histórica associada à composição do *Mishná*, o principal e mais recente texto do judaísmo rabínico escrito em aramaico, isto é, a mais antiga compilação da Lei Oral e que constitui a base do Talmude. Falamos de Simeão ben Jochai, um rabino e mártir que viveu no século II e se notabilizou como discípulo de Akiba ben Josef.³⁵ De acordo com a terminologia de Debus (2002: 57-73; cf. *supra*, p. 254), trata-se, antes de mais, de um nome «classificante», que liga o primo vilão ao judaísmo, mas é também um nome «alusivo», já que, pela alusão a uma figura histórica conotada com a ortodoxia rabínica, acaba por acentuar, ou quase mitificar, o conservadorismo da personagem histórico-ficcional, que, na novela, mantém relações de afinidade e secreta amizade com a hierarquia judaica, inclusive com o director espiritual da congregação Ben Akiba (cf. *infra*, p. 263). A personagem de Ben Jochai, que, de resto, desempenha um papel fundamental na evolução do acontecer narrativo, afigura-se-nos como um dos casos mais sintomáticos da hibridez histórico-ficcional que caracteriza a representação das figuras da novela gutzkowiana. Já o retrato físico imaginado pelo narrador autoral, em nítido contraste

³⁴ Sobre a figura histórica do primo de Uriel da Costa, cf. *supra*, o subcapítulo II.2.1, p. 104.

³⁵ Acerca da vida e obra da figura histórica de Simeão ben Jochai, cf. <http://www.jewishencyclopedia.com/> (20.12.2007).

com a figura imponente de Uriel (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 279ss.), põe em relevo alguns traços constitutivos da figura do primo traíçoeiro:

Ben Jochai war jünger als Uriel, kleiner von Wuchs, die Gesichtszüge zusammengedrängter und orientalischer, in seinem ganzen Wesen lag viel freiwillige Unterwerfung, vielleicht mehr, als hinreichend war, um Vertrauen zu erwecken. Er verneigte sich tief gegen Uriel und nahm die ihm dargebotene Rechte mehr als eine unerwartete Herablassung an, denn als die freundschaftliche Begrüßung eines Gleichgestellten, geschweige eines Verwandten. (SA 14)

A menor idade e altura, bem como as feições mais franzinas e o ar deliberadamente submisso e desconfiado deixam, de imediato, notórias suspeitas acerca da honestidade do carácter da figura e resultam globalmente numa imagem inicial negativa que terá a sua confirmação nas páginas subsequentes do texto novelístico, as quais não deixaremos de comentar oportunamente nos subcapítulos III.2.3.4.2 e III.2.3.4.3. Todavia, diga-se desde já que a representação da figura histórico-ficcional do primo Ben Jochai corresponde, *grosso modo*, ao retrato do referido modelo historiográfico do primo «intermediário na reconciliação» com a comunidade, «soberbo e vaidoso, ignorantíssimo», tal como se encontra esboçado na autobiografia urielina *Exemplar Humanae Vitae* (cf. *EHV* 578s.):

Esta denúncia ocasionou ainda mais furiosas lutas, porque o meu parente, que fora o negociador da paz, pensando que a minha conduta o poderia prejudicar, soberbo e vaidoso, ignorantíssimo, mas ainda muito mais imprudente, declarou contra mim uma guerra aberta, para a qual arrastou meus irmãos. Tentou então tudo de que resultasse a destruição da minha honra e estado. Numa palavra, destruiu toda a minha vida, impedindo até o casamento que eu ia realizar, pois já então tinha perdido a minha mulher. E tão bem dirigiu a manobra, que um dos meus irmãos se apropriou daquela parte dos meus bens cuja guarda lhe estava por mim confiada, rompendo completamente as nossas relações comerciais, o que, no estado em que se encontravam os meus haveres, me veio causar um mal indescritível. Foi ele, em suma, o mais acirrado inimigo da minha honra, da minha vida, e dos meus bens. Além desta guerra familiar de que acabo de falar, havia uma outra guerra com a comunidade, isto é, com os rabinos e com o povo, que me votou um ódio singular,

infligindo-me mil ultrajes insolentes. E a sua ignomínia só se igualava à minha tristeza. (EHV 579)

A ortodoxia judaica

Na novela, a cúpula da congregação judaica de Amesterdão é composta por diversos rabinos anónimos e chefiada pelo «Oberrabbiner der Synagoge» (SA 44). A congregação judaica nunca é designada no texto como sefardita e Gutzkow também não faz uso de vocabulário hebraico. Assim, não se verifica a utilização de termos como *hakam*, para fazer referência ao «sábio da Lei ou chefe espiritual», *parnas*, para mencionar um «administrador leigo», ou *mahamad*, para denominar a «direcção de uma comunidade religiosa sefardita» (Salomon/Sassoon, 1995: 17). Saliente-se, de igual modo, que, à revelia dos factos históricos, o autor exclui as autoridades cristãs, ou seja, o Magistrado de Amesterdão, da constelação de figuras e, conseqüentemente, da controvérsia religiosa encenada na novela histórica em apreço.

Ben Akiba, o rabino-mor

Sabe-se hoje que, de acordo com os factos históricos, em 1639/1640, o *mahamad* da sinagoga Talmude Tora de Amesterdão tinha como *hakamim* os rabinos Saul Levi Mortera, David ben Joseph Pardo, Menassés ben Israel e Isaac Aboab da Fonseca (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.1, p. 104). Desconhecendo certamente a identidade destes membros, Karl Gutzkow faz de novo uso das prerrogativas de ficcionista e atribui ao chefe espiritual da comunidade judaica de Amesterdão o nome de um dos principais fundadores do judaísmo rabínico, o rabino e mártir Akiba ben Josef (c. 50-135). É mais um nome «classificante» e também «alusivo» ou «prefigurado», já que não só identifica ou classifica a personagem enquanto proveniente da raça judaica, como alude a uma figura histórica com algum significado para o povo judeu: o rabino Akiba é tido como conceituado mestre com

centenas de discípulos e terá sido o primeiro compilador e redactor de textos para o *Mishná*.³⁶

À selecção onomástica operada por Gutzkow não terá, por certo, sido alheia essa ligação de Akiba ben Josef à tradição judaica ortodoxa. Por conseguinte, o nome do histórico Akiba parece assentar bem à figura que, no mundo possível da novela, preside ao conselho espiritual da comunidade hebraica de Amesterdão. A figura histórico-ficcional do rabino-mor Ben Akiba é apresentada pelo narrador como um vetusto ancião munido de extremo rigor e firmeza: «Er [Uriel] traf ihn allein, einen strengen Greis, von geringerem Fanatismus, als seine Beisitzer, aber von unerschütterlicher Festigkeit.» (SA 38).

Judas da Silva, o «antigo amigo» e denunciante

A figura de Judas da Silva (cf. SA 24) é claramente inspirada na personagem histórica de Samuel da Silva, o médico e *parnas* de Hamburgo, que se destacou como autor do acima referido *Tratado da Imortalidade da Alma* (cf. *supra*, os capítulos II.2, p. 102s., 109s., e II.3., p. 116 e 129). A escolha do apelido da Silva e do epíteto de «antigo amigo» de Uriel (SA 18) vem comprovar que Gutzkow consultou, de facto, a obra de Johannes Müller (*apud* Gebhardt, 1922: 203s.) *Judaismus oder Judentum* e/ou a obra de Johann Jakob Schudt (1714: 286-291) *Jüdische Merckwürdigkeiten*, os únicos textos historiográficos que, até 1834/1846, mencionam tais dados. Judas da Silva possui, também ele, um nome «classificante» e igualmente «alusivo» ou «prefigurado», já que, além de classificar a personagem como marrana, a identifica com a figura histórica que, na realidade, desempenhou um papel fundamental na disputa filosófico-religiosa entre Uriel da Costa e a comunidade judaica de Amesterdão. O mesmo sucede na acção da novela, não obstante a ausência física do «antigo amigo» e posterior denunciante de Uriel Acosta, o qual sofre uma significativa transmutação ficcional, de resto, já brevemente afluída por Olívio Caeiro (1986: 67) e também por Norbert O. Eke (2005b: 119) e Manuela Nunes (2006d: 34) mas a propósito do drama *Uriel Acosta*. Referimo-nos sobretudo ao facto de a atribuição do nome próprio «Judas» ainda exponenciar o significado onomástico da

³⁶ Sobre a vida e obra da figura histórica de Akiba ben Josef, cf. especialmente http://de.wikipedia.org/wiki/Rabbi_Akiba e <http://www.jewishencyclopedia.com/> (20.12.2007).

personagem «da Silva». O nome da figura bíblica do traidor exerce, com efeito, uma função estigmatizante sobre a figura histórico-ficcional do médico luso-judeu.

2.3.3.2. Figuras ficcionais ou fictícias

A família Vanderstraten

A família da figura feminina central é, voltamos a insistir, fruto da livre recriação da matéria histórica associada a Uriel da Costa. A escolha do apelido holandês Vanderstraten parece corresponder ao anseio gutzkowiano de conferir algum colorido local ao elenco de personagens da novela cuja acção decorre, é bom lembrar, em Amesterdão. Mas vejamos, caso a caso, como estão concebidas as duas únicas personagens genuinamente ficcionais da obra *Der Sadducäer von Amsterdam*.

Manassés Vanderstraten, o judeu rico e pai da heroína

Das im besten Style für die damalige Zeit gebaute Landhaus des reichen Juden Manasse Vanderstraten schimmerte ihnen durch Boskete und Alleen entgegen; in kurzer Zeit hatten sie [Uriel und Ben Jochai] die Zugbrücke des Grabens, der noch ziemlich feudalistisch das moderne Schloß umgab, erreicht, und ritten in den Hof ein. (SA 20)

O pai da heroína Judite é apresentado como comerciante abastado e proprietário de uma casa apalaçada, situada nas imediações da cidade. O viúvo Manassés Vanderstraten não passa, porém, de uma figura secundária, com uma intervenção muito reduzida na acção da novela (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 318ss. e 349s.). Gutzkow atribui-lhe um nome curioso, que surpreende pela hibridez judaico-neerlandesa, parecendo querer pôr em evidência a origem autóctone da família de Judite. Trata-se, pois, de um nome «classificante» (e não «alusivo» ou «prefigurado»), já que apenas identifica ou classifica a

personagem como proveniente da raça judaica e, ao mesmo tempo, de nacionalidade holandesa, distinguindo a família asquenaze da família sefardita de Uriel Acosta.

Judite Manassés, a bela judia

«O Judith ist schön!» (SA 20) — esta exclamação, proferida secretamente por Ben Jochai à chegada a casa de Menassés Vanderstraten no dia da primeira excomunhão de Uriel Acosta, retém um dos traços fundamentais e tipificante da heroína da novela: a beleza. O retrato físico fornecido pelo narrador no idílico encontro com o protagonista logo nos confirma estarmos perante a figura da bela judia.³⁷

Uriel, der jede Kette, jede Haarschnur, das Stirnband, die Ohrgehänge, den Gürtel, Alles unübertrefflich und ganz angemessen fand dem dunkeln, in langen Locken fallenden Haar, der majestätischen Stirn, dem blendenden Nacken, den zahllosen Reizen, mit welchen Judith die kühnste Vorstellung von der griechischen Liebesgöttin übertraf [...]. (SA 20s.)

O retrato psicológico de Judite, traçado durante o relato das refeições em casa dos Vanderstraten, é igualmente eufórico, assinalando a jovialidade, a bonomia cativante e a coqueteria irresistível, aos olhos de um Uriel embevecido:

Judith hielt Alles für eine widerliche Störung und fand einen Gang der Gerichte ihres Vaters mißrathener als den andern. Sie warf mit Brodkugeln nach ihren Verwandten und behauptete, sie hätten auf ihre Bärte heute nur geringe Sorgfalt verwendet. Die Weine ihres Vaters gab sie für verfälscht aus, und wenn man sie mit vielen Fragen behelligte oder ihre Schönheit pries, so schrie sie auf und nannte sich das unglücklichste Wesen, das am Ufer des Meerbusens IJ wohne. Kurz, sie

³⁷ A atracção física é, juntamente com a ingenuidade e a naturalidade, um dos atributos essenciais da figura prototípica da bela judia observado na personagem feminina de Gutzkow por Florian Krobb (1993: 99). Todavia, este crítico sublinha o desvio na construção da heroína novelística relativamente ao referido modelo feminino (cf. Krobb, 1993: 14-21): «Doch ist Judiths Naivität und Natürlichkeit hier nicht Vorbild und Wegweiser für eine befreite und befreiende Lebensführung. Im Gegenteil zwingt sie den Helden zu dem Versuch der Anpassung und Korrumpierung seiner Prinzipien, der ihm letztendlich zum Verhängnis wird. Auch dies [...] eine Anklage des Systems, nur sind in „Der Sadduzäer“ beide Hauptfiguren Opfer und Ausgelieferte, da in der historischen Situation des 17. Jahrhunderts eine Alternative wie Caesars und Delphines zivile Eheschließung [im Roman *Wally, die Zweiflerin* (1835)] noch nicht denkbar ist.» (Krobb, 1993: 99).

war so liebenswürdig, daß Uriel verstummte und sie kaum anzusehen wagte, weil er fürchtete, das, was ihn bezauberte, zu zerstören. (SA 21s.)

Porém, o perfil idealizado da heroína fictícia com nome bíblico na primeira macrossequência narrativa vai sofrendo um enorme desgaste no decurso da acção novelística, sobretudo por motivos de ordem religiosa, e até ameaça cair logo pela base no seguimento do primeiro forte revés, como veremos na análise de diversas cenas marcantes no subcapítulo III.2.3.4 (cf. *infra*, especialmente, p. 306-312 e 318-323). Talvez por isso a germanista Margarete Schönfeld (1967: 37) prefira chamar «fromme Jüdin» à figura feminina central, realçando a sua profunda fé religiosa.

Contudo, só Manuela Nunes (2006d: 20s.) tira daí as últimas consequências, relacionando a fidelidade de Judite a Jeová com as reminiscências bíblicas radicadas na selecção onomástica. Com efeito, não devemos descurar o facto de Gutzkow ter atribuído um nome «alusivo» ou «prefigurado» à figura fictícia da noiva de Uriel Acosta, concretamente o nome de uma das personagens femininas do Antigo Testamento que se notabilizaram através da defesa inabalável do povo judeu — Judite, a bela judia que decapitou Holofernes, o comandante do exército da Assíria, para salvar os seus correligionários (Jdt 1-16; cf. Herweg, 1995: 11-17). Perfilhamos a ideia da germanista portuguesa, segundo a qual, apesar da debilidade da Judite da novela, a heroína gutzkowiana partilha alguns traços com a sua homónima bíblica (cf. Nunes, 2006d: 20s.), como se perceberá muito particularmente no decurso do subcapítulo III.2.3.4.2 (cf. *infra*, p. 279).

Todavia, a análise da figura feminina central está longe de constituir o objecto principal do nosso estudo, o qual, é bom lembrar, se ocupa predominantemente da figura do protagonista. Antes de prosseguirmos com tal tarefa, queremos apenas registar, em jeito de conclusão, um breve apontamento acerca da abordagem sucinta da constelação de figuras da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Foi possível comprovar, antes de mais, a ideia de que a natureza histórico-ficcional desta obra permite a coabitação, no universo diegético, de personagens inspiradas em modelos históricos e outras puramente fictícias, sendo as primeiras objecto de uma representação variável entre a reconstrução fortemente mimética

e a ficcionalização mais aleatória. Além disso, também se tornou evidente que Karl Gutzkow, apesar de se servir de um número hegemónico de figuras com referentes históricos, privilegia claramente uma representação poética das figuras histórico-ficcionais, não abrindo mão das extensas prerrogativas ao dispor do novelista, mesmo quando se ocupa de matérias historiográficas (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4, p. 189-217).

2.3.4. A simbiose entre historicidade e ficcionalidade na representação da figura de Uriel Acosta e na encenação narrativa dos acontecimentos estruturantes do conflito entre o «saduceu» e a ortodoxia judaica de Amesterdão

2.3.4.1. Judeu, mártir e melancólico — a figura de Uriel Acosta à luz da tradição literária ou algumas notas introdutórias sobre a concepção do protagonista

Antes de acompanharmos o processo de construção da figura de Uriel Acosta, que no texto da novela começa por receber do narrador o epíteto de «Hebräer» [hebreu] (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 257), começamos por registar algumas notas introdutórias relativas à concepção (ou composição) da mesma na obra em apreço. Recorde-se que, enquanto judeu, a personagem do converso português é uma figura marginalizada que goza de uma longa tradição na literatura ocidental. Por via de regra munida de uma forte carga ideológica, a figura do judeu desempenha uma função contrastiva no mundo da ficção literária, que pode servir para evidenciar tanto o seu carácter exemplar como os seus traços negativos, contribuindo para uma concepção geral deveras ambivalente (cf. Horst S./Ingrid G. Daemrich, 1995: 214, e Bayerdörfer, 1989: 92-117). De entre as figuras negativas do agiota judeu, explorador e ganancioso, contam-se personagens como o Barrabás de Christopher Marlowe (1564-1593) (*The Jew of Malta*, 1588) ou o Shylock de Shakespeare (*The Merchant of Venice*, 1595) e, já no século XIX, o Isaac de Walter Scott (*Ivanhoe*, 1819), o Manassés ben Israel no drama *Cromwell* (1827) de Victor Hugo e o protagonista de *Jud Süß* (1828) de Wilhelm Hauff e. o.; enquanto os heróis dos dramas *Nathan der Weise* (1779) de Lessing e *The Jew* (1794) de Richard Cumberland (1732-1811) são dois dos mais conhecidos nomes que integram a lista mais restrita de figuras positivas de judeu exemplar, portador de qualidades humanas invejáveis, as quais despontam sobretudo no Século das Luzes. O protagonista de Lessing assume, neste particular, uma relevância estruturante para a figura do judeu tolerante e humanista, que,

segundo Hans-Peter Bayerdörfer (1989: 94), tem o contraponto negativo na figura de Shylock.³⁸

O herói da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* insere-se, nitidamente, na linha positiva das figuras de judeus exemplares. Como já se fez notar, a figura do protagonista judaico-português de Gutzkow apresenta, todavia, características específicas herdadas do interdiscurso histórico-biográfico, as quais, aliás, lhe haviam já assegurado um lugar na memória colectiva. Como vimos anteriormente (cf. *supra*, especialmente o subcapítulo II.3.2, p. 120-125), o mais tardar desde a primeira publicação do *Exemplar Humanae Vitae*, em 1687, que Uriel da Costa é, de facto, também um judeu heterodoxo, ou seja, a figura de um marginalizado («Außenseiter»), de um mártir da luta pela tolerância religiosa.³⁹ Parece ser, de resto, precisamente o referido vector temático-motívico que Gutzkow pretende explorar na construção do seu herói novelístico, porquanto este mantém uma relação crítica e conflituosa com a comunidade judaica em que se integra, em nome de um ideal de transformação. Contudo, Hans-Wolfgang Krautz (2001a: 76) sublinha, quanto a nós bem, que o traje de mártir — ou seja, de uma figura convicta da sua fé e cuja grandeza reside na capacidade para enfrentar a opressão somente através da palavra e para pautar a sua conduta de acordo com essa mesma palavra (cf. Frenzel, 1999: 484) — assenta melhor ao herói do drama *Uriel Acosta*.⁴⁰

A marginalidade e a heterodoxia de Uriel da Costa estão, por outro lado, intimamente relacionadas com outro traço identitário da figura histórica portuguesa: o marranismo. Aliás, o cristão Karl Gutzkow é mesmo o primeiro autor a introduzir a figura do marrano na literatura de expressão alemã, dado que, de acordo com Florian Krobb (2002a: 45ss.), os autores alemães de proveniência judaica só alguns anos mais tarde, em 1837, trataram ficcionalmente essa figura por intermédio de Phöbus Pilippson (1807-1870), na novela *Die Marannen*, a qual, juntamente com o romance *Spinoza* (1837) de Berthold Auerbach (1812-1882), constitui uma das obras inaugurais da literatura judaico-alemã (cf. Krobb, 2001: 24-38 e 2002a: 55-72).

Em termos conceptuais, o herói da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* corresponde ainda à figura literária do insatisfeito («der Mißvergnügte») ou melancólico,

³⁸ A respeito da figura ambivalente do judeu de Shakespeare, cf. Hans Mayer (1981: 313-358).

³⁹ Sobre o conceito de «Außenseiter», cf. especialmente Mayer (1981: 9-29).

⁴⁰ Cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.1, p. 429.

um tipo caracterizado psicologicamente pela falta de alegria, pelo descontentamento e pela dilaceração interior (cf. Frenzel, 1999: 533s./542), traços que a análise da representação da figura histórico-ficcional de Uriel Acosta incluída nos próximos subcapítulos não deixará de pôr em evidência.

2.3.4.2. Uriel Acosta nas cenas fictícias

Lembramos que é a interdependência entre acção e figuras, bem assim a centralidade do binómio Ficção e História que nos levam a considerar como essencial na análise da representação do herói Uriel Acosta a abordagem dos episódios ou cenas estruturantes do conflito entre o «saduceu» e a ortodoxia judaica de Amesterdão. Por motivos de clareza heurística, optamos por dividir essa análise em duas partes: a primeira (2.3.4.2.) dedicada às cenas inteiramente fictícias e, em geral, pertencentes à esfera privada, *a priori* mais susceptíveis de conceder uma ampla margem à liberdade poética do autor; a segunda (2.3.4.3.) incidindo sobre as cenas de origem histórica e, por norma, situadas no espaço público, ou seja, aquelas que dizem directamente respeito a factos e eventos que estão oficialmente outorgados pela História.

No que concerne às cenas da primeira parte, gostaríamos de adiantar que, pese embora o carácter puramente ficcional dos eventos narrados, os privilégios ficcionais permitem a Karl Gutzkow introduzir *ab initio* uma quantidade significativa de informações de cariz histórico-biográfico colocadas ao serviço da exposição, desenvolvimento e conclusão da acção, mas também, em simultâneo, da construção da figura histórica portuguesa escolhida para protagonista da novela. Essas cenas fictícias pertencentes, como já observámos, ao foro privado são largamente predominantes ao longo das duas primeiras macrossequências (cf. *supra*, o quadro 1, p. 241), isto é, durante a exposição e o desenvolvimento do conflito central, sendo relegadas para segundo plano durante a representação novelística dos episódios históricos fulcrais, ocorridos no espaço público e colocados na derradeira macrossequência narrativa.

a) Primeira macrossequência: Do cepticismo religioso à paixão por Judite — a apresentação do protagonista e do conflito com a Sinagoga

«Um Hamlet judeu contrariado» ou o retrato físico e psicológico de Uriel Acosta nas cenas domésticas (sequências 1 e 2)

A figura do protagonista Uriel Acosta principia a ser construída, ainda *in absentia*, no decurso da primeira macrossequência, correspondente à exposição. Na sequência inicial, passada ao serão em casa dos Acostas, Uriel surge como tema único da conversa mantida entre a sua mãe e os seus três irmãos, após uma alusão feita pelo narrador autoral ao «hebreu» («Das ist die Mutter des Hebräers», SA 8):

Lange blickten sie stumm vor sich hin, bis es der älteste wagte, der Mutter die Last einer schmerzlichen Frage vom Herzen zu nehmen und leise vor sich hinsprach: »Wird Uriel diese Nacht wieder ausbleiben?« Uriel war Esthers dritter Sohn. Sie warf sich unmuthig auf ihren Sessel, dann ermannte sie sich und fragte Eliezer, ob er nirgends von Uriel eine Spur gefunden? »Ich sprach Jochai, unsern Vetter,« antwortete Eliezer; »er traf ihn einige Stunden von Amsterdam, in einer bessern Stimmung als sonst, sogar mit dem Entschlusse, bald in die Stadt zurückzukehren. (SA 8s.)

Esta primeira nomeação do protagonista através do nome próprio do conhecido marrano portuense («Uriel») constitui justamente um dos primeiros e mais relevantes indicadores de historicidade da novela, sobretudo se tomarmos em consideração que a nomeação do apelido («Acosta»), confirmando a identidade da figura histórica portuguesa, surgirá, sem demora, na terceira sequência narrativa (SA 15) (cf. *infra*, p. 284s.), enquanto a primeira referência ao nome completo ocorrerá apenas na quinta sequência, e no espaço público, por ocasião do primeiro anátema (SA 24) (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 318ss.). Na verdade, o facto de o herói ostentar o nome do livre-pensador judaico-português enaltecido por Lessing e Herder, e indissociável do histórico conflito mantido com a ortodoxia judaica, vem, a nosso ver, comprovar o carácter histórico-ficcional da novela gutzkowiana. A opção por Uriel Acosta — em vez de Gabriel ou Uriel da Costa —, ou seja,

pela forma latinizada do nome do luso-judeu, parece-nos, de resto, consciente e lógica, em função do que era a prática normal da historiografia alemã até finais do século XIX e desde 1687, ano da publicação marcante da *editio princeps* do *Exemplar humanae Vitae* (cf. *supra*, o subcapítulo II.3.1, p. 117).

Assim, o nome «classificante» e também «alusivo» ou «prefigurado», o qual identifica ou classifica o converso de origem portuense que protagonizou a histórica contenda filosófico-religiosa com a comunidade hebraica de Amesterdão, faz do herói da obra *Der Sadducäer von Amsterdam* a sua principal figura declaradamente histórico-ficcional, convocando de imediato também uma série de outros traços distintivos variáveis consoante os conhecimentos históricos e literários do leitor (cf. *supra*, os capítulos da parte II, p. 77-139, e o subcapítulo III.2.3.4.1, p. 269ss.). Mas deixemos agora a questão do nome do protagonista, reconhecidamente um aspecto a ter em conta na análise do processo de (re)construção da figura histórica ficcionalizada por Gutzkow, para regressarmos ao texto, em concreto ao momento em que Ester e seus filhos começam a exteriorizar a sua crescente preocupação com a ausência de Uriel em parte incerta.

Note-se que, ao longo das primeiras páginas expositivas, a figura ausente de Uriel vai sendo caracterizada de forma cada vez mais explícita através da heterotematização presente nos diálogos familiares (cf. Fricke/Zymner, 1993: 154). Contudo, essa estratégia narrativa convencional, normalmente vedada ao historiador, deixa transparecer, antes de mais, alguns sentimentos predominantes entre as personagens reunidas no «ambiente sumptuoso» da imponente casa da família Acosta («Welch prachtvolle Umgebung!» SA 7). Reportamo-nos à angústia e ao cepticismo acrescidos da mãe judia, a quem os filhos tentam em vão incutir maior confiança. Parece-nos bem elucidativa a este propósito a resposta de Ester à perspectiva de regresso a casa, aventada por Eliézer na sequência dos contactos que mantém com o primo Ben Jochai:

Sie hielt abwehrend die Hand gegen Eliezer und sprach: »Täusche mich nicht, Lieber; ich weiß es, daß er die Seinen flieht, weil seine Liebe zu Jehova täglich mehr erkaltet. O, was hoffte ich von diesem Sohne! Aufgezogen ist er in allen Wissenschaften, welche der menschliche Geist nur erdenken kann; jedes Beispiel übertraf sein Wandel, er erreichte früh, was Andere erst durch den Verlust ihrer besten Jahre erkauften; er hat den Muth gehabt, uns Alle dem Glauben unsrer Väter

wieder zurückzugeben, nachdem wir gezwungen gewesen waren, ihn abzuschwören, und jetzt wendet sich bei ihm Alles wieder den alten Irrthümern zu, seine Tugend setzt Rost an, sein Herz ist verstockt, er verläßt seine Mutter und seine Brüder. Wo wird er wandeln? In den Beichtstühlen der Christen, in ihren Tempeln, bei ihren Priestern wird er sich Belehrung holen und unser Leben wird er elend machen.« (SA 9)

A réplica de Ester, à semelhança das falas das restantes personagens na fase inicial da acção, tem uma clara função expositiva, fornecendo elementos fundamentais definidores da história prévia e da situação de partida e servindo a caracterização explícita do herói ao nível figural (cf. Fricke/Zymner, 1993: 154). A «mais cautelosa e venerável das mães judias» (SA 7) explica o afastamento de Uriel relativamente aos seus parentes através do enfraquecimento da fé judaica e não esconde a sua desilusão com o filho dilecto, a quem reconhece numerosas virtudes como o vasto saber e cultura ou o avanço meteórico na carreira académica. Neste breve retrato do filho *in absentia*, Ester também não esquece a coragem dele quando, em condições adversas, ousou reencaminhar os familiares para a religião dos seus antepassados, o que pode ler-se como uma alusão aos acontecimentos históricos da conversão forçada e do criptojudaísmo em Portugal. O que a preocupa no presente é sobretudo o retorno do filho aos velhos equívocos, leia-se: ao catolicismo, e a perda ou degradação das suas virtudes e do seu amor à família. Por fim, a figura da mãe judia teme mesmo o abandono da família por parte de Uriel e manifesta fortes suspeitas quanto à sua dissidência e retorno à religião católica.

Ao contrário de Ester, que denota grande receio e pessimismo em relação ao filho dilecto, os irmãos mais velhos do protagonista esforçam-se por protegê-lo, ao mesmo tempo que tentam confortar a mãe judia. Joel tenta afastar a apreensão de Ester, valorizando a afeição de Uriel à família, a firmeza da sua fé e apontando outras razões para o mal-estar do protagonista:

»Wie du Uriel nur so kränken magst!« sagte er; »denn dein Verdacht ist ohne Grund. Er hängt an uns mit ganzer Seele und achtet seinen Glauben hoch. Aber verstimmt ist er; was hat er um unsern Willen nicht Alles aufgeben müssen! Er ist

ein gelehrter Mann, der es schmerzlich erträgt, daß er mit so vielen Irrthümern zu kämpfen hat, die in den Wissenschaften verbreitet sind.« (SA 9)

Na perspectiva desculpabilizadora do segundo filho de Ester, o estado melancólico de Uriel deve-se, por um lado, ao auto-sacrifício e altruísmo por ele revelados (ao ter aceitado abandonar a pátria por motivos religiosos, presume-se) e, por outro, à dolorosa experiência que é a constatação de numerosas contradições teológicas no decurso dos estudos entretanto efectuados. A compreensão relativamente à atitude do irmão, tido como «homem culto» [ein gelehrter Mann], é partilhada por Eliézer, que aponta a natureza sonhadora e as preocupações de Uriel com o destino da humanidade como razões centrais do seu comportamento anti-social e deixa, inclusive, uma nota de autocrítica sobre o quotidiano egoísta da família e da comunidade judaicas («unsers eigennützigens Rennens und Treibens», SA 10):

»Ja,« setzte Eliezer hinzu, »er war von jeher ein Träumer und quälte sich mit dem Loose des Menschengeschlechts. Er möchte die Welt recht glücklich machen und alle menschlichen Wesen verhindern, daß sie durch Verbrechen sich selbst im Lichte stehen. Das treibt ihn hinaus in die Einsamkeit, wo ihn die Berührung unsers eigennützigens Rennens und Treibens nicht stört. Wir wollen darum nicht übel von ihm denken.« (SA 9s.)

Não obstante as tentativas de apaziguamento por parte dos filhos, que aduzem alguns traços positivos ao retrato psicológico do herói, a mãe insiste na sua preocupação. Pegando justamente na questão teológica, ela argumenta com o testemunho pessoal do rabino Ben Akiba que lhe dera conta da existência de uma lista de equívocos proferidos por Uriel e do desvio de dois prosélitos da conversão ao judaísmo, um episódio biográfico documentado através das páginas da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* e historicamente datado em 1633, em vésperas do terceiro e último anátema lançado sobre Uriel da Costa:⁴¹

⁴¹ «Entretanto, surgiu um novo acontecimento, uma conversação que, pelo mais fortuito dos casos, tive com dois homens (um italiano, e o outro espanhol), que haviam vindo a Amesterdão, procedentes de Londres. Eram dois cristãos, mas não “marranos” que, pondo-me ao corrente da sua miséria, me pediram conselho sobre a oportunidade de ingressarem na comunidade judaica, convertendo-se à religião moisaica. Aconselhei-

Esther winkte zweifelnd und sprach: »Wäre es so! Doch wißt Ihr ja, was die Weisen in der Synagoge von ihm denken. Er vermeidet ihren Umgang, und wann er einen antrifft, so disputirt er. Der alte Ben Akiba Rabbi sagte mir wohl, daß schon ein langes Verzeichniß aller der Irrthümer, welche er im öffentlichen Gespräch geäußert, aufgesetzt sei, und ihm bei fernerm Verharren dabei ein schreckliches Schicksal bevorstünde. Ja, ist es nicht erwiesen, daß er zweien Christenmännern, welche gesonnen waren, in den Schooß der alten Kirche zurückzukehren, von ihrem Vorhaben abgerathen hat? Kann es dafür, daß er selbst seinen Schritt bereut, ein deutlicheres Zeichen geben?« (SA 10)

Trata-se, de facto, da primeira referência ao supramencionado evento histórico-biográfico integrado no mundo possível da novela como libelo conducente ao primeiro *herem*, narrado na quinta sequência narrativa (cf. *infra*, p. 290 e SA 25-29), ao invés do que terá sucedido na realidade. Com a deslocação do momento em que ocorre o desvio dos dois cristãos para o começo da acção narrativa, o novelista aumenta *ab initio* os indícios que comprometem a posição de Uriel Acosta na luta contra «die Weisen in der Synagoge» (SA 10).

Inteiramente legitimado para proceder a este tipo de desvios em relação aos caminhos da História, Gutzkow não enjeita outras veleidades só ao alcance do ficcionista. Se não, atente-se novamente nas palavras colocadas na boca da mãe judia, as quais desvendam um outro motivo de preocupação: «Kann es dafür, daß er selbst seinen Schritt bereut, ein deutlicheres Zeichen geben?» (SA 10) — é o alegado arrependimento do próprio Uriel de ter regressado ao «seio da velha Igreja» (SA 10) que Ester identifica como o sinal mais claro da iminente dissidência religiosa do filho dilecto.

Embora, dentro do círculo familiar mais restrito, a voz da mãe judia assumia inicialmente o predomínio esperado na exposição de aspectos relacionados com a vida pública do herói, nomeadamente aqueles que são relevantes para a eclosão do conflito

lhes que não tentassem tal e permanecessem o que eram, porque ignoravam o terrível jugo que sobre eles iria cair. Pedi-lhes, porém, que não dissessem aos judeus que tal conselho provinha de mim, o que eles prometeram. Estes miseráveis, porém, esperançados num vergonhoso lucro, que julgavam realizar imediatamente, em guisa de reconhecimento, foram denunciar tudo aos fariseus, meus muito caros amigos. E eis que reúnem os chefes da comunidade, me fulminam os rabinos e grita a canalha atrevida “crucificai-o, crucificai-o!”» (EHV 579).

religioso, verifica-se que a construção da personagem histórico-ficcional de origem portuguesa vai sendo feita de modo gradual e multiperspectívico. O mesmo sucede com os dados relativos à vida amorosa, já que também nesta vertente coexistem perspectivas divergentes entre os parentes de Uriel. É o filho mais velho que introduz a questão do envolvimento amoroso do herói com Judite, na tentativa de explicar o comportamento do irmão:

»Auch mag seine Liebe zur Judith Manasse,« fiel Eliezer ein, »dazu beitragen, seine Gedanken etwas in Unordnung zu bringen. Da aber seine Bewerbungen, wie ich höre, günstig ausfallen, so kann es nicht fehlen, daß er bald in seine gewohnte Stimmung zurückkehrt.« (SA 10)

Eliézer atribui o afastamento e a melancolia de Uriel à instabilidade temporária que caracteriza a sua relação com Judite e enfatiza a perspectiva de um entendimento a breve trecho. A este vaticínio a mãe reage da seguinte forma:

Hier richtete sich Esther langsam auf und sah ihre Söhne mit durchbohrenden, fast gespenstischen Blicken an. »Judith Manasse?« sagte sie feierlich; »ich schwöre Euch bei dem ewigen Gott, die wird ihn zu Grunde richten. Die Launen dieses sonderbaren Mädchens können Uriels Phantasie wohl eine Zeitlang beschäftigen, aber er wird ihres Wesens bald müde werden und wie ein Verzweifelter untergehen; dann reißt er mich und euch und seine Schwester in's Grab nach; der große Gott, der jede Nacht zu mir im Traume spricht, ließ mich dies schon Alles deutlich voraussehen.« (SA 10s.)

Ester teme que a paixão do filho pela bela judia («diese[m] sonderbaren Mädchen» SA 10) não passe de um mero capricho amoroso e, baseando-se na sua actividade onírica, prevê um desfecho trágico para uma relação que, fatidicamente, arrastará consigo toda a família.

A dimensão premonitória das palavras da mãe no que respeita ao desenlace da novela é ainda sublinhada através da narração do pesadelo. O narrador autoral dá, uma vez mais, a palavra à personagem que, até à chegada do herói, vai sobressaindo na narração cénica:

»Ich träumte, ihr waret noch alle sehr jung und ich führte euch hinaus in die Berge von Porto. Wie wir da so einsam waren, erhellte sich plötzlich die Gegend, und ein wunderbares Schloß stand vor uns, in Sonnennebel eingehüllt, und drinnen wie von tausend Sonnen erleuchtet. An dem Thor aber ließ sich eine herrliche Frau in himmelblauem Kleide blicken, die rief euch mit schmeichelnden Worten zu, bei ihr einzutreten. Aber nur Uriel verstand, was sie sprach. Er eilte zu ihr hin und sie schloß ihn in ihren Arm. Doch nun währte es nicht lange, so hörte ich aus dem Schlosse ein klägliches Wehklagen; es war Uriels Stimme, der bald auf der höchsten Zinne erschien und flehend, wie im letzten Todeskampfe, seine Hände nach uns ausstreckte. Er rief: Mutter, Joel, Eliezer, Ruben! der doch damals noch gar nicht geboren war. Ich wollte ihm zu Hülfe eilen, aber im Augenblick verschwand das Schloß und ich hörte nichts mehr als sein klägliches Rufen, das immer herzzerschneidender wurde. In meiner fürchterlichen Angst lief ich der Stimme nach, aber ich sah nichts, bis es Nacht wurde und ein jäher Abgrund mir und euch das Leben nahm.« (SA 11)

A breve hipodiegese narrada por Ester, embora não faça qualquer alusão ao conflito religioso, adquire uma função especular da acção novelística, nomeadamente no que respeita à dor, ao sofrimento e ao destino trágico do herói, que acaba por arrastar consigo para o abismo os parentes mais próximos. Claro está que a *mise en abyme* reflecte sobretudo a perspectiva atemorizada da mãe de Uriel, dado que esta identifica a figura da bela judia (cf. *supra*, p. 266s.) como causa principal para a desgraça que se irá abater sobre a família Acosta. Manuela Nunes (2006a: 20) já fez notar que tal identificação aproxima a personagem de Judite da sua homónima bíblica, que, em prol da libertação do povo judeu, protagoniza o assassinio de Holofernes, uma figura considerada pela ortodoxia como ameaça para a comunidade judaica institucionalizada. Aos olhos da mãe, o jovem herói surge, por sua vez, como vítima indefesa e manietada pelo poder de sedução de uma *femme fatale* («eine herrliche Frau in himmelblauem Kleide»; «mit schmeichelnden Worten» SA 11) que o torna infeliz e acaba por precipitá-lo para a morte.

Tal imagem de ingenuidade e fraqueza psicológica, porventura motivada pelos receios exacerbados da mãe judia devidos à ausência prolongada do filho dilecto, contrasta vivamente com a imagem de elevada estatura moral e independência intelectual anteriormente esboçada nos diálogos familiares. Da heterocaracterização figural *in absentia*

observada na primeira sequência narrativa parece resultar, para já, um retrato ambivalente de Uriel Acosta, o qual, porém, não está ainda concluído. Atente-se, pois, nos primeiros contornos do retrato *in praesentia* de Uriel Acosta, traçado pela voz do narrador autoral, no momento do tão ansiado regresso ao lar, logo após a narração do sonho supracitado:

Es war eine hohe, herrliche Gestalt, vom kräftigsten und ebenmäßigsten Gliederbau, das Antlitz dunkel und mit vollem Barte bedeckt, die Miene ernst, verschlossen, nur selten von einem Zucken um die Mundwinkel überrascht, aber das Auge matt, in sich zurückgezogen. Das phantastische, ritterliche Gewand vermehrte die edle Haltung und den Anstand, der seinem Benehmen angeboren schien. Uriel wußte nicht, was seinem Eintreten unmittelbar vorhergegangen war; aber die aufgeregte Stimmung, in der er seine Familie antraf, war ihm willkommener, als hätte man sich ihm mit ruhiger Erwartung oder gar mit vorbereiteten Fragen genähert. Die Spannung war ihm lieb, denn sie gab ihm ein Recht, sich still auf einen Sitz zu begeben, den das Licht nicht erhellte, seinen weiten Mantel um sich zu schlagen, und ohne Gruß oder Danksagung auf einen[, der ihm] geboten [wurde,] in seinem dumpfen Brüten fortzufahren.⁴² (SA 11s.)

A figura altiva e autoconfiante que dá subitamente entrada na sala diferencia-se de modo evidente daquela que, no pesadelo de Ester, se lançara fatidicamente nos braços de uma mulher enigmática. Note-se, porém, que a descrição física e psicológica feita pelo narrador autoral, sem dúvida determinante para a reconstrução ficcional da personagem histórica portuguesa na novela em estudo, é fruto da imaginação de Gutzkow. Na verdade, a literatura historiográfica publicada até 1834 não fornece quaisquer pistas acerca do aspecto físico de Uriel da Costa e também não há registo de qualquer representação pictórica do

⁴² Aduzimos aqui, entre parêntesis rectos, os elementos omissos (cf. Gutzkow, 1911b: 135) na frase agramatical reproduzida na edição de Stephan Landshuter de acordo com o texto que figurava nas duas primeiras versões vindas a lume em 1834 e 1835. De facto, este erro, que constava da publicação original da novela no suplemento literário do fascículo n.º 236 da revista *Morgenblatt für gebildete Stände*, veio reproduzido no ano seguinte na versão incluída na colectânea *Soireen* (cf. Gutzkow, 1835a: 21). Curiosamente, até ao momento, ainda nenhum crítico literário nem nenhum editor o detectara, nem mesmo Stephan Landshuter (cf. Gutzkow, 1998b: 363s.). O próprio Gutzkow só em 1874, na última edição revista pelo autor, se terá apercebido da gralha, procedendo de imediato à rectificação que consta igualmente das edições subsequentes de Heinrich Hubert Houben (1908b), Peter Müller (1911b) e Reinhold Gensel (1912b).

livre-pensador luso-judeu.⁴³ Por conseguinte, o novelista da Jovem Alemanha dispõe de total liberdade para compor o retrato físico do seu protagonista à medida dos seus intentos estético-literários. E não hesita. Talvez por uma questão de verosimilhança, atém-se à imagem convencional do homem judeu, nomeadamente a tez morena e a barba cerrada. O jovem editor Karl Löwenthal, com quem travara conhecimento durante o período de produção da novela (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.1, p. 219, 222ss.), poderá, porventura, ter sido um dos modelos masculinos reais. De qualquer modo, o que mais importa sublinhar são os traços psicológicos marcantes que podemos inferir do retrato físico de Uriel Acosta. Referimo-nos, por um lado, à imponência da constituição física e do traje, à postura nobre e, por outro, ao ar reservado e ao olhar melancólico, que também são evocados pelo narrador autoral.

Se é certo que Gutzkow não poderia, de modo algum, ter o conhecimento da aparência aflamengada da figura histórica portuguesa, há, porém, outros dados biográficos que ele altera de modo consciente. A mais expressiva marca de ficcionalidade no retrato do protagonista é, segundo Manuela Nunes (2006d: 18), o rejuvenescimento. Não obstante a diferença de idade em relação ao modelo histórico ser pouco relevante no começo da acção novelística, coincidente com os primeiros tempos da emigração holandesa, — cerca de vinte contra perto de trinta anos — a situação muda de figura se chamarmos à colação a idade do «saduceu» de Gutzkow e do autor real do *Exemplar Humanae Vitae* aquando dos acontecimentos-chave do conflito com a Sinagoga que conduzem ao desenlace trágico. Com efeito, enquanto o Uriel histórico contava já perto de 55 anos à data da sua morte (Abril de 1640), o Uriel fictício permanece jovem (com os mesmos vinte anos de idade) ao longo de toda acção da novela, concentrada em apenas alguns meses, como sublinhámos anteriormente (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.2, p. 248s.). Trata-se, como também já foi observado por outros autores (cf. Gensel, 1912c: 7, e Nunes, 2006d: 18), de uma metamorfose histórico-ficcional análoga à que é operada por Goethe no protagonista do

⁴³ Os primeiros, e únicos, apontamentos sobre a aparência física de Uriel da Costa foram encontrados pelo historiador francês I. S. Révah, nos registos da Inquisição guardados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e reproduzidos pelo seu discípulo Carsten L. Wilke, somente no início do século XXI. O achado é constituído por dois testemunhos do embarque do luso-judeu no porto de Viana, no dia 6 de Abril de 1614, e revela-se como verdadeiramente surpreendente. Um dos informadores identifica-o como um «mãcebo bajxo afaramengado pouca barba e loura de idade de 25 annos», enquanto o outro acrescenta mais alguns pormenores: «ho dito Gabriel da Costa será homẽ de 28 annos pouco mais ou menos, de mea estatura, delgado, branco do Rosto, barba entre loura e preta forcada nas pontas, não me lẽbra dos olhos, fala pouco mas asucarado [...]» (*apud* Wilke, 2004: 61).

drama *Egmont*.⁴⁴ Um outro desvio claro relativamente aos dados históricos é a modificação do estado civil de Uriel, que na novela é solteiro e alimenta legítimas perspectivas de noivado e casamento com Judite Manassés, ao passo que o seu homónimo histórico — recorde-se — chega à capital holandesa na companhia da sua mulher, a qual acaba por morrer alguns anos depois (cf. *supra*, o capítulo II.2.2, p. 94ss.). A conjugação destas duas alterações indicadoras de ficcionalidade permite a introdução da intriga amorosa, a qual vai ao encontro do gosto do público leitor da Restauração, bem familiarizado com o romance histórico de matriz scottiana (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.1, p. 189-194).

Todavia, o retrato inicial do Uriel Acosta de Karl Gutzkow não está ainda terminado. Há uma série de contornos psicológicos que a descrição feita pela instância narradora deixou por clarificar, delegando essa tarefa na própria personagem central, que se esforça por colocar um ponto final no estado de tensão que veio encontrar no seio da família. Agora a intervenção do narrador é, de facto, diminuta, sendo concedido generoso espaço à autocaracterização explícita do herói:

»Ihr wart vielleicht meinerwegen in Sorge,« begann er. »Es ist wahr, ich sollte nicht so lange ausbleiben; aber ihr wißt, wie sehr ich es liebe, mich auf einsamen Wanderungen mit meiner Seele zu beschäftigen.« Er näherte sich dem Tische und verschmähte die Erfrischungen an Obst und Südfrüchten nicht, die ihm die Mutter anbot. »Ihr solltet euch nicht so abhängig von mir machen,« fuhr er fort; »denn ich bin ein mürrischer Mann und nicht dazu geschaffen, jemanden glücklich zu machen. Ich sollte nur ein Geschäft haben, dann würden meine religiösen Händel eure Aufmerksamkeit nicht so erregen. Was kümmern euch diese Streitigkeiten, welche neben euren und meinen Schicksalen nur so nebenher laufen und Niemanden von uns in den Weg treten können? Auch habe ich mich entschlossen,

⁴⁴ Recorde-se que Goethe transforma o conde de Egmont (1522-1568), figura histórica holandesa decapitada por ordem do despótico duque de Alba, quando tinha 46 anos e era pai de onze filhos, num jovem solteiro que se apaixona por uma jovem burguesa e acaba por morrer como mártir da liberdade na luta contra a tirania espanhola. Em diálogo com Eckermann, datado de 31 de Janeiro de 1827, o clássico de Weimar justifica nos seguintes termos a referida ficcionalização: «Kein Dichter hat je die historischen Charaktere gekannt, die er darstellte, hätte er sie aber gekannt, so hätte er sie schwerlich so gebrauchen können. Der Dichter muß wissen, welche Wirkungen er hervorbringen will, und danach die Natur seiner Charaktere einrichten. Hätte ich den Egmont so machen wollen, wie ihn die Geschichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kinder, so würde sein leichtsinniges Handeln sehr absurd erschienen sein. Ich mußte also einen anderen Egmont haben, wie er besser mit seinen Handlungen und meinen dichterischen Absichten in Harmonie stände; und dies ist, wie Klärchen sagt, *mein* Egmont.» (Goethe, 1965d: 572).

alle diese Zwistigkeiten von mir zu weisen. Ich will sehen, ob es mir nicht gelingt, selbst meinen Geist von einer Unruhe, welche völlig fruchtlos ist, zu befreien. Warum beraube ich mich des Glückes, in ruhiger, ungestörter Gemeinschaft eurer Freuden zu leben? Ich ritze mir selbst die Seele wund und mache, daß alle meine Geistesthätigkeiten in fortwährendem Fieber liegen. Ja, ich gestehe euch, daß ich oft nicht weiß, ob ich mich meines Unglücks nicht eher zu schämen, als zu trösten habe.« (SA 12s.)

Uriel lamenta a ausência prolongada, a qual justifica com o seu gosto pelas cogitações e pelos passeios solitários. O breve auto-retrato mostra um homem dilacerado, «carrancudo» e infeliz, decidido a abandonar as suas inquietações estéreis («eine Unruhe, welche völlig fruchtlos ist», SA 12) e as suas «contendas religiosas» com a ortodoxia judaica, e a procurar o convívio harmonioso da família.

Após a bem sucedida tentativa de apaziguamento da mãe e dos irmãos, Uriel faz uma breve pausa antes de concluir o discurso autocaracterizador em que começa por confessar a insatisfação e dúvida permanentes na busca do conhecimento sobre a alma humana:

Er hielt einen Augenblick inne in diesen Geständnissen und genoß vielleicht selbst die seligen Gefühle, welche er damit in den Seinigen hervorrief. Dann fuhr er fort: »Ich weiß wohl, daß die menschliche Seele niemals ihren Mittelpunkt finden kann, außer in Gott, und daß sie, so oft sie von selbst einen solchen gefunden zu haben glaubt, von Gott immer am entferntesten ist. Ich fühle es, wie nahe ich dem Tode bin, wenn ich glaube, das Leben ergründet zu haben. Meine Unruhe hat keinen Grund, oder ich muß gestehen, daß es meine Schwäche ist, die mich martert. Wie oft schuf ich dem Schöpfer schon seine Welt nach, und wie oft riß ich sie wieder nieder, um sie auf's Neue zu bauen! Das scheint mir jetzt der Fluch jener abgefallenen Geister zu sein, welche in ihrem noch seligen Zustand beauftragt waren, dem Herrn bei der Weltschöpfung zur Hand zu sein. Sie wandten sich von dem Meister ab, und nun quält sie das brennende Verlangen, ihm es nachzuthun. Das Ansammeln von Gedanken, von denen sich einer aus dem andern spinnt, ist überhaupt mehr eine Versuchung, als eine Benutzung göttlicher Kräfte; denn es ist mir noch nie geworden, Freude an dem Gewonnenen zu finden, es sei denn, daß

ich gerade jenes bestätigt fand, was ich mit meinen Gedanken zertrümmern wollte.

Ich fühle, wie wohl es thut, in eurem Kreise zu leben.« (SA 12s.)

A sucessão de ideias paradoxais expressas pelo protagonista não confirma apenas a contrariedade e o desconforto em relação à sua condição de neo-judeu que, qual Hamlet, vive atormentado pela dúvida. Ao descrever a sua actividade filosófico-religiosa como um trabalho de Sísifo, Uriel exterioriza também, na fase inicial do confronto com a hierarquia judaica de Amesterdão, uma sensação de fracasso e resignação, que o aproxima do pensamento filosófico de David Hume (1711-1776), fundador do cepticismo moderno. Tudo indica que é à consciência da sua incerteza e incapacidade para contestar cabalmente os dogmas da Sinagoga que se deve o desejo de regressar à paz e ao aconchego da família. Assim, esta reflexão inicial colocada na boca de Uriel Acosta permite, de algum modo, antever o duplo fracasso final do seu «racionalismo céptico» e dos seus anseios emancipatórios em relação à tutela religiosa, observado por Norbert Otto Eke (2005b: 115s.).

O perfil físico e, sobretudo, psicológico do herói novelístico adquire, no final das duas primeiras sequências narrativas, contornos mais claros aos olhos do leitor, graças às informações colhidas no relato do narrador autoral e, em especial, no discurso das figuras da mãe, dos irmãos Joel e Eliézer e, por último, do próprio Uriel Acosta. O vasto saber e a cultura, a brilhante carreira académica, o elevado estatuto moral e intelectual do jovem neo-judeu, a sua figura imponente e autoconfiante, mas também a melancolia, o cepticismo religioso e as comprometedoras dúvidas em relação aos dogmas judaicos que o colocam numa posição desagradável perante as autoridades rabínicas, a malquista e ominosa paixão pela bela Judite são alguns dos principais traços marcantes da reconstrução ficcional do pensador judaico-português que conseguimos reter na leitura da exposição da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Todavia, o retrato multiperspectívico do Uriel de Gutzkow carece ainda de diversos elementos histórico-biográficos que somente o leitor familiarizado com o texto do *Exemplar Humanae Vitae* estaria em condições de dispensar. Nas páginas seguintes iremos analisar as estratégias adoptadas pelo novelista no que respeita à selecção e representação dos referidos elementos caracterizadores do protagonista que é apresentado

ab initio como um «jüdischer Hamlet wider Willen, schwankend und ziellos» (cf. Krautz, 2001a: 76).

«Vor allen Dingen höre das Wichtigste» — a resenha autobiográfica de Uriel em diálogo com Ben Jochai (sequência 3)

Na manhã seguinte à reconciliação familiar dá-se um primeiro encontro de Uriel com o seu antagonista Ben Jochai, um episódio criado por Gutzkow para aduzir uma série de informações biográficas ao retrato do protagonista. No início do trajecto que leva as duas personagens das imediações da sinagoga («[Uriel] spornte sein Pferd, daß er diesem verhaßten Bereiche entkam», SA 14) a casa dos Vanderstraten, o narrador autoral coloca na boca do herói novelístico o intuito que subjaz àquele diálogo com o primo bajulador, disfarçado de amigo e confidente (cf. SA 14s.):

»[...] Diesen Morgen habe ich dazu erwählt, dich in meine Verhältnisse, die dir zum Theil noch unbekannt sein müssen, tiefer blicken zu lassen. Sieh, die Sonne ringt sich drüben aus den Nebeln los. Sei dies ein Zeichen, daß nur reine, lichte Wahrheit über meine Zunge kommen soll.« (SA 15)

É agora claro para o leitor que Gutzkow pretende um esclarecimento cabal da situação de partida da novela, um propósito reflectido na percepção da imagem da aurora por parte do protagonista. A resenha autobiográfica que se segue — nitidamente decalcada das páginas do *Exemplar Humanae Vitae* — reflecte, de facto, a «mais pura verdade», claro está, na perspectiva de Uriel Acosta, permitindo ao narrador autoral salvaguardar a sua posição distanciada.

Uriel ließ die Zügel seines Pferdes tiefer gleiten und begann folgende Mittheilung:
 »Vor allen Dingen höre das Wichtigste, lieber Vetter: ich bin ursprünglich im Christenthum geboren, erzogen, und *habe länger als zwanzig Jahre darin gelebt*. Mein Vater Acosta, ein Jude, veränderte seinen Glauben, ich weiß nicht, ob dazu gezwungen, oder durch Vorspiegelung solcher Ehren, wie sie ihm später wirklich

zu Theil wurden. Er kam in genaue Berührung mit dem Hofe von Portugal und wurde sogar in den Ritterstand erhoben. Seine großen Reichthümer mögen hiezu die meiste Ursache gegeben haben. Ich war gleichsam dazu bestimmt, die gute christliche Ueberzeugung meiner Eltern recht an's Licht zu stellen; denn ich sollte mich, wenn auch nicht dem geistlichen Stande, doch einer verwandten christlichen Wissenschaft, hauptsächlich dem canonischen Rechte, widmen. Mein angeborner Hang zur Erforschung religiöser Wahrheiten kam dieser Bestimmung zur Hülfe; ich saß Tag und Nacht über den Schriften, in welchen das Christenthum gelehrt wird, und war diesem Glauben so hingeeben, daß ich ihm selbst da noch treu blieb, als mein Vater starb und sich in meiner Familie die Sehnsucht nach ihrer alten gewohnten Weise, oder wie sie es nannte, das Gewissen regte. Ich betrieb das Rechtsstudium mit regem Eifer und wurde in meinem zweiundzwanzigsten Jahre der Hauptkirche von Porto als Schatzmeister beigesellt. Doch bald ließen die näheren Berührungen mit den Wortführern der christlichen Lehre meine Liebe für sie erkalten, und wie ich denn immer so schwach bin, die Wahrheit einer Sache mit der Lüge ihrer Vertheidiger zu verwechseln, so entschloß ich mich, zu dem Glauben meiner Vorväter zurückzukehren.« (SA 15s.; itálicos nossos)

A primeira parte do relato autobiográfico, além de fixar a idade do herói histórico-ficcional nos cerca de 25 anos, aduz elementos importantes da história prévia da novela que vão desde as origens e a formação de Uriel em Portugal até à decisão de conversão ao judaísmo após a morte do pai. É por demais evidente que a breve hipodiegese narrada pelo herói novelístico segue, passo a passo, a autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*, se exceptuarmos a dúvida no que concerne aos motivos da conversão do pai ao catolicismo. Na realidade, o nascimento no seio de uma abastada família cristã-nova, a educação católica, as honras conferidas ao pai, que chegou a ser armado cavaleiro pelo Estado português, os estudos de Direito Canónico, a leitura dos textos sagrados da religião cristã, o apego à investigação, o cargo de tesoureiro numa colegiada do Porto e o tom de arrependimento com que fala da decisão de se converter à fé judaica são dados que se encontram, ora mais desenvolvidos ora quase *ipsis verbis*, nas páginas de abertura do intertexto urielino.⁴⁵

⁴⁵ Para um cotejo com os dados biográficos fornecidos pelo texto autobiográfico, cf. *supra*, o quadro 2, p. 246, o capítulo II.2, p. 98-112, bem como *EHV* (576ss.).

O mesmo não se pode dizer das razões apontadas pelo herói da novela para a sua (re)conversão ao judaísmo, nas quais se observa um maior grau de ficcionalidade ou, melhor, um maior desvio em relação à letra do *Exemplar Humanae Vitae*:

»Ich überzeugte mich, daß die Schriften des neuen Testaments mit Unrecht zu der Ehre gekommen sind, die Grundlage eines neuen Glaubens sein zu sollen, sondern daß sie für nichts mehr oder weniger gehalten werden dürfen, als für eine Erscheinung des ersten Anstoßes, den Jesus gab, und welcher ebensowenig für die Erforschung der Wahrheit verloren gegangen ist, als die Entdeckungen eines Pythagoras, Moses und Sokrates.« (SA 16)

Uriel Acosta perfilha a convicção hebraica de que o Novo Testamento não tem legitimidade para servir de base a uma nova religião monoteísta e rebaixa o contributo de Jesus Cristo para a descoberta da verdade ao nível dos feitos protagonizados por outras personalidades históricas como Moisés ou os filósofos gregos Pitágoras (571/570 a.C.-497/496 a.C.) e Sócrates (469 a.C.-399 a.C.), uma perspectiva inteiramente ausente da autobiografia de Uriel da Costa e, provavelmente, tributária das novas ideias sobre a religião postas a circular na Alemanha da Restauração pela geração da Jovem Alemanha e primeiramente sistematizadas, um ano após a publicação da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, na obra *Das Leben Jesu* (1835/1836) de David Friedrich Strauß.⁴⁶

A seguir, o protagonista gutzkowiano destaca a sensação de libertação experimentada quando teve a coragem de se desfazer das amarras do cristianismo, abrindo caminho à reconversão de toda a família à lei de Moisés:

»So schloß ich weiter,« fuhr Uriel fort, »und riß zuvörderst das historische Gewand von der Christuslehre; denn niemals wird dem die Wahrheit sichtbar werden, welcher sich über die Begünstigung, welche der Irrthum so oft von der Zeit, dem Orte, von weltlicher Macht, von dem Zeugnisse darauf gebauter Einrichtungen empfängt, nicht gänzlich hinwegsetzen kann. O wie frei athmete ich damals auf, wie schien mir plötzlich Alles eine andere Gestalt angenommen zu haben! Wie

⁴⁶ Cf. Marianne Wunsch (2001: 189ff.), que chama a atenção para a dimensão político-ideológica que a crítica religiosa assume no contexto histórico-mental da Restauração, em especial devido à aliança entre Trono e Altar.

erhaben fühlte ich mich, seit ich den Muth gehabt hatte, dies ganze Gewirre von Satzungen, Parteigezänk, von weltlichen und geistigem Pomp, von kecker Anmaßung der richtigen Meinung und von Verfolgung für Nichts zu halten! Meine ganze Familie kehrte damals gemeinschaftlich mit mir zum jüdischen Bekenntniß zurück, und da wir nicht hoffen durften, unter diesen Umständen in Portugal gesichert zu sein, da zumal die Inquisition das erste Geschenk war, welches die spanische Herrschaft der mit ihr vereinigten portugiesischen brachte, so verließen wir die Heimath und kamen zu Euch, wo wir liebevolle Aufnahme fanden.« (SA 16s.)

Note-se também, por um lado, a crítica severa ao funcionamento da Igreja católica e, por outro, a incorrecção histórica que consiste em situar o estabelecimento da Inquisição em Portugal no período filipino (1580-1640). Bastava ao autor a consulta do supramencionado capítulo de Johann Jakob Schudt sobre a História da Inquisição portuguesa (cf. *supra*, o capítulo II.3, p. 127s.) para corrigir o equívoco e verificar que o Santo Ofício foi introduzido no nosso país no ano de 1536, durante o reinado de D. João III, embora a perseguição feroz aos judeus tenha começado logo após o édito de expulsão assinado por D. Manuel I em 1496 (cf. e.o. Martins, 2006: 131-151, 153s.). Todavia, sabemos o valor relativo que o autor do ensaio *Zur Philosophie der Geschichte* atribui ao rigor científico quando está em causa a recriação literária de dados históricos (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.3, p. 211.217). De qualquer modo, o que nos interessa relevar aqui é o facto de nem a referida crítica ao catolicismo nem a alusão à instituição do Santo Ofício em Portugal serem focados no «testamento espiritual» deixado pelo histórico Uriel da Costa. Ainda assim, há um outro aspecto comum à parte histórico-biográfica do *Exemplar Humanae Vitae* e à resenha autobiográfica da novela: o texto novelístico, apesar de situar a (re)conversão dos Acostas em Portugal, também omite as práticas criptojudaicadas por parte de Uriel e da sua família, um dado obviamente desconhecido por Karl Gutzkow mas hoje comprovado, como sublinhámos anteriormente (cf. *supra*, o subcapítulo II.1.3, p. 92ss.).

No que respeita ao passado recente de Uriel Acosta, vemos confirmada a situação conflituosa em que se encontra o neo-judeu, o qual faz agora revelações profundamente comprometedoras junto do primo, cuja aliança com as autoridades rabínicas é ainda desconhecida pelo protagonista:

»Nun weißt Du ja, lieber Vetter,« fuhr Uriel endlich fort, »was mir fernerhin Alles begegnet ist. Die ganze Gemeinde ist davon voll, und ich muß sehr fürchten, daß sie in ihrem Eifer schon gegen mich Partei genommen hat. Was ließ sich natürlicher voraussehen, als die Ketzerei, deren man mich beschuldigt? Ich kam bald auf den Gedanken, ob es denn, um meine Abneigung gegen das Christenthum zu beweisen, nöthig war, daß ich Jude wurde? Hatte ich mich nicht von einem Symbol an das andere verkauft, von einer Ceremonie an die andere, von einem Zwange an den andern? Ach, das schnitt tief in meine Seele ein, denn der Trank, den ich gegen genossenes Gift an meine Lippen setzte, war eben so zerstörend, als der frühere. Es war nicht mehr Zweifel, sondern Haß gegen das Göttliche, der mich ergriff. (SA 17)

O protagonista fala de modo aberto e sincero das suas convicções, considerando a acusação de heresia que paira sobre ele como previsível face à lógica persecutória que norteia a acção da Sinagoga. Segundo o ponto de vista do «saduceu», a actuação da hierarquia judaica de Amesterdão é, aliás, equiparável às práticas inquisitoriais da Igreja católica. Uriel Acosta acaba por exteriorizar de novo algum arrependimento e desilusão relativamente à reconversão, e, mais do que cepticismo, um ódio declarado ao princípio divino que o aproxima do ateísmo. Ben Jochai haverá de mostrar-se grato por tais confissões.

Por fim, Uriel narra e comenta os últimos desenvolvimentos da árdua batalha travada contra a ortodoxia judaica, que não dá tréguas ao «saduceu», embora este se tenha afastado voluntariamente da comunidade:

»Ich zog mich von der Gemeinde zurück; doch der unglückliche Wahn, in mir ein erwähltes Werkzeug der Jehovalehre gefunden zu haben, bestimmte diese, mich immer aus meinem Versteck wieder hervorzusuchen. Ich sollte die Anwaltschaft für das jüdische Gesetz übernehmen, bald in Schriften, bald in öffentlichen Disputationen, bald gegen Christen, die sich dem Judenthum zuwenden wollten. Mein Herz ist der Lüge Feind, ich schwieg, wenn meine Gegner die Rabbinische Tradition angriffen, ich erklärte sogar, niemals eine Moral des Eigennutzes vertheidigen zu können. Der Bruch mit der Synagoge wurde immer sichtlicher.

Man brach in meine Wohnung, raubte die Papiere, welchen ich meine zitternden, schüchternen Gedanken anzuvertrauen wage, Gedanken, die ich nicht aufzeichnen würde, wenn ich sie für schon ausgemachte Wahrheiten hielte; man übergab sie dem Arzte de Silva, meinem ehemaligen Freunde, der entschlossen sein soll, sie durch eine öffentliche Schrift zu widerlegen.« (SA 17s.)

De acordo com o relato urielino, a sua tolerância para com os críticos da tradição rabínica terá contribuído para uma ruptura iminente entre o heterodoxo e a Sinagoga. Outro ponto alto da fase inicial do conflito religioso destacado pelo protagonista é o roubo dos seus escritos e a entrega dos mesmos ao médico Judas da Silva, o qual prepara entretanto uma réplica a publicar em livro.

No que concerne aos modos de representação literária da História, é bom de ver que Gutzkow integra nesta parte do discurso do seu herói histórico-ficcional mais alguns factos mencionados no discurso historiográfico sobre Uriel da Costa, nomeadamente no *Exemplar Humanae Vitae*, obra que vê confirmado o seu estatuto de principal intertexto da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Além da comprovação do supramencionado episódio do desvio de dois cristãos da conversão ao judaísmo (cf. *supra*, p. 276s.), o leitor vê consolidada a tese do roubo do manuscrito com a primeira versão da obra *Exame das Tradições Farisaicas* que dá origem ao *Tratado da Imortalidade da Alma* de Samuel da Silva, pese embora Gutzkow opte por não mencionar o título de qualquer das obras.⁴⁷ Já o nome do médico e *parnas* «de Silva», bem como o facto de ele ter sido um «antigo amigo» de Uriel da Costa são dados que o novelista não pode ter recolhido no *Exemplar Humanae Vitae* (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3.2, p. 264).

Uriel Acosta conclui a resenha autobiográfica com um lamento sobre a situação presente, em que enfrenta uma luta dura e desigual contra o poder rabínico, rematado com a reafirmação do seu cepticismo: «Es läßt sich nichts unwiderruflich festsetzen: ich weiß nichts, lieber Vetter.» (SA 18). Já nas proximidades da casa de campo dos Vanderstraten, o diálogo desliza das questões teológicas para a temática amorosa, tendo como objecto a mulher cobiçada por ambas as personagens. Ben Jochai, em mais um gesto dissimulado de

⁴⁷ Acerca das anacronias novelísticas provocadas pela alteração dos momentos em que estes factos terão ocorrido na realidade, cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.2, p. 245-252, e, especialmente, o quadro 2, p. 246. Sobre a referência à primeira versão da obra *Exame das Tradições Farisaicas* no *Exemplar*, cf. *infra*, p. 300.

compaixão e altruísmo, comunica ao primo que desiste voluntariamente de disputar com ele a mão de Judite («Ich überließ es *dir*, weil ich dich liebe und dein Leiden um die Angebetene mir Mitleid einflößte.» (SA 20). Citamos o parágrafo final da terceira sequência para mostrar o modo profundamente irónico como o narrador autoral põe em evidência a extrema ingenuidade do protagonista, que contrasta com a ardileza do antagonista:

Uriel reichte ihm die Hand und sagte: »Deßhalb hast du mich auch zu deinem ewigen Schuldner gemacht. Einen treuern Boten und uneigennützigern Zwischenhändler, wie sie jede Liebe verlangt, habe ich nicht finden können. Verzeihe mir's, daß ich dich heut zum Lohne mit so vielen trübseligen Geschichten bedachte!« Aber Jochai hörte nicht darauf, und wie in Vergessenheit versunken, sprach er vor sich hin: »O Judith ist schön!« Uriel fühlte, wie seine gesteigerte Sehnsucht das Echo dieser Worte wurde und lauschte entzückt, wie Jochai seinen heimlichen Ausruf mehrfach wiederholte. (SA 20)

A resenha autobiográfica feita pelo herói da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* durante o encontro matinal com o seu antagonista Ben Jochai coloca ao dispor do leitor um conjunto de informações complementares em relação à caracterização multiperspectiva de Uriel Acosta oferecida nas sequências iniciais. Com efeito, o diálogo com o primo permite o acesso a um grande número de dados biográficos colhidos, na sua esmagadora maioria, na primeira parte da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*. Tais dados reportam-se, por via de regra, à história prévia e contribuem de modo substancial quer para a reconstrução histórico-ficcional do livre-pensador português quer para a elucidação da situação de partida da novela.

No entanto, gostaríamos de salientar, a propósito dos modos de selecção e representação da matéria histórica, que a referida resenha autobiográfica, sem entrar em quaisquer pormenores de cariz filosófico-religioso, se centra quase exclusivamente na fase católica do pensamento urielino, omitindo as fases marrana e judaica ortodoxa (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.2, p. 105-112). A supressão do marranismo e do judaísmo ortodoxo na evolução espiritual do herói da novela parece derivar, uma vez mais, da leitura do intertexto autobiográfico, no qual Uriel da Costa também não faz qualquer referência a tais tendências. Esta nova colagem ao texto do *Exemplar Humanae Vitae* — e consequente

afastamento em relação à realidade histórica entretanto apurada — permite a Gutzkow a construção de um protagonista mais crítico e distante dos preceitos do judaísmo, o qual, desde o início da acção novelística, se encontra em conflito aberto com o *mahamad* de Amesterdão.

«Die unbelauschten Genüsse der glücklichen Liebe» — o encontro idílico com Judite (sequência 4)

As numerosas informações fornecidas no decurso das cenas domésticas e da longa conversa entre Uriel e Ben Jochai possibilitam ao leitor a construção de um retrato de Uriel Acosta com contornos já bem definidos. Todavia, na quarta sequência narrativa, o narrador autoral aproveita um episódio breve e efêmero, ocorrido justamente no dia do primeiro *herem*, para retocar de modo ligeiro essa imagem, tanto em termos físicos como psicológicos. Reportamo-nos ao encontro idílico do par amoroso em casa dos Vanderstraten, cuja função central consiste, como frisámos anteriormente (cf. *supra*, o subcapítulo 2.3.3.2, p. 266s.), na apresentação de Judite, quer no convívio com a sociedade reunida na casa do judeu abastado Manassés Vanderstraten, quer na intimidade com o protagonista da novela. Por conseguinte, podemos asseverar que a descrição fugaz dos jogos de sedução entre herói e heroína nada vem acrescentar aos contornos do histórico conflito religioso. Não obstante, o encontro íntimo dos protagonistas concede o ensejo para uma pequena caracterização de Uriel que complementa o retrato físico anteriormente feito pelo narrador autoral:

[...] [Judith] aber, der nichts recht war, weder die Halskrause, noch die Verschlingung der goldnen Brustkette, weder der Fall der Barettfeder, noch die Schleifen an den Schuhen, die ihr vor Allem pedantisch erschienen. Sie hatte viel an ihm zu stutzen und zu ordnen, ehe sie ihrer glühenden Küsse ihn für würdig hielt. (SA 21)

Submetidos ao exigente olhar feminino, a roupa e os adornos de Uriel revelam uma certa artificialidade e mesmo um pedantismo até agora desconhecidos, reflexo, por ventura, de

uma vontade de auto-afirmação algo exacerbada que desagradava a Judite. Além deste curto apontamento sobre a aparência física, o narrador não nos facultava qualquer outra perspectiva de Judite sobre o protagonista.

Na verdade, o que mais sobressai do encontro idílico que precede a cena dramática da primeira excomunhão é a felicidade do neo-judeu português apaixonado pela bela judia, um estado de alma que contrasta vivamente com a amargura e a resignação evidenciadas na companhia da família e, em especial, no diálogo com Ben Jochai. Repare-se, por exemplo, no seguinte comentário do narrador autoral sobre o contentamento e o enlevo que caracteriza a relação entre Uriel e Judite nesta fase da acção:

Und Uriel war glücklich in diesem Spiele, seine Augen verkleinerten sich, als wäre der Horizont seiner Seele viel zu weit für diese stille Freude, er gab sich der Arglosigkeit dieses Genusses, den sonderbaren, liebenswürdigen Einfällen Judiths, ihren Launen, ihrem kindischen, verstandlosen Geschwätz, dem ganzen Wahnwitz einer so jungen Liebe hin, mit derselben schwelgerischen Entwaffnung, die ihr empfindet, wenn eine zarte Hand in eurem Haare wühlt! Warum läßt sich für die unbelauschten Genüsse der glücklichen Liebe keine Schilderung finden! Man würde Aphrodite beleidigen, lauschte man an dem Zelte des Achilles, wie Briseis ihm den Helm und Harnisch nimmt und unter Kosen und Lachen über den Schrecken der Schlacht einen Triumph des verliebten Scherzes nach dem andern feiert. (SA 21)

A instância narradora interpela os leitores («mit derselben schwelgerischen Entwaffnung, die *ihr* empfindet» SA 21; itálico nosso) com um apelo à identificação com um livre-pensador que expõe aqui o seu lado genuinamente humano, enleado que está nas malhas da paixão. O narrador escusa-se, porém, a intrometer-se demasiado na intimidade dos protagonistas da novela a ponto de relatar «os prazeres inauditos do amor feliz» (SA 21). A referência à mitologia, nomeadamente a um episódio da Guerra de Tróia narrado na *Iliada*, para justificar o pretendido respeito pela privacidade do par amoroso parece-nos sinalizadora de um estilo clássico elevado: tal como Aquiles goza os prazeres do amor junto da amada Briseis enquanto repousa de mais uma batalha sangrenta, também Uriel se delicia com Judite num momento de tréguas nos seus confrontos com a Sinagoga. Gutzkow insere

um exemplo de formulação longa com o intuito da heroicização mitologizante da figura histórica portuguesa. Por outro lado, não é por acaso que, durante a narração deste breve episódio romântico, o narrador autoral jamais recorre ao diálogo, vedando ao leitor o acesso ao teor das conversas íntimas do par amoroso, cujo interesse seria despiendo para o avanço da acção novelística, centrada, primacialmente, na temática histórica. Podemos, de resto, adiantar que os diálogos entre Uriel e Judite só passam a merecer a atenção da instância mediadora na segunda macrossequência quando versarem matéria teológica relacionada com o desenvolvimento do conflito central da novela.

Voltando ao idílio amoroso, ele vem a mostrar-se deveras fugaz. Os primeiros indícios do fim da harmonia vigente entre os amantes são introduzidos pela voz do narrador durante o relato do regresso do jardim ao interior da casa, no final do dia:

Schon näherte sich der Abend, der Sonnenschein sprang höher hinauf in die Wipfel der Bäume, eine prosaische Allee, die, indem sie die Bedürfnisse der Liebe nicht kannte, in schnurgerader, tugendhafter Linie zum Schlosse führte, brachte sie in den Kreis der versammelten Gesellschaft zurück. (SA 23)

O afastamento do Sol, que, durante todo o dia, iluminara os passeios românticos pelo emaranhado do jardim do palacete, obriga-os a interromper a intimidade a dois e enveredar pelo caminho «prosaico», «rectilíneo» e «virtuoso» que os conduz de volta à realidade concreta, representada pelos convidados judeus reunidos no palacete de Manassés Vanderstraten.

Para concluir, gostaríamos de sublinhar que, de entre os quatro episódios puramente fictícios que compõem a primeira macrossequência narrativa, o primeiro encontro entre Uriel Acosta e Judite é o único que não contém qualquer diálogo entre as figuras centrais nem qualquer referência à temática histórico-biográfica que informa a acção e boa parte da constelação de figuras. Também por esse motivo, o episódio idílico, narrado imediatamente antes da cena da ostracização de Uriel, se constitui como um momento único e com assomos utópicos no contexto da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*.

«Wie ein Dieb» — o encontro com a Irmã e o sobrinho Baruch Espinosa após o primeiro anátema (sequência 6)

O episódio fictício seguinte surge apenas na sexta sequência narrativa, que relata a visita de Uriel a casa da Irmã imediatamente depois de ter sido banido da comunidade judaica de Amesterdão (cf. o subcapítulo III.2.3.4.3, *infra*, p. 318-323). O encontro vem, em primeiro lugar, pôr em destaque a relação de grande amizade e carinho entre Uriel e a Irmã, em casa da qual se apresenta ainda extremamente perturbado devido aos acontecimentos lancinantes que acaba de viver:

Er war unvernünftig, mit seinem ganzen Elende sogleich dieses friedliche Herz zu überfallen; er setzte sich an die Seite seiner Schwester und drückte mit zitternder Hast ihre Hand.

»Ich schleiche mich wie ein Dieb bei dir ein,« sprach er leise, »und raube mir das, was du mir bald versagen wirst.« (SA 28)

O herói revela a sua carência afectiva num momento delicado, mas, ao mesmo tempo, a consciência de que a Irmã não lhe pode oferecer guarida, fazendo da sua visita uma espécie de despedida antes de partir para o exílio. Porém, só depois de ter visto o sobrinho («Uriel verlangte nach ihrem Kinde.» SA 28), ele consegue comunicar à Irmã as razões que motivaram a sua inesperada visita e, mais do que isso, o seu desassossego:

»Berühre mich nicht, theure Schwester! Ich bin zu schmutzig und befleckt für deine reine Seele. Morgen in der Frühe mußt du den Priester in dein Haus kommen lassen, daß er die Spuren, die ich hier ließ, durch heilige Weihe tilge. Mich traf der Fluch der Synagoge: ich bin geächtet!«

Ein Schrei des Entsetzens entfuhr der Schwester, die auf einen solchen Schlag nicht gefaßt war. Uriel wollte gehen, aber sie umschlang ihn weinend und schwur, daß sie ihn nicht lassen wolle, ihren Bruder vor aller Welt. Uriel blickte sie fragend an, er dachte an Judith, die ihn verrieth, und sank vernichtet auf seinen Sitz zurück. Die Sprache versagte ihm, denn Wehmuth, Schmerz und Entzücken vermag kein Laut im gleichen Momente wiederzugeben. (SA 28s.)

O narrador serve-se da sua onisciência («er [Uriel] dachte an Judith» SA 28) para sublinhar a enorme frustração que o herói sentiu quando este vê a reacção afectuosa e sofrida da Irmã ao *herem*, que, por contraste, lhe traz à memória a atitude repulsiva e traidora protagonizada pela amada na cena da ostracização (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 322s.).

Contudo, o episódio em análise não se destina apenas a evidenciar a amizade e o amor fraterno entre Uriel e a Irmã. Também o sobrinho, uma criança de sete anos, que, como vimos acima (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 260s.), recebe o nome de Baruch Espinosa, mantém uma relação de grande afecto com o herói da novela. Numa manifesta transgressão dos dados históricos, o sobrinho, mencionado como inimigo e detractor de Uriel da Costa no *Exemplar Humanae Vitae*, surge aqui rebaptizado com o nome do filósofo holandês de ascendência lusa e transformado em «das göttliche Kind» (SA 28) que fascina o saduceu gutzkowiano. Se é certo que a relação familiar próxima e a existência de contactos pessoais não passam, de facto, de ficcionalizações ostensivas, elas não são, de modo algum, despiciendas, como afirma Armin Gebhardt (cf. *supra*, o subcapítulo 2.2.2, p. 236). Com efeito, Karl Gutzkow faz com que o seu protagonista veja no sobrinho um discípulo e um futuro herdeiro espiritual, como teremos oportunidade de demonstrar na abordagem do diálogo entre Uriel e Baruch após a cena da sinagoga (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 315-318). Leia-se, a este propósito, o passo final da sexta sequência, que permite já antever a função atribuída à figura do pequeno Baruch pelo novelista da Jovem Alemanha:

Die Schwester weinte und Baruch sah Uriel mit großen Augen an und fragte, wer ihm so bittere Leiden verursache? Uriel fühlte das Schneidende des Kontrastes zwischen dieser kindlichen, das Böse nicht ahnenden Unschuld und der fanatischen Karikatur, die ihn verfolgte, er lachte wild auf vor Schmerz und stieß die fürchterlichsten Drohungen gegen die Verächter der Natur und der Wahrheit aus. Er schritt auf dem Getäfel der Terrasse, die Hände gegen die Gestirne streckend, auf und ab und prophezeigte der Lüge und der Barbarei einen jähen Untergang. Als er aber erschöpft auf seinen Sessel niedersank, sagte ihm Baruch mit unerschrockener Miene den Spruch der Bibel: »Wer dir die eine Backe schlägt, dem reiche auch die andere.«

Uriel blickte ihn schweigend an, dann fragte er ihn, wo er diese Worte her habe? Baruch sagte: aus dem neuen Testament, das er griechisch lese. Uriels Auge glänzte vor Begeisterung, er schloß den Neffen in seine Arme und rief in lateinischen Worten: »Veniet alter, qui me major erit!« Die Thränen stürzten ihm aus den Augen, er wankte die Stiege der Terrasse hinunter und war bald in der Finsterniß verschwunden. (SA 29)

Através da focalização interna, o narrador desvenda os motivos da ira de Uriel: a discrepância flagrante entre a pureza da «criança divina» e o fanatismo persecutório dos rabinos, vistos como «desdenhosos da natureza e da verdade», e como «arautos da mentira e da barbárie» (SA 29). Contrariamente ao tio, que, movido pela emoção, não consegue evitar os desabafos intempestivos, o pequeno Baruch aparenta grande serenidade e dá sinais de uma erudição que não se esgota no conhecimento da Tora e do Talmude, aconselhando Uriel a resistir à lei de Talião e seguir os ensinamentos de Cristo: «Wer dir die eine Backe schlägt, dem reiche auch die andere».⁴⁸ As palavras da criança comovem o herói, que se compraz com a ideia de que tem ali um discípulo com capacidade para superar o mestre, como prova o recurso à palavra de João Baptista, citada na versão latina da *Vulgata*: «Veniet alter, qui me major erit!» (SA 29) [aquele que vem depois de mim é mais poderoso do que eu (Mt 3, 11)].

Concluída a análise da representação novelística da figura histórica portuguesa nas cenas fictícias da primeira macrossequência, vale a pena lembrar que, ao longo da exposição narrativa, nem o discurso do narrador autoral nem as réplicas das figuras concretizam ainda os argumentos teológicos que estão na base da disputa do herói com a Sinagoga. Tal facto vem comprovar a existência, da parte do autor, de uma estratégia de utilização ponderada da matéria histórico-biográfica que alimenta a construção da acção e da personagem central da novela. A explanação cabal das questões filosófico-religiosas que separam o «saduceu» da hierarquia rabínica terá apenas lugar na segunda macrossequência (cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 298-315).

⁴⁸ Reza assim o célebre passo do sermão da montanha: «'Ouvistes o que foi dito: *Olho por olho e dente por dente*. Eu, porém, digo-vos: Não oponhais resistência ao mau. Mas, se alguém te bater na face direita, oferece-lhe também a outra. Se alguém quiser litigar contigo para te tirar a túnica, dá-lhe também a capa. E se alguém te obrigar a acompanhá-lo durante uma milha, caminha com ele duas. Dá a quem te pede e não voltes as costas a quem te pedir emprestado.» (Mt 5, 38-42).

b) Segunda macrossequência: O fracasso do amante e os testemunhos de saduceísmo nas fases da reconciliação e do agravamento do conflito

Na segunda macrossequência narrativa pode constatar-se a continuação do predomínio de cenas fictícias pertencentes à esfera privada, bem como o aumento da personalização da situação narrativa autoral através de frequentes incursões na interioridade de Uriel Acosta, personagem utilizada, por vezes, como «figura reflectora», criando um «contínuo autoral-figural» (cf. Stanzel, 1985: 255ss.). No entanto, verifica-se igualmente, em consequência do acontecimento marcante do *herem* e do exílio de Uriel, um claro reforço da tematização da matéria histórica nos discursos do narrador e das personagens, nomeadamente a posição filosófico-religiosa do herói no conflito com a ortodoxia.

O fim do exílio de Uriel no reencontro feliz com Judite e Ben Jochai em Arnheim (sequência 8)

Após dois meses de exílio («nach einer schon zweimonatlichen Irrfahrt im Lande» SA 31), dá-se o reencontro de um Uriel desgastado pela solidão («sein wilder Aufzug, sein langes, ungeschornes Haupt- und Barthaar» SA 34) com a amada e o primo, um autêntico momento de retardamento da acção novelística, antes de esta tomar o caminho inexorável para o desfecho infeliz. No seguimento da euforia espontânea do reencontro na cidade de Arnheim, ao arrependimento e ao pedido de desculpas de Judite, personagem que vem enfatizar o papel determinante de Ben Jochai durante a ausência do protagonista em Amesterdão. O narrador vai, aliás, sublinhando a ingenuidade do herói perante o carácter encenado do episódio do reencontro, o qual tem em vista o seu regresso e reconciliação com a comunidade. Fazendo uso da sua astúcia («Jochai war aber ein feiner Menschenkenner», SA 37), o vilão aproveita o tom jovial da conversa a caminho da estalagem para preparar estrategicamente o terreno para a apresentação cuidada do seu plano de reconciliação (cf. SA 35):

»Du scheust dich vielleicht,« sagte er [Ben Jochai], »nach Hause zurückzukehren, weil du im Banne bist? Allein deine Klugheit müßte auch hier siegen, wenn dein Starrsinn zögerte. Dein Gegner de Silva hat die Erklärung abgegeben, daß deine Sätze nicht darauf hinzielten, das Christenthum zu empfehlen, sondern daß du vielmehr der ausgestorbenen Sekte der Sadducäer zugethan seist. Da aber die Sadducäer niemals von der Gemeinde ausgeschlossen waren und volle Freiheit hatten, im Tempel zu lehren, so hat sich der Groll der Synagoge um Vieles gemildert. Würde sie auch den Bann nicht aus freien Stücken zurücknehmen, so könnte sie damit nicht zaudern, wenn du selbst einen Schritt ihr entgegenkäme und ein öffentliches Geständniß ablegtest, daß es dir in deinen Forschungen nur um die Wahrheit der jüdischen Lehre zu thun sei und du auf nichts bestehen wollest, was derselben in gerader Richtung zuwiderlaufe. Was ist an dieser Erklärung Großes verloren?« (SA 36)

Ben Jochai tenta persuadir o banido a aceitar dar o passo indispensável à sua reintegração na comunidade hebraica — a retractação. Para o efeito, utiliza um argumento de peso: o alegado parecer do opositor Judas da Silva, que, ao atestar a Uriel afinidades espirituais com o saduceísmo, terá mitigado o ressentimento da hierarquia judaica em relação ao «saduceu» («[...] so hat sich der Groll der Synagoge um Vieles gemildert.», SA 36).⁴⁹ É, de resto, a primeira vez na novela que o protagonista é associado ao pensamento saduceísta, um vector temático fundamental no processo de reconstrução histórico-ficcional da figura de Uriel Acosta, que vem a ser retomado e desenvolvido posteriormente (cf. *infra*, p. 306-312). Refira-se ainda que o recuo do *mahamad* baseado na declaração de Judas da Silva não é um dado factual, mas sim fruto da imaginação do novelista. Como teremos ocasião de explicitar, o único escrito conhecido do histórico Samuel da Silva vem mencionado no *Exemplar Humanae Vitae* (cf. *EHV* 578) como um «libelo» violento, no qual o referido médico e *parnas* hamburguês apelida Uriel da Costa de «discípulo de Epicuro», sem fazer qualquer referência aos preceitos saduceístas, embora tais preceitos

⁴⁹ No *Exemplar*, o marrano português justifica do seguinte modo a primeira retractação e o retorno à comunidade após o exílio em parte incerta: «Influía principalmente o eu sentir-me estranho neste país, onde desconhecia os naturais e de que ignorava a própria língua. Mais valia voltar para o meio deles, segui-los como desejavam e ser, como diz o provérbio, “macaco entre os macacos”. Levado por tais razões, reentrei no convívio dessa gente, renegando as minhas afirmações, e aquiessendo a tudo o que lhe aprouve. Havia já quinze anos que vivia separado dela. Foi um parente meu que serviu de intermediário na reconciliação.» (*EHV* 578).

estejam realmente presentes nos três capítulos urielinos *Sobre a Mortalidade da Alma*.⁵⁰ Tal facto vem, a nosso ver, reforçar a tese de que Karl Gutzkow consultou a *Bibliotheca Hebraea* (1715-1733) de Johann Christoph Wolf, à época a única fonte historiográfica que lhe poderia desvendar o conteúdo de pendor saduceísta inserido no fragmento da primeira versão do *Exame das Tradições Farisaicas*, dado à estampa, em 1622/1623, por Samuel da Silva, juntamente com o *Tratado da Imortalidade da Alma*.⁵¹

A estratégia de persuasão habilmente montada pelo primo acaba por atingir os seus objectivos. Depois de uma objecção inicial apoiada na defesa da honra, Uriel vai cedendo gradualmente ao desejo de apaziguamento e harmonia até aceitar o regresso a Amesterdão: «Zu Beider Freude schlug er ein und sagte, er wolle Alles thun, um ihre Liebe zu belohnen.» (SA 37). A propósito da fraqueza do herói gutzkowiano, o narrador, cada vez mais interventivo, não evita um extenso comentário judicativo em que procura explicar a má decisão tomada por Uriel:

Entziehen wir dem unglücklichen Manne darum unsere Theilnahme nicht, weil wir ihn hier eine seiner vielen Prüfungen schlecht bestehen sehen. Wir, die wir gewohnt sind, in einer gleichsam angeborenen, fortwährenden Märtyrerschaft unserer Ueberzeugung zu leben, werden leicht zur Hand sein, über einen Mann den Stab zu brechen, welcher gegen die Satzungen einer fanatischen, intoleranten Religion aufzutreten den Muth hatte und später im Stande sein kann, zu der Hand, die ihn züchtigte, wieder heranzukriechen. Allein in Uriels Seele war Verwirrung eingezogen. Er liebte das Judenthum, ja er mußte für dasselbe Alles hingeben,

⁵⁰ Sobre a fase do judaísmo heterodoxo de pendor saduceísta na evolução espiritual de Uriel da Costa, cf. *supra*, o capítulo II.2, p. 109s..

⁵¹ Cf. *supra*, o subcapítulo II.3.3, p. 129. Convém não esquecer que, de entre os restantes documentos histórico-biográficos ao dispor do novelista da Jovem Alemanha, somente Johannes Müller (*Judaismus oder Judentum*, 1644) faz algumas referências explícitas ao saduceísmo de Uriel da Costa. O *Exemplar Humanae Vitae*, por sua vez, embora não mencione nunca os vocábulos «saduceu», «saduceísta» ou «saduceísmo» (cf. Lukas, 1998: 369s.), revela, muito claramente, que o seu autor, em determinado momento da sua evolução espiritual (1616-1632), perfilha alguns preceitos essenciais do saduceísmo: «E chegando as coisas aqui, resolvi escrever um livro [o fragmento original do *Exame das Tradições Farisaicas*] no qual demonstraria a justiça da minha causa, e abertamente provaria, em conformidade com a Lei, a vaidade das tradições e dos costumes farisaicos e da discordância que tanto as suas instituições como as suas tradições têm com a Lei de Moisés. Estava já a minha obra começada, quando (é necessário que tudo fique esclarecido, e todos os acontecimentos contados com verdade) aconteceu vir a participar, corajosamente, e depois de amadurecido exame, da opinião daqueles que limitam a recompensa e o castigo do Antigo Testamento à nossa vida terrestre, sem se ocuparem da outra vida e da imortalidade das almas. Entre outros argumentos, encontrava-me eu fortalecido nas minhas opiniões pela referida Lei de Moisés, que é muda sobre todos estes pontos, e não dá aos que observam ou transgridem a Lei mais que recompensa ou castigo temporal.» (EHV 577s.).

wenn er sich nicht um seine erste Jugend, seine ersten Plane schon betrogen sehen wollte. Er hatte das Christenthum abgeschworen: was konnte ihn mehr bestimmen, der Jehovalehre treu zu bleiben! Hätte er sich auch von dieser wieder entfernen können, wie leer und nichtig mußte ihm dann sein Inneres, wie Alles an ihm in Inkonsequenz und Scham verwandelt werden! Weil er keinen neuen, dritten, unabhängigen Zustand wußte, in dem er leben konnte, flüchtete er sich unter den Schutz des Judenthums wieder zurück, indem er seine eigene Meinung den bestehenden Verhältnissen aufopferte. (SA 37)

Apelando à compaixão do leitor por este «homem infeliz» (SA 37), a voz autoral estabelece uma relação de analogia entre o ambiente de intolerância religiosa que caracteriza o universo diegético da novela e o contexto histórico-político da Restauração. Aliás, o uso do plural («Wir» SA 37) comprova uma identificação deliberada do narrador com os seus conterrâneos, os quais, devidamente familiarizados com a falta de liberdade de expressão, sentem na pele esse «martírio inato e perpétuo das nossas convicções» (SA 37). A evocação do ambiente repressivo dos anos 30 do século XIX convida à absolvição do herói, cuja fraqueza humana é friamente explorada, de forma impiedosa, por Ben Jochai, o agente secreto do poder despótico da Sinagoga. A referência ocasional ao contexto coevo no decorrer da acção histórico-novelística é um exemplo acabado e, porque não dizê-lo, mal disfarçado do preceito estético-literário do «contrabando de ideias». ⁵²

Todavia, o paralelismo instaurado pelo narrador entre a situação do protagonista histórico-ficcional da primeira metade do século XVII e a do indivíduo inserido na realidade oitocentista da Liga Alemã não se esgota aí. A instância mediadora do discurso narrativo apresenta novos dados informativos que atestam a complexidade da figura central, a qual se encontra num dilema, uma vez que preservar a fidelidade ao judaísmo implica prescindir da livre expressão das suas convicções, antagónicas em relação à ortodoxia rabínica. Ao contrário do que afirma Wolfgang Lukas (1998a: 391), somos da opinião que a dilaceração de Uriel — manifestada através do vazio interior («[...] wie leer und nichtig mußte ihm dann sein Inneres, wie Alles an ihm in Inkonsequenz und Scham verwandelt werden!» SA 37) — tem, de facto, directamente a ver com a ansiada harmonia privada com

⁵² Para um esclarecimento cabal do conceito gutzkowitziano de «Ideenschmuggel», cf. *supra*, os subcapítulos III.1.3.1, III.1.3.3 e III.1.4.3, p. 161-169, 179-182 e 211-217, respectivamente.

a família e com a mulher amada.⁵³ Uma situação análoga é vivida pelo intelectual da Jovem Alemanha que, em nome da fidelidade à pátria, se vê obrigado a sacrificar a afirmação livre dos seus princípios. Através das incursões do narrador autoral no pensamento de Uriel Acosta apercebemo-nos dos primeiros sinais de uma dilaceração interior que, em consonância com o modelo histórico-biográfico subjacente à representação novelística do herói, haverá de consumi-lo em diversos momentos posteriores.

Note-se, porém, que o episódio fictício do reencontro em Arnheim, que sela o fim do exílio de Uriel após o primeiro *herem*, introduz alguns dados contrafactuais e fantasiados por Gutzkow, como são os casos do parecer de Judas da Silva e do alegado recuo estratégico dos rabinos. Tal procedimento contribui para dar consistência à acção e às figuras novelísticas e, ao mesmo tempo, para lançar alguma luz sobre um dos pontos mais obscuros do conflito histórico, nomeadamente as relações do primo de Uriel, e do médico da Silva, com a hierarquia rabínica de Amesterdão. Já o retrato psicológico do herói recebe mais alguns retoques que antecipam importantes características explicitadas nas cenas subsequentes, a saber: o saduceísmo e a dilaceração interior.

«Ein fortwährender Kampf mit seinem Innern» — o falso idílio ou retraimento de Uriel após a reconciliação com Judite (sequência 9)

No final da nona sequência narrativa, que engloba a primeira retractação e o retorno do proscrito à comunidade, a ténue esperança colocada por Uriel na tentativa de contrariar o «curso natural de todos os acontecimentos» (SA 40) cedo se esvanece. Nem o facto de ele, à laia de distração, retomar os antigos estudos de Direito (SA 41) consegue evitar o célere fim do comprazimento pela reconciliação com Judite e a queda na melancolia decorrente de uma profunda dilaceração interior, já perceptível no momento em que Uriel optara pela retractação (cf. *supra*, p. 300ss.):

Die frühere Heiterkeit, welche ihn selbst da nicht ganz verließ, als er die eingetretene Katastrophe sich allmählig vorbereiten sah, war gänzlich aus seinem

⁵³ Também Marianne Wunsch (2001: 194) sublinha a correlação entre o conflito religioso e a intriga amorosa.

Gemüthe verschwunden. *Er lag gegen sich selbst in Feindschaft und verfolgte sich mit einem Grolle, als hätte sein Wesen sich in zwei Hälften getheilt. Es war ein fortwährender Kampf in seinem Innern.* (SA 41; itálicos nossos)

A insistência do narrador no conflito interior do herói novelístico, que sofre na pele a repressão da liberdade religiosa, não surge por acaso. De acordo com Wolfgang Lukas (1998a: 391s.), a dilaceração individual do marrano seiscentista que protagoniza a novela reflecte a dilaceração colectiva que afecta a sociedade alemã da Restauração, uma época de conturbada transição histórico-política e social, em que a problemática sociopsicológica da «Zerrissenheit» adquire particular acuidade. No entanto, a dilaceração do indivíduo inserido no mundo histórico-ficcional de 1639/1640 — em particular, durante o período de falso idílio e retraimento — não se deve exclusivamente a razões religiosas; como sublinhámos anteriormente (cf. *supra*, p. 301), Uriel Acosta é acometido por uma crise afectiva que o faz vacilar entre a assunção pública das suas convicções filosófico-religiosas e o seu amor à família e a Judite. Assim, e voltando ao texto, é lógico que a alteração do estado de espírito de Uriel após a precária reconciliação se repercute também de forma negativa na sua relação com Judite, como o narrador faz questão de explicar:

Niemand konnte bei dieser Veränderung mehr leiden, als Judith. Die Umwandlung, welche sie selbst in sich erfahren hatte, vergrößerte ihren Kummer noch. [...] Der naive Ton, mit welchem sie des Geliebten Zärtlichkeit erwiderte, war verschwunden. Sie lächelte schmerzhaft und ungläubig, wenn Uriel das zwischen ihnen eingerissene Schweigen brach und sie an die Unschuld früherer Zeit erinnerte. Aber wie selten that dies Uriel noch dazu! Er war nicht mehr im unmittelbaren Genuß der Liebe, er war nicht mehr gegenwärtig bei seinen Schwüren, ja nicht einmal bei seinen Küssen. (SA 42)

O narrador autoral aproxima-se mais de Judite para destacar a perturbação e o sofrimento da figura feminina que se sente menosprezada. A sua crescente insatisfação começa a exteriorizar-se através do queixume e culmina num desabafo que descreve o paradoxo a que chegou a deteriorada relação de Uriel com a bela judia: «Wäre unsere Lage unglücklicher, vielleicht würden wir dann beide glücklicher sein!» (SA 43). O silêncio

imposto a Uriel Acosta pela assinatura da abjuração transformara a sua ligação com Judite num idílio falso e insustentável, ao qual era necessário pôr termo. A solução óbvia é encontrada no decurso de uma conversa reconciliadora em que o par amoroso acaba por revitalizar a ameaçada relação. Eis as principais resoluções saídas desse diálogo:

Von dieser Stunde an, in welcher die Liebenden ihren Bund auf's Neue besiegelten, erklärte Uriel, daß er jede Enthaltbarkeit, jeden Zwang jetzt aufgebe. Er habe nicht die Absicht, im offenen Kampfe gegen seine Gegner aufzutreten, aber täuschen wolle er ferner weder sich noch sie. Wo ihn die Wahrheit herausfordere, wolle er sie bekennen. Judith pries sich glücklich, bald eine Gelegenheit zu finden, wo sie zeigen konnte, was sie vermochte. (SA 44)

O anúncio do fim do retraimento e do reinício da actividade crítica por parte de Uriel é relatado pelo narrador em discurso indirecto. Note-se ainda que o protagonista não assume um regresso deliberado à luta contra a ortodoxia judaica, uma declaração de intenções que não tardará a ser contrariada.

«Weder ein Christ noch ein Jude» — a discussão com o rabino Ben Akiba (sequência 10)

O pequeno incidente incluído na décima sequência narrativa é inteiramente criado por Gutzkow. Trata-se de um episódio marginal que visa a caracterização indirecta do protagonista após o período de retraimento pós-abjuratório. Nesta fase mais expansiva, em que já retomara os estudos teológicos (cf. *infra*, o subcapítulo 2.3.4.3, p. 329ss.), Uriel é surpreendido pela presença do rabino-mor Ben Akiba rodeado de crianças na sua própria casa, onde se encontra a convite da mãe («die orthodoxe Ester» SA 45) para uma sessão de esclarecimento sobre judaísmo. O protagonista chega a tempo de ouvir Ben Akiba reafirmar um preceito ético do Talmude referente ao heretismo e à beataria:

»Denn,« sagte er gerade, als Uriel hereintrat, »es ist vor Gott eine größere Tugend, sich eine Verführung recht oft vorzunehmen und ihr zu widerstehen, als sie gänzlich von sich entfernt zu halten.«

Als die Knaben nun das Zimmer verlassen hatten, schlug Uriel, vertraulich und zum Scherze aufgelegt, dem Rabbi auf die Schulter und sagte: »Nun will ich Euch zeigen, ehrwürdiger Meister, daß ich heute weder ein Christ noch ein Jude bin. Die Christen haben dasselbe Moralgesetz, das Ihr aus dem Talmud erwähntet; sie lehren auch, daß es besser sei, mit der Unzucht sich zu Bett zu legen und rein wieder aufzustehen, als von vornherein der Verführung aus dem Wege zu gehen. Aber Welch ein abscheulicher, heuchlerischer Glaube ist dies! Ist der Adel der Seele da nicht größer, wo man die Sünde meidet, als da, wo man sie nur besiegt? Die Sünde herausfordern kann nur der, welcher aus der Tugend ein Geschäft macht, und die Tugend soll doch im Gegentheil ein angeborener Trieb, ein aus dem Innern hervorströmender freier Erguß der Liebe sein. Wer sich aus freien Stücken mit der Sünde in einen Kampf einläßt, um seine Stärke zu zeigen, hat die Unschuld des Gemüthes schon verloren; und was kann größere Tugend sein, als ein reines Herz haben?« Der Rabbi blickte zu Uriel hinauf mit einem durchbohrenden Blicke und verließ das Zimmer, eine Drohung in seinen grauen Bart murmelnd. (SA 45s.)

Em total desacordo com o representante máximo da congregação, Uriel comete a ousadia de contestar abertamente o conceito de virtude professado, quer pelo Talmude quer pela Bíblia, autoproclamando-se como apóstata («weder ein Christ noch ein Jude» SA 45).⁵⁴ O livre-pensador portuense prefere uma prática ascética de pendor epicurista à afirmação permanente da virtude como resistência à tentação e ao pecado. Num confronto directo com o rabino-mor, o extremar da sua posição contra a hipocrisia de certos preceitos talmúdicos e bíblicos só pode contribuir para a agudização do conflito central com a Sinagoga.

Como se disse acima, trata-se, com efeito, de um episódio fictício, mas baseado, aparentemente, no pensamento epicurista, de que o histórico Uriel da Costa se vê acusado pelo seu «falso caluniador» no *Tratado da Mortalidade das Almas*. De resto, as afinidades espirituais do luso-judeu com a doutrina de Epicuro durante a fase saduceísta (1616-1632)

⁵⁴ A expressão com o protagonista afirma aqui a sua independência espiritual parece inspirada no seguinte passo do *Exemplar Humanae Vitae*: «Eu sei que, para esfalecer a minha honra, os meus adversários se habituaram a dizer perante a multidão ignara: “Mas esse não tem religião; não é nem judeu, nem cristão, nem maometano”.» (EHV 581).

vêm referenciadas na sua autobiografia (cf. *EHV* 578, e *supra*, p. 299), o que comprova, mais uma vez, a inserção de matéria histórico-biográfica em cenas puramente fictícias.

Teologia ao luar — a explanação do pensamento de Uriel na conversa fatídica com a amada (sequência 11)

A longa conversa ao luar («eines Abends im Mondschein mit Judith», *SA* 48), narrada na décima primeira sequência, é outro episódio criado pelo novelista que reveste uma importância absolutamente essencial no que respeita quer à construção da figura principal quer ao desfecho da intriga amorosa, a qual se encontra agora definitivamente concatenada com o conflito religioso que informa a narrativa histórica. Gutzkow intensifica agora a tematização da História, nomeadamente no que toca à matéria teológica extraída dos intertextos historiográficos sobre Uriel da Costa (cf. *supra*, o capítulo II.3, p. 113-139).

Assim, logo no início da sequência narrativa em apreço, a qual vai alternando a narração cénica com o relato e os comentários do narrador autoral, o leitor começa a tomar um conhecimento concreto do ideário filosófico-religioso do protagonista que estará na base da segunda excomunhão e que justifica a inclusão do epíteto de saduceu no título da novela:

Plötzlich nahmen aber alle diese Verhältnisse eine neue Gestalt an. Einige Worte, welche Uriel eines Abends im Mondschein mit Judith wechselte, gaben dazu die Ursache her. Sie hatte ihn gefragt, ob er denn in Wahrheit den Namen eines Sadducäers verdiene, den man ihm allgemein gäbe. Uriel hatte dessen keinen Hehl und sagte: »Wenn es ein Wort gibt, das eine unabhängige, über Vieles schon im Klaren, über das Meiste noch im Ungewissen befindliche Meinung bezeichnet, so möchte ich mich am liebsten mit dem Namen jener Sekte bezeichnet sehen.« (*SA* 48)

A confirmação do credo saduceísta pelo próprio herói novelístico diante da amada, num cenário nocturno com evidentes reminiscências românticas, não constitui grande surpresa para o leitor, que, também no decurso da narrativa, já fora alertado por Jochai para este

traço singular e eminentemente ficcional da representação gutzkowiana de Uriel Acosta (cf. *supra*, p. 299). O que acaba por surpreender é a reacção ao pensamento heterodoxo do saduceu por parte da bela judia quando ela tenta dar os primeiros passos para a emancipação religiosa:

»Dann glaubest du also auch nicht,« fiel Judith mit Hast ein, »daß unsere Seelen nach dem Tode wieder vereinigt werden?« –

»Moses lehrt darüber nichts,« sagte Uriel spottend. Judith verstand ihn nicht; aber es war ihr in diesem Augenblicke, als öffnete sich ein tiefer, finsterer Abgrund und sie stürzte fort und fort durch eine Ewigkeit, die sie nicht zu fassen vermochte.

Sie zitterte, schwieg, und erst nach langer Zeit fragte sie ihn zum zweiten Male, ob er habe sagen wollen, daß sie Beide in ewige Nacht untergingen. Uriel nickte mit dem Haupte und erwiderte: »Womit läßt sich nachweisen, daß wir jenseits noch einmal leben sollten? Alle die Hülfsmittel zum Leben, welche uns die Natur mitgegeben hat, sind nur für die irdische Welt berechnet, ja für diese reichen sie nicht einmal aus; denn wir müssen sterben und unser ganzer Bau fällt frühe in Asche zusammen.« (SA 48)

Note-se que Uriel Acosta, qual discípulo saduceísta, e à semelhança do que afirma o seu modelo histórico oriundo do Porto,⁵⁵ faz uma leitura racionalista da Torá que o leva a contestar a imortalidade da alma e a vida além-túmulo (cf. Wunsch, 2001: 196; Eke, 2005b: 118; Nunes, 2006d: 20s.). Ora é justamente na contestação desses dois teoremas da ortodoxia judaica e cristã que reside o principal pomo de discórdia entre o saduceu e a Sinagoga, e, concomitantemente, entre Uriel e Judite. Psicologicamente frágil e demasiado presa aos valores tradicionais do judaísmo rabínico, a figura feminina parece, de facto, incapaz de aceitar que a possibilidade de uma existência reduzida à vida terrena a precipite como que «num abismo profundo e tenebroso» (SA 48).

O debate teológico, que continua a manter estreitos laços intertextuais com a autobiografia urielina, inclui também o problema da verdade e da eternidade (cf. SA 48s.),

⁵⁵ No *Exemplar Humanæ Vitæ*, Uriel da Costa não só atesta a sua discordância com o fariseísmo exposta no *Exame das Tradições Farisaicas* como se reporta, de forma explícita, ao referido preceito da imortalidade da alma humana (cf. *supra*, p. 300). Para uma definição do conceito de saduceísmo, cf. *supra*, o subcapítulo II.2.2, p. 110.

mas, por insistência do herói novelístico, acaba por centrar-se de novo na negação da vida além-túmulo, suscitando, assim, nova pergunta inquietante por parte de Judite:⁵⁶

»Warum, Uriel, sind denn die Menschen in gute und böse getheilt, wenn es einst keinen Ort gäbe, wo dieser Unterschied ausgeglichen wird?«

Uriel fand dieses Gespräch entzückend und lachte noch lauter. »Wie bescheiden du bist, Judith!« rief er aus; »wie artig du die Belohnung und Bestrafung umschrieben hast! Aber sage mir, wenn es wirklich eine Ewigkeit gäbe und sie sich damit beschäftigte, diesen zu belohnen und jenen zu bestrafen, hätte sie damit nicht auch eine große Mangelhaftigkeit in der Weltordnung zugelassen? Denn was hieße dies anders, als Preise aussetzen, welche nicht mehr die Tugend zu erringen hätte, sondern der Eigennutz? Die Tugend ist, wie die Wahrheit, um ihrer selbst willen da. Sie theilt hierin die Eigenschaft, welche der Schönheit noch nie bestritten ist. Von der Schönheit verlangst du nicht, daß sie sich dereinst noch steigern. Ich möchte dich, meine theure Judith, niemals schöner sehen, als du bist, und leugne gerade deshalb die Unsterblichkeit deiner Seele, weil ich fürchte, daß du einmal anders sein könntest, als jetzt.« (SA 49s.)

O narrador faz sobressair o entusiasmo que Uriel coloca na discussão filosófica em contraste com o estado de alma da amada «humilde», cuja tristeza vai aumentando a cada momento com o alargamento do fosso que separa o judaísmo saduceísta do ortodoxo. A questão da distinção entre o bem e o mal também não ajuda à harmonia do par amoroso, uma vez que a figura masculina recusa a ideia de eternidade e, conseqüentemente, a atribuição à criatura humana de uma recompensa e de um castigo além-túmulo. A desconstrução racional da ideia romântica da eternidade do amor humano é outro aspecto que contribui de modo decisivo para o fracasso da relação amorosa. O tom sóbrio e racional adoptado por Uriel no debate dos assuntos filosófico-religiosos transforma a conversa ao luar numa cena anti-romântica, afastando de forma irremediável o saduceu da bela judia, a

⁵⁶ A propósito desta questão, pode ler-se ainda o seguinte trecho no *Exemplar*: «Ao saberem que possuía semelhante opinião [de que não há qualquer julgamento divino além-túmulo], alegraram-se os meus inimigos, considerando que ela bastava para se justificarem (no que diz respeito à minha expulsão) perante os cristãos, que crêem na imortalidade da alma e a confessam por uma crença particular fundada sobre a Lei evangélica, onde expressamente se mencionam o prémio e o suplício eternos.» (EHV 578).

qual, já desprovida de fé e de esperança no futuro do noivado, vê frustrada uma nova tentativa de conciliação de posições religiosas:

Judith aber hatte mit diesen Worten, denen sie traute, alle Fäden verloren, welche ihren Glauben und ihre Hoffnung noch zusammenhielten. Sie blickte bittend zu Uriel hinauf, denn sie fühlte es, daß sie an der Grenze war, über die hinaus sie ihm nicht mehr folgen konnte. Da er schwieg, so wagte sie, die stillen Sterne über ihren Häuptern zu beschwören und mit ihnen gegen Uriel zu kämpfen. Doch er nannte Alles Täuschung und sagte, die Welt sei nur eine Grille Gottes; denn ein Plan Gottes könne sie nicht sein, da nur die irdische Schwäche, die mit einem Worte nichts schaffen könne, Plane mache. (SA 50)

Chegada aos limites da sua capacidade para acompanhar o alcance das ideias do saduceu, Judite é confrontada com uma perspectiva antiteológica do mundo que antecipa, por sinal, a nova concepção da História aberta à contingência divina, defendida pelo jovem novelista alemão no ensaio *Zur Philosophie der Geschichte* (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.2, p. 202ss.).

A dor e o sofrimento de Judite devido às ideias heterodoxas de Uriel impelem-na para uma última e desesperada pergunta relativa ao fim terreno do amor que os une, a qual dá origem a uma resposta fatal que acaba por «decretar» o fim da relação amorosa:

Sie krümmte sich wehklagend in dem Zauberkreis seiner Worte, beschwor ihn, seine Formeln zurückzunehmen, und richtete sich, wie athemlos, mit der letzten Frage an ihn: ob denn auch die Schwüre ihrer Liebe verhallen müßten in das Nichts, und sich Liebende im Jenseits nicht wieder finden würden? Uriel verneinte Alles. (SA 50)

A reafirmação da transitoriedade ou da finitude do amor por parte do protagonista assinala a última parte de um discurso filosófico-religioso eminentemente racional e anti-romântico que não concede qualquer espaço à ilusão amorosa da bela judia, incapaz de aceitar a destruição da utopia do amor eterno. A longa fala de Uriel no momento da despedida é ainda pautada por uma frieza inconsciente e, por meio de uma síntese da mundividência

heterodoxa, vem apenas reiterar a negação da existência da imortalidade humana inscrita no Talmude e consumir o desmoronamento definitivo da fé e do amor de Judite:

Er legte seine eiskalte Hand in Judiths fieberglühende und sagte: »Wie kann man sich lieben, ohne die Reize des Körpers und der Seele zu besitzen, welche dich auf Erden schmücken? Es ist unerweislich, daß wir im jenseits mit denselben Stiefeln und Sporen auftreten, wie hier. Unsere kleinen Gebrechen, die oft so liebenswürdig sind, deine vielen Launen, die mich fesseln, müßten dort alle aufhören. Es könnte doch nur ein seelischer Zustand sein, der uns zwänge, uns in Gedanken, aber keineswegs in Küssen und Umarmungen zu lieben. Diese Seelengenüsse müssen aber ohne sinnliche Empfindung sehr einförmig sein, wie ich mir denn überhaupt dies allgemeine Zerfließen, das man im jenseits zu hoffen pflegt, nicht ohne die größte Langeweile vorstellen kann. So gewiß ich jetzt lebe, werde ich einmal todt daliegen, ohne Besinnung, ohne zu wissen, daß es eine Judith gab. Es gibt nur eine Unsterblichkeit: das ist die im Gedächtnisse der Menschen; jede andere ist eine abergläubische und eigennützige Täuschung.« (SA 50s.)

Depois de o protagonista concluir a explicitação da teoria saduceísta da rejeição da imortalidade da alma como fruto da superstição e do egoísmo humanos, é o narrador que põe a nu a artificialidade da cena da despedida: Uriel, agora apelidado de «ateu» (SA 51), tenta reparar, artificialmente, através de carícias e sorrisos forçados, a harmonia espiritual destruída ao longo do diálogo com a amada:

Dann überhäufte der Atheist seine Geliebte mit Liebkosungen und brachte sie durch seine ausgelassene, fast gemachte Lustigkeit dahin, zu allen seinen grausamen Erklärungen eine gute Miene zu machen. Sie lächelte auch und versprach ihm beim Abschied, daß sie Alles in genaue Ueberlegung ziehen wolle. (SA 51)

Ironicamente, a sinceridade com que o herói conduz a conversa ao luar termina sob o signo da hipocrisia mútua, tentando disfarçar inabilmente o indisfarçável e revelando, assim, a impossibilidade de concertação de posições entre o par amoroso em matéria de religião.

Só alguns dias mais tarde, quando se aprecede da continuada ausência de Judite, Uriel Acosta toma inteira consciência das consequências nefastas do episódio. Para fazer o balanço do impacte da conversa ao luar sobre o destino da intriga amorosa, Gutzkow escolhe o monólogo, uma estratégia discursiva decalcada do modo dramático, que permite o acesso directo do leitor ao pensamento da personagem:

»So hab´ ich jetzt,« rief er aus, »zu allen Verwünschungen, welche mich hier auf Erden schon traf, auch noch den Fluch des Himmels auf mich geladen! Wo find´ ich einen Ausweg aus diesem Labyrinth? Mein Liebstes habe ich selbst von mir gestoßen; ich fand eine Kurzweil darin, eine Perle mit meinen Füßen zu zertreten. Warum flieht mich Judith? Sie haßt mich nicht, aber unheimlich bin ich ihr. Ich zerriß selbst das Band, das sie an mich fesselt: denn welches Weib möchte dem freigeistigen Uebermuth, mit dem ich in ihrer Nähe spielte, vertraut sein? Es ist kein böser Entschluß, daß mich Judith meidet, sondern ich selbst zwang sie dazu. Ich löste sie von einer Welt ab, deren Sprache und Gesinnung ihr verständlich ist, und gab ich ihr dafür eine neue wieder? Nein, nichts als Unvollendung, Zweifel, Grundloses und Luftiges erntete sie aus meinem Umgang. Sie war im Stande, einmal das Elend zu ertragen, das über mich verhängt wurde; aber ich Verblendeter nahm es an, als sie sich vermaß, es zum zweitenmale zu können. Ich erblickte darin eine Aufforderung, was doch nur ein stummes Zeichen ihrer Liebe war, ein Wille, den ich für die That hätte nehmen sollen. Jetzt kann ich täglich die Erneuerung meines Bannes erwarten, alle Verbindung mit meinem Volke ist dann abgeschnitten, ich bin verstoßen, verachtet, gemieden, und konnte in diesen elenden Zustand Judith mit hinein ziehen? Sie gesteht sich ihn vielleicht nicht, diesen neuen Schlag, aber sie ahnt ihn voraus, und ohne zu wissen, was sie thut, meidet sie den, der an ihr in fortwährendem Verbrechen lebt. Wie helf´ ich mir und ihr?« (SA 52s.)

O discurso do herói no momento em que consciencializa a gravidade da situação presente é caracterizado pela inconstância, pela autoculpabilização e pela perplexidade. A auto-análise do protagonista fornece ao leitor um balanço da relação amorosa com Judite e, ao mesmo tempo, do conflito teológico com a Sinagoga. O episódio marcadamente anti-romântico do debate teológico ao luar, que vem fundir de forma definitiva os dois fios da acção, acaba

por provocar a ruptura irrevogável do noivado, desempenhando a função de peripécia na tectónica da novela. Este singular encontro nocturno vem, de facto, traçar o destino infeliz do saduceu tanto no plano amoroso, livremente criado pelo ficcionista, como no plano espiritual, inspirado nas fontes histórico-biográficas.

Todavia, a décima primeira sequência narrativa não constitui somente o clássico ponto de viragem no acontecer novelístico que toma agora o pior rumo possível para o herói; o longo e fatídico diálogo entre o par amoroso contribui, de igual modo, para a reconstrução definitiva do perfil histórico-ficcional do livre-pensador judaico-português como *saduceu* de Amesterdão, caracterizado pelo cepticismo racionalista e pela dilaceração interior. A simplificação do complexo trajecto espiritual percorrido pela figura histórica de Uriel da Costa, entre o catolicismo da juventude e o deísmo ético da idade madura, passando pelas fases marrana, ortodoxa e saduceísta (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.2, p. 105-112), é a nota mais saliente no que respeita ao tratamento estético-literário da matéria histórica no âmbito do episódio fictício que acabamos de analisar. Com efeito, o ideário filosófico-religioso de Uriel, se exceptuarmos a fase cristã remetida para a história prévia da novela, vê-se praticamente reduzido aos preceitos básicos do saduceísmo, nomeadamente a lealdade à letra da Torá e a negação dos dogmas da imortalidade da alma e da vida além-túmulo consignados no Talmude. A melhor explicação para a representação simplificada da evolução do pensamento urielino talvez seja a possibilidade de Karl Gutzkow ter conhecido apenas a versão truncada do *Exemplar Humanae Vitae* assinada por Johann Georg Müller (*Bild des menschlichen Lebens*), a qual omite a segunda parte da autobiografia em que Uriel da Costa desenvolve as ideias relativas ao deísmo naturalista que assumidamente professa na última fase da sua vida (cf. *supra*, os subcapítulos II.2.2 e II.3.2, p. 111ss. e 120-125, respectivamente). Não é, porém, de excluir a hipótese de se tratar de uma opção consciente e intencional por parte do autor da Jovem Alemanha, que se vê obrigado a compaginar a matéria histórica com as limitações técnico-formais do género novelístico, o qual não admite a mesma complexidade do romance no desenho das figuras (cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2.1, p. 51ss.).

Antes do segundo anátema: Uriel e a «máscara da amizade» de Ben Jochai (sequência 12)

Se é certo que Ben Jochai vem desempenhando, desde o início do acontecer novelístico, o papel de mediador entre o primo heterodoxo e a Sinagoga, designadamente aquando das conversações sobre as formalidades da readmissão na comunidade após o primeiro *herem*, também é verdade que não são fornecidos ao leitor quaisquer detalhes nem extractos de diálogos entre as personagens envolvidas nas referidas negociações. A situação muda, porém, de figura no período que precede o segundo anátema, narrado na décima segunda sequência. Desta feita, o narrador focaliza especialmente a estratégia de dissimulação usada por Ben Jochai e prepara-se para retirar ao antagonista a «máscara da amizade compassiva» (SA 53), que ele conserva diante dos olhos ingénuos de Uriel Acosta:

Seinem Gesichte stand die Maske theilnehmender Freundschaft schlecht, aber Uriel, nur mit seinem Leide beschäftigt, hatte sogar vergessen, daß ihn Jochai seit seinem Widerruf mied, und ihm Beweise waren hinterbracht worden, die seines Veters guten Willen in den Schatten stellten. (SA 53)

A enorme cegueira evidenciada pelo herói novelístico ao procurar conselho junto do primo, quando este dera sinais evidentes de falsidade e traição, configura, a nosso ver, um exemplo clássico de *hamartia*. Leia-se a proposta de mediação de Jochai, que constitui mais um exemplo da miscigenação entre factos históricos e ficção:

»Es ist wahr, sie [Judith] würde die Acht nicht ertragen können; darum siehe zu, daß du sie umgehst.«

»Wie soll ich das thun?« rief Uriel verzweifelnd.

Jochai hielt ihn grausam einen Augenblick hin, dann trat er zu ihm heran, ergriff seine Hand und sprach mit gedämpfter Stimme: »Unglücklicher, wie durchschneidet es mein Herz, daß du so vielen Leiden aufgespart bist!«

Uriel stürzte auf einen Sessel und badete sich in Thränen. Jochai schwieg; was hätte er auch sagen können, das Uriel nicht schon wußte? Dennoch sprach er es aus.

»Die Synagoge,« fuhr er nach einer Weile fort, »hat deine Schrift dem Feuer übergeben, der morgende Tag schon ist dazu bestimmt, einen neuen, viel stärkern Bann, als den frühern, über dich auszusprechen. Komm dem Allem zuvor! Stelle dich selbst deinen Richtern und unterwirf dich einer Buße! Ich will alle meine Kräfte aufbieten, daß diese so mild als möglich eingerichtet werde. Entschlage dich dann in Zukunft allen neuen Reizungen der Gemeinde, verlaß entweder diese Gegend, oder hilf bei den Geschäften deiner Brüder, daß du Zerstreung hast. Judith hast du um diesen Preis zurückgekauft.« (SA 54s.)

Observe-se a chantagem psicológica de Jochai, que utiliza a amada Judite como isco para obrigar Uriel a aceitar uma alegada penitência que evite uma segunda excomunhão. O mediador tendencioso do conflito teológico é portador de mensagens que sinalizam o avanço da acção: primeiro, a notícia da queima, por parte dos líderes da congregação, do «escrito» urielino só *a posteriori* conhecido sob o título *Exame das Tradições Farisaicas*⁵⁷ e, depois, o anúncio do iminente segundo *herem*. Trata-se, em ambos os casos, de dados históricos inseridos na conversa privada entre o herói e o vilão.

A reacção imediata de Uriel ao ultimato revela que ele está prestes a descobrir a falsidade e traição do primo:

Uriel sah ihn starr an; es kam ihm vor, als habe der Vetter bei dieser letzten Erklärung blässer ausgesehen als zuvor. Es übermannte ihn einen Moment der Gedanke, daß ihn Jochai ja hassen müsse, weil er ihm Judiths Liebe geraubt, daß er unter der Maske der Freundschaft ihm böse Rathschläge ertheilen könnte. Doch strömte das Gefühl seiner verzweifelten Lage über ihn her, er schritt händeringend im Zimmer auf und nieder und beschwor Jochai, ob er Judiths gewiß sein dürfte, nachdem er sich Allem unterworfen hätte? (SA 55)

O narrador autoral tem o cuidado de esclarecer que é o facto de o protagonista se encontrar numa situação desesperada que lhe retira a clarividência para enfrentar Ben Jochai neste momento. Quando, de seguida, este lhe confirma que Judite aceita a reconciliação, no caso de Uriel se entregar e submeter à Sinagoga para evitar o segundo anátema, o herói remete-

⁵⁷ Sobre o tratamento dado ao principal escrito filosófico-religioso de Uriel da Costa na novela em apreço, cf. *infra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 331ss..

se ao silêncio acometido por vergonha e desespero: «Uriel rang die Hände, Scham und Verzweiflung peitschten ihn; kein Wort kam mehr über seine Lippen, und Jochai verließ ihn, in einigen Stunden seine Rückkehr versprechend.» (SA 55)

A finalizar a análise da breve sequência narrativa que antecede a detenção, o *herem* e a retractação de Uriel gostaríamos de destacar o estado de espírito do protagonista. Neste momento decisivo da representação do conflito com a ortodoxia, o livre-pensador da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* demonstra grande fraqueza psicológica, acabando por ceder às pressões da Sinagoga principalmente devido ao amor por Judite, uma personagem feminina débil que não se atreve a libertar-se dos dogmas que a prendem ao judaísmo ortodoxo e se torna numa presa fácil para o ardiloso Ben Jochai. Assim, devido à inserção da intriga amorosa na novela, a construção da protagonista histórico-ficcional afasta-se, neste fase do conflito, de modo sensível do modelo histórico Uriel da Costa, cuja cedência perante as autoridades rabínicas se deve, em exclusivo, ao estado de isolamento e miséria humana que, de acordo com o *Exemplar Humanae Vitae*, caracteriza os sete anos que precedem a derradeira retractação pública na sinagoga Talmude Tora.

c) Terceira macrossequência: A herança espiritual de Uriel na cena da despedida de Baruch Espinosa

O reencontro de Uriel Acosta com Baruch Espinosa dá-se na última sequência narrativa, ou seja, imediatamente após a fatídica cena da humilhação na sinagoga e antes de se suicidar (cf. *infra*, so subcapítulo III.2.3.4.3, p. 338-348 e 348-352, respectivamente). Trata-se de uma cena breve, e perfeitamente fictícia, que vem sublinhar a coesão da família judia reunida no lar materno e que tem um significado sobretudo simbólico. Uriel, visivelmente tangido pela violência dos actos de penitência a que acaba de ser submetido, pega no sobrinho ao colo e, só após alguns instantes, é capaz de lhe dirigir as seguintes palavras:

»Du unschuldiger Knabe, du ahnest noch nichts von den Gräueln dieser Welt, und ein Zerschmetterter, ein bis zum Wahnsinn Mißhandelter trägt dich in den Armen. Zitterst du nicht vor Verbrechen, wie man sie an mir begangen hat? Blicke mich nicht so stumm an, Knabe; was an mir geschehen ist, bleibt unerhört unter der Sonne. Ja, du bebst, himmlisches Kind; selbst deine unschuldvollen Züge müssen erblassen, wo sie diesen Frevel sehen, diesen geschändeten Leib, diesen zertretenen Stolz: Du segnest meine Rache! Du versprichst mir, meine Rache zu Ende zu bringen; poche einst, wenn dein Geist sich erhebt, an die Wohnung Gottes, und forsche, warum er die, welche sein Geheimniß lieben, züchtigt. Mein unvollendetes, zertretenes Werk gebe ich dir, der noch einzig furchtlos ist, und der meines Schwertes Scharfen an jenen elenden Knechten der Allmacht auswetzen wird. Das Gegenwärtige sinkt Alles unter mir zusammen, nur auf die Zukunft hoffe ich. O Gott, o Gott, wie elend hast du mich gemacht.« (SA 63)

O herói, determinado a pôr fim à sua própria vida, pretende sensibilizar a «criança divina» (SA 63) para a peculiaridade do seu destino pessoal, marcado pela perseguição e repressão ignominiosas da hierarquia rabínica, e chamar a atenção para a legitimidade da sua vingança sobre o traidor Ben Jochai. Mas a principal finalidade da longa fala dirigida ao «menino inocente» (SA 63) na fantasiosa cena da despedida é a passagem de testemunho do protagonista ao sobrinho, que é chamado a continuar a «obra inacabada e espezinhada» do saduceu (SA 63), configurado como vítima de intolerância religiosa. O texto da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* desmente, de modo inequívoco, o comentário insensato de Armin Gebhardt (2003: 82) a respeito do passo em análise (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.2.2, p. 236). Perfilhamos, pois, a ideia formulada por Manuela Nunes (2006a: 109) e. o. de que este último discurso de Uriel Acosta, no contexto histórico-novelistico, constitui um testamento intelectual legado ao seu herdeiro natural, uma vez que, no plano histórico, a influência do livre-pensador Uriel da Costa sobre o filósofo Baruch Espinosa é admitida pela maioria dos historiadores da filosofia, pelo menos no que concerne à contestação da imortalidade da alma e da origem divina da Torá (cf. Nunes, 2006a: 107ss.).

Ainda a respeito desta cena, é curioso verificar que Gutzkow opta por omitir qualquer referência à produção e divulgação da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*, obra tida como o verdadeiro testamento espiritual legado pelo marrano portuense à

posteridade. Assim, a estratégia ficcional adoptada pelo novelista da Jovem Alemanha vai no sentido de substituir o episódio histórico da escrita do «testamento apologético» (Vasconcelos, 1922: 95) pelo episódio fictício da passagem de testemunho oral entre o mártir da liberdade de expressão e o pequeno Baruch Espinosa, símbolo da esperança numa futura transformação do *status quo* vigente na comunidade judaica de Amesterdão e, *mutatis mutandis*, na sociedade alemã do período da Restauração.

2.3.4.3. Uriel Acosta nas cenas históricas ou pertencentes a *dark areas of history*

Embora, como acabámos de observar, a matéria histórico-biográfica relativa a Uriel Acosta esteja de igual modo presente na grande maioria das cenas fictícias e pertencentes à esfera privada, a sua presença é, obviamente, mais notada e mais intensa nas cenas históricas ou pertencentes a *dark areas of history*. No entanto, porventura devido à escassez de acontecimentos concretos relativos à vida e obra de Uriel da Costa que se encontravam historiograficamente documentados, as cenas históricas pontificam em número bem inferior às cenas livremente criadas por Karl Gutzkow. Os mais relevantes episódios históricos que compõem o conflito filosófico-religioso em apreço não deixam, porém, de marcar presença na novela, distribuindo-se de forma desigual ao longo da sintaxe narrativa. Assim, depois de uma fraca presença no decurso das duas primeiras macrossequências, os episódios históricos, com maior ou menor grau de fiabilidade referencial, vão sucedendo uns aos outros na terceira e última macrossequência. Teremos, no entanto, oportunidade de ver que, mesmo na narração de eventos historicamente referenciados não faltam os indicadores de ficcionalidade.

a) Primeira macrossequência: A ostracização e o exílio de Uriel no início do conflito filosófico-religioso com a Sinagoga

A ostracização de Uriel em casa de Vanderstraten (sequência 5)

Recorde-se que os dados expositivos relacionados com a génese do conflito histórico-ficcional entre o protagonista e a Sinagoga, como o roubo dos escritos anti-rabínicos de Uriel ou o desvio de dois prosélitos, por exemplo, não foram objecto de encenação narrativa, mas sim relatados ao longo dos diálogos das personagens nas cenas fictícias (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 276s. e 290). Só no final da primeira macrossequência o leitor é directamente confrontado com a narração de um acontecimento histórico — o lançamento do anátema sobre Uriel da Costa. Todavia, o *Exemplar Humanae Vitae* não contém mais do que alusões vagas aos três anátemas sem adiantar quaisquer

pormenores sobre o *modus operandi* nem sobre o teor do texto da excomunhão.⁵⁸ À data da composição da novela também não era ainda conhecido o texto da segunda excomunhão ocorrida em 1623.⁵⁹ Gutzkow terá certamente consultado os seus amigos judeus (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.1, p. 219, 222ss.) acerca dos procedimentos a seguir num acto público de ostracização. No que respeita ao texto do anátema, não é, porém, de excluir a hipótese de ter compulsado mesmo o auto de excomunhão de Baruch Espinosa, datado de 27 de Julho de 1656, o qual se encontra publicado na obra *Das Leben des Bened[ictus] von Spinoza* (1733) [1705], de Johann Colerus (Koehler), apresenta semelhanças notáveis com os textos acerca de Uriel da Costa recuperados por Joseph Perles e Mendes dos Remédios.⁶⁰ Consequentemente não se conhecem as fontes que Gutzkow terá consultado com vista à concepção da cena em apreço, um primeiro momento excitante que assinala o arranque da acção novelística, centrada na contenda entre Uriel e a ortodoxia rabínica.

⁵⁸ Leiam-se, a título de exemplo, as indicações a respeito do primeiro *herem*: «Assim, fui expulso por eles da comunidade, e até meus irmãos, para quem eu outrora fora o revelador da Lei, passaram na rua por mim sem me saudarem, por cobardia e temor dos rabinos.» (EHV 576).

⁵⁹ De facto, somente no início do século XX, no seguimento das pesquisas de Joseph Perles e Mendes dos Remédios (cf. *supra*, o subcapítulo II.1, p. 79s. e 85) veio a lume o texto que consta das «actas da reunião do dia 15 de Maio de 1623, dos delegados das três comunidades portuguesas, respeitantes à chegada a Amesterdão de Uriel da Costa», que diz o seguinte: «Os Senhores deputados da nação fazem saber a Vossas Mercês como tendo notícia que hera vindo a esta cidade um homem que se pôs por nome Uriel Abadat, e que trazia muitas opiniões falsas e heréticas contra nossa Santíssima Lei, pelas quais já em Hamburgo e Veneza foi declarado por herege e excomungado, desejando reduzi-lo à verdade, fizeram todas as diligências necessárias, por vezes, com toda a suavidade e brandura, por meio de *hahamim* e velhos de nossa nação, a que ditos Senhores deputados se acharam presentes. E vendo que por pura pertinácia e arrogância persiste em sua maldade e falsas opiniões, ordenaram com os *mahamadot* das *cehilot* e consentimento de ditos *hahamim* apartá-lo como homem já enhermado e maldito del Dio, e que lhe não fale pessoa alguma de nenhuma qualidade, nem homem, nem mulher, nem parente, nem estranho, nem entre em casa onde estiver, nem lhe dêem favor algum, nem o comuniquem, com pena de ser compreendido no mesmo *herem* e de ser apartado de nossa comunicação. E a seus irmãos por bons respeitos se concedeu termo de outro dia para se apartarem dele.» (Salomon/Sassoon, 1995: 576; adaptado à ortografia actual).

⁶⁰ «Os Senhores do *Mahamad* [Conselho dos Anciões] fazem saber a Vossas Mercês como há dias que, tendo notícia das más opiniões e obras de Baruch de Espinosa, procuraram por diferente caminhos e promessas retir-lo de seus maus caminhos, e não podendo remediá-lo, antes pelo contrário, tendo cada dia maiores notícias das horrendas heresias que praticava e ensinava, e enormes obras que obrava, tendo disto muitas testemunhas fidedignas que depuseram e testemunharam tudo em presença do dito Espinosa, de que ficou convencido; o qual tudo examinado em presença dos Senhores *Hahamim* [os Rabis], deliberaram com seu parecer que o dito Espinosa seja excomungado e apartado da nação de Israel, como actualmente o põem em *herem* com o *herem* seguinte: Com sentença dos Anjos, com dito dos Santos, excomungamos, apartamos e amaldiçoamos e praguejamos a Baruch de Espinosa [...] com todas as maldições que estão escritas na Lei [Torá]. Maldito seja de dia e maldito seja de noite, maldito seja em seu deitar e maldito seja em seu levantar, maldito ele em seu sair e maldito ele em seu entrar; não quererá Adonai perdoar-lhe, que então fumeará o furor de Adonai e seu zelo neste homem [...] E vós, os apegados com Adonai, vosso Deus, vivos estais todos vós hoje. Advertindo que ninguém lhe pode falar verbalmente nem por escrito, nem prestar-lhe nenhum favor, nem debaixo de tecto estar com ele, nem junto de quatro côvados, nem ler papel algum feito ou escrito por ele.» (*apud* Yovel, 1993: 13s.).

O novelista concede um espaço generoso ao breve episódio ocorrido no cenário fictício da casa de Vanderstraten que conta com a presença de amigos pertencentes à comunidade hebraica, entre os quais se encontra o protagonista, que passara o dia, de forma idílica, na companhia da amada (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 292ss.). O grupo de judeus é surpreendido ao fim da tarde pela chegada abrupta e ameaçadora da comitiva composta por rabinos e delegados da sinagoga («Männer mit langem Talar und ungeschornem Barte» SA 23). É a um porta-voz do *mahamad* que compete a leitura, em tom intimidatório, do decreto de excomunhão diante dos fiéis reunidos no local:

»Dir aber gilt der Fluch, *Uriel Acosta*, meineidiger Verräther an dem ewigen Gesetze des ewigen Gottes, Schützling der abgefallenen Engel und geheimes Werkzeug der gottlosen Feinde Jehovas und der Spötter! Lange genug ertrug Jehova, wie dein lügenhafter Geist sich in immer neuen Schmähungen seines Namens überbot. Du hast kein Mittel gescheut, den göttlichen Bau des Gesetzes zu untergraben und zur Verspottung deines Glaubens geborgt die falschen Künste und Lehrmeinungen von allen Völkern, die meisten aber von den Christen. Ein weiser Gelehrter, Judas de Silva, hat deine Zweifel für gefährlich erklärt und in musterhafter Schrift nachgewiesen, daß du mit ihnen die äußerste Strafe über dich verhängt hast.« (SA 24)

O texto começa com a acusação dos crimes de traição à fé judaica e de heresia. O herói é repetidamente denegrado em público por meio de epítetos injuriosos e bem reveladores do fundamentalismo religioso que caracteriza a direcção da comunidade sefardita representada na novela gutzkowiana. De entre os numerosos actos atentatórios contra «a Lei eterna do Deus eterno» (SA 24) avulta a suposta adopção de ensinamentos «errados» originários de outras confissões religiosas, em particular da religião cristã, um libelo anteriormente refutado por Uriel no encontro com Ben Jochai. O texto do primeiro anátema faz, de igual modo, uma nova referência ao «escrito exemplar» de Judas da Silva, *i.e.* ao *Tratado da Imortalidade da Alma*, o qual terá fornecido ao *mahamad* os argumentos legitimadores do lançamento do anátema sobre Uriel.

De resto, o verdadeiro objectivo da presença da comitiva rabínica no local é anunciado no início da segunda parte do discurso condenatório, que contém igualmente

algumas informações sobre as consequências devastadoras do *herem*, evidenciando manifestas semelhanças com o auto de excomunhão de Baruch Espinosa (cf. *supra*, p. 319):

»Die Langmuth des Himmels ist zu Ende. Wir sind mit dem elenden Auftrage hier, dich in die geistliche Acht zu erklären und den Fluch Gottes über dich auszusprechen. So versenge das Gras unter deinem Fuße und die Luft weiche bebend vor deinem Munde zurück, wie man einen Aussätzigen flieht! Gelobt sei Gott! In den Leib des Weibes, das dich geboren, fahre Siechthum, deine Brüder werden dich meiden wie böse Ansteckung, und deine Schwester wird dir einen Stein reichen, wenn du vor Hunger verschmachtetest. Gelobt sei Gott! Das schmutzige Thier, das wir verachten, wird dir nachlaufen, und jedes Wasser, in dem du dich reinigen willst, wird sich vor deinen Augen trüben. Gelobt sei Gott! Die Gebrechen des Alters werden dich früh belasten, und ein sieches Leben wirst du lange fristen, Jahre lang wird der Todesengel an deiner Kehle schnüren und deine Gebeine werden schon in Staub zerfallen, noch ehe du gewaschen bist. Deinen Bitten wird der Himmel sein Ohr verschließen und eher dem verzeihen, der seinen Vater erschlug, als dir, den Gott durch der Kirche Mund verflucht hat!« (SA 24)

O auto de excomunhão histórico-novelístico faz recair sobre Uriel uma série de maldições que visam privá-lo do contacto com os familiares e os amigos, estigmatizando o herói como excomungado e rebaixando-o à condição humana mais degradante e vexatória, como se de um infecto-contagioso se tratasse.

De seguida, e através da voz do narrador autoral, o novelista faz questão de descrever ao leitor as reacções de Uriel e das outras personagens durante a leitura ininterrupta do texto do anátema pelo representante da ortodoxia rabínica:

Diese Verwünschung erschütterte Uriel weniger als die Wirkung, welche sie auf die Versammelten hervorbrachte. War er bei den ersten Worten des Rabbiners noch zweifelhaft, ob er diesen unverbesserlichen Fanatismus mit der gleichgültigen Miene eines Erhabenen aufnehmen sollte, verglich er noch einen Augenblick den lächerlichen, ich möchte sagen hohnlächerlichen Kontrast, in welchem die Natur und die Einfachheit des Glücks, das er eben genossen, zu jener, auf so viel

unnatürliche Voraussetzungen gebauten Autoritätsanmaßung stand, so erblaßte er, als er seine Umgebung auseinanderstieben sah, und hielt sich wankend an einer laubumrankten Säule fest. Noch ehe der Fluch zu Ende war, waren schon alle Uebrigen von ihm mit Entsetzen zurückgewichen [...]. (SA 25)

O comentário do narrador, cuja postura tende de novo para a personalização da narração, destaca primeiro o comportamento do protagonista, que, perante o «fanatismo incorrigível» (SA 25) do rabino, começa por tentar assumir uma postura superior de indiferença, mas, ao aperceber-se da atitude repulsiva das restantes pessoas, compreende o alcance do acto público de ostracização e acaba por vacilar. Repare-se ainda no posicionamento do narrador, que, abdicando momentaneamente da objectividade típica da voz autoral, parece querer solidarizar-se com o herói proscrito na denúncia do contraste gritante entre a prepotência artificial das autoridades rabínicas e a naturalidade dos momentos felizes vivido pelo par amoroso.

Contudo, o que mais impressiona Uriel, deixando-o completamente arrasado, é a rejeição ostensiva da própria amada com quem, minutos antes, partilhara momentos íntimos de grande felicidade (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 292ss.). Leia-se, novamente, o relato do narrador:

Uriel streckte flehend die Hand aus nach Judith; aber sie war zu schwach, um die Möglichkeit, an des Verfluchten Seite zu verwesen, herauszufordern; sie wies ihn mit Entsetzen zurück. Uriel stand vernichtet, alle mit Mühe zurückgedämmten Mißlichkeiten seines Lebens fielen eisenschwer auf ihn nieder, er athmete kaum und schwieg. So blieb er einen Augenblick, dann schien ihn eine plötzliche Wuth zu erfassen, er ballte die Faust, die Adern des Halses schwellen an, ein Schrei der Verzweiflung und der Drohung erstickte in seinem Munde, und mit wüthenden Geberden stürzte er fort. Er flog in den Hof, riß sein Pferd aus dem Stalle und sprengte ohne Sattel davon. (SA 25)

Não é por mero acaso que, no final da primeira macrossequência, o novelista concede especial destaque à cena da ostracização por meio de uma curta encenação narrativa. Na verdade, à semelhança do que sucede com a cena da sinagoga na última macrossequência, trata-se de um episódio de origem histórica, o qual, devido à teatralidade

que reveste, é chamado a ocupar uma posição-chave na acção novelística. O acontecimento marcante da primeira excomunhão, afinal o primeiro golpe fatídico com que a Sinagoga atinge o livre-pensador português, tem — na História como na Ficção — efeitos devastadores sobre a figura central.

No universo ficcional da novela histórica, porém, tais efeitos devem-se, como acabamos de verificar, não tanto às duríssimas e humilhantes restrições impostas ao herói banido, mas antes à falta de afecto e solidariedade demonstrados pela bela e amada judia. Aliás, a figura feminina criada por Gutzkow representa apenas um dos vários indicadores de ficcionalidade que sobressaem no tratamento literário deste e de outros eventos históricos. Como tivemos oportunidade de assinalar, a representação novelística da cena da ostracização é, de resto, condicionada pela ausência de fontes documentais, obrigando o autor a recorrer de forma mais insistente à fantasia na composição da cena, inclusive no que concerne à elaboração do auto da excomunhão.

O período do exílio ou as errâncias do banido (sequência 7)

Consumada a primeira excomunhão de Uriel Acosta e feitas as despedidas em casa da Irmã, a acção da novela prossegue com a inserção de um novo dado histórico: o período do exílio. Trata-se de uma das maiores zonas de obscuridade da biografia urielina, uma vez que o *Exemplar Humanae Vitae* e todos os outros intertextos historiográficos publicados até 1834/1846 são praticamente omissos acerca da duração dos anátemas, dos locais em que o banido terá vivido e das actividades que aí terá desenvolvido.⁶¹ Assim, Karl Gutzkow decide-se por um tratamento condensado do período do desterro, o qual se vê reduzido a cerca de dois meses («nach einer schon zweimonatlichen Irrfahrt im Lande» SA 31), correspondentes a pouco mais de duas páginas do texto da novela (SA 29-31).

A sétima sequência narrativa é inteiramente dominada pelo discurso do narrador que penetra nos pensamentos da figura para nos revelar somente o essencial das suas

⁶¹ Através da autobiografia sabe-se apenas que Uriel fora «expulso por eles da comunidade» (EHV 577) e «privado do convívio da comunidade judaica, dos grandes e dos pequenos» (EHV 578). Sobre a estada de Uriel da Costa em Hamburgo (1615/1623) e o exílio em Utreque (1624-1628/1630/1632), cf. *supra*, os subcapítulos II.1.2, p. 85, e II.2.1, p. 101ss..

inquietações enquanto proscrito, podendo constatar-se, além da enorme discrepância entre o tempo narrado e o tempo de narração, uma paragem efectiva no acontecer novelístico. A inexistência de acção e a actividade nula da figura central durante o exílio não pode ter coincido com a realidade histórica, segundo a qual, sabêmo-lo hoje, Uriel da Costa terá estado em Utreque, exercendo actividades comerciais. Há, contudo, ainda outras diferenças evidentes a registar entre História e Ficção, mesmo tendo em conta apenas o saber historiográfico à época em que Gutzkow escreve a sua novela. De acordo com os factos históricos apurados até 1834/1846, não é o primeiro, mas sim o segundo *herem*, após a publicação do *Exame das Tradições Farisaicas* (1623/1624), que conduz o marrano português a um exílio em parte incerta. No universo histórico-ficcional da novela, porém, o primeiro *herem*, ocorrido algum tempo depois da chegada dos Acostas a Amesterdão, é deslocado para 1639, *i.e.* para cerca de um ano antes do suicídio que marca o desfecho da novela (cf. *supra*, o quadro 1, p. 241).

O exílio em parte incerta mostra um herói extremamente perturbado sob o efeito da excomunhão, que se entrega a deambulações erráticas por terras neerlandesas. É o narrador autoral quem vem esclarecer as verdadeiras razões da desorientação de Uriel, as quais, de resto, já se haviam manifestado anteriormente nas cenas da ostracização e da despedida da Irmã:

Allein wie lange konnte es währen, daß Judiths Bild in seiner Seele verschleiert blieb? Schon am nächsten Morgen nach dem Abschiede von seiner Schwester deckte er es in seiner vollen, strahlenden Pracht wieder auf und verlor zu Allem, was er schon verloren, jetzt auch den Muth. Die Ursachen seines Elends vertauschten sich: er litt mehr um Judiths Verlust, als um die Achterklärung, die ihn sonst nicht hätte verwirren können. (SA 29s.)

Se antes do *herem* o estado melancólico de Uriel se devia às divergências insanáveis com a Sinagoga, agora, na condição de banido, a sua tristeza é motivada pela quebra de lealdade da amada e pela separação desta. O comentário do narrador sublinha, com efeito, que as razões do sofrimento do herói são, neste momento, essencialmente de índole sentimental ou amorosa, e não tanto religiosa, uma situação que sofrerá uma alteração significativa no decurso da acção, como pudemos constatar anteriormente (cf. *supra*, o subcapítulo

III.2.3.4.2, p. 298s.). Trata-se de uma subversão total das causas do sofrimento urielino tal como foram postuladas pelo *Exemplar Humanae Vitae* e se foram consolidando na memória colectiva.

No entanto, o período do exílio não deixa de servir também para reforçar ou adicionar alguns contornos no retrato filosófico do protagonista, iniciado nas sequências anteriores ao *herem*. É ainda a voz autoral que faz questão de sublinhar o cepticismo religioso do Uriel de Gutzkow, já patente na autocaracterização no decurso dos diálogos familiares e do encontro com Ben Jochai (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.3.4.2, p. 283s. e 290s.):

Da Uriel nicht zu den Philosophen gehörte, welche das vorhandene Gebäude von religiösen Satzungen mit einemmale umstoßen und nur das gelten lassen, was sie selbst dafür wieder aufbauen, da er gewohnt war, eine Meinung nach der andern zu prüfen und dabei den stufenweisen Weg des Zweiflers ging, so hielt sich sein Geist gleichsam fortwährend in einer Art religiösen Duftes, der ihn plötzlich übermannen und seiner spekulativen Waffen berauben konnte. Die Religion war stärker als er, da er sie nur in ihrem eigenen Interesse, nicht um sie zu leugnen, sondern um sie festzustellen, bekämpfte. (SA 30)

Seguidamente, o narrador interpela o leitor para lançar um novo apelo à identificação com o herói novelístico, o qual não é indiferente ao meio envolvente (SA 30s.). Assim, o seu estado de espírito quase sempre dominado pela melancolia altera-se quando atravessa as grandes cidades. O narrador aproveita uma dessas ocasiões para introduzir uma breve reflexão de carácter geral do protagonista, que vale a pena citar:

Dann [wenn er große Städte sah] konnte er auflachen und mit spottendem Herzen ausrufen: »Alle diese Menschen, wie ich sie hier jagen und treiben sehe, was wissen sie von den geistigen und geistlichen Bändern, die unsichtbar um sie herumgelegt sind? Der Krämer wiegt seine Waare, der Kunde zahlt sein Geld, der Kärner schiebt seinen Karren, der Landmann den Pflug, ein jeder ist übermäßig mit sich beschäftigt: sie scheinen in diesem Augenblick völlig unabhängig von einander; jede Zumuthung, die der Staat, die Kirche, die Wissenschaft an sie machen, muß ihnen lästig sein; sie haben sie auch ganz vergessen. Diese Menschen

werden einmal einsehen, wie gering jene Gewalt ist, die heimlich ihre Fäden über sie ausspannt. Es wird eine Zeit kommen, wo sie mit ihrer Existenz so beschäftigt sind, daß sie sich weder auf die Kirche, noch auf einen Staat besinnen können, der Ansprüche auf sie machen will. Sie werden mit dem Kopf schütteln und die Fragen der Priester und Staatsmänner mit Lachen beantworten.« (SA 31)

Após dois meses de peregrinação solitária, a paisagem urbana de Arnheim, que apresenta traços medievais, dá ensejo a que Uriel reflecta, num pequeno monólogo, sobre a sociedade coeva que labuta quotidianamente sob a influência incómoda da Igreja e do Estado. O herói novelístico, no entanto, considera o presente histórico como uma época de transição para um tempo utópico, no qual as instituições religiosas e políticas concedam maior liberdade aos cidadãos. Tais considerações gerais de esperança vaga na transformação da sociedade holandesa de 1639/1640 constituem, é bom de ver, um comentário extremamente cauteloso e velado ao período neo-absolutista da Restauração.

O exílio de Uriel Acosta na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* revela-se, afinal, também como um momento de transição, ou de tréguas, após a primeira derrota sofrida pelo livre-pensador na luta contra a ortodoxia judaica de Amesterdão. No tratamento literário dado a este período enigmático da vida da figura histórica portuguesa, Karl Gutzkow adopta uma estratégia ficcional que visa contornar a falta de informações relativas aos períodos do exílio de Uriel da Costa, tanto na autobiografia como nos restantes interdiscursos históricos vindos a lume até meados do século XIX. Consequentemente, o exílio é recriado, de modo ficcional, como período de errâncias do banido, o que permite ao ficcionista consolidar alguns traços constitutivos da personalidade da figura central, como o seu amor por Judite, o seu cepticismo religioso e o seu desejo de transformação da sociedade em que se insere.

b) Segunda macrosequência: Da falácia da reintegração do saduceu ao agravamento do conflito filosófico-religioso***A primeira retractação e a reintegração na comunidade judaica (sequência 9)***

Na análise do reencontro com a amada e o primo após o exílio, comentámos a forma como decorreram as negociações conducentes à retractação e reintegração de Uriel na comunidade judaica de Amesterdão. A propósito deste acontecimento histórico, gostaríamos de lembrar que, pelo menos antes do início do século XX, não havia informações concretas sobre a primeira retractação de 1632/1633, a qual configura um modelo menos hostil e afrontoso do levantamento do anátema, caracterizado pela dispensa da exposição pública e de qualquer tipo de punição por parte do banido. Nesta matéria, Gutzkow começa por seguir as parcas indicações do *Exemplar Humanae Vitae*,⁶² colocando o primo Ben Jochai no papel de intermediário das negociações prévias entre a direcção da Sinagoga e o proscrito. Já os passos seguintes são, ao que parece, livremente criados pelo novelista, que opta por um método de levantamento do *herem* relativamente inofensivo que consiste num encontro inicial entre Uriel e o rabino-mor Ben Akiba, na reunião do conselho de delegados da congregação, enquanto o banido aguarda numa cela eclesiástica, e, por fim, numa breve cerimónia de retractação diante do *mahamad*, mas com acesso vedado à comunidade de fiéis (SA 39).

O narrador autoral encarrega-se do breve relato dos referidos procedimentos, consentindo um espaço maior à cerimónia privada da abjuração de Uriel diante do conselho de rabinos:

Einen Augenblick war Uriel schwierig; doch da ihn die Ungeduld peinigte, zu seinen Begleitern zurückzukehren und recht bald die Früchte dieser ärgerlichen Ceremonie bei seinen Freunden und Verwandten zu genießen, so betrieb er die ganze Prozedur mit einer Eilfertigkeit, welche die Richter eher in Verlegenheit setzte. Der Vorsitzter hielt inne und drohte, die Verhandlung niederzuschlagen,

⁶² A autobiografia urielina nada diz de concreto acerca do *modus operandi* da primeira retractação, sugerindo, contudo, alguma simplicidade de processos (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 299, nota 49). Para uma familiarização com os procedimentos mais complexos e vexatórios da segunda retractação, cf. *infra*, p. 336-343.

wenn der Verbrecher mit so gleichgültigem und unreumüthigem Eifer in dieser Angelegenheit verführe. Doch Uriels Versicherungen, daß es ihm um Alles der heiligste Ernst sei, und er nur den Augenblick beschleunigen wolle, der ihn in die alte Gemeinschaft des Glaubens und der Hoffnung wieder zurückführe, vermochten die Priester, ihm zu willfahren und endlich durch eine feierliche Erklärung die Acht von ihm zu nehmen. Uriel, seiner Freisprechung gewiß, schnitt die Ermahnungen, welche daran für die Zukunft geknüpft werden sollten, kurz ab und verließ die Versammlung, welche über die Reue Uriels ihre Erwartung gänzlich getäuscht fand. (SA 39)

A instância mediadora da narração, sem recorrer nunca à narração cénica e sem permitir o acesso ao texto abjuratório, presta particular atenção ao comportamento do protagonista durante a sessão. A princípio hesitante, Uriel não consegue evitar a exteriorização do seu desinteresse pela «cerimónia irritante» (SA 39), mostrando-se nada convicto na declaração de arrependimento e manifestando uma pressa ostensiva no cumprimento da formalidade, o que deixa os rabinos irritados e a suspeitarem, legitimamente, da insinceridade da abjuração, uma ideia que o narrador não deixa passar em claro.

Ainda antes da próxima (décima) sequência narrativa, em que assistimos ao retomar do conflito do saduceu com a Sinagoga, um comentário do narrador autoral refere, aliás, o espírito com que as partes em conflito encaravam as fragilíssimas tréguas celebradas após o regresso do desterrado, embora Uriel esteja determinado em contrariar os piores vaticínios sobre os incómodos tempos pós-retractação:

Der natürliche Zug aller dieser Begegnisse ging freilich darauf hinaus, die kaum eingetretene Befriedigung aller Parteien bald wieder zu zerstören. Doch Uriel, der sich hierüber in keiner Täuschung befand, versuchte es, ob es nicht möglich sei, eine alte Erfahrung auch einmal Lügen zu strafen. (SA 40)

A representação histórico-novelística da cena da primeira retractação caracteriza-se, uma vez mais, pela acentuada ficcionalização dos parcos dados históricos ao dispor de Karl Gutzkow, que explora habilmente as prerrogativas de novelista para seleccionar e recriar narrativamente acontecimentos referenciados e imaginados, de forma mais ou menos detalhada, consoante os seus intentos estético-literários. Referimo-nos ao modo abreviado

como representa os procedimentos conducentes ao levantamento da excomunhão, para depois se alongar um pouco mais na descrição da conduta desinteressada do protagonista durante a retractação, conduta essa que prenuncia a continuação do conflito com a ortodoxia rabínica, em analogia com o que vem prescrito na autobiografia de Uriel da Costa.

O retomar da actividade crítica por parte de Uriel (sequência 10)

À medida que avançamos na acção vai aumentando a dificuldade em destrinçar os elementos histórico-biográficos dos ficcionais, em especial devido ao entrelaçamento mais intenso da intriga amorosa com a contenda religiosa ao longo da segunda macrossequência, nomeadamente a partir do fim do retraimento melancólico e da retomada da actividade crítica pelo protagonista. O saber historiográfico relativo a este período pouco esclarecido após a primeira abjuração e reintegração, em 1632/1633, baseia-se exclusivamente no relato sincopado do *Exemplar Humanae Vitae*, o qual indicia que Uriel da Costa acaba por voltar depressa à condição de excomungado na sequência das denúncias respeitantes ao incumprimento dos preceitos dietéticos e ao desvio de dois prosélitos. No entanto, e contrariamente ao que sucede no texto novelístico, a historiografia não regista qualquer actividade ou publicação filosófico-religiosa (cf. *supra*, o quadro 2, p. 246).

Com efeito, pouco tempo volvido sobre o dia da retractação, o visível incómodo causado pelo retraimento de Uriel Acosta (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 302ss.) impele-o para o abandono dos estudos de Direito em detrimento das pesquisas e da livre expressão das suas ideias em matéria de religião, facto que não passa, de modo algum, despercebido no seio da comunidade:

Daß sich Uriels Benehmen änderte, sah man bald; denn er war von Spähern umgeben und machte keinen Hehl daraus, daß ihn alles Vorangegangene reute. Zum dritten Male Apostat, warf er die Gelehrsamkeit des Rechts und Unrechts bei Seite, suchte die alten Weisen wieder hervor, welche über den Zusammenhang menschlicher und göttlicher Dinge in alten und neuen Zungen geschrieben haben, suchte den Umgang freidenkender Männer unter Juden und Christen auf, und

begann, auch die Resultate seiner Forschungen wieder niederzuschreiben. Die Furcht und Verzweiflung, welche sonst bei ihm diese Beschäftigung begleitet hatte, war gänzlich geschwunden: er war zu einem Berufe zurückgekehrt, den er ungern aufgegeben und jetzt durch die Anfechtungen desselben just recht lieb gewonnen hatte. Jede Entdeckung, die er machte, sonst die Ursache zu nachfolgenden trüben Stimmungen, erfüllte ihn jetzt mit der Freude, die den glücklichen Fund belohnt. (SA 44)

O pleno retorno à actividade crítica por parte do livre-pensador revela-se, de acordo com o comentário do narrador, inclusive mais gratificante do que nunca, e os rumores acerca desta metamorfose psicológica não se fazem esperar:

Wie hätte dies Alles können verborgen bleiben! Mancherlei Gerüchte liefen über Uriels neue Sinnesänderung um: er sollte hie und da eine Ceremonie des jüdischen Kultus lächerlich gemacht, eine oder die andere seiner Hauptwahrheiten in Zweifel gezogen haben, und wurde, zur rechten Bestätigung alles dessen, auch nie mehr im Tempel gesehen. (SA 44)

O entusiasmo crescente leva o saduceu de Amesterdão a criticar de forma cada vez mais despojada as tradições e os teoremas farisaicos, bem como a evitar a frequência da sinagoga, o que, aos olhos do *mahamad*, constitui sem dúvida um desrespeito pelos termos da abjuração recentemente celebrada e, por conseguinte, o fim das tréguas no conflito teológico.

No entanto, no universo diegético da novela, o histórico conflito entre o livre-pensador português e a ortodoxia judaica coexiste, como sabemos, com o enredo fictício da relação entre Uriel e Judite. Consequentemente, a relação amorosa entre o saduceu e a bela judia também acaba por ressentir-se da inflexão no modo de vida do protagonista:

Dem Manne, der Gedanken schafft, dienen die Stufen, auf denen er zu ihnen emporstieg; doch welches Weib hätte sich durch Mittelglieder emporgeschwungen, wenn sie einer außerordentlichen Bildung theilhaftig wurde? Es waren immer nur vollendete, schon fertige, vom Schmutz des Aufbaus gereinigte Gedanken, die sie in sich aufnahm, die sie aber auch nicht zu vertheidigen versteht. Hier brach

sich Judiths Fähigkeit, hier blieb sie hinter Uriel zurück, und je weiter er sich von ihr entfernte, je mehr er ihr von solchen schroffen, für sie unbeweisbaren und unbewiesenen Ideen zuwarf, desto unglücklicher wurde sie. Sie war in dem Zustande, daß sie gleichsam fortwährend die Hände nach ihm ausstreckte, und ihn anflehte, mit ihr Erbarmen zu haben. In dieser Art liebte sie ihn.

Uriel sah von dem Allem nichts. Ungestört auf seinem Zimmer entdecken, Judith sich mittheilen zu können, war Alles, was an ihm befriedigt sein wollte. (SA 47)

A filha de Vanderstraten, que havia aproveitado para iniciar um processo de emancipação, torna-se confidente do noivo, mas denota uma notória incapacidade para acompanhar a evolução do seu pensamento filosófico-religioso.⁶³ Por meio das informações facultadas pelo narrador autoral, o leitor possui conhecimentos superiores aos do herói, o qual, demasiado eufórico com os seus próprios progressos, não tem a mínima consciência da profunda infelicidade e carência afectiva da amada, cuja emancipação religiosa resulta num tremendo fracasso, potenciando um novo deterioramento da relação amorosa, confirmado na já comentada conversa ao luar (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 306-312).

A publicação, confiscação e queima do livro [segunda versão do Exame das Tradições Farisaicas] como testemunhos da agudização do conflito (sequências 10 e 12)

Ainda no decurso da décima sequência narrativa, numa altura em que Uriel retoma com já revigorado afínco a luta contra a ortodoxia judaica, o narrador informa-nos sobre um dos passos fulcrais dados por Uriel Acosta, cuja veracidade histórica radicava, em 1834, exclusivamente na letra da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*: a publicação da segunda versão do *Exame das Tradições Farisaicas*, isto é, da réplica ao *Tratado da Imortalidade da Alma*, referidos na novela apenas como «o escrito» de Uriel Acosta e «o

⁶³ Trata-se, com certeza, de uma concepção retrógada da figura feminina, por sinal influenciada pela experiência biográfica de Gutzkow com Rosalie Scheidemantel, como Manuela Nunes (2006d: 19s.) faz notar. Sobre esta matéria, cf. também *supra*, os subcapítulos III.2.1 e III.2.2, p. 219-225 e 226-238, respectivamente.

livro» de Judas da Silva, respectivamente.⁶⁴ Leia-se, uma vez mais, o relato do narrador autoral:

[D]er Zukunft sah er jetzt unerschrocken entgegen, er war auf den äußersten Fall gerüstet, und der äußerste Fall konnte kein anderer sein, als den er schon erlebt hatte. Sein Ruf unter den Gelehrten nahm immer mehr zu; er hatte es sogar gewagt, eine eigene Schrift zu veröffentlichen, in der er den Angriffen des de Silva die Spitze bot und alle die Sätze, welche ihm jener verdammend schon vorne weggenommen hatte, auf's Neue als seine Ueberzeugung proklamirte. Uriel hatte täglich einen neuen Gewaltstreich der Synagoge zu erwarten; doch zögerte diese noch, weil sie Unerhörteres von ihm hoffte, um ihn dann gänzlich in Händen zu haben. (SA 47s.)

Finalizado o período de retraimento após a retractação, Uriel demonstra uma confiança inabalável no futuro e retoma o conflito aberto com a ortodoxia judaica, sentindo-se preparado para qualquer eventualidade. O facto de gozar de uma crescente reputação entre a comunidade erudita incita-o à publicação de um novo escrito, do qual o narrador não concretiza nem o título, como já se disse, nem o conteúdo. Recorrendo a uma linguagem bélica («auf den äußersten Fall gerüstet», «eine eigene Schrift [...], in der er den Angriffen des de Silva die Spitze bot» SA 47), e em conformidade com as informações colhidas na autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* (cf. *supra*, o capítulo II.2, p. 102s.), a voz autoral limita-se a esclarecer que o texto urielino responde aos anteriores ataques do médico de Silva e reafirma, convictamente, os preceitos religiosos proclamados nos escritos anteriores. De acordo com a verdade histórica, estaríamos em 1624, um dos períodos mais conturbados do conflito teológico que origina a detenção de Uriel da Costa e o segundo anátema (cf. *supra*, o capítulo II.2, p. 102s. e 109s.), mas no universo histórico-ficcional da novela de Karl Gutzkow a publicação do livro de Uriel, cujo título na altura era ainda desconhecido, foi deslocada para 1639/1640, i.e. para o auge da contenda entre o «saduceu» e os «fariseus» de Amesterdão (cf. *supra*, o quadro 2, p. 246).

⁶⁴ Recorde-se que só graças às pesquisas feitas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922; 1924: 5-22) e Carl Gebhardt (1922) tivemos a certeza de que a supracitada obra foi realmente escrita por Uriel da Costa e, desde a vinda a lume das edições críticas de Salomon/Sassoon (1993 e 1995), é mesmo possível ler em versão integral e comentada, quer o *Exame das Tradições Farisaicas*, quer o *Tratado da Imortalidade da Alma* (cf. *supra*, os subcapítulos II.1.1 e II.2, p. 82s. e 109s., respectivamente).

O mesmo acontece com a subsequente confiscação e queima do *Exame das Tradições Farisaicas*. No entanto, estes dois últimos factos históricos relacionados com a obra filosófico-religiosa de Uriel da Costa mais conotada com o saduceísmo não são relatados pelo narrador autoral, mas sim por uma personagem, numa altura em que se assiste à agudização do conflito central. Fazendo, de novo, uso das prerrogativas de ficcionista, mas, ao mesmo tempo, limitado pelas constrações técnico-formais do género novelístico, Gutzkow opta por prescindir da encenação narrativa dos episódios marcantes da confiscação e da queima do livro, transferindo o seu relato para o domínio privado e puramente fictício do diálogo entre o Uriel e Ben Jochai na décima segunda sequência (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 313ss.).

c) Terceira macrossequência: O desfecho melodramático — humilhação e aniquilamento do saduceu nas cenas da prisão, da sinagoga e do suicídio

«Wie ein Verbrecher» — o segundo anátema e a detenção de Uriel (sequências 12 e 13)

O próximo episódio histórico a merecer a atenção do nosso novelista é o segundo anátema, concretizado na décima terceira sequência narrativa no seguimento da confiscação e queima do *Exame das Tradições Farisaicas*, eventos já anunciados na sequência anterior por Ben Jochai no referido diálogo com o herói. Note-se desde já que, ao contrário do que sucede com o primeiro anátema, Gutzkow prescinde do acto público de ostracização e segue, quase à risca, os eventos históricos do segundo *herem* de 1623/1624, especialmente a detenção e as injúrias da população. Mas leia-se, antes de mais, o relato da penosa saída de casa de Uriel, que constitui o início de um acelerado processo de degradação psíquica do herói, análogo ao que é sofrido pela figura histórica (cf. *EHV* 578ss.):

Jochai fand ihn zerschmettert, jeder Zumuthung fähig, ganz ohnmächtigen Willens. Es wurde Abend, eben sank die Sonne. Das Zimmer füllte sich mit Rathgebern und Beileidbezeugern, das Haus umstanden Neugierige, ja es währte nicht lange, so

ging der Fanatismus bei der unten versammelten Menge um, und Drohungen und Verwünschungen füllten die Luft. Es ging Uriel nicht besser, wie einem Verbrecher, der zum Richtplatze geführt wird. Die Hoheit des stolzen Mannes war gebrochen; er fragte sich seufzend: »Bin ich denn noch Uriel Acosta, der Vertraute des Plato und Sokrates?« Er zitterte krampfhaft, denn er hörte, wie unten sein Name in den Koth der Gasse geschleift wurde. Er ergriff die Bücher, die auf seinem Tische lagen, und küßte sie weinend. Es schien ihm, als müßte er Abschied nehmen von Allem und die Geister der Weisen, mit denen er zu verkehren pflegte, versöhnen, da es nur noch an einem Haare hing, daß er sie Alle verrieth. Jochai zerschnitt dieses Haar, er hob den Willenlosen vom Sessel auf und führte den, der nicht mehr widerstand, hinaus unter die tobende Menge, durch die Straßen, deren Häuser von Zuschauern besetzt waren, bis sie, nicht ohne Gefahr, gesteinig zu werden, die Wohnung des Hohenpriesters erreicht hatten. (SA 56)

A alteração do estado de alma do herói encontra, de novo, reflexo na natureza e, tal como no momento que precede a primeira excomunhão (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 294), o declínio do herói relapso coincide com o crepúsculo. O narrador autoral refere-se à atitude de alguns membros da comunidade, que vão do aconselhamento ao testemunho de condolências, e concede algum destaque à curiosidade e ao fanatismo da plebe que não resiste às ameaças e às injúrias contra Uriel, que se vê como que na pele de um criminoso a caminho do cadafalso («Es ging Uriel nicht besser, wie einem Verbrecher, der zum Richtplatze geführt wird.» SA 56). A exposição pública do protagonista à fúria da multidão que o acompanha com insultos é, sem dúvida, inspirada pelo relato autobiográfico de Uriel da Costa, que regista por duas vezes experiências desse tipo.⁶⁵ A principal diferença entre a

⁶⁵ A primeira cena de assédio da multidão narrada no *Exemplar* diz respeito ao período imediatamente anterior à detenção e à segunda excomunhão, acontecimentos ocorridos em 1624: «As crianças, industriadas pelos rabinos e pelos pais, reuniam-se em bandos nas ruas e amaldiçoavam-me em grita. Enchiam-me de injúrias de toda a espécie, gritando atrás de mim: “herético e traidor!”. Por vezes reuniam-se diante da minha porta, arremessando pedras e tentando tudo o que me pudesse incomodar, de maneira que nem na minha própria casa podia viver em paz.» (EHV 578). A segunda referência às invectivas da plebe surge antes da recusa de Uriel em submeter-se, em 1632/1633, à penitência na sinagoga, atitude que origina o terceiro *herem*: «E eis que reúnem os chefes da comunidade, me fulminam os rabinos e grita a canalha atrevida “crucificai-o, crucificai-o!”. Chamado a comparecer perante o Grande Conselho, tornaram-me ciente das acusações que me eram feitas, tendo tudo sido dito numa voz triste e doce, como se a minha vida estivesse em jogo. Concluíram por me dizer que se eu era judeu, devia guardar e cumprir a sua sentença, pois do contrário de novo me excomungariam.» (EHV 579). A terceira e última narração do comportamento hostil dos populares ocorre logo a seguir à referida recusa de Uriel: «Dominei-me, porém, e respondi apenas que me não era possível obedecer a tais exigências. Ouvida a minha resposta, concordaram em de novo me eliminar da

construção do herói novelístico e o seu modelo histórico reside, neste momento do conflito, nas razões da cedência em relação à Sinagoga. Se a figura histórica portuguesa acaba por sucumbir sobretudo devido ao longo período de isolamento social e de dificuldades económicas extremas, a personagem histórico-ficcional, apesar de sentir gravemente ferida no seu orgulho, curva-se às exigências da hierarquia rabínica, ao que parece, exclusivamente por amor a Judite. Todavia, o acatamento de uma segunda retractação é visto, pelo próprio Uriel Acosta, como um acto indigno e traiçoeiro para com os espíritos de sábios da Antiguidade como Platão e Sócrates.

Alcançada a sinagoga, o judeu heterodoxo acaba por ser detido, desconhecendo por completo o teor da acusação de que é alvo, e, completamente manietado, é incapaz de esboçar sequer uma defesa pessoal. O narrador mostra como, no isolamento da cela eclesial, Uriel está ainda sob efeito da experiência humilhante que acaba de viver:

Uriel befand sich in einem finstern, kerkerähnlichen Gemach. [...] Er war allein. Welch entsetzliche Demüthigung hatte er erfahren! Durch die volkreichsten Straßen Amsterdams war er wie ein Verbrecher gezogen, von den Schmähungen und Steinwürfen des jüdischen Pöbels verfolgt, den Christen ein Anblick, den sie theilnahmlos ertrugen oder der gar ihren Spott herausgefordert hatte. Hier rief man ihm nach: Abtrünniger! Christ! dort: Gottesleugner! Heide! Philosoph! (SA 56s.)

A rememoração do trajecto pelas ruas de Amesterdão no interior do cárcere eclesiástico denuncia o diálogo intertextual de Gutzkow com a «fonte-mãe» (cf. *supra*, p. 334, nota 65) e dá início ao processo de mitificação do herói como figura crística através da analogia com a Via-Sacra. Psicologicamente destroçado e confinado às quatro paredes da cela, Uriel despende a sua energia em ataques de fúria («wie ein wildes Tier» SA 57) que o deixam exaurido e entregue ao sono agitado:

Aber was stand ihm noch bevor? Von der Rache der Priester war jetzt Alles zu erwarten. Er fluchte seinem Vetter, der sich seines ohnmächtigen Willens bemächtigt und ihn hierher geführt hatte; er lief wie ein wildes Thier im Zimmer auf

sua comunidade; e não contentes com esta excomunhão, muitos, à minha passagem, cuspiam para o chão, endoutrinando a progeneritura a que em tal os imitassem. Se não fui lapidado, é porque não estava em seu poder.» (EHV 579).

und ab, stieß seinen Kopf an die Wände und schlug an die Thür, welche man hinter ihm verschlossen hatte. Dann zwang ihn die Ermattung, zur Besinnung zurückzukehren. Er sank auf ein Bett nieder, das im Zimmer stand, und verlor sich in einen dumpfen, träumenden Zustand. Seine Phantasie wurde wach: er gaukelte sich die entsetzlichsten Gedanken vor, sah sich wie den gemeinsten Verbrecher behandelt, sah seinen Vetter, selbst Judith dabei thätig, seine Sinne verließen ihn, denn nichts hatte mehr Mitleiden mit ihm, außer zuletzt der Schlaf, der seine fieberhaften Vorstellungen auflöste und sie in eine kurze Ruhe wiegte. (SA 57)

O processo de mitificação de Uriel Acosta como figura crística é, assim, interrompido e só em sonhos o prisioneiro parece tomar consciência da sua terrível condição, de novo comparada à do «mais sórdido criminoso», sem conseguir, no entanto, compreender inteiramente os contributos traiçoeiros do primo e da amada.

A confirmação da segunda excomunhão ocorre no breve diálogo do protagonista com o rabino-mor Ben Akiba, durante o qual o primeiro apela à clemência e ao entendimento, enquanto o segundo se limita a infamá-lo sobre a consumação do *herem* e da necessidade de Uriel se submeter a uma penitência para o levantamento do mesmo:

»Ich bin hier,« entgegnete Uriel, »um Euern schon ausgestreckten Arm zurückzuhalten. Verdammt mich nicht, ehe Ihr mich angehört habt!«

»Was sollen wir dich anhören?« sprach der Oberrabbi; »du hast dich selbst verdammt in Schrift, in Gespräch und That: hier ist Alles reif, und der Sonnenschein, der deine Verbrechen zeitigte, läßt sich nicht zurücknehmen, es sei denn, daß du freiwillig dich der Kirchenbuße unterwürfest.«

»Deßhalb bin ich hier,« antwortete Uriel; »ich will Frieden mit Euch, mich verlangt nicht nach der Unruhe, welche Eure Verfolgung über mich, meine Familie und meine ganze Zukunft bringt. Beschleunigt deßhalb Euern Beschluß und gebt mich bald wieder aus Eurer Gewalt!« (SA 57s.)

O pedido de aceleração do processo por parte do protagonista não é atendido pelo director da congregação, prolongando-se a detenção por tempo indeterminado sem que o detido tenha direito a mais qualquer esclarecimento sobre a sua situação, nomeadamente sobre os trâmites a serem seguidos no levantamento da excomunhão. Esta conduta despótica e

desumana protagonizada pelo *mahamad*, que contraria a letra do *Exemplar Humanae Vitae*,⁶⁶ faz ecoar as práticas da Inquisição mas também das autoridades políticas da Restauração, configurando mais um comentário velado do novelista da Jovem Alemanha ao contexto coetâneo.

Impotente para lutar contra os seus opositores, Uriel entrega-se a «uma resignação total» (SA 58) e à tortura da passagem do tempo em clausura:

Uriel träumte sein monotones Dasein von einem Tage zum andern fort, seine einzige Folter war die Zeit, an die schwindenden Minuten hatte er sich gleichsam angeschmiedet; diese schleppten ihn langsam mit sich fort und übergaben ihn von einer Stunde, die ihn folterte, an die andere. Zuletzt gewöhnte er sich auch an das Vorrückten der Zeit und stellte an Geist und Leib ein beklagenswerthes Bild der Vernichtung dar. (SA 58s.)

A descrição do longo período de espera pela sentença permite tirar algumas ilações sobre a representação da figura de Uriel Acosta na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Numa fase adiantada da acção, em que se aproxima a catástrofe, assistimos, com efeito, a um acentuado desgaste da imagem inicial do herói que o novelista, seguindo o perfil construído pela própria figura histórica portuguesa na sua autobiografia, faz evoluir física e moralmente, por meio de um trajecto de sofrimento semelhante ao de Cristo, para «uma lastimosa imagem de aniquilamento» (SA 59).

Todavia, o tratamento ficcional dado aos episódios históricos da detenção e proclamação do segundo anátema, que, na novela de Gutzkow, precedem a cerimónia pública da retractação e penitência, revela igualmente algumas discrepâncias entre História e Ficção. De acordo com a historiografia, a confiscação e a queima do livro urielino, bem como a detenção ocorrem em Abril de 1624, enquanto as cenas das imprecações e do apedrejamento nas ruas se registam dezasseis anos depois, em Abril de 1640, i.e.

⁶⁶ De acordo com a autobiografia, em 1632/1633, i.e. por ocasião do segundo anátema, Uriel da Costa terá sido, com efeito, previamente informado acerca dos trâmites da penitência exigida pelos «maravilhosos juízes»: «Foi-me feita a sua leitura [da sentença], onde era condenado a apresentar-me na sinagoga, vestido de luto, e levando na mão um círio negro, a retractar-me publicamente, recitando palavras da sua composição, quanto possível infames, e nas quais faziam ecoar até ao céu os meus crimes contra a religião. Depois do que me devia ser infligido na sinagoga o espectáculo da minha flagelação com correia ou com vara. Exporia em seguida o meu corpo, estendendo-me no limiar da mesma casa de Deus, para que todos me pisassem e, para completar, jejuns a datas determinadas.» (EHV 579).

imediatamente antes da cerimónia na sinagoga Talmude Tora e do subsequente suicídio. No domínio da ficção histórico-novelística, porém, dá-se uma aproximação e uma fusão parcial dos acontecimentos históricos de 1624 e com os de 1640, correspondendo ao aceleração da acção e a um aumento da tensão que culmina nas cenas dramáticas das duas últimas sequências narrativas.

«Auf's Elendeste gedemüthigt» — a cerimónia de retractação e penitência na sinagoga (sequência 14)

A cerimónia pública de retractação e penitência na sinagoga Talmude Tora de Amesterdão, o único episódio histórico-biográfico a merecer, da parte do autor do *Exemplar Humanae Vitae*, um relato mais detalhado (cf. *supra*, o subcapítulo II.3.2, p. 123ss.), adquire na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* um destaque igualmente inusitado. Devido à importante função que desempenha na sintaxe narrativa, o referido episódio pode, a nosso ver, ser visto inclusive como «eine sich ereignete unerhörte Begebenheit», elemento reclamado por Goethe como imprescindível para a construção do género novelístico (cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2.1, p. 52s.). Tanto mais surpreendente se torna o pouco interesse demonstrado pela crítica germanística em relação ao acontecimento fulcral narrado na décima quarta sequência da novela histórica gutzkowiana.

Somente alguns dos críticos literários mais recentes que se ocuparam da obra em apreço assinalam de forma explícita a relevância da retractação e penitência no percurso trágico do herói novelístico (Caeiro, 1986: 69; Eke, 2005b: 118; Nunes, 2006d: 23 e 2006a: 123/125-130), mas nenhum deles esboça sequer uma análise das cinco páginas de texto que o ficcionista da Jovem Alemanha dedica à cerimónia humilhante no templo judaico. Olívio Caeiro (1986: 69) limita-se a descrever os diversos actos de penitência narrados no texto novelístico sem fazer qualquer tipo de comentário crítico. Norbert Otto Eke (2005b: 115-118) também é parco em considerações sobre o episódio em apreço; depois de sublinhar a queda do livre-pensador português devido ao desejo de reconquistar Judite e à traição do falso conselheiro Ben Jochai, o germanista cinge-se à seguinte observação acerca da penitência de Uriel: «Er verliert diesmal öffentlich eine Widerrufserklärung, wird von der

versammelten Gemeinschaft ausgepeitscht und an die Schwelle der Synagoge gebunden, um von den Gemeindemitgliedern für seine Irrlehren buchstäblich “in den Staub getreten” zu werden.» (Eke, 2005b: 118). No número da revista *cadernos do cieq* dedicado ao tema *Judeus Portugueses no Imaginário Alemão*, Manuela Nunes (2006a: 123-150), além de reconhecer a importância da cena da humilhação na vida de Uriel da Costa, inclui, na sua breve antologia bilingue, as versões originais da referida cena, constantes do *Exemplar Humanae Vitae* e de todos os textos literários em língua alemã que versam o caso do luso-judeu, seguidas de tradução portuguesa. No artigo sobre a novela e o drama gutzkowianos inserido neste mesmo *caderno do cieq*, a germanista lusa também não descarta a humilhação no templo judeu e cita um pequeno passo da cena da flagelação que comprova a dimensão crística do herói (Nunes, 2006d: 23).

A pouca atenção prestada pela crítica literária a esta cena-chave da novela deve-se, porventura, ao elevado grau de proximidade entre Ficção e História, patenteando por Gutzkow no tratamento literário do episódio histórico ocorrido na sinagoga de Amesterdão em Abril de 1640. No entanto, a análise que nos propomos levar a bom termo no presente trabalho irá permitir detectar, além de pequenos desvios esporádicos em relação aos factos narrados no hipotexto urielino, sobretudo um preenchimento de espaços deixados em aberto pelo relato do *Exemplar Humanae Vitae*, o qual denuncia o amplo trabalho recriativo do ficcionista. Gutzkow faz, com efeito, um bom aproveitamento dos privilégios ficcionais ao seu dispor, complementando a narração dos acontecimentos nitidamente inspirada na «fonte-mãe» com observações constantes do narrador acerca do estado de alma da personagem principal. Assim, começamos por anotar que a cena da «expição ignominiosa de 1640» (Vasconcelos, 1922: 69) se encontra estruturada, qual pequeno drama dentro da novela, em cinco partes ou momentos distintos, que seguem, quase ao pormenor, o intertexto autobiográfico de Uriel da Costa: primeiro, a saída do cárcere e a entrada na sinagoga; depois, o primeiro acto de penitência, constituído pela leitura do texto da retractação; em terceiro lugar, a anagnórise ou o reconhecimento da traição de Ben Jochai; a seguir, o segundo acto de penitência, que consiste na flagelação de Uriel; e, por último, o terceiro acto de penitência, ou seja, a passagem sobre o corpo do protagonista no umbral da porta da sinagoga.

Após alguns meses («Es mochten einige Monate vergangen sein» SA 59), o proscrito vê terminar o seu período de cativo de forma abrupta e inesperada. Uriel é resgatado por um grupo de sacerdotes que, sem lhe dar qualquer satisfação, o preparam para a cerimónia, enfiando-o em vestes largas de penitente e munindo-o de uma vela acesa. O narrador destaca o silêncio do protagonista relativamente ao desrespeito pelos seus direitos enquanto prisioneiro, bem como a sua atitude resignada e submissa durante os preparativos para a cerimónia e o trajecto entre o cárcere e o templo: «Uriel ließ mit sich Alles geschehen.» (SA 59). Atente-se agora no relato da entrada do banido, física e moralmente arrasado, na sinagoga apinhada de fiéis:

Alles war zusammengekommen, um Zeuge dieses seltenen Schauspiels zu werden. Die Priester hatten Mühe, durch die drängende Versammlung einen Weg zu bahnen; Alle wollten dem Opfer des Tages nahe sein, und sich an den Mienen eines Verbrechers weiden, von dem sie sich freilich rühmen konnten, daß sie es ihm niemals nachthun würden. Aber auch das Mitleid wollte ihm in der Nähe bleiben, um ihm Muth zuzusprechen: Alles gleich widerlich für Uriel, den Scham und Verzweiflung schon zu umkreisen anfangen. Er vermochte es nicht, wie er wollte, dreist sein Auge zu erheben und über die Menge wegzusehen; der Kontrast seines elenden Aufzuges überfiel ihn zu mächtig, und auf's Elendeste gedemüthigt, schritt er den Priestern nach, welche ihm Raum machten, daß er unter der Menge sicher seinen Fuß setzen konnte.

Am Hochaltare angelangt, blieb der Zug stehen. Uriel wurde bedeutet, die Erhöhung zu betreten. Hier stand er zuerst, Allen sichtbar, allein, nur damit beschäftigt, wie er die Blicke der versammelten Menge, die ihn jetzt alle gleichmäßig trafen, aufnehmen sollte. Er war aber unfähig, Trotz zu zeigen, sondern senkte die Augen vor Scham und dem überwältigenden Gefühle seiner Leiden nieder. (SA 59s.)

É por de mais evidente o carácter teatral do cenário preenchido pelo numeroso público, que ocorreu ao local para assistir ao espectáculo invulgar («um Zeuge dieses seltenen Schauspiels zu werden» SA 59). A instância narradora opta, de novo, pela caracterização explícita da «vítima do dia» (SA 59), a qual, diante dos olhares de ódio e de compaixão da comunidade hebraica, é acometida por sentimentos de profunda humilhação («auf's

Elendeste gedemüthigt» SA 59). Contrariando a versão historiográfica dos acontecimentos, o Uriel de Gutzkow continua a desconhecer por completo o tipo de penitência que o espera, um dado que valoriza ainda mais o sofrimento e o sentimento de injustiça do herói. Por conseguinte, quando Uriel, depois de terminar o cortejo por entre os olhares da multidão até ao altar-mor, sobe ao estrado para principiar os seus actos de penitência, ele exhibe já uma imagem desoladora do livre-pensador vergado à mágoa de uma derrota vexante no conflito teológico com a Sinagoga.

No que respeita ao primeiro acto de penitência («erste Handlung seiner Buße» SA 60), refira-se, antes de mais, a inexistência do texto histórico original da retractação proferida por Uriel da Costa, em Abril de 1640, diante da comunidade de fiéis na sinagoga Talmude Tora de Amesterdão (cf. *supra*, o capítulo II.1, p. 79ss. e 95ss.). O desconhecimento desse texto abre espaço total à livre recriação por parte do novelista da Jovem Alemanha, o qual se apoia inequivocamente na lista de iniquidades deixada pelo pensador luso-judeu no *Exemplar Humanae Vitae*.⁶⁷ O texto da retractação construído por Gutzkow, mas cuja autoria ao nível diegético é atribuída às autoridades rabínicas, assemelha-se a uma nova resenha histórico-biográfica de Uriel Acosta centrada no período passado em Amesterdão (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 285-292), a qual reflecte, desta feita, a perspectiva ortodoxa da Sinagoga sobre o conflito teológico:

»Ich, Uriel Acosta,« hieß es hier, »von Geburt ein Portugiese und Christ, bekenne öffentlich, daß ich, nachdem ich freiwillig zum Judenthum mich bekannt habe, alle meine Bestrebungen darauf richtete, die Göttlichkeit meines neuen Bekenntnisses anzutasten, seine vorzüglichsten Lehren in Zweifel zu ziehen und zu besonderer Gunst des Christenthums, das ich heimlich nicht abgeschworen hatte, den Dienst Jehovas zu untergraben. Zu dem Ende ergriff ich jede Gelegenheit, mit den Beamten der Synagoge anzubinden, sie in ihrem Wirkungskreise zu stören und sogar heilige Gebräuche in dem Augenblicke, wo sie verrichtet wurden, lächerlich zu machen. Meine Geisteskräfte, nur darauf gerichtet, versteckten Hinterhalt zu

⁶⁷ «Na ocasião própria, subi ao estrado de madeira que se encontra no meio da sinagoga, e que se destina às arengas e outras práticas, e li em voz alta o que eles escreveram. Ali se confessava que eu era mil vezes digno da morte pelo que cometera: a transgressão do *sabbat*, a não observância da Lei, a sua violação até, pois que chegara a convencer outros homens a não se converterem ao judaísmo. E, como reparação, estava pronto a executar suas ordens e tudo o que me impusessem, prometendo, aliás, não mais recair em iniquidades e perversidades semelhantes.» (EHV 580).

legen, Unbezweifeltes durch Trugschlüsse als unerweisbar hinzustellen, und da, wo die Kraft des Verstandes nicht ausreichte, durch Spott zum Ziele zu gelangen, benutzte ich hauptsächlich gegen die heiligen Schriften der alten und neuen Tradition. Ich ließ Erklärungen ausgehen, welche die jetzigen Einrichtungen des jüdischen Gottesdienstes als nicht im Einklang befindlich mit den alten heiligen Schriften nachweisen sollten, und lud so viel Zorn und Groll des Himmels auf mich, daß ich die Achterklärung, welche mich vor einem Jahre traf, nur als verdiente Strafe meiner Verbrechen ansehen muß. O hätte diese Strafe länger gedauert! Doch die Unbequemlichkeit derselben wohl fühlend, entschloß ich mich, ein teuflisches Spiel zu treiben. Ich kehrte, noch in der ganzen Ausdünstung meines Fluches, zu den Vätern der Synagoge zurück und heuchelte Reue und Ergebenheit. Die Langmuth dieser Ehrwürdigen befreite mich vom Banne. Seitdem begann ich aber offener hervorzutreten. Wo es mir nur gelang, suchte ich die Lehre Jehovas in Mißachtung zu bringen, ich richtete mein Augenmerk auf alle, die etwa Lust tragen sollten, sich ihr zuzuwenden, und redete ihnen von ihrem Vorhaben ab. Ich betrog den Himmel um zahllose Seelen. Aber meine Vermessenheit stieg noch höher. Ungeachtet ich alle meine frühern Vergehungen in höherm Grade wiederholte, hielt ich es nicht genug, gegen die Einrichtungen Jehovas zu streiten, sondern ich vergriff mich an ihm selbst. Ich zog das Dasein einer göttlichen Gewalt in Zweifel, leugnete die Fortdauer der Seele und häufte auf Entsetzliches Entsetzlicheres. Doch jetzt auf der höchsten Stufe der Verbrechen schwindelte mir, ich verlor meine Besinnung und stürzte elend zu Boden. Die Strafe Gottes hatte mich erreicht. Ich bekenne, daß ich seines Beistandes gänzlich für verlustig sollte erklärt werden, daß er durch einen martervollen Tod noch bei weitem keine angemessene Genugthuung an mir fände. Allein die heiligen Väter der Synagoge haben versprochen, für meine Seele Fürbitte einzulegen und mich durch eine vollständige Kirchenbuße der göttlichen Huld auf's Neue zu empfehlen. So verhängt denn Alles über mich! Mich dürstet nach dem Lohne meiner Verbrechen!« (SA 60s.)

O texto abjuratório imposto ao penitente é aproveitado pelo ficcionista para fazer uma retrospectiva da evolução do conflito filosófico-religioso da novela. O pergaminho lido pelo herói «mit gedämpftem, rührendem Tone» (SA 60) vem, assim, contrapor à perspectiva empática em relação ao pensamento heterodoxo do judeu português, que domina toda a narrativa, a perspectiva oposta perfilhada pela ortodoxia rabínica. Saliente-

se, porém, que ao texto da retractação subjaz uma visão distorcida do pensamento religioso de Uriel, sobretudo pelo facto de levar o jovem céptico a admitir a origem e a defesa da religião cristã. Trata-se, de resto, de um desvio relativamente aos factos históricos, uma vez que o quinquagenário autor do *Exemplar Humanae Vitae* não se tornou apenas alvo do *mahamad* mas, como sublinhámos nos capítulos II.2 e II.3 (cf. *supra*, p. 103 e 127ss., respectivamente), ao manifestar-se contra os dogmas da imortalidade da alma e da vida além-túmulo, acabou por ficar também sob a alçada das autoridades cristãs, que viriam mesmo a sancionar as penas do tribunal judaico de Amesterdão sobre o marrano portuense. Já a admissão, por parte do herói novelístico, da traição ao judaísmo erigido sobre os textos sagrados da Tora e do Talmude parece mais consentânea com a verdade dos factos à luz da ortodoxia rabínica. O mesmo ponto de vista acaba por vir ao de cima, de uma forma exacerbada e a roçar o fanatismo, no reconhecimento de todos os outros actos atentatórios contra a religião moisaica conducentes aos dois anátemas lançados sobre o saduceu de Amesterdão, o qual, «chegado ao mais alto nível da [sua] carreira de crimes» (SA 61), é obrigado a declarar-se merecedor de um castigo divino mais duro que a pena de morte por suplício.

Denotando talvez um domínio ainda incipiente das técnicas narrativas, o jovem novelista relega a descrição da penosa leitura feita por Uriel para o momento posterior à apresentação do texto da retractação:

Uriel hatte schon bei den ersten Worten, wo gesagt wurde, daß er Christ war, innehalten wollen; denn hier sah er seines Veters Verrätherei. Er stockte bald an einer andern Stelle, an einer dritten; aber die Priester zwangen ihn, weiter zu lesen; die letzten Worte waren kaum noch hörbar. (SA 61s.)

A posteriori, o narrador dá-nos conta das hesitações durante a confrangedora leitura que o herói conclui com grandes dificuldades, presumivelmente devido a óbvias discordâncias com «aquelas palavras mentirosas» (SA 62). A paragem mais visível no discurso abjuratório dá-se aquando da já comentada alusão ao suposto cristianismo de Uriel, por trás do qual o assumido saduceu vislumbra, pela primeira vez, a mão traiçoeira de Ben Jochai. Todavia, o momento dramático da anagnórise, *i.e.* do reconhecimento cabal da traição do primo sobrevém apenas depois de Uriel ter sido levado para «um canto escuro do templo»

(SA 62), onde aguarda pela execução do segundo acto de penitência enquanto a comunidade hebraica entoava um salmo de David:

Die Versammlung stimmte inzwischen jenen Psalm an, den David sang, als Doeg, der Edomiter, kam und Saul ansagte, daß David in Abimelechs Haus gekommen: »Was trottest du denn –« Auf Uriel verfehlte aber dieser Fanatismus seine Wirkung. Die Ohnmacht seines Wesens war verschwunden. Das Blut flog siedend in seinen Adern auf und ab, er hätte mit lauter Stimme gegen diese Menschen losbrechen können, wenn ihn der Gesang nicht übertäubte. Was wollte man noch von ihm? Waren jene lügenhaften Worte keine hinreichende Demüthigung? *Uriel glaubte seinen Vetter zu sehen, er drohte ihm mit beiden Fäusten. Er hatte sich getäuscht und knirschte vor Ingrim. Wer hatte ihn in diese Lage versetzt? Wer die mildeste Strafe versprochen? Wer hatte seine Geburt, seine Meinung über den Tod an die Priester verrathen? Er warf sich zur Erde nieder und wand sich wie ein wildes Thier. Doch überwältigte der Gesang seine Wuth, er mußte sich an die Ermattung übergeben, und wartete jetzt stumm auf Alles, was noch kommen würde.* (SA 62; *itálicos nossos*)

O poderoso cântico, que sufoca a revolta do jovem humilhado e, por fim, também a sua ira («wie ein wildes Thier» SA 62) suscitada pelo reconhecimento de Ben Jochai como traidor, é composto pelo salmo 52.⁶⁸ Perante a ausência de indicações sobre o verdadeiro salmo cantado pela comunidade hebraica na Talmude Tora,⁶⁹ o novelista e antigo estudante de

⁶⁸ De acordo com o Antigo Testamento, o salmo 52 foi cantado por David, quando, durante o reinado de Saul, Doeg, o criado edomita, denunciou ao rei o paradeiro do seu inimigo David, que se encontrava em fuga (cf. 1 Sm 21, 8; 22, 6-18): «Porque te glorias, ó prepotente,/ em maltratar continuamente os fiéis a Deus?/ A tua língua é como navalha afiada,/ ó fabricante de enganos./ Preferes o mal ao bem/ e a mentira à verdade./ Só te comprazes com palavras enganosas./ ó língua traiçoeira.// Por isso Deus vai destruir-te para sempre./ Ele pegará em ti e te arrancará da tua tenda;/ Ele há-de retirar-te da terra dos vivos./ Ao verem isto, os justos ficarão impressionados/ e farão troça desse homem, dizendo:/ “Eis o homem que não pôs em Deus a sua força,/ mas confiou nas suas riquezas e nas suas maldades.”// Eu, porém, como oliveira verdejante na casa de Deus,/ confio para sempre na sua misericórdia./ Hei-de louvar-te eternamente por tudo o que fizeste./ Na presença dos teus fiéis,/ anunciarei o teu nome, porque és bom.» (Sl 52).

⁶⁹ No *Exemplar*, há referência a um único salmo no final da descrição da cena da flagelação, o qual não é, contudo, identificado: «Desnudei-me até à cintura, amarrei um lenço em volta da cabeça, descalcei-me e estendi os braços, agarrando-me a uma espécie de coluna. O *samas*, aproximando-se, amarrou-me as mãos à coluna com uma espécie de corda. Veio em seguida o *hazan* que, munido de uma correia, me deu, segundo a tradição, trinta e nove correiadas nas costas, porque o que a Lei manda é que se não ultrapasse o número de quarenta, e como esta gente é muito escrupulosa nas práticas, e observantíssima delas, tiveram o cuidado de não pecar por excesso. Enquanto me açoitavam cantava-se um salmo» (EHV 580).

teologia escolhe um poema do Antigo Testamento, concebido como «exortação profética» que visa desmascarar a maldade e louvar «o bom comportamento dos justos» (SI 52). No contexto histórico-ficcional da novela, Uriel é, pois, identificado pela congregação judaica com a figura de Saul, «o ímpio poderoso», perseguidor implacável do futuro rei David e autor moral da chacina de Abimélac e dos sacerdotes de Nob (cf. 1 Sm 21, 8; 22, 6-18).

De seguida, o protagonista enfrenta o *malqut*, designação hebraica para a flagelação do penitente. Karl Gutzkow segue a descrição da violenta punição feita pelo modelo histórico do jovem saduceu de Amesterdão na sua autobiografia (cf. *infra*, p. 346, nota 70):

Nachdem der Psalm zu Ende gesungen war, führten mehre Diener der Synagoge den Büßenden aus dem Dunkel hervor, stellten ihn dicht vor den Hochaltar, banden ihn an eine Säule fest und entblößten seinen Leib. Ruthenstreiche fielen auf ihn herab, an der Zahl neununddreißig. Uriel schrie nicht, sondern wehklagte nur leise; seine Seele litt fürchterlicher als der gemißhandelte Körper. Er fühlte schmerzlich, was Alles an ihm beleidigt wurde, die Wissenschaft, die Vernunft, Sokrates, Christus. Er war gefaßt, Strafe zu leiden, er hätte den Tod nicht gescheut; aber diese Erniedrigung! Sein Schmerz übermannte ihn, Thränen stürzten aus seinen Augen; doch waren dies wieder neue Qualen für ihn: denn konnten sie nicht mit Thränen der Reue verwechselt werden? Seine Empfindung sprang bei diesem Gedanken plötzlich wieder in Wuth über, er drohte mit seinen zerfleischten Armen, stieß zahllose Verwünschungen aus, bis ihn der Psalm übertönte, welchen David dichtete: »Jauchzet Gott, alle Lande!«

Uriel schwieg; er überließ die Reihe der Leidenschaften, die, alle jetzt entfesselt, wild in ihm tobten, und blieb da stehen, wo die Rache schnaubte. Rache war das einzige Wort, was ihm den Muth gab, noch Größeres zu erdulden; denn noch war das Maaß seiner Leiden nicht voll. Wenn es eine größere Strafe geben kann, als Züchtigung eines edeln, frei gebornen Körpers, in dem eine große Seele wohnt, so traf ihn auch diese noch. (SA 62s.)

O narrador autoral acede à intimidade da figura central para frisar a intensidade da dor moral que supera mesmo a dor física causada pelas trinta e nove vergastadas. É o vexame público que mais danos causa à alma de Uriel Acosta, cujos sofrimentos, radicados numa sucessão de penas severas, propiciam o estabelecimento da analogia com a Paixão de

Cristo. Segundo as palavras do próprio narrador autoral, a mortificação do «corpo nobre, nascido livre, habitado por uma grande alma» (SA 63) faz, aliás, do livre-pensador luso não só o representante da «ciência» e da «razão» como um herdeiro de Sócrates e de Cristo.

O choro do jovem penitente, motivado pela humilhação profunda, é um outro componente ficcional que não consta do testamento espiritual da figura histórica portuguesa. O mesmo se pode dizer do subsequente ataque de cólera de Uriel, devido às lágrimas de dor que ele não quer ver confundidas com lágrimas de arrependimento. A irrupção descontrolada dos seus sentimentos só vem a ser silenciada por um segundo cântico dos hebreus, este sim, referenciado na versão autobiográfica (cf. *supra*, p. 344, nota 69). Desta feita, é o salmo 66 que se começa a fazer ouvir na sinagoga repleta de fiéis para acompanhar o último acto de expiação. Trata-se de um salmo colectivo de «acção de graças públicas» que «começa por um hino, recordando os prodígios realizados por Deus em tempos antigos, que não são garantia de segurança frente aos inimigos» (SI 66).⁷⁰ Emudecido pelo cântico colectivo, o penitente heterodoxo vê crescer no meio de um turbilhão de paixões o seu desejo de vingança, que acaba por ajudá-lo a suportar um castigo ainda maior do que a mortificação.

Man ergriff ihn zum zweiten Male, führte ihn an den Ausgang des Tempels, befestigte ihn an der Schwelle der Thüre und ließ jetzt die ganze Versammlung, die sich auflöste, über ihn wegtreten. An Mitleid dachte der Fanatismus nicht, auch nicht an Schonung; er half mit rüstiger Hand die Strafe vollziehen und trat grausam auf den sich krümmenden Leib des Unglücklichen. Uriel ertrug Alles, denn die Rache ist eine aufheiternde, tröstende Freundin jeder Kränkung. Sie versagt dem Munde die Kraft, seinen Schmerz auszuschreien; sie macht jede Klage stumm, sie verkürzt sogar die Zeit des Leides und gibt da Leben wieder, wo man glauben sollte, es sei gänzlich geflohen. Die Rache half Uriel bis auf den letzten Moment ausharren, bis das ganze jüdische Amsterdam über ihn hinweg war; jetzt half sie ihm aber die Riemen, die ihn festgeschnallt hatten und durch die Füße der

⁷⁰ «Aclamai a Deus, terra inteira,/ cantai a glória do seu nome,/ proclamai os seus louvores.// Dizei a Deus: “São admiráveis as tuas obras!/ O teu poder é tão grande,/ que os teus inimigos se curvam diante de ti./ Toda a terra te adora e canta louvores;/ entoa hinos ao teu nome.”// Vinde e admirai as obras de Deus,/ as obras admiráveis que Ele fez diante dos homens.// Converteu o mar em terra firme,/ e puderam atravessar a pé enxuto./ Por isso nos alegremos nele!/ Com o seu poder governa para sempre;/ com os seus olhos vigia as nações,/ para que os rebeldes não se ensoberbeçam. [...]» (SI 66).

Versammlung fast aufgerieben waren, vollends zerreißen; sie schwang ihre blutige Fackel, und wie ein Rasender stürzte Uriel von dem Orte seiner Erniedrigung fort, durch die Straßen der Stadt in die Wohnung der Seinigen. (SA 63)

A escolha da passagem sobre o corpo de Uriel à saída da sinagoga como terceiro e último acto de penitência na novela dá continuidade ao intenso diálogo intertextual com o *Exemplar Humanae Vitae* observado na representação dos primeiros momentos da «ignóbil cerimónia de 1640» (Vasconcelos, 1922: 9). No entanto, também neste caso se verifica uma discrepância em relação à «fonte-mãe», motivada pela intenção de Gutzkow de enfatizar o fanatismo religioso incutido nos crentes pelas autoridades rabínicas. De facto, em contradição com o relato autobiográfico de Uriel da Costa,⁷¹ «toda a Amesterdão judaica» (SA 63) pertencente ao universo ficcional da novela, desprovida de compaixão e de clemência, não se contenta em passar simbolicamente sobre o corpo do penitente prostrado no chão à saída do templo, acabando, de modo ainda mais cruel, por pisá-lo. Após o cumprimento da derradeira punição, a representação histórico-novelística da cena da sinagoga termina, à semelhança do que acontece no intertexto autobiográfico, com o protagonista movido pela sede de vingança sangrenta, a abandonar, «como um possesso», «o local da sua humilhação» (SA 63) em direcção a casa.

A análise da cena de retractação e penitência na sinagoga de Amesterdão mostra, novamente, como a representação gutzkowiana dos acontecimentos históricos pertencentes ao conflito teológico entre o livre-pensador judaico-português e a ortodoxia rabínica, apesar da granda proximidade em relação às fontes histórico-biográficas, nomeadamente o *Exemplar Humanae Vitae*, não enjeita o recurso a elementos perfeitamente ficcionais, bem como a técnicas narrativas específicas do texto literário. Tal circunstância contribui, de

⁷¹ «Acabado isto [a flagelação], assentei-me no chão, e o pregador, como um iluminado (quanto cómico nas coisas humanas!) veio até mim e desligou-me da excomunhão. E eis que me estava aberta a porta do céu, esta mesma porta cuja soleira e limiar antes me estava vedada, por poderosos ferrolhos. Feito isto, vesti-me e fui para a soleira da porta da sinagoga. Deitei-me, sustendo-me o *samas* a cabeça. *E então todos à saída passavam sobre mim, indo pé ante pé, por cima das minhas pernas, sem me pisar.* E todos o fizeram, crianças e velhos. (Os próprios macacos não se poderiam exhibir aos olhos dos homens com um comportamento mais absurdo e em atitudes mais ridículas.) Tudo se consumara; a sinagoga estava vazia. Levantei-me, e depois do que me acompanhava me ter limpo a poeira (que ninguém agora venha dizer que eles me tratavam sem distinção, porque se me bateram primeiro, em seguida me lamentavam e me afagavam a cabeça), voltei para casa.» (EHV 580; itálicos nossos).

modo significativo, para a hibridez histórico-ficcional que distingue quer a acção quer o protagonista da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*.

No que respeita à construção da figura de Uriel Acosta, a cena da humilhação inaudita vem, por meio de uma nítida colagem à narração autobiográfica dos sucessivos actos de penitência, reforçar o perfil de mártir e a dimensão crística do livre-pensador, colhidos na literatura historiográfica vinda a lume até às primeiras décadas do século XIX. Todavia, os breves mas não raros desvios e acréscimos relativamente às narrativas históricas formatadas pelo relato do *Exemplar Humanae Vitae*, bem assim os comentários da voz autoral e o recurso a técnicas de transmissão de interioridade constituem, afinal importantes indicadores de ficcionalidade que conferem maior verosimilhança aos eventos históricos narrados e possibilitam um estudo mais aprofundado da complexidade psicológica do ainda jovem herói novelístico, cuja submissão às agruras de uma «penitência eclesiástica completa» (SA 61), em vez de o restituir à comunidade judaica de Amesterdão, o precipita numa queda incontrolável. A representação ficcional do histórico acontecimento inaudito na última macrossequência da novela permite a Karl Gutzkow, além de mais, denunciar o fanatismo e a intolerância da ortodoxia judaica como exemplo de autoridade repressiva das liberdades individuais que vitimiza sobretudo os que cometem a ousadia de se insurgir contra a tutela e os interesses instalados. Na medida em que pode ser lida como uma crítica velada à situação sociopolítica e cultural da Restauração, a cena da expiação no templo judaico constitui, em última análise, o exemplo mais pungente de «Ideenschmuggel» na novela do jovem Gutzkow.

O desfecho melodramático da última sequência: o atentado falhado e o suicídio de Uriel Acosta

No subcapítulo II.3.1 (cf. *supra*, p. 116-119), tivemos oportunidade de relevar a incerteza e a aura de mistério que envolve o episódio da tentativa falhada de homicídio do primo (ou de um irmão) e do subsequente suicídio de Uriel da Costa. Tal situação é, como frisámos na altura, devida ao facto de subsistirem apenas os testemunhos historiográficos pouco consistentes de Johannes Müller (1644: 1415, *apud* Gebhardt, 1922: 203s.) e de

Philipp van Limborch (1687: 343s., *apud* Gebhardt, 1922: 210), provavelmente baseados em relatos orais, que foram passando de geração em geração.⁷² Estamos, pois, no domínio das *dark areas of history*, terreno por norma propício à exploração por parte de ficcionistas históricos que não hesitam em dar asas à imaginação. Como veremos de seguida, Karl Gutzkow introduz, logo na primeira versão histórico-ficcional da morte do pensador judaico-português, uma *nuance* com contornos melodramáticos, bem ao gosto da narrativa ficcional da época da Restauração (cf. Lukas, 1998b: 265-270). Antes disso, gostaríamos, porém, de reiterar que o autor da Jovem Alemanha se decide, no desfecho da novela, pela exclusão do episódio da escrita da autobiografia como legado à humanidade pela figura histórica portuguesa. Com efeito, tanto o acto de escrita como qualquer alusão ao próprio texto do *Exemplar Humanae Vitae* estão totalmente ausentes tanto da versão original de 1834 como da segunda versão de 1874, embora se trate de dados referenciados por Johannes Müller e por Limborch. O autor pode, porventura, ter considerado supérflua a sua inclusão no acontecer novelístico. Todavia, é bom lembrar que o conteúdo biográfico da «fonte-mãe», principalmente as referências à mulher do marrano portuense, e, sobretudo, a evolução espiritual da figura histórica portuguesa para o deísmo naturalista ou ético, contrariam, no fundo, a (re)construção gutzkowiana de um protagonista céptico e, no essencial, saduceísta, que está praticamente ausente no *Exemplar*. Além do mais, quer a representação de um Uriel Acosta saduceu quer a omissão de toda e qualquer referência à escrita do célebre «testamento apologético» (Vasconcelos, 1922: 95) constituem desvios em relação ao legado historiográfico e, conseqüentemente, sinais inequívocos de ficcionalidade na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*.

Retomando agora a abordagem do texto novelístico, nomeadamente o desenlace narrado na décima quinta e última sequência da obra na qual a acção prossegue com a saída intempestiva de casa de Uriel, munido de duas pistolas e, imediatamente a seguir às cenas da sinagoga e da despedida de Baruch Espinosa (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 315-317):

⁷² Recorde-se que é o autor da obra *De Veritate Religionis Christianae* quem difunde a tese do atentado fracassado contra o primo ou o irmão de Uriel da Costa. Sobre as diferenças entre as duas primeiras versões historiográficas dos acontecimentos relacionados com a morte do marrano português, cf. *supra*, o subcapítulo II.3.2, p. 116-119.

[Uriel] entzog sich Allen, eilte auf sein Zimmer, ergriff zwei Pistolen, die fortwährend geladen über seinem Bette hingen, bahnte sich den Weg durch die Menge, die neugierig sein Haus umstand, und stürzte wahnsinnig, seine Mordwaffen nicht verbergend, fort. Er suchte Jochais Haus.

An Vanderstratens Wohnung mußte er noch vorüber. Hier sah er Alles auf das Festlichste erleuchtet. Karossen flogen nacheinander vor das Portal und ließen schön geputzte Paare heraus; Diener rannten Trepp´ auf, Trepp´ ab; durch alle Säle verbreitete sich köstlicher Ambraduft; die Thüren des ganzen Gebäudes waren geöffnet, um dem Feste den größten Spielraum zu lassen; eine rauschende Musik tönte von oben her. Uriel staunte; so viel Besinnung hatte er noch, dies Alles zu bemerken. (SA 64s.)

Note-se que, na última edição revista da novela incluída nos *Gesammelte Werke* (1874), e posteriormente adoptada por H. H. Houben (Gutzkow, 1908b: 20-74), Peter Müller (Gutzkow, 1911b: 131-184; 464s.) e Reinhold Gensel (Gutzkow, 1912b: 19-63) nas respectivas edições das obras escolhidas de Karl Gutzkow, o autor de *Der Sadducäer von Amsterdam* insere aqui um hiato de dois dias.⁷³ A nosso ver, o aumento do intervalo de tempo que medeia entre a humilhação na sinagoga e o atentado durante as bodas de Jochai e Judite confere maior verosimilhança ao acontecer novelístico, já que as respectivas famílias não deixariam de marcar presença na cerimónia de retractação de Uriel.

Em qualquer dos casos, é sob o efeito da ignomínia no templo judaico e impulsionado pela sede de vingança que Uriel, qual «águia ferida» (SA 64), ao procurar o primo traidor, se depara com o início dos festejos do casamento na casa engalanada dos Vanderstraten. É nesse espaço e nesse contexto puramente ficcionais que o novelista situa os derradeiros momentos da vida do herói. No breve relato facultado pelo narrador autoral, o atentado falhado contra Ben Jochai e a desastrada tentativa de homicídio por parte do desesperado saduceu acaba por vitimar, de forma involuntária, a amada Judite:

Eine Ahnung fuhr ihm durch die Seele, sie schleuderte ihn blitzschnell die Stiege hinauf, in den großen, von tausend Kerzen erhellten, von glänzenden Gästen

⁷³ «[Uriel] entzog sich allen, eilte auf sein Zimmer, *schloß sich zwei Tage ein und nahm kaum Nahrung, dann ergriff er plötzlich* zwei Pistolen, die *seit lange* fortwährend geladen über seinem Bette hingen, bahnte sich den Weg durch die Menge, die neugierig sein Haus umstand, und stürzte wahnsinnig, seine Mordwaffen nicht verbergend, fort. Er suchte Jochais Haus. *Es war Abend.* (Gutzkow, 1911b: 183; itálicos nossos).

besetzten Saal. Alles schrie vor Entsetzen auf, als man des Wahnsinnigen ansichtig wurde. Aber schon hatte er sein Opfer gefunden, er legte auf seinen Vetter an, das Pulver blitzte, und Judith, Jochais eben angetraute Braut, schwamm in ihrem Blute. Uriel, der vielleicht nicht sah, wie fürchterlich er sein Ziel verfehlt hatte, ergriff die zweite Pistole; man fiel ihm in die Arme; doch die Verzweiflung gab ihm Riesenkraft. Er wehrte sich mit seiner Waffe gegen die Andringenden und bahnte sich in ein Nebenzimmer den Rückzug. In diesem Augenblick hörte man den zweiten Schuß. Uriel hatte sich selbst das Gehirn zerschmettert. (SA 65)

O banho de sangue culmina no suicídio do protagonista que morre sem ter consciência de ter morto a amada, afastando-se, assim, de modo significativo da fonte limborchiana, segundo a qual Uriel da Costa terá falhado o alvo sem ter, contudo, atingido nenhuma outra pessoa. Embora fortemente estilizado como mártir da intolerância religiosa ao longo da novela, o nosso «Hamlet judeu contrariado», céptico e saduceu, termina o seu conflito com a Sinagoga de modo inglório, vergado à derrota e sem grandeza trágica. A queda do livre-pensador português deve-se, de acordo com Norbert Otto Eke (2005b: 118), a uma tripla perda: da dignidade, da auto-estima e do amor.

O pequeno epílogo contém ainda referências a diversas ocorrências ficcionalizadas, como a localização separada dos corpos de Judite e de Uriel no cemitério, a morte da mãe por desgosto e as visitas da Irmã e do sobrinho à campa do saduceu.⁷⁴

Dieselbe Erde deckte Uriels und Judiths Leichen. Doch trennte sie der Ausspruch der Synagoge; denn Uriel wurde in einem entfernten Winkel des Friedhofes gebettet. Dafür gesellte sich aber bald seine Mutter, Esther, zu ihm, welche diese Schrecken und den Verlust eines solchen Sohnes nicht ertragen konnte. Auch blieb die Stätte nicht ohne den Schmuck der Liebe: Uriels Schwester bepflanzte sie mit Trauerweiden und klagenden Blumen. Baruch Spinoza sah man oft an seines unglücklichen Oheims endlicher Freistatt. Aus der Erinnerung an diesen theuern Duldner schöpfte er sich die Kraft zu den unsterblichen Leiden, die auch er in Zukunft zu ertragen hatte. (SA 65s.)

⁷⁴ Sobre a morte da mãe de Uriel, que aconteceu, como se sabe hoje, muitos anos antes da do filho, bem como sobre a situação da irmã, que terá ficado em Portugal, e do sobrinho, cf. *supra*, o subcapítulo II.2.1, p. 102s..

O texto novelístico termina com a evocação das personagens que mantinham uma relação de maior afecto com o herói, concedendo uma especial ênfase à figura de Baruch Espinosa, cuja afinidade com Uriel Acosta adquire um significado simbólico. À semelhança do pensador judaico-português também o autor da *Ethica* (1677), estilizado na novela como seu herdeiro espiritual, experimentará os sofrimentos da perseguição religiosa.

2.4. Conclusão

Terminada a análise da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, chegou o momento de fazermos um balanço dos resultados apurados no que respeita à selecção e configuração histórico-ficcional do binómio espaço-tempo, das personagens e da acção, bem assim aos modos de representação da figura de Uriel Acosta e dos acontecimentos estruturantes do conflito do protagonista luso-judeu com a ortodoxia judaica. A novela originalmente publicada no *Morgenblatt für gebildete Stände*, cuja recepção foi marcada por várias décadas de silêncio e por um reconhecimento muito tardio como obra representativa da Jovem Alemanha, com a vinda a lume de algumas reedições a partir do início do século XX, seguidas dos primeiros ecos crítico-literários. No que respeita às primeiras categorias analíticas supramencionadas, lembramos que o jovem Gutzkow adopta um tratamento tridimensional do binómio espaço-tempo na obra histórico-novelística, que inclui o conflito bíblico entre saduceus e fariseus, o conflito urielino com a Sinagoga em 1639/1640 e o contexto de 1834 (Plett, 1994: 276ss.). A nosso ver, o estrato histórico retirado do Novo Testamento serve, porém, essencialmente uma função metafórica, visando sublinhar os contornos filosófico-religiosos do conflito encenado entre o «saduceu» Uriel Acosta e a ortodoxia «farisaica», ao nível da diegese, no espaço-tempo histórico de 1639/1640. É, efectivamente, o cenário seiscentista da consolidação da comunidade judaica em Amesterdão, no qual se desenrola a acção histórico-novelística protagonizada pelo marrano saduceísta, que constitui a referência espaço-temporal de base de toda a novela. Não obstante, é evidente que há, ao longo do texto, uma série de circunstâncias e elementos do acontecer, que de forma camuflada reenviam o leitor para o espaço-tempo histórico de produção da «obra-prima de juventude» de Gutzkow, transformando o passado histórico em matéria reflectora da realidade social, política e cultural da Alemanha da Restauração. Em todo o caso, na novela em apreço, a História é encenada exclusivamente de forma convencional ao nível da diegese, criando no leitor a ilusão do real.

Por imperativos de ordem genológica, o novelista opta exclusivamente pela recriação literária do período histórico em que Uriel da Costa, de acordo com o saber científico-historiográfico de meados da década de 1830, teria vivido em Amesterdão, *i. e.*, cerca de 25 anos, entre 1614/1615 e 1640 (a já então conhecida data da morte do neo-judeu

português), sensivelmente. No entanto, o tratamento ficcional dado por Gutzkow aos dados histórico-biográficos de Uriel da Costa apresenta uma configuração bem distinta daquela que consta do discurso historiográfico. Devido à concentração da acção histórico-narrativa no período holandês, o passado cristão de Uriel é amplamente preterido, merecendo da parte do ficcionista uma abordagem retrospectiva na exposição novelística, com o intuito de elucidar o leitor acerca da história prévia. Além do mais, há que referir a grande condensação do tempo histórico narrado na novela, quando comparado com o tempo de duração da estada holandesa sugerido pelo relato do *Exemplar Humanae Vitae* e pelos demais discursos historiográficos. Na verdade, enquanto a História regista aproximadamente um quarto de século entre a chegada da família Acosta a Amesterdão e o suicídio de Uriel, a ficção histórica de Gutzkow reduz esse lapso temporal a um hiato indefinido de alguns meses, entre 1639 e 1640, se tomarmos como referências cronológicas, por um lado, o ano da morte de Uriel e, por outro, os sete anos de idade atribuídos pelo narrador autoral, no início da acção, à personagem de Baruch Espinosa, cujo referente histórico nasceu, de facto, em 1632. Tal transfiguração espaço-temporal parece ser ditada pelos preceitos estético-formais do género novelístico, entre os quais sublinhamos a brevidade da acção, norteadas por sucessivos momentos de tensão, incompatíveis com o arrastamento do acontecer por extensos períodos cronológicos.

Quanto à selecção e configuração das personagens históricas, Karl Gutzkow também não enjeita o privilégio de poder introduzir elementos puramente fictícios no universo diegético da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. O exemplo mais significativo do processo de ficcionalização típico do romance histórico de matriz scottiana reside na supracitada introdução do enredo amoroso protagonizado por Uriel e duas figuras criadas por Gutzkow: Judite e Ben Jochai. Trata-se de um entrecho certamente influenciado pelas experiências amorosas do próprio autor da Jovem Alemanha. Todavia, consideramos que a intriga amorosa se encontra, de certa maneira, prefigurada no *Exemplar Humanae Vitae*, o qual menciona a intromissão prejudicial de um parente na luta pessoal do viúvo Uriel da Costa com a Sinagoga, inviabilizando as segundas núpcias do converso português. O episódio narrado na autobiografia pode muito bem ter inspirado a criação da história de amor entre uma jovem Judite e um rejuvenescido Uriel Acosta, impedida pela acção do primo Ben Jochai.

É igualmente possível estabelecer uma correlação entre a estrutura da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* e os modelos histórico-narrativos vigentes na época da Restauração. Repare-se que a acção novelística é rica em acontecimentos, narrada segundo uma ordem cronológica, coerente e teleológica, embora fragmentada e selectiva, permitindo detectar não só uma estrutura piramidal, como que decalcada da tectónica dramática, mas outrossim alguns elementos estruturais que denunciam a influência do «romance histórico de iniciação», um dos paradigmas histórico-narrativos identificados por Hermann J. Sottong (1992: 262ss.). Com efeito, o percurso trifásico cumprido pelo jovem rebelde Uriel Acosta apaixonado pela bela judia — partida motivada pela ruptura com a autoridade espiritual; regresso e reconciliação com a comunidade e a amada; retomar do conflito com separação da amada e derrota definitiva diante da hierarquia espiritual — configura um padrão sobejamente conhecido do leitor de ficção histórico-narrativa da Restauração. Por outro lado, a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* também apresenta ecos arquitectuais de um outro paradigma histórico-ficcional que começa a estar em voga em meados de 1830. Reportamo-nos ao supramencionado modelo bulweriano de superação do paradigma clássico de Walter Scott, até porque, como vimos, não faltam sinais de historicidade dispersos por uma acção, que em grande medida segue de perto o trajecto biográfico da figura histórica portuguesa, consignado nos principais intertextos historiográficos compulsados por Gutzkow.

No que diz respeito à representação histórico-novelística dos restantes elementos incluídos na constelação de figuras, voltamos apenas a salientar que, à excepção do pai de Judite, o judeu abastado Manassés Vanderstraten, a grande maioria das personagens são resgatadas à História, mas apresentam invariavelmente traços de ficcionalização mais ou menos evidentes. De facto, pudemos comprovar que o elenco das figuras principais e secundárias, composto quer por personagens pertencentes à família de Uriel quer por personagens representativas da hierarquia religiosa de Amesterdão (cf. *supra*, o quadro 3, p. 253), confirma a tendência para a miscigenação de elementos factuais com outros manifestamente fictícios.

Note-se que a selecção e configuração novelística das categorias do espaço-tempo e das personagens têm igualmente consequências significativas ao nível da acção, provocando mais algumas assimetrias entre o saber historiográfico e o texto histórico-

novelístico de Gutzkow. Efectivamente, pudemos comprovar a abreviação e simplificação do histórico conflito entre o luso-judeu e a Sinagoga, que na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* assinala apenas dois anátemas, enquanto a historiografia regista três actos de excomunhão (1615/1616, 1624 e 1633).

A influência genológica na apropriação e representação da matéria histórica repercute-se, outrossim, no tratamento dado aos eventos históricos integrados no texto novelístico que dão um importante contributo para a construção da figura do marrano de origem portuense. Referimo-nos, por um lado, à deslocação arbitrária de certos elementos histórico-biográficos no decurso do conflito teológico. É o caso da antecipação do libelo de desvio de dois prosélitos da conversão ao judaísmo, ocorrida aquando da última excomunhão em 1633, para o período que antecede o primeiro *herem* ou, em sentido inverso, da transferência da prisão de Uriel (em Maio de 1624, antes do segundo *herem*) para o período que precede a cerimónia de retractação e penitência na sinagoga, seguida da morte do luso-judeu. Por outro lado, note-se a colocação e a transformação poética de alguns episódios estruturantes do conflito entre Uriel e a hierarquia rabínica em momentos-chave da acção novelística, como a ostracização em casa dos Vanderstraten, as cenas da prisão e da humilhação na sinagoga, bem assim a última sequência, que narra o enigmático desaparecimento do livre-pensador.

Os referidos acontecimentos históricos ficcionalizados por Gutzkow, assim como outros eventos fictícios por ele inseridos na trama histórica, ilustram bem a hibridez histórico-ficcional do tratamento da temática relativa à figura de Uriel da Costa na obra *Der Sadducäer von Amsterdam*, como recordaremos abaixo. O herói novelístico insere-se, nitidamente, na linha positiva das figuras de judeus exemplares, todavia, apresenta características específicas herdadas do interdiscurso histórico-biográfico, as quais, aliás, lhe haviam já assegurado um lugar na memória colectiva. Referimo-nos, claro está, ao pensamento heterodoxo que tornou Uriel na figura de um marginalizado («Außenseiter»), de um mártir da luta pela tolerância religiosa. A sua marginalidade e a heterodoxia estão, por outro lado, intimamente relacionadas com o marranismo, outro traço identitário da figura histórica portuguesa que vive dilacerada entre o cristianismo e o judaísmo, um vector temático-motívico que também é explorado por Gutzkow. Em termos conceptuais, o protagonista da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* corresponde assim, de igual modo, à

figura literária do insatisfeito («der Mißvergnügte») ou melancólico, o que é posto em evidência, sobretudo durante a reconciliação de Uriel e o posterior agravamento do conflito com a comunidade judaica, na segunda macrossequência narrativa. Diga-se, porém, que a marginalidade e a heterodoxia deste herói pluridimensional se traduz essencialmente na doutrina religiosa por ele perfilhada, a qual vem pré-anunciada no título da novela — o saduceísmo.

No entanto, a primeira macrossequência, em que predominam as cenas fictícias pertencentes à esfera privada, revela-nos, por meio de uma estratégia multiperspectívica, um jovem pensador melancólico, tomado de amores por Judite. Uriel perfilha então um cepticismo religioso ainda pouco definido, mas suficiente para despoletar, de imediato, a reacção da Sinagoga. Graças às informações colhidas no relato do narrador autoral e, em especial, no discurso das figuras da mãe, dos irmãos Joel e Eliézer e, por último, do próprio Uriel, o retrato físico e, sobretudo, psicológico do herói novelístico adquire, logo na exposição, alguma complexidade. A figura imponente e autoconfiante, o vasto saber e a cultura, a brilhante carreira académica, o elevado estatuto moral e intelectual são alguns dos traços mais positivos do jovem protagonista. Mas a melancolia, o cepticismo e as comprometedoras dúvidas em relação aos dogmas judaicos, que o colocam numa posição desagradável perante as autoridades rabínicas, a ominosa paixão pela bela Judite também constituem características marcantes da reconstrução ficcional do pensador judaico-português, o qual aparenta ser *ab initio* um «Hamlet judeu contrariado» (cf. Krautz, 2001a: 76).

A resenha autobiográfica feita pelo herói da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, durante o encontro matinal com o antagonista Ben Jochai, vem complementar a caracterização multiperspectívica oferecida nas sequências iniciais com um conjunto de novas informações acerca de Uriel Acosta. Na verdade, o diálogo com o primo permite o acesso a um grande número de dados biográficos colhidos, quase em exclusivo, na primeira parte da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*. Tais dados reportam-se, de uma maneira geral, à história prévia e contribuem de modo substancial para o esclarecimento da situação de partida da novela. A referida resenha centra-se fundamentalmente na fase católica do pensamento urielino, omitindo as fases marrana e judaica ortodoxa. A supressão do criptojudaísmo e da curta fase ortodoxa na evolução espiritual do herói da novela parece

derivar, uma vez mais, da leitura do intertexto autobiográfico, no qual Uriel da Costa também omite tais tendências. Esta nova colagem ao texto do *Exemplar Humanae Vitae* — e consequente afastamento em relação à realidade histórica entretanto apurada — permite a Gutzkow a construção de um protagonista mais crítico e distante dos preceitos do judaísmo, o qual, desde o início da acção novelística, se encontra em conflito aberto com o *mahamad* de Amesterdão.

O encontro idílico com Judite é outro episódio fictício que permite uma breve caracterização de Uriel e retoca o retrato físico anteriormente feito pelo narrador autoral. De entre os traços novos destacam-se a roupa e os adornos de Uriel, que revelam uma certa artificialidade e mesmo um pedantismo até agora desconhecidos, reflexo, porventura, de uma vontade de auto-afirmação algo exacerbada que desagrade à figura feminina. Contudo, o que mais sobressai do encontro íntimo é a felicidade do neo-judeu português apaixonado pela bela judia, um estado de alma que contrasta vivamente com a amargura e a resignação evidenciadas na companhia da família e, em especial, no diálogo com Ben Jochai. O episódio idílico, narrado imediatamente antes da cena da ostracização de Uriel, constitui-se como um momento único e com assomos utópicos no contexto da novela em apreço.

O encontro de Uriel com a Irmã e o sobrinho Baruch Espinosa após o primeiro anátema não se destina somente a evidenciar a amizade e o amor fraterno entre estas personagens. Numa manifesta transgressão relativamente aos dados históricos, o sobrinho, mencionado como inimigo e detractor de Uriel da Costa no *Exemplar Humanae Vitae*, surge aqui rebaptizado com o nome do filósofo holandês de ascendência lusa e transformado em menino-prodígio que fascina o saduceu gutzkowiano. A figura histórico-ficcional do pequeno Baruch é, com efeito, estilizada como discípulo e futuro herdeiro espiritual do livre-pensador Uriel, uma ideia revigorada na cena de despedida do protagonista, antes do desfecho melodramático da novela, como tivemos oportunidade de enfatizar.

Na segunda macrossequência, que expõe as ideias saduceístas de Uriel no decurso do relato da fracassada reconciliação com a congregação e com a amada, constatou-se a continuação do domínio de cenas fictícias pertencentes à esfera privada. No entanto, na sequência do primeiro *herem* e do exílio de Uriel em parte incerta, assiste-se também à intensificação da temática histórica nos discursos do narrador e das figuras, nomeadamente

a posição teológica do herói no conflito com a ortodoxia. Pudemos verificar de igual modo o aumento da personalização da situação narrativa autoral através de repetidas incursões na interioridade do protagonista, não raro utilizado como «figura reflectora», criando um «contínuo autoral-figural» (cf. Stanzel, 1985: 255ss.). De facto, a referida técnica narrativa, somente ao dispor do ficcionista, permite ao narrador a revelação dos primeiros sinais de uma dilaceração interior que, em consonância com o modelo histórico-biográfico subjacente à representação novelística do herói, haverá de consumi-lo posteriormente, durante o falso idílio e o retraimento forçado após a reconciliação com Judite.

Acresce que o episódio fictício do reencontro do triângulo amoroso em Arnheim, o qual sela o fim do exílio de Uriel após o primeiro *herem*, introduz alguns dados contrafactuais e fantasiados por Gutzkow, como, por exemplo, o alegado recuo do *mahamad* baseado num parecer benévolo do médico Judas da Silva, que declara a afinidade espiritual do herói proscrito com a extinta seita dos saduceus. Tal procedimento contribui para dar consistência à acção e às figuras novelísticas e, ao mesmo tempo, para lançar alguma luz sobre um dos pontos mais obscuros do conflito histórico, nomeadamente as relações de proximidade do primo de Uriel, e do médico da Silva, com a hierarquia rabínica de Amesterdão. Já o retrato psicológico do herói recebe apenas alguns retoques, sendo ampliado com traços significativos nas cenas subsequentes à primeira retractação, nomeadamente a melancolia, decorrente de uma profunda dilaceração interior, e o saduceísmo.

A angústia individual do marrano seiscentista, vacilando entre o cristianismo e o judaísmo, reflecte a dilaceração colectiva que afecta a sociedade alemã da Restauração, uma época de conturbada transição, em que a problemática sociopsicológica da «Zerrissenheit» adquire particular acuidade (cf. Lukas, 1998a: 391s.). Todavia, a dilaceração do indivíduo inserido no universo diegético de 1639/1640 — em particular, durante o período de falso idílio e retraimento — não é motivada exclusivamente por questões religiosas. O herói histórico-novelístico é também acometido por uma crise afectiva que o faz vacilar entre a assunção pública das suas convicções teológicas e o seu amor à família e a Judite, uma situação insustentável que o leva a retomar a actividade filosófico-religiosa.

A breve mas extremada discussão de Uriel com o rabino-mor Ben Akiba em casa dos Acostas, na qual o livre-pensador se autoproclama como apóstata («weder ein Christ noch ein Jude» SA 45) e defende uma prática ascética de pendor epicurista, é já um testemunho da retomada do conflito teológico. O episódio criado por Gutzkow baseia-se no pensamento epicurista, de que o histórico Uriel da Costa se vê acusado pelo seu «falso caluniador» Samuel da Silva no *Tratado da Mortalidade das Almas*. Aliás, dado que as afinidades espirituais do luso-judeu com a doutrina de Epicuro durante a fase saduceísta (1616-1632) vêm referenciadas na autobiografia urielina (cf. EHV 578), trata-se de mais um exemplo de inserção de matéria histórico-biográfica em cenas puramente fictícias.

Outro exemplo da simbiose histórico-ficcional, a qual caracteriza todo o texto novelístico, constitui a explanação cabal das questões filosófico-religiosas que separam o «saduceu» da hierarquia rabínica durante a longa e fatídica conversa do par amoroso ao luar. Recorde-se que é nesta cena central da obra que o protagonista confirma o credo saduceísta diante da amada, originando a ruptura definitiva entre ambos. O debate teológico continua a manter estreitos laços intertextuais com o *Exemplar Humanae Vitae* e revela Uriel Acosta como discípulo do saduceísmo. À semelhança do que afirma o seu modelo histórico — na autobiografia como no *Exame das Tradições Farisaicas* —, o protagonista da novela nega a imortalidade da alma e a vida além-túmulo. Ora é justamente na contestação desses dois dogmas da ortodoxia judaica e cristã que reside o principal pomo de discórdia entre o saduceu e a Sinagoga, e, concomitantemente, entre Uriel e Judite, uma figura frágil e demasiado presa aos valores tradicionais do judaísmo rabínico que, a breve trecho, acaba por se lançar nos braços do vilão Ben Jochai.

No entanto, o episódio anti-romântico da conversa ao luar não constitui apenas o ponto de viragem no acontecer novelístico, que toma agora o pior rumo possível para o herói; o fatídico diálogo entre o par amoroso contribui, de igual modo, para a reconstrução definitiva do perfil histórico-ficcional do livre-pensador judaico-português como *saduceu* de Amesterdão, caracterizado pelo cepticismo racionalista e pela dilaceração interior. A simplificação do complexo trajecto espiritual percorrido pela figura histórica de Uriel da Costa é a nota mais saliente no que respeita ao tratamento estético-literário da matéria histórica no referido episódio fictício. Com efeito, o ideário filosófico-religioso de Uriel, se exceptuarmos a fase cristã remetida para a história prévia da novela, vê-se praticamente

reduzido aos preceitos básicos do saduceísmo, nomeadamente a lealdade à letra da Torá e a negação dos dogmas da imortalidade da alma e da vida além-túmulo consignados no Talmude. O principal motivo da representação simplificada da evolução do pensamento urielino talvez resida na possibilidade de Gutzkow ter conhecido apenas a tradução alemã do *Exemplar Humanae Vitae* assinada por Johann Georg Müller (*Bild des menschlichen Lebens*), a qual omite a segunda parte da autobiografia em que Uriel da Costa desenvolve as ideias relativas ao deísmo naturalista que assumidamente professa na última fase da sua vida. Não é, porém, de excluir a hipótese de se tratar de uma opção consciente e intencional por parte do autor da Jovem Alemanha, que se vê obrigado a compaginar a matéria histórica com as limitações técnico-formais do género novelístico, o qual não admite a mesma complexidade do romance no desenho das figuras.

Ainda antes da consumação do segundo *herem*, é posta em evidência a cegueira trágica do herói novelístico, que procura conselho junto do primo, quando este dera sinais evidentes de falsidade e traição. Sob a «máscara da amizade», Ben Jochai, que na novela interpreta o papel de mediador do conflito teológico, utiliza a amada Judite como isco para obrigar Uriel a aceitar uma alegada penitência que evitaria uma segunda excomunhão. Ao ceder diante da promessa de reconciliação com a amada, o herói novelístico consome o erro trágico, a *hamartia*.

Os episódios históricos estruturantes da acção novelística estão distribuídos de forma desigual pela sintaxe narrativa e, embora evidenciem uma referencialidade histórica de base, encontram-se miscigenados de indicadores de ficcionalidade. As duas primeiras macrossequências, dominadas, como vimos, pelas cenas privadas de cariz ficcional, comportam somente os episódios da ostracização e do exílio, bem como a breve cena da primeira retractação, visto que o roubo dos escritos anti-rabínicos de Uriel, o desvio de dois prosélitos e os elementos da história prévia não foram objecto de encenação narrativa, mas sim relatados ao longo dos diálogos das personagens nas cenas fictícias.

O verdadeiro início do conflito filosófico-religioso com a Sinagoga é assinalado com a narração do episódio da ostracização de Uriel, o primeiro momento excitante da novela. O acontecimento de origem histórica, que se reveste de grande teatralidade, é encenado no espaço fictício da casa de Manassés Vanderstraten e constitui o primeiro rude golpe infligido ao livre-pensador português. No universo ficcional da novela, os efeitos

devastadores da primeira excomunhão devem-se, curiosamente, não tanto às duríssimas e humilhantes restrições impostas ao herói banido, mas antes à falta de afecto e solidariedade demonstrados pela amada Judite. De resto, é bom lembrar que a figura da bela judia criada por Gutzkow representa apenas um dos vários sinais de ficcionalidade que sobressaem no tratamento literário deste e de outros eventos históricos. Como observámos oportunamente, a representação novelística da cena da ostracização é, outrossim, condicionada pela ausência de fontes documentais, obrigando o autor a recorrer de forma mais persistente à fantasia na composição da cena, inclusive na elaboração do texto do anátema, o qual apresenta semelhanças com o auto da excomunhão de Baruch Espinosa, publicado por Johann Colerus (Koehler), na obra *Das Leben des Bened[ictus] von Spinoza* (1733).

O subsequente exílio do herói, banido na fase inicial do conflito com a ortodoxia rabínica, constitui um exemplo clássico de *dark area of history* que Gutzkow decide explorar na novela de modo fortemente condensado, reduzindo-o a cerca de dois meses de desterro e errâncias em parte incerta. A estratégia usada pelo ficcionista na recriação do exílio, além de contornar a falta de informações acerca de um período obscuro, permite consolidar alguns traços constitutivos da personalidade da figura central, como o amor por Judite, o cepticismo religioso e o desejo utópico de transformação da sociedade em que se insere.

A técnica da condensação narrativa é também utilizada, no início da segunda macrossequência, no relato da primeira retractação de Uriel, um acontecimento historicamente situado em 1632/1633, sobre o qual não havia qualquer documento até ao início do século XX. Sem recorrer à narração cénica e sem permitir o acesso ao texto abjuratório, o narrador autoral presta particular atenção ao comportamento desinteressado do protagonista durante a cerimónia conducente ao levantamento do primeiro *herem*, deixando adivinhar o fracasso da reintegração do saduceu. A afincada retoma da actividade crítica por parte de Uriel após um período de retraimento vem, de facto, reavivar o conflito filosófico-religioso, que se agudiza com a publicação do livro sem título, concebido, segundo o narrador autoral, como réplica aos ataques proferidos pelo médico Judas da Silva. De acordo com os dados históricos entretanto apurados, trata-se, pois, da tréplica ao *Tratado da Imortalidade da Alma*, isto é, da segunda versão do *Exame das Tradições Farisaicas*, que origina o segundo anátema, em 1624, num dos momentos mais graves do

conflito teológico. No universo diegético da novela histórica, a deslocação desses acontecimentos conturbados, que incluem a confiscação e queima do escrito urielino mais conotado com o saduceísmo, para o auge da luta entre o «saduceu» e os «fariseus» de Amesterdão, em 1639/1640, constitui uma nova metamorfose poética, inspirada nos parcos dados fornecidos pela historiografia acerca da controvérsia entre Uriel da Costa e Samuel da Silva. No entanto, o autor, fazendo, de novo, uso das prerrogativas de ficcionista, prescinde da encenação narrativa dos episódios marcantes da confiscação e da queima do livro pelas autoridades rabínicas, transferindo o seu relato para o domínio privado e puramente fictício do diálogo entre o Uriel e Ben Jochai.

Os restantes acontecimentos históricos ou pertencentes a *dark areas of history* que compõem o conflito teológico estão concentrados na terceira e última macrossequência, e não fogem à hibridez histórico-ficcional característica da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Com efeito, na encenação narrativa das cenas da prisão, da sinagoga e do suicídio, que resultam na humilhação e do aniquilamento do saduceu, Gutzkow segue de perto o relato da «fonte-mãe», sem abdicar dos privilégios de ficcionista. Assim, a narração novelística do segundo anátema e da detenção de Uriel, marcada pela exposição do herói aos insultos e ao apedrejamento da multidão em fúria, corresponde, *grosso modo*, à sequência de eventos históricos relativos ao *herem* de 1624, mas faz ecoar também outros passos análogos do *Exemplar Humanae Vitae* respeitantes à terceira e última excomunhão. A cedência do protagonista de Gutzkow à retractação deve-se exclusivamente ao amor por Judite, enquanto o modelo histórico sucumbe às exigências da hierarquia rabínica devido ao isolamento social e às dificuldades económicas. O novelista não descarta, porém, o processo de mitificação do herói psicologicamente destroçado como figura crística, através da analogia com a Via-Sacra.

A cerimónia pública de retractação e penitência na sinagoga Talmude Tora de Amesterdão, o único episódio histórico-biográfico a merecer, da parte do autor do *Exemplar Humanae Vitae*, um relato mais detalhado, adquire na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* um destaque igualmente inusitado. Tanto mais surpreendente se nos afigurou a escassa atenção dada pela crítica literária a esta cena-chave da novela. Tal facto talvez se deva ao elevado grau de proximidade entre Ficção e História, patenteado por Gutzkow no tratamento literário do episódio histórico ocorrido na sinagoga de Amesterdão em Abril de

1640. A nossa análise revelou, contudo, além de pequenos desvios esporádicos em relação aos factos narrados no hipotexto urielino, sobretudo um preenchimento de espaços deixados em aberto pelo relato do *Exemplar Humanae Vitae*, o qual denuncia o amplo trabalho recreativo do ficcionista. Gutzkow faz, com efeito, um bom aproveitamento dos privilégios ficcionais ao seu dispor, complementando a narração dos acontecimentos nitidamente inspirada na «fonte-mãe» com observações constantes do narrador acerca do estado de alma da personagem central.

O autor da Jovem Alemanha estrutura a cena da «expiação ignominiosa de 1640» (Vasconcelos, 1922: 69), qual pequeno drama dentro da novela, em cinco partes ou momentos distintos, que seguem, quase ao pormenor, o intertexto autobiográfico de Uriel da Costa: primeiro, a saída de Uriel do cárcere e a sua entrada no templo judeu repleto de fiéis; depois, o primeiro acto de penitência, constituído pela leitura penosa do texto da retractação imposto ao penitente pelo *mahamad* e aproveitado pelo novelista para fazer uma retrospectiva do conflito teológico; em terceiro lugar, a anagnórise ou o reconhecimento cabal da traição do primo Ben Jochai, enquanto a comunidade hebraica entoava um salmo de David; a seguir, o segundo acto de penitência, que consiste na flagelação de Uriel ao som de um segundo salmo de acção de graças; e, por último, o terceiro acto de penitência, ou seja, a passagem sobre o corpo do protagonista no umbral da porta da sinagoga, que faz crescer nele a sede de vingança.

A análise da cena de retractação e penitência na sinagoga de Amesterdão mostra, novamente, como a representação gutzkowiana dos acontecimentos históricos pertencentes ao conflito teológico entre o livre-pensador judaico-português e a ortodoxia rabínica, apesar da granda proximidade em relação às fontes histórico-biográficas, nomeadamente o *Exemplar Humanae Vitae*, não enjeita o recurso a elementos perfeitamente ficcionais, bem como a técnicas narrativas específicas do texto literário. Tal circunstância contribui, de modo significativo, para a hibridez histórico-ficcional que distingue quer a acção quer o protagonista da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*.

No que respeita à construção da figura de Uriel Acosta, a cena da humilhação inaudita vem, por meio de uma nítida colagem à narração autobiográfica dos sucessivos actos de penitência, reforçar o perfil de mártir e a dimensão crística do livre-pensador, colhidos na literatura historiográfica vinda a lume até às primeiras décadas do século XIX.

No entanto, os breves mas não raros desvios e acréscimos relativamente às narrativas históricas formatadas pelo relato do *Exemplar Humanae Vitae*, bem assim os comentários da voz autoral e o recurso a técnicas de transmissão de interioridade constituem, afinal, importantes indicadores de ficcionalidade que conferem maior verosimilhança aos eventos históricos narrados e possibilitam um estudo mais aprofundado da complexidade psicológica do ainda jovem herói novelístico, cuja submissão às agruras de uma «penitência eclesiástica completa» (SA 61), em vez de o restituir à comunidade judaica de Amesterdão, o precipita numa queda incontrolável. A representação ficcional do histórico acontecimento inaudito na última macrossequência da novela permite a Karl Gutzkow, além de mais, denunciar o fanatismo e a intolerância da ortodoxia judaica como exemplo de autoridade repressiva das liberdades individuais, que vitimiza sobretudo os que cometem a ousadia de se insurgir contra a tutela e os interesses instalados. Na medida em que pode ser lida como uma crítica velada à situação sociopolítica e cultural da Restauração, a cena da expiação no templo judaico constitui, em última análise, o exemplo mais pungente de «Ideenschmuggel» na novela do jovem Gutzkow.

Todavia, é com um desenlace melodramático, bem ao gosto da narrativa ficcional da época da Restauração, que o autor encerra o texto novelístico. A cena final do atentado falhado e do suicídio de Uriel é encenada por Gutzkow como acto de vingança de um livre-pensador moralmente ferido no seu confronto teológico com a Sinagoga, seguindo, *grosso modo*, a tese de Philipp van Limborch. Refira-se, porém, que a representação histórico-novelística da cena pertencente às áreas mais obscuras da biografia urielina suprime o episódio da escrita do *Exemplar Humanae Vitae* e acrescenta alguns dados puramente fantasiosos relacionados com o enredo amoroso, como a celebração do casamento de Judite e Ben Jochai, bem assim, a morte da amada. A desastrosa tentativa de homicídio por parte do desesperado saduceu acaba, efectivamente, por vitimar de forma involuntária a figura feminina, afastando, assim, o texto novelístico da fonte limborchiana. Note-se, por outro lado, que, apesar da forte estilização como mártir da intolerância religiosa, Uriel Acosta sai ingloriamente derrotado do conflito com a Sinagoga. A queda do herói saduceu, desprovida de grandeza trágica, representa, afinal, a perda da dignidade, da auto-estima e do amor (cf. Eke, 2005b: 118). A encenação narrativa dos momentos derradeiros da vida do livre-pensador português constitui um último exemplo comprovativo da hibridez histórico-

ficcional que caracteriza todo o texto novelístico do representante da Jovem Alemanha, em conformidade com a referida concepção de novela histórica como meio de «contrabando de ideias» sob a capa da História, tendo em mente a edificação ético-política do público.

Gostaríamos ainda de fazer notar que a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* preenche os requisitos do modelo bulweriano da narrativa histórica, dado que se revela bastante fiel ao percurso histórico-biográfico do livre-pensador judeo-português, embora apresente um grau relativamente elevado de ficcionalidade, em especial devido à inserção do enredo amoroso. A estrutura piramidal e o percurso trifásico cumprido pelo herói heterodoxo apaixonado pela bela judia são, como dissemos, tributários do «romance histórico de iniciação».

Mais complexo do que integrar a novela gutzkowiana nos paradigmas histórico-ficcionais vigentes na época da Restauração se torna classificá-la de acordo com a tipologia histórico-narrativa proposta por Ansgar Nünning, que se baseia, como pudemos constatar oportunamente (cf. *supra*, o subcapítulo I.1, p. 54ss.), num conjunto de critérios fortemente diferenciador. Para além da supramencionada simbiose histórico-ficcional, a novela em apreço revela um predomínio claro da *representação hetero-referencial e factual da História* e um certo equilíbrio entre elementos da realidade histórica e elementos ficcionais, mas sem qualquer sinalização da ficcionalidade. A área de referência extratextual predominante é a dos acontecimentos históricos relativos ao caso de Uriel da Costa, enquanto no que concerne às relações intertextuais são privilegiadas as fontes historiográficas e o intertexto histórico-biográfico *Exemplar Humanae Vitae*. A matéria histórica é encenada ao nível da diegese, sem qualquer reflexão meta-historiográfica ao nível extradiegético. O conflito histórico entre o «saduceu» e a ortodoxia judaica é relatado de forma linear e cronológica ao nível diegético por um narrador autoral, verificando-se, assim, uma *representação inteiramente diegética* dos acontecimentos histórico-ficcionais, desprovida de qualquer *reflexão extradiegética* sobre a historiografia e a teoria histórica. A novela gutzkowiana representa exclusivamente o passado histórico da comunidade judaica de Amesterdão em 1639/1640, deixando entrever uma relação de analogia com o presente histórico de 1834. Os modos de narração predominantes são o relato, a descrição e o comentário do narrador, bem como o diálogo, pelo que as formas de mediação narrativa especificamente literárias têm um papel importante na representação novelística da

História. No seu conjunto, tais aspectos narratológicos proporcionam *uma representação ficcionalizada da História* hegemonicamente centrada no passado como projecção da situação histórica do presente, ou seja, da época da Restauração. Segundo o último critério proposto pelo narratologista alemão, a novela de Gutzkow opta por uma *transmissão predominantemente didáctico-recreativa da História* que confere a primazia às funções didáctica e hedonística, bem assim às funções de balanço, orientação e transformação social e moral. Em função do exposto, a obra *Der Sadducäer von Amsterdam* merece, a nosso ver, a classificação de *novela histórica realista* (cf. Nünning, 1995: 262-266).

3. A ficcionalização da História na tragédia *Uriel Acosta* (1846)

3.1. «Ein Trauerspiel in Versen, historisch aber von einer zeitgemäßen Tendenz» — breve história da génese da tragédia *Uriel Acosta*

Os principais contornos da génese da tragédia *Uriel Acosta*, embora muito pouco elucidativos quanto às fontes intertextuais utilizadas, são há muito conhecidos sobretudo graças ao trabalho pioneiro no que respeita aos estudos sobre Karl Gutzkow publicado, no limiar do século XX, por Heinrich Hubert Houben. Os *Gutzkow-Funde*, que se caracterizam por um forte pendor biografista, incluem, de facto, um longo capítulo dedicado à «Entstehungsgeschichte des “Uriel Acosta”» (Houben, 1901: 281-374),¹ o qual, todavia, se baseia quase exclusivamente nos dados biográficos supostamente projectados no texto da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, bem como em diversos elementos conexos encontrados na correspondência encontrada no espólio gutzkowiano em Frankfurt a. M. e na autobiografia *Rückblicke auf mein Leben* (2006 [1875]). O crítico literário, que não consegue disfarçar uma forte empatia com Gutzkow, acaba por descurar um pouco o relato de viagem *Pariser Eindrücke* (1846), obra que contém algumas indicações interessantes acerca das motivações, do processo de construção e das possíveis fontes intertextuais da mais conseguida obra histórico-dramática do nosso autor.

As circunstâncias que proporcionaram a Gutzkow uma segunda ficcionalização do caso histórico protagonizado pelo luso-judeu Uriel da Costa podem resumir-se do seguinte modo: profundamente desiludido com o tremendo fracasso das representações da comédia *Anonym* em Fevereiro de 1846, nos teatros de Dresden e de Frankfurt (fracasso que havia, aliás, de repetir-se no mês subsequente, aquando da estreia em Munique), Gutzkow deixa a família em Frankfurt e parte para Paris, onde escreve, em cerca de dois meses, um drama baseado na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, ao qual dá o título *Uriel Acosta*. Após o regresso a casa, no Verão do mesmo ano, Karl Gutzkow, ainda insatisfeito, revê e reescreve a versão de Paris, procedendo a diversas alterações, em particular no último dos cinco actos da tragédia. Por fim, já em Dezembro, após a estreia triunfal da peça no Teatro da Corte de

¹ Cf. igualmente Houben (1908b: 38s., 74-84).

Dresden, o autor vê-se obrigado a compor uma terceira versão imposta pelas autoridades políticas da Saxónia. É deste breve percurso que nos iremos ocupar de seguida, com o intuito de esclarecermos as diferenças essenciais entre cada uma das três versões do drama em apreço.

3.1.1. Primavera de 1846: a versão de Paris

Karl Gutzkow chega a Paris, a 4 de Março de 1846, apoquentado por graves dificuldades financeiras e por problemas de saúde, aos quais não são alheios os ressentimentos pessoais relativamente a amigos e conhecidos, na sequência do triplo fiasco teatral do drama *Anonym*.² Leva na bagagem o esboço de uma adaptação dramática da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, a qual acabara de reler com vista à sua publicação no âmbito do décimo primeiro volume dos *Gesammelte Werke*, dado à estampa nesse mesmo ano, pela editora Rütten und Löning:

Es galt, mit dem Bleistift in der Hand die Auswüchse einer zu großen Jugendlichkeit zu tilgen, zusammenzuziehen, Unklarheiten aufzuhellen. Darüber fiel mir *die scenische Steigerung jenes Stoffes* auf und *mit einem fertigen Scenarium* zu „Uriel Acosta“ suchte ich mir den stillsten und zugleich anregendsten Platz aus, den es in Europa für geistige Arbeiten nur geben kann. Dies ist kein anderer, als Paris. (Gutzkow, 2006: 331; itálicos nossos)

Segundo o autor da autobiografia *Rückblicke auf mein Leben*, terá sido a intensificação dramática da matéria histórica presente na novela a impulsioná-lo para uma empresa que ele vem a repetir por diversas vezes, apesar de a considerar deveras arriscada e extremamente difícil.³ Já Hans-Wolfgang Krautz (2001a: 75s.), o autor do posfácio à referida edição crítica do *Exemplar Humanae Vitae* (cf. *supra*, o subcapítulo II.1, p. 80s.), relembra as mais obstinadas reacções anti-semitas protagonizadas pela ortodoxia cristã contra Gutzkow no rescaldo do escândalo em torno do romance *Wally, die Zweiflerin*, por

² Note-se o paralelismo com a primeira viagem a Paris, em 1842, algumas semanas após o primeiro grande revés de Karl Gutzkow como dramaturgo por ocasião da estreia da peça *Die Schule der Reichen* (1841), em Hamburgo. Sobre este assunto, cf. *supra*, a tábua biobibliográfica de Karl Gutzkow, p. 146-158.

³ No ensaio poetológico *Walten und Schaffen des Genius* (1868), o autor afirma, de facto: «Aus Romanen und Novellen ein Drama zu schaffen, ist gefährlich und beinahe unmöglich.» (Gutzkow, 1998e: 1328). Recorde-se, no entanto, que, além da concepção da tragédia *Uriel Acosta* a partir do texto da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, temos conhecimento de que Gutzkow, porventura animado pelo êxito da primeira experiência, levou a cabo duas outras transformações genológicas, a saber: a narrativa *Die Selbsttaufe* (1845) deu origem ao drama *Ottfried* (1848/1854) enquanto, em sentido inverso, o drama *Die Diakonissin* (1852) motivou uma narrativa homónima (1855). Cf. Stephan Landshuter (2001: 227-261), que dedicou um estudo ao segundo caso, dando conta de uma significativa mudança de valores patente nas várias versões.

exemplo, por parte do seu principal detractor Wolfgang Menzel (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.2, p. 170ss.), e avança com uma explicação não menos plausível:

Angesichts solcher Reaktionen mußte es Gutzkow reizen, das Schicksal Uriel da Costas in einem größeren dramatischen Wurf ein zweites Mal nachzugestalten. Die eigene Erfahrung, weder Christ sein zu dürfen noch Jude sein zu können, öffnete dem ortlosen Intellektuellen und Freigeist erneut die Augen für die Tragik des großen Marranen, weder Christ sein zu können noch Jude sein zu dürfen. (Krautz, 2001a: 76)

Independentemente dos verdadeiros motivos que presidem à segunda ficcionalização da história do luso-judeu levada a bom termo por Gutzkow, subsiste, ainda assim, pelo menos um dado inalienável e não totalmente despiciendo no que concerne à génese da obra em apreço: do esboço do novo drama que Gutzkow levava na bagagem resta um manuscrito de uma pequena parte respeitante ao primeiro acto, a qual indicia que o autor reflectira cuidadosamente sobre a transformação genológica antes de conceber um plano de trabalho concreto e de viajar para França com o firme propósito de o concretizar. Transcrevemos de seguida o fragmento dessa resenha da acção dramática encontrado, entre os diários e as anotações, no espólio de Gutzkow e dado à estampa, pela primeira vez, por H. H. Houben, nos *Gutzkow-Funde*:

U r i e l A c o s t a

1. Akt. Kunstgarten des Manasse Vanderstraten.

Ihr staunt, ihr seid entzückt u.s.w.

1. Scene. Ben Jochai und Manasse. Ben Jochai ist erstaunt über diese wunderbare Pracht. Er war ein Jahr auf Reisen und kommt zurück, seinen Schwiegervater und seine schon seit Jahren ihm versprochene Frau Judith zu sehen. Holland. Juden. Einwanderung. Gespräch auf Judith, die die Seele wäre ... Dann sagt Manasse: O, ich muß Euch diese Aussicht zeigen und öffnet im Pavillon links die Jalousien.

2. Scene. Jochai allein. Kurzer, ihn charakterisirender Monolog. Ha, welche Verschwendung!

3. Manasse kehrt zurück. Jochai bewundert die Aussicht. Ha, siehe da: Judith! Er sieht sie. Wer ist ihr Begleiter? Ihr Lehrer. Uriel Acosta. Momente seines Lebens werden angegeben Jochai: Wir werden sie stören. Treten bei Seite.

4. Judith kommt erst und spricht in die Scene mit Uriel. Dann kommt dieser selbst und hat eine Blume gepflückt , die er ihr (Gutzkow, *apud* Houben, 1901: 371s.)

Os tópicos anotados no pequeno manuscrito configuram uma síntese da acção das primeiras quatro cenas que difere muito significativamente, quer da sequência narrativa inicial da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.1, p. 241ss.), quer do acontecer do primeiro acto da versão final do drama *Uriel Acosta*, vinda a lume em 1847, como teremos ocasião de verificar (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.1, p. 407ss.).

Voltando à supracitada rememoração extraída da autobiografia de Gutzkow, feita à distância de três décadas, o nosso autor descursa, no entanto, as já referidas contrariedades profissionais e pessoais, relevando as excepcionais condições de trabalho que viria a encontrar na capital francesa, depois de ter mudado duas vezes de residência devido ao desconforto causado pelo tempo instável da Primavera de 1846 (cf. Gutzkow, 1846b: 387ss., e Houben, 1901: 364). Repare-se na forma como o dramaturgo, confortavelmente instalado num quarto do Hôtel des Arts Cité Bergères, geria o seu trabalho diário durante os dois meses dedicados à concepção da primeira versão dramática do caso de Uriel da Costa:

Die Länge des Vormittags bis 3 oder 4 Uhr, ehe man ausgeht, ist an sich schon arbeitsergiebig. Der Portier (Concierge) wird bedeutet, daß man für keinen Besuch zu Hause ist. Ungestört verweilt man in seiner Gedankenwelt, die überdies durch die geistige Chronik der Seine-Stadt, die rührige Arbeit und Erfindungskraft der Theater, die politische Erregung, die öffentlichen Akte der Akademien, die geistvollen, nicht massenhaft blödsinnigen Journale, die Zurückdrängung alles Lokalgeschwätzes eigenthümlich gehoben und gefördert wird. (Gutzkow, 2006: 331)

Por razões óbvias, o autor omite a presença da amante na cidade do Sena, mas é um facto que Therese von Bacheracht o acompanhara nas habituais visitas aos teatros de Paris, onde assistiu a diversas representações de dramas clássicos franceses.⁴ Com efeito, ao contrário do que sucedera durante a sua primeira visita a Paris, em 1842, quando revelou

⁴ Cf. Houben (1901: 368s.), que é, de resto, o primeiro crítico a assinalar a influência do carácter firme e emancipado da escritora e amante de Gutzkow na construção histórico-dramática da figura de Judite.

grande curiosidade pela actualidade política e social, Gutzkow, que desta feita se encontra mergulhado na concepção de um drama, interessa-se sobretudo por assuntos relacionados com a actividade teatral.⁵ Contudo, o único aspecto que lhe merece verdadeiro destaque nos *Pariser Eindrücke* é a grandeza das actuações de Élisabeth Rachel Félix (1821-1858), uma famosa actriz de origem judaica cujas qualidades histriónicas não soubera reconhecer aquando da primeira estada em Paris.⁶ Gutzkow recorda-a, em especial, como protagonista da tragédia *Jeanne d'Arc* (1825) de Alexandre Soumet (1788-1845), chegando mesmo a tecer rasgados elogios ao modo muito peculiar de representação da «französische Johanna» («diese leidenschaftliche und doch kalte Spielweise») e ao seu jeito alegadamente francês de deixar cair as palavras («Effekt des Fallenlassens»), o qual contrasta com o jeito alegadamente alemão de fazer sobressair as palavras («Effekt im Hervorheben der Worte») (cf. Gutzkow, 1846b: 402ss.).⁷

Infelizmente, a crónica do autor do drama *Uriel Acosta* é praticamente omissa no que respeita a considerações de índole dramaturgica sobre a tragédia de Soumet. Embora não se abstenha de algumas observações críticas acerca do drama *Die Jungfrau von Orleans* (1801) de Schiller, Gutzkow mostra-se particularmente repreensivo em relação à referida versão francesa da lenda de Joana d'Arc. Considera *Jeanne d'Arc* um exemplo de «Gelegenheitsdrama», cuja acção histórica reflecte a situação da França após a derrota diante das forças da Coligação e ao qual não hesita em colar os rótulos de «eine klägliche Schularbeit», «ein totes Skelett von Phrasen» ou «eine dramatisierte Assisenverhandlung» (Gutzkow, 1846b: 399).

⁵ Um excerto de uma carta enviada a Hermann Ebner, no dia 24 de Março de 1846, corrobora tal ideia, embora não se possa afirmar que o dramaturgo tivesse vivido alheado da situação política em França: «[Ich] beschäftige mich weniger mit Paris als mit mir selbst und meiner Zukunft. Was soll ich auch groß tun, als wär' es Wunder ein Glück, dies Paris wiederzusehen! Seit vier Jahren hat sich hier nichts, garnichts verändert. Die Personen sind alle auf demselben Fleck geblieben und die Verhältnisse wo möglich noch mehr versteinert.» (Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 46, 84).

⁶ Em 1842, quando vira Rachel pela primeira vez, no Théâtre Français, Gutzkow tivera uma opinião bastante desfavorável sobre a actuação da actriz em dois dramas clássicos franceses: primeiro, no papel de Chimène na tragicomédia *Le Cid* (1836), de Pierre Corneille (1606-1684), e, depois, como protagonista da tragédia *Ariane* (1672), de Thomas Corneille (cf. Gutzkow, 1846b: 394ss.).

⁷ Posteriormente, em 1871, no prefácio do drama *Uriel Acosta* incluído na edição dos *Gesammelte Werke*, o autor fala ainda da influência exercida por alguns intérpretes masculinos do teatro classicista francês sobre «o tom e a posição» da nova obra dramática, citando os nomes de Pierre Ligier (1796-1872), Pierre François Beauvallet (1801-1873) e Frédéric Lemaitre (1800-1876) (cf. Gutzkow, 1911c: 37).

Em todo o caso, o próprio dramaturgo não deixa de confessar, numa carta à sua mulher, datada de 22 de Março de 1846, a influência positiva exercida genericamente pela frequência dos teatros parisienses:

Es hat den schönsten Anschein, daß ich mit einem fertigen Stück nach Hause komme, mit dem Uriel Acosta, an den ich mit so größerer Liebe gegangen bin, als mir die französische Bühne in der Durchführung und Begeisterung für einen tragischen Stoff entgegenkommt. (*Apud* Houben, 1901: 372)

A mesma ideia transparece de outros testemunhos epistolares, como é o caso da supracitada carta a Hermann Ebner (cf. *supra*, p. 374, nota 5), a qual se reporta também, ainda que de forma muito vaga, à tragédia em apreço: «Ich schreibe ein Trauerspiel in Versen, historisch aber von einer zeitgemäßen Tendenz.» (Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 46, 84). Sem revelar ainda o título ao amigo, Gutzkow começa por criar algumas expectativas, desvelando aspectos formais de carácter geral, como o facto de se tratar de uma tragédia composta em moldes clássicos com recurso ao pentâmetro iâmbico — na senda de Lessing, de Goethe ou de Schiller.⁸ Ao mesmo tempo, informa que o texto versa temática histórica, sublinhando, porém, a sua relação com o presente.

Para depararmos com mais algumas indicações úteis acerca da génese do drama em estudo, teremos que regressar às páginas da autobiografia gutzkowitziana, que nos faculta o nome da figura que terá tido uma influência decisiva no que concerne ao tratamento dado a aspectos relacionados com o judaísmo:

Zu den wenigen Ausnahmen, die damals, im März 1846, der „Concierge“ zu mir lassen sollte, gehörten einige Freunde, die ich in Paris wiedertraf, vor allen *Alexander Weill*, der originelle Elsasser, der sich, wie man leider vernimmt, für die französische Nationalität erklärt hat. *Seiner Kenntniß des jüdischen Rituals, seiner Belesenheit in den rabbinischen Schriften* verdanke ich eine wesentliche Abkürzung der Studien, die ich, um *das richtige Colorit bei meiner Arbeit* zu treffen, hätte machen müssen. Ihm

⁸ Entre os críticos que exprimiram reservas relativamente a esta opção formal encontra-se o seu amigo Levin Schücking, que, de resto, também se encontrava em Paris por altura da génese do drama. Cf. *infra*, p. 376 e o subcapítulo III.3.3.1, p. 407ss..

jeden Akt, den ich geschrieben, frisch vorlesend, gewann ich *eine berichtende Kritik für Dinge, die etwa mit dem jüdischen Leben nicht im Einklang standen*. Doch hatte ich *zugleich mein eignes Heimischsein in jüdischen Voraussetzungen durch die vielen jüdischen Musenjünger verwerthet*, in deren Nähe mich schon *Frankfurt, Hamburg, Berlin und Wien* gebracht hatten. (Gutzkow, 2006: 331s.; itálicos nossos)

Infelizmente o reconhecimento do apoio prestado pelo escritor Alexander Weill (1811-1899) não nos informa acerca das fontes bibliográficas utilizadas na concepção da obra.⁹ Recorde-se que entre os restantes amigos judeus de Gutzkow, quase todos assimilados ou integrados, contavam-se, além do escritor alsaciano, por exemplo, o editor Karl Löwenthal, os escritores Gabriel Riesser, Berthold Auerbach e Rahel Varnhagen, ou o crítico literário e escritor Levin Schücking, o qual era, de resto, outra das visitas habituais do dramaturgo durante a sua segunda Primavera parisiense.¹⁰

Houben (1901: 372) já chamou a atenção para o facto de a correspondência com a mulher Amalie Klönne não conter quaisquer comentários relativos à concepção do drama. No entanto, ela dá-nos conta de um aborrecido contratempo surgido no decurso da escrita da obra sobre o luso-judeu. As cartas a Amalie, escritas entre 22 de Março e 10 de Abril, (Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 46, 91/100) informam-nos de que Gutzkow não terá levado consigo o texto da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, vendo-se assim obrigado a esperar pelo envio de um exemplar desde Frankfurt para poder proceder à redacção dos dois últimos actos desta primeira versão, os quais incluíam naturalmente as cenas de retractação e penitência ocorridas na sinagoga, bem assim o desfecho trágico. O tempo de espera tornar-se-á inusitadamente longo, perfazendo mais de duas semanas, devido ao facto de Amalie não conseguir

⁹ No prefácio à edição do volume *Briefe hervorragender verstorbener Männer Deutschlands* (1889), Weill confirma-nos a referida colaboração, mas também não é muito esclarecedor: «Während seines Aufenthalts in Paris schrieb Gutzkow sein Drama „Uriel Acosta“, zu dem ich einige hebräische Dokumente übersetzte.» (*apud* Gensel, 1912a: 152).

¹⁰ Sobre a importância de algumas destas personalidades para a génese da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, cf. *supra*, o subcapítulo III.2.1, p. 319ss.. Acerca do papel de Schücking aquando desta segunda estada de Gutzkow em Paris, o autor dos *Gutzkow-Funde* recorre às Memórias, publicadas pelo autor judeu, em 1886, para nos prestar a informação seguinte: «Schücking erzählt in seinen „Lebenserinnerungen“, daß er ganz von der Arbeit absorbiert worden sei. Nur die Abende scheint er regelmäßig in ihrem [Therese von Bacherachts] Salon zugebracht zu haben, während er zum Führer Theresens und ihrer Nichte Karoline, die beide Paris noch nicht kannten, Schücking bestellte, was Frau v. Bacheracht wohl weniger, Schücking dagegen sehr recht war.» (Houben, 1901: 368).

encontrar em casa o segundo volume das *Soireen*. Um pequeno passo da carta datada de 1 de Abril é suficientemente elucidativo quanto ao transtorno que o incidente causou ao autor hipersensível, numa altura em que anseia pela conclusão do drama: «Daß ich die Aushängebogen des *Sadducäer* nicht erhielt, setzt mich in große Verlegenheit, in sehr, sehr große. [...] Ich brauche besonders nothwendig einige Stellen, ohne die ich gar nicht fortarbeiten kann.» (*ibidem*, A2I 46, 91).

Depois de, a 10 de Abril, receber o exemplar da novela (cf. *ibidem*, A2I 46, 100), a escrita do drama sobre Uriel da Costa avança com rapidez e é dada como praticamente concluída numa carta a Amalie, do dia 16 do mesmo mês, preparando-se o autor para iniciar algumas sessões de leitura no salão de Georg Herwegh (cf. *ibidem*, A2I 46, 106), as quais originam duas revisões do manuscrito, ficando reservada uma terceira para os meses de Verão, em Frankfurt.¹¹

E mais não foi possível apurar acerca da versão de Paris do drama *Uriel Acosta*, concebida a partir do plano dramático previamente elaborado ainda na Alemanha e também apoiada na leitura crítica do autor judeu Alexander Weill e em estudos e conhecimentos próprios de Karl Gutzkow sobre questões judaicas. Note-se que o grosso da acção dramática da versão posterior, elaborada em Frankfurt, e que viria a estreiar no final do ano de 1846 no Teatro da Corte de Dresden, estava já praticamente concluída, de acordo com Houben (1901: 373), se exceptuarmos o último acto. Com efeito, o desfecho trágico da versão parisiense, que figura como apêndice na edição manuscrita de Dezembro de 1846 (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.1.2., p. 378ss.), apresenta contornos melodramáticos muito idênticos aos da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. O texto da última cena do quinto acto do manuscrito de Paris encontra-se transcrito quer nos *Gutzkow-Funde* (Houben, 1901: 316-320) quer no segundo volume da edição das obras escolhidas por Peter Müller (cf. Gutzkow, 1911c: 461ss.) e inclui, de facto, o atentado falhado contra Ben Jochai, que acaba por vitimar Judite, e o posterior suicídio de Uriel Acosta, uma versão menos conseguida da catástrofe que Houben (1901: 320s.) atribui a uma precipitação do dramaturgo na ânsia de terminar a obra.

¹¹ Cf. a carta a Amalie de 27 de Abril de 1846 (Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 46, 117).

3.1.2. A versão revista de Frankfurt (Verão de 1846) e a estreia em Dresden (Dezembro de 1846)

Cumprida a sua missão pessoal em Paris, Karl Gutzkow regressa, no dia 4 de Maio de 1846, para junto da família em Frankfurt, onde, durante as semanas seguintes, revê o livro de crónicas *Briefe aus Paris*, de 1842, para publicação no décimo segundo volume dos *Gesammelte Werke*, escreve o relato de viagem *Pariser Eindrücke*, que trata da recente experiência na capital francesa, bem como a novela *Imagina Unruhe*, dada à estampa no ano seguinte, no almanaque *Urania*.

Nos meses de Verão, descansa e, enquanto pondera mudar-se com a família para Berlim, vai revendo demoradamente a versão parisiense do drama *Uriel Acosta* pela terceira vez (cf. Houben, 1901: 377). A carta ao actor Emil Devrient (1803-1872), escrita a 1 de Junho de 1846 e já publicada por Houben (1903: 284s.),¹² contém um breve passo que comprova que o dramaturgo se encontra nessa altura em Frankfurt a ultimar o texto da tragédia e se prepara para o enviar à direcção do Hoftheater de Dresden:

In der Spenerschen Zeitung stand von der Einsendung eines neuen Dramas nach Dresden, noch ist es nicht dorthin abgegangen u[nd] wird auch nicht, ehe Du nicht daselbst wieder in gewohnter Wirksamkeit bist. *Uriel Acosta* — Verse — Trauerspiel — bis jetzt noch nichts Verlockendes, vielleicht macht sich's aber.» (*Apud* Houben, 1903: 284s.)

Uma outra carta, brevíssima, que foi endereçada ao mesmo actor, no dia 11 de Setembro de 1846, prova que Gutzkow, só no princípio desse mês, durante a releitura do texto dramático em voz alta, decidiu alterar o desenlace original da tragédia, evitando assim, em boa hora, a cena do «tiroteio falhado», cuja inadequação ele acaba por reconhecer:

¹² Repare-se que ainda em Paris, a 8 de Abril de 1846, Gutzkow escreve uma carta ao actor do Hoftheater de Dresden Emil Devrient, na qual pondera já entregar-lhe o papel principal da tragédia sobre a figura histórica portuguesa: «Ich arbeite hier ein Drama aus, das Dir Gelegenheit geben wird, für die Titelrolle desselben künftig freundschaftlich zu wirken. Ich hoffe, ob zwar das Sujet tragisch ist, doch diesmal des Zündstoffs mehr zu geben, als in dem traurigen *Anonym*, an dessen Nichterfolgen ich förmlich krank bin. O welch aufreibender Beruf diese Bühne! Ohne Zweifel seh' ich Dich diesen Herbst; denn ich ziehe für den Winter nach Berlin. Wie schön, wenn ich mein Drama, das bis zum 5ten Akt schon geschrieben ist, im Herbst bei Euch aufführen sähe!» (*apud* Houben, 1903: 283).

Lieber Freund,
Ich habe mich mit dem Schluss meines Uriel vergallopirt.
Beim Vorlesen des Dramas fühlte ich, dass sich die verfehlte Schiesserei nicht macht.
Die Anlage bringt eine sanftere, mildere Auflösung.
Wann werde ich ein paar Zeilen von Dir bekommen?
Herzlich grüssend
Dein Freund
Gutzkow.
(*Apud* Houben, 1903: 291)

A versão «mais suave» da última cena do drama prescinde do acto impulsivo de vingança contra Ben Jochai protagonizado pelo herói e compreende apenas a morte voluntária do par amoroso: primeiro Judite, que morre envenenada, e depois Uriel, que comete suicídio com uma pistola (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 488-493).

O manuscrito de Frankfurt entregue à direcção do «Königliches Hoftheater» de Dresden, provavelmente no mês de Novembro de 1846, contém de igual modo uma oitava cena acrescentada ao terceiro acto, que visa fundamentar melhor a intriga montada por Ben Jochai. A referida cena, em que intervêm as personagens Ben Jochai, Judite e Manassés Vanderstraten, vem igualmente publicada na edição de Peter Müller no âmbito das notas ao texto dramático (cf. Gutzkow, 1911c: 457ss.). Note-se que é esta versão revista em Frankfurt que vem a ser estreada em Dresden, a 13 de Dezembro de 1846 (após a aceitação por parte de Gutzkow do cargo de dramaturgo do Teatro da Corte),¹³ obtendo, aliás, um êxito notório. O espectáculo foi presenciado também pelo próprio autor, que não conseguiu esconder o entusiasmo, depois do desastre teatral vivido no início do mesmo ano. De seguida, transcrevemos o relato, muito sucinto, enviado à sua mulher na manhã imediatamente após a estreia, dando conta, antes de mais, do excelente acolhimento do drama junto do público da capital do Reino da Saxónia:

¹³ Gutzkow principia oficialmente a sua actividade como dramaturgo do Teatro da Corte de Dresden a 1 de Janeiro de 1847. O moroso, e algo atribulado, processo da sua contratação para o cargo vem descrito com grande pormenor nos *Gutzkow-Funde* (cf. Houben, 1901: 379-391), enquanto o seu desempenho, durante três anos desgastantes, que fizeram estagnar a sua produção literária, vem relatado na autobiografia *Ruckblicke auf mein Leben* (cf. Gutzkow, 2006: 353-375).

Liebe, gute Amalie!

Nur mit zwei Worten meld´ ich Dir den glänzenden Erfolg *unseres* Uriel. Das volle Haus war fanatisirt. Nach dem 2. Akt ein Orkan von Beifall, Emil Devrient, die [Marie] Bayer und ich gerufen, zweimal. Im 3. Akt viel Applaus; nach dem 4. wieder Hervorruf von Em[il] Dev[rient] und mir, nach dem 5. alle und ich wieder. Kurz, der äußere Effekt und wie es scheint auch eine innere Befriedigung des Publikums ist da.

Anders ist es mit dem Eindruck bei dem Hofe. Von dort weht ein frostiger Wind. Doch mach ich mir nichts daraus. Gott sei Dank, fürcht´ ich für meine Existenz das Stirnrunzeln der gnädigen Herren nicht — so oder so — an die Nation schließ ich mich an und das übrige ist mir gleichgültig. [...] (*Apud* Houben, 1901: 394)

O segundo parágrafo da carta apresenta a outra face da moeda, reportando-se à reacção «gélida» protagonizada pela hierarquia política da Saxónia. Como analisaremos de seguida (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.1.3., p. 381s.), o dramaturgo liberal alude aqui aos problemas relacionados com a dimensão política subjacente ao conflito religioso que alimenta a acção do drama histórico. De resto, na sua autobiografia, Gutzkow retém na memória especialmente a reacção eufórica do público à representação do quarto acto, interpretada pelos soberanos como uma ameaça latente à política neo-absolutista em vigor (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, especialmente, p. 484-488):

Mein „Uriel Acosta“ war kurz vor Weihnachten 1846 gegeben worden und hatte einen stürmischen Erfolg gehabt, der vollends nach dem vierten Akte einer Demonstration gleichzukommen schien. Wenigstens faßte es so König Friedrich August auf, jener Unglückliche, der in Tyrol aus dem Wagen stürzte. (Gutzkow, 2006: 352)

3.1.3. Dezembro de 1846: a *editio castigata* de Dresden

Com efeito, a imensa satisfação pela magnífica estreia da peça em Dresden, que havia de repetir-se por várias vezes e alargar-se a diversos outros palcos alemães da época da Restauração (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 383ss.), não foi, de modo algum, partilhada pelos representantes máximos do poder monárquico-constitucional do estado da Saxónia. O desagrado da corte de Dresden, nomeadamente do rei Frederico Augusto (1797-1854), é tornado público através de um bilhete enviado ao director do Teatro, o barão August von Lüttichau (1788-1853), originando a proibição imediata da representação da peça (cf. Gutzkow, 2006: 352s.). O autor visado, por sua vez, renuncia prontamente ao cargo de dramaturgo antes mesmo de tomar posse, acto que lhe terá granjeado a admiração do soberano, o qual, após mediação da baronesa Ida von Lüttichau (1798-1856), se limita a nomear o seu irmão Johann (1801-1873) como censor oficial. O príncipe-herdeiro da Coroa da Saxónia, um homem culto e dado às letras, que chega a traduzir a *Divina Comédia* usando o pseudónimo Philalethes, cumpre a ordem do monarca absoluto, mas de forma magnânima, impondo não mais do que a alteração de algumas palavras de cariz religioso cuja utilização no seio do drama havia, na óptica do rei Frederico Augusto, beliscado a sacra aliança entre Trono e Altar. Assim, os lexemas «Priester» e «Glaube», mais neutros e generalistas, são substituídos, respectivamente, por «Rabbiner» e «Talmud», termos inequivocamente conotados com a religião judaica,¹⁴ conferindo ao texto uma aura anti-semita que está bem longe das intenções do autor. Na verdade, não é por acaso que Gutzkow chega a acrescentar ao texto do manuscrito do Teatro da Corte, o qual contém cerca de quatro dezenas de emendas, a seguinte observação numa nota prévia:

Da sämtliche Personen dieses Dramas Israeliten sind, so muß der Verfasser bemerken, daß sie alle in der kleidsam romantischen Tracht der spanisch-niederländischen Mode von 1640 auftreten und bei keinem einzigen Charakter, selbst dem des Akiba nicht, Dialekt angedeutet werden darf. Jeder, auch nur der leiseste Versuch jüdischer Eigentümlichkeiten in Sprache oder Benehmen muß in diesem

¹⁴ As modificações ao texto dramático impostas pelo príncipe Johann constam do manuscrito utilizado nas representações do Teatro da Corte de Dresden e foram comentadas por Houben (1901: 303s., 398ss. 436ss., 535s.).

Drama gänzlich fallen. *Da in diesem Stück alle Juden sind, so ist es keiner.* (apud Houben, 1901: 442; itálicos nossos)

O autor parece querer apresentar um caso histórico representativo, sublinhando expressamente a perspectiva crítica do texto dramático em relação a toda e qualquer ortodoxia religiosa, seja ela hebraica, islâmica ou cristã.¹⁵ Não obstante a cedência estratégica ao poder reaccionário que continua a vigorar nos estados alemães sob a égide de Metternich, a anotação de Gutzkow acaba por asseverar de forma inequívoca o tipo de relação que a sua obra histórico-dramática mantém com o contexto político-social em que se insere.

Note-se que é esta segunda versão manuscrita, produzida após a intervenção da censura, que é levada à cena a 23 de Dezembro de 1846 e seguida nas representações subsequentes da peça em Dresden. A *editio castigata* de Dresden servirá igualmente de base à primeira edição em livro do drama *Uriel Acosta*, publicada, em 1847, no quinto volume dos *Dramatische Werke* (cf. Gutzkow, 1847: 117-238).

¹⁵ A respeito desta citação, o crítico literário germanista Hartmut Steinecke (1989: 127) faz a seguinte asserção: «Gutzkow hat alles getan, die Haltungen der auftretenden Personen als allgemein menschlich, nicht als spezifisch jüdisch zu kennzeichnen.» Cf. também Houben (1901: 337s.).

3.2. Dos palcos do *Vormärz* à crítica literária do início do século XXI: breve história da recepção da tragédia *Uriel Acosta*

No seguimento da abordagem dos dados disponíveis sobre a génese do drama de Karl Gutzkow dedicado ao livre-pensador português Uriel da Costa, apresentamos uma breve resenha histórica da recepção do texto, antes de iniciarmos a análise do mesmo. Além das fases e características fundamentais dessa recepção, nas quais se incluem breves referências às principais representações teatrais e edições do texto dramático, realizadas entre Dezembro de 1846 e o princípio do século XXI, bem assim uma recensão da bibliografia crítica publicada em igual período. Por conseguinte, o subcapítulo 3.2.1 centra-se na primeira fase de recepção, a qual se reporta sobretudo às primeiras encenações e às edições em livro do drama *Uriel Acosta*, em alemão como em outras línguas, desde o *Vormärz* aos finais do século XIX. O subcapítulo 3.2.2 incide sobre as reedições e os testemunhos recepcionais do «*Judenstück*» (Gutzkow, 1911c: 37) vindos a lume entre finais do século XIX e a época coetânea.

3.2.1. A primeira fase da recepção da «obra-prima dramática de Gutzkow»: do êxito nos palcos do *Vormärz* a outros testemunhos de recepção na segunda metade do século XIX

Recordamos que, dez dias depois da auspiciosa estreia no Teatro da Corte de Dresden, o rei Frederico Augusto autoriza, a 23 de Dezembro de 1846, uma segunda representação do drama *Uriel Acosta*, à qual se seguem, nas décadas subsequentes, várias dezenas de encenações coroadas de grande êxito (Houben, 1901: 399), protagonizadas por Emil Devrient, com Marie Bayer no papel de Judite e Friedrich Porth como Ben Akiba. O mesmo sucedeu, aliás, em outros importantes palcos alemães do *Vormärz* e da segunda metade do século XIX, como revela a história da recepção da peça incluída nos *Gutzkow-Funde* (cf. Houben, 1901: 375-435), bem assim os dados recolhidos no segundo volume da obra *Bibliographie Karl Gutzkow* (cf. Rasch, 1998b: 335). Da lista das mais de trinta

idades alemãs que, sem exceção, acolheram de forma entusiástica a tragédia gutzkowiana sobre o luso-judeu portuense, entre 1847 e 1849 (a maioria das quais ainda em 1847), constam os conceituados teatros de Breslau, Hamburgo, Leipzig, Colónia, Frankfurt am Main, Berlim, Stuttgart, Weimar, Praga e Munique, ficando a estreia de *Uriel Acosta* no Burgtheater de Viena adiada até Junho de 1848, após a Revolução de Março, vindo a ser de novo proscrita, na sequência da vitória das forças reaccionárias, até 1863 (cf. Rasch, 1998b: 335). Aliás, há uma série de ocorrências relacionadas com a representação da tragédia sobre Uriel da Costa nesta fase inicial de recepção intensa, como o atraso da estreia em Berlim ou as proibições em Hanôver, Braunschweig e Leipzig, que levarão o próprio autor a afirmar mais tarde, no prefácio à edição do drama inserta nos *Gesammelte Werke*, desde 1871:

In Deutschland wurde „Uriel Acosta“ ein Witterungsbarometer für die öffentlichen Zustände. Nahm die kirchliche Reaktion zu, so erfolgte auf der Bühne ein Verbot; fand ein Systemwechsel statt, so ließ man „Uriel Acosta“ frei. Für Österreich war charakteristisch, daß sich die Zulassung dauernd nur in den Provinzen erhielt, am Burgtheater stand lange das Konkordat im Wege. Hier und da gibt es auch an unsern kleinen deutschen Höfen Bühnen, wo eine maßgebende Entscheidung die Aufführung des „Judenstücks“ nicht mag. Zum Glück lagen noch vor einigen Jahren die Interessen der Schauspieler in einem geheimen Kampf gegen diese und ähnliche Bedingungen unserer Bühne. (Gutzkow, 1911c: 37s.)

Gutzkow presta aqui igualmente homenagem a um conjunto de grandes actores do espaço de língua alemã que deu visibilidade à sua obra dramática. Além do citado Emil Devrient, foram Jean Baptiste Baison (1812-1849), em Hamburgo, Hermann Hendrichs (1809-1871) e, depois dele, também Ludwig Barnay (1842-1924), em Berlim, os actores que mais se notabilizaram no papel de Uriel Acosta durante o período em consideração.¹⁶

No entanto, os ecos imediatos das múltiplas representações da peça em território alemão saídos na imprensa estão longe de ser tão consensuais quanto o estrondoso êxito amiúde testemunhado pelo público poderia levar a pensar. Um conjunto incompleto, mas

¹⁶ As cartas da escritora e amiga de Gutzkow, Otilie Assing (1819-1884), descrevem pormenorizadamente as várias apresentações da peça durante o mês de Janeiro de 1847 e constituem um bom testemunho do impacto da actuação brilhante de Baison sobre o público alemão (cf. Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 47, 2/10/28). Cf. também Assing (1851: 72ss., 106ss.).

suficientemente representativo, das recensões críticas às estreias nos diversos teatros alemães publicado em jornais e revistas, bem como de alguma da correspondência dirigida a Gutzkow, dá-nos uma perspectiva ambivalente do drama gutzkowiano.¹⁷ Uma das recensões mais encomiásticas que se escreveram sobre a encenação da tragédia *Uriel Acosta* apenas em 1998 foi divulgada a um público mais vasto por Wolfgang Rasch (1998a: 225-232), como apêndice da edição crítica da correspondência entre Karl Gutzkow e Levin Schücking, não tendo merecido a atenção do autor dos *Gutzkow-Funde*. O escritor de origem judaica que, na Primavera parisiense, acompanhara com bastante cepticismo a produção do drama em moldes clássicos,¹⁸ mostra-se verdadeiramente encantado com a estreia apoteótica em Colónia e manifesta-o na recensão crítica, vinda a lume a 28 de Fevereiro de 1847, na *Kölnische Zeitung*.¹⁹ Tolhido pela euforia, o recensor celebra o amigo Gutzkow como «der neue dramatische Messias» (*apud* Rasch, 1998a: 225) e, esquecendo as suas anteriores reservas quanto à incongruência entre a forma clássica e o conteúdo revolucionário do drama, enaltece a obra como «ein geistreiches Meisterstück geschickter Anordnung, spitzenreicher Dialektik, mit einigem Liebesschmerz durchtränkt zur nötigen poetischen Farbenwärme!» (*apud* Rasch, 1998a: 226). Sem abdicar do tom apologético, Schücking minoriza inclusive algumas das reconhecidas fraquezas do texto apontadas por outros críticos, como a intervenção inconsequente de Rúben na cena da retractação do IV acto ou a inserção da cena com Baruch no último acto (cf. *infra*, p. 337 e o subcapítulo III.3.3.1, p. 410s.), colocando a tragédia ao nível de grandes obras clássicas da literatura alemã: «ein Werk wie „Nathan“, wie „Egmont“, wie „Don Carlos“» (*apud* Rasch, 1998a: 232). O amigo de Gutzkow também não deixa de louvar reiteradamente a

¹⁷ Reportamo-nos, no essencial, aos textos amplamente citados e comentados por Houben (1901: 399-435). A pesquisa realizada por Rasch (1998b: 337-347) comprova que a lista de recensões críticas publicadas até 1880 é, ainda assim, bem mais extensa.

¹⁸ O autor do primeiro estudo abrangente sobre a obra de Gutzkow cita as *Lebenserinnerungen* de Levin Schücking para nos dar testemunho das reservas deste intelectual relativamente à transformação genológica da matéria histórica tratada na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*: «Er [Gutzkow] setzte auf dieses neue Werk [*Uriel Acosta*] große begeisternde Hoffnungen und wies ruhig die Bedenken zurück, die Schücking darüber aussprach, „daß das Haupt der Schule der Modernen, der Führer des jungen Deutschlands, das so stürmisch nach einer ganz neuen, von Zeitgedanken durchtränkten Litteratur verlangte, bei einem Zurückgehen auf die alte klassische Tragödie in Jamben und fünf Akten eine Inkonsequenz begehe (*sic*).» (Houben, 1901: 370s.).

¹⁹ Schücking faz igualmente questão de manifestar, a título pessoal, o seu apreço pela obra então posta em cena numa carta datada de 1 de Abril de 1847 e publicada no referido volume de correspondência (Gutzkow, 1998a: 81s.).

construção psicológica do herói trágico, em especial a motivação da retractação, um assunto algo controverso que vem a ser objecto de severas críticas:²⁰

[Uriel] ist ein voller, ganzer Mensch, ein Herz voll Wahrheitsdurst, ein Typus jenes ewigen Streites zwischen Licht und Finsternis, zwischen Geist und erstorbener Form; er ist eines jener Worte, welche der Genius der Geschichte spricht und immer um ein Jahrhundert oder zwei zu früh ausspricht. Er ist eine Verkörperung des Ideenkampfes, der das Blut der Welthistorie bildet, und doch keine leere Abstraktion, doch ein warmblutiger Mensch — mit Leidenschaften und Schwächen, mit Übermut und Verzagen! Darin liegt das tragische Pathos seiner Erscheinung — neben dem universalen Geiste klopft das Herz des Menschen, und Uriel stirbt an der schönen Sünde dieses Herzens! (Gutzkow, 1998a: 226)

Podíamos citar, de igual modo, mais duas recensões anónimas, relativas a outras tantas encenações em Dresden, e publicadas no jornal *Morgenblatt für gebildete Leser*, a 2/4 de Janeiro e a 27 de Fevereiro de 1847, as quais não foram tomadas em consideração por Houben (1901: 375-435) e só faziam aumentar o coro de elogios à «obra-prima dramática de Gutzkow» (cf. *ibidem*, Anon., 1847a: 7s., 12; 1847b: 200). Por outro lado, as vozes crítico-teatrais mais acintosas provêm sobretudo dos jornais da capital prussiana, concretamente da *Vossische Zeitung*, *Allgemeine Preußische Zeitung* e *Berliner Zeitungshalle*, e elegem como alvos preferidos a retractação de Uriel, o suicídio de Judite, o episódio com Baruch Espinosa, entre outros (cf. Houben, 1901: 422ss.). Nalguns casos, como o do dramaturgo Julius Leopold Klein, a recensão da tragédia sobre Uriel da Costa é meramente utilizada como pretexto para um violento ajuste de contas pessoais com Gutzkow, acabando ainda por colocar a nu alguns traços anti-semitas do próprio recensor: «So geht es aber, wenn man sich mit lauter Juden einläßt.» (*Apud* Houben, 1901: 429).²¹

²⁰ Estes aspectos são visados por alguns nomes bem conhecidos do panorama cultural alemão de Oitocentos, como os dos escritores Alfred Meißner (1822-1885), numa recensão publicada na revista *Die Grenzboten*, Gustav Kühne (1806-1888), numa outra vinda a lume na revista *Europa*, e Arnold Ruge (1802-1880), num artigo inserido no nono volume dos seus *Sämmtliche Werke*, ou do reputado crítico e historiador literário Julian Schmidt (1818-1886), autor da obra *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im 19. Jahrhundert* (1853: 109) (cf. Houben, 1901: 407ss., 414s., 416s.) e. o.. Acerca da resposta veemente dada, em 1871, pelo próprio autor a este tipo de críticas à alegada inconsequência na construção da figura de Uriel Acosta, cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 487s..

²¹ Um comentário mais alargado sobre a polémica entre os dois autores encontra-se nos *Gutzkow-Funde* (cf. Houben, 1901: 426-431).

Também o escritor Julius Mosen (1803-1867), à época dramaturgo do Teatro da Corte de Oldenburgo, se exprime em moldes muito críticos acerca do drama dedicado ao converso portuense, numa carta de 22 de Abril de 1847, dirigida ao seu amigo Adolf Stahr (1805-1876), visando as inúmeras «inverosimilhanças» do texto relacionadas com a cena da ostracização e o carácter do «israelita baptizado» (*apud* Metis, 1915: 81s.).

Tais apreciações desfavoráveis, no entanto, nem sempre são perfilhadas por figuras mais prestigiadas do campo literário e teatral. Tanto a carta, de 14 de Janeiro de 1847, assinada pelo supramencionado escritor e crítico literário Adolf Stahr, como a recensão crítica publicada no jornal *Berlinische Nachrichten*, após a estreia em Potsdam, pelo conceituado teorizador e crítico teatral Heinrich Theodor Röscher (1803-1871),²² demonstram o apreço dos autores pelo texto dramático sobre a figura histórica portuguesa, por exemplo, no que concerne às razões da retractação e ao erro trágico do herói, embora não se coíbam de lhe apontar algumas debilidades, a saber: a insuficiente motivação da queda de Uriel ou da entrada em cena de Baruch Espinosa (cf. Houben, 1901: 423s.). O primeiro destes testemunhos de recepção, que se debruça atentamente sobre o texto dramático, identifica como aspectos mais negativos da obra o deficiente esclarecimento dos negócios comprometedores entre Ben Jochai e Vanderstraten, bem assim a «impossibilidade psicológica» da desesperada inoperância de Rúben na cena da abjuração (cf. Houben, 1901: 418s.).

Nos antípodas do autêntico hino de louvor proferido pelo amigo Levin Schücking, situam-se as considerações afrontosas acerca da tragédia *Uriel Acosta* tecidas por um dos inimigos de estimação do autor em estudo (cf. Rasch, 1993: 18s. e.o.). Nos anos 70, quando se assiste a uma nova vaga de representações em Berlim, à qual não é alheia a presença do autor,²³ será Theodor Fontane (1819-1898) a pronunciar-se em termos muito depreciativos sobre «diese[n] vor Eitelkeit berstende[n] Gutzkow».²⁴ As recensões fontanianas a cinco encenações da peça no Teatro Real publicadas na *Vossische Zeitung*, entre 1872 e 1886 (cf.

²² No espólio de Gutzkow encontra-se também uma extensa carta de Röscher, enviada no dia 24 de Abril de 1847, que se limita a comparar o desempenho dos actores durante a representação do *Uriel Acosta* em Dresden com a dos seus congéneres numa encenação berlinense (cf. Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 47, 114).

²³ Sobre o segundo período berlinense de Gutzkow (1869-1873), cf. a tábua biobibliográfica de Gutzkow *supra*, p. 157.

²⁴ A expressão é utilizada por Fontane (1908: 76) numa carta, de 22 de Julho de 1853, ao historiador de arte Friedrich Eggers (1819-1872).

Plett, 1986: 76ss.), são demolidoras e, segundo alguns críticos, terão contribuído significativamente para a estigmatização da figura de Gutzkow enquanto escritor.²⁵ Na recensão crítica à encenação da peça, de 30 de Janeiro de 1879, em Berlim, o conceituado romancista alemão começa por admitir a actualidade e certificar a extraordinária popularidade de um drama «rico em cenas impressivas» cujo «tom liberal pró-iluminista característico da primeira metade dos anos 40» não deixa de prender o leitor/espectador (*apud* Högel, 1969: 107). No entanto, apoiando-se numa concepção rígida de herói trágico, Fontane apressa-se a anunciar, de forma categórica:

Uriel Acosta ist kein tragischer Held, sondern ein trauriger; das Höchste und Größte, das der Mensch hat, ist ins Alltägliche und Rührselige verkehrt. Wer die Wahrheit predigen, wer Apostel sein will, muß auch Märtyrer sein können, kann er das nicht, so bleib´ er davon. Auch die blindeste Mutter und die schönste der Bräute können ihn nicht freisprechen von der Verpflichtung, ein großes Unternehmen groß zu Ende zu führen. Luther durfte nicht auf dem Wege nach Worms wegen eines alten Vaters umkehren. (*Apud* Högel, 1969: 76)

Bem mais aviltante é o comentário que consta de uma carta enviada a Maximilian Ludwig, encenador e amigo do autor do romance *Effi Briest*, a 29 de Abril de 1873, e que procura, no fundo, ridicularizar a acção dramática e projectar na figura do herói trágico a denegrida e odiada personalidade do dramaturgo:

Das Unerträgliche ist nur, daß er [Gutzkow] auch vergangene Jahrhunderte usurpiert und alle Zeitalter noch nachträglich mit Gutzkows oder Uriels bevölkert. Ein Mensch [Uriel], der erst „subjektive Ansichten“, dann die „Wahrheit“ selber hat, dann den Unsinn ausspricht, daß die Juden durch die „Ehre“ zusammengehalten würden, dann den Galilei spielt, dann familienwindelweich sich geniert, dann widerruft, dann den Widerruf widerruft, weil Mutter inzwischen gestorben ist und Jochai ihn mit dem Fuß getreten hat — solche Figur widersteht mir, und wenn sie von einem Gott gespielt würde. Es bleibt notwendig alles Komödie. (Fontane, 1908: 307)

²⁵ Cf. *supra*, o Preâmbulo, p. 6.

Todavia, as críticas violentas ao drama gutzkowiano sobre a figura histórica judaico-portuguesa não provêm somente da área da literatura e do teatro. A comunidade histórico-científica de língua alemã também não ficou indiferente à obra. O historiador austríaco de ascendência judaica Hermann Jellinek (1822-1848), o qual viria a ser executado ao lado de Robert Blum (1807-1848) e outros revoltosos no âmbito da Insurreição de Outubro em Viena, veio de imediato a terreiro com a publicação de uma pequena biografia histórica sobre o livre-pensador judaico-português, cujo título é bem ilustrativo das suas intenções: *Uriel Acostas Leben und Lehre: ein Beitrag zur Kenntnis seiner Moral, wie zur Berichtigung der Gutzkowschen Fiktionen über Acosta, und zur Charakteristik der damaligen Juden: aus den Quellen dargestellt*. Visivelmente indignado com a falta de rigor histórico-científico patenteada pelo texto dramático de Gutzkow e deixando perceber uma forte empatia em relação ao converso luso, o historiador liberal visa primordialmente corrigir as «mentiras» e os «factos inventados» relativos a vida e obra de Uriel da Costa, a saber: o tratamento dado aos irmãos de Uriel, o rejuvenescimento do protagonista e a sua relação com Judite, a inserção da figura de Espinosa e a propalada debilidade psicológica do herói trágico, alegadamente transformado num «liberale[r] Phrasenmacher» (cf. H. Jellinek, 1847: VIs.). Trata-se, já se vê, de uma enumeração de alguns dos principais sinais de ficcionalidade introduzidos pelo autor alemão, de forma deliberada, no texto histórico-dramático (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.2, p. 412-416). O historiógrafo austríaco, que não aceita a separação entre História e Ficção, tão-pouco reconhece a liberdade inventiva do ficcionista, iliba, ainda assim, o autor do drama em apreço, insurgindo-se contra a teoria e *praxis* dramáticas vigentes: «Aber Gutzkow kann der Hauptsache nach nichts dafür, denn: das Wesen, das Princip des neuern Drama, die Grundlagen der Tragödie, ist der *Schein*, die *Lüge*, die überspannteste Phantasie und die bizarrste Combination.» (cf. H. Jellinek, 1847: VIs.).

Também o rabino Adolf Jellinek (1821-1893), um eminente especialista em matéria de judaísmo e irmão mais velho do autor da *Kritische Geschichte der Wiener Revolution* (1848), publica, em 1847, um texto de índole historiográfica como protesto contra o tratamento dado a uma personagem da tragédia *Uriel Acosta*. A pequena monografia intitulada *Elischa ben Abuja, genannt Acher. Zur Erklärung und Kritik der Gutzkowschen Tragödie »Uriel Acosta«* assume uma posição separatista entre historiografia e ficção,

reconhecendo a Gutzkow a legitimidade dos paralelismos estabelecidos entre a figura de ben Abuja e o herói dramático (A. Jellinek, 1847: 10), opondo-se, porém, à forma superficial como o dramaturgo retrata a evolução filosófico-religiosa de Uriel Acosta:²⁶

Wie sinnig hätten diese einzelnen Momente benutzt werden, und wie leicht hätte der Dichter die jedes historischen Bodens ermangelnde Deutung des Acher-Begriffes vermeiden können! Anstatt des Fichte'schen „Ich“ und „Nicht-Ich“ hätte uns der Dichter inmitten der Acosta'schen Lehren versetzen können, wodurch zugleich eine große Lücke des Stückes ausgefüllt worden wäre. Es ist nämlich ein Mangel in der Entwicklung, daß der Zuhörer nur von einem Buche, von einem unbestimmten Etwas hört und einen leisen Anklang des Inhalts erst im letzten Akt vernimmt. (A. Jellinek, 1847: 10)

Além de exigir ao texto histórico-dramático um maior teor informativo, o rabino austríaco denuncia também deficiências na estruturação do acontecer dramático, contestando a existência de um ponto de viragem:

Ein unerbittlicher Fluch wird über Acosta verhängt, er soll widerrufen — und wir kennen den Wendepunkt gar nicht. Durch die Benutzung der angegebenen Momente hätte der Dichter gerade *vor* dem Widerruf uns, durch die Discussion Akiba's mit Acosta über Elischa ben Abuja, eine Anschauung von der mit Fluch beladenen Lehre geben können, die Aehnlichkeit wäre viel schlagender, und die Zuhörer würden nicht im Unklaren gewesen sein. (A. Jellinek, 1847: 11)

Ainda no que concerne aos ecos da tragédia gutzkowiana no campo da historiografia, refira-se que, além dos textos produzidos pelos irmãos Jellinek, foram dadas à estampa, no mesmo ano, as primeiras edições bilingues (em latim e em alemão) da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* (Emil Weller, *Uriel Acosta's Selbstbiographie*, 1847 e L. Weiß, *Uriel Acosta, ein Opfer des Zelotismus. Das Leben Uriel Acosta's*, 1847),

²⁶ Cf. Manuela Nunes (2006a: 30), que já sublinhou alguns dos aspectos supramencionados e analisou o significado e a função da figura de Elisha ben Abuja no drama em estudo (cf. Nunes, 2006d: 26-31). Aprofundaremos a abordagem desta matéria nos subcapítulos III.3.2.2, p. 349s., e III.3.3.4.3, p. 413ss..

comprovando o aumento do interesse na figura histórica portuguesa no seguimento do êxito teatral do drama gutzkowiano.²⁷

Voltando ao domínio estético-literário, gostaríamos de nos reportar a um outro testemunho de recepção curioso, vindo a lume em duas versões distintas e que também se insere na linha crítica em relação ao drama histórico sobre Uriel da Costa, visando particularmente os pontos fracos denunciados pela crítica literária e teatral do *Vormärz*, à luz dos parâmetros da tragédia clássica. Trata-se de uma obra trivial de cariz parodístico e satírico, intitulada *Gabriel Ukosta. Trauerspiel in 5 Akten, mit belehrenden Diskussionen, neuen Dekorationen und künstlichen Springbrunnen, zeitgemäßen Reformbestrebungen und Tendenzen. Im Entwurfe mitgetheilt von Karl Trutzkopf*, presumivelmente, da autoria do publicista e escritor vienense Otto Bernhard Friedmann (1824-1880) (1848: 93-122). O texto surge de novo, numa versão muito abreviada, no ano seguinte sob o título *Parodie zu “Uriel Acosta”. Trauerspiel in 3 Akten, mit belehrenden Diskussionen, neuen Dekorationen und künstlichen Springbrunnen, zeitgemäßen Reformbestrebungen und Tendenzen* (Friedmann, 1849: 16-23).²⁸

No que diz respeito ao historial das edições da tragédia *Uriel Acosta* lembramos que a primeira versão em livro, a qual foi publicada, em 1847, nos *Dramatische Werke* (cf. Gutzkow, 1847: 117-238), se baseava na *editio castigata* de Dresden (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.1.3, p. 381s.). A segunda edição dos *Dramatische Werke*, de novo produzida pela casa-editora Brockhaus, de Leipzig, em 1850, inclui a mesma versão do drama sobre o luso-judeu, tal como as subseqüentes edições autónomas, intituladas *Uriel Acosta*, contendo a designação genológica («Trauerspiel») e dadas à estampa em formato de miniatura nos anos de 1853, 1859 e 1866, confirmando um período de recepção intenso.²⁹ Entretanto, surge em 1862, com reedição em 1865, uma versão ligeiramente alterada no âmbito do oitavo volume da edição aumentada e reformulada dos *Dramatische Werke*, novamente com a chancela da Brockhaus. Ligeiras modificações são também introduzidas na sétima edição revista pelo autor, dada à estampa pela casa-editora de Hermann Costenoble, em Setembro de 1871, no segundo volume das obras dramáticas

²⁷ Sobre a recepção da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*, cf. *supra*, o subcapítulo II.1.1, p. 82-84.

²⁸ Cf. Eduard Metis (1915: 83s.). Acerca da série literária sobre a figura de Uriel da Costa no espaço de língua inglesa, cf. *supra*, os subcapítulos II.1.2, p. 86s., e II.1.3, p. 90s.

²⁹ As considerações seguintes acerca das edições do texto dramático em estudo apoiam-se, essencialmente, nas informações recolhidas por Wolfgang Rasch (1998a: 25-58; 1998b: 335-347).

insertas nos *Gesammelte Werke*. Tais modificações são mantidas nas subsequentes reedições autónomas da tragédia, entre 1873 e 1882, as quais coincidem, cronologicamente, com a supramencionada sequência de representações na terra natal de Gutzkow (cf. *supra*, p. 387s.), uma espécie de canto do cisne no bem sucedido percurso teatral do drama *Uriel Acosta*. A verdade é que as últimas décadas do século XIX, não obstante o crescente desinteresse do público alemão pelo drama dedicado à figura histórica portuguesa após o advento do Naturalismo, registam pelo menos cinco novas publicações autónomas, não datadas, pela editora Costenoble, em Jena, que reproduzem ora a sétima edição, de 1871, ora a décima primeira e última edição revista pelo autor em 1878.

No entanto, falta ainda referir que o número considerável de dezasseis edições e a recepção triunfante da mais conseguida obra dramática de Gutzkow ao longo do século XIX não deixaram de se repercutir para além das fronteiras do território de expressão alemã. Pelo contrário, a peça haveria de figurar a breve trecho nos repertórios de diversos teatros europeus, como o de Cracóvia, em 1857, Milão e Estocolmo, em 1860, S. Petersburgo, dois anos depois, Amesterdão, em 1864 (cf. Rasch, 1998b: 335s.), e mais tarde também Nova Iorque, onde o grande actor russo-americano Jacob Adler (1855-1926) se viria a notabilizar no papel de Uriel Acosta, em 1890, numa encenação de Israel Rosenberg (1850-1903).³⁰ A esta célere internacionalização do drama sobre o luso-judeu heterodoxo, a partir de meados dos anos 1850, logo após o auge da sua recepção crítico-teatral na Alemanha, não são alheias as primeiras traduções para diversas línguas.³¹ Antes de mais, a primeira versão hebraica feita pelo autor neo-hebraico Solomon Rubin e publicada em Leipzig, em 1856. Quatro anos depois, terá vindo a lume uma tradução sueca, da autoria de J. Josephson, em Estocolmo, onde a tragédia foi posta em cena. No mesmo ano, surge a primeira versão inglesa, em verso, publicada em Nova Iorque, na editora Ellinger & Co., secundada, em 1867, por uma versão em prosa assinada por W. J. Tuska e dada à estampa no mesmo local, pela editora Totendyk & Cahn. A tradução francesa tem a assinatura do jornalista e crítico literário Auguste Nefftzer (1820-1876). Wolfgang Rasch

³⁰ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Pavlovich_Adler (17.12.2008). Acerca da intensificada série historiográfica, literária e artística dedicada à figura de Uriel da Costa, entre os finais do século XIX e os primeiros decénios do século XX, na sequência da recepção da tragédia gutzkowiana, cf. *supra*, o subcapítulo II.1.2, p. 86-89.

³¹ No supracitado prefácio do drama *Uriel Acosta* assinado por Gutzkow, ele não se esquece de referir este aspecto recepcional, identificando a temática judaica pro-heterodoxa como razão principal para o elevado número de traduções efectuadas nos países de expressão eslava e românica (cf. Gutzkow, 1911c: 37).

(1998b: 335) refere ainda a existência, no século XIX, de traduções para língua italiana, húngara, polaca e portuguesa, a qual terá sido produzida para o Teatro da Corte do Rio de Janeiro. Já a primeira tradução do drama para iídiche foi levada a cabo por Osip Mikhailovich Lerner, que a publicou e encenou com grande êxito, pela primeira vez, no Teatro Mariinski de Odessa, na Ucrânia, em 1881, pouco depois do assassinio do Czar Alexandre II (cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Uriel_da_Costa, 2.12.2008).

Curiosamente, Wolfgang Rasch (1998b: 336) refere uma tradução portuguesa realizada para uma encenação no Rio de Janeiro, sem mencionar a data. A versão brasileira ficou, contudo, por publicar e não se conhece nenhuma outra tradução portuguesa do drama *Uriel Acosta* durante o período em apreço. Todavia, F. X. H. Müller, um professor de Alemão do Liceu Nacional de Braga, deu à estampa, em 1891, com a chancela da Editora Livraria Portuense, uma *Selecta graduada de trechos EM PROSA e EM VERSO ALLEMÃES, tirados dos melhores autores clássicos assim antigos como modernos*, que integra o texto original alemão de duas cenas extraídas da «obra-prima dramática de Gutzkow», concretamente a cena de abertura e uma longa fala de Uriel no âmbito da cena da ostracização, no final do segundo acto (*apud* Müller, s.d.: 470-476). Este curioso testemunho de recepção, contido numa selecta que entra em vigor no ensino secundário português em 1893, na qual Gutzkow tem honra de figurar como representante do drama alemão, de par com Goethe e Schiller (cf. Müller, s.d.: 519s.), parece comprovar o prestígio granjeado pelo autor através da tragédia sobre a figura histórica portuguesa.

3.2.2. As oscilações na recepção da «peça sobre o judeu», entre finais do século XIX e a contemporaneidade: as reedições e os ecos da crítica literária

A intensidade da recepção do drama histórico em estudo começa a esbater-se cada vez mais nos últimos decénios de Oitocentos, no princípio da época guilhermina, quando se assiste ao florescimento do drama naturalista e, a breve trecho, ao revivalismo do drama neoclássico e romântico, bem como ao surgimento das novas tendências do drama finissecular (cf. p.ex. Sørensen, 1997: 100-173; Beutin, 2001: 304-334). Assim, não surpreende que, no dealbar do século XX, Heinrich Hubert Houben (1901: 478), visivelmente empenhado na reabilitação de Gutzkow como autor canónico, se sinta obrigado a apelar à reintrodução da tragédia *Uriel Acosta* nos palcos da Alemanha Guilhermina, um apelo ao qual o «Schauspielhaus» de Berlim viria a dar resposta com uma reposição da peça somente em 1907 (cf. Held, 1910).

Em 1902, a editora Costenoble volta a publicar, em Berlim, o drama sobre o judeu heterodoxo de origem portuguesa, após um intervalo de duas décadas, contrariando a recente tendência desvalorativa da obra. O germanista Eugen Wolff (1863-1929), co-fundador da associação *Durch!*, em 1886, é o autor do prefácio da colectânea intitulada *Karl Gutzkows Meisterdramen*, que coloca a tragédia sobre o livre-pensador português ao lado das comédias *Zopf und Schwert*, *Der Königsleutnant* e *Das Urbild des Tartüffe*. A obra vem a ser reeditada em Jena, em 1908, contendo desta feita um prefácio da autoria de H. H. Houben, o qual consta igualmente do segundo volume da edição crítica dos *Ausgewählte Werke*, editados, nesse mesmo ano, pelo autor dos *Gutzkow-Funde* (cf. Houben, 1908c: 3-59). De resto, os trinta anos após a morte do autor são aproveitados ainda pela editora de Max Hesse, em Leipzig, para uma publicação isolada da tragédia *Uriel Acosta*, a qual vem inserida na série *Die Meisterwerke der deutschen Bühne* e inclui uma introdução e notas assinadas por Alfred Klaar (cf. *supra*, o subcapítulo II.1.1, p. 83). Ainda nestes primeiros anos do século XX, terá vindo a lume uma outra edição do drama, sem data, integrada na série Universal-Bibliothek da editora Philipp Reclam de Leipzig, na qual o texto dramático é precedido de uma introdução de Rudolf Gottschall (s.d.a: 3-10) (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.2.2, p. 229). Trata-se de uma publicação pertencente à colecção de bolso da Reclam que vem a conhecer, pelo menos, uma reedição em 1928.

A comemoração do centenário do nascimento de Gutzkow, em 1911, dará ensejo a nova edição de obras reunidas, desta vez em quatro volumes, organizados, comentados e anotados por Peter Müller, que não esquece a tragédia *Uriel Acosta*. Um ano após a efeméride, surge outra edição do drama sobre o luso-judeu inserida numa terceira edição crítica de obras escolhidas de Gutzkow, da responsabilidade de Reinhold Gensel. Diga-se que a generalidade das edições atrás mencionadas reproduz o texto dramático da sétima edição, de 1871, ao contrário de Peter Müller, que opta pela versão inserida na décima primeira edição, de 1880, por sinal idêntica à de 1878, a qual apresenta algumas alterações ligeiras, introduzidas por Gutzkow numa última revisão do texto, no ano da sua morte. A supracitada selecção de dramas feita por Eugen Wolff compõe também um outro volume com o título *Dramatische Meisterwerke*, de Karl Gutzkow, dado à estampa em Halle, no ano de 1920, contendo, neste caso, uma introdução da autoria de Paul Schaumburg. Trata-se, aliás, de uma das últimas edições do drama em língua alemã, continuando a aguardar-se uma nova edição, no âmbito do supra-referido projecto editorial das obras completas assumido pelo Oktober Verlag.³²

Estes cerca de 70 anos de vazio de publicações, desde a reedição do drama pela Reclam, em 1928, são bem ilustrativos do desinteresse do público em relação ao «drama sobre o judeu» (Gutzkow, 1911c: 37) e, não menos, da posição dos críticos e historiadores literários de expressão alemã em relação à qualidade da obra do autor em consideração, como começámos por relevar no início do presente estudo (cf. *supra*, o Preâmbulo, p. 5-8). Todavia, a crítica literária germanística do século transacto não deixou de estar atenta à tragédia sobre o livre-pensador judaico-português, em particular a partir da década de 60. Mas logo em 1901, os *Gutzkow-Funde* integram os primeiros estudos crítico-literários sobre o drama em apreço, constituídos pelos capítulos acima referenciados, bem como por um terceiro capítulo intitulado «Zur Aufführung des „Uriel Acosta“. Dramaturgische Skizze», no qual o autor se limita a fazer recomendações relativas a uma futura encenação (cf. Houben, 1901: 436-478). Também o prefácio do mesmo autor, incluído na supramencionada colectânea dos *Meisterdramen* e nos *Ausgewählte Werke* de Gutzkow, obras vindas a lume em 1908, contém breves considerações sobre o drama *Uriel Acosta*,

³² Cf. *supra*, o Preâmbulo, p. 7s., e <http://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/edition/index.htm> (9.1.2009). Refira-se que a versão inserta na supramencionada colectânea *Gutzkows Meisterdramen* (1902) está disponível *on-line* no âmbito do *Projekt Gutenberg-DE* (cf. <http://gutenberg.spiegel.de/index.php>, 9.1.2009).

limitando-se a sublinhar a perenidade do problema central da «luta trágica contra toda e qualquer servidão espiritual» e remetendo para a análise biografista dos *Gutzkow-Funde* (cf. Houben, 1908c: 38s.).

Já Rudolf Gottschall (s.d.a: 9s.), na referida introdução à edição de bolso do texto histórico-dramático em estudo, não faz mais do que celebrar a tragédia sobre o conflito entre o livre-pensamento e a ortodoxia hebraica, enaltecendo diversos aspectos relacionados com a construção das figuras e da acção, sem se reportar às questões histórico-ficcionais. Também o estudo de Paul Weiglin, intitulado *Gutzkows und Laubes Literaturdramen* (1910), contém um capítulo sobre «Gutzkows Weg zum Drama», em que o autor aborda a tragédia *Uriel Acosta* apenas para elogiar a inserção da cena com Baruch Espinosa, sem esboçar sequer um verdadeiro comentário ao tratamento dado ao filósofo neerlandês quando criança (cf. Weiglin, 1970: 82s.).

Peter Müller (1911a: 31-36), o responsável pela segunda edição crítica de obras escolhidas de Gutzkow (cf. *supra*, p. 395), é o primeiro autor novecentista a pronunciar-se sobre os aspectos histórico-ficcionais da tragédia. O editor releva a menor fidelidade do drama *Uriel Acosta* em relação aos factos colhidos nas fontes historiográficas, quando comparado com a novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. A seu ver, esse desprendimento relativamente aos dados históricos traduz-se num conjunto de sinais de ficcionalidade que se encontram igualmente no texto novelístico, como, por exemplo, a transformação do quinquagenário víuvo do *Exemplar Humanae Vitae* num jovem ou a articulação do conflito filosófico-religioso com a intriga amorosa. A opção pela forma clássica da tragédia exige, no entanto, ao dramaturgo uma redução mais expressiva do número de episódios que compõem o conflito histórico entre Uriel da Costa e a Sinagoga.³³ Note-se ainda que Peter Müller (1911a: 35), nos pontos principais do seu comentário tendencialmente biografista, reitera boa parte das posições críticas anteriormente assumidas pelos críticos literários e teatrais oitocentistas (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 387ss.), no que concerne, entre outros aspectos, às deficiências na composição dos dois últimos actos e à debilidade da construção psicológica do herói trágico.

³³ Acerca de outros aspectos relevantes para a interpretação da obra enunciados por Peter Müller (1911a: 31-36; 129s.), cf. *supra*, o subcapítulo II.2.2.2, p. 231. Para uma perspectiva mais ampla das diferenças entre os dados histórico-biográficos relativos a Uriel da Costa, a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* e o drama *Uriel Acosta*, cf. Manuela Nunes (2006d: 13-39) e, especialmente, *supra*, o quadro 2, p. 246.

Na introdução à terceira parte do primeiro volume das obras reunidas de Gutzkow, Reinhold Gensel (1912b: 16ss.) recusa a ideia da debilidade psicológica aventada por Arnold Ruge, Julian Schmidt e outros críticos oitocentistas (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 387ss.), interpretando o suicídio na sequência da «retractação da retractação» como um acto de desespero devido à humilhação sofrida na sinagoga e à morte de Judite. Na senda de Levin Schücking, Reinhold Gensel (1912b: 17) critica a imposição, por parte de Gutzkow, do esquema clássico da «hohe Tragödie» à «moderna tragédia sobre a insuficiência humana».

Um testemunho de recepção crítico-literária mais abrangente surge, três anos depois, pela mão de Eduard Metis, que desenvolve o tema aflorado por Gottschall — *Karl Gutzkow als Dramatiker* —, comentando num pequeno capítulo a obra, à qual recusa dar o estatuto de melhor drama de Gutzkow (cf. Metis, 1915: 84). O autor da monografia mostra-se bastante crítico em relação à dramatização da matéria histórica primeiramente tratada na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, por exemplo, a respeito da alegada supremacia concedida ao enredo amoroso sobre o conflito religioso, uma supremacia que, a seu ver, acaba por determinar o desenlace de uma «Liebestragödie» (cf. Metis, 1915: 81). Após apontar algumas das divergências entre a versão histórico-biográfica do caso Uriel da Costa e o drama histórico gutzkowiano, Eduard Metis (1915: 81ss.) reforça as citadas observações críticas de Julius Mosen, Arnold Ruge, Julian Schmidt e outros (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 387ss.).

O já citado trabalho de Margarete Schönfeld acerca das figuras femininas na obra de juventude de Karl Gutzkow, originalmente publicado em 1933, faz apenas um comentário esporádico ao tratamento da figura de Judite no drama *Uriel Acosta*, a qual, pela sua capacidade de emancipação religiosa e firmeza de carácter, constitui um caso ímpar de «harmonia feminina» no universo literário do autor, reflectindo uma evolução na mundividência e na imagem da mulher perfilhada pelo mesmo (cf. Schönfeld, 1967: 39).

À excepção da introdução do editor Peter Müller e do crítico Eduard Metis, a problemática da relação entre História e Ficção é, pois, habitualmente negligenciada nestes primeiros estudos e só o trabalho académico de Maria Luísa Saavedra Machado, surgido em 1960, volta a abordar levemente este aspecto. A dissertação de licenciatura intitulada *Uma Tragédia Alemã sobre Uriel da Costa* inclui, em anexo, uma tradução portuguesa em

prosa do drama *Uriel Acosta*, aliás, a única a que tivemos acesso. A monografia começa com uma longa introdução sobre as «incidências portuguesas nas Letras alemãs» (Machado, 1960: III-LXVI) e uma abordagem breve da vida e obra de Karl Gutzkow (Machado, 1960: LXVII-LXX) para prosseguir com uma análise bastante incompleta das «fontes, influências, representações, traduções e edições da tragédia» (Machado, 1960: LXX-XCVII), na qual desenvolve sobretudo a inserção da obra gutzkowiana na tradição cultural da tolerância e do humanismo herdada da *Aufklärung*, com destaque para a obra ensaística de Lessing e para o drama *Nathan der Weise* (1779) do mesmo autor. Antes de proceder a uma análise mais alargada da acção e de algumas personagens principais (Uriel, Judite, Silva, Ben Jochai e Vanderstraten) e de tecer considerações muito breves acerca das características técnico-formais (Machado, 1960: CVII-CXLV) do alegado *Schicksalsdrama* sem «uma predição fatalista» (cf. Machado, 1960: CXIII), Maria Luísa Saavedra Machado debruça-se de modo pouco consistente sobre a problemática entre «realidade e ficção» (Machado, 1960: XCVIII-CVI). No âmbito deste capítulo, reporta-se vaga e superficialmente, primeiro, aos principais «passos da vida de Uriel da Costa» retratados por Gutzkow — as origens lusas, o anátema, a humilhação na sinagoga e o suicídio em 1640 — e, depois, às supostas «reminiscências pessoais» do autor projectadas no texto dramático, concretamente a passagem por Heidelberg, o insucesso da peça *Die Schule der Reichen* e até o conflito com Wolfgang Menzel (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3, p. 165 e 170s.). Por fim, Maria Luísa Saavedra Machado esboça uma análise dos elementos ficcionais do drama histórico, mas fica-se pela mera enumeração das personagens fictícias, acrescida de uma breve referência à «fantasia genial» da cegueira da mãe de Uriel, a qual permite ao dramaturgo «reforçar o efeito teatral» (cf. Machado, 1960: CV).

No final da década de 60 e no princípio da década seguinte, correspondendo a uma lógica de reabilitação da obra de Gutzkow, vêm a lume vários estudos na área da Germanística que se ocupam do drama em apreço. Não é esse, claro está, o caso das reedições dos supramencionados trabalhos de Paul Weiglin e de Margarete Schönfeld (cf. *supra*, p. 396s.), nem do estudo de Eitel Wolf Dobert sobre *Karl Gutzkow und seine Zeit*, cujo capítulo intitulado «Bühnenstücke am laufenden Band» contém uma referência, em termos elogiosos, ao que o autor considera uma dramatização exemplar de uma novela, ignorando o carácter histórico da matéria nela tratada. Dobert defende o dramaturgo Karl

Gutzkow dos ataques à inconsistência psicológica do herói trágico, colocando *Uriel Acosta* acima de *Nathan der Weise*, no que respeita à tectónica dramática (cf. Dobert, 1968: 131ss.).

Ainda nos anos 60, é Rolf Högel que, na dissertação subordinada ao tema *Der Held im Drama Georg Büchners, der Jungdeutschen und Friedrich Hebbels*, se ocupa efectivamente do texto dramático protagonizado pela encarnação do Homem emancipado que busca a verdade através da razão (cf. Högel, 1969: 73ss.), afirmando em tese: «Ein furchtloser, selbsttätiger Geist und die Freiheit des Willens, die nur kurzfristig eingeschränkt wird, qualifizieren Acosta als einen tragischen Helden, der in dieser Eigenschaft dem Heldentyp der Klassik nicht fernsteht.» (Högel, 1969: 75). O germanista alemão refuta, assim, a posição crítica de Fontane, o qual recusara o estatuto e a grandeza do herói trágico a Uriel Acosta,³⁴ e sublinha justamente o mérito de Gutzkow na concepção do jovem protagonista como criatura humana que, numa situação dilemática, vacila pontualmente entre razão e sentimento (cf. Högel, 1969: 95ss.). Por fim, realça o impacto de uma obra que encena o confronto teológico do livre-pensador com a ortodoxia judaica de Amesterdão na realidade sociopolítica e cultural dos séculos XVIII e XIX, descurando, porém, outros aspectos específicos da relação entre História e Ficção (cf. Högel, 1969: 106s.).

Dez anos depois,³⁵ vem a lume uma outra dissertação, com o título *Emancipation, assimilation and stereotype. The Image of the Jew in German and Austrian Drama*, que se debruça sobre a tragédia gutzkowiana dedicada ao converso portuense. Charlene A. Lea, a autora deste trabalho, começa por sublinhar o facto de *Uriel Acosta* ser um drama sobre o dogmatismo religioso, em geral, e não sobre a emancipação judaica, em particular. Antes de se centrar no texto dramático, a germanista norte-americana ocupa-se brevemente da relação ambígua de Gutzkow com o judaísmo desde os anos 30 até à polémica com Gabriel Riesser (cf. Lea, 1978: 49ss.). A investigadora da Universidade de Massachusetts aflora alguns paralelismos e diferenças entre a acção da tragédia e o relato autobiográfico do *Exemplar Humanae Vitae*, relevando como principais alterações operadas pelo dramaturgo a expansão dos papéis da família de Uriel e de Judite, bem assim a transformação do

³⁴ Cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 387s., e Högel (1968: 75s.).

³⁵ Note-se que os artigos de Edward McInnes (1972: 219-233) e de Wenceslau F. Ruhmann (1981: 11-14) não mencionam sequer o drama *Uriel Acosta*.

sobrinho de Uriel no rival amoroso Ben Jochai (cf. Lea, 1978: 53ss.). Charlene A. Lea não se esquece de sublinhar a maior fidelidade da novela gutzkowiana à versão histórico-biográfica, nomeadamente no que concerne à construção de um herói «fraco e hesitante», «como parece ter sido na realidade», ao invés do que sucede com o herói trágico da versão histórico-dramática, o qual «morre em defesa da liberdade de pensamento» (Lea, 1978: 55). A germanista norte-americana insiste, também ela, na ideia da projecção biográfica do autor no texto da tragédia («Gutzkow projects his own self into the Play in both the love story and in Acosta's theological position.» Lea, 1978: 55), reitera a crítica à inserção da figura de Espinosa e comenta brevemente alguns outros aspectos do drama, como a identificação do protagonista Uriel Acosta com a figura lendária de Ahasverus, o judeu errante (cf. Lea, 1978: 56ss.).³⁶

Em 1982, num artigo intitulado «Authorial Intent and Public Response to *Uriel Acosta* and *Freiheit in Krähwinkel*», Calvin N. Jones limita-se a analisar muito brevemente o contexto político e social de recepção do drama em apreço. Este outro crítico norte-americano, embora termine por reconhecer que a obra não é um mero panfleto que incita à «implementação de ideias liberais» (cf. Jones, 1982: 20), assinala o carácter «tendencioso», *i.e.*, interventivo da tragédia sobre o luso-judeu, afirmando: «Responses registered during the *Vormärz* period make it plain that many among the public and the authorities tended to view the Play as an apology for freedom of thought and expression.» (Jones, 1982: 19).

O capítulo sobre os dramas de Gutzkow dos anos 1840, incluído por Rainer Funke no seu estudo *Beharrung und Umbruch 1830-1860. Karl Gutzkow auf dem Weg in die literarische Moderne*,³⁷ também só se refere pontualmente à tragédia dedicada à figura de Uriel da Costa, desta feita para aludir à semantização do espaço, entendida como uma tendência epicizante do drama gutzkowiano (cf. Funke, 1984: 201ss.). O supracitado artigo de Olívio Caeiro (1986: 51-77), com o título «Uriel da Costa visto por Karl Gutzkow» e dedicado predominantemente ao estudo da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, termina com uma abordagem muito curta do drama, cujas supostas «alterações de pormenor» em relação ao texto novelístico, «no sentido de uma maior coerência da estrutura e duma motivação psicológica mais convincente», ele vê como fruto da maior maturidade do autor,

³⁶ Teremos oportunidade de abordar esta última questão no decurso do subcapítulo III.3.3.4.2 (cf. *infra*, p. 448s.).

³⁷ Cf. *supra*, os subcapítulos III.1.3.2 e 1.3.4, p. 173ss. e 187s..

em 1846 (Caeiro, 1986: 73). O antigo germanista da Universidade de Lisboa cinge-se, pois, a uma rápida enumeração de algumas das transformações operadas na construção das *dramatis personae*, as quais não deixaremos de comentar em momento oportuno (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.3, p. 417-427), a saber: Ben Jochai, o médico de Silva, Ester, Judite e o próprio protagonista, que ressurge munido de uma «maior consistência e grandeza moral» (Caeiro, 1986: 73). O crítico português denuncia ainda a pobreza da acção dramática, que se arrasta «em longas tiradas de reflexão ideológica, ora sobre os impasses que afectam as personagens centrais, ora sobre as questões da crença religiosa e do destino humano» (Caeiro, 1986: 73).

«Gutzkow, die Juden und das Judentum» é o título de um outro artigo, da autoria de Hartmut Steinecke (1989: 118-129), que aborda de forma breve o drama *Uriel Acosta* no que concerne à temática judaica. O germanista da Universidade de Paderborn defende a tese da ambivalência da relação de Gutzkow com os judeus e com o judaísmo, sublinhando a posição manifestamente anti-religiosa — e não anti-judaica, note-se (cf. Steinecke, 1989: 127) — difundida através da tragédia sobre o livre-pensador judaico-português, a qual ele coloca na senda de *Nathan der Weise* como drama apologista da tolerância no contexto das lutas liberais do período do *Vormärz* (cf. Steinecke, 1989: 128).

Segue-se uma pausa na recepção crítico-literária da mais conhecida tragédia gutzkowiana, que se prolonga por mais de uma década, até à mais recente publicação do *Exemplar humanae vitae – Beispiel eines menschlichen Lebens*, no ano de 2001.³⁸ Como já fizemos notar anteriormente (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.2.2, p. 235), o editor e tradutor desta reedição bilingue da autobiografia de Uriel da Costa, secunda as propaladas ideias da projecção autobiográfica no herói dramático e da valorização do mesmo enquanto mártir da intolerância religiosa (Krautz, 2001a: 74ss.). Hans-Wolfgang Krautz faz igualmente um breve comentário às cenas do *herem* (II, 7) e do interrogatório (IV, 2), bem assim ao desenlace trágico, enfatizando a firmeza de carácter de Uriel Acosta, idealizado pelo dramaturgo alemão como herdeiro genuíno do cepticismo hebraico em relação à sua própria tradição teológica (cf. Krautz, 2001a: 76s.).

³⁸ Repare-se que o supracitado artigo «Gutzkows Dramen: Möglichkeiten und Grenzen der Innovation», de Roger Jones (2000: 181-196), não faz qualquer referência a *Uriel Acosta* (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.4, p. 186).

Na monografia sobre *Karl Gutzkow. Journalist und Gelegenheitsdichter* acima referida (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.2.2, p. 236), Armin Gebhardt mostra-se particularmente benevolente para com a obra em consideração, a cujo desfecho trágico atribui uma rara autenticidade («Seltene echte Tragik!», Gebhardt, 2003: 189). De acordo com este crítico (cf. Gebhardt, 2003: 188), «a melhor tragédia de Karl Gutzkow» realça de modo bem vincado a «insuperável oposição» entre as posições liberais e ortodoxas no seio da própria congregação judaica de Amesterdão, representadas por Uriel e pelos rabinos, respectivamente. Gebhardt (2003: 188) interpreta a inserção da intriga amorosa como reflexo romântico da «inesquecível» relação de Gutzkow com Rosalie Scheidemantel, ignorando por completo o impacto da amante dos anos 1840, Therese von Bacheracht, na concepção da figura de Judite, uma leitura sobejamente conhecida desde a publicação dos *Gutzkow-Funde* (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.3.1, p. 383). Segundo este crítico, é, aliás, o «problema amoroso», e não o «problema ideológico» (leia-se: conflito religioso), que contribui decisivamente para a tensão dramática, garantindo assim o interesse do leitor/espectador na acção e no destino das personagens centrais (cf. Gebhardt, 2003: 188).

Todavia, o início do século XXI regista ainda outros ecos crítico-literários da tragédia sobre o luso-judeu que se revelam bem mais esclarecidos. É o caso do pequeno capítulo de Norbert Otto Eke (2005b: 115-122) sobre «Freiheit versus Orthodoxie» nas duas obras histórico-ficcionais em consideração (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.2.2, p. 236s.). Numa leitura atenta de ambos os textos, o germanista alemão considera que o drama acentua de forma mais vincada «a dimensão sociopolítica do conflito entre liberdade de pensamento e ortodoxia/Restauração», colmatando, deste modo, algumas carências de estruturação e motivação da intriga da novela, cujo conflito radica essencialmente na personalidade individual do livre-pensador judaico-português (cf. Eke, 2005b: 119s.). Norbert Otto Eke (2005b: 119) é também da opinião que o tratamento histórico-dramático da controvérsia entre o herói e o médico De Silva faz sobressair ainda mais a figura de Uriel Acosta como «Held der Übergangszeit». Este crítico faz ainda notar, entre vários outros aspectos que não deixaremos de tomar em consideração na nossa análise (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.2, p. 429s.), a boa articulação entre os dois fios de acção («Kampf des Geistes – Kampf des Herzens», Eke, 2005b: 120) e aplaude a valoração das figuras de Judite e de Uriel, cuja cedência humilhante às pressões exercidas pelo rival Ben Jochai e

pela Sinagoga está concebida como «erro trágico do filósofo», chamando à colação a já referida defesa do «herói da consequência» encetada pelo próprio dramaturgo (cf. Eke, 2005: 120ss.).³⁹

O recém-publicado artigo de Manuela Nunes (2006d: 13-39), dedicado ao tema «Saduceu e Iluminista: Uriel da Costa na Obra de Karl Gutzkow», aduz várias diferenças entre a novela e a tragédia, com clara vantagem para o texto dramático (cf. Nunes, 2006d: 21-35), e as quais abordaremos no decurso da nossa análise da figura histórica portuguesa e das restantes personagens.⁴⁰ Por ora, destacamos apenas a chamada de atenção, da parte da docente da Universidade de Augsburg, para o maior afastamento do drama em relação aos factos históricos, motivado, a seu ver, pela concentração da «acção, um requisito da tragédia», bem como a «maior dimensão trágica» de Uriel, «quer pela motivação mais nobre da sua retractação, quer pela maior firmeza do seu carácter na cena da retractação, quer pela renúncia à vingança e pela autocrítica e desilusão que ecoam nas suas palavras finais» (cf. Nunes, 2006d: 22/24). As principais novidades trazidas por este estudo consistem, por um lado, no comentário ao motivo das flores nas cenas finais, primeiro, com Baruch (V, 3) e, depois, com Judite (V, 5) (cf. Nunes, 2006d: 25s.) e, por outro, na análise da cena do interrogatório (IV, 2) (cf. Nunes, 2006d: 26-31), nomeadamente no que concerne às figuras de Ben Akiba e de Elisha ben Abuja, cujo significado e função no drama são particularmente interessantes, em especial no que toca aos aspectos histórico-ficcionais, como tentaremos demonstrar em momento oportuno (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 470-477). A concluir o artigo efectivamente atento ao texto dramático, a germanista portuguesa relembra a divergência do desfecho da tragédia relativamente ao da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* e ao da versão historiográfica, divergência essa que favorece a estatura moral do protagonista, o qual se revela agora como «apologista de uma religião natural, conforme com a razão e, portanto, precursor de Espinosa» (cf. Nunes, 2006d: 32ss.).

«Performing Repression: *Uriel Acosta*» é o título da mais recente interpretação da obra em apreço e faz parte da monografia sobre *Drama and «Ideenschmuggel»*. *Inserted Performance as Communicative Strategy in Karl Gutzkow's Plays 1839-1849*. Neste

³⁹ A respeito da polémica em torno da consistência psicológica do herói dramático Uriel Acosta, cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 385-391, e *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 487s..

⁴⁰ Cf. *infra*, os subcapítulos III.3.3.2., p. 412-417, III.3.3.3, p. 417-427, e III.3.3.4, p. 429-493.

capítulo, da autoria de K. Scott Baker (2008: 111-137), as cerimónias e os rituais judaicos são interpretados como encenações ou «peças dentro da peça», isto é, estruturas metaliterárias que sublinham a temática central da repressão e intolerância religiosa (Baker, 2008: 111). Na opinião do germanista norte-americano (cf. Baker, 2008: 117-123), trata-se de representações coercivas, as quais são levadas a cabo por «repressive institutions to silence criticism» e adquirem uma dimensão auto-reflexiva no contexto da acção dramática, reportando-se em concreto à cena da ostracização pública de Uriel (II, 7), à cena do interrogatório (IV, 2) e às cenas intrinsecamente espectaculares da retractação e penitência na sinagoga (IV, 4 e 5). Uma outra marca de modernidade da obra (cf. Baker, 2008: 123-130), que até aqui havia passado quase inteiramente despercebida à crítica literária, é a inserção de elementos metaficcionalizados ligados à figura de Manassés Vanderstraten, dos quais daremos conta no subcapítulo III.3.3.3.2 (cf. *infra*, p. 424s.).

A análise contempla ainda as reflexões metateatrais acerca do destino trágico da criatura humana (cf. Baker, 2008: 127ss.) feitas por De Silva, personagem à qual o germanista da Universidade do Missouri-Kansas City reconhece uma função córica, de resto, já antes sinalizada por Olívio Caeiro (1986: 73) e secundada por Manuela Nunes (2006d: 24s.). A leitura bakeriana da obra dramática de Gutzkow, ao sublinhar a derrocada das estruturas familiares como uma actualização oitocentista do subgénero alemão da tragédia burguesa (cf. Baker, 2008: 130ss.), abre uma nova perspectiva de análise que não descuraremos quando nos debruçarmos especificamente sobre a ficcionalização da História no drama *Uriel Acosta*. Assim, o estudo contempla, para além da esfera religiosa, igualmente aspectos relativos à esfera económica e familiar, o que permite uma melhor percepção do modo como Gutzkow constrói, no texto dramático, algumas personagens provenientes da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, como, por exemplo, Vanderstraten e a sua filha Judite, Ben Jochai ou Ester, a mãe de Uriel (cf. Baker, 2008: 130-137). Ainda de acordo com o crítico norte-americano, o próprio herói trágico surge idealizado não apenas como vítima de censura e perseguição religiosa, mas outrossim como modelo de virtude masculina, capaz de conciliar as esferas do amor e do trabalho: «a suitor whose love develops organically in conjunction with intellectual activities» (Baker, 2008: 135). Indiferente aos preconceitos relativos à qualificação de Karl Gutzkow para a arte literária,

os quais durante décadas tolheram a recepção da sua obra, este germanista apresenta a seguinte conclusão do estudo das representações de rituais na tragédia *Uriel Acosta*:

The performances in the play, as well as the self-reflexive discourses on plastic art, books and drama, show his [Gutzkow's] continued belief in the power of performance as a means for communicating more directly to his audience than the conception of the autonomy of aesthetic products typically conceives. The ritual of excommunication, the hearings and the public punishment all show how effectively performance can achieve the manipulation of the public opinion. And his dismissal of the communicative value of the plastic arts, as well as the marginalized treatment he gives to books, shows his clear allegiance to the theater. (Baker, 2008: 136s.)

A resenha das reedições da «peça sobre o judeu» e a recensão dos ecos da crítica literária relativos à mesma obra revelaram notórias oscilações na recepção, entre finais do século XIX e a contemporaneidade. No que concerne à prática editorial regista-se um longo jejum desde os anos 1920 até à actualidade. Os picos da recepção crítico-literária do mais conhecido drama de Gutzkow durante este período situam-se, antes de mais, nas primeiras décadas do século XX, por volta do ano de 1911, o centenário do nascimento do autor, e, posteriormente, em dois outros momentos: primeiro, entre finais dos anos 60 e 80, no decurso de uma primeira tentativa de reabilitação do autor Karl Gutzkow e, por fim, já bem no início do século XXI, no seguimento da segunda vaga revigoradora do seu corpulento *opus*, desencadeada pelo «Forum Vormärz Forschung» (cf. *supra*, o Preâmbulo, p. 5-8).

A esmagadora maioria dos testemunhos crítico-literários acima comentados denota, como tivemos oportunidade de assinalar, um notório desinteresse em relação ao tratamento da matéria histórica no drama em apreço. De par com a ausência pura e simples de comentários relativos à temática histórica deparamo-nos, esporadicamente, com uma atenção apenas secundária ou marginal dada ao assunto, mesmo nos casos de Peter Müller (1911a: 31-36; 129s.), Eduard Metis (1915: 81ss.), Maria Luísa Saavedra Machado (1960: XCVIII-CVI) e Manuela Nunes (2006d: 22ss.). Estas excepções à regra estão, pois, longe de esgotar a análise das relações entre Ficção e História no drama em que Gutzkow ficcionaliza o histórico conflito de Uriel da Costa com a hierarquia judaica de Amesterdão.

Por conseguinte, nos próximos capítulos, dedicados à análise da tragédia *Uriel Acosta*, ocupar-nos-emos especialmente dos aspectos relacionados com a apropriação e representação histórico-dramática da figura histórica portuguesa.

3.3. Modos de apropriação e representação ficcional do caso histórico de Uriel da Costa na tragédia *Uriel Acosta*⁴¹

3.3.1. A estrutura dramática ou o conflito espiritual e amoroso do herói até ao desfecho trágico

A breve história da génese do drama *Uriel Acosta* acima delineada dissipa, a nosso ver, quaisquer dúvidas sobre o facto de Gutzkow ter tido em mente *ab initio* a concepção de uma tragédia em moldes clássicos, em conformidade com o modelo dramático por ele seguido desde o começo da sua carreira de dramaturgo com a obra *Richard Savage* (1839), não obstante a temática e a função interventiva que persiste em atribuir à literatura dramática (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.4, p. 183-188). A opção pela roupagem clássica repercute-se, antes de mais, na estrutura dramática da tragédia em apreço, cuja acção decorre por inteiro na cidade de Amesterdão e seus arredores (*UA* 30), e em, pelo menos, três dias, isto é, num período que extravasa os limites cronológicos frequentemente atribuídos, de forma errónea, a Aristóteles.⁴² O dramaturgo alemão respeita, assim, apenas a unidade da acção, colocando-se na senda da interpretação flexível da lei das três unidades sancionada pelo autor dos *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, por exemplo.⁴³

O primeiro acto (*UA* 41-56), de nítido **pendor expositivo**, abre com a **apresentação do herói trágico e do conflito espiritual e amoroso** por ele protagonizado. As **cenais iniciais** são dominadas por Silva, a figura do médico judeu, que ao anoitecer recebe na sua biblioteca Ben Jochai, regressado a Amesterdão, bem como o rival amoroso deste jovem e abastado comerciante, Uriel Acosta, discípulo do sábio anfitrião. A **cena de abertura**

⁴¹ No presente trabalho servimo-nos da edição anotada de Peter Müller (Gutzkow, 1911c: 29-126; 452-464) (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2.2, p. 395), a qual citamos com indicação das siglas *UA*, seguidas do número de página.

⁴² Recorde-se que as unidades de tempo e de lugar não vêm prescritas na *Poética* aristotélica, a qual exige somente a unidade da acção. A imposição da chamada «lei das três unidades» ao drama deve-se, em grande medida, ao renascentista italiano Lodovico Castelvetro (1505-1571) e também a Corneille e Racine, entre outros representantes do classicismo francês, os quais entendiam este rigor formal como um ditame da razão e da verosimelhança. Devido à intensa recepção do drama classicista francês promovida por Gottsched (1700-1766), foram especialmente estes últimos dramaturgos que contribuíram decisivamente para o enraizamento de tal falácia no contexto cultural alemão de Setecentos. Cf. e. o. Schwab/Weber, 1991: 99s.).

⁴³ Leia-se, a título ilustrativo, a «décima sétima carta» de Lessing (1973a: 70-73).

Quadro 4: Macro-estrutura do drama *Uriel Acosta*

		III Acto (UA 75-94): Na casa de Vanderstraten em Amesterdão — Clímax e peripécia: entre a recusa da retractação e a cedência por parte de Uriel.		
	II Acto (UA 57-74): No jardim da casa de campo de Manassés Vanderstraten — Fim da exposição e crescendo da acção: o agudizar do conflito teológico.	Cena 1 (UA 75s.): Monólogo de Manassés: os problemas financeiros e o refúgio na arte.	IV Acto (UA 95-112): No templo — Complicação do conflito teológico e amoroso.	
I Acto (UA 41-56): Na biblioteca da casa de Silva. Crepúsculo — Exposição: apresentação de Uriel Acosta, da intriga amorosa e do conflito teológico.	Cenas 1-3 (UA 57-61): A firmeza de Judite em relação à presença de Uriel na festa, no diálogo com o pai e no monólogo.	Cena 2 (UA 76-79): Diálogo pai-filha: o apelo de Judite à compaixão por Uriel e a memória da falência de Manassés.	Cena 1 (UA 95-98): O rabino Santos e o médico Silva relatam a ira popular nas ruas e a detenção de Uriel, que desconhece falência de Manassés e morte de Ester.	V Acto (UA 113-126): No jardim da casa de campo de Vanderstraten — Catástrofe: desfecho trágico do conflito.
Cena 1 (UA 41-48): Encontro entre o médico Silva e Ben Jochai – retrato de Uriel <i>in absentia</i> .	Cena 4 (UA 61ss.): 1.º encontro de Uriel com Judite na festa.	Cena 3 (UA 79ss.): Manassés critica a ortodoxia e Silva assume o papel de mediador no conflito religioso central.	Cena 2 (UA 98-104ss.): Interrogatório de Uriel conduzido por Ben Akiba – o cepticismo e a rejeição do arrependimento por parte do herói.	Cenas 1 e 2 (UA 113-117): Chegada de Judite para o casamento e desmaio.
Cena 2 (UA 48-53): Retrato <i>in presentia</i> de Uriel em diálogo com o mestre e com o rival.	Cenas 5-6 (UA 63-67): Silva revela o parecer condenatório sobre o livro a Uriel e, com apoio de Jochai, sugere-lhe a fé cristã.	Cena 4 (UA 81-86): Silva justifica condenação do livro a Uriel e propõe retractação, recusada pelo herói.	Cena 3 (UA 104ss.): 3.º monólogo de Uriel – o sofrimento pelo acto desonroso; Rúben comunica-lhe a morte da mãe mas omite-lhe o futuro casamento de Jochai com Judite.	Cena 3 (UA 118ss.): Uriel e a passagem de testemunho ao sobrinho Baruch enquanto decorre o casamento de Judite com Jochai; 4.º monólogo de Uriel – a rejeição da vingança pessoal contra Jochai.
Cena 3 (UA 53-56): 1.º momento excitante – Silva recebe o livro de Uriel para exame e o 1.º monólogo do herói (permanência em Amesterdão).	Cena 7 (UA 68-74): 2.º momento excitante – a proclamação do <i>herem</i> e o perfil autobiográfico de Uriel, que reafirma o seu judaísmo e recebe apoio de Judite.	Cena 5 (UA 86ss.): 2.º monólogo de Uriel – rectidão moral e recusa da abjuração (clímax).	Cena 4 (UA 106-109): 1.º acto de penitência de Uriel – leitura penosa do texto da retractação.	Cena 4 (UA 121ss.): Último encontro de Uriel com Judite, já envenenada.
		Cenas 6-7 (UA 88-94): As dificuldades económicas da família, nos encontros com Uriel e com Judite, e a peripécia – o herói decide retractar-se por amor à família e a Judite (monólogo).	Cena 5 (UA 109s.): Silva relata o 2.º acto de penitência – a passagem sobre o corpo à saída da sinagoga e a revolta subsequente de Uriel.	Cena 5 (UA 123-126): Morte de Judite, discurso de despedida e suicídio de Uriel; epílogo de Silva – apelo final à tolerância religiosa.
			Cena 6 (UA 110ss.): Momento de retardamento – retractação da retractação de Uriel, ao saber do casamento de Judite.	

(UA 41-48) incide principalmente sobre o contexto de liberdade e tolerância da cidade holandesa que acolhe a comunidade sefardita e em cujo seio se desenrola toda a acção. Os diálogos (UA 41-53) criam, de imediato, alguma tensão dramática, dado que apelam à curiosidade do leitor/espectador relativamente ao protagonista luso-judeu, o qual está ainda ausente e de partida para Heidelberg. Deste modo, Silva e Jochai facultam um primeiro retrato do livre-pensador, que contempla quer a relação amorosa de Uriel com Judite quer o seu diferendo teológico com a Sinagoga. Este último aspecto, sem dúvida primordial para a prossecução do acontecer dramático, é introduzido, na **terceira cena** (UA 53-56), por meio da chegada de uma delegação rabínica que confia ao médico a missão de examinar o livro de Uriel [*Exame das Tradições Farisaicas*] à luz dos textos sagrados do hebraísmo, uma cena que se nos afigura como o primeiro «momento excitante» do drama e é rematada com o **primeiro monólogo** do herói trágico, o qual se decide pela permanência em Amesterdão.

No **segundo acto** (UA 57-74), Gutzkow desloca a acção do espaço fechado da biblioteca para o espaço aberto do jardim da casa de campo do comerciante viúvo Manassés Vanderstraten e, além de completar a **exposição**, faz avançar o conflito teológico. As **primeiras cenas** (UA 57-61) apresentam a figura feminina central em diálogo com o pai e num monólogo breve, relevando a firmeza com que defende a presença de Uriel, suspeito de heresia, numa festa. O **primeiro encontro entre o par amoroso** no início das celebrações (UA 61ss.) precede as **cenas preparatórias do herem** (UA 63-67), nas quais Silva revela o parecer condenatório sobre o livro a Uriel e, em face da posição anti-rabínica, lhe sugere a opção pela fé cristã em detrimento do judaísmo, no que é apoiado por Ben Jochai, interessado em afastar do seio da comunidade hebraica o rival amoroso. A importante **cena da ostracização** (UA 68-74) encerra o segundo acto, constituindo-se como segundo «momento excitante» do drama, e inclui, depois da proclamação oficial do anátema pelo chefe da delegação rabínica, uma pequena resenha biográfica proferida pelo herói trágico, que, contradizendo os antagonistas, reafirma o seu judaísmo. Num desvio claro em relação ao texto histórico-novelistico, Uriel vê-se amparado, de modo incondicional, pela amada.

O **terceiro acto** (UA 75-94), que compreende a **peripécia**, decorre na casa citadina de Manassés Vanderstraten e abre com um monólogo, no qual o pai de Judite discorre sobre os graves problemas financeiros que afectam os seus negócios, bem assim sobre a forma

como encara a arte. No subsequente **diálogo entre pai e filha** (UA 76-79), paralelo ao da segunda cena do acto anterior, Judite apela à compaixão por Uriel, ao passo que Manassés recorda os tempos difíceis em que se debateu com uma situação de falência. Na cena seguinte (UA 79ss.), o homem de negócios critica a ortodoxia rabínica e pede ao cunhado Silva que medeie as conversações com vista a uma reconciliação entre Uriel e as autoridades judaicas. Na **quarta cena** (UA 81-86), o médico justifica a condenação do livro perante Uriel e propõe como solução para o conflito religioso a retractação, que é prontamente recusada pelo herói. Aliás, tal recusa é reiterada por Uriel no seu **segundo monólogo** (UA 86ss.), o que comprova a firmeza e a rectidão moral do banido. Na **sexta e sétima cenas** (UA 88-94) são encenados os encontros de Uriel e de Judite com a família Acosta, que enfrenta dificuldades económicas devido à excomunhão do filho dilecto da velha Ester. Ao contrário do que sucede na novela, a mãe do herói dramático, acometida de cegueira, mantém uma relação afectuosa com Judite, estando ambas as mulheres na origem da peripécia, que consiste na decisão do herói em retractar-se.

O **quarto acto** (UA 95-112) encena, fundamentalmente, os acontecimentos históricos ocorridos no templo judaico que, devido ao entrelaçamento com a intriga fictícia, correspondem à **complicação do conflito teológico e amoroso**. Na **primeira cena** (UA 95-98), o rabino Santos e o médico Silva relatam acontecimentos *off stage*, nomeadamente a ira popular nas ruas e a detenção de Uriel, que desconhece a falência de Manassés e a morte de Ester. Segue-se a importante **cena do interrogatório** de Uriel (UA 98-104ss.), cujo cepticismo e falta de arrependimento exasperam e até reforçam a inflexibilidade do rabino-mor Ben Akiba. Na **terceira cena** (UA 104ss.), que precede a abjuração, Uriel revela o sofrimento pelo acto desonroso num **terceiro monólogo** e fica a saber da morte da mãe através de Rúben, que, todavia, lhe omite o futuro casamento de conveniência de Ben Jochai com Judite, o qual permite salvar a família Vanderstraten da ruína financeira. Na **quarta cena** (UA 106-109), é cumprido, em consonância com a versão historiográfica e com o texto histórico-novelístico, o **primeiro acto de penitência** de Uriel, por meio da leitura penosa do texto da **retractação** diante dos fiéis. Já o **segundo e último acto de penitência** (UA 109s.), desta feita composto pela **passagem sobre o corpo** à saída da sinagoga e pela revolta subsequente de Uriel, é transposto para fora do palco e relatado por Silva. O surpreendente acto de rebelião, estende-se, de resto, à **sexta cena** (UA 110ss.)

como um «momento de retardamento» da acção trágica, no qual Uriel profere uma retractação da retractação, ao saber do casamento de Judite, cujas razões continua, porém, a desconhecer.

O **quinto acto** (UA 113-126) passa-se de novo no jardim da casa de campo de Vanderstraten e dá-nos conta da **catástrofe**, correspondente ao **desfecho trágico do conflito teológico e amoroso**. As **primeiras cenas** deste último acto (UA 113-117) mostram a indisposição de Judite à chegada para o casamento de conveniência com o odiado noivo. Na **terceira cena** (UA 118ss.), durante a celebração do referido casamento *off stage*, Uriel passa o testemunho espiritual ao sobrinho Baruch, antes de rejeitar, no quarto e **último monólogo**, a vingança pessoal contra Jochai. O **derradeiro encontro de Uriel com Judite**, que já agoniza sob o efeito do veneno, dá-se na **quarta cena** (UA 121ss.), enquanto, na **última cena** (UA 123-126), o leitor/espectador assiste à morte de Judite, ao discurso de despedida e ao suicídio de Uriel, bem assim ao apelo final de Silva à tolerância religiosa, uma espécie de **epílogo** da tragédia sobre a figura histórica portuguesa.

3.3.2. Uriel Acosta, «in und bei Amesterdam, 1640» vs. Karl Gutzkow na Alemanha da Restauração — principais aspectos da selecção e configuração histórico-dramática de espaço, tempo, personagens e acção

Concluída a síntese macroestrutural do drama, podemos agora iniciar a abordagem dos aspectos mais significativos da selecção e configuração histórico-dramática efectuadas por Karl Gutzkow no que concerne ao espaço, ao tempo, às personagens e à acção. Começamos então por observar o modo como o autor do *Vormärz*, pouco mais de uma década após a experiência histórico-novelística, compagina a sua preferência pelo modelo bulweriano de representação histórico-ficcional com a obediência a alguns preceitos genológicos específicos da tragédia.

A opção pelo nome («classificante» e «prefigurado») da figura histórica portuguesa para o título, de resto, uma prática comum desde a antiga tragédia grega, é o primeiro sinal de historicidade do drama *Uriel Acosta*. Todavia, a escolha do título parece ser igualmente sintomática da preferência de Gutzkow pelo paradigma de representação histórico-ficcional preconizado por Bulwer-Lytton.⁴⁴ O que se nota desde logo é a omissão da referência à filiação saduceísta do protagonista, um aspecto que tinha uma relevância estruturante na construção da figura do livre-pensador judaico-português na novela. Trata-se, em simultâneo, de um primeiro sinal de redução da complexidade filosófica do protagonista que, no drama, vacila vagamente entre o cristianismo e o judaísmo, mantendo os traços ficcionais da idade jovem e da relação amorosa com Judite.⁴⁵ Manuela Nunes (2006d: 22) já fez notar que o princípio da *reductio* é, sobretudo, ditado pela observância das regras clássicas da tragédia e domina também a selecção e configuração de outros aspectos histórico-biográficos. De facto, o espaço e o tempo da acção dramática da tragédia são sujeitos a uma condensação maior relativamente ao que sucede na versão histórico-novelística, concentrando-se nos últimos dias de vida do converso portuense, *i.e.* «por volta de 1640», «em Amesterdão e arredores» (UA 30). Provavelmente, só o critério da verosimilhança evitou o cumprimento mais rigoroso da unidade de tempo prescrita pelos teóricos renascentistas, a qual acaba por ser desrespeitada (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.3.1,

⁴⁴ Cf. *supra*, os subcapítulos III.1.4.1, p. 194s., e III.1.4.2, p. 209s.

⁴⁵ Cf. *infra*, os subcapítulos III.3.3.4.2, p. 429-438, e III.3.3.4.3, p. 455-461.

p. 407). O binómio espaço-tempo, devido à ausência do estrato bíblico relativo ao saduceísmo, é também reduzido a uma dupla dimensão histórico-cronológica: por um lado, o espaço-tempo histórico da Amesterdão seiscentista em que decorre o acontecer dramático e que reflecte, por outro, a realidade histórica do contexto de produção e recepção da obra, no ano de 1846, ou seja, da época da Restauração, numa fase em que se assiste à radicalização crescente da luta anti-absolutista.

No entanto, o quadro histórico, político, social e cultural esboçado no início da tragédia é deveras contrastante com a situação de desigualdade, repressão e intolerância político-ideológica e religiosa vivida nos Estados da Liga Alemã. Atente-se nas palavras proferidas, na cena de abertura da peça, pelo médico Silva, que cumprem uma função expositiva idêntica à do prelúdio da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* acima analisado (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.2, p. 247s.):

Silva. [...] Wenn hier *die freie Republik*
Von Holland unser Volk nicht haßt, *nicht grausam*
Wie andern Orts, in Spanien, Portugal,
Am Rhein und an der Donau uns verfolgt,
 So ist es, denk' ich, *erstens*, weil ein Volk,
 Das so wie hier zu Land die Bibel ehrt
 Und aus dem Urquell seinen Glauben schöpft,
 Auch uns, die wir in finstrer Heidenzeit
 Die Offenbarung eines Einen Gottes
 Wie eine ew'ge Lampe pflegten, ehrt,
 In uns die Hüter der Verheißung ehrt,
 Die Söhne Davids ehrt, aus deren Stamm
 Sein Heiland, der ein Jude war, entsprossen.
Und andernteils spricht immer noch für uns
 In diesem Dünenland das Blut, aus dem
 Die junge Freiheit der Provinzen sproßte.
 Denn junges Volk, das selbst erfahren hat,
 Wie weh die Knechtschaft thut, wird Brüder nicht
 Aus einem blinden Vorurteil verfolgen.
 Der Niederländer schuf aus seinen Ketten Schwerter –

Und aus den sieggekrönten Schwertern wieder
 Für andre Dulder Sklavenketten schmieden,
 Das wahrlich thut kein edeldenkend Volk.
 (UA 43; itálicos nossos)

Em analogia com o discurso do narrador autoral no paratexto novelístico, o drama abre com uma chamada de atenção para o idílio social em que se integra a comunidade judaica de Amesterdão, glosando assim a temática central da obra. A tolerância dos protestantes dos Países Baixos e a experiência histórica da luta do povo holandês contra o opressor espanhol — eis as duas razões apontadas por Silva para o ambiente de prosperidade económica e de liberdade religiosa de que beneficia o povo judeu na capital neerlandesa em 1640. Os holandeses surgem, assim, como representantes de um modelo de comportamento ético e contraponto ideal à *praxis* repressiva e persecutória adoptada em terras lusas, espanholas e alemãs. Ao mesmo tempo, estas coordenadas espaço-temporais permitem fazer sobressair, posteriormente, o contraste com a conduta da hierarquia rabínica em relação ao herói dramático.

Os referidos dados contextuais encontram-se historicamente referenciados. Todavia, as figuras e os eventos factuais surgem entretecidos com personagens e cenas inteiramente fictícias na construção literária do drama em moldes clássicos, tentando respeitar as componentes essenciais da tragédia explanadas por Aristóteles (hamartia, peripécia, anagnórise, terror, compaixão e catarse).⁴⁶ Na verdade, a roupagem clássica imposta ao drama, cujos cinco actos se encontram estruturados sob a forma de pirâmide, com a exposição a abarcar os actos iniciais, o climax e a peripécia no acto intermédio e a catástrofe no acto final,⁴⁷ revela-se extremamente exigente no que respeita à selecção da matéria histórica. Assim, tanto os dados relativos ao período cristão de Uriel passado em Portugal (também no drama, relegados para a história prévia) como o conflito teológico com a ortodoxia judaica ocorrido no período holandês são submetidos a uma concentração ainda superior à que pudemos verificar na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, como

⁴⁶ Sobre o ideário estético-teatral de Gutzkow, cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3.4, p. 183-188.

⁴⁷ Recorde-se que a teoria da construção piramidal do drama clássico foi cunhada pelo romancista e teorizador literário alemão Gustav Freytag (1816–1895) na sua obra *Die Technik des Dramas* (1863), especialmente, com base nos dramas de Sófocles (496 a.C.-406 a.C.), de Shakespeare e de Schiller (cf. Freytag, 1969: 93-184), estes últimos, consabidamente, dois dos principais modelos dramáticos seguidos por Gutzkow (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.3, p. 214ss.).

ilustra a cronologia comparativa dos dados histórico-biográficos de Uriel da Costa (cf. *supra*, quadro 2, p. 246).

O conteúdo da resenha autobiográfica de Uriel inserta na cena da ostracização da tragédia *Uriel Acosta* é visivelmente abreviado, enquanto a recriação da contenda religiosa se resume a questões não especificadas respeitantes ao polémico escrito de Uriel, que, agora, resulta numa única excomunhão, aos episódios da retractação e penitência, bem como ao fim trágico do luso-judeu heterodoxo. Em nome dos pressupostos estético-teatrais que perfilha, o dramaturgo do *Vormärz* abdica de diversos elementos historiográficos que pudera trabalhar ficcionalmente no texto novelístico da *Jovem Alemanha*, como são os casos do período de exílio de Uriel, da primeira retractação e reconciliação com a Sinagoga, e ainda do episódio com os dois prosélitos, para não falar de outros aspectos, em parte já anotados por Manuela Nunes (2006d: 22), como, por exemplo, a simplificação do teor da controvérsia filosófico-religiosa ou a redução drástica das cenas de Uriel com a amada, bem assim das cenas familiares. A intensificada condensação do acontecer dramático, em relação quer ao saber historiográfico quer à recriação novelística, atesta, pois, o maior grau de ficcionalidade da tragédia sobre o luso-judeu, um traço também evidente, como teremos oportunidade de comprovar (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 455-493), na autonomia poiética colocada na encenação dramática dos episódios estruturantes do histórico conflito urielino com a hierarquia hebraica de Amesterdão.

A hibridez histórico-ficcional que caracteriza outrossim a selecção e configuração das personagens dramáticas, bem como a construção da figura do protagonista será analisada nos subcapítulos seguintes (cf. *infra*, p. 417-427 e p. 428-493). Podemos, contudo, adiantar que a constelação de figuras, embora não apresente alterações tão profundas como a acção, também revela novos cambiantes que, além de atestarem uma maior consistência psicológica de algumas personagens centrais, fazem sobressair, de novo, o elevado grau de ficcionalidade da versão histórico-dramática do caso Uriel da Costa, como acontece com as personagens de Ben Jochai, de Silva e do próprio herói trágico.

Por conseguinte, vale a pena anotar desde já que o drama em apreço parece não obedecer aos ditames do modelo de representação histórico-ficcional preconizado por Bulwer-Lytton, dado que não satisfaz as expectativas porventura criadas com a escolha do título *Uriel Acosta*, sacrificando grandemente o rigor histórico em prol dos preceitos

estético-teatrais de Karl Gutzkow, o qual não prescinde, já se vê, do pressuposto programático a que chama «contrabando de ideias».

3.3.3. A hibridez da constelação de figuras

Quadro 5: Constelação de figuras no drama *Uriel Acosta*

Comunidade judaica de Amesterdão	
Uriel Acosta	Família Acosta
	Joel
	Rúben
	Ester
	Baruch Espinosa
	Ben Jochai (negociante rico e noivo de Judite)
	Família Vanderstraten
	Judite (filha de Manassés)
	Manassés Vanderstraten (negociante rico)
	Simon (criado de Manassés)
Silva (médico, tio de Judite)	
Criado de Silva	
	Sinagoga
	Ben Akiba
	Santos
	Van der Embden
	Outros rabinos
	Criados do Templo
	Outros membros da congregação (convidados, povo)

As personagens que integram a novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, à excepção da Irmã e de Eliézer, o irmão mais velho de Uriel, transitam todas para o texto histórico-dramático, cuja constelação de figuras é, por outro lado, acrescida de dois elementos irrelevantes no contexto da obra, nomeadamente os criados de Manassés Vanderstraten (Simão) e do médico Silva. Entre as *dramatis personae* da tragédia *Uriel Acosta* encontram-se ainda os nomes de Santos e Van der Embden, dois rabinos que não vêm identificados no texto novelístico. No entanto, a maioria das personagens histórico-dramáticas denuncia diversas transformações significativas ao nível da construção psicológica, em especial as figuras de Judite e do médico Silva, mas também Ben Jochai, Vanderstraten e Ester sofrem pequenas metamorfoses relativamente à primeira versão gutzkowiana do caso do luso-judeu heterodoxo, em geral motivadas, como refere Manuela

Nunes (2006d: 22), quer pela transformação genológica quer pela maior maturidade do autor, e não pelos ditames do rigor historiográfico. Assim, também no que concerne à selecção e configuração das figuras histórico-dramáticas, Gutzkow preserva os dados histórico-biográficos de base sem abdicar das prerrogativas inerentes ao ofício de dramaturgo, tomando a liberdade de adequar a construção das criaturas aos seus intentos estético-literários, mesmo quando se trata de personagens historicamente referenciadas. A constelação de figuras histórico-dramáticas não sofre, portanto, alterações de vulto, encontrando-se de novo dividida em três grupos principais: a família Acosta, da qual deixa de fazer parte o vilão Ben Jochai, a ortodoxia rabínica e a família Vanderstraten, a qual agora integra a figura do médico Silva; globalmente, apresenta uma hibridez histórico-ficcional idêntica à que verificámos na análise do elenco de personagens histórico-novelísticas (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3, p. 253ss.). Vejamos, seguidamente, quais as principais alterações introduzidas por Gutzkow na concepção das *dramatis personae* que integram a tragédia *Uriel Acosta*.

3.3.3.1. Figuras histórico-ficcionais

A família Acosta

Em analogia com o que acontece na novela *Der Sadduccäer von Amesterdam*, a família Acosta mantém-se extremamente unida, um pouco à revelia dos escassos dados biográficos facultados pelo *Exemplar Humanae Vitae* que indiciam problemas graves de relacionamento entre Uriel e alguns dos irmãos, sobretudo após o segundo *herem*.⁴⁸ A principal novidade na constituição da família Acosta no texto histórico-dramático consiste na redução do número dos seus membros devido à nova condição de Ben Jochai, personagem que perde a relação de parentesco com Uriel, e à exclusão de Eliézer e da Irmã.⁴⁹ O núcleo familiar que rodeia o herói trágico resume-se, por conseguinte, a quatro

⁴⁸ Cf. *EHV* (577ss.) e os subcapítulos II.2.1 e III.2.3.3.1 *supra*, p. 101ss. e p. 258ss., respectivamente.

⁴⁹ Note-se que, embora se subentenda a existência da irmã de Uriel como mãe de Baruch Espinosa, tal como sucedia na novela, esta personagem não consta da lista de *dramatis personae* da obra em apreço, visto que não participa em qualquer cena.

personagens: a mãe, os irmãos Joel e Rúben, e ainda o sobrinho Baruch, de cujos pais o leitor/espectador desconhece a identidade. Começamos então a análise individual do retrato da família Acosta na versão histórico-dramática dada à estampa por Karl Gutzkow.

Ester, «aquela anciã cega e respeitável»

A mãe judia mantém o nome bíblico de Ester que lhe confere o estatuto de protectora do povo judeu e dos respectivos valores (cf. Nunes, 2006d: 22s.), e, a despeito de contar apenas com uma presença fugaz nas cenas finais do III acto do drama, não deixa de ser uma figura preponderante, dado que está, juntamente com a outra figura feminina, Judite, na origem da peripécia (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.2, p. 447ss.). A sua relevância é, porém, construída de um modo que a diferencia da sua congénere novelística: desta feita Ester mostra-se, por um lado, desinteressada da ortodoxia judaica e, por outro, muito próxima e afectuosa em relação a Judite, a amada do filho dilecto («Esther. [...] / Laß mich dir selbst die Stirne küssen, Engel!» UA 91), a qual, por sua vez, a apelida de «jene greise, würd'ge blinde Frau» (UA 91). A idade avançada, a dignidade e a cegueira são os traços essenciais, não documentados, que o autor atribui à figura tutelar da família Acosta, a qual na versão dramática não apresenta qualquer vinculação à hierarquia rabínica, constituindo, isso sim, o núcleo de uma forte unidade familiar, profundamente enraizada no seio da comunidade hebraica, como Uriel não deixa de reconhecer: «O sprachst du wahr, de Silva! Ja, es wurzelt / In unserm Volke tief die Familie!» (UA 92). Em conformidade com esta ideia, a germanista portuguesa Manuela Nunes (2006d: 23) salienta que a mãe cega do herói dramático, «como representante dos valores tradicionais da família judaica», chega mesmo a admoestar Judite «para que não cause desgosto a seu pai»: «Esther. Sein [Uriels] Weib? Wirst du sein Weib? / Betrübe deine Eltern nicht, mein Kind! / Flieh nicht mit ihm! Dein Vater hat nur dich! / Nur eine einz'ge Tochter hat Manasse.» (UA 92).

Joel e Rúben, os irmãos

Os dois únicos irmãos de Uriel que participam na acção do drama conservam os nomes «classificantes» recebidos no texto novelístico. A intervenção de Joel, que não é

objecto de qualquer caracterização, é praticamente imperceptível e resume-se às cenas conducentes à peripécia, no final do terceiro acto, nas quais colabora com Rúben no apelo à retractação de Uriel (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.2, p. 447ss.).

Rúben é o irmão que goza de maior destaque, sendo caracterizado como negociante e corretor da Bolsa de Amesterdão (cf. *UA* 90). Nas cenas familiares do final do terceiro acto, é ele quem expõe a Uriel a situação financeira dos Acosta, enquanto no quarto acto é chamado a desempenhar o papel de mensageiro da morte da mãe e do casamento de Judite com Ben Jochai, missão que não consegue cumprir a preceito (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 481ss.).

Baruch Espinosa, o herdeiro espiritual

A figura do sobrinho de Uriel, mantém os traços histórico-ficcionais do homólogo novelístico, desde o nome «prefigurado» do filósofo de origem portuguesa Baruch Espinosa à tenra idade, sem esquecer as qualidades intelectuais de excepção que fazem dele o herdeiro espiritual de Uriel (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 260s.). A intervenção da criança na tragédia é, todavia, menor e resume-se a um diálogo com o protagonista na terceira cena do último acto, cujos aspectos fundamentais serão abordados no subcapítulo III.3.3.4.2 (cf. *infra*, p. 451-454).

Ben Jochai, comerciante abastado e vilão

Ben Jochai é, como já sublinhámos, uma das figuras histórico-ficcionais cuja ficcionalidade sai mais reforçada no texto dramático. Ao contrário dos seus modelos historiográfico e novelístico, o Ben Jochai da tragédia *Uriel Acosta* não faz parte da família Acosta, um dado que não permite ao dramaturgo manter a estratégica relação de falsa amizade entre o herói e o primo vilão que, na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, origina a cegueira de Uriel. Pelo contrário, Gutzkow parece querer vincar *ab initio* o antagonismo entre esta personagem e o herói trágico, um antagonismo que radica essencialmente na disputa de Judite.

Contudo, Ben Jochai, que mantém o nome «alusivo» à ortodoxia rabínica, não reforça somente o estatuto de rival amoroso de Uriel Acosta, mas também os principais traços psicológicos do homónimo histórico-novelístico e do modelo historiográfico Dinis Eanes, aliás, Abraão Aboab (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 261ss.). Subscrevemos, assim, a opinião de Manuela Nunes (2006d: 24), a qual, na senda de Olívio Caeiro (1986: 73), considera que Ben Jochai «se torna uma figura ainda mais negativa de capitalista arrogante, pouco sensível e rancoroso», que provoca a ruína da mãe e dos irmãos do seu inimigo, bem assim de Manassés Vanderstraten com o intuito de o chantagear e, em troca da recuperação financeira, poder exigir a mão de Judite, a noiva que lhe fora prometida na infância. A sua longa estada no estrangeiro parece ter servido apenas para fortalecer o seu materialismo e a sua ambição pessoal, visto que regressa a Amesterdão naturalmente saudosos de Judite mas sobretudo «orgulhoso, vingativo, cínico, cruel, intriguista e covarde» (Machado, 1960: CXXXIV). Ben Jochai acumula, de facto, uma série de traços desprezíveis do ponto de vista ético e humano, terminando, psicologicamente destruído, como marido de um cadáver: «Jochai (vernichtet, für sich). / Vermählt – mit einer Leiche!» (UA 124).

A ortodoxia judaica

No drama *Uriel Acosta*, Gutzkow continua a confiar a direcção da congregação judaica de Amesterdão a Ben Akiba, figura tutelar coadjuvada pelos rabinos Santos, Van der Embden e vários outros rabinos anónimos. Não obstante a consulta do escritor judeu Alexander Weill durante a primeira fase de concepção da tragédia em Paris, o dramaturgo persiste em evitar o uso de termos hebraicos. Gutzkow insiste igualmente na exclusão do Magistrado de Amesterdão da constelação de figuras e, por conseguinte, do conflito religioso encenado na obra em apreço, contrariando, de novo, os factos históricos.

Ben Akiba, o rabino-mor — «embora nonagenário, como que rejuvenescido»

O chefe espiritual da comunidade judaica de Amesterdão não vê o seu nome «classificante» e «alusivo» alterado por Gutzkow (cf. o subcapítulo III.2.3.3.1 *supra*, p.

263s.), preservando, assim, o vínculo onomástico à ortodoxia judaica e o estatuto superior de «primeiro guardião fiel da tradição talmúdica», como lhe chama Maria Luísa Saavedra Machado (1960: CXLII). Na tragédia, o autor concede ao rabino-mor Ben Akiba um único momento de destaque, nomeadamente na cena do interrogatório ao herói Uriel Acosta, a qual ocupa um lugar de relevo na tectónica da obra, como teremos ocasião de demonstrar (cf. o subcapítulo III.3.3.4.2 *infra*, p. 470-477). A figura histórico-ficcional que preside ao *mahamad* de Amesterdão conserva aqui os traços identitários de vetusto ancião, extremamente zeloso e firme no cumprimento da lei, como nos refere o rabino Santos: «Seht dort den Greis Akiba, den der Glaube, / Sein festes Halten an Gesetz und Regel / Noch neunzigjährig wie verjüngt!» (UA 97s.).

O rabino Santos

Santos é o nome português atribuído ao rabino posicionado em segundo lugar na hierarquia da congregação judaica de Amesterdão. Trata-se de uma figura livremente recriada por Gutzkow que, ao reunir algumas das características mais disfóricas do ser humano, é chamada a representar o fanatismo religioso. Atreito a formalidades, «insensível, rígido e incompreensivo» (Machado, 1960: CXLII), este rabino assume um papel preponderante sobretudo nas principais cenas históricas do drama, as quais teremos oportunidade de analisar, nomeadamente a cena do *herem* (II, 7) e, no quarto acto, as cenas da sinagoga (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 461-467 e 478-488, respectivamente).

O rabino Van der Embden

Van der Embden é o nome holandês de outro dos mais altos representantes da ortodoxia judaica de Amesterdão, cuja intervenção no drama é diminuta, resumindo-se ao papel de secretário na cena do interrogatório (IV, 2) e à denúncia do heretismo de Uriel na cena da revolta na sinagoga (IV, 6).

Silva, a «alma» da família Vanderstraten e o mediador tolerante do conflito religioso

Já adiantámos que o médico Silva é uma das figuras que maior transformação sofre relativamente à versão histórico-novelística. De facto, o tio materno de Judite, concebido no drama *Uriel Acosta* como membro destacado da família Vanderstraten (Jochai. [...] Ihr seid die Seele des Familienrats» UA 47), preserva o apelido «prefigurado» que alude à figura histórica de Samuel da Silva, o antagonista de Uriel da Costa na controvérsia em torno do dogma da imortalidade da alma, mas perde o nome de Judas que, na novela, lhe atribuíra a condição de traidor e denunciante da figura crística de Uriel Acosta (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 264s.). A personagem histórico-dramática criada por Gutzkow distingue-se claramente do histórico *parnas* de Hamburgo, autor do referido *Tratado da Imortalidade da Alma* (cf. *supra*, os capítulos II.2, p. 102s., 109s., e II.3., p. 116 e 129), embora mantenha relações privilegiadas com a hierarquia rabínica. Com efeito, Silva é, novamente, incumbido pelo *mahamad* de censurar o escrito de Uriel (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.2, p. 455-461); todavia, contrariando os factos históricos, assume o papel de mediador do conflito entre Uriel e a Sinagoga, o qual, na novela, é desempenhado não com a mesma autenticidade por Ben Jochai, bem assim uma posição exemplar de tolerância religiosa. Como refere Manuela Nunes (2006d: 24), na tragédia, Silva «representa a tradição, a família e a sociedade com a qual o indivíduo entra em conflito», mas não se identifica com o fanatismo dos rabinos», em relação aos quais assume uma atitude crítica, sem protagonizar, contudo, uma contestação aberta à hierarquia hebraica.

A figura histórica de Samuel da Silva, o «falso caluniador», como lhe chama o autor do *Exame das Tradições Farisaicas* (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.2, p. 110), concebida pelo dramaturgo do *Vormärz* como antigo mestre de Uriel (cf. UA 49ss.) e detentor de uma autoridade científica e moral que lhe permite assumir uma função córica ao longo da tragédia, é, assim, submetida a uma ostensiva ficcionalização.

3.3.3.2. Figuras ficcionais ou fictícias

A família Vanderstraten

A família Vanderstraten, que conserva os dois elementos fictícios já presentes na novela, integra desta feita, como cunhado de Manassés (e tio de Judite, obviamente), a figura histórico-ficcional do médico e *parnas* Silva, que acabámos de apresentar. Este aditamento vem sublinhar, uma vez mais, a natureza híbrida da constelação de figuras. Por outro lado, a forma como estão construídas as figuras de Manassés Vanderstraten e de Judite na versão histórico-dramática põe, de novo, em evidência o trabalho de transformação poética desenvolvido pelo dramaturgo. Vejamos, então, quais os traços essenciais das duas personagens puramente ficcionais da tragédia *Uriel Acosta*.

Manassés Vanderstraten, o «pobre homem rico»

O viúvo judaico-holandês Manassés Vanderstraten, que na novela tem uma presença bastante discreta, merece a Gutzkow um tratamento mais aprofundado no texto histórico-dramático. O pai da heroína, distanciado da posição dogmática dos rabinos, mantém, inicialmente, o estatuto de um comerciante abastado, mas, com o avanço da acção dramática, vê-se confrontado com graves problemas económicos, uma situação que leva Manuela Nunes (2006d: 24) a considerá-lo como «um epicurista que sublima os desaires económicos e os desgostos de família através da posse de objectos de arte». O crítico K. Scott Baker (2008: 130), que faz uma leitura sociológica da obra histórico-dramática de Gutzkow (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.3.2, p. 403ss.), vê em Manassés Vanderstraten uma figura paterna inepta e desfasada do real, que assiste ao desmoronamento da estrutura familiar:

As much as *Uriel Acosta* departs from the norms of bourgeois tragedy, it still presumes the concept that the bourgeois family should provide a model of order for the public sphere. Vanderstraten represents the inept bourgeois father figure. Despite the play's repeated descriptions of him as a successful businessman, the text more

emphatically foregrounds his incompetence as a social person who hides in his art collection to avoid reality. (Baker, 2008: 130s.)

O germanista norte-americano desenvolve o tema da arte anteriormente aflorado pela referida germanista portuguesa, atribuindo-lhe uma dimensão metaliterária; na verdade, o apego escapista de Manassés Vanderstraten à arte alheada da realidade social e humana contrasta, ao nível diegético, com a posição de Judite e do médico Silva e está, assim, também nos antípodas do ideário estético-literário do dramaturgo Karl Gutzkow (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.3, p. 159-188). É sobretudo a fraqueza psicológica evidenciada pelo pai de Judite ao longo da acção que leva Silva a proferir, diante da heroína moribunda na derradeira cena da tragédia, a seguinte súmula caracterizadora: «Wie Euer Marmor –! O Manasse, / Du armer reicher Mann, dein Kind –» (UA 124).

Judite, a bela judia emancipada

A apresentação da figura feminina central é feita *in absentia* ainda no primeiro acto, no decurso do diálogo entre o médico Silva e o jovem comerciante Ben Jochai, respectivamente, o tio e o noivo da bela judia. O primeiro menciona Judite, repetidas vezes, como noiva de Jochai e discípula teológica de Uriel, enquanto o segundo, depois de surpreender Judite e Uriel no jardim dos Vanderstraten, lança legítimas suspeitas de traição sobre a noiva («Im Parke jedes Marmorbild verriet´s, / Daß Eure Nichte – mir die Treue brach.» UA 46), uma ideia prontamente refutada por Silva («Doch irrt Ihr sehr im Grunde! Judiths Kälte / Ist Liebe nicht für Uriel Acosta.» UA 46).

A mais extensa descrição de Judite surge pouco depois pela boca de Uriel, que deixa algumas recomendações ao rival Ben Jochai antes da partida para o estrangeiro:

Uriel. [...] (*Sich vergessend.*)

Und wenn Ihr doch sie überraschen wollt,
Mit einem goldnen Dache sie umwölben,
Doch aller Lebensfreuden Duft ihr spenden,
Dann ist sie´s wert! Sie stieg vom Himmel nieder,
Die Erde hat nicht Teil an ihrem Stoff –

Sie ist ein Schatz, vergraben unter Euch,
 Ein Seraph, der die Grille hegt, sich menschlich
 Als wäre sie die unsre, anzustellen!
 Berührt sie nie mit einer Hand, die eben
 Vielleicht im Haufen schnöden Goldes wühlte!
 Jochai, zu ihr beten müßt Ihr, nahen ihr,
 Wie man den Heil'gen naht! O laßt mich ziehen!
 (UA 53)

O retrato eufórico e mitificador da amada pintado pelo protagonista evidencia, além do amor que sente pela filha de Manassés Vanderstraten, a concepção da heroína dramática como bela judia, um padrão feminino decalcado da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, mas que na tragédia *Uriel Acosta* sofre uma actualização, como veremos de seguida.⁵⁰

A primeira aparição em cena ocorre nos diálogos iniciais do segundo acto, em que Judite, ao impor a presença de Uriel na festa contra a vontade do pai, revela de imediato traços de mulher emancipada e uma firmeza de carácter que a distingue, claramente, da sua homónima novelística. Com efeito, conservando o nome «classificante» e «alusivo» recebido na novela, Judite surge agora mais valorizada em termos de carácter (cf. Nunes: 2006d: 22), visto que a beleza de Judite não é apenas física, como salienta Ester em diálogo com o filho:

Schön soll sie sein, mein Sohn, doch schöner noch
 Als ihre Reize, die verwelken werden,
 Dünkt mir die Liebe, die sie dir geweiht. –
 Im Unglück hat sie sich für dich bekannt –
 (UA 89)

Gutzkow encena, de facto, várias situações relacionadas com a figura de Uriel que põem à prova a lealdade intelectual e amorosa da heroína dramática, traços positivos aduzidos à atracção física típica da bela judia.⁵¹ Um dos momentos mais esclarecedores acerca do

⁵⁰ Acerca da figura da bela judia e do seu tratamento na novela, cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3.2, p. 266s..

⁵¹ Sobre a valorização ética da heroína dramática, vejam-se, em especial, as cenas da ostracização de Uriel e da morte de Judite (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 467 e 490ss.).

carácter exemplar de Judite surge imediatamente após a ostracização de Uriel, quando ela, ao invés do que sucede na novela, rompe com Ben Jochai («Verrat / An Euch ist Himmelstreue!» UA 73) e se coloca incondicionalmente ao lado do homem amado:

So bist du mein, erobert durch die Wahrheit!
Und daß ich frei die Zeichen meiner Liebe
Darf ferner tragen vor der Welt, so eil' ich,
Das Herz des Vaters günstig umzustimmen.
Hab' ich dem Gott gehorcht, den du mich lehrtest?
Dem Gott, der aus des Herzens Flammen spricht?
O laß uns hoffen! Folge mir, mein Freund!
Wer mutig will, der hat die Welt gewonnen.
(*Folgt dem Vater mit Uriel.*)
(UA 74)

O retrato de Judite no drama histórico é enaltecido por atitudes de coragem, fidelidade e amor em momentos-chave da acção, as quais, por um lado, aproximam a heroína dramática da sua homónima bíblica e, por outro, a afastam muito vincadamente da imagem insegura, hesitante e débil da figura feminina da novela, a qual acaba por se colocar ao lado de Jochai e da ortodoxia. Desta feita, a figura feminina mantém-se íntegra até ao final, mesmo quando aceita casar-se com o odiado Ben Jochai, também uma espécie de retractação, para salvar o pai da bancarrota, uma vez que reitera o seu amor a Uriel e prova a sua lealdade por meio do suicídio (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, 490ss.).

3.3.4. A simbiose entre historicidade e ficcionalidade na representação da figura de Uriel e na encenação dramática das cenas estruturantes do conflito entre o herói trágico e a ortodoxia judaica de Amesterdão

3.3.4.1. Judeu e mártir — notas introdutórias sobre a concepção do herói trágico Uriel Acosta

Na tragédia *Uriel Acosta*, a construção do herói histórico-dramático insere-se, claro está, na mesma tradição literária que o seu antecessor histórico-novelístico, ou seja, continua a evidenciar os traços exemplares do judeu heterodoxo, historicamente prefigurados no marrano portuense, autor do *Exemplar Humanae Vitae*. O reiterado cumprimento de um destino trágico após a disputa teológica com a ortodoxia hebraica de Amesterdão confirma igualmente que Gutzkow volta a conceber Uriel Acosta como mártir da intolerância religiosa. Não é certamente por acaso que Elisabeth Frenzel, autora de um dicionário sobre *Motive der Weltliteratur*, indica precisamente a figura histórico-dramática de Uriel Acosta como exemplo de mártir na literatura alemã do século XIX: «Im allgemeinen bevorzugte die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts gegenüber den frühchristlichen Märtyrern Gestalten aus der neueren Religionsgeschichte, deren Märtyrertum die Dichtung oft erst entdeckte oder doch hreausarbeitete. Es gehört in den Zusammenhang des antiklerikalen Freidenkertums der Jungdeutschen, wenn K[arl] Gutzkow am Fall des jüdischen Philosophen Uriel Acosta (*Uriel Acosta* Dr[ama] 1846), dem er die jüdische Orthodoxie als „Tyrannen“ gegenüberstellte, den Märtyrertod eines Freidenkers exemplifizierte, der zuerst aus Familienrücksichten seine Leugnung des Unsterblichkeitsdogmas widerruft, dann aber diesen Widerruf aufhebt und die Folgen trägt.» (Frenzel, 1999: 494). Aliás, se exceptuarmos a insatisfação ou a melancolia, característica psicológica mais vincada na primeira versão histórico-ficcional do livre-pensador judeo-português, o herói histórico-dramático conserva, *grosso modo*, os traços temático-motívicos observados na concepção do protagonista homónimo da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, nomeadamente os de judeu heterodoxo e de mártir (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.1, p. 269ss.).

3.3.4.2. Uriel Acosta nas cenas fictícias

Começamos, de novo, pela abordagem das cenas inteiramente fictícias e, em geral, pertencentes à esfera privada, que, no texto dramático, predominam ao longo dos três primeiros actos (cf. *supra*, o quadro 4, p. 408), ou seja, durante a exposição, o desenvolvimento do conflito central e a peripécia, enquanto os dois últimos actos compreendem sobretudo a encenação dramática dos episódios históricos fulcrais, ocorridos no espaço público.

a) «Halb Christ, halb Jude» — a apresentação do herói no decurso da exposição dramática

O retrato inicial de Uriel nas cenas da biblioteca (I, 1-2)

A construção do herói trágico Uriel Acosta, o qual mantém o nome «classificante» e também «alusivo» ou «prefigurado» do marrano português que protagonizou o conflito filosófico-religioso com a comunidade sefardita de Amesterdão (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.3.2, p. 412), começa, mais uma vez, ainda *in absentia*, e logo no início da exposição dramática. Na cena de abertura do drama, passada na biblioteca do médico Silva, o diálogo entre o anfitrião e Ben Jochai (UA 41-53) desperta de imediato a curiosidade do público na principal figura histórico-ficcional, a qual está de partida para Heidelberg. O jovem comerciante, recém-chegado a Amesterdão após uma estada de dois anos no estrangeiro, conta a Silva o seu reencontro com Judite, após dois anos de ausência, no jardim da casa de campo dos Vanderstraten:

Jochai. [...] (*Steht auf.*) *Ein Fremdling*
Sitzt neben ihr in einer Muschelgrotte,
 Von wildem Wein und Epheulaub umrankt –
Ein mächtig großer Band von Pergament
Liegt aufgeschlagen vor dem stummen Paar.
 Ich trete näher – Judith scheint mich wie

Den Laien vor dem Vorhof eines Tempels
 Mit strengem Blicke fortzuscheuchen. Da
 Erkennt sie mich und reicht mir starren Auges,
 Mit einer Lüge ihres Angesichts sich sammelnd,
 Die kalte, fieberfrost'ge Hand entgegen.
 Mein Schweigen frägt, wer *dieser Fremde* wäre?
 Mein Lehrer! spricht sie stolz und hochbegeistert;
 Und diesem wieder mich enträtselnd, haucht sie:
 »Dies mein Verlobter –!« wie im matten Echo –
 Erblassend richtet sich *der Fremde* auf,
 Läßt ihre Hand aus seiner Rechten gleiten
 Und in mir selbst wie schlaggelähmt und fiebernd,
 Ermann' ich mich, den Namen ihn zu fragen.
Silva. Er nennt sich *Uriel Acosta*.
 (UA 45s.; itálicos nossos)

Terá sido esta cena idílica, presenciada por Ben Jochai, a fonte de inspiração para o supramencionado quadro com o título *Uriel da Costa e Judite Vanderstraten* (1877), no qual o pintor judeu-polaco Maurycy Gottlieb representa o jovem pensador junto da amada e discípula.⁵² A imagem do par amoroso rodeado de parras de «vinha virgem e folhas de hera» (UA 45), plantas trepadeiras que parecem simbolizar aqui a amizade e a fidelidade entre o judeu heterodoxo e a sua discípula,⁵³ é extremamente sugestiva e como que configura uma tela pré-rafaelita *avant la lettre*.⁵⁴ Além do mais, a imagem romântica de Uriel e Judite, ocupados com «um enorme volume de pergaminho», tem, na verdade, o condão de reunir e entretecer os dois fios da acção dramática, ou seja, o conflito *religioso*, historicamente referenciado, e o conflito *amoroso*, de cariz puramente ficcional. Assim, o herói dramático Uriel Acosta é, de novo, concebido sob o signo da hibridez histórico-

⁵² Sobre o contexto cultural em que se integra a referida obra pictórica, cf. *supra*, o subcapítulo II.1.2 p. 86ss..

⁵³ De acordo com Manfred Lurker (1991: 162), a hera simboliza tradicionalmente a vida e a imortalidade, embora tanto na Antiguidade grega como na tradição cristã servisse como símbolo da amizade e a fidelidade entre os noivos.

⁵⁴ Note-se que o movimento artístico liderado por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), que rompe com o academismo pictórico e valoriza a representação do Belo ligada a elementos da natureza, principia só em 1848. De entre a produção artística pré-rafaelita, são bem conhecidos os numerosos quadros da autoria de John Everett Millais (1829-1896) William H. Hunt (1790-1864) e o., que retratam pares amorosos e figuras femininas, entre as quais também Judite.

ficcional que distingue o protagonista homónimo da novela. Trata-se de uma figura que, por via onomástica, herda os traços estruturantes e «prefigurados» do histórico converso portuense, exilado em Amesterdão na companhia da mulher, e que, ao mesmo tempo, apresenta sinais inequívocos de ficcionalidade, como, entre outros, o rejuvenescimento e os atributos de sedutor que lhe valem uma relação amorosa com a bela judia.

O retrato urielino, inicialmente traçado a partir do olhar cauteloso, desconfiado e ciumento do rival amoroso, que vê no jovem luso-judeu um elemento «estranho» e perturbador, é ainda muito superficial e distanciado, porque se baseia em exclusivo num encontro ocasional e indesejado.⁵⁵ A heterocaracterização do protagonista é, contudo, rapidamente complementada pelo médico, que se empenha em retirar ao envolvimento espiritual entre Uriel e Judite qualquer dimensão afectiva:

Silva. [...] Ein junger Denker, der dem Studium
 Der Rechte erst sich zugewendet, ward
 Seit Eurer Reise plötzlich aller Orten
 Als Mann von Geist gerühmt, als Forscher nicht.
 Ich schätze, wie er schreibt, nicht, was er schreibt.
 Die süßen Laute von Oporto schweben
 Noch angenehm auf seiner Zunge. Ja,
 Als hätt´ er gestern erst am Tajo Trauben
 Vom sonnigen Geländer sich gepflückt,
 So schreibt er noch das reinste Portugiesisch.
 Doch ohne Neigung ist sein Herz für Juda, –
 Die Terebinthen Mamres sind ihm fremd,
 Im Dornbusch sah er nie des Herren Antlitz –
 Wohl hält er sich an die verwandten Brüder,
 Doch von der Synagoge bleibt er fern –
 Halb Christ, halb Jude schwebt er in den Lüften,
 Erhebt den Zweifel auf den Thron des Glaubens
 Und hat, durch Zufall sich Manassen nähernd,
 Sein Kind – nicht mit dem Netz der Liebe, nein,

⁵⁵ No final da cena, Jochai chega mesmo a afirmar: «Ich liebe Judith, ja ich fühlte dies / Bei ihrem Anblick flammender denn je; / Doch muß *die Wolke* weichen *zwischen ihr / Und meinem Glück und meinem heil'gen Recht* [...]» (UA 48; itálicos nossos).

Mit seinem Denken nur so eng umgarnt,
 Daß sie sich besser glaubt als andre Wesen,
 Das Uebliche verachtet und ihr Herz.
 (UA 46s.)

As primeiras pinceladas de Silva no retrato do livre-pensador tocam muito ao de leve no período português e na fase inicial do exílio holandês, denunciando, ainda assim, a influência do *Exemplar Humanae Vitae* e, ao mesmo tempo, da resenha autobiográfica colocada por Gutzkow na boca do herói novelístico.⁵⁶ O primeiro esboço do perfil histórico-biográfico do herói trágico é, com efeito, bem mais curto e redutor do que aqueles que constam dos referidos intertextos, contemplando somente a chegada de Uriel a Amsterdão como «jovem pensador» formado em Direito e reconhecido como «homem de espírito», a origem portuense e o domínio da língua portuguesa. Silva sublinha de igual modo a distância crítica de Uriel em relação à religião moisaica e a ausência da sinagoga, não obstante o convívio com os membros da comunidade judaica de Amsterdão. A indefinição espiritual e o cepticismo racionalista de Uriel («Halb Christ, halb Jude schwebt er in den Lüften, / Erhebt den Zweifel auf den Thron des Glaubens» UA 46) são outros traços extraídos da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*⁵⁷ — de resto, típicos da condição marrana — que merecem destaque por parte do médico e *parnas*, o qual começa a preparar o leitor/espectador para o diferendo teológico entre o herói e a Sinagoga.

A referência subsequente a um livro publicado por Uriel dá sequência à tematização do conflito central:

Silva. [...] Seit wenig Tagen ist ein Buch erschienen
 Von Uriel, worin er manches, was
 Ich früher selbst in Glaubenssachen schrieb,
 Sophistisch wieder aufzuheben sucht.
 Mein Schüler war er und bekämpft den Lehrer.

⁵⁶ Cf. *supra*, o quadro 2, p. 246, e o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 285-292.

⁵⁷ A incerteza e o cepticismo são reconhecidamente traços estruturantes da personalidade do marrano que afloram por diversas vezes no texto autobiográfico, p.ex., no passo relativo ao questionamento da origem divina dos ensinamentos judaicos, após o primeiro anátema: «Mais tarde, instruído por tudo o que a experiência e os anos ensinam, mudando o entendimento humano, a dúvida tornou-se senhor de mim. [...] Devia a Lei de Moisés ser considerada como Lei divina? Havia outros índices que conduziam a pensar o contrário e até me obrigavam a afirmá-lo.» (EHV 578).

Dies Buch trennt ihn von seinem Volk, trennt ihn
 Von seinem Glauben, also auch von mir.
 (UA 47s.)

Embora no texto dramático não seja nunca mencionado o título do escrito urielino, trata-se, claro está, de uma alusão à primeira versão do *Exame das Tradições Farisaicas* (1623/24), imediatamente confiscado pela hierarquia hebraica e rebatido pelo histórico *parnas* hamburguês Samuel da Silva através do *Tratado da Imortalidade da Alma*, o qual, por sua vez, dá azo a uma tréplica de Uriel da Costa (cf. *supra*, o capítulo II.2, p. 102s. e 109s.). Como teremos ocasião de demonstrar em momento oportuno (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 455-461), no drama de Gutzkow, a polémica histórica entre o «falso caluniador» e «certo contrariador» heterodoxo surge, todavia, muito simplificada e concentrada em torno de um «livro» que o médico começa por apodar de «sofístico» com o intuito de explicar a Jochai (e ao leitor/espectador) a posição contestatária de Uriel em relação à religião judaica e, por conseguinte, também em relação ao antigo mestre.

Consequentemente, a entrada em cena do protagonista, que acaba de ser objecto do diálogo na biblioteca, encerra, de imediato, alguma tensão. Uriel desloca-se a casa de Silva para se despedir antes da partida para o estrangeiro, mas é recebido de modo hostil pelo seu antigo professor, que se escuda no papel de médico para mostrar a Jochai uma distância inequívoca em relação ao jovem heterodoxo que se perfila como rival amoroso do comerciante de sucesso: «Kommt ihr zum *Arzt* de Silva? – seid willkommen! / Ein *Arzt* darf auch dem Feind sich nicht entzieh'n.» (UA 48). Assistimos a uma breve *disputatio* entre mestre e discípulo, cujas divergências radicam no referido escrito que Uriel acaba de dar à estampa:

Silva. Zu meinen Füßen habt Ihr einst gesessen!
 Von mir gelernt, was der Gedanke ist –
 In Eurer Schrift bekämpft Ihr Euren Lehrer!
Uriel. Ich staune – kann man denken *lernen*, Silva?
 Giebt´s Schüler denn und Lehrer im Bereich
 Der höchsten Wissenschaft, wo jeder Satz,
 Wie einst aus Ajax´ Blut die Blume, also

Aus unserm Innern sich erzeugen muß?
 Ich habe unser altes Lehrgebäude,
 Das halb aus Schrift und halb aus Tradition,
 Aus heiligen und profanen Büchern wurzelt,
 Beleuchtet mit der Fackel der Vernunft.
 Nicht in dem Wahn, das Wahre aufzufinden,
 Das Jeder anerkennen müßte, nein,
 Nur meine eigne Thorheit ließ mich reden,
 Nur meine eigne Blindheit ließ mich sehen,
 Nur meine eigne Taubheit hören – meine!
 Das merket wohl, de Silva, nur die meine!
 Nur was wir selber glauben, glaubt man uns.
 (UA 50)

Enquanto Silva acusa o antigo aluno de contestar no seu escrito a verdade imutável do pensamento do mestre, Uriel afirma-se como filósofo racionalista *avant la lettre* que, na senda de Hermann Samuel Reimarus e do autor do ensaio *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1780), prefere a busca incessante da verdade à verdade adquirida, nomeadamente aos dogmas judaicos. Tal posição heterodoxa, própria de um defensor da religião natural, suscita da parte do médico sapiente o esboço da posição antagónica no conflito filosófico-religioso, a qual consiste na defesa da ortodoxia:

Silva. [...] Die Edelsten, die Besten sind empört,
 Was Ihr geschrieben über unsern Glauben!
 Die Synagoge hat mit ihren Dogmen
 Ein heilig Recht auf liebende Verehrung;
 Denn grade jetzt, wo wir entronnen sind
 Dem Feuertod fanatischer Verfolgung,
 Jetzt endlich, wo zum ersten male wieder
 Das Lob des Höchsten wie ein Opferrauch
 In Lüfte, die uns nicht verraten, steigt,
 Jetzt soll die junge Freiheit dazu dienen,
 Daß wir zerstörten, was so lang´ gehalten,

Was felsenfest im Elend unsers Volks
 Der Anker seiner Hoffnung bleiben durfte?
 Nein, nimmermehr! Und wenn mein eigener Witz,
 Wenn die Vernunft mit klugem Selbstgefallen
 Mir sagte. »Das ist morsch und tot,« so helfe
 Der Ew'ge uns, wir wollen's dennoch schützen,
 Wir wollen halten an dem teuern Wahn,
 Wie man auch einen alten Diener, der uns
 Im Elend treu blieb, nicht im Glück verstößt.
 (UA 50s.)

Silva representa uma posição conservadora e assume a defesa da tradição rabínica, argumentando com o momento histórico em que a recém-fundada comunidade hebraica de Amsterdão, após a libertação do jugo inquisitorial, tenta solidificar as suas bases teológicas.

Surpreendido com a hostilidade do antigo mestre de «ânimo vacilante» [schwankendem Gemüt] (UA 51), Uriel põe fim à breve discussão e prepara-se para partir quando é interpelado por Ben Jochai. Segue-se então um curto duelo verbal entre os pretendentes à mão de Judite que volta a centrar a acção na intriga amorosa, mas antes de mais Uriel responde com ironia a Jochai, preconizando uma atitude de renúncia ao debate de ideias e refúgio na natureza, apanágio do estilo de vida e de cultura *Biedermeier* (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.1, p. 143):

Uriel. Nach Süden zieh' ich –
 Vielleicht nach Deutschland. Kennt Ihr Heidelberg?
 Ich suche irgendwo ein stilles Thal,
 Wo ich mit Quelle mich, mit Gras und Blume,
 Und wenn die Zunge freier reden will,
 Mit Waldgefieder streitend unterhalte.
Jochai (*bei Seite*).
 Ich atme auf.
 (UA 52)

No entanto, no plano amoroso, Uriel está mesmo disposto a optar pela ascese, renunciando ao amor por Judite, sem deixar de lançar algumas farpas à mundividência materialista e ao estilo de vida opulento e pedante do rival:

Uriel. Nein, Jochai!
 Entsagung lernen steht auch Reichen schön.
 Löscht alle Kerzen aus, die Ihr zur Pracht
 Auf Eurem Hochzeitsfest verbrennen wolltet.
 Ihr braucht für Judith nichts, was eitel glänzt,
 Braucht goldne Becher nicht für ihren Trunk,
 Braucht Silber nicht für ihr bescheiden Mahl –
 Im Vollgenuß des väterlichen Glücks
 Hat sie gelernt die Freuden des Entbehrens.
 Sich selbst genügen – lehrte meine Weisheit!
 (UA 52s.)

O retrato do herói trágico prossegue com uma breve autocaracterização como defensor do estoicismo, alvitando, quer para si próprio quer para a fiel discípula, o domínio das paixões e a rejeição dos prazeres da vida.

A ampliação do retrato de Uriel na festa dos Vanderstraten — o encontro com Judite (II, 4)

O retrato de Uriel vai sendo parcialmente ampliado durante a festa em casa dos Vanderstraten, encenada no segundo acto, permitindo observar melhor alguns dos traços iniciais. O encontro de Uriel com Judite no início da festa numa das cenas que antecede o *herem* serve, essencialmente, para elucidar a vertente afectiva do protagonista. Diante da amada, Uriel reitera a sua atitude resignada e acomodatória, justificando a frieza com que trata a bela judia, bem assim o fim do envolvimento amoroso como uma decisão racional e respeitosa da tradição judaica:

Uriel. Ihr wißt, bei unserm Volk herrscht die Familie,
 Der Vater will, das Kind gehorcht – die Bande,
 Die erst von Eisen, werden Rosenketten!
 Ich kenne das, das Leben ist ein Treibhaus –
 (UA 61s.)

Judite, porém, não pretende abdicar do amor em nome da tradição e, ao invés da figura homónima da novela, mostra-se irredutível e sem vontade de retroceder no caminho da emancipação espiritual:

Judith. [...] Nein, Uriel, Ihr habt einmal gebaut
 Vor meinen Augen eine Himmelsleiter,
 Und nun ich oben schwebe in dem Aether,
 Im Reich der seligsten Verklärung, zieht Ihr
 Die Staffel fort? Nie kann ich rückwärts finden,
 Nie mehr mit dem Gemeinen mich verbinden!
 (UA 62)

Em dificuldades para persuadir a mulher amada quanto à sensatez da separação, o judeu heterodoxo vê-se obrigado a revelar-lhe o receio secreto de que está na iminência de se constituir como alvo de um «honroso» *herem*, o que inviabilizaria uma eventual união de Uriel com a bela judia:

Uriel. [...] Weißt du – was mich bedroht? Der Bann, die Aehtung!
 Fluch wird von Euern Wohnungen mich treiben!
 Nie darfst du den Verfluchten lieben – ja!
 Für eine Ehre halt´ ich diesen Fluch,
 Doch kann ich sie mit Jemand teilen wollen?
 (UA 63)

O diálogo é interrompido pela chegada de Silva e Jochai que apostam justamente na separação definitiva entre o judeu heterodoxo e Judite, favorecida pela tese do cristianismo de Uriel Acosta que o médico extrai da leitura do *Exame das Tradições Farisaicas* («Der

Autor ist kein Jude.» UA 66). O parecer de Silva sobre o referido escrito constitui, assim, um claro desvio em relação aos factos históricos, um aspecto que iremos desenvolver aquando da abordagem do tratamento histórico-ficcional do livro de Uriel (cf. *infra* o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 455-461).

Nas cenas iniciais, Uriel é, pois, apresentado, antes de mais, como enamorado de Judite, sublinhando deste modo a componente ficcional da figura histórica portuguesa. Devido ao facto de a bela judia se encontrar comprometida com Ben Jochai, Uriel parece ser capaz de renunciar estoicamente ao amor. No entanto, o retrato inicial do protagonista não esconde alguns traços histórico-biográficos facilmente reconhecíveis, como as origens portuguesas e o esboçar da controvérsia filosófico-religiosa com o *parnas* Silva, a qual coloca, desde já, em evidência o marranismo e o cepticismo racionalista que fazem de Uriel Acosta um opositor inequívoco da ortodoxia judaica. Os contornos mais precisos da contestação do herói aos dogmas judaicos são clarificados nas cenas históricas ou pertencentes a *dark areas of history*, nomeadamente nas cenas relacionadas com o escrito urielino, da ostracização e da sinagoga, as quais serão objecto de análise no subcapítulo seguinte (cf. *infra*, p. 455-461, 461-467 e 478-488, respectivamente).

b) «Ob mir die Wahrheit edler als die Liebe?» — o herói trágico entre a rectidão e a fraqueza humana

Por agora concentremo-nos nas cenas fictícias do terceiro acto, isto é, posteriores à cena pública da excomunhão ocorrida na casa de campo de Manassés Vanderstraten (cf. *infra*, o subcapítulo III.3.3.4.3, p. 461-467), para analisarmos a forma como Uriel Acosta convive com a ingrata condição de banido.

Após o herem: o clímax da tragédia no encontro com Silva e no monólogo de Uriel (III, 4-5)

Tendo sido acolhido em casa dos Vanderstraten em Amesterdão, Uriel recebe a visita de Silva, que, enviado pelos *mahamadim* Ben Akiba, Santos e Van der Embden, vem negociar a solução para o conflito religioso. Depois de justificar a condenação do livro de Uriel como cumprimento de um dever sagrado («Das Heiligste, die Pflicht ist leider das, / Was wir am öftersten in uns bekämpfen / Und wider Willen thun.» UA 81), o médico propõe como «acto de reconciliação uma prova não muito dura» [zum Akte der Versöhnung nicht / Mit allzu schwerer Prüfung] (UA 82), a qual consiste essencialmente na retractação pública diante da comunidade de fiéis. Veja-se a reacção do proscrito:

Uriel. Der Widerruf? Befremdend Wort, das bebend

Kaum über meine Lippen geht! De Silva,

Wer hat Euch denn gesagt, daß ich erwarte,

Von diesem Banne mich befreit zu seh´n?

Silva. Acosta! Sammelt, bitt´ Euch, Eure Sinne!

Soll Euer Wahnwitz für Charakter gelten?

Dem Ausgestoß´nen seine Tochter geben,

Heißt selbst sich um den Namen Jude bringen.

Auch seid Ihr, wenn Ihr länger hier verweilt,

Kaum ferner sicher mehr in Amsterdam –

Die Christen schützen uns, nicht Euch.

Uriel. Ich weiß es

Und überlege längst, wodurch ich mir

Mit irgendeiner Menschenmöglichkeit

Mein unerlaubtes Dasein fristen werde;

Doch habt Ihr jemals Denker Euch genannt,

Hat je ein Glanz von oben Euch beschienen,

Wie sagt Ihr so gelassen: Widerrufe!?

Silva. Die Reue steht auch selbst dem Helden schön.

Uriel. Der Held bereut durch eine zweite That.

Silva. Den Irrtum zu bekennen schändet nicht.

Uriel. Mir selber bin ich irrend, Priestern nicht.

Silva. Der Priester nimmt die Reue nicht für sich.

Uriel. Ist sie für Gott, so weiß ich selbst den Weg.

(UA 83ss.)

Embora Silva apele ao bom senso do discípulo desavindo, confrontando-o com a insustentabilidade e a falta de perspectivas futuras da sua relação com Judite, bem como da própria permanência de Uriel na cidade, este não se mostra receptivo a aceitar as vantagens da abjuração, refutando qualquer tipo de arrependimento. O supracitado passo em esticomítia constitui apenas o início de uma longa *disputatio* sobre a retractação, na qual o *parnas* defende a integração harmoniosa do indivíduo num todo, numa ordem geral ancorada na tradição milenar representada pela comunidade judaica de Amesterdão, enquanto o banido persiste no pensamento heterodoxo que o remete inevitavelmente para uma existência marginal e infeliz:

Silva. Ihr dünkt Euch frei! Ihr pocht auf Euer Denken –

Undforsch´ich in Natur, im Wintertod,

In Frühlingsblühen und in Herbsteswelken,

Und setz´ich Gläser auf das Auge, daß

Den Wurm ich oben am Saturn erblickte –

So fühl´ich, daß wir nichts im Eig´nen sind,

Daß wir gebunden leben in dem Ganzen

Und frei nur sind in dem Notwendigen.

Ist das einmal dem Geiste aufgegangen,

So werd´ich wohl nicht gegen das, was zwar

Im Glauben uns´rer Väter schon bestand,

Was tausend Jahre fest bestand, den Witz

Der eigenen Vernunft so sehr verachten,

Daß ich nicht sagte: Es *kann* Irrtum sein.

Doch tausend Jahre dauert dieser Irrtum,

Hat zehnmal Tausend über Lebensschmerzen

Und Millionen übers Grab geleitet –

Hat Euer Glaube einen schon beglückt?

Die Hand aufs Herz! Acosta! Nicht einmal
 Euch selbst!
 (UA 84s.)

O protagonista admite que a contestação dos dogmas religiosos não lhe trouxe qualquer felicidade («Wohl möglich das, de Silva — möglich! » UA 85), mas nem por isso desiste de legitimar a recusa da retractação. De facto, a discussão entre Silva e Uriel atinge agora o ponto culminante com a narração da parábola do cego. A pequena narrativa ficcional colocada na boca do herói dramático contém fortes reminiscências bíblicas, devido ao significado simbólico da cegueira, tradicionalmente associada ao pecado e à descrença ou à ausência de fé religiosa.⁵⁸ Trata-se, pois, de uma hipodiegese que desempenha uma função especular neste momento da acção dramática:

Uriel. [...] Vielleicht ist's recht, wenn man des Blinden Stab
 Der ihn dreitausend Jahr hindurch geführt,
 Sein helles, reines, sehend Auge nennt.
 Der Stab, er hilft dem Blinden suchen, tasten,
 Er schützt vor Unfall ihn, er ist sein Auge.
 Da plötzlich fällt ein Glanz in seine Dämmerung,
 Der Blinde sieht, er sieht mit sehndem Auge –
 Er blickt beseligt auf zum Sonnenball.
 Die Sonne blendet, ungewohnt ist alles,
 Er kann die Dinge, die er sieht, nicht nennen.
 Er tastet an, was schädlich; ja, er strauchelt;
 Das helle junge Auge hat noch nicht
 Des Stabes tausendjährige Gewöhnung
 Die dunkel ihre dunkle Welt begriff.
 Doch darum, weil die Wahrheit nicht das Glück,

⁵⁸ De entre as várias referências possíveis, destacamos as palavras de Jesus, quando este denuncia a hipocrisia dos fariseus que, alegadamente, desrespeitam a palavra de Deus, embora se façam passar por mais piedosos e cumpridores das leis religiosas: «Deixai-os, são cegos a conduzir outros cegos! Ora se um cego guiar outro cego, ambos cairão na cova.» (Mt 15, 14). Além deste passo relativo à cegueira dos fariseus enquanto guias espirituais, que, de resto, terá inspirado o famoso quadro *A Parábola dos Cegos* (1568), do pintor flamengo Pieter Brueghel, o Velho (c.1525-1569), lembramos a microparábola análoga registada no Evangelho de S. Lucas e aplicada aos dirigentes da Igreja, em geral: «Pode um cego guiar a outro cego? Não cairão os dois nalguma cova?» (Lc 6, 39).

Das volle Glück des Lebens *gleich* gewährt,
 Weil der erlöste Blinde strauchelt, fällt;
 Darum soll er das ungewohnte Schauen
 Ins grüne, neue, junge Leben Irrtum,
 Des Sehens erste Freude Sünde nennen?
 Nein! wenn mein freigeworden Auge auch
 Vom Glanz des Lichtes mich so sehr noch schmerzte,
 Den Schmerz der Wahrheit – widerruf´ ich nicht.
 (UA 85)

A parábola do cego constitui uma *mise en abyme*, embora sirva primordialmente de suporte à argumentação contra a retractação alvitrada por Silva, ilustrando o absurdo dessa escolha por parte do herói trágico: se a percepção do mundo com a ajuda do bordão do cego simboliza a perspectiva ortodoxa que guia o crente há três mil anos através das trevas, a visão autêntica corresponde à perspectiva heterodoxa, que, apoiada na luz da razão, permite ao Homem libertar-se dos dogmas e alcançar a verdade, não sem enfrentar provas dolorosas no início do novo percurso. Consequentemente, Uriel não se deixa atemorizar pelos rabinos que, através da abjuração, lhe exigem a renúncia do olhar livre e verdadeiro e o retorno ao bordão. Note-se que o herói trágico, ao associar a cegueira à hierarquia rabínica, está a imitar a atitude antifarisaica reiteradamente protagonizada por Jesus Cristo, de acordo com o Novo Testamento (cf. *supra*, p. 441, nota 58).

Denotando dificuldades em se dar por vencido, o mediador faz uma última tentativa para persuadir o proscrito, invocando a força inquebrável dos laços familiares no seio da comunidade judaica, que levariam, antes de mais, à perda irremediável de Judite por amor ao pai e, também, ao desgosto da mãe de Uriel.

Silva. So wandelt Euern Pfad, der Fluch folgt auf
 Der Ferse. Judith wird zum zweiten mal
 De Santos nicht der Lüge zeihen können.
 Sie wird dem Vater nicht die Grube graben
 Und mit Euch in die Wälder zieh´n! Lebt wohl!
 (Zögernd.)
 Bei Euerm Gleichnis von der Blindheit hab´ ich

An Eure blinde Mutter denken müssen –
 (Will gehen und kehrt noch einmal zurück.)
 Acosta! Tief in unserm Volke wurzelt
 Der Zauber der Familie! [...]
 Wir brachten Opfer uns´rer Freiheit, mieden
 Das schwache Vorurteil der alten Aeltern
 Und warteten, nicht bis wir mündig waren,
 Um dies zu thun und das zu unterlassen.
 Wir warteten bis auf den Tod der Unsern.
 Dann sind wir frei, dann sei die eig´ne Meinung,
 Die Fahne uns´rer Wünsche aufgesteckt –!
 Sind das nur Luftgebilde Euerm Geist,
 Den fremde Leiden nicht bekümmern dürfen?
 Manasses Schmerz nicht, Judiths Liebe nicht? – –
 (UA 85s.)

A alusão à mãe cega do protagonista, apoiada na «magia da família», comprovadamente arreigada no povo judeu, mas manifestamente estranha à família da figura histórica de Uriel da Costa (cf. Machado, 1960: 123s.), constitui um forte apelo à sensibilidade humana de Uriel Acosta, remetido para uma situação dilemática: «O macht es mit Euch selber aus, wer siegt, / *Ob Euer Herz, ob Euer freier Geist* — / Ihr müßt Euch prüfen in dem Grund der Seele / Und was Euch edler dünkt, das thut. Lebt wohl!» (UA 86; itálicos nossos). Todavia, nem o amor maternal nem o amor por Judite e a compaixão em relação a Manassés Vanderstraten são, por si sós, ou por enquanto, suficientes para comover o herói trágico e demovê-lo do firme propósito de rejeitar o acto de retractação.

Tal recusa imediata e incondicional não significa que as palavras de Silva tenham sido em vão. O dramaturgo oferece-nos, logo de seguida, uma reflexão em que o protagonista, colocado perante um típico dilema, pondera a hipótese da abjuração. Na verdade, o segundo monólogo de herói trágico,⁵⁹ cujo verso inicial parece reverberar um outro bem mais conhecido com que abre o solilóquio de Hamlet na tragédia homónima de

⁵⁹ O primeiro de um total de quatro monólogos do herói trágico ocorre na última cena do primeiro acto (I, 3), em que Silva recebe o livro de Uriel das mãos dos rabinos, e será analisado no subcapítulo seguinte dedicado às cenas históricas (cf. *infra*, p. 457s.).

William Shakespeare (1564-1616),⁶⁰ constitui uma análise introspectiva por parte de Uriel que culmina na reafirmação da recusa da retractação, funcionando, a nosso ver, como verdadeiro clímax da tragédia *Uriel Acosta*:

Uriel. Ob mir die Wahrheit edler als die Liebe?
 Wohl kenn´ ich Tausende, die jeden Wert
 Der Seele, Adel der Gesinnung, ja
 Das Vaterland und ihren Glauben opfern,
 Um fortzuräumen, was nur irgend zwischen –
 Dem ersten Kuß von einem Mund wie Judiths
 Und allem läge, was sie selber ehrt.
 Ich liebe Judith; doch ich müßte mich verachten,
 Wenn wie ein blöder Schäfer aus der Fabel,
 Wie ein bebänderter Amynt der Bühne
 Ich schmachtete und so in Wachs zerflösse!
 Erst glauben und dann widerrufen? Feige
 Sich selber einen Meineid schwören? Nein!
Die Ueberzeugung ist des Mannes Ehre,
Ein golden Vließ, das keines Fürsten Hand
 Und kein Kapitel um die Brust ihm hängt.
Die Ueberzeugung ist des Kriegers Fahne,
 Mit der er fallend nie unrühmlich fällt.
Der Aermste selbst, verloren in der Masse,
 Erwirbt *durch Ueberzeugung* sich den Adel,
 Ein Wappen, das er selbst zerbricht und schändet,
 Wenn er *zum Lügner seiner Meinung* wird.
 Mag auch mir raunen eine Stimm´ ins Ohr:
 Das Herz ist dir gewisser als der Geist,
 Die Liebe täuscht sich nicht wie der Gedanke –
 Ich kann nicht anders. *Ritterstolz* ist das,
 Was mir die Sporen in die Seite drückt

⁶⁰ Referimo-nos obviamente ao mais célebre pentâmetro iâmbico da literatura universal (“To be or not to be, that is the question” Shakespeare, 1982: 277ss.), o qual introduz a cogitação de Hamlet acerca da determinação humana perante actos de grande monta, transformada no exemplo canónico do discurso literário que versa situações dilemáticas.

Und jede blasse Furcht zum Schweigen bringt.
 Hab´ ich geirrt, so irrt´ ich nur der Wahrheit;
 Den Priestern widerruf´ ich nicht.

(UA 86s.; itálicos nossos)

Trata-se, sem dúvida, de um monólogo de decisão, apresentando uma estrutura retórica típica do discurso com carácter deliberativo (*genus deliberativum*) e obedecendo, de um modo geral, às partes constitutivas da oratória (*partes orationis*). Uriel funde *exordium* e *narratio*, principiando com uma introdução lapidar ao tema dilacerante («Ob mir die Wahrheit edler als die Liebe?» UA 86), ou seja, ao dilema do banido, o qual hesita entre a defesa coerente da heterodoxia religiosa e o casamento com a amada Judite, familiarmente presa à comunidade judaica, uma opção que implica a anuência à retractação. Na segunda parte do monólogo, correspondente, *grosso modo*, à *argumentatio*, o herói explana de forma dialéctica os argumentos que suportam cada uma das alternativas antitéticas, fazendo sobressair especialmente as premissas comprovativas da recusa da abjuração. De resto, a preferência por esta opção é anunciada por duas vezes a meio do discurso de Uriel («Erst glauben und dann widerrufen? Feige / Sich selber einen Meineid schwören? Nein!»; «*Ich kann nicht anders.*» UA 87; itálicos nossos), atingindo o clímax no momento em que faz ecoar as palavras lendárias de Lutero, a 18 de Abril de 1521, diante do «Reichstag» em Worms: «Hier stehe ich und kann nicht anders!». A mesma posição firme é reiterada de forma categórica na parte final (*peroratio*) («Den Priestern widerruf´ ich nicht.» UA 87), resultando o monólogo numa espécie de reflexão autopersuasiva ou, se preferirmos, numa autocertificação da intenção já antes evidenciada na disputa com o médico Silva, cujo apelo sentimental é menosprezado pelo judeu proscrito («Mag auch mir raunen eine Stimm´ ins Ohr: / Das Herz ist dir gewisser als der Geist, / Die Liebe täuscht sich nicht wie der Gedanke —» UA 87).

Com efeito, na longa parte central do monólogo de decisão, Uriel, recorrendo eloquentemente à comparação, preocupa-se, em primeiro lugar, com a confutação da vulgaríssima cedência por «amor» à bela judia («Wohl kenn´ ich Tausende [...]» UA 86) que o obrigaria à retractação, um acto por ele visto como sinónimo de fraqueza e de sacrifício desprezível («Ich liebe Judith; doch ich müßte mich verachten, / Wenn wie ein blöder Schäfer aus der Fabel, / Wie ein bebänderter Amynt der Bühne / Ich schmachtete

und so in Wachs zerflösse!» UA 87; *itálicos nossos*). Refutada a via abjuratória (*confutatio*), o banido concentra-se na justificação do caminho alternativo da «verdade» (*confirmatio*), mais digno e honroso, insistindo agora no uso de metáforas e imagens ilustrativas da «convicção» pessoal de um livre-pensador (repare-se na referência ao mítico «velo de ouro» de Jasão e à «bandeira do guerreiro») e sobrepondo à imagem de renúncia traidora e covarde do pobre após a ascensão social a imagem encorajadora do «orgulho de cavaleiro» que o impele com firmeza para uma decisão final comprovativa da probidade do herói histórico-dramático: «Den Priestern widerruf´ ich nicht.» (UA 87).

Não esqueçamos, porém, que o conflito interior que, neste momento climáctico, faz vacilar Uriel Acosta entre a fidelidade ao pensamento religioso e a retractação pública motivada pelo amor não passa de uma inserção fictícia de Gutzkow na moldura histórica adoptada na tragédia em apreço. Como já asseverámos a propósito da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, nenhum texto historiográfico esclarece, de forma cabal, os motivos que levaram o marrano viúvo a retractar-se por duas vezes, primeiro, em 1632/33 e, depois, em 1640, pouco antes de se suicidar. Relembramos que a única razão invocada pelo histórico Uriel da Costa para se submeter à primeira retractação é o isolamento sociocultural a que se viu remetido durante largos anos e consta do *Exemplar Humanae Vitae*.⁶¹ Já a respeito da segunda e última retractação, acrescem outros motivos, a saber: por um lado, a violenta hostilidade familiar liderada pelo primo Dinis Eanes (aliás, Abraão Aboab), a qual origina a ruína financeira e inviabiliza as segundas núpcias de Uriel (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 261); por outro, a outra «guerra» permanente que lhe fora movida pela comunidade de fiéis.⁶² Os sete anos de existência miserável como

⁶¹ Sobre esta matéria, cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 299, nota 49; acerca das dúvidas que acometem o herói histórico-novelistico antes e depois da primeira abjuração, cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 298-304.

⁶² Reza assim a autobiografia de Uriel da Costa: «Durante sete anos persistiram as hostilidades, e durante todo este tempo sofri, paciente, provas inimagináveis. Tinha de suportar, como já disse, duas guerras simultâneas: a do povo e a dos meus parentes que procuravam a minha desonra para se vingarem de mim. Não descansaram enquanto não procuraram a minha queda. Disseram de si para si: "Ele nada fará, se não constringido; constringamo-lo, pois". Doente, ninguém de mim se ocupava. Que mais um peso viesse cair sobre os meus ombros, era o que entre todos os seus desejos eles pediam com mais ardor. Se eu propunha que um árbitro, escolhido dentre eles, julgasse a nossa incompatibilidade, nada feito. Levar estas questões perante o magistrado, como tentava, era muito desastrado. Continuar as minhas contestações por via judicial era aceitar a última de todas as lentidões, pois que, mais que a qualquer outro cargo, ao judicial o atraso e as tergiversações são inerentes. Eles diziam-me repetidamente: "Submete-te. Nós somos para ti como verdadeiros pais. Não tenhas a ideia, nem o temor que te tratemos com infâmia. Diz somente que estás pronto a cumprir tudo o que nós pudermos exigir, e deixa o resto connosco. Tudo se arranjará com decoro". Era lícito

excomungado terão conduzido o desesperado autor do *Exemplar Humanae Vitae* à aceitação da cerimónia de retractação e penitência na sinagoga Talmud Tora de Amesterdão, enquanto o protagonista da novela gutzkowiana se submete a igual provação sobretudo com o intuito de reconquistar a amada Judite. Vejamos, em seguida, se a motivação da fatídica cerimónia histórica na recriação dramática do autor do *Vormärz* se aproxima mais da versão histórico-biográfica ou da versão histórico-novelística.

O encontro de Uriel com a família e a peripécia (III, 6-7)

É certo que o herói da tragédia *Uriel Acosta*, ao invés do «saduceu de Amesterdão», parece decidido a assumir a condição de banido em nome das convicções filosófico-religiosas que perfilha, sacrificando o amor a Judite, a sua fiel discípula. Tal constatação não significa, no entanto, que esteja a salvo de uma recaída agravada na crise afectiva que o fez vacilar um pouco. Curiosamente, o perigo não advém, para já, da amada, dado que, ao contrário do leitor/espectador, Uriel desconhece por completo os graves problemas financeiros que afectam os negócios da família Vanderstraten (cf. *UA* 75-79). Será o encontro inesperado com a sua própria família a introduzir o principal motivo para a alteração da firme decisão inicial. Atente-se primeiro no reencontro de Uriel com a mãe cega após o *herem*:

Uriel. Kannst du den Fluchbelad´nen noch erkennen?

Esther. Noch ist´s dein Haar – dein Bart – und deine Wange –
Und Thränen auf der Wange? Ja, du bist´s –

duvidar das suas palavras; e depois, uma tal submissão, semelhante aquiescência, ambas extorquidas pela violência, eram desonrosas. Assim mesmo, para terminar e para que os meus olhos vissem como isto acabava, dominei-me, completamente decidido a aceitar e a cumprir tudo o que lhes aprouvesse. Se me impusessem condições vergonhosas e menos honestas, dar-me-iam razão contra eles, e ficaria a todos patente que o espírito os animava contra mim, e que fé neles se podia ter.» (*EHV* 579s.). E, depois de narrar a cena da retractação, vêm a mágoa e a culpabilização explícita dos irmãos: «Os meus verdadeiros irmãos, saídos da mesma carne, filhos do mesmo pai e da mesma mãe, educados por mim na mesma casa, tudo fizeram para me reduzirem a este estado, esquecendo o amor que era o meu ser e meu sangue, esquecendo outrossim todos os benefícios de que lhes encherá a vida. E como recompensa de tudo isto, a ignomínia, graves prejuízos, desgraças, porcarias e abominações de tal ordem que me envergonha o dizê-las.» (*EHV* 580).

Der Fluch hat nichts an dir verändern können.

(UA 88)

O traço característico que enche de satisfação a mãe judia não é tanto a integridade moral do filho dilecto, mas sim a comoção, a sensibilidade. A visita da família destina-se, já se vê, a apelar ao sentimento de Uriel, como prova a réplica queixosa do irmão:

Ruben. Im alten Wirken sind wir wie gelähmt,
Man weicht uns aus, man steht uns keine Rede,
Ein jeder fürchtet sich uns nur zu grüßen;
Von Handel, von Geschäften kann dabei
Nicht ferner Gutes zu erwarten seh'n
Und so sind wir entschlossen auszuwandern.

Uriel (*für sich*).

O Ahasveros!

Esther. Gerne will ich wandern
Und ging' es, wie vor Jahren, übers Meer.
Was aber hilft es! Uriel, du kannst,
Wo Juden wohnen, keine Freistatt finden.
Und wenn ich sterbe, immer hab' ich doch
Gedacht, wenn die, die sehen können, sterben,
So *bricht* ihr Auge – meines, hofft' ich, würde
Dann einmal noch in alter Helle glänzen,
Noch meine Kinder seh'n – dich aber werd' ich
Mit seh'ndem Aug' im Tod vergebens suchen.

(*Uriel wendet sich gerührt ab.*)

(UA 90s.)

O herói trágico mostra-se sensível ao tomar conhecimento das dificuldades económicas que a família atravessa devido ao anátema e identifica o destino dos Acostas com o da figura lendária de Ahasverus, arquétipo do judeu errante.⁶³ Depois de Rúben, é a vez de a velha

⁶³ Repare-se que o motivo do judeu errante, baseado na figura que, por ter maltratado Jesus no caminho para a cruz, se viu condenada a vagar pelo mundo até ao dia do Juízo Final, foi muito recorrente na literatura europeia desde o Barroco (cf. Frenzel, 2005: 21s.). Na literatura de expressão alemã, foram sobretudo os

Ester se lamentar, não das perseguições e represálias que têm visado a família Acosta, mas por recear morrer sem que o filho tenha sido libertado da excomunhão. A pressão exercida pelos parentes mais próximos, os quais, devido ao *herem*, se vêem obrigados, quais judeus errantes, a abandonar Amesterdão em direcção a Haia (cf. UA 89s.), vem juntar-se ao amor pela bela judia, fazendo aumentar o desconforto emocional do protagonista.

Enquanto na novela, onde é apenas o amor por Judite, conjugado com a estratégia montada por Ben Jochai, o mediador traiçoeiro, que impele Uriel para a retractação, na tragédia acresce a penosa situação económica da família, agravada pela debilidade da velha mãe cega, como factor determinante para a alteração da recusa da proposta de reconciliação com a comunidade judaica apresentada pelo médico Silva. Assim, acabam por ser as duas mulheres judias, Judite e Ester, que na versão histórico-dramática mantêm uma relação afectuosa, a estar na origem da peripécia, representada na cena subsequente. Na rubrica cénica, o autor prescreve a construção de uma imagem simbólica em palco com o grupo da família e da amada a fitar, em silêncio, um herói visivelmente perturbado, que, num aparte, faz ecoar as palavras avisadas do sábio médico sobre o peso tradicional da família hebraica, antes de pôr fim à sua angústia:

Uriel (*kämpft mit sich. Er blickt die Gruppe der Mutter, der Geliebten, seiner Brüder, die trauernd hinter dem Sessel der Mutter stehen, mit Rührung an. Für sich*).

O sprachst du wahr, de Silva! Ja, es wurzelt

In unserm Volke tief die Familie! (*Wild auffahrend.*)

Was schweigt Ihr? Redet! Foltert mich nicht so!

Judith. Mutter, wir werden nicht geliebt!

Uriel. Ein Pfeil steckt mir

Im Herzen – schreien möcht´ ich wie ein Tier –

O seht mich nicht so bittend an! Die Thränen,

Die Ihr vergießt in Euerm herbsten Leid,

Sind Freude gegen meine – trocknen Augen.

autores românticos que, atraídos pelo tema da condenação perpétua, persistiram no tratamento da figura. Já nas décadas de 1830 e 1840, ainda segundo Elisabeth Frenzel (2005: 22s.), Ahasverus haveria de tornar-se de modo recorrente num símbolo do «Weltschmerz» e do cepticismo relativamente à evolução racional da história. Cf. igualmente Mayer (1981: 313ss.).

Ihr schweigt? Ihr blickt mich seufzend an? Erwartet
 Von mir die eine That, die schmerzlichste?
 Dem Herzen soll ich opfern meinen Geist,
 Der Liebe meine heil´ge Ueberzeugung?
 Du Stolz, was bäumst du dich so wild empor?
 Ha, borstig Ungetüm! fletsch´ nicht die Zähne,
 Sei Wurm! Mensch, Tier, duck´ unter – unter – unter.
 Gebt Rettung vor dem stummen Blick der Liebe!

(Geht rückwärts schreitend.)

Wer schützt mich vor den stummen Augen? Schließt
 Die Augen! Blinde Mutter, schließ´ die Augen –

(Er reißt sich mit gewaltigem Entschlusse los.)

Die Augen –! Ich thu´s – ich thu´s – ich thu´s –

(Rückwärts schwankt er an die Thür nach außen. Die Seinigen mächtig erregt.)

(UA 92s.)

Depois de Judite proferir o derradeiro lamento, Uriel exterioriza o que lhe vai na alma, confessando aos entes queridos o dolorosíssimo conflito interior que está a viver. Incapaz de suster durante mais tempo a pressão do «olhar mudo do amor» [dem stummen Blick der Liebe] (UA 92), o herói trágico derruba o «monstruoso» orgulho («Ha, borstig Ungetüm! » UA 92) que lhe tolhe a acção e sai literal e simbolicamente a recuar, decidindo-se pelo sacrifício das convicções filosófico-religiosas («meine heil´ge Ueberzeugung» UA 93) em nome do amor («Ich thu´s – ich thu´s – ich thu´s –» UA 93). Embora entre as figuras femininas prevaleça a incerteza quanto à identidade da pessoa amada que justifica a alteração súbita da decisão de Uriel — Judite: «Er geht um seine Mutter.» (UA 93); Ester: «Nein! Er geht / Um dich!» (UA 93) —, o leitor/espectador, que teve acesso à disputa com Silva, ao monólogo e aos apartes, sabe que o recuo consumidor da peripécia se deve ao amor por ambas, apercebendo-se porventura de mais um desvio do drama *Uriel Acosta* relativamente à novela *Der Sadducäer von Amesterdam* e à autobiografia de Uriel da Costa, textos em que a retractação é, como vimos, motivada por razões distintas (cf. *supra*, p. 446s.).

c) Uriel e Baruch Espinosa, seu herdeiro espiritual

A última cena inteiramente fictícia do drama faz parte do quinto e último acto e coloca em palco o herói trágico na companhia do pequeno sobrinho, que traz na mão um raminho de flores, enquanto a celebração do casamento de Judite com Ben Jochai decorre *off stage*. No dia seguinte à cerimónia de retractação e penitência, as personagens encontram-se no jardim da casa de campo de Vanderstraten e iniciam o diálogo após terem observado ao longe a passagem de Judite vestida de noiva, sobre o estrado colocado ao fundo do palco (cf. *UA* 113). Alguns elementos constitutivos da cena encontram-se retratados nas artes plásticas pela mão de Samuel Hirszenberg, em miscigenação com o episódio da passagem de testemunho espiritual no termo da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 315-318). No quadro com o título *Uriel da Costa e Espinosa* (1888), o pintor polaco-judeu representa o filósofo holandês, enquanto criança, ao colo do seu precursor, ocupados com a leitura de um livro sobre o qual repousa um pequeno ramo de flores. No drama gutzkowiano, porém, a cena de Uriel e Baruch no jardim da casa de Vanderstraten não representa, a nosso ver, a entrega de uma herança espiritual ao futuro filósofo banido, no sentido de um incitamento à continuidade da luta por uma causa, como sucede na novela. Na verdade, o diálogo é pautado pelo tom paternal de Uriel, o qual profere algumas palavras de aconselhamento, de advertência para o perigo ou para as possíveis consequências da intervenção pública do futuro livre-pensador num contexto de repressão sociocultural ou ideológica:

Uriel. O denke nicht, mein Kind! Schlaf´ wie die Blume,
 Die hold in ihrer bunten Schönheit blüht
 Und sich nicht kümmert, wer sie wohl erschuf;
 Laß deinen Geist nur wogen wie das Meer,
 In seiner tiefsten Fülle stolz sich schaukelnd,
 Bleib´ auf der hohen See, fern von dem Ufer,
 Wo Menschen dich mit ihren Fragen quälen:
 Bist du ein Jude, bist du wohl ein Christ,
 Bist Niederländer, bist ein Portugiese,
 Bist du dem König, bist dem Volke hold,

Willst du, daß einer oder alle herrschen?

Wer so dich frägt, da höre nicht, mein Knabe

Und laß die Antwort dir im Busen ruh'n!

Baruch. Man kommt – darf ich die Blumen hier der Mutter
Ans Fenster stellen?

Uriel. Wirf sie hin, Spinoza!

Sie sind schon welk in deiner Hand. Mein Kind,

Geh' heim zu deiner Mutter!

(UA 119)

As recomendações de Uriel à geração vindoura, feitas sob o forte impacto da humilhação no templo judaico, são apanágio de uma comunidade judaica caracterizada pela ausência da liberdade de expressão, pela censura e pela tirania, a qual, em contraste com o ambiente de liberdade e tolerância da sociedade cristã envolvente, reflecte claramente a realidade sociopolítica da Alemanha da Restauração. As imagens de beleza da flor silenciosa e do mar alto e profundo, inaudível à distância, exprimem justamente esse apelo a uma sábia cautela na divulgação do seu pensamento em tempos de opressão.

Manuela Nunes (2006d: 25) já fez notar que o pequeno Baruch ignora o aviso do tio («Wirf sie [die Blumen] hin, Spinoza! / Sie sind schon welk in deiner Hand.» UA 119) e «manifesta a sua independência intelectual, discorrendo acerca das flores murchas que traz na mão: as frescas seriam as ideias, reflexo do pensamento divino; as murchas os conceitos, fruto do pensamento humano ao qual falta a vida, consubstanciada no perfume e na cor»:

Baruch. Die Blumen lass' ich hier. Sie sind verwelkt.

Und wißt Ihr, wie ich beide unterscheide,

Die Blumen da am Stiel und hier die welken?

Die sind Gedanken dort und *die* Begriffe!

Dort denkt der Schöpfer! Hier begreift der Mensch.

Und da der Unterschied der Duft nur ist,

Die frische Farbe, das lebend'ge Sein,

So nenn' ich Gott das Leben und das Sein.

Und ohne Leben, ohne Sein, sind hier

Die welken Blumen auch nicht Blumen mehr,

Nur der Begriff noch hat an ihnen Wert,
 Sonst sind sie nichts und mögen ruhig sterben.
(Er läßt sie seiner Hand entgleiten.)
 So lacht doch, Oheim! Wenn ich spekuliere,
 Verzieht Ihr lächelnd immer sonst die Miene!
 Heut´ seid Ihr ernst? Kommt zeitig heim zur Mutter!
 Wir können wohl noch etwas griechisch lesen. *(Ab.)*
(UA 119s.)

A criança, extraordinariamente dotada para a idade que tem, estranha a seriedade invulgar com a qual o tio reage a uma teoria que contém um esboço da doutrina panteísta («So nenn´ ich Gott das Leben und das Sein.» UA 119) (cf. Machado 1960: 128). A estranheza deve-se, porém, apenas ao facto de o pequeno Baruch desconhecer os problemas que perpassam a mente de Uriel, aos quais só o leitor/espectador tem acesso:

Uriel *(allein, die Blumen betrachtend und dem Knaben nachblickend).*
 Sonst sind sie nichts und können ruhig sterben!
 Nein, kluges Kind, steht dir auch schon der Stempel
 Des Geistes und der Leiden an der Stirn,
 Aus solchen Blumen zog ich oft noch Gift,
 Den Tod, den Abschluß aller Rechnungen,
 Den Tod, das letzte Fazit aller Zahlen!
(UA 120)

Retomando o motivo das flores, Uriel, agora a sós, reconhece efectivamente em Baruch as capacidades intelectuais para ser seu herdeiro espiritual, vaticinando-lhe, contudo, um futuro repleto de sofrimento. Quanto ao seu próprio destino, o herói trágico, depois de ter assistido ao casamento da amada com o desprezível rival («Jochai! Herzenschachernder Hidalgo!» UA 120), tenta persuadir-se de que a morte será a única consequência possível da sua batalha teológica contra a Sinagoga. E não andar´ longe da verdade, mas os contornos exactos do desenlace trágico na obra em apreço serão objecto de análise no final do subcapítulo seguinte (cf. *infra*, p. 488-493). Para terminar a análise das cenas fictícias, repare-se como esta cena inserida no derradeiro acto da tragédia para abordar a questão do

legado espiritual de cariz heterodoxo, ao juntar, numa circunstância totalmente fantasiada, duas figuras historicamente referenciadas e filosoficamente próximas, volta a reforçar a tese da simbiose histórico-ficcional posta em prática pelo dramaturgo do *Vormärz*.

3.3.4.3. Uriel Acosta nas cenas históricas ou pertencentes a *dark areas of history*

Concluída a análise das cenas puramente fictícias da tragédia *Uriel Acosta*, as quais se encontram mais concentradas nos três actos iniciais, oferecendo ao leitor/espectador um retrato híbrido do protagonista, composto por dados autênticos extraídos da historiografia e, em especial, da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*, mas também por elementos inteiramente inventados e respeitantes ao lado afectivo, podemos agora debruçar-nos sobre o tratamento histórico-dramático dos episódios históricos constitutivos do conflito espiritual que, na primeira metade do século XVII, opôs o livre-pensador judaico-português à hierarquia rabínica de Amesterdão. À excepção dos acontecimentos relativos ao *Exame das Tradições Farisaicas*, o principal escrito teológico de Uriel da Costa, e do *herem*, insertos nos actos iniciais como motores da acção dramática, tais episódios, quase sempre encenados como rituais religiosos, distribuem-se quase todos pelas cenas dos dois últimos actos, visando, primordialmente, sublinhar as formas de repressão características da Sinagoga, como fez notar o crítico norte-americano K. Scott Baker (2008: 117). É o caso dos polémicos acontecimentos de Abril de 1640, nomeadamente a histórica cerimónia de retractação e penitência na sinagoga de Amesterdão, bem assim da nebulosa cena do suicídio de Uriel da Costa, os quais não deixarão de ser contemplados na análise subsequente.

a) «Uriel ein Christ?» — a censura, confiscação e queima do livro [*Exame das Tradições Farisaicas*] de Uriel Acosta

Um dos factos mais salientes no que respeita à ficcionalização da História no drama em apreço é a deslocação de um dos momentos-chave do histórico conflito de 1623/1624 para o ano de 1640, *i.e.*, para o clímax da contenda religiosa, funcionando a censura, confiscação e queima do «livro» [*Exame das Tradições Farisaicas*] como actos preparatórios ou justificativos do anátema que recairá sobre o neo-judeu português. A escassez de dados históricos relacionados com a obra filosófico-religiosa de Uriel da Costa, apurados até à data da composição da tragédia, bem assim os imperativos genológicos de

concentração do acontecer dramático, obrigam Karl Gutzkow a uma representação simplificada dos acontecimentos em torno do *Exame das Tradições Farisaicas* que envolvem, como o dramaturgo também sabe, a intervenção de Samuel da Silva através da réplica intitulada *Tratado da Imortalidade da Alma*. Mesmo continuando a desconhecer o título do escrito (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 331ss.), o autor do *Vormärz* confere, de facto, maior destaque ao livro do que na novela, transformando-o num autêntico catalisador da intriga religiosa. Após ter sido objecto do primeiro diálogo entre Silva e Uriel (cf. *supra*, o subcapítulo 3.3.4.2, p. 432s.), o *Exame das Tradições Farisaicas* está outrossim na origem do primeiro «momento excitante» do drama. Na terceira cena do primeiro acto, Gutzkow decide encenar um episódio pertencente às *dark areas of history*, levando ao palco uma delegação da Sinagoga, chefiada pelo rabino Santos, que, empunhando duas velas acesas, se desloca a casa do «sábio erudito» Silva, «conhecedor da fé e das fontes sagradas da fé» (UA 54), para lhe confiar a missão de examinar o escrito de Uriel à luz dos textos do Talmude e da Tora, ponderando a conformidade do pensamento do autor com os preceitos do judaísmo e o seu direito à salvação.

Santos. Bedeutet dieses Licht (*auf die Kerzen deutend*) des Autors Seele,
 So will die Synagoge und der Vorstand
 Erfahren, ob sie länger noch darf flackern
 Unrein im reinen Lichtmeer der Gemeinde.
 Dies ist das Buch! In sieben Tagen will
 Der Rat der Drei von Euch die Botschaft hören,
 Und so Ihr sie gedenkt zu geben, dann
 Bestätigt mir's mit zwei geschriebenen Worten!
 (UA 54)

O rabino serve-se da imagética da luz para fazer um juízo prévio («Unrein» UA 54) sobre o escrito, juízo esse que pretende influenciar o parecer do *parnas*, para a entrega do qual estabelece um prazo de sete dias.

A figura inspirada no autor da réplica intitulada *Tratado da Imortalidade da Alma* mostra-se honrado com a escolha da Sinagoga, mas não consegue esconder o embaraço de

aceitar a «missão dolorosa e séria» (UA 54) diante do antigo discípulo que o acusa de insensibilidade («Euer blinder Glaubenseifer» UA 54).

Uriel. Sagt´s nur heraus, de Silva! Sagt es frei,
 Ich bin´s, dem Euer blinder Glaubenseifer
 Das Licht der Seele auszulöschen droht!

Silva. Ihr seid der Angeklagte, Uriel –

Santos. Sprecht Ihr in mitleidvollem Ton? Dies Buch
 Sei Euch ein Buch – den Autor kennt Ihr nicht.

Silva (zu Santos). Hier tretet ein. Zwei Zeilen bürgen Euch
 Für den Empfang des schmerzlich-ernsten Auftrags. –
 Acosta! – Zitternd fühlt der Mensch die Zügel
 Des *eigenen* Schicksals, die ihm unsichtbar,
 Sich selbst zu nützen oder schaden, oft
 Ein guter Gott in seine Hände giebt.
 Doch wie viel schwerer ist es, sich zu wissen
 Als eines *fremden* Loses Vorsehung
 Und Stellvertreter des allweisen Richters
 Für einen andern, dem *wir* Schicksal werden!
 Es thut mir leid, Acosta, daß *ich* glaube
 An Rufe aus der Höhe, daß ich Gottes Finger
 In menschlichem Befehle oft erblicke.
 Dies Buch schickt mir mein Volk, schickt Israel,
 Ich prüf´ es nach dem Talmud und der Thora.
 (UA 54s.)

Silva vê-se obrigado a justificar perante Uriel a aceitação da missão delicada que o coloca do lado da ortodoxia, invocando a origem divina da mesma, a sua fé em Deus, no judaísmo e nos seus textos sagrados. O efeito imediato da submissão do escrito ao crivo da censura, uma medida repressiva que alude, claro está, ao contexto sociopolítico de produção do drama, é-nos revelado através do primeiro monólogo de Uriel antes de cair o pano sobre o primeiro acto. Defendendo convictamente o seu pensamento religioso, Uriel altera a decisão inicial de partir e renunciar ao amor por Judite:

Uriel. Du glaubst, daß ich noch jetzt in ferne Thäler
 Mich selbst verbannen würde dir zu Liebe?
 Weil ich schon einmal zagend mich und Judith
 Vor einem Kampf des Herzens retten wollt,
 Soll ich auch jetzt den Kampf des Geistes flieh´n?
 Das war gefehlt! Wer Wahrheit will bekennen,
 Darf ihr die höchste Glorie nicht entzieh´n,
 Den Ruhm des Mutes, den die Wahrheit giebt.
 Was kann in mir von Flucht noch weiter sprechen?
 Jetzt muß ich bleiben, wenn auch Herzen brechen. (*Ab.*)
 (UA 56)

O herói distingue claramente a questão amorosa («Kampf des Herzens» UA 56) da questão religiosa («Kampf des Geistes» UA 56) e é, de facto, a defesa dos valores espirituais e da verdade que o leva a refutar a atitude de resignação, ficando assim assegurado o desenvolvimento da acção centrada na questão religiosa.

E é logo no acto seguinte, momentos antes do anúncio do *herem*, na casa de campo de Manassés Vanderstraten, que o leitor/espectador toma conhecimento do veredicto do médico Silva relativamente ao livro de Uriel. O parecer do *parnas*, porém, não nos é dado por intermédio da réplica *Tratado da Imortalidade da Alma*, como reza a História. É em diálogo com Ben Jochai que o sábio judeu se pronuncia pela primeira vez sobre o pensamento urielino, cujos contornos filosófico-religiosos não são, de resto, devidamente clarificados no texto dramático. Silva não esconde o apreço que tem pelas ideias profundas do antigo discípulo e rejeita uma condenação liminar do autor do *Exame das Tradições Farisaicas*, a qual teria um sabor a traição.

Silva. Ja, Jochai.
 Wie ich mich mit dem Buche so verschlossen
 In stille Einsamkeit auf meine Kammer
 Und in den Paragraphen las und las,
 Da weiß ich nicht, es hat mich wunderbar
 Doch manches innerlichst davon ergriffen,

So manches hat in mir den Denker wieder
 Mit allgewalt´gem Zauber aufgeregt!
 Und immer rief´s in mir: Unmöglich! Nein!
 Du darfst den Irrenden an Priester nicht,
 An sie den Schüler Platos nicht verraten.
 Und gerne hätt´ ich manches in die Thora,
 In unsern Talmud eingezeichnet, was
 Bei vielem Falschen, vielem Unbewiesenen
 Ich Tiefgedachtes doch zu lesen fand –
 Doch da es dort nicht steht und ich gelobte,
 Nach Talmud und der Thora ihn zu richten,
 So schrieb ich nur dies eine Wort am Ende
 Des ganzen Buchs: Der Autor ist kein Jude.
 (UA 65s.)

Note-se, mais uma vez, que a versão histórico-dramática da figura do «falso caluniador» não profere uma única palavra acerca do conteúdo do «livro» que, segundo a historiografia, deveria combater, entre outros, o dogma judaico-cristão da imortalidade da alma. Silva opta ainda assim por uma posição condenatória à luz da letra do Talmude e da Tora, a qual deixa, todavia, em aberto a possibilidade de Uriel escapar à excomunhão, desde que renuncie ao judaísmo e se disponha a confessar a fé cristã.

Tal perspectiva, que contradiz deliberadamente os factos históricos, é naturalmente acolhida com redobrado entusiasmo por Ben Jochai, uma vez que lhe garante, em definitivo, a mão de Judite:

Jochai. Was sagt Ihr? Uriel ein Christ?

Silva. Sein Vater

Schwur einst in Portugal den Glauben ab,
 Ward Christ und seine Kinder hat erzogen
 Das Jesuitenkloster in Cuença.
 Als sie vom Tajo sich hierher geflüchtet,
 Sind sie zum Judentum zurückgekehrt –

Ob Uriel auch? Es steht in seiner Macht,
Wenn er es will, sich Christ zu nennen.

Jochai. Christ?

Das müßte ihn von Judith ewig trennen – –

(UA 66)

A tese do cristianismo de Uriel, bem como o questionamento da sua conversão à religião moisaica são efabulações do dramaturgo que contrariam os dados historiográficos, nomeadamente o texto do *Exemplar Humanae Vitae*, e constituem outrossim um desvio em relação à versão histórico-novélistica, na qual o escrito censurado pontifica como testemunho do alegado saduceísmo do protagonista. Na versão histórico-dramática, o escrito submetido ao crivo da censura, em vez de comprovar desde logo o pensamento deísta do herói (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.3.4.2, p. 434), apenas ratifica indefinidamente a sua heterodoxia, fomentando a conclusão equívoca de que Uriel Acosta professaria a religião cristã. Tal teoria é, aliás, prontamente refutada pelo próprio livre-pensador na cena da ostracização (cf. *infra*, p. 463ss.).

No entanto, a intolerância do rabinato é de tal ordem que, mesmo antes de Uriel ter confirmado o seu judaísmo, aceitando assim a excomunhão, já o *mahamad* se decidiu pela confiscação e queima do livro, em conformidade com os factos narrados no *Exemplar Humanae Vitae*:⁶⁴

Santos. Seid Ihr nur Jude, um uns zu verhöhnen,

So wär' Euch besser, Ihr bleibt Gabriel!

Die Schrift, von dir geschrieben, ist den Flammen,

Bei uns bist du dem Bannfluch heimgefallen. [...]

(UA 72)

Em suma, os dados factuais da censura, confiscação e queima do principal escrito filosófico-religioso de Uriel da Costa, os quais reverberam a realidade sociopolítica da Restauração, são, à semelhança do que sucede com outros episódios de origem histórica,

⁶⁴ Recorde-se que a autobiografia de Uriel da Costa faz referência quer à confiscação de ambas as versões do *Exame das Tradições Farisaicas* quer à destruição da segunda (cf. *EHV* 578s.). Sobre esta matéria, cf. *supra*, os subcapítulos II.2.1, p. 102s., II.2.2.2, p. 109s., e II.2.3.4, p. 290s., 299s. e 330ss..

convocados pelo dramaturgo para ilustrar o carácter repressivo e intolerante da Sinagoga, não deixando de apresentar alguns traços nítidos de ficcionalidade.

b) «Ihr dürft mir fluchen! Denn ich bin ein Jude!» — a ostracização de Uriel em casa de Vanderstraten ou a assunção da luta contra a ortodoxia

Entre a confirmação do parecer condenatório assinado por Silva, o censor oficial, e a excomunhão do infractor é apenas um pequeno passo. Em analogia com o procedimento adoptado na novela, e não obstante a inexistência de referências explícitas a qualquer acto público de ostracização do neo-judeu portuense na historiografia publicada até 1846, Karl Gutzkow volta a conceder um lugar proeminente à cena da excomunhão.⁶⁵ Na tragédia, de resto, o destaque dado à oficialização do *herem* só encontra paralelo nas cenas de retractação e penitência, também estas destinadas à encenação de rituais religiosos de repressão (cf. Baker, 2008: 117). Com efeito, o dramaturgo do *Vormärz*, que, desta feita, terá beneficiado do apoio do amigo judeu Alexander Weill na composição da cena histórico-dramática em apreço (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.1.1, p. 375ss.), atribui ao evento pertencente às *dark areas of history* a função de «momento excitante» do drama. À semelhança do que acontece na versão novelística, o lançamento do anátema ocorre no âmbito de uma festa não especificada que reúne, na casa de campo dos Vanderstraten, a comunidade judaica de Amesterdão. Ao colocar sobre um estrado elevado ao fundo do palco a delegação rabínica, liderada pelo rabino Santos, Gutzkow sublinha a teatralidade da cena, a qual se divide em cinco partes: o discurso de abertura do chefe da comitiva, que determina a marginalização do judeu heterodoxo; a defesa estratégica da tese do cristianismo de Uriel pelo rival Ben Jochai; a resposta firme do visado, que reafirma a identidade judaica; a leitura do decreto de excomunhão pelo rabino Santos; e, por fim, o acto de coragem e solidariedade de Judite, com a passagem para o lado do banido. Trata-se, pois, de uma cena fulcral, que, no momento culminante da exposição, concentra e define claramente as forças em conflito.

⁶⁵ Sobre este assunto, cf. *supra*, os subcapítulos II.1, p. 79s. e 85, e III.2.3.4.3, p. 318s..

Numa espécie de prelúdio musical, que abafa a música festiva que se faz ouvir em casa do judeu abastado, os quatro rabinos que acompanham Santos, sinalizam a chegada tocando «vagarosa e solenemente num tom profundo e muito prolongado» os *shofares* (UA 68), trombetas recurvas, usadas, desde tempos remotos, como símbolo de arrependimento no final do *Yom Kippur* e em diversas outras ocasiões solenes, como a do anúncio do anátema hebraico.⁶⁶ A cena espectacular, a qual, pela própria natureza temática e pela presença de uma audiência em palco, adquire contornos de uma cena de tribunal, inicia-se com a prédica do porta-voz do *mahamad* que recorre a um exemplo do Pentateuco para antecipar a condenação e, em tom ameaçador, ordenar desde já o isolamento do acusado:

Santos (*von oben mit feierlicher Stimme*).

Widderhörner

Begrüßen Euch! Gedenket Abrahams,
 Der seinen Sohn dem Herrn wollt' opfern.
 Da sprach der Herr, Herr Zebaoth;
 Geh' hin und opf're für den Sohn das Tier, den Widder,
 Der neben Dir in dem Gezweig der Büsche
 Mit seinem Horne sich verfangen hat.
 Und Abraham zerschnitt des Sohnes Bande
 Und opferte das Tier für den Gerechten.
 Wer sich auf Adonai hier bekennt,
 Der trete seitwärts! Gott verschmäht das Opfer
 Der Söhne Abrahams – Acosta, du!
 Du sei allein –!

O rabino fundamenta o *herem* por meio do episódio bíblico no qual Deus exige a Abraão o sacrifício do filho Isaac. De acordo com Scott Baker (2008: 118), a alusão bíblica contida no discurso inicial exerce várias funções no âmbito da sintaxe dramática: em primeiro lugar, explica o significado original do uso dos *shofares*, ou seja, dos chifres de carneiro como trombetas em circunstâncias solenes, dado que Deus, apercebendo-se da fé de Abraão, acaba por aceitar o sacrifício de «um carneiro preso pelos chifres a um silvado» em

⁶⁶ Sobre este e outros usos da referida trombeta, cf. <http://www.jewishencyclopedia.com> (27.5.2009) e, p.ex., Lv (23, 24; 25, 9).

substituição de Isaac (Gn 22, 1-14). Além disso, a narração do episódio do Génesis pelo rabino Santos cumpre uma dupla função metaliterária: por um lado, enquanto texto memorizado, ele reforça o carácter teatral da cerimónia encenada e interpretada pelo inflexível rabino, uma «peça dentro da peça»; e, por outro, enquanto exegese bíblica, ele recorda ao leitor/espectador o motivo da interpretação do texto, seja ele histórico ou literário. Neste caso concreto, com já se disse, o texto sagrado é citado com o intuito de legitimar o sacrifício do heterodoxo. No entanto, a separação entre ímpios e devotos é dificultada pela hesitação de Judite que, a princípio, vacila entre os dois lados da barricada, juntando-se depois, de forma reticente, à comunidade de fiéis. A obediência da amada ao chamamento da hierarquia rabínica desilude interiormente o herói trágico, o qual interpela directamente o sacerdote para questionar a legitimidade divina do mesmo:

Uriel (*für sich*).

Auch sie! – O der Magnet des Wahns zieht mächtig!

(*Zu Santos.*)

Glaubst du dort auf dem Sinai zu stehen?

Hat Moses dich zu seinem Mund erwählt?

Wer hat dir über mich Gewalt gegeben?

Santos. Wenn du ein Jude bist, so weißt du's – Gott!

(*UA 68s.*)

Os procedimentos cerimoniais dirigidos pelo rabino Santos são interrompidos por Ben Jochai, que dá cumprimento à estratégia concertada com o médico Silva, surpreendendo todos («Alle. Ein Christ? / Judith. O Gott!» *UA 69*) com a defesa acérrima da tese do cristianismo de Uriel, na tentativa de assegurar o casamento com a bela judia, a qual, de acordo com a lei moisaica, jamais poderia unir-se a um homem cristão. O rival amoroso invoca a remota conversão, da família Acosta ao catolicismo, ordenada pelo pai de Uriel para sustentar a referida ideia. A resposta do herói trágico não se faz esperar:

Uriel (*außer sich*).

Ich wäre Christ? Soll mir ein frecher Spott

Die Hinterthür des falschen Mitleids öffnen?

Als Kind schon im Gesetze lesen lernend,
 Ward plötzlich ich getauft. Kein lichtumfloss´ner
 Geweihter Priester hatte uns bekehrt.
 Den Vater, Mutter, Schwester und die Brüder –
 Nicht mit Legenden wurden wir gewonnen –
 Auch nicht mit Gold – Gevatter stand bei uns
 Der Henkersknecht der Inquisition.
 Am Scheiterhaufen gingen wir vorüber
 In eine Christenschule sieben Jahre –
 Mit bangem Herzen! – Wenn die Furcht der Quell
 Des Glaubens ist, so war´n wir fromme Christen!
 Doch wunderbar die Milde der Gewöhnung!
 Am Hochaltar, im Meßgewande bald
 Das gold´ne Rauchfaß tragend, bald im Chor
 Die Responsorien dem Priester singend
 Und christlich Wissen in der Schule lernend,
 Fühl´ ich mich glücklich, damals mehr als Talmud
 In meine Seele eingepägt zu haben.
 Was ich geworden, ward ich nur als Christ.
 (UA 70)

Uriel refuta de modo veemente o rótulo «cristão» atribuído pelo inimigo num gesto de dissimulada benevolência, considerando o cristianismo como uma fase da sua formação espiritual pertencente ao passado, nomeadamente aos períodos da infância e da juventude vividos no contexto ultra-repressivo da Inquisição em Portugal. De facto, a extensa réplica do protagonista marrano tem carácter retrospectivo, remetendo para a história prévia e constituindo, a nosso ver, uma «estrutura épica de comunicação» (cf. Pfister, ¹⁰2000: 103-123). A pequena resenha autobiográfica, que vem completar a história prévia numa fase tardia da acção dramática, começa por mencionar o baptismo violentamente imposto pelo Santo Ofício, sem desdenhar os benefícios colhidos através da educação cristã, quando lhe era vedado o acesso aos ensinamentos hebraicos («Was ich geworden, ward ich nur als Christ.» UA 70). O dramaturgo alemão, embora não faça eco do período de desilusão e descrença nos dogmas do cristianismo mencionado no *Exemplar Humanae Vitae*, segue,

ainda assim, as linhas essenciais do texto autobiográfico de Uriel da Costa, o qual, aliás, também sonega o passado criptojudeu do livre-pensador de origem portuense, hoje largamente comprovado.⁶⁷

Este auto-retrato complementa a heterocaracterização de Uriel, feita por Silva, Ben Jochai e Judite nos actos iniciais do drama (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.3.4.2, p. 429-437), e reporta-se também a dois outros acontecimentos historicamente referenciados, como a fuga da família Acosta para o exílio holandês e a conseqüente reconversão ao judaísmo (cf. *supra*, os subcapítulos II.2.1., p. 101, e II.2.2.2, p. 108ss.). Todavia, no que concerne a este último dado fornecido pela historiografia, Gutzkow faz uma pequena alteração ficcional ao desmentir a reconversão de Uriel Acosta juntamente com os seus parentes. É o próprio protagonista que nos confirma o desvio inscrito no texto histórico-dramático:

Ob auch von mir, der ich ein Jüngling schon
 Nach Amsterdam gekommen, *ob auch ich*
Den milden Gabriel, wie ich getauft,
Mir in den finstern Uriel wandeln will –
 Das steht mir frei und – offen sag´ ich Euch,
 Ins Allgemeine möcht´ ich gerne tauchen –
 Und mit dem großen Strom des Lebens geh´n!
 Daß ich´s nicht thue – fragt mich nicht, warum?
 (UA 71; itálicos nossos)

O herói do drama, contrariando o modelo historiográfico, confessa ter refutado a adesão à fé judaica imediatamente após a chegada a Amesterdão e não nega a sua muito característica ânsia pela liberdade («Ins Allgemeine möcht´ ich gerne tauchen – / Und mit dem großen Strom des Lebens geh´n!» UA 71). No entanto, aproveita a circunstância delicada para afirmar justamente a sua reconversão e assumir, em nome da honra, a identidade judaica que lhe vale uma existência sombria enquanto banido:

Die Ehre ist der Kitt des morschen Bundes,
 Die Ehre nur ist´s, die mich Euch verpflichtet!

⁶⁷ Acerca do criptojudáismo de Uriel da Costa, cf. em especial *supra*, os subcapítulos II.1.3, p. 90-94, e II.2.2.1, p. 107s..

Wenn Ihr so leidlich wohl in Amsterdam
 Als Menschen angesehen seid, bleibt Ihr doch
 Ein schüchtern Wild aus einem fernen Walde,
 Das zitternd stutzt vor jedem Christengruß.
 Ein Argwohn nur – Ihr müßt von dannen zieh'n
 Des Ahasveros Söhne müßt Ihr wandern
 Und wandern, wandern, wandern ruhelos –
 Und weil ich nicht im Schatten ruhen will,
 Als Christ mich in dem Grün behaglich streckend,
 Indessen Ihr im Staub der Straße zieht –
 So will ich leiden mit den Leidenden –
 Ihr dürft mir fluchen! Denn ich bin ein Jude!
 (UA 71)

O herói trágico recusa a oferta de uma existência idílica de cristão e, contradizendo os antagonistas, reafirma o seu judaísmo, mostrando, solidário, a preferência pelo sofrimento intrínseco ao destino errante de todo um povo.

Com a assunção da identidade judaica por parte de Uriel estão criadas as condições para o rabino Santos retomar a condução do acto solene com a leitura do decreto de excomunhão diante dos fiéis reunidos no local:

Santos. [...]

Gebet aus deinem Munde fährt ins Leere!
 Der Atem, den du atmest, ist die Pest.
 Gift ist der Blick aus deinem Auge, Lähmung
 Macht Kinderspott aus deines Leibes Gliedern.
 Das ist der Fluch, der über dich verhängt!
 An jeder Thüre, wo du wandernd pochst,
 Da öffne dir ein Feind! Wenn du erkrankst,
 Sei Gift in jedem Glas, das man dir reicht,
 Und naht sich dir der Todesengel einst,
 So stirb am Weg, das Haupt gen West gerichtet.
Alle (mit gesenktem Haupte). Wehe!

Uriel (*für sich*).

Mich schaudert! Nicht für mich, nein, für den Wahn,

Der so sich täuscht, dem Himmel zu gefallen!

(UA 72)

O texto é composto por um rol de maldições, que visam a segregação social do banido, em tudo semelhante ao que consta do auto de excomunhão de Baruch Espinosa, bem assim sobre o herói da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 318s.). Scott Baker (2009: 119) já fez notar, a propósito deste ritual, que a participação do público fictício reunido no palco, sufragando em coro as sanções cruéis decretadas pelo rabino, atesta o poder despótico da autoridade espiritual sobre a congregação. Santos desempenha, assim, o duplo papel de encenador e actor de um espectáculo destinado a promover uma atitude subserviente e acrítica junto do público (cf. Baker, 2008: 119), atitude essa que deixa o livre-pensador horrorizado («Mich schaudert!» UA 71). Aos actos violentos da proibição e destruição do escrito urielino a Sinagoga faz seguir, a título exemplar e diante dos olhos da comunidade, o *herem*, uma medida humanamente degradante, que tem como objectivo central o silenciamento completo da crítica ao poder instituído.

Na versão histórico-dramática, a proclamação oficial do anátema pelo chefe da delegação rabínica é, contudo, seguida de um episódio fictício que introduz uma diferença substancial em relação ao texto histórico-novelístico. Referimo-nos ao acto de coragem e solidariedade protagonizado por Judite, com a passagem para o lado do proscrito, o qual se vê, deste modo, confortado pelo apoio incondicional da amada, que põe, também ela, em risco a sua permanência na comunidade judaica de Amesterdão:

Judith. Verraten will ich mich und Euch! Verrat

An Euch ist Himmelstreue! Zittert Ihr,

Daß Fluch aus solchem Munde Segen bringt?

Verdammt die Götter, die wir beide glauben!

Es sind die wahren, ihnen lernet beten!

Er wird geliebt! Glaubt besseren Propheten!

(*Sie stürzt an Uriels Seite.*) (UA 73)

c) «Verhöhnt, ohnmächtig, mit zerriss'nen Kleidern» — o caminho para a sinagoga e a detenção de Uriel

A intolerância, o fanatismo e o abuso do poder, traços bem característicos da conduta do rabino Santos no drama em apreço, voltam a ser exibidos durante a encenação do episódio histórico subsequente, que ocorre já no início do quarto acto, depois da peripécia, ou seja, alguns dias após o «herói da consequência» (cf. *infra*, p. 487s.) ter tomado a decisão de se retractar. Reportamo-nos ao episódio dos insultos e do apedrejamento de Uriel pelo povo judeu nas ruas de Amesterdão que vem narrado na autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*. Todavia, o dramaturgo do *Vormärz*, possivelmente para impor, ao leitor/espectador, alguma distância crítica em relação ao herói trágico, opta por não representar em palco um episódio particularmente espectacular e susceptível de apelar à compaixão, mas o qual também exigiria outros requisitos técnicos e mais tempo de representação. Gutzkow prefere o uso de mais uma «estrutura épica de comunicação» (cf. *supra*, p. 464), colocando o rabino Santos e o médico Silva a relatarem e a comentarem retrospectivamente os acontecimentos ocorridos *off stage*, nomeadamente a ira popular nas ruas de Amesterdão e a detenção de Uriel, que se encontra agora impedido de manter qualquer contacto com o exterior, como ditam as tábuas da lei estampadas, em caracteres hebraicos, nas paredes laterais do palco durante a acção do quarto acto (*UA* 95):

Silva. Und niemand ward inzwischen eingelassen?

Santos. Er blieb allein, wie das Gesetz es will.

Als er ans Thor der Synagoge pochte,

Da hat er Gottes Finger wohl erkannt.

Silva. Mit Steinen wirft der Finger Gottes nicht.

Santos. Doch in dem Zorn des Volkes muß' er fühlen,

Was er zu fühlen selbst sich nicht gestand.

Verhöhnt, ohnmächtig, mit zerriss'nen Kleidern,

Sank er im Hof der Synagoge nieder.

In Einsamkeit, von allem abgeschnitten,

Was die Betrachtung hätte stören können,
 Erwartet er Befreiung und Versöhnung.
 (UA 95; itálicos nossos)

O médico Silva critica, ainda de forma tímida, a conduta da hierarquia rabínica, a qual deixa perceber, se não o incitamento, pelo menos a conivência e a aceitação da violência exercida pelo povo contra o banido. Santos parece mesmo regozijar-se com a narração das cenas de violência popular que expõem o herói trágico a uma humilhação que, tal como na autobiografia urielina e na versão mais detalhada do texto histórico-novelístico, traz à memória a Paixão de Cristo, concretamente o caminho para o calvário.

Mas a crueldade do *mahamad* reflecte-se também no tratamento dado por Gutzkow ao episódio da prisão de Uriel Acosta, historicamente situada em 1623 e cuja ocorrência no drama *Uriel Acosta* é transferida para as vésperas da cerimónia de retractação, em 1640, à semelhança do que acontece na novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 333-338). Durante um período de tempo relativamente curto mas indeterminado, as autoridades judaicas mantêm o herói cativo e rejeitam, de modo intransigente, as repetidas tentativas de chegar à fala com o proscrito, levadas a cabo tanto pelos irmãos de Uriel e como pela amada Judite. A prepotência e a crueldade do rabinato podem ser comprovadas, a título exemplificativo, pelo incidente com a carta de Rúben, destinada a revelar a morte de Ester a Uriel e, eventualmente, também a situação de falência de Manassés, que obriga Judite a um casamento forçado com Jochai.

Santos. Nehmt diesen Brief zurück – nicht ist's erlaubt,
 Daß eine Botschaft in die Zelle dringe,
 Wo Reue sich zur Buße vorbereitet.
 (*Der Diener geht mit dem Briefe ab.*)
Silva. Wo stände das geschrieben? Ihr verhindert,
 Daß sich ein stiller Seufzer zu ihm stiehlt?
 Von Judiths kummervollen Nächten soll,
 Vom Sturz Manasses nicht ihm Kunde werden?
Ihr wißt, er widerruft ja nur als Sohn,
Er widerruft um eine Braut. Die Gründe,
 Daß er sich beugt, sie haben sich verändert!

Was ein verzweifelnd Herz der Liebe, was
 Ein brechend Mutterherz zu melden hat,
 Es ist nicht ehrlich, das ihm zu verschweigen.
 (UA 97; itálicos nossos)

A recusa implacável da entrega da carta por parte do rabino indigna o *parnas*, que cumpre agora uma função córica, dando voz a uma crescente posição crítica em relação à hierarquia judaica de Amesterdão. Silva contesta a legitimidade da Sinagoga para prescrever medidas tão repressivas e denuncia a desumanidade e o fanatismo com que, cinicamente, sonega ao detido o conhecimento de factos cruciais que retiram qualquer fundamento ao acto de retractação: «Die Gründe / Daß er sich beugt, sie haben sich verändert!» (UA 97). É este testemunho de persistente intolerância, patente também na complacência com que o rabino Santos se pronuncia sobre a «ira do povo», que nos leva a subscrever a opinião de Scott Baker (2008: 120), o qual considera a cena de abertura do quarto acto como um «prólogo» da encenação histórico-dramática da «refutação penitencial do livro de Uriel Acosta» agendada para o templo judaico de Amesterdão. Além do mais, este «prólogo» da cena da sinagoga, ao revelar-nos a alteração das condições que motivaram a retractação de Uriel, introduz a ironia trágica no quarto acto, dado que o público passa a ter um conhecimento superior ao do protagonista.

d) Uriel e a desconstrução do mito de Elisha ben Abuja na cena do interrogatório — ortodoxia, cepticismo e discurso metahistoriográfico

Antes da cerimónia de retractação, está inserida a importante cena do interrogatório de Uriel na sinagoga, cujo relato não consta do *Exemplar Humanae Vitae*, permitindo ao dramaturgo a exploração de mais uma área obscura da História.⁶⁸ Gutzkow não enjeita a oportunidade e cria uma cena em que, desconhecendo os nomes dos membros do

⁶⁸ Antes de proceder à narração da cerimónia na sinagoga Talmude Tora, o histórico Uriel da Costa diz-nos apenas: «Finalmente, evidenciar-se-iam o horror e a execração dos costumes desta nação, onde os mais bem nascidos são tratados com tanta indignidade como os escravos mais vis. “Cumprirei, disse eu, todas as condições que me impuserdes”.» (EHV 580).

mahamad,⁶⁹ coloca frente a frente os dois rostos principais do conflito filosófico-religioso: de um lado, a ortodoxia, representada pela figura veneranda do rabino-mor Ben Akiba, coadjuvado por Santos e Van der Embden, duas outras personagens fictícias, e, do outro, o herói histórico-dramático Uriel Acosta. Manuela Nunes (2006d: 26-31), a primeira germanista que analisa a cena, já esclareceu os aspectos do diálogo entre Ben Akiba e Uriel que consideramos incontornáveis, a saber: o frente a frente entre os representantes de posições teológicas antagónicas, a falta de arrependimento do herói e, em especial, a explanação de duas concepções de História diametralmente opostas, ilustradas por meio da figura histórica de Elisha ben Abuja.

«Das war schon alles da» — o rabino Ben Akiba, a mitificação de Elisha ben Abuja e a repetição da História

Começemos pela questão do confronto entre a ortodoxia judaica e o neo-judeu heterodoxo, recordando a crítica de Adolf Jellinek (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2, p. 389s.) ao facto de o dramaturgo não utilizar a cena do interrogatório para esclarecer o leitor/espectador acerca da posição teológica defendida pelo protagonista. De facto, quando o rabino-mor tenta, em vão, extorquir a Uriel uma confissão de culpa pelas injúrias proferidas contra Deus, não faz mais do que referências vagas ao livro de Uriel, ao desrespeito pelos preceitos do culto e ao desconhecimento dos escritos sagrados do judaísmo: «Ich weiß auf Fasten, Reinigung, / Auf Talmudlesen hast du [Uriel] kein Vertrauen →» (UA 100).

No que concerne às relações entre História e Ficção, o aspecto mais interessante da cena em apreço reside, afinal, nas reflexões metahistóricas incluídas pelo dramaturgo do *Vormärz*. O nonagenário Ben Akiba, que, sentado no seu «cadeirão de honra» (UA 98), não se cansa de repetir a frase emblemática «Das war schon alles da» (UA 99), é chamado a representar uma concepção histórica conservadora:

⁶⁹ A composição dos conselhos de rabinos durante o longo conflito de Uriel da Costa com a Sinagoga de Amesterdão foi revelada somente no início do século XX por Mendes de Remédios (1990: 160s.; 178). Sobre este assunto, cf. ainda Manuela Nunes (2006d: 26s.) e *supra*, o subcapítulo II.2.1, p. 104.

Akiba. [...] Das war schon alles da – glaubt mir, Rabbinen!
 Epikuräer, Spötter, Glaubensspalter –
 Die Jugend denkt, es wären Neuigkeiten –
 Es war schon alles da – glaubt mir, Rabbinen –
 In unserm Talmud kann man jedes lesen
 Und alles ist schon einmal dagewesen.
 (UA 98s.)

As palavras prévias que o ancião ortodoxo dirige aos seus correligionários, ainda antes da chegada do herói trágico, configuram um discurso redundante, destinado à defesa obsessiva da tese da repetição ou da imutabilidade da História (cf. Nunes, 2006d: 27). Quando o heterodoxo banido entra em cena, «pálido e abatido» pela experiência da prisão (UA 99), é-lhe pedida a escolha de um entre dois caminhos para o arrependimento: um, curto mas severo, o outro, mais suave e longo (Nunes, 2006d: 27). O rabino-mor procura persuadir Uriel a aceitar o caminho mais longo, fundamentando a sua tese com o exemplo de uma figura histórico-lendária referenciada nos escritos rabínicos:

Akiba. [...] O wähle doch den langen Weg, Acosta!
 Er wird dir Friede gießen in die Brust,
 In deine kranke Seele, guter Sohn!
 In solchen Zweiflern, wie du bist, Acosta,
 Steckt nur der allzu wilde Drang des Forschens.
 Im Talmud hat es viele schon gegeben,
 Die irre werden durch zu vieles Wissen,
 Da war (*halb zu den übrigen Rabbinen gewendet*)
 ein großer Zweifler schon, mit Namen
 Elisa Ben Abuja, Schüler selbst
 Von einem uns´rer weisesten Rabbinen,
 Und Rabbi Mehir wieder war sein Schüler
 Und weil er zweifelte, (*steht auf*) ward er verflucht.
 Elisa Ben Abuja war wie du,
 Man scheute sich, den Namen auszusprechen
 Und hieß ihn Acher – Acher heißt der *and´re*,

Der and're nur, so schreibt von ihm der Talmud – –
 Der and're hieß Elisa und es stieg,
 Als er gestorben, dunkel aus dem Grabe
 Ein ew'ger Rauch – das Grab, es rauchte – bis
 Sein Schüler, Rabbi Mehir, linderte
 Die Ruhe seiner Seele durch Gebet,
 Er betete, der Schüler für den Meister,
 Und aus dem Grabe rauchte es nicht mehr.
 Ein solcher Acher bist du. – Es war alles da.

(*Setzt sich.*)

(UA 101s.)

Elisha ben Abuja, um rabino de feição saduceísta que, nos séculos I e II, terá lutado justamente contra o rabino ortodoxo Akiba ben Josef (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.3.1, p. 263s.),⁷⁰ é invocado pela personagem histórico-dramática do vetusto rabino-mor como arquétipo do «outro». Mas não o faz para rebater, diante de Uriel, os argumentos específicos do saduceísmo, do epicurismo ou de qualquer outra tendência heterodoxa. Akiba evoca, em especial, os aspectos lendários associados à figura do «Acher», tal como vêm narrados no texto do Talmude, com o intuito de justificar a vantagem do arrependimento longo e apaziguador da alma, que passa pela oração e pelo reconhecimento íntimo da verdade.⁷¹

⁷⁰ Acerca do pensamento religioso de Elisha ben Abuja, nomeadamente a contestação saduceísta do dogma ortodoxo da recompensa terrena e além-túmulo para a virtude humana, pode ler-se o seguinte passo da *Jewish Encyclopedia*: «Thus it is probable that the antipathy of Elisha was not directed against Judaism in general, but only against Pharisaism. The reason given for his apostasy is also characteristic. He saw how one man had lost his life while fulfilling a law for the observance of which the Torah promised a long life (Deut. xxii. 7), whereas another man who broke the same law was not hurt in the least. This practical demonstration, as well as the frightful sufferings of the martyrs during the Hadrianic persecutions, strengthened his conviction that there was no reward for virtue in this life or the next. These statements of the Jerusalem Talmud are no doubt based on reliable tradition, as they are also confirmed by the Babylonian Talmud (Kid. 39b). Bearing in mind what is said about Elisha, there can be little doubt that he was a Sadducee.» (<http://www.jewishencyclopedia.com/>; 9.7.2009). Cf. também A. Jellinek (1847: 8ss.).

⁷¹ De acordo com a *Jewish Encyclopedia*, é, efectivamente, o rabino Meir quem redime o antigo mestre ben Abuja: «Meir's tolerance, however, is best shown by his attitude toward the apostate Elisha ben Abuyah (Aher), his teacher. Of all Elisha's colleagues he alone, perhaps in the hope of reclaiming him for Judaism, continued to associate with him and discuss with him scientific subjects, not heeding the remonstrances of some pious rabbis who regarded this association with some suspicion. Meir's attachment for Elisha was so great that on the death of the latter he is said to have spread his mantle over his friend's grave. Thereupon, according to a legend, a pillar of smoke arose from it, and Meir, paraphrasing Ruth iii. 13, exclaimed, "Rest here in the night; in the dawn of happiness the God of mercy will deliver thee; if not, I will be thy redeemer"»

«Ein Acher, dünkt mich, lebte nie!» — Uriel, o céptico ou a desmitificação de ben Abuja

Uriel, no entanto, rejeita por completo tal mitificação da figura do «outro» e, concomitantemente, também a concepção histórica subjacente. O neo-judeu banido não enjeita a identificação com a figura do «Acher», mas nega a existência histórica do rabino Elisha ben Abuja:

Uriel. Hab´ ich den Ruhm der Neuheit denn begehrt?

Der Rauch des Acher ist die Feuerseele,
 Der Flammengeist, den Ihr mit ihm begrubt!
 Ein Acher bin ich selbst, ich bin der and´re,
 Der *ewig* and´re; denn im Anderssein
 Liegt die Gewähr des ewigen Entstehens.
 Und wie der Talmud doch zu deuten ist,
 So hört! Ein Acher, dünkt mich, lebte *nie!*
 Der Acher ist das Bild des reinen Denkens,
 Denn nur im andern seh´ ich, wie ich bin,
 Im andern fühl´ ich meine eig´ne Wahrheit,
 Im andern lern´ ich meine Unterscheidung,
 Das and´re ist des Zweifels heiligstes
 Symbol. Der Zweifel ist des Glaubens Nahrung –
 Und jeder Denker muß *sich* Acher sein.
 Ja, wie der Talmud klüger ist denn Ihr,
 So giebt er Achern, der ein Bild nur ist,
 Der nie gelebt hat, einen großen Lehrer
 Und einen größern Schüler, beide fromm;
 Denn nur aus Zweifel kommt ein frommer Glaube.
 (UA 102)

(Hag. 15b). The same haggadah adds that at the death of Meïr smoke ceased to issue from Elisha´s grave.» (<http://www.jewishencyclopedia.com/>; 9.7.2009).

O livre-pensador do drama gutzkowiano reclama para si o estatuto de verdadeiro «Acher», cujo traço simbólico e constitutivo é o cepticismo, encarado pelo protagonista como o verdadeiro «alimento da fé» («Der Zweifel ist des Glaubens Nahrung – Und jeder Denker muß *sich* Acher sein.» UA 102). Não é, contudo, nem o cepticismo nem a falta de arrependimento de Uriel que exasperam e reforçam a inflexibilidade do *hakam* Ben Akiba, mas sim a refutação do texto talmúdico. O herói histórico-dramático contesta a autenticidade histórica do Talmude e preconiza uma versão alternativa que desconstrói a mitificação operada pela tradição rabínica no que respeita à concepção das figuras de Elisha ben Abuja e do seu discípulo Meir como imagens de devoção e submissão à ortodoxia.

A cena do interrogatório adquire, assim, uma dimensão metahistóricográfica, de resto já mencionada por Manuela Nunes (2006d: 31).⁷² Por conseguinte, a inclusão de reflexões de índole historiográfica e/ou literária confere à tragédia *Uriel Acosta*, de acordo com a tipologia histórico-ficcional proposta por Ansgar Nünning (cf. *supra*, o subcapítulo I.1.2, p. 53-56 e 63ss.), uma característica do *drama histórico realista*.⁷³ De facto, à concepção estática e repetitiva da História defendida pelo rabino Akiba, Uriel Acosta contrapõe uma concepção mutável e transformadora da História, semelhante à que é preconizada pelo jovem autor Karl Gutzkow no ensaio histórico-filosófico *Zur Philosophie der Geschichte* (1836) (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.2, p. 202ss.). A negação da existência histórica de uma figura referenciada no texto rabínico e a consequente denúncia de manipulação ideológica da História com fins repressivos configuram, «aos olhos do velho rabino, um crime de heresia nunca antes visto», o qual não pode passar impune (Nunes, 2006d: 31):

Akiba. De Santos! – hab' ich recht gehört – es hätte –
 Elisa Ben Abuja nie gelebt?
 Ein Wirkliches, ein Mensch, im Talmud lebend,
 Der wäre nur ein Bild, nur eine Mythe –?
 Und was der Glaube fest umfangen hält

⁷² A estudiosa considera que o autor não se serve do tema histórico como mero «espelho da actualidade», mas sim com o objectivo de esboçar a escrita daquilo a que Hans Vilmar Geppert (1976: 211; 272) chama o «outro» romance histórico, caracterizado pelo «cepticismo» e pela «dialéctica da proximidade e distância» (Nunes, 2006d: 31).

⁷³ Cf. Nünning (1995: 256-296) acerca dos critérios de diferenciação gradativa dos cinco tipos de ficção histórica. A classificação da novela e do drama gutzkowianos sobre a figura histórica portuguesa no que concerne ao tipo e ao modelo histórico-ficcional será discutida na conclusão do presente capítulo (cf. *infra*, p. 494-504).

Wie Fleisch und Bein, leibhaftig, allen faßbar,
 Das wären Wolken, Dunstgebilde, die
 Erst später menschlich sich gestaltet hätten?
 Nein, das ist eine Meinung noch zu neu
 Und wohl zu sühnen, da sie nie gewesen –
 Gebt ihm des Widerrufs Formular!
 (UA 102s.)

Forçado a admitir a singularidade do caso de Uriel Acosta, que ousa contestar a autenticidade do Talmude enquanto texto histórico e preconizar uma versão alternativa, Akiba, exasperado, toma uma posição de força, impondo-lhe o caminho mais rápido para o arrependimento através da retractação.

«Es haben alle Zweifler widerrufen» — o triunfo aparente da ortodoxia

Akiba continua, ainda assim, a negar de forma quase mecânica o carácter mítico ou lendário do caso de Elisha ben Abuja, reafirmando a autenticidade histórica da versão talmúdica e insistindo interminavelmente na tese da repetição da História, até porque, a seu ver, todos os cépticos acabaram por retractar-se:

Akiba. Les't alles erst allein,
 Was Ihr mit fester deutlicher Betonung
 Vor der Gemeinde zu bekennen habt!
 Ei, ei! Der Acher nie gelebt? Acosta,
 Ihr lebt doch! Warum soll denn Ben Abuja
 Nur Mythe sein!

Uriel. O nur zu wahr! Ich lebe!

Akiba. Nun seht! Dann hat der Acher auch gelebt!
 Ja, ja, mein Sohn, geht hin und widerruft,
 Nur um im Denken nüchterner zu bleiben –
 Und leset fleißiger daheim im Talmud!
 Es haben alle Zweifler widerrufen

Und was auch einer noch so Kluges fand,
 Es war nur Blüte eines frühern Keims.
 Das Neue nur ist droben! Hier war alles
 Schon einmal da – schon alles dagewesen –
 (*während er nach rechts abgeführt wird*)
 Und fleißig Talmud lesen – junger Acher!
 (*Im Abgehen.*)
 Schon dagewesen – alles dagewesen.
 (UA 103s.)

À primeira vista, o encaminhamento de Uriel para a cerimónia da retractação parece corresponder ao triunfo da tese da repetição da História defendida *ad infinitum* pela ortodoxia («Das Neue nur ist droben! Hier war alles / Schon einmal da – schon alles dagewesen» UA 104), embora ela tenha sido rebatida pelo livre-pensador e desacreditada quanto aos métodos manipuladores e repressivos. Na verdade, só aparentemente Uriel sai derrotado, porque a sua submissão à Sinagoga não se deve ao reconhecimento sincero da culpa, mas antes a razões pessoais, extra-religiosas, como a sobrevivência da família Acosta e o amor a Judite. Acresce que o leitor/espectador, sabendo mais do que herói, está bem consciente de que a cedência do proscrito se deve ao desconhecimento da verdade sobre a mãe e a amada, imposto de forma coerciva e desumana pelo próprio *mahamad*.

Assim, através da cena histórico-ficcional do interrogatório, o dramaturgo do *Vormärz* mostra, uma vez mais, o poder da hierarquia rabínica sobre o indivíduo, não obstante a comprovação da falta de legitimidade moral das acções por ela protagonizadas. Todavia, se a originalidade do caso protagonizado por Uriel Acosta, bem assim a tese do carácter transformador da História, começa por ser negada pela evidência de o herói banido aceitar, contrafeito, a via da retractação, ela acabará por ser comprovada no decurso da cerimónia pública de retractação e penitência, como teremos oportunidade de constatar de seguida.

e) A cerimónia de retractação e penitência na sinagoga — humilhação e revolta do jovem «herói consequente»

A representação histórico-dramática do acontecimento-chave do conflito teológico entre Uriel e a ortodoxia ocupa, pouco antes do desfecho trágico do drama, um conjunto de quatro cenas do quarto acto, correspondentes aos vários momentos da cerimónia de retractação e penitência na sinagoga de Amesterdão: primeiro, o percurso de Uriel até ao tabernáculo (IV, 3); de seguida, a retractação pública (IV, 4); depois, a passagem dos membros da congregação sobre o corpo de Uriel á saída do templo judaico (IV, 5); e, por fim, a revolta do penitente contra os rabinos (IV, 5/6). O modo como o dramaturgo encena o episódio mais marcante da vida da figura histórica portuguesa revela desde logo algumas divergências em relação às versões histórico-biográfica e novelística, como a omissão do violento acto de flagelação, susceptível de potenciar ainda mais a compaixão do leitor/espectador, e, em particular, a inserção fictícia dos actos de rebelião. Além disso, Karl Gutzkow serve-se das prerrogativas de ficcionista também para fazer anteceder os actos de humilhação pública na sinagoga, decalcados dos interdiscursos fundamentais — a autobiografia *Exemplar Humanae Vitae* e a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* —, de um terceiro monólogo de Uriel e do subsequente diálogo com Rúben, enquanto o penitente se dirige ao tabernáculo para proferir o discurso de abjuração, uma cena que mereceu observações depreciativas da parte da crítica literária e teatral oitocentista (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 387ss.).

«Und sie bewegt sich doch!» — Uriel a caminho da retractação

Enquanto lê o pergaminho com o texto da retractação a caminho do tabernáculo, o herói trágico profere um monólogo em que começa por nos confessar o sofrimento íntimo pelo acto desonroso que se prepara para interpretar diante da congregação judaica de Amesterdão:

Uriel (*das Pergament betrachtend*).

Entehrendes Geständnis, du stehst treuer
 Auf diesem Pergamente nicht gemalt
 Mit schwarzen Dolchen, Pfeilen, Vipernzungen,
 Als hier in meiner Brust mit roten Wunden!
 Kein Balsam wird mir diese Wunden heilen.
 Und heilte sie vielleicht die milde Zeit,
 So werden die zurückgebliebenen Narben
 Mich nicht wie eines Kriegers Narben ehren – –
 In meinem Kerker war es diese Nacht,
 Als sah´ ich meine Mutter. Sanft und linde –
 Hat sie mich trösten wollen – und zur Seite,
 Verklärt von einem blendendweißen Lichtglanz,
 Stand Judith – Ich erwachte – Kalt begrüßten
 Mich wieder meine nackten Kerkerwände
 Und zornig faßt´ es mich, wie Galilei.–
 Ha, Galilei! Als du auf der Folter,
 Die Erde stehe still, beschwören mußtest,
 Da sprangst du, wie die Schrauben nachgelassen,
 Empor und riefst den Kardinälen donnernd
 Dein stolzes Wort: Und sie bewegt sich doch!
 Und dies dein »Sie bewegt sich doch« will mich
 Seitdem nicht mehr verlassen, immer, immer
 Klingt mir´s im Ohre: Sie bewegt sich doch –
 Und sie bewegt sich doch –

(Hinter der Szene beginnt ein Psalm, von Kindern gesungen.)

Ha, diese Stimmen!

Accorde unschuldsvoller Kinderseelen!
 Nicht wissend singen Kinder Rache psalmen –
 Muß es denn sein? Allmächtiger dort oben,
 Wie ist das *dir*, wenn ich mich krümme – kann
 Kein Arm herniederlangen aus dem Nichts?
 (UA 104s.)

Depois de se mostrar profundamente ferido na sua honra, o excomungado narra o sonho da noite anterior no cárcere, o qual revela as imagens íntimas que justificam o sacrifício das suas convicções filosófico-religiosas: a figura «meiga e afável» da mãe e a figura «branca e deslumbrante» da amada (UA 104). O despertar para a realidade nua e crua das paredes do cárcere tê-lo-ão feito tomar consciência da precariedade da sua condição que lhe traz à memória a figura de Galileu Galilei (1564-1642), o modelo histórico do cientista que revela a sua fraqueza humana ao sucumbir perante a ameaça da autoridade religiosa. Na iminência de cometer um acto «desonroso», o herói trágico busca a identificação com o protagonista do episódio especular da histórica retractação diante do Tribunal da Inquisição em Roma, realizada a 22 de Junho de 1633. O pensamento de Uriel centra-se no alegado incidente ocorrido no final da referida cerimónia, protagonizado pelo autor do *Diálogo sobre os dois grandes sistemas do mundo* (1632). O herói histórico-dramático corrobora, pois, a versão mitificadora, segundo a qual o defensor do heliocentrismo, após renegar a verdade, terá proferido a célebre frase «Eppur si muove!», mantendo-se intimamente fiel às suas convicções e prosseguindo depois, secretamente, as suas investigações durante a prisão domiciliária.⁷⁴

A última parte do monólogo urielino coincide com o início do cântico, entoado por um coro de crianças, cujo teor não é identificado na versão histórico-dramática (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 344ss.). A ocasião é aproveitada pelo penitente para denunciar a instrumentalização de crianças inocentes na luta contra a divergência de opinião, configurando um acto pedagógico promotor da vingança. Presentindo o opróbrio que se avizinha, a vítima da intolerância religiosa não renega a sua fé deísta e apela à intervenção divina: «Allmächtiger dort oben, / [...] kann / Kein Arm herniederlangen aus dem Nichts?» (UA 105).

⁷⁴ A lenda em torno das supracitadas palavras terá circulado imediatamente após a histórica sessão mas terá conhecido uma mais vasta difusão com a publicação da colectânea biográfica *Italian Libraries* (1757) de Giuseppe Baretti (1719-1789), um escritor italiano radicado em Londres.

«Der stumme Blick der Liebe Judiths winkt – –!» — Uriel e a notícia da morte da mãe

Ainda antes de chegar ao interior do templo, Uriel chora a morte da mãe que lhe é comunicada por Rúben, mas não corresponde ao apelo do irmão para prescindir da abjuração, porque desconhece o futuro casamento de conveniência de Judite com Ben Jochai, para salvar a família Vanderstraten da ruína financeira:

Ruben. Laß ab! Wir ziehen nach dem Haag und suchen

Uns dort ein neues Glück –

Uriel. Was sprichst du –! Wie

Vermag ich abzulassen! Weißt du doch,

Mein Herz gehört nicht mir in beiden Hälften;

Die Mutter gab die eine mir zurück –

Die and´re – (*Es erschallt der Widderhörnernton.*)

Ruben (*will ihn zurückhalten.*)

Judith?

Uriel. Laß mich, Bruder! Sieh´,

Der stumme Blick der Liebe Judiths winkt – –!

(UA 106)

O diálogo furtivo entre os irmãos é interrompido pelo som dos *shofares*, usados como símbolo de arrependimento na abertura desta outra ocasião solene, interceptando também a comunicação decisiva da perda de Judite de que estava incumbido o mensageiro Rúben. A hesitação ou demora de Rúben no anúncio do facto novo que inviabilizaria a retractação, há muito apontada como ponto fraco da tragédia (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 387ss.), estende-se à cena seguinte, a qual decorre já no interior da sinagoga, cujo centro é ocupado pelo tabernáculo, onde Santos, Van der Embden e dois outros rabinos aguardam, com *talits* na cabeça (UA 106), pela chegada do banido.⁷⁵

⁷⁵ Uma carta inédita de Gutzkow, com a data de 16 de Novembro de 1846 e dirigida a F. Heine (presumivelmente, um funcionário do Teatro da Corte de Dresden), reporta-se justamente ao supracitado pormenor do traje rabínico e comprova o extremo cuidado que o dramaturgo colocou na preparação da indumentária das personagens para a estreia da peça. Com o intuito de evitar qualquer desrespeito pela tradição hebraica, Gutzkow revela ter consultado o insigne cientista judeu Leopold Zunz (1794-1886): «Zunz

A cena da retractação ou a «confissão desonrosa»

O leitor/espectador tem assim a oportunidade de assistir ao primeiro acto de penitência de Uriel, o qual, em consonância com a versão historiográfica e com o texto histórico-novelístico, consiste na leitura do texto da retractação diante da comunidade de fiéis reunida no templo judaico de Amesterdão. Ainda antes de o marrano portuense proferir a primeira palavra da «confissão desonrosa» (UA 104), é o comentário de Rúben, funcionando como «estrutura épica de comunicação», que nos vai confirmando os dados recentes, deliberadamente sonogados ao proscrito detido pela Sinagoga, devido ao facto de eles alterarem radicalmente as premissas que haviam impellido Uriel para o vexame da retractação:

Ruben. O schaudervolle Wendung des Geschicks –!

Noch weiß er nicht, was sich jetzt eben

Im Hause Vanderstratens muß entscheiden!

Er widerruft um eine Mutter, die

Ihm stirbt! Um eine Braut, die – jetzt vielleicht

Für immer, immer ihm verloren ist!

(UA 107)

O discurso abjuratório é proferido por Uriel, ao som de uma música distante, após ter subido ao tabernáculo como quem sobe determinado ao cadafalso para se entregar à «morte três vezes mais sangrenta do opróbrio» (UA 107). Livremente recriado por Gutzkow com base nos dados recolhidos na historiografia, o texto de retractação, inteiramente redigido pelos rabinos, constitui em parte, e à semelhança do que sucede na versão

bemerkte mir, daß es keine eigentliche Rabbinentracht gäbe. Die Rabbinen tragen sich nach der Mode der Zeit. Ich sah Abbildungen von Rabbinen (um 1640 in Amsterdam!) die ganz in dem üblichen Van Dyk-Costüme gezeichnet waren, mit Schnurr- und getheilten Kinnbärten. Der Hut rund u[nd] breitkrämpfig. Durche Mäntel können wir vielleicht Act 2. Schluß eine etwas malerischere Wirkung hervorbringen. Den Taled wirft der Jude (jeder) nur im Tempel über u[nd] ich möchte auch entschieden widerrathen, ihn irgendeinmal, selbst im 4ten Akte nicht, anzubringen. Wir wollen das religiöse Gefühl der Juden nicht verletzen. Die einzige Stelle, wo man allenfalls den Taled wagen könnte, wäre Act 4. beim Aufgehen der hintern Gardine, wo die Priester auf der Erhöhung vielleicht mit dieser Kopfbedeckung dasitzen u[nd] sie dem heraauftretenden Uriel auch eine überhängen könnten.» (Gutzkow-Nachlass/Frankfurt-Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, A2I 46, 316).

novelística (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 341ss.), uma nova resenha histórico-biográfica de Uriel Acosta, a qual reflecte a perspectiva ortodoxa da Sinagoga sobre o conflito religioso.⁷⁶ Atente-se na dureza que caracteriza o passo inicial:

Uriel [...] »Ich Uriel Acosta, von Geburt
 Ein Portugiese, Jude meines Glaubens,
 Gestehe hier vor Gottes Auge, daß
 Ich seiner Gnade mich unwürdig fühle.
 Als Knabe schon bekannten meine Lippen
 Den Christenglauben, den mein Herz verwarf;
 Dann Jakobs Glauben wiederum bekennd
 Mit äußerem Schein und heuchelnder Verstellung
 War ich nicht Christ, nicht Jude, haßte beide,
 Insonders aber haßte ich mein Volk.
 Was ihm nur heilig ist, hab´ ich verhöhnt,
 Mit Lust gethan, was das Gesetz verbietet.
 Wo des Verstandes Kraft den Missethaten
 Den Schein der Ueberzeugung nicht verlieh,
 Nahm ich den Spott zu Hülfe, schrieb ein Buch,
 Das Belial mir eingegeben hat –
 O Fluch der Hand, die dieses Buch geschrieben –
 Die Mutter zu ermorden war sie fähig –«
 (UA 107s.)

A segunda parte do texto (UA 108) não é menos injuriosa, falsa e aniquiladora para com Uriel, e reflecte de forma mais incisiva o interesse central das autoridades rabínicas na cerimónia de retractação, visto que dá expressão ao arrependimento e à negação das ideias contestatárias do penitente em relação aos dogmas hebraicos. No entanto, o texto abjuratório acaba também por desmascarar a intolerância e a prepotência da ortodoxia, que se mostra totalmente avessa ao diálogo e à introdução de reformas. Aliás, como foi observado pelo germanista norte-americano Scott Baker (2008: 121), os termos da retractação ditados pelo *mahamad* são tão violentamente abusivos que conduzem ao

⁷⁶ Cf. *supra*, o auto-retrato de Uriel na cena da ostracização, p. 463ss..

colapso físico e mental do penitente, o qual não consegue terminar a leitura em voz alta. Tal tarefa é desempenhada pela figura obstinada do rabino Santos, que se apropria rapidamente do pergaminho para anunciar aos fiéis o segundo acto de penitência: «“An des Tempels Ausgang, / Am Tor der Synagoge auf die Erde / Als Büßer legen! Jedermann von euch / Erhebe seinen Fuß, um über mich / Hinwegzuschreiten an des Tores Schwelle!”» (UA 108s.)

O segundo acto de penitência e a revolta do «herói consequente»

Com efeito, o segundo e último acto de penitência (UA 109s.) é, no caso da tragédia *Uriel Acosta*, composto pela passagem sobre o corpo de Uriel à saída da sinagoga, a qual dá origem à insurreição do penitente. O dramaturgo, além de prescindir da representação da violentíssima cena histórica da flagelação, decide poupar o leitor/espectador também ao visionamento do ritual de penitência humilhante, servindo-se de outra «estrutura épica de comunicação» — a técnica da *teichoskopia*. É ao director leigo da comunidade que cabe, na cena seguinte, a função de narrador dos acontecimentos que decorrem *off stage*:

Silva. [...] (*Er steigt höher und sieht hinaus.*)
 Jochai will der erste über ihn
 Hinweg mit seinem Fuße schreiten. Ha,
 Unglücklicher, auch du wirst straucheln einst!
 Er tut´s – Er wagt´s – Acosta springt empor –
 Entsetzen starrt aus dem empörten Auge –
 Jochais Wort muß er vernommen haben –
 Die Kleider reißt er ab, die tiefbeschimpften,
 Man weicht ihm aus! Er stürzt hierher – Verhängnis!
 Und glaub´ ich doch, daß du vom Himmel stammst?
 (UA 109s.)

O incidente narrado pela figura histórico-dramática inspirada no *parnas* de Hamburgo é inteiramente fictício e tem o duplo condão de, por um lado, sublinhar a soberba rancorosa

de Jochai e, por outro, de desencadear a revolta do herói trágico, o qual tenta recuperar a dignidade com a interrupção abrupta do ritual ignominioso.

O surpreendente acto de rebelião criado pelo dramaturgo do *Vormärz* estende-se, de resto, à sexta cena do quarto acto, em que assistimos ao regresso sobressaltado dos rabinos e da multidão ao palco, logo seguidos do protagonista, que sobe, «enfurecido» e «desfigurado» [in wildem Aufzuge, entstellt] ao tabernáculo (UA 110), constituindo um «momento de retardamento» do desenlace trágico. Confirmados em definitivo os factos que os rabinos haviam silenciado, isto é, a morte de Ester e agora também a impensada perda irremediável de Judite para Ben Jochai, Uriel reconhece, desesperado, a inutilidade do *sacrificium intellectus*:

Uriel (*kämpft, sich an diese Nachricht zu gewöhnen. Seine Brust hebt sich, seine Augen rollen. Endlich stürzt er verzweifelt an Silvas Brust*).

Ich gab den Tod mir um zwei Leichen, Silva!

O allzu sterblich sind die Sterblichen!

(UA 111)

Trata-se da anagnórise, a qual, no texto histórico-dramático, consiste no reconhecimento da retractação como erro trágico do livre-pensador judaico-português (cf. Eke, 2005b: 121).⁷⁷

E é quando o hiperzeloso rabino Santos, movido por uma sanha punitiva sem igual, o apelida de «Tempelstörer» [agitador do templo] (UA 111) e lhe exige o prosseguimento do ritual de expiação que Uriel se inspira nas figuras de Galileu («Noch Sühnung? *Hört! Und sie bewegt sich doch!*» UA 111) e de Sansão, o herói bíblico que simboliza a força descomunal de origem divina (Jz 13-17), para proceder à negação do texto da abjuração:

Uriel. Stürzt, ihr Felsen,
Von meiner Brust! *Du Zunge werde frei!*
Gefesselte Vernunft, erhebe dich
Mit eines Simsons letzter Riesenstärke!
Mit meinem Arm zerdrück ich Eure Säulen –
Dem blinden Geigenspieler fällt es ein,

⁷⁷ Sobre o momento análogo na versão histórico-novelistica, cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, p. 339.

Er selber sei der Held, der seinen Schmerz
 Besingt, um Euch zum lust'gen Tanz,
 Mit seinem Lied zur Freude aufzuspielen!
 Zum letzten Male schüttle ich mein Haar,
Und rufe: Was ich las – es ist nicht wahr!
 (UA 111; itálicos nossos)

Desconhecendo ainda os verdadeiros motivos do casamento de Judite com o inimigo Ben Jochai, o jovem herói trágico, qual Sansão, sente-se traído pela amada e invoca o poder da razão para se libertar dos grilhões e derrubar as colunas que sustentam a comunidade judaica de Amesterdão (cf. Nunes, 2006d: 32).

A retractação da retractação comprova, uma vez mais, que Gutzkow se conserva indiferente ao rigor histórico e prefere tirar partido dos privilégios de ficcionista para elevar a dignidade humana do seu herói histórico-ficcional no termo do conflito trágico que este mantém com a Sinagoga. Com efeito, no fecho da cena, Uriel Acosta, acossado e expulso pela multidão comandada pelo temível sacerdote que presidiu ao espectáculo da humilhação pública («Santos und Alle. Hinweg, hinweg mit ihm!» UA 111), ressurge, de forma honrosa e audaz, como apologista da liberdade, insurgindo-se contra a tradição rabínica e seus seguidores acríticos:

Uriel. O leugnet Ihr
 Das Sonnenlicht durch diese matten Kerzen?
 Sagt Ihr, die Sterne glaubten das, was wir?
 Unsterblich dünkt Ihr Euch in Euerm Wahn?
 Ihr Eintagsfliegen, sommernachtgeboren
 Und wie ein Nichts im ew'gen Raum verloren!
 An Worte fesselt Ihr den Geist, an Worte
 Den ew'gen Gott, an diese ird'sche Schöpfung,
 Die Euer Auge kaum begreifen kann?
 Wir wollen Freiheit von dem alten Joch!
 Nur die Vernunft sei das Symbol des Glaubens!
 Und wenn wir zweifeln, Wahrheit aufzufinden,
 So ist es besser, neue Götter suchen,

Als mit den alten, statt zu beten, fluchen!

(UA 111s.)

Ao reafirmar as suas convicções diante das autoridades religiosas, cujos abusos de poder foram sendo desmascarados no decorrer do quarto acto, dá provas da sua elevada estatura moral e parece justificar o epíteto de «Held der Konsequenz» (UA 39), escolhido *a posteriori* pelo autor, quando reage às críticas contemporâneas.⁷⁸ De resto, perfilhamos a

⁷⁸ Cf. *supra*, o subcapítulo III.3.2.1, p. 386ss.. Reza assim o texto do prefácio à última edição do drama publicada em vida por Gutzkow: «Uriel Acosta ist *kein* schwankender und charakterloser Held, wie gewöhnlich behauptet wird, sondern das absolute Gegenteil. Denn würde sich Acosta das Leben nehmen, wenn er nicht, trotz scheinbarer Irritation der Konsequenz, die Konsequenz selbst wäre? Ein sich überwindendes, starres Gemüt will sich hier gleich anfangs aus den Armen der Liebe reißen und bleibt auf dem Schauplatz der voraussehenden Konflikte nur deshalb zurück, weil ihm seine Gemeinde den Prozeß macht. Jude nennt sich Acosta, während ihm freistünde, sich als Christ den Verfolgungen seiner Glaubensgenossen zu entziehen. Nur die tiefste, die sittlich *berechtigte* Mitleidenschaft des Gemüts für die gemeinsame Sache der Ahasverussöhne irritiert seine Konsequenz, und dieser *Gegendruck* seiner Ueberzeugungen wiegt denn doch, dächten wir, in seiner geschichtlichen Bedeutung zentnerschwer, zentnerschwer in einem Gemüt, dessen Organisation noch *keinem Juden unverständlich geblieben ist*, soweit sich ihm das Wort erprobte: »Das Wesen unseres Volkes ist die *Familie!*« Es ist Verläumdung und nur ein Verfolgen des Scheins, wenn man die Motive zu Acostas Widerruf in seiner »Charakterschwäche« findet. Keine unedle ist die Schuld, die Acosta auf sich ladet. Die Wehklagen eines geknechteten Volks binden seine Kraft; die blinden Augen seiner Mutter, der geschäftliche Ruin seiner Brüder, Hingebung, der Schmerz einer Liebe wie Judiths, die edle Duldung des ihn schützenden Manasse – wahrlich, alles das sind nicht vereinzelte Motive der Zufälligkeit, sondern es steht im Zusammenhang mit einem Ganzen, das den Helden – erstens durch seinen Widerruf auf die Höhe einer objektiven, historisch bindenden Sittlichkeit, und – zweitens auf die Höhe jener allgemeinen menschlichen Gesetze hebt, die in der Geschichte aller Meinungskämpfe und Ueberzeugungen die Kundgebungen titanisch ansetzenden Mutes oft genug, leider bemitleidenswert und die Teilnahme herausfordernd, irritierten. Sind nur in der Darstellung die Repräsentanten Silvas, Manasses, Judiths, der blinden Esther und der Brüder Uriels keine Marionetten, sondern beseelte, begeisterte, von ersichtlicher Ueberzeugung getragene Israeliten, so könnte Uriel im Widerruf zugestanden haben: $2 \times 2 = 5$, und der Anblick eines unter dem Gesetz der Sitte und des Vorurteils mit schwersten Seufzern atmenden Genius müßte diejenige Wirkung hervorbringen, die durch die tragische Muse erstrebt wird. Daß zuletzt die angespannte Kette, nachdem sich die Verhältnisse ändern, die Mutter tot ist und Judith, nach demselben Gesetz der Unterordnung auch *ihres* Willens unter ein gemeinsames großes Volksgesetz und Volksschicksal, das sie gegen Uriel geltend gemacht hatte, ebenso auch ihrerseits ihrem Vater zu gefallen verfährt, in stürmischer Eile *abrollt* und Uriel seinen Widerruf wieder zurücknimmt und zuletzt über den Bruch mit sich selbst sich tötet, macht ihn gerade zum *Helden* der Konsequenz. Sein Tod kann und soll nur *diese* Wirkung hinterlassen: Das Märtyrertum einer idealen Anschauung des Lebens enthält mehr Leiden und Prüfungen, als derjenige ahnt, der auf seinem Sofa von Konsequenz spricht! Wollt doch nur einmal etwas großes in der Welt! Ihr werdet bald finden, daß Ueberzeugungstreue im großen Stil Phasen hat, die nicht die Phasen einer Stadtverordneten-Konsequenz sind. Die tragische Versöhnung über den Märtyrer des Judentums, über den Blutzeugen für das Prinzip der Familie, über den Blutzeugen für die Urberechtigung des Herzens und der *Liebe* auch in den Fragen des Geistes oder – des Hasses wird in dem Schlußgedanken de Silvas ausgesprochen: Das große Gesetz Gottes in der Geschichte schein nicht zu sein, was wir an Wahrheit auffänden, sondern wie wir es auffänden. In diesem Wie seines Ueberzeugtseins hat Acosta trotz seines Unterliegens gesiegt. Urgroßmütig ist es, wenn eine einzige der Anklagen, die Acosta *selbst* gegen sich und gegen seine *scheinbare* Inkonsequenz (z. B. Akt 5) ausstößt, vom Zuschauer anerkannt, aufgenommen und unterschrieben werden wollte! Unsere jüngeren Schauspieler geben leider die Titelrolle meist zu weich, zu gelassen, zu leidend-reflektiv. Schon das erste Auftreten bei de Silva muß zeigen, daß die Gelassenheit der

opinião de Manuela Nunes (2006d: 32s.), segundo a qual o protagonista se assume aqui verdadeiramente como «Acher», o «outro», porquanto, através do seu «discurso de rebeldia», faz vingar a tese da mutabilidade da História e da «efemeridade das instituições e das ideias», defendida durante o confronto com o ancião Ben Akiba, na cena do interrogatório (cf. *supra*, p. 474ss.). É também nesta altura que o leitor/espectador vê finalmente clarificados os contornos do pensamento filosófico-religioso que Gutzkow atribui ao herói trágico: ao defender o deísmo naturalista ou ético («Nur die Vernunft sei das Symbol des Glaubens!» UA 112), aliás, inscrito no *Exemplar Humanae Vitae* como estádio final da «aventura espiritual» do marrano portuense (cf. *supra*, o subcapítulo II.2.2.3, p. 111s.), o protagonista Uriel Acosta termina a última cena do quarto acto, fazendo-se simultaneamente eco dos anseios do seu criador. Basta lembrar que o autor do *Vormärz* utiliza consabidamente a temática religiosa de Seiscentos com o intuito de reivindicar, de forma camuflada, a transformação sociopolítica na Alemanha da Restauração (cf. Eke, 2005b: 121).

Na verdade, a versão histórico-dramática do episódio da retractação e penitência do livre-pensador judaico-português no drama *Uriel Acosta* diverge, de modo bem vincado, tanto do texto histórico-biográfico legado por Uriel da Costa como do texto da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.3, especialmente, p. 347s.). A encenação histórico-dramática dos acontecimentos ocorridos na sinagoga Talmud Tora de Amesterdão revela-nos um rejuvenescido herói trágico, perfeitamente idealizado, o qual, à revelia do seu modelo histórico, se afirma por meio da revolta contra a ortodoxia judaica, sem se deixar abater pela humilhação no templo.

e) A queda do herói trágico

Só no último acto da tragédia, no qual Gutzkow encena o desfecho trágico do conflito teológico e amoroso, desviando-se de novo em relação aos intertextos

Haltung Uriels nur eine scheinbare, seine Ergebung nur die momentane Beherrschung eines an sich leidenschaftlichen Temperamentes ist.» (UA 38ss.).

historiográficos e novelístico, o leitor/espectador assiste à queda inevitável do herói. No dia seguinte, Uriel desloca-se ao jardim da casa de campo de Vanderstraten e, após se ter despedido do sobrinho Baruch, assiste sozinho aos momentos altos da celebração do casamento entre Judite e Ben Jochai, realizado fora do palco:

Uriel[...] Jochai! Herzenschachernder Hidalgo!

(Er zieht ein Pistol hervor.)

Zeig' deine Wechsel vor! Verfalltag ist!

(Er zielt nach hinten.)

Halt' still wie ich, als du mich tratst im Staube!

Zuck' nicht mit deinen Augenwimpern, Krösus!

Noch einen Atemzug – noch einen Mensch! Ha!

(Er läßt das Pistol sinken.)

Sie wechselten die Ringe, – – Widerrufen

Ist hier vergebens und um nichts die Rache! – –

O denke niemand! Denke niemand! Schwach

Wird dir der Arm, wenn auch dein Geist erstarkt –

Ja, eine welke Blume bin auch ich

Und der Begriff nur hat noch Wert an mir!

So bin ich nichts und mag entsagend sterben.

(UA 120)

Desempenhando por momentos a função de narrador, o herói rebelde profere o quarto e último monólogo, confessando a sua determinação em se suicidar (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.3.4.2, p. 453s.), mas não sem ajustar contas com o odiado rival amoroso, cuja atitude ignóbil provocara a revolta de Uriel na cena da sinagoga. Os epítetos com que presenteia Jochai («Fidalgo traficante de corações» e Creso, o rei lídio, dono de uma riqueza lendária) são elucidativos quanto à repulsa que sente em relação ao materialismo do competidor. Todavia, a imagem da troca de alianças entre os noivos, em vez de reforçar o desejo de vingança, acaba por consciencializá-lo da inutilidade quer da retractação proferida no dia anterior quer de um eventual acto de retaliação contra o oponente, dando origem à alteração da decisão inicial. Esta renúncia, que volta a engrandecer o livre-pensador do ponto de vista moral e humano, constitui um novo desvio ficcional do drama relativamente às duas

versões historiográficas do atentado fracassado contra o parente de Uriel da Costa, inscritas na memória colectiva por Johannes Müller (1644: 1415, *apud* Gebhardt, 1922: 203s.) e por Philipp van Limborch (1687: 343s., *apud* Gebhardt, 1922: 210).⁷⁹

Acresce que o desenlace trágico do drama se afasta igualmente do final melodramático da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, facto que não fica a dever-se apenas à abdicação de qualquer represália contra Ben Jochai, mas, outrossim, às circunstâncias em que ocorrem as mortes de Judite e do próprio Uriel.⁸⁰ De facto, na tragédia *Uriel Acosta*, o dramaturgo faz questão de se servir das prerrogativas ficcionais de que dispõe e não consente que o herói se deixe dominar pela sede de vingança, como sucede com o histórico Uriel da Costa ou com o protagonista da novela histórica. É apenas durante o derradeiro encontro com Judite, a qual já agoniza sob o efeito do veneno, que Uriel toma, tarde de mais, conhecimento das razões que levaram a amada a aceitar a mão de Jochai. Consumado o suicídio da bela judia como «vítima de um amor mais alto» [Opfer einer höhern Liebe] (UA 125), o herói trágico sente-se co-responsável, como prova a alusão ao motivo das flores («Es ist das Gift aus meinen welken Blumen!» UA 124), e age de novo conseqüentemente, decidindo-se pelo caminho do suicídio.

Quase a terminar, leia-se o discurso de despedida de Uriel Acosta:

Uriel [...] Und nun lass´ ich Euch diese Welt des Irrtums,
Der Zweifel und des Wahns und der Verfolgung!
Wälzt größ´re Steine noch auf Menschenherzen,
Die sich wie ich nach Gottes Antlitz sehnten
Und ohne Fürwort eines Priesters wagten,
Unmittelbar ins Auge ihm zu schauen –
Ich kann den meinen nicht mehr länger tragen.
In sonnenhelleren Jahrhunderten
Kommt auch die Zeit, wo man hebräisch nicht,
Nicht griechisch, nicht lateinisch, nein, in Zungen

⁷⁹ Sobre os relatos do destino trágico do marrano portuense feitos pelos autores do panfleto *Judaismus und Judentum* e do tratado *De Veritate Religionis Christianae: Amica Collatio Cum Erudito Judaeo*, cf. *supra*, o subcapítulo II.3.2, p. 116-119.

⁸⁰ Os motivos que levaram Gutzkow a evitar no drama o «banho de sangue» que caracteriza o final da novela foram já abordados nos subcapítulos sobre a génese da tragédia *Uriel Acosta* (cf. *supra*, o subcapítulo III.3.1, p. 378ss.).

Des Geistes und der Wahrheit sagen wird:
 Noch gab die Welt nicht Raum für solche Bahnen,
 Noch war die Luft zu schwül für solche Flammen –
 Er mußte geh'n, weil er nicht bleiben durfte!
 Habt Ihr gesiegt, seht dort, da ist der Platz,
 Das Banner des Triumphes aufzupflanzen!
 Manasse, jene Trauerweiden mein' ich –
 Mein Genius! Du folgst! Nicht Ihr – bleibt dort!
 Von ferne will ich Euch die Stelle zeigen,
 Wo *Ihr* den Sieg gewinnt und ich – den Frieden.
 (UA 125s.)

Antes de partir, o «herói consequente» (UA 39) apresenta um retrato disfórico da congregação judaica de Amesterdão de 1640, caracterizada pela repressão fundamentalista da liberdade de consciência, que reflecte a realidade sociopolítica da Alemanha da Restauração, e reclama para si o estatuto de precursor de uma futura era de liberdade e tolerância.

No encerramento da obra histórico-dramática sobre o livre-pensador judeo-português, após a agitação geral dos convidados para o casamento («*Allgemeine Bewegung.*» UA 126), provocada pelo aparatoso suicídio do protagonista, ocorrido *off stage* («*Wie er fort ist, fällt ein Schuß.*» UA 126), o dramaturgo do *Vormärz* recorre de novo a uma «estrutura épica de comunicação», que consiste num breve epílogo dramático:

Santos (*hervortretend nach der Seite, wo Uriel ging*).

Der Glaube siegt, zwei Opfer sind gefallen.

Silva (*hält ihn zurück, blickt abwechselnd nach außen und auf Judith, die von Manasse gehalten bleibt*).

O stört die Schauer dieser Stunde nicht!

Zwei Zeugen eines Glaubens, der die Welt

Verachtet! Richtet nicht, denn wie wir hier

Erstarrt vor Schrecken steh'n, die wahren Mörder

Des stummen Paars sind wir! O, geht hinaus

Und predigt: Schonung, Duldung, Liebe!

Und was der wahre Glaube? Ach! Der Glanz,
 Der alten Heiligtümer, seh´ ich, schwindet.
 Glaubt, was Ihr glaubt! Nur überzeugungsrein!
 Nicht *was* wir meinen siegt, de Santos! Nein!

(*Er schlägt ans Herz.*)

Wie wir es meinen, das nur überwindet.

Die Gruppe bleibt. Der Vorhang fällt.

(UA 126)

Enquanto o representante da ortodoxia judaica de Amesterdão considera Uriel e Judite como «duas vítimas» de heresia, interpretando o duplo suicídio como vitória de uma religião inflexível na conservação dos seus dogmas, o médico Silva, chamado a desempenhar uma função córica, faz uma leitura oposta dos acontecimentos histórico-ficcionais encenados em palco. Visivelmente indignado com a insensibilidade do rabino Santos perante as mortes dos correligionários, o *parnas* de Gutzkow, ao contrário do seu homónimo histórico, condena o judaísmo ortodoxo («Zwei Zeugen eines Glaubens, der die Welt / Verachtet!» UA 126) e faz um *mea culpa* em nome da comunidade judaica de Amesterdão («die wahren Mörder / Des stummen Paars sind wir!» UA 126). Ao exercício de autocrítica, o médico Silva, que no final do drama surge como porta-voz ideológico do autor Karl Gutzkow, faz seguir a exigência de uma mudança de posição por parte da hierarquia rabínica, posição essa que passa pelas práticas de «indulgência, tolerância e amor!» (UA 126) em substituição da práticas repressivas e atentatórias contra as liberdades individuais, como as que o leitor/espectador acaba de testemunhar. Trata-se, pois, de uma oposição inequívoca à ortodoxia judaica, aqui representada pelo rabino mais intransigente da obra em apreço: «Nicht *was* wir meinen siegt, de Santos! Nein! / [...] *Wie* wir es meinen, das nur überwindet!» (UA 126). Não obstante o *pathos* com que a figura córica profere as palavras finais da tragédia (cf. Nunes, 2006d: 35), o derradeiro apelo à tolerância religiosa, após a queda do «herói consequente» com o traje de mártir,⁸¹ insere-se na tradição do drama iluminista de Lessing *Nathan der Weise* e vem sublinhar a dimensão parabólica do drama histórico *Uriel Acosta*, estreado, recorde-se, no Teatro da Corte de Dresden, em 1846, em plena época da Restauração.

⁸¹ Cf. Krautz (2001a: 76) e *supra*, o subcapítulo III.3.3.4.1, p. 428.

Terminamos a nossa análise do desenlace trágico, fazendo notar que o duplo suicídio de Uriel e Judite, encenado por Gutzkow no final do drama, constitui um claro desvio ficcional relativamente aos dados históricos apurados acerca da morte do marrano português, bem assim ao desfecho da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Com efeito, enquanto na versão histórico-novelística o episódio melodramático do homicídio falhado e do subsequente suicídio de Uriel é encenado como acto de vingança de um livre-pensador eticamente ferido no seu conflito com a Sinagoga, seguindo, de um modo geral, a tese do teólogo arminiano Philipp van Limborch (cf. *supra*, o subcapítulo II.3.1, p. 114ss.), na tragédia Gutzkow encena a catástrofe preservando a elevada estatura moral do «herói conseqüente», o qual abdica de qualquer represália contra o inimigo Ben Jochai e apenas se suicida quando é confrontado com a morte da amada. A representação histórico-dramática dos últimos momentos da vida da figura histórica judeo-portuguesa, pertencente, diga-se, a uma das zonas mais obscuras da biografia urielina, além de omitir o episódio da escrita do *Exemplar Humanae Vitae*, inclui alguns dados inteiramente fictícios relativos ao entrecho amoroso, como o casamento de Judite e Ben Jochai, e, por fim, a morte da amada. Assim, podemos comprovar de novo a simbiose entre historicidade e ficcionalidade na representação da figura de Uriel Acosta e na encenação dramática dos acontecimentos que encerram o conflito entre o herói trágico de tendência deísta e a ortodoxia judaica de Amesterdão.

3.4. Conclusão

Antes de tecermos as considerações finais acerca do presente estudo, designadamente no que concerne ao tratamento histórico-ficcional da figura do livre-pensador judaico-português, bem como da temática histórica a ele associada, no nosso *corpus*, concentremo-nos por ora exclusivamente nos principais resultados da análise da ficcionalização da História no drama *Uriel Acosta*. Começámos por constatar que a «tragédia em verso, histórica mas de tendência actual», cuja génese remonta essencialmente à Primavera de 1846, passada por Gutzkow em Paris, tem uma história de recepção algo irregular, mas que não pode deixar de ser lembrada como um êxito ímpar na carreira do dramaturgo oitocentista alemão, um facto facilmente comprovável através do brilhante percurso da peça pelos palcos do *Vormärz*. No que respeita à análise da selecção e configuração histórico-ficcional do binómio espaço-tempo, das personagens e da acção relacionados com o conflito entre o protagonista luso-judeu e a ortodoxia judaica, já comentámos o facto de o título *Uriel Acosta* incluir o primeiro sinal de historicidade do drama sobre a figura histórica portuguesa, o que corresponde, afinal, a uma prática recorrente desde a antiga tragédia grega. Todavia, a escolha do título parece ser igualmente sintomática da preferência do autor do *Vormärz* pelo paradigma de representação histórico-ficcional de pendor biográfico preconizado por Bulwer-Lytton. Além do mais, lembramos que o título omite a referência à filiação saduceísta do herói, um aspecto que tem uma relevância estruturante na construção da figura do judeu português na novela. Trata-se, ao mesmo tempo, de um primeiro sinal de redução da complexidade filosófica do protagonista que, no drama, paira vagamente entre o cristianismo e o judaísmo para se afirmar, no final, como deísta, conservando os traços ficcionais da idade jovem e da relação amorosa com Judite. O princípio da *reductio*, que caracteriza de forma bem mais vincada a selecção e configuração dramática de aspectos históricos, fica a dever-se, sobretudo, ao facto de Gutzkow não abdicar das regras clássicas da tragédia. De facto, o espaço e o tempo da acção da tragédia *Uriel Acosta* estão totalmente concentrados nos últimos dias de vida do converso portuense, *i.e.*, «por volta de 1640», «em Amesterdão e arredores» (UA 30). Provavelmente, só o critério da verosimilhança evitou o cumprimento mais rigoroso da

unidade de tempo prescrita pelos teóricos renascentistas italianos e pelos classicistas franceses, a qual acaba por ser desrespeitada. O binómio espaço-tempo, devido à ausência do estrato bíblico relativo ao saduceísmo, é também reduzido a uma dupla dimensão histórico-cronológica: por um lado, o espaço-tempo histórico da consolidação da comunidade sefardita e asquenaze na Amesterdão seiscentista em que decorre o acontecer dramático e que reflecte, por outro, a realidade histórica do contexto de produção e recepção da obra, no ano de 1846, ou seja, da época da Restauração, numa fase em que se assiste à radicalização crescente da luta anti-absolutista. De resto, à semelhança do que acontece na novela, a História é encenada exclusivamente de forma convencional ao nível da diegese, criando no leitor-espectador a ilusão do real.

Os referidos dados contextuais encontram-se historicamente referenciados. Contudo, as figuras e os eventos factuais surgem entretecidos com personagens e cenas inteiramente fictícias na construção literária do drama em moldes clássicos, tentando respeitar as componentes essenciais da tragédia prescritas por Aristóteles (*hamartia*, peripécia, anagnórise, terror, compaixão e catarse). Na verdade, a roupagem clássica imposta ao drama em verso, cujos cinco actos se encontram estruturados sob a forma de pirâmide, com a exposição a abarcar os actos iniciais, o clímax e a peripécia no acto intermédio e a catástrofe no acto final, revela-se extremamente exigente no que respeita à selecção da matéria histórica. Assim, tanto os dados relativos ao período cristão de Uriel passado em Portugal relegados para a história prévia como o conflito teológico com a ortodoxia judaica ocorrido no período holandês são fortemente condensados.

O conteúdo da resenha autobiográfica de Uriel inserida, desta feita, na cena da ostracização da tragédia *Uriel Acosta* é visivelmente abreviado, enquanto a recriação da contenda religiosa se resume a questões não especificadas, respeitantes ao polémico escrito de Uriel, que, agora, resulta num único anátema, aos episódios da retractação e penitência na sinagoga, bem como ao fim trágico do judeu heterodoxo. Em nome dos pressupostos estético-teatrais e das motivações político-ideológicas que perfilha, o dramaturgo do *Vormärz* abdica de diversos elementos historiográficos que pudera trabalhar ficcionalmente no texto novelístico da Jovem Alemanha, como são os casos do período de exílio de Uriel, da primeira retractação e reconciliação com a Sinagoga, e ainda do episódio com os dois prosélitos, bem assim outros aspectos, como, por exemplo, a simplificação do teor da

controvérsia filosófico-religiosa ou a redução drástica das cenas de Uriel com a amada e com os familiares. A acrescida concentração do acontecer dramático em relação ao saber historiográfico atesta, pois, o elevado grau de ficcionalidade da tragédia sobre o luso-judeu, um traço também evidente na autonomia poética colocada na encenação dramática dos episódios estruturantes do histórico conflito urielino com a hierarquia hebraica de Amesterdão.

No que concerne à selecção e configuração das *dramatis personae*, lembramos que a constelação de figuras, apresenta alterações pouco significativas em relação à do texto novelístico se exceptuarmos os casos das personagens de Judite, de Ben Jochai, do médico Silva e do próprio protagonista que realçam, de novo, o elevado grau de ficcionalidade da versão histórico-dramática do caso Uriel da Costa. Aliás, a construção do herói histórico-dramático insere-se na mesma tradição literária que o seu antecessor histórico-novelístico, continuando a evidenciar os traços exemplares do judeu heterodoxo, historicamente prefigurados no autor do *Exemplar Humanae Vitae*. O reiterado destino trágico após a disputa teológica com a ortodoxia judaica de Amesterdão confirma também que o dramaturgo do *Vormärz* volta a conceber o livre-pensador judaico-português como mártir da intolerância religiosa, atenuando-lhe, contudo, os traços temático-motívicos da insatisfação e da melancolia.

Não são, efectivamente, estes últimos estados de alma que sobressaem na representação da figura de Uriel e na encenação dramática das cenas estruturantes do conflito entre o herói trágico e a ortodoxia. As cenas fictícias e, em geral, pertencentes à esfera privada predominam ao longo dos três primeiros actos que compreendem a exposição, a intensificação do conflito central, o clímax e a peripécia. Recorde-se que a apresentação do protagonista é feita no decurso da exposição, sendo iniciada na ausência do mesmo, durante o diálogo fictício entre Silva e Jochai na biblioteca, com o intuito de despertar a curiosidade do público. Ao rememorar a cena idílica, que inspirou o quadro do par amoroso de Maurycy Gottlieb intitulado *Uriel Acosta e Judite Vanderstraten*, o jovem comerciante e rival vem logo pôr em relevo a hibridez histórico-ficcional da acção e do herói dramáticos. Devido ao facto de Judite se encontrar comprometida com Ben Jochai, Uriel parece ser capaz de renunciar estoicamente ao amor. No entanto, o retrato inicial do protagonista, traçado nas cenas fictícias da exposição dramática, não esconde alguns traços

histórico-biográficos facilmente reconhecíveis enquanto ecos intertextuais da «fonte-mãe», como as origens portuguesas e o esboçar da controvérsia filosófico-religiosa com o *parnas* Silva, a qual coloca, desde o início, em evidência o marranismo e o cepticismo racionalista que fazem de Uriel Acosta um opositor inequívoco da ortodoxia judaica.

As cenas fictícias do terceiro acto decorrem um dia após o *herem* e mostram a forma como o herói convive com a ingrata condição de banido. Em vez de se ver forçado a um exílio, o excomungado é acolhido em casa dos Vanderstraten, onde protagoniza uma longa *disputatio* com Silva, o qual, no papel de mediador do conflito teológico no drama, lhe propõe a retractação pública. Enquanto o director leigo da Sinagoga defende a integração harmoniosa do indivíduo numa ordem geral ancorada na tradição milenar representada pela congregação hebraica de Amesterdão, o banido insiste no pensamento heterodoxo que o obriga a uma existência marginal e infeliz. A discussão entre Silva e Uriel atinge o momento climáctico com a narração da parábola do cego, uma breve hipodiegesis especular colocada na boca do herói trágico. Com esta *mise en abyme*, cheia de reminiscências bíblicas, Uriel pretende ilustrar o absurdo do acto abjuratório, enquanto o *parnas* tenta persuadir o proscrito, apelando à força inquebrável dos laços familiares no seio da comunidade judaica, que levariam, antes de mais, à perda irremediável de Judite por amor ao pai e, também, ao desgosto da mãe de Uriel.

É bom não esquecer que o subsequente monólogo de Uriel constitui justamente uma análise introspectiva centrada na questão «Ob mir die Wahrheit edler als die Liebe?» (UA 86). Trata-se, claro está, do dilema do banido, o qual hesita entre a lealdade às convicções filosófico-religiosas e o casamento com a amada Judite, familiarmente presa à comunidade judaica. O monólogo de decisão, que apresenta uma estrutura retórica típica do discurso com carácter deliberativo (*genus deliberativum*) e obedece, genericamente, às partes constitutivas da oratória (*partes orationis*), culmina na reafirmação da recusa da retractação. Estamos perante o clímax da tragédia, pois a *argumentatio* do herói é construída de forma dialéctica e faz sobressair especialmente as premissas comprovativas da recusa da abjuração, atingindo o ponto culminante, quando se faz eco da frase lendária de Lutero, diante do «Reichstag» em Worms: «Hier stehe ich und kann nicht anders!». No entanto, o encontro de Uriel com a família acaba por abalar a extrema rectidão moral e

desvelar a fraqueza humana do herói trágico, o qual aceita submeter-se à retractação, consumando-se, assim, a peripécia.

Vale a pena lembrar, porém, que o conflito interior que faz hesitar o protagonista entre a fidelidade ao pensamento heterodoxo e a retractação pública, motivada pelo amor, não passa de uma inserção fictícia de Gutzkow na moldura histórica adoptada no drama em apreço. Na verdade, as razões invocadas pelo autor do *Exemplar Humanae Vitae* para se submeter às retractações de 1632/33 e de 1640 são o isolamento sociocultural e a miséria a que se viu remetido durante largos anos como banido, acrescidas da violenta hostilidade familiar liderada pelo primo Dinis Eanes (aliás, Abraão Aboab), a qual origina a ruína financeira e inviabiliza as segundas núpcias de Uriel, e da outra «guerra» permanente, movida pela comunidade de fiéis. Na tragédia *Uriel Acosta*, pelo contrário, os motivos para a cedência do livre-pensador aos ditames da hierarquia rabínica são, inteiramente, fantasiados por Gutzkow, embora sejam perceptíveis alguns ecos difusos da autobiografia urielina. Com efeito, de par com o amor por Judite, é a penosa situação económica da família, agravada pela debilidade da velha mãe cega, que se revela como factor determinante para a alteração da recusa da reconciliação com a comunidade judaica, mediada pelo médico Silva. Na versão histórico-dramática são, de facto, as duas mulheres judias, Judite e Ester, que estão na origem da peripécia.

Na cena do jardim da casa de Vanderstraten, Gutzkow coloca em palco o herói trágico e o pequeno Baruch Espinosa com um raminho de flores, enquanto a celebração do casamento de Judite com Ben Jochai decorre *off stage*. A última cena fictícia do drama não representa, a nosso ver, a entrega de uma herança espiritual ao futuro filósofo banido, no sentido de um incitamento à continuidade da luta por uma causa. Sob o violento impacto da humilhação no templo judaico, Uriel apela a uma sábia cautela na divulgação do seu pensamento em tempos de opressão religiosa, numa alusão ao contexto da repressão sociocultural e ideológica na época da Restauração. Apenas quando fica a sós o protagonista reconhece efectivamente em Baruch as capacidades intelectuais para ser seu herdeiro espiritual, vaticinando-lhe, contudo, um futuro repleto de sofrimento. Ao juntar, numa circunstância totalmente fantasiada, duas figuras historicamente referenciadas e filosoficamente próximas, para abordar a questão do legado espiritual de cariz heterodoxo, o dramaturgo alemão volta a reforçar a hibridez histórico-ficcional, que, aliás, também

caracteriza o tratamento das cenas históricas ou pertencentes a *dark areas of history* na obra em apreço.

O primeiro tema historicamente documentado a ser objecto de encenação dramática é o episódio da censura, confiscação e queima do *Exame das Tradições Farisaicas*. Gutzkow desloca este momento-chave do histórico conflito de 1623/1624 para o ano de 1640, *i.e.*, para uma fase culminante da contenda religiosa, funcionando os actos repressivos do *mahamad* sobre o «livro» urielino como prenúncio do anátema que recairá sobre o neo-judeu português. A escassez de dados históricos sobre a principal obra filosófico-religiosa de Uriel da Costa, apurados até à data da composição do drama, e a obediência ao preceito da concentração da acção, exigido pela tragédia clássica, obrigam Gutzkow a uma representação simplificada dos acontecimentos em torno do *Exame das Tradições Farisaicas*, os quais envolvem, como o dramaturgo também sabe, a intervenção de Samuel da Silva através da réplica intitulada *Tratado da Imortalidade da Alma*. Não obstante, o autor do *Vormärz* dá um grande relevo ao livro de tendência saduceísta, utilizando-o como um verdadeiro motor da intriga religiosa durante os dois actos iniciais do drama. Chamado pela Sinagoga a examinar o polémico escrito do antigo discípulo à luz dos textos do Talmude e da Tora, o erudito Silva não nos dá o seu parecer por intermédio do *Tratado da Imortalidade da Alma*, como reza a História, mas sim em diálogo com Ben Jochai. A condenação do livro deliberada pelo director leigo da congregação, ao deixar em aberto a possibilidade de Uriel escapar à excomunhão desde que renuncie ao judaísmo e se disponha a confessar a fé cristã, também contradiz ostensivamente os factos históricos. Assim, os dados factuais da censura, confiscação e queima do *Exame das Tradições Farisaicas*, os quais reverberam a realidade sociopolítica da Restauração, são convocados pelo dramaturgo para ilustrar o carácter repressivo e intolerante da Sinagoga, não deixando de apresentar alguns sinais claros de ficcionalidade.

O mesmo sucede com outros episódios de origem histórica, como a imponente cena pública da ostracização de Uriel, na qual este acaba por assumir verdadeiramente a luta contra a ortodoxia rabínica. A cena fulcral do lançamento do anátema ocorre durante uma festa que reúne, na casa de campo dos Vanderstraten, a comunidade judaica de Amesterdão. Gutzkow divide a cena eminentemente teatral em cinco partes: primeiro, após o soar das trombetas, o discurso de abertura do chefe da comitiva, que determina a marginalização do

judeu heterodoxo; depois, a defesa estratégica da tese do cristianismo de Uriel pelo rival Ben Jochai. Segue-se a resposta firme do herói trágico, o qual, no âmbito de uma resenha autobiográfica que discorre sobre o passado católico, refuta o alegado pendor cristão do seu livro, reafirmando convictamente a identidade judaica. A cerimónia solene dirigida pelo rabino Santos prossegue com a leitura do auto de excomunhão, um texto violento, composto por um rol de maldições, que visam a segregação social do banido, bastante semelhantes ao texto do anátema que atinge o histórico Baruch Espinosa. Por fim, o leitor/espectador assiste ao acto de coragem e solidariedade de Judite, a qual apoia de forma incondicional o judeu proscrito, uma atitude eticamente nobre, que aproxima a heroína trágica da sua homónima bíblica.

À excepção das cenas relativas ao *Exame das Tradições Farisaicas* e à proclamação do *herem*, inseridas nos actos iniciais como catalisadores da acção dramática, os episódios históricos constitutivos do conflito espiritual, encenados, não raro, como rituais religiosos, distribuem-se pelos dois últimos actos, visando, primordialmente, sublinhar as formas de repressão características da hierarquia rabínica (cf. Baker, 2008: 117). Antes de recapitularmos os resultados da análise dos polémicos acontecimentos de Abril de 1640, nomeadamente a histórica cerimónia de retractação e penitência na sinagoga de Amesterdão, bem assim a nebulosa morte de Uriel da Costa, gostaríamos de referir brevemente dois outros eventos históricos tratados no início do quarto acto da tragédia, que ilustram a intolerância da congregação hebraica de Amesterdão: o episódio dos insultos e do apedrejamento de Uriel pelo povo judeu a caminho da sinagoga, testemunhado nas páginas da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*, e a cena do interrogatório.

Quanto à detenção e ao percurso de Uriel até ao templo judaico, o dramaturgo do *Vormärz* opta por não representar em palco um episódio particularmente espectacular e susceptível de apelar à compaixão, talvez por razões técnico-dramatúrgicas, porventura para não prolongar o tempo de representação da peça ou, quiçá, para impor ao leitor/espectador alguma distância crítica em relação ao herói trágico. Gutzkow prefere o uso do relato retrospectívico, uma «estrutura épica de comunicação» recorrente no drama em apreço, colocando, desta vez, o rabino Santos e o médico Silva no papel de narradores e comentadores da Via-Sacra do banido por entre a população, testemunhada *off stage*. A

prepotência e crueldade do *mahamad* constituem, através do incidente com a carta de Rúben, um episódio fictício que atesta o isolamento total e degradante imposto ao detido.

A cena do interrogatório, sobre a qual, além de uma vaga referência, constante da autobiografia de Uriel da Costa (cf. *EHV* 580), não existem quaisquer documentos comprovativos, confirma a intransigência cruenta do rabinato em matéria religiosa. Com plena liberdade para a recriação ficcional desta área obscura da História, Gutzkow encena aqui o frente a frente entre Ben Akiba, personagem histórico-ficcional defensora inflexível dos dogmas da ortodoxia judaica, e Uriel, porta-voz do cepticismo heterodoxo e avesso ao arrependimento sincero. Contudo, o *hakam* de Amesterdão e o livre-pensador de origem portuense representam também duas concepções de História diametralmente opostas, ilustradas por meio da figura histórica de Elisha ben Abuja, construindo ao longo do diálogo uma interessante reflexão metahistoriográfica (cf. Nunes, 2006d: 26-31). Por um lado, o ancião, que vai repetindo *ad infinitum* a emblemática frase «Das war schon alles da» (*UA* 99), mitifica a figura histórica de Elisha ben Abuja referenciada nos escritos rabínicos como arquétipo do «outro», em nome da tese da repetição ou da imutabilidade da História. Por outro, o neo-judeu banido desconstrói o mito de Elisha ben Abuja, reclamando para si próprio o estatuto de verdadeiro «Acher», cujo traço simbólico e constitutivo é o cepticismo, em defesa de uma concepção mutável e transformadora da História, análoga à que é preconizada pelo jovem Karl Gutzkow no ensaio histórico-filosófico *Zur Philosophie der Geschichte* (1836).

Se é certo que a cena do interrogatório, ao terminar com o encaminhamento de Uriel para a cerimónia de retractação, sugere o triunfo da ortodoxia judaica e da concepção repetitiva da História, a verdade é que a submissão do herói trágico à Sinagoga não se deve ao reconhecimento sincero da culpa, mas antes a razões pessoais, extra-religiosas, nomeadamente a sobrevivência da família Acosta e o amor por Judite. Acresce que o leitor/espectador, sabendo mais do que herói, está bem consciente de que a cedência do proscrito se deve ao desconhecimento da verdade sobre a mãe e a amada, imposto de forma coerciva e desumana pelo próprio *mahamad*, no intuito de impedir que Uriel tenha acesso a informações que porventura pudessem impedir a retractação. O herói trágico é nitidamente manipulado pelas autoridades da Sinagoga, o que aumenta a simpatia do público em relação a ele. Assim, através da cena histórico-ficcional do interrogatório, Gutzkow persiste, de

novo, na encenação do poder da hierarquia rabínica sobre o indivíduo, não obstante a comprovação da falta de legitimidade moral das acções por ela protagonizadas, o que reflecte, sem dúvida, a posição anti-restaurativa do dramaturgo do *Vormärz*.

Em conformidade com o preceito político-literário do «tráfico» ideológico, a encenação da cerimónia de retractação e penitência na sinagoga de Amesterdão não podia deixar de preencher também um espaço generoso na tragédia *Uriel Acosta*. O tratamento do episódio histórico fulcral evidencia, uma vez mais, o uso de técnicas de representação da História específicas do modo dramático, as quais incluem também algumas «estruturas épicas de comunicação», como, por exemplo, o monólogo de Uriel a caminho da retractação, os apartes de várias personagens, a técnica da *teichoskopia* ou o epílogo. O acontecimento-chave do conflito teológico ocupa, pouco antes do desfecho trágico do drama, um conjunto de quatro cenas do quarto acto, começando pelo percurso de Uriel até ao tabernáculo (IV, 3), que é marcado quer pelo sofrimento íntimo do protagonista, devido ao acto desonroso de sacrifício das suas convicções filosófico-religiosas, quer pela comunicação da morte da mãe ao penitente por parte de Rúben, dois dos vários dados introduzidos por Gutzkow, que sinalizam a ficcionalidade na representação do episódio histórico. De seguida, assistimos, recorde-se, ao primeiro acto público de penitência, que consiste na leitura do texto abusivo e aniquilador da retractação (IV, 4), imposto pelo *mahamad*, texto que contém uma nova resenha histórico-biográfica de Uriel Acosta, que reflecte a perspectiva ortodoxa da Sinagoga sobre o conflito religioso.

A cena subsequente (IV, 5) compreende o segundo e último acto de penitência, ou seja, a passagem dos membros da congregação sobre o corpo de Uriel à saída do templo judaico, acção encenada *off stage*, narrada e comentada pelo médico Silva, estando a atitude arrogante e rancorosa de Jochai na origem da revolta final do penitente contra os rabinos, representada imediatamente a seguir. Na cena da rebelião do protagonista histórico-dramático (IV, 5/6) — outro momento inteiramente fantasiado por Gutzkow —, o público assiste, primeiro, à anagnórise, com o reconhecimento da retractação como erro trágico pelo herói, e, depois, à retractação da retractação de Uriel, que ressurge de modo honroso e audaz diante das autoridades rabínicas como apologista da liberdade religiosa. Recordamos, pois, que o modo como o dramaturgo do *Vormärz* encena «o espectáculo inquisitorial da readmissão à comunidade que, ideada como punição, ficou sendo sentença de morte para o

Judeu lusitano *ex ordini nobilium*» (Vasconcelos, 1922: 73) revela divergências óbvias em relação às versões histórico-biográfica e novelística, as quais serão abordadas abaixo nas Considerações Finais (cf. *infra*, p. 516s.). Importa, contudo, reter desde já que a encenação histórico-dramática da retractação e penitência na sinagoga nos mostra um Uriel Acosta rejuvenescido e perfeitamente idealizado como «herói conseqüente» (UA 39), o qual, ao contrário do seu modelo histórico, se afirma por meio da revolta contra a ortodoxia judaica, sem se deixar abater pela humilhação pública no templo.

A queda do herói trágico dá-se no quinto e último acto, quando Uriel, ao sentir-se co-responsável pelo destino de Judite, imita a amada, forçada a casar com o odiado Ben Jochai, no caminho para o suicídio. No entanto, o protagonista histórico-ficcional, desta feita, prescinde da tentativa de vingança contra o antagonista inscrita por Limborch na memória colectiva, partindo do mundo dramático da comunidade hebraica de Amesterdão de 1640 — caracterizado pela repressão fundamentalista da liberdade de consciência, que reflecte a realidade sociopolítica da Alemanha da Restauração —, morrendo como estilizado mártir da intolerância religiosa e precursor de uma era de liberdade. As derradeiras palavras da tragédia *Uriel Acosta* cabem, porém, à figura córica de Silva, o médico e director leigo da comunidade, que, após as mortes sacrificias de Judite e Uriel, critica as autoridades rabínicas e deixa um apelo final à tolerância religiosa, inserindo a tragédia gutzkowiana do *Vormärz* na série literária do drama iluminista *Nathan der Weise* de Lessing.

Prestes a terminar a síntese conclusiva do presente capítulo, gostaríamos de fazer notar que, em função do acima exposto, a tragédia protagonizada pelo livre-pensador de origem portuguesa parece não obedecer aos ditames do modelo de representação histórico-ficcional preconizado por Bulwer-Lytton. Na verdade, o drama em apreço, embora siga, *grosso modo*, a trama histórico-biográfica associada à figura de Uriel da Costa, não satisfaz as expectativas porventura criadas com a escolha do título *Uriel Acosta*, sacrificando grandemente o rigor histórico-científico em prol dos preceitos estético-teatrais de Karl Gutzkow, um autor que não prescinde, já se vê, do pressuposto programático a que chama «contrabando de ideias». O intensificado grau de ficcionalidade, ao qual não é alheia a inserção do enredo amoroso e dos actos de rebeldia de Uriel na sinagoga, denuncia, de certo modo, a influência das efabulações típicas do paradigma scottiano.

Por outro lado, a presença isolada das reflexões metahistoriográficas na cena do interrogatório não parece ser suficiente para classificar a a tragédia *Uriel Acosta* como *drama histórico revisionista*, um dos tipos histórico-ficcionais postulados por Ansgar Nünning (1995: 267-276). De resto, além dos aspectos acima referidos, o drama em apreço revela características histórico-ficcionais muito semelhantes às da novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, a saber: um predomínio claro da *representação hetero-referencial e factual da História* e um certo equilíbrio entre elementos da realidade histórica e elementos ficcionais, mas sem qualquer sinalização da ficcionalidade. A área de referência extratextual predominante é a dos acontecimentos históricos relativos ao caso de Uriel da Costa, enquanto no que concerne às relações intertextuais são privilegiadas as fontes historiográficas e o intertexto histórico-biográfico *Exemplar Humanae Vitae*. A matéria histórica é encenada ao nível da diegese, com uma única reflexão meta-historiográfica ao nível extradiegético. O conflito histórico entre o herói trágico e a ortodoxia rabínica é encenado de forma linear e cronológica, verificando-se, deste modo, uma *encenação dramática inteiramente linear e cronológica* dos acontecimentos histórico-ficcionais, entrecortada por uma *reflexão* sobre a historiografia e a teoria histórica. O drama gutzkowiano representa exclusivamente o passado histórico da comunidade judaica de Amesterdão em 1640, deixando perceber uma relação de analogia com o presente histórico de 1846. Os modos de encenação dramática predominantes são o diálogo, o monólogo e algumas «estruturas épicas de comunicação», formas de mediação narrativa que têm também um papel importante na representação da História no texto dramático, desde a tragédia antiga. No seu conjunto tais aspectos dramaturgicos proporcionam *uma representação ficcionalizada da História* hegemonicamente centrada no passado como projecção da situação histórica do presente, ou seja, da época da Restauração. Segundo o último critério proposto pelo narratologista alemão, o drama de Gutzkow opta por uma *transmissão predominantemente didáctico-recreativa da História* que confere a primazia às funções didáctica e hedonística, bem assim às funções de balanço, orientação e transformação social e moral. Por conseguinte, consideramos que a tragédia *Uriel Acosta* preenche os requisitos de um tipo histórico-dramático, a que o narratologista alemão chamaria *drama histórico realista*.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluído o estudo dos processos de apropriação e representação ficcional da matéria histórica associada à figura do livre-pensador judeo-português na obra literária de Karl Gutzkow, chegou o momento de apresentarmos, de forma sintética, os principais resultados da nossa investigação, iniciada com uma reflexão teórica sobre a relação entre Ficção e História, relevando a especificidade estética e genológica da representação ficcional da temática histórica, em geral, e da figura histórica, em particular. Nesse âmbito, rejeitámos quer a tese da convergência entre ficção histórica e historiografia, defendida por Hayden White, Brian McHale, Elisabeth Wesseling, Linda Hutcheon e outros teorizadores que se debruçaram sobre a ficção histórica pós-modernista, ou por Daniel Fulda, quer a tese separatista, propugnada por críticos literários como Hans Vilmar Geppert, Klaus Weimar e Paul Michael Lützeler, bem assim por narratólogos como Dorrit Cohn, entre outros. Preferimos adoptar a posição do narratólogo alemão Ansgar Nünning, que preconiza uma tese separatista gradativa e concessiva, cuja abrangência e flexibilidade tornaram mais profícua a análise específica da ficção histórica, em particular no que concerne à selecção e à representação narrativa da matéria histórica.

De seguida, completámos a clarificação da nossa posição teórico-metodológica. A perspectiva interdisciplinar e ecléctica por nós adoptada pretendeu dar resposta a questões relativas à «historicidade do texto» e à «textualidade da História» sem descurar, todavia, a peculiaridade e a complexidade da obra de arte literária, que exigiu o recurso a processos de análise semiótico-comunicativa e cultural. Definidos os objectivos específicos no âmbito da Hermenêutica Intercultural e do *cultural turn* verificado nas Ciências Sociais e Humanas, prosseguimos com o estudo da recepção da figura histórica de Uriel da Costa e das fontes historiográficas de Karl Gutzkow.

Assim, na parte II do presente trabalho, a abordagem dos principais aspectos e etapas da (re)construção historiográfica e literária da biografia de Uriel da Costa, desde 1644 até aos nossos dias, demonstrou que o processo de mitificação do luso-judeu como vítima do judaísmo rabínico é iniciado por Phillip van Limborch, em 1687, com a difusão da autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*. Neste testamento espiritual, o converso

heterodoxo procede a uma auto-estilização como mártir *exemplar* da liberdade de pensamento, na sequência de uma perseguição implacável por parte da hierarquia judaica, que lhe decreta três anátemas e o submete a uma humilhante cerimónia de retractação e penitência na sinagoga Talmude Tora de Amesterdão, acontecimento considerado como catalisador do suicídio do livre-pensador, ocorrido, presumivelmente, em Abril de 1640. A imagem positiva do marrano nascido no Porto estava já fortemente enraizada na memória colectiva europeia nos anos 30 do século XIX, quando Karl Gutzkow escreveu a novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, e perdurou até aos nossos dias, relegando para a sombra a imagem disfórica do herege obstinado, propagada pela ortodoxia rabínica. A perenidade do retrato heróico de Uriel da Costa deve-se à intensa recepção do *Exemplar Humanae Vitae* e de diversos trabalhos historiográficos publicados por numerosos estudiosos, sobretudo entre finais do século XX e as primeiras décadas do século XIX, com destaque para os nomes de Mendes dos Remédios (1990 [¹1911]), Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922; 1924: 5-22) e Carl Gebhardt (cf. Costa, 1922), entre vários outros que divulgaram dados histórico-biográficos até então desconhecidos. Somente os resultados da investigação histórico-científica mais recente, protagonizada, a partir dos anos 60, entre outros, por Israel S. Révah (1995a; 2004), pelo discípulo do erudito parisiense, Carsten L. Wilke (2004: 7-65), e por vários estudiosos de origem judaica — os norte-americanos Herman P. Salomon e I. S. D. Sassoon (cf. Costa, 1993; 1995), bem como o historiador da filosofia israelita Yirmiyahu Yovel (1993) — permitiram retocar ou questionar a imagem tradicional de Uriel da Costa. Por meio da divulgação e interpretação de novos documentos inéditos e de factos desconhecidos, os referidos investigadores lançaram uma nova luz sobre alguns dos pontos mais obscuros do perfil histórico-biográfico e filosófico do marrano português, sobretudo no que respeita à evolução do seu pensamento. Com efeito, as conhecidas fases da «aventura espiritual» de Uriel da Costa (Révah, 2004: 69ss.) perceptíveis no texto do *Exemplar Humanae Vitae*, e, portanto, conhecidas por Gutzkow, — o catolicismo da infância e da juventude vividas em Portugal, o judaísmo saduceísta (1616-1632) e o deísmo naturalista ou ético do último período — foram acrescidas de duas outras fases teológicas anteriormente desconhecidas: o criptojudaísmo dos últimos anos passados em terras lusas (1609/1610-1614) e o judaísmo ortodoxo dos primeiros anos do período do exílio germano-holandês (1614-1616). Esta actualização do perfil filosófico-religioso de Gabriel/Uriel da

Costa conduz H. P. Salomon e I. D. S. Sassoon a uma revisão histórico-biográfica muito polémica. À imagem idealizada do «duplo converso» (Krautz, 2001a: 61), os eruditos hebraístas respondem com uma «teoria da conspiração», transformando o autoproclamado mártir do livre-pensamento num obstinado vingador sem escrúpulos, o qual, com base no caso verídico do bígamo Abraão Mendes, teria inventado todo o episódio humilhante da retractação e penitência na sinagoga de Amesterdão, com o sórdido objectivo de incriminar o fervoroso rabino Saul Levi Morteira, à época líder espiritual da congregação Talmude Tora (cf. *supra*, o subcapítulo II.1.4, p. 95ss.).

A explicitação cabal do trajecto biobibliográfico de Uriel da Costa incluiu também uma caracterização do referido percurso espiritual, que não descarta a abordagem sucinta das obras deixadas pelo livre-pensador representativas da sua fase saduceísta: o opúsculo com as *Propostas contra a Tradição* (1616), enviadas à comunidade judaica «ponentina» de Veneza; o *Exame das Tradições Farisaicas*, da qual apenas se conhecem três capítulos «sobre a Mortalidade da Alma Humana» (1622/1623); e a segunda versão do *Exame das Tradições Farisaicas* (1624), que é confiscada e queimada pelas autoridades civis, enquanto o seu autor é preso. Por fim, a análise do *Exemplar Humanae Vitae*, um texto escrito sob o impacto da humilhante cerimónia no templo judaico, permitiu comprovar, para além do relato autobiográfico, a explanação dos preceitos da doutrina deísta, correspondente à derradeira etapa de uma longa evolução filosófica.

Antes de nos centrarmos no estudo do *corpus* da nossa dissertação, tivemos ainda o ensejo de nos ocuparmos dos testemunhos de recepção de Uriel da Costa e da sua obra na Alemanha, com o intuito de nos apropriarmos dos interdiscursos historiográficos e literários que estiveram na base da dupla (re)construção ficcional do judeu português empreendida por Karl Gutzkow nos anos 30 e 40 do século XIX. Foi possível constatar que o representante da geração da Jovem Alemanha terá compulsado os dois primeiros testemunhos do caso protagonizado por Uriel da Costa, os quais nos oferecem as duas únicas versões historiográficas da misteriosa morte da figura histórica em apreço: o panfleto anti-semita *Judaismus oder Judentum* (1644), do pastor protestante de Hamburgo Johannes Müller, e a obra dada à estampa pelo teólogo arminiano Philipp van Limborch *De Veritate Religionis Christianæ: Amica Collatio cum Erudito Judæo* (1687), que inclui também a primeira versão do *Exemplar Humanae Vitae*. Tudo indica, no entanto, que

Gutzkow terá acedido igualmente às duas versões seguintes da «fonte-mãe» (Vasconcelos, 1922: 5): a tradução inglesa de John Whiston intitulada *The Remarkable Life* (1740), e a primeira tradução alemã com o título *Bild des menschlichen Lebens* (1793), da autoria de Johann Georg Müller. Recordo ainda que, para além dos referidos textos, o autor germânico teve à disposição um conjunto disperso de outras fontes bibliográficas, entre as quais destacamos o *Dictionnaire historique et critique* (1695-1697) de Pierre Bayle e as obras *Jüdische Merkwürdigkeiten* de Johann Jakob Schudt, *Cimbria litterata* (1744) de Johannes Möller, *Mélanges Philosophiques, Littéraires, Historiques* (1771) de Voltaire, os excertos do tratado filosófico e religioso de Hermann Samuel Reimarus *Apologie oder Schutzschrift für die wahren Verehrer Gottes*, publicados por Lessing, entre 1774 e 1778, sob o título *Fragmente eines Ungenannten* (1774-1778), e o comovido testemunho de recepção sobre o «pobre Acosta», assinado por Herder nas *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1795).

Debrucemo-nos agora sobre os resultados da parte principal (III) da presente dissertação, que, no seguimento do estudo da posição estético-literária de Karl Gutzkow no panorama histórico-cultural da época da Restauração, consistiu, essencialmente, na análise dos modos de apropriação e representação estético-literária da matéria histórica nas duas primeiras obras histórico-ficcionais sobre Uriel da Costa, concedendo especial atenção à construção da figura histórica portuguesa. Começámos por fazer notar que a profunda hibridez histórico-ficcional do nosso *corpus* decorre de um conhecimento significativo da temática histórica e biográfica relativa a Uriel da Costa, a qual é seleccionada e configurada de acordo com a concepção de novela e drama históricos de Gutzkow, mais próxima do modelo histórico-ficcional de Bulwer-Lytton, que pretende superar o paradigma scottiano, por meio de um rigor histórico superior. No contexto repressivo da Restauração, o autor oitocentista reconhece nestes subgéneros um meio propício ao «contrabando de ideias» sob a capa dissimuladora de acontecimentos relevantes e de figuras de dimensão humana universal, resgatados à História, visando a edificação ético-política do público.

Com efeito, ao eleger a figura histórica portuguesa, autora do *Exemplar Humanae Vitae*, como protagonista da novela *Der Sadducäer von Amsterdam* (1834) e da tragédia *Uriel Acosta* (1846), Gutzkow está a privilegiar o modelo bulweriano em detrimento do modelo scottiano, que oferece o protagonismo a um jovem herói fictício de perfil «mediano» (cf. Lukács, 1965: 26-34), o qual, no decurso das suas aventuras, contracena

com figuras historicamente referenciadas e se vê envolvido em acontecimentos de importância histórica. No entanto, quer a novela quer a tragédia, muito embora conservem genericamente a moldura histórica que envolve o conflito teológico entre o protagonista neo-judeu, representante das ideias progressistas, e a hierarquia rabínica da capital holandesa, símbolo das autoridades reaccionárias, apresentam um elevado grau de ficcionalidade. Por conseguinte, em ambas as obras, o tratamento dado ao caso historicamente referenciado do marrano portuense pelo ficcionista alemão, que — na esteira de autores clássicos como Lessing, Goethe e Schiller — se assume como «senhor da História» (Lessing, 1973a: 207), denota também a influência do paradigma histórico-narrativo de Walter Scott, bem mais amplamente difundido no espaço de língua alemã desde a década de 1820 (cf. *supra*, o subcapítulo III.1.4.1, p. 189ss.). À ficcionalização mais ou menos notória de dados historiográficos não é, porém, alheio o «tráfico» da ideologia liberal, praticada por Gutzkow desde os anos 30 do século XIX. O nosso *corpus* histórico-ficcional está, assim, intimamente relacionado com o presente histórico do autor, *i.e.*, com o contexto político, económico, social e cultural da Alemanha sob a égide de Metternich. Aliás, a liberdade poética de que goza o escritor manifesta-se nos vários aspectos das obras analisadas nos capítulos relativos à ficcionalização da História, como a selecção e configuração do espaço, do tempo, da acção e das personagens, incluindo a figura de Uriel da Costa, cuja (re)construção histórico-ficcional nos mereceu uma atenção muito particular.

Em ambas as obras histórico-ficcionais, os indicadores de historicidade encontram-se generosamente disseminados por todo o texto, desde a exposição até ao desenlace trágico que decorrem em Amesterdão, passando pelos dados da história prévia relativos ao passado português do protagonista. Em rigor, tais indicadores surgem ainda ao nível paratextual: no caso da tragédia, a primeira referência histórica está contida no título *Uriel Acosta*, que corresponde ao nome «classificante» e também «alusivo» ou «prefigurado» do marrano português que protagonizou o conflito filosófico-religioso com a comunidade sefardita de Amesterdão; no caso da novela, o primeiro sinal de historicidade é introduzido no prelúdio, em que o narrador autoral alude ao clima de prosperidade económica, liberdade de pensamento e tolerância religiosa que os judeus exilados encontraram na Holanda do início do século XVII, imediatamente seguido da descrição do lar da família Acosta na cidade de

Amesterdão, com a qual abre a acção. Os mais relevantes sinais de historicidade comuns aos dois textos histórico-ficcionais consistem em personagens, episódios e documentos, na sua grande maioria recolhidos no *Exemplar Humanae Vitae*, a principal fonte intertextual de Gutzkow, que, curiosamente, não é mencionada em nenhuma das obras em apreço. Reportamo-nos, em primeiro lugar, às personagens históricas da mãe, dos irmãos, do primo inimigo/rival amoroso de Uriel, bem como ao jovem Baruch Espinosa, aos rabinos e ao médico Silva, personagens essas que são todas submetidas a um processo de ficcionalização mais ou menos intenso. Quanto a outras matérias históricas retratadas na novela e no drama, há que referir um conjunto de episódios estruturantes do conflito central de cada uma das obras, a saber: a ostracização de Uriel no início do combate filosófico-religioso com a ortodoxia; a censura, confiscação e queima do livro *Exame das Tradições Farisaicas*, actos repressivos situados em momentos diferenciados do acontecer histórico-ficcional; e, já na curva descendente da acção, a humilhação do herói a caminho da prisão e na cerimónia de retractação e penitência na sinagoga, bem assim o subsequente suicídio do protagonista como mártir do livre-pensamento. Também nestes casos, julgamos ter ficado bem perceptível a transfiguração poiética a que o artista sujeita a matéria bio-histórica em qualquer das obras sobre o luso-judeu.

Ao invés, são também vários os sinais de ficcionalidade inequívoca partilhados pela novela e pelo drama históricos em consideração. Destacamos somente os mais evidentes: em primeiro lugar, a *imitatio* goethiana do rejuvenescimento do herói Uriel Acosta (cf. *supra*, o subcapítulo III.2.3.4.2, p. 281s.), o qual, em 1640, tem cerca de vinte anos de idade, contrariamente ao modelo histórico que, nessa altura, era já um quinquagenário. O outro desvio fundamental relativamente aos dados históricos consiste na alteração do estado civil do neo-judeu, que nos textos gutzkowianos é solteiro e chega a ambicionar o casamento com Judite, a figura fictícia da bela judia, ao passo que o seu homónimo histórico chega a Amesterdão na companhia de sua mulher, a qual acaba por morrer alguns anos depois. A conjugação destas duas modificações indicadoras de ficcionalidade permite a concatenação da intriga amorosa com o conflito teológico, uma opção que vai ao encontro do gosto do público leitor da Restauração, bem familiarizado com o romance histórico de matriz scottiana.

Embora haja muitos outros aspectos que atestam a simbiose histórico-ficcional do nosso *corpus*, não podemos deixar de reconhecer que a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* se revela, apesar de tudo, bem mais próxima da chamada verdade dos factos do que a tragédia *Uriel Acosta*. Tal conclusão é fácil de tirar se sintetizarmos aqui os principais resultados da análise da apropriação e representação das diversas matérias históricas associadas à figura de Uriel da Costa e ao conflito do protagonista luso-judeu com a ortodoxia judaica, em cada um dos textos histórico-ficcionais. No que respeita à novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, pudemos constatar algumas assimetrias específicas em relação ao saber historiográfico, designadamente, a abreviação e simplificação do histórico conflito entre o luso-judeu e a Sinagoga, que se manifesta no facto de a primeira obra do *corpus* registar apenas duas excomunhões, enquanto na historiografia estão referenciados três anátemas (1615/1616, 1624 e 1633). Tal redução permite a maior concentração do acontecer exigida pelo género novelístico.

A influência genológica repercute-se, outrossim, no tratamento dado aos eventos históricos integrados no texto da novela que mais contribuem para a construção da figura do marrano de origem portuense. Referimo-nos, por um lado, à deslocação arbitrária de certos elementos histórico-biográficos no decurso do conflito teológico, como a antecipação do libelo de desvio de dois prosélitos da conversão ao judaísmo ou o transposição do episódio da prisão de Uriel (em Maio de 1624, antes do segundo *herem*) para o período que precede a cerimónia de retractação e penitência na sinagoga, seguida da morte do luso-judeu. Por outro lado, note-se a colocação e a transformação poética de alguns episódios estruturantes do conflito entre Uriel e a hierarquia rabínica em momentos-chave da acção novelística, como a ostracização em casa dos Vanderstraten, as cenas da prisão e da humilhação na sinagoga, bem assim a última sequência narrativa relativa ao misterioso desaparecimento do livre-pensador, pertencente às *dark areas of history*.

Os referidos acontecimentos históricos ficcionalizados por Gutzkow, assim como outros eventos fictícios por ele inseridos na trama histórica, ilustram bem a hibridez histórico-ficcional do tratamento da temática relativa à figura de Uriel da Costa na obra *Der Sadducäer von Amsterdam*. O herói novelístico insere-se, nitidamente, na linha positiva das figuras de judeus exemplares, todavia, apresenta características específicas herdadas do interdiscurso histórico-biográfico, nomeadamente o pensamento heterodoxo que tornou

Uriel na figura de um marginalizado («Außenseiter»), de um mártir da luta pela tolerância religiosa. A sua marginalidade e a heterodoxia deste herói pluridimensional, embora também estejam relacionadas com o marranismo, ficam a dever-se essencialmente ao saduceísmo, a doutrina religiosa por ele perfilhada e pré-anunciada no título da novela.

A supressão do criptojudaísmo e da curta fase ortodoxa na evolução espiritual do herói da novela, provavelmente originada pela leitura do *Exemplar Humanae Vitae*, permite a Gutzkow a construção de um protagonista mais crítico e distante dos preceitos do judaísmo. De resto, é o intertexto autobiográfico, bem como a restante literatura historiográfica vinda a lume até às primeiras décadas do século XIX, que estão na base da concepção das cenas de apedrejamento nas ruas e da humilhação inaudita na sinagoga, as quais visam reforçar o perfil de mártir e a dimensão crística do livre-pensador. Na medida em que pode ser lida como uma crítica velada à situação sociopolítica e cultural da Restauração, a cena da expiação no templo judaico constitui, afinal, o exemplo mais pungente de «Ideenschmuggel» facultado pelo novelista da Jovem Alemanha.

É, no entanto, com a narração de um episódio melodramático, bem ao gosto da narrativa ficcional da época da Restauração, que o jovem Gutzkow encerra o texto novelístico. A cena final do atentado falhado e do suicídio é, pois, configurada por Gutzkow como acto de vingança de um livre-pensador moralmente ferido no seu confronto teológico com a Sinagoga, seguindo, *grosso modo*, a tese de Philipp van Limborch, se exceptuarmos a supressão do episódio da escrita do *Exemplar Humanae Vitae* e o intrometimento de dados fictícios, como o casamento de Judite com Ben Jochai e a morte accidental da amada. Assim, na medida em que apresenta o protagonista «saduceu» como vítima das autoridades repressivas que dirigem a congregação judaica de Amesterdão, a hibridez histórico-ficcional do texto novelístico parece estar, de um modo geral, em conformidade com a referida concepção gutzkowiana de novela histórica como meio de «contrabando de ideias» sob a capa da História, tendo em mente a edificação ético-política do público. Por outro lado, a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* preenche genericamente os requisitos do modelo bulweriano da narrativa histórica, dado que se revela bastante fiel ao percurso histórico-biográfico do livre-pensador judeo-português, embora apresente um grau relativamente elevado de ficcionalidade, motivado em grande medida pela inserção do enredo amoroso. A estrutura piramidal e o percurso trifásico

cumprido pelo herói heterodoxo apaixonado pela bela judia são, como dissemos, tributários do «romance histórico de iniciação». Tomando em consideração a tipologia histórico-narrativa proposta por Ansgar Nünning, a obra em apreço apresenta, como referimos no capítulo III.2.4 (cf. *supra*, p. 366s.), as características fundamentais da *novela histórica realista*.

Debrucemo-nos agora uma última vez sobre a tragédia *Uriel Acosta*, com o intuito de nos certificarmos das diferenças fundamentais relativamente à novela *Der Sadducäer von Amsterdam*, no que diz respeito ao tratamento ficcional da figura de Uriel da Costa e da restante temática histórica. Recordamos, antes de mais, que, não obstante a escolha do nome do protagonista para o título da tragédia em verso indiciar a reiterada preferência de Gutzkow pelo paradigma de representação histórico-ficcional de pendor biográfico preconizado por Bulwer-Lytton, a análise textual veio comprovar a insustentabilidade de tal asserção, visto que a tragédia sobre o marrano portuense apresenta um grau de ficcionalidade incompatível com o modelo bulweriano. A ficcionalidade acrescida da versão histórico-dramática é, em boa parte, ditada pela especificidade genológica. Com efeito, Gutzkow não abdica das regras clássicas, usando o pentâmetro iâmbico e obedecendo, com alguma flexibilidade, à lei das três unidades, opções que determinam uma redução e uma transfiguração mais significativa das matérias históricas do que a novela.

Os pressupostos estético-teatrais e as motivações político-ideológicas perfilhadas pelo dramaturgo do *Vormärz* levam-no a abdicar de diversos elementos historiográficos que trabalhara ficcionalmente no texto novelístico da Jovem Alemanha, a saber: o período de exílio de Uriel, a primeira retractação e reconciliação com a Sinagoga, e o desvio dos dois prosélitos. A simplificação do teor da disputa filosófico-religiosa e a redução drástica das cenas de Uriel com a amada e com os familiares, por exemplo, são outras alterações ditadas pelos referidos pressupostos e pelo novo enquadramento político-cultural. A adicionada concentração do acontecer, relativamente aos dados historiográficos e à recriação novelística, comprova, pois, o maior grau de ficcionalidade da tragédia sobre o converso português, uma característica que se repercute de igual modo na autonomia poiética colocada na encenação dramática dos episódios estruturantes do histórico conflito de Uriel da Costa com a hierarquia rabínica de Amesterdão.

A respeito da selecção e configuração das *dramatis personae*, lembramos que a constelação de figuras, embora não apresente alterações tão consideráveis como a acção, revela igualmente novos cambiantes que, além de comprovarem uma maior consistência psicológica de algumas personagens centrais, como Judite e o médico Silva, fazem sobressair, de novo, o elevado grau de ficcionalidade da versão histórico-dramática do caso Uriel da Costa, como acontece sobretudo com as personagens de Ben Jochai, de Silva e, como vimos, do próprio herói da tragédia *Uriel Acosta*. De resto, a construção do herói histórico-dramático insere-se na mesma tradição literária que o seu antecessor histórico-novelístico, conservando os traços exemplares do judeu heterodoxo, historicamente prefigurados na autobiografia *Exemplar Humanae Vitae*. O dramaturgo do *Vormärz* volta a conceber o livre-pensador judaico-português como mártir da intolerância religiosa, atenuando-lhe, porém, os traços temático-motívicos da insatisfação e da melancolia.

No drama, as cenas fictícias, em geral pertencentes à esfera privada, predominam ao longo dos três primeiros actos que compreendem a exposição, a intensificação do conflito central, o clímax e a peripécia. O retrato inicial do protagonista, traçado nas cenas fictícias da exposição dramática, não esconde alguns traços histórico-biográficos facilmente reconhecíveis enquanto ecos intertextuais da «fonte-mãe», como as origens portuguesas e o esboçar da controvérsia filosófico-religiosa com o médico Silva. As cenas fictícias do terceiro acto mostram o herói na ingrata condição de excomungado. Em vez de se ver forçado a um exílio, como nos intertextos historiográficos e histórico-novelístico, o herói banido é acolhido em casa dos Vanderstraten, onde protagoniza uma longa discussão com o director leigo da comunidade, o qual, no papel de mediador do conflito teológico no drama, lhe propõe a retractação pública. O conflito interior que faz hesitar o protagonista entre a fidelidade ao pensamento heterodoxo e a retractação pública, motivada pelo amor, não passa de uma inserção fictícia de Gutzkow na moldura histórica adoptada no drama em apreço, a qual constitui um desvio substancial em relação quer ao saber historiográfico quer à novela. De facto, a aceitação da cerimónia de retractação e penitência na sinagoga de Amesterdão pelo protagonista do intertexto *Der Sadducäer von Amsterdam* deve-se fundamentalmente ao desígnio afectivo de reconquistar a amada Judite, conjugado com a estratégia montada por Ben Jochai, o mediador traiçoeiro. No drama *Uriel Acosta*, pelo contrário, os motivos para a cedência do livre-pensador aos ditames da hierarquia rabínica

são inteiramente fantasiados por Gutzkow, embora sejam perceptíveis alguns ecos difusos da autobiografia urielina. De par com o amor por Judite, é a penosa situação económica da família, agravada pela debilidade da velha mãe cega, que se revela como factor determinante para a alteração da recusa da reconciliação com a comunidade judaica, alteração essa, que no drama é mediada pelo médico Silva, e não por Jochai. Na versão histórico-dramática são, de facto, as duas mulheres judias, Judite e Ester, que estão na origem da peripécia.

O tratamento histórico-dramático da cena com o pequeno Baruch Espinosa também diverge da ficcionalização novelística, na medida em que não há uma passagem de testemunho directa. Baseado na experiência vivida, Uriel vaticina ao sobrinho um relacionamento igualmente difícil com a Sinagoga, sem deixar de lhe reconhecer qualidades para assumir a sua herança espiritual. Este episódio inteiramente fictício, interpretado por duas personagens históricas que dificilmente se terão conhecido uma à outra, reforça de novo a hibridez histórico-ficcional.

A simbiose entre historicidade e ficcionalidade caracteriza também o tratamento das cenas históricas ou pertencentes a *dark areas of history* no drama em consideração, fazendo sobressair, uma vez mais, as dissemelhanças relativamente ao primeiro texto do nosso *corpus*. Recordamos que, na tragédia *Uriel Acosta*, Gutzkow confere um destaque bem maior ao *Exame das Tradições Farisaicas* do que na novela, transformando-o num autêntico motor da intriga religiosa durante os actos iniciais. Desta feita, o episódio da censura, confiscação e queima do escrito de tendência saduceísta é deslocado para o ano de 1640, ou seja, para o auge do conflito religioso, funcionando os actos repressivos do *mahamad* sobre o «livro» de Uriel como prenúncio do anátema que recairá sobre o neo-judeu português. A condenação do livro deliberada por Silva, ao deixar em aberto a possibilidade de Uriel escapar à excomunhão desde que renuncie ao judaísmo e se disponha a confessar a fé cristã, é um dos elementos que contradiz ostensivamente os factos históricos e também não é explorado no texto novelístico. Assim, os dados factuais da censura, confiscação e queima do *Exame das Tradições Farisaicas*, os quais apresentam alguns sinais evidentes de ficcionalidade, são convocados pelo dramaturgo do *Vormärz* no intuito de sublinhar o carácter repressivo e intolerante da Sinagoga, numa alusão velada à realidade sociopolítica da Restauração.

Algo de semelhante acontece com a encenação dramática de outros episódios de origem histórica, como a imponente cena pública da ostracização de Uriel, na qual este inicia verdadeiramente a luta contra a hierarquia judaica. Para além da espectacularidade da cena eminentemente teatral, a principal diferença em relação à novela reside, neste caso, no facto de o leitor/espectador assistir ao acto de coragem e solidariedade de Judite. A heroína dramática, ao apoiar de forma incondicional o judeu proscrito, toma uma atitude eticamente nobre, que, por um lado, a distingue da sua congénere novelística e, por outro, a aproxima da sua homónima bíblica. Esta transformação substancial, que vem reforçar, de facto, a mensagem de contestação às autoridades religiosas veiculada pelo herói trágico, resulta certamente do maior empenhamento político do autor que, em 1846, continua a utilizar a literatura e o teatro como meios de combate contra o absolutismo.

A maioria dos episódios históricos constitutivos do conflito espiritual são, por conseguinte, encenados como rituais religiosos e distribuem-se pelos dois últimos actos, visando, primordialmente, sublinhar as formas de repressão características da hierarquia rabínica (cf. Baker, 2008: 117). No entanto, o episódio histórico dos insultos e do apedrejamento de Uriel pelo povo judeu a caminho da sinagoga, bem como a cena do interrogatório ilustram já a intolerância da congregação hebraica de Amesterdão. Aliás, esta última cena histórico-ficcional, além de mostrar que o herói trágico é nitidamente manipulado pelas autoridades da Sinagoga, o que aumenta a simpatia do público em relação a ele, é também usada pelo dramaturgo para introduzir uma reflexão metahistóricográfica a propósito do pensador heterodoxo de Elisha ben Abuja. Esta figura histórica, referenciada nos escritos rabínicos como arquétipo do «outro», desempenha uma função especular relativamente ao herói trágico, o qual afronta o *hakam* Ben Akiba com a contestação da tese da imutabilidade da História e a defesa de uma concepção histórica transformadora.

Algumas das alterações mais proeminentes introduzidas por Gutzkow no texto dramático dizem respeito à cena da retractação e penitência no templo judaico de Amesterdão, a qual ocupa, pouco antes do desfecho trágico do drama, um conjunto de quatro cenas do quarto acto. Referimo-nos à representação dramática do percurso de Uriel até ao tabernáculo (IV, 3), marcado pelo sofrimento íntimo do protagonista, devido ao sacrifício das suas convicções filosófico-religiosas, e pela notícia da morte da mãe trazida por Rúben, dois dos vários dados introduzidos por Gutzkow. A mais notória diferença em

relação à novela constitui, porém, a cena ostensivamente ficcional da revolta de Uriel no decurso do segundo e último acto de penitência, ou seja, a passagem dos membros da congregação sobre o corpo de Uriel à saída do templo judaico, acção encenada *off stage*. Na cena da rebelião do protagonista histórico-dramático (IV, 5/6), o público assiste, primeiro, à anagnórise, com o reconhecimento da retractação como erro trágico pelo herói, e, depois, à retractação da retractação de Uriel, que ressurge de modo honroso e audaz diante das autoridades rabínicas como apologista da liberdade religiosa. Recordamos, pois, que o modo como o dramaturgo do *Vormärz* encena o episódio espectacular da retractação e penitência revela diferenças notórias em relação às versões histórico-biográfica e novelística, entre as quais sobressaem a omissão do violento acto de flagelação, susceptível de potenciar ainda mais a compaixão do leitor/espectador, e, muito especialmente, a supramencionada inserção fictícia dos actos de rebelião. De facto, a encenação histórico-dramática do acontecimento mais marcante da vida do luso-judeu, ocorrido na sinagoga Talmude Tora de Amesterdão, mostra-nos um Uriel Acosta rejuvenescido, mas fortemente estilizado como «herói conseqüente» (UA 39), que, ao contrário dos seus modelos histórico e novelístico, não se deixa abater pela ignomínia, revoltando-se contra a ortodoxia rabínica em pleno templo.

O referido desvio em relação aos interdiscursos historiográficos e ao intertexto da novela não evita, claro está, a incontornável queda do herói trágico, que no quinto e último acto, ao sentir-se co-responsável pelo destino de Judite, imita a amada, forçada a casar com o odiado Ben Jochai, no caminho para o suicídio. No entanto, no que concerne ao tratamento histórico-dramático da morte do livre-pensador português, Gutzkow prefere sacrificar uma última vez o rigor histórico em prol dos intentos político-literários, rompendo quer com a tese limborchiana do atentado falhado contra o primo traiçoeiro quer com o desenlace melodramático encenado na novela *Der Sadducäer von Amsterdam*. Efectivamente, o herói trágico do drama *Uriel Acosta* prescinde da tentativa de vingança contra o antagonista, protagonizada tanto pelo modelo histórico como pelo homónimo novelístico, partindo do mundo histórico-ficcional da comunidade hebraica de Amesterdão de 1640 — caracterizado pela repressão fundamentalista da liberdade de consciência, que reflecte a realidade sociopolítica da Alemanha da Restauração — como autoproclamado precursor de uma futura era de liberdade e tolerância. As últimas palavras da obra histórico-

dramática, que ostenta, convém não esquecer, um grau de ficcionalidade superior ao intertexto histórico-novelístico, cabem, porém, a Silva, o médico e director leigo da referida comunidade. Consumada a morte sacrificial de Judite, bem como a queda do «herói conseqüente» com o traje de mártir (Krautz, 2001a: 76), o sábio judeu, qual coro da tragédia antiga, critica as autoridades rabínicas e deixa um apelo final à tolerância religiosa, inserindo a tragédia gutzkowiana do *Vormärz* na série literária do drama iluminista *Nathan der Weise* de Lessing.

Resumindo, a tragédia *Uriel Acosta*, embora siga, genericamente, a trama histórico-biográfica associada à figura de Uriel da Costa, desvia-se nitidamente do modelo bulweriano, sacrificando o rigor histórico-científico em prol dos ideais estético-teatrais e políticos de Karl Gutzkow, um autor que não renuncia ao preceito programático a que chama «Ideenschmuggel». O grau de ficcionalidade, já relativamente elevado no texto novelístico, desde logo devido à inserção do enredo amoroso, vê-se aqui reforçado, como comprova sobretudo a encenação dramática das cenas históricas finais com o intuito deliberado de engrandecer eticamente o herói trágico, *i. e.*, a cerimónia de retractação e penitência, a qual culmina no acto de revolta do protagonista, bem assim os acontecimentos nebulosos que rodeiam o trágico desaparecimento do marrano portuense, que abdica da vingança contra o rival Ben Jochai. Como alteração de vulto relativamente à versão histórico-novelística, acresce ainda a inserção das reflexões de índole historiográfica na cena do interrogatório com Ben Akiba, não nos parecendo, porém, esta inserção suficiente para deixarmos de considerar que a tragédia em apreço constitui, de acordo com os princípios tipológicos defendidos por Ansgar Nünning, um *drama histórico realista* (cf. *supra*, o capítulo III.3.4, p. 504s.).

Todavia, a defesa veemente de uma concepção mutável e transformadora da História por parte do herói dramático, imediatamente antes da encenação da histórica humilhação do livre-pensador judeo-português na sinagoga de Amesterdão, a qual culmina justamente num acto de rebelião perante as autoridades religiosas, afigura-se-nos como uma mudança sintomática em relação ao intertexto histórico-novelístico. A inserção do comentário metahistoriográfico sinaliza, com efeito, uma das diferenças essenciais entre a tragédia e a novela sobre o luso-judeu, ambas dadas à estampa no período da Restauração, na medida em que constitui um primeiro apelo claro à mudança por parte do protagonista.

Por conseguinte, gostaríamos de concluir o presente estudo, reiterando a ideia de que, não obstante as semelhanças entre a novela *Der Sadducäer von Amsterdam* e o drama *Uriel Acosta* — duas obras que preservam, *grosso modo*, a trama histórica gravada na memória colectiva —, esta última versão histórico-ficcional do conflito protagonizado por Uriel da Costa evidencia um grau mais elevado de ficcionalidade. Como diferença fundamental entre os textos do nosso *corpus*, acresce ainda o maior empenhamento político-ideológico evidenciado por Karl Gutzkow na representação do herói trágico e na encenação dramática das cenas estruturantes do conflito que este mantém com a ortodoxia judaica de Amesterdão. Efectivamente, o dramaturgo do *Vormärz* acentua mais a mensagem revolucionária que subjaz à acção do protagonista do que o novelista da Jovem Alemanha, deixando — por meio da rebeldia e da grandeza moral evidenciadas pelo herói trágico na cena da sinagoga — um último forte apelo à participação emocional e política do leitor/espectador da época da Restauração.

V. BIBLIOGRAFIA

1. Textos

1.1. Uriel da Costa

Costa, Uriel da (1687), *Exemplar Humanae Vitae*, in: Philipp van Limborch, *De Veritate Religionis Christianae Amica Collatio cum Erudito Iudaeo*, Goudae, 341-364.

The Remarkable Life of Uriel Acosta, an Eminent Freethinker, with his Reasons for rejecting all Revealed Religion. To which is added Mr. Limborch's Defence of Christianity, in Answer to Acosta's Objections with an Introduction containing Memoirs of Mr. Limborch's Life and an Account of his Writings (1740), ed. by John Whiston, London, Boyle's Head.

Costa, Uriel da (1793), *Bild des menschlichen Lebens*, in: Johann Georg Müller (Hrsg.), 155-178.

Uriel Acosta, ein Opfer des Zelotismus. Das Leben Uriel Acosta's von ihm selbst kurz vor seinem Tode in lateinischer Sprache beschrieben (1847), übersetzt und mit einem Vor- und Schlußwort versehen von L. Weiß. Den Manen des Spinoza in Ehrfurcht gewidmet, Berlin, L. Weiß.

Uriel Acosta's Selbstbiographie (1847), Lateinisch und Deutsch. Hrsg. v. Emil Weller, Leipzig, F. D. Weller.

Costa, Uriel da (1901), *Espelho da Vida Humana*. Versão de A[ugusto] Epifânio da Silva Dias com uma introdução sobre a autobiografia de um livre-pensador por Teófilo Braga, Lisboa, Imprensa Lucas.

— (1909), *Leben und Bekenntnis eines Freidenkers vor 300 Jahren*. Hrsg. v. Alfred Klaar, Berlin, Georg Reimer.

Die Schriften des Uriel da Costa (1922). Mit Einleitung, Übertragung und Regesten von Carl Gebhardt, Amsterdam, Curis Societatis Spinozanae.

Costa, Uriel da (1926), *Une vie humaine*, traduit du latin et précédé d'une étude sur l'auteur par A. B. Duff et Pierre Kaan, Paris, F. Rieder.

— (1937), *Exemplo da Vida Humana: Textos Filosóficos*. Tradução e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Tipografia da Seara Nova.

Das Exemplar humanae vitae des Uriel da Costa (1952), hrsg. v. Konrad Müller, Aarau [1.^a ed. 1950].

Costa, Uriel da (1962), *Exemplo da Vida Humana*. Tradução de Castelo Branco Chaves, *Revista Brasileira de Filosofia*, XII, 47, 357-371.

- (1963), *Três Escritos*, com uma breve introdução de Artur Belega Moreira de Sá, Lisboa, Instituto de Alta Cultura.
- (1985), *Exemplar Humanae Vitae. Espejo de una Vida Humana*, Edición crítica de Gabriel Albiac, Madrid, Hiperión.
- (1993), *Examination of Pharisaic Traditions. Exame das tradições Phariseas*. Facsimile of the unique copy in the Royal Library of Copenhagen, supplemented by Semuel da Silva's *Treatise on the Immortality of the Soul. Tratado da immortalidade da alma*. Translation, notes and introduction by H. P. Salomon and I. S. D. Sassoon, Leiden/New York/Köln, E. J. Brill.
- (1995a), *Exame das Tradições Farisaicas. Exame das tradições phariseas*. Fac-símile do exemplar único da Biblioteca Real de Copenhaga acrescentado com *Tratado da Imortalidade da Alma* de Semuel da Silva. Introdução, leitura, notas e cartas genealógicas por H. P. Salomon e I. S. D. Sassoon, Braga, APPACDM.
- (1995b), *Exemplo da Vida Humana*. Tradução de Castelo Branco Chaves, in: Costa, 576-584. (= EHV)
- (2001), *Exemplar Humanae Vitae – Beispiel eines menschlichen Lebens*. Hrsg., übersetzt und erläutert v. Hans-Wolfgang Krautz, Tübingen, Stauffenburg-Verlag.

1.2. Karl Gutzkow

- Gutzkow, Karl (1834), *Der Sadducäer von Amsterdam*. Novelle, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 235-252 (1.-21. Oktober).
- (1835a), *Der Sadducäer von Amsterdam*. Novelle, in: Gutzkow, *Soireen. Zweiter Theil*, Frankfurt a. M., Sauerländer, 1-138.
 - (1835b), «Der deutsche Roman», *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, Nr. 72, Literatur-Blatt 12, 25.03., 285-287.
 - (1835c), «Karl Eduard Vehse: *Tafeln der Geschichte*», *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, Nr. 79, Literatur-Blatt 13, 1.04., 310-311.
 - (1835d), «Der historische Roman», *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, Nr. 84, Literatur-Blatt 14, 8.04., 336.
 - (1835e), «Jüdische Theologie», *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, Nr. 132, Literatur-Blatt 22, 5.06., 525-527.
 - (1835f), «Wahrheit und Wirklichkeit», *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, Nr. 174, Literatur-Blatt 29, 25.07., 693-695.
 - (1837), *Die Zeitgenossen. Ihre Schicksale, ihre Tendenzen, ihre großen Charaktere. Bde. 1 u. 2*. Aus dem Englischen des E. L. Bulwer, Stuttgart, Verlag der Classiker.

- (1846a), *Briefe aus Paris*, in: Gutzkow, *Gesammelte Werke. Bd. 12*, Frankfurt a.M., Literarische Anstalt, 1-372 [1.^a ed. 1842].
- (1846b), *Pariser Eindrücke*, in: *Gesammelte Werke. Bd. 12*, Frankfurt a.M., Literarische Anstalt, 385-478.
- (1846c), *Der Sadducäer von Amsterdam*, in: Gutzkow, *Gesammelte Werke. Bd. 11: Novellenbuch: Soireen. 2. Teil*, vollst. umgearb. Ausg., Frankfurt a.M., Literarische Anstalt, 99-170.
- (1847), *Uriel Acosta*, in: Gutzkow, *Dramatische Werke. Bd. 5*, Leipzig, Carl B. Lorck, 117-238.
- (1857), «Shakespeare-Experimente», *Unterhaltungen am häuslichen Herd. 5. Bd.*, N.F. 2. Bd., 655-656.
- (1858), «Geschichte und Dichtung», *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, N.F. 3. Bd., 79-80.
- (1871), *Uriel Acosta*, in: Gutzkow, *Dramatische Werke. 2. Bändchen. 3.*, vollst. neu umgearb. Ausgabe, Jena, Costenoble.
- (1874), *Der Sadducäer von Amsterdam*, in: Gutzkow, *Gesammelte Werke. Bd. 4: Kleine Romane und Erzählungen. Dritter Theil*, Erste vollst. Gesammt-Ausgabe, Jena, Costenoble.
- (1882), *Uriel Acosta*, 11. Aufl., Jena, Costenoble.
- (1908a), *Ausgewählte Werke in 12 Bänden*, hrsg. v. Heinrich Hubert Houben, mit drei Bildnissen u. einem Briefe als Handschriftenprobe, Leipzig, Max Hesses Verlag.
- (1908b), *Der Sadduzäer von Amsterdam*, in: Gutzkow, *Ausgewählte Werke in 12 Bänden. 5. Band: Kleine Romane und Erzählungen I*, 20-74.
- (1908c), *Ausgewählte Werke in 12 Bänden. 11. Band: Lebenserinnerungen II: Rückblicke auf mein Leben*.
- (1908d), *Uriel Acosta*, in: Gutzkow, *Ausgewählte Werke in 12 Bänden. 3. Band: Dramen II*, 77-138.
- (1908e), «Vorrede», in: Gutzkow, *Ausgewählte Werke in 12 Bänden. 3. Band: Dramen II*, 139-144.
- (1908f), *Uriel Acosta*, in: *Karl Gutzkows Meisterdramen. 3 Teile in einem Bande*. Hrsg. v. H. H. Houben, mit zwei Bildnissen des Dichters, Leipzig, Max Hesses Verlag, 77-138.
- (1911a), *Werke. 4 Bände*, hrsg. v. Peter Müller. Kritisch durchges. u. erläuterte Ausgabe, Leipzig/Wien, Bibliographisches Institut.
- (1911b), *Der Sadduzäer von Amsterdam*, in: Gutzkow, *Werke. 2. Band*. 131-184; 464s..
- (1911c), *Uriel Acosta*. Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Gutzkow, *Werke. 2. Band*. 29-126; 452-464. (= UA)
- (1912a), *Werke. Auswahl in 12 Teilen*, hrsg. mit Einleitung u. Anmerkungen versehen v. Reinhold Gensel, Berlin, Bong.

- (1912b), *Der Sadduzäer von Amsterdam*, in: Gutzkow, *Werke. Auswahl in 12 Teilen. Teil 4.* 19-63.
- (1912c), *Uriel Acosta*, in: Gutzkow, *Werke. Auswahl in 12 Teilen. Teil 3.* 1-69.
- (1922), *Uriel Acosta, Der Sadduzäer von Amsterdam*, mit Urzinkzeichnungen v. Franz Kolbrand, München, Hans v. Weber Verlag.
- (1960), *Der Sadduzäer von Amsterdam*. Hrsg. u. mit e. Nachwort vers. v. Fritz Böttger. Mit 15 Illustrationen v. Werner Kulle, Berlin, Verlag der Nation.
- (1974), *Liberale Energie: eine Sammlung seiner kritischen Schriften*. Ausgew. u. eingel. v. Peter Demetz, Frankfurt a. M., Ullstein.
- (1983), *Die Kurstauben: Erzählungen*. Ausgew. v. Brigitte Eger, Berlin/Weimar, Aufbau Verlag.
- (1998a), *Der Briefwechsel zwischen Karl Gutzkow und Levin Schücking 1838-1876*, hrsg., eingeleitet u. kommentiert v. Wolfgang Rasch, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- (1998b), *Der Sadducäer von Amsterdam*, in: Gutzkow, *Die Selbsttaufe*. Erzählungen und Novellen. Hrsg. von Stephan Landshuter. Mit einem Nachwort v. Wolfgang Lukas, Passau, Stutz, 7-66; 367-370. (= SA)
- (1998c), *Die Ritter vom Geiste*. Roman in neun Büchern, Materialienband; 3 Bde, hrsg. v. Thomas Neumann, Frankfurt a.M., Zweitausendeins.
- (1998d), *Die Selbsttaufe*. Erzählungen und Novellen. Hrsg. von Stephan Landshuter. Mit einem Nachwort v. Wolfgang Lukas, Passau, Stutz.
- (1998e), *Schriften. Band 1: Politisch-Zeitkritisches. Philosophisch-Weltanschauliches. Band 2: Literaturkritisch-Publizistisches. Autobiographisch-Itinerarisches*. Hrsg. v. Adrian Hummel, Frankfurt a. M., Zweitausendeins.
- (1998f), *Schriften. Band 3: Materialien*. Hrsg. v. Adrian Hummel u. Thomas Neumann, Frankfurt a. M., Zweitausendeins.
- (1998g), *Wally, die Zweiflerin*. Roman. Studienausgabe mit Dokumenten zum zeitgenössischen Literaturstreit. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Hrsg. v. Günter Heintz, Stuttgart, Reclam [1.^a ed. 1979].
- (1999a), *Der Königsleutnant. Zwist im Hause Goethe*. Lustspiel in vier Aufzügen, Frankfurt a.M., Kramer.
- (1999b), *Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte: eine kritische Verteidigung*, hrsg. v. Olaf Kramer, Tübingen, Klöpfer u. Meyer.
- (2001a), *Briefe eines Narren an eine Närrin*, hrsg. v. Herbert Kaiser, Berlin, Kulturverlag Kadmos.
- (2001b), *Werke und Briefe: Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Eröffnungsband*, mit CD-ROM. Hrsg. v. Gert Vonhoff und Martina Lauster, Münster, Oktober Verlag.
- (2002a), *Die neuen Serapionsbrüder*. Roman, mit CD-ROM/*Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Erzählerische Werke. Band 17*. Hrsg. v. Kurt Jauslin, Münster, Oktober Verlag.

- (2002b), *Telegraph für Deutschland (1837-1848); Deutsches Museum (1851-1867). Deutsche Kulturzeitschriften des 19. Jahrhunderts. Lfg. 1*, Silberfische-Edition, München, Saur.
- (2003), *Briefe eines Narren an eine Närrin*, mit CD-ROM/*Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Erzählerische Werke. Band 1*. Hrsg. v. Richard John Kavanagh, Münster, Oktober Verlag.
- (2004), *Börne's Leben*, mit CD-ROM/*Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Schriften zur Literatur und zum Theater. Band 5*. Hrsg. v. Martina Lauster u. Catherine Minter, Münster, Oktober Verlag.
- (2006), *Rückblicke auf mein Leben*, mit CD-ROM/*Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Autobiographische Schriften. Band 2*. Hrsg. v. Peter Hasubek, Münster, Oktober Verlag.
- [s.d.], *Ausgewählte Novellen*. Mit einer Einleitung von Rudolf von Gottschall, Leipzig, Reclam.
- [s.d.], *Uriel Acosta*. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit einer Einleitung von Rudolf von Gottschall, Leipzig, Reclam.

Outros textos (consultados no espólio de Karl Gutzkow na Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg de Frankfurt am Main)

Correspondência de Gutzkow

Gutzkow, Karl, Carta a Johann Friedrich Cotta, 25 de Janeiro de 1834 (A2I 34,25).

- Carta a Johann Friedrich Cotta, 9 de Setembro de 1834 (A2I 34, 249).
- Carta a Johann Friedrich Cotta, 21 de Março de 1834 (A2I 34, 81).
- Carta a Samuel Gottlieb Liesching, 6 de Janeiro de 1835 (A2I 35,6).
- Carta a Amalie Gutzkow, 22 de Março de 1846 (A2I 46, 82).
- Carta a Hermann Ebner, 24 de Março de 1846 (A2I 46, 84).
- Carta a Amalie Gutzkow, 1 de Abril de 1846 (A2I 46, 91).
- Carta a Amalie Gutzkow, 10 de Abril de 1846 (A2I 46, 100).
- Carta a Amalie Gutzkow, 16 de Abril de 1846 (A2I 46, 106).
- Carta a Amalie Gutzkow, 27 de Abril de 1846 (A2I 46, 117).
- Carta a F. Heine, 16 de Novembro de 1846 (A2I 46, 316).

Correspondência para Gutzkow

Assing, Ottilie, Carta, 2 de Janeiro de 1847 (A2I 47, 2).

— Carta, 10 Janeiro de 1847 (A2I 47, 10).

— Carta, 28 Janeiro de 1847 (A2I 47, 28).

Rötscher, Heinrich Theodor, Carta, 24 de Abril de 1847 (A2I 47, 114).

1.3. Outros autores

Aristóteles (2004), *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Assing, Otilie (1851), *Jean Baptiste Baison: Ein Lebensbild*, Hamburg, Meißner & Schirges.

Bessa-Luís, Agustina (1984), *Um Bicho da Terra*, Lisboa, Guimarães Editores.

Büchner, Georg *Dantons Tod*, (1971a), in: Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1*. Hrsg. v. Werner R. Lehmann, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 7-75.

— (1971b), *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Band 2*. Hrsg. v. Werner R. Lehmann, Hamburg, Christian Wegner Verlag.

Bulwer-Lytton, Edward George (1923), *Harold. The Last of the Saxon Kings*, London, Humphrey [1.^a ed. 1848].

— [s.d.], *The Last Days of Pompeii*, London/Glasgow, Collins Clear-Type Press [1.^a ed. 1834].

Eckermann, Johann Peter (1955), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Neue Ausgabe, hrsg. v. Fritz Bergemann, Wiesbaden, Insel-Verlag.

Fontane, Theodor (1908), *Gesammelte Werke. Zweite Serie (Gedichte – Autobiographisches – Briefe – Kritiken – Nachlaß)*. Bd. X: *Briefe zweite Sammlung. Erster Band*, Berlin, F. Fontane & Co., 74-77, 306-309.

[Friedmann, Otto Bernhard] (1848), *Gabriel Ukosta. Trauerspiel in 5 Akten, mit belehrenden Diskussionen, neuen Dekorationen und künstlichen Springbrunnen, zeitgemäßen Reformbestrebungen und Tendenzen. Im Entwurfe mitgetheilt von Karl Trutzkopf*, in: *X.Y.Z. Satyrisch-literarisches Taschenbuch für 1848*. Unter Mitwirkung des jüngsten Deutschlands hrsg. von e[inem] Unberühmten [d.i. Otto Bernhard Friedmann], Leipzig, Spamer, 93-122.

[Friedmann, Otto Bernhard] (1849), *Parodie zu “Uriel Acosta”. Trauerspiel in 3 Akten, mit belehrenden Diskussionen, neuen Dekorationen und künstlichen Springbrunnen, zeitgemäßen Reformbestrebungen und Tendenzen*, in: *Satans Theater-Perspectiv. Humoristisch-satyrischer Almanach für das Jahr 1850*. Hrsg. von Gustav Schönstein, Wien, J.B. Wallishausser, 16-23.

- Goethe, Johann Wolfgang (1965a), *Werke. Band 4: Dramatische Dichtungen. 2. Band*, Hamburger Ausgabe, 6. Aufl., Hamburg, Wegner.
- (1965b), *Egmont*, in: Goethe, *Werke. Band 4 Dramatische Dichtungen. 2. Band*, 370-454.
- (1965c), *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*, in: Goethe, *Werke. Band 4: Dramatische Dichtungen. 2. Band*, 73-175.
- (1965d), *Werke. Band 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, Hamburger Ausgabe, 5. Aufl., Hamburg, Wegner.
- Heine, Heinrich (1979), *Die romantische Schule*, in: Heine, *Sämtliche Werke. Band 8/I*. Hrsg. v. Manfred Windfuhr. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Düsseldorf Ausgabe, Hamburg, Hoffmann und Campe, 121-149 [1.^a ed. 1836].
- Herder, Johann Gottfried (1991), *Briefe zur Beförderung der Humanität*, hrsg. v. Hans Dietrich Irmscher, *Werke in zehn Bänden. Band 7*, hrsg. v. Martin Bollacher et al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag.
- Kastein, Josef (1932), *Uriel da Costa oder die Tragödie der Gesinnung*, Berlin, Rowohlt.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1973a), *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, in: Lessing, *Werke. Band V: Literaturkritik. Poetik und Philologie*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München, Hanser, 30-329.
- (1973b), *Briefwechsel über das Trauerspiel*, in: Lessing, *Werke. Band IV: Dramaturgische Schriften*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München, Hanser, 153-227.
- (1973c), *Hamburgische Dramaturgie*, in: Lessing, *Werke. Band IV: Dramaturgische Schriften*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München, Hanser, 229-720.
- (1976), *Von Duldung der Deisten: Fragment eines Ungenannten*, in: Lessing, *Werke. Band VII: Theologiekritische Schriften I und II*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München, Hanser, 313-329.
- (2005), *Dramaturgia de Hamburgo. Seleção antológica*, Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Revisão de Ivette Centeno, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2002), *Nathan der Weise*. Mit Erläuterungen zu Autor, Text und Wirkung, hrsg. v. Helmut Göbel, Berlin, Klaus Wagenbach.
- Liwschitz, M. (1930), *Uriel Acosta*. Schauspiel in 4 Akten nach Motiven des Karl Gutzkow. Musik von Karl Rathaus, Berlin, Fischer.
- Menasse, Robert (2003), *Die Vertreibung aus der Hölle*. Roman, Frankfurt a.M., Suhrkamp [1.^a ed. 2001].
- Schiller, Friedrich (1960), *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, in: F. S., *Sämtliche Werke. Band V: Erzählungen. Theoretische Schriften*. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, München, Hanser, 819-831.
- (1961), *Werke. Nationalausgabe. 30. Band: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.11.1798–31.12.1800*, hrsg. v. Lieselotte Blumenthal, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger.

- (1962), «Ueber die tragische Kunst», in: F. S., *Werke. Nationalausgabe. 20. Band: Philosophische Schriften. Erster Teil*, Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 148-170.
- Scott, Walter (1964), *Ivanhoe*, London, Longman [1.^a ed. 1820].
- (1994), *Waverley*, London, Penguin [1.^a ed. 1814].
- Shakespeare, William (1982), *Hamlet*, edited by Harold Jenkins. London/New York, Methuen (The Arden Edition of the Works of William Shakespeare).
- Voltaire (1771), *Mélanges Philosophiques, littéraires, historiques*. Tome III, Genève.

2. Estudos críticos

- Abreu, Luís Machado de (1984), «O Deísmo Ético de Uriel da Costa», *Revista da Universidade de Aveiro-Letras*, n.º 1, 119-130.
- Acosta, Luis A. (2005), «Literatura e historia: la historia en la literatura», *Revista de Filología Alemana*, 28, 63-88.
- Adler, Jacob (1999), *A Life on the Stage: A Memoir*, translated and with commentary by Lulla Rosenfeld, New York, Knopf.
- Aguiar, Maria Teresa Chorão de (1956), *Subsídios para o Estudo dos Judeus em Portugal nos Finais do Século XVI e Início do Século XVII*, Coimbra, M. T. C. Aguiar (tese de licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).
- Albiac, Gabriel (1987), *La sinagoga vacía: un estudio de las fuentes marranas del espinosismo*, Madrid, Hiperion.
- Alt, Peter-André (1994), *Tragödie der Aufklärung: eine Einführung*, Tübingen, Basel, Francke.
- Anderegg, Johannes/Kunz, Edith (ed.) (1999), *Kulturwissenschaften. Positionen und Perspektiven*, Bielefeld, Aisthesis.
- Angehrn, Emil (2004), «Kultur und Geschichte – Historizität der Kultur und kulturelles Gedächtnis», in: F. Jaeger et al. (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1*, 385-400.
- Ankersmit, Frank R. (2002), «Vom Nutzen und Nachteil der Literaturtheorie für die Geschichtstheorie», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 13-37.
- Armstrong, Karen (1996), *Uma História de Deus: Judaísmo, Cristianismo e Islamismo: uma Busca de 4000 Anos*, trad. Maria Eduarda Correia, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Arnaut, Ana Paula (2002), *Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.
- Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck.
- (2004), «Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses — ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff», in: Erll/A. Nünning (Hrsg.), 45-60.
- Assmann, Jan (1999), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck [1.ª ed. 1992].
- Aurélio, Diogo Pires (1985), «Uriel da Costa: o Discurso da Vítima», *Análise*, 3, 1, 5-33.
- Aust, Hugo (1994), *Der historische Roman*, Stuttgart/Weimar, Metzler.
- (1999), *Novelle*, 3., überarb. u. aktualisierte Aufl., Stuttgart/Weimar, Metzler.
- Baker, K. Scott (2008), *Drama and «Ideenschmuggel». Inserted Performance as Communicative Strategy in Karl Gutzkow's Plays 1839-1849*, Oxford et al., Lang.

- Baldo, Dieter (1991), «Die Tragödie», in: Knörrich (Hrsg.), 398-419.
- Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth (2005), «Jüdisches Gedächtnis und Literatur», in: Erll/A. Nünning (Hrsg.), 277-295.
- Barjitzchak, Yoshuah (1962), *Uriël da Costa*, Haag, Kruseman.
- Bark, Joachim (2003), «Restauration», in: Klaus Weimar *et al.* (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III. P-Z*, 275-278.
- Baßler, Moritz (2001a) (Hrsg.), *New Historicism — Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Mit Beitr. v. Stephen Greenblatt u. a., 2., akt. Aufl., Tübingen/Basel, Francke.
- (2001b), «Einleitung: New Historicism — Literaturgeschichte als Poetik der Kultur», in: Baßler (Hrsg.), 7-28.
- (2002), «Zwischen den Texten der Geschichte. Vorschläge zur methodischen Beerbung des New Historicism», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 87-100.
- (2003), «New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies», in: A. Nünning/V. Nünning (Hrsg.), 132-155.
- Basto, Artur de Magalhães (1930a), *Alguns Documenos Inéditos sobre Uriel da Costa*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- (1930b), *Novo Documento Inédito sobre Uriel da Costa*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- (1931), *Nova Contribuição Documental para a Biografia de Uriel da Costa*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Bauer, Winfried (1980), «Geistliche Restauration versus Junges Deutschland und Vormärz-Literaten», in: Glaser (Hrsg.), 99-111.
- Bayerdörfer, Hans-Peter (1989), «„Harlekinade in jüdischen Kleidern“? — Der szenische Status der Judenrollen zu Beginn des 19. Jahrhunderts», in: Horch/Denkler (Hrsg.), 92-117.
- (2002), «„Lokalformel“ und „Bürgerpatent“. Ausgrenzung und Zugehörigkeit in der Posse zwischen 1815 und 1860», in: Pörmann/Vaßen (Hrsg.), 139-173.
- Bebiano, Adriana (2003), *Biografias Romanceadas: A História Contada como Delírio*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (dissertação de doutoramento em Literatura Inglesa)
- Behschnitt, Wolfgang (1999), «Die Macht des Kunstwerks und das Gespräch mit den Toten: Über Stephen Greenblatts Konzept der „Social Energy“», in: Glauser/Heitmann (Hrsg.), 157-169.
- Benthien, Claudia/Velten, Hans Rudolf (Hrsg.) (2002), *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Beutin, Wolfgang (1998), «Historischer und Zeit-Roman», in: Sautermeister/Schmid (Hrsg.), 175-195.

- Blasberg, Cornelia (2002), «Der literarische Eigensinn narrativer Geschichtskonstruktionen: Das Beispiel der Literaturgeschichtsschreibung», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 103-121.
- Blasius, Dirk (1980), «Epoche — sozialgeschichtlicher Abriß», in: Glaser (Hrsg.), 14-31.
- Blüher, Karl Alfred (1987), «Das französische Drama nach 1945. Zur semiotischen Bestimmung theatralischer Historizität», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft*, 28, 167-193.
- Bock, Helmut (1999), «Deutscher Vormärz: Immer noch Fragen nach Definition und Zäsuren einer Epoche?», in: Ehrlich *et al.* (Hrsg.), 9-32.
- Bodian, Miriam (1996), «Uriel da Costa: *Examination of Pharisaic Traditions*», *The Jewish Quarterly Review*, LXXXVII, N.º 1-2, July-October, 167-169.
- Boer, Harm den (ed.) (2003), *Spanish and Portuguese Printing in the Netherlands 1584-1825. Descriptive Bibliography* on CD-ROM, Leiden, IDC Publishers.
- Bogdal, Klaus-Michael (Hrsg.) (1990), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hrsg.) (1996), *Literatur- und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Böhme, Hartmut *et al.* (Hrsg.) (2002), *Orientierung Kulturwissenschaft: Was sie kann, was sie will*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Bollenbeck, Georg/Kaiser, Gerhard (2004), «Kulturwissenschaftliche Ansätze in den Literaturwissenschaften», in: F. Jaeger *et al.* (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 2*, 615-637.
- Borgmeier, Raimund/Reitz, Bernhard (1984), «Einleitung», in: Borgmeier/Reitz (Hrsg.), *Der historische Roman I: 19. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 7-37.
- Böttger, Fritz (1960), «Nachwort», in: Gutzkow, *Der Sadduzäer von Amsterdam*. Berlin, Verlag der Nation, 127-130.
- Braga, Isabel M. R. Mendes Drumond (2002), *Os Estrangeiros e a Inquisição Portuguesa: Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Hugin.
- Brecht, Christoph (1996), «Historismus und Realismus im historischen Roman», in: Moritz Baßler *et al.* (Hrsg.), *Historismus und literarische Moderne*, Tübingen, Niemeyer, 36-67.
- (2002) «“Jamais l’histoire ne sera fixée.“ Zur Topik historischen Erzählens im Historismus (Flaubert)», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 411-438.
- Brenner, Peter J. (1989), «Interkulturelle Hermeneutik. Probleme einer Theorie kulturellen Fremdverstehens», in: Peter Zimmermann (Hrsg.), »Interkulturelle Germanistik«: *Dialog der Kulturen auf Deutsch?*, Frankfurt a.M. u.a., Lang, 35-55.
- Breuer, Ingo (2004), *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 1-88 [«I. Geschichte, Geschichtskultur, Geschichtsdrama»].

- Brockmeier, Peter (1990), «Literatur als erfahrene Geschichte. Überlieferung und Erklärung erlebter Gegenwart bei Montaigne, Meslier, Voltaire und Primo Levi», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 40-55.
- Bürgel, Peter (1975), *Die Briefe des frühen Gutzkow 1830-1848. Pathographie einer Epoche*, Bern/Frankfurt a. M., Lang.
- Bunzel, Wolfgang *et al.* (Hrsg.) (2003), *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Burchardt-Dose, Hannelore (1979), *Das Junge Deutschland und die Familie. Zum literarischen Engagement in der Restaurationsepoche*, Frankfurt a. M./Bern/Cirencester (UK), Lang.
- Butzer, Günter (2002), «Narration – Erinnerung – Geschichte: Zum Verhältnis von historischer Urteilskraft und literarischer Darstellung», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 147-169.
- Caeiro, Olívio (1986), «Uriel da Costa visto por Karl Gutzkow», *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, n.º 5-6, 51-77.
- Caselmann, August (1900), *Karl Gutzkows Stellung zu den religiös-ethischen Problemen seiner Zeit. Ein kleiner Beitrag zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Augsburg, J. A. Schlosser'sche Buchhandlung.
- Cassuto, Alfonso (1933), «Contribuição para a História dos Judeus Portugueses em Hamburgo», *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. IX, 657-670.
- Coelho, António Borges (1994), «Gabriel da Costa: um Exilado e Banido "Exemplar"», in: A. B. Coelho (ed.), *Clérigos, Mercadores, Judeus e Fidalgos: Questionar a História II*, Lisboa, Caminho, 225-244.
- Cohn, Dorrit (1978), *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore/London, John Hopkins University Press.
- (2002), «The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*», in: Stanzel, 365-390 [1.ª ed. 1981].
- Damáσιο, António (2003), *Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Danneberg, Lutz (1989), «Zwischen Innovation und Tradition: Begriffsbildung und -entwicklung als Explikation», in: Christian Wagenknecht (Hrsg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986*, Stuttgart, Metzler, 50-68.
- Debus, Friedhelm (2002), *Namen in literarischen Werken: (Er-)Findung — Form — Funktion*, Stuttgart, Steiner.

- Deines, Stefan/Jaeger, Stephan/Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2003a), *Historisierte Subjekte — Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*, Berlin/New York, De Gruyter.
- (2003b), «Subjektivierung von Geschichte(n) — Historisierung von Subjekten. Ein Spannungsverhältnis im gegenwärtigen Theoriediskurs», in: Deines/Jaeger/Nünning (Hrsg.), 1-22.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (2003), «A 'Novela Romântica' *Ines de Kastro* de H.E.R. Belani ou o Mito Inesiano em Estilo Biedermeier», in: *Portugal—Alemanha—Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão/6. Deutsch-Portugiesisches Arbeitsgespräch*, org. Orlando Grossegeesse *et al.*, Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 113-128.
- (2004), «Ficção e História: O episódio de Inês de Castro num romance português e num drama alemão contemporâneos», in: *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, org. Maria de Fátima Marinho, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 187-199.
- Delille, Maria Manuela Gouveia/Opitz, Alfred (2003), «Portugiesische Germanistik auf dem Weg zu einer interkulturellen Disziplin», in: Wierlacher/Bogner (Hrsg.), 655-660.
- Demetz, Peter (1974), «Der Literaturkritiker Karl Gutzkow», in: Gutzkow, *Liberale Energie: eine Sammlung seiner kritischen Schriften*, 10-33.
- Denkler, Horst (1973), *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- (1981), «Politische Dramaturgie. Zur Theorie des Dramas und des Theaters zwischen den Revolutionen von 1830 und 1848», in: Reinhold Grimm (Hrsg.), *Deutsche Dramentheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik in Deutschland*, 3., verb. Auflage, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 43-66.
- Denkler, Horst/Eke, Norbert Otto/Steinecke, Hartmut (1999), «Zur Einführung: Juden und jüdische Kultur im Vormärz», in: Forum Vormärz Forschung (Hrsg.), 13-15.
- (1991), *Die Aristotelische Katharsis: Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, mit einer Einleitung hrsg. v. Matthias Luserke, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- Dias, Abraham Mordohay Vaz (1936), *Uriel da Costa: Nieuwe Bijdrage tot diens levensgeschiedenis*, Leiden, E. J. Brill.
- Diezel, Peter (1999), «Narrativik und die Poliphonie des Theaters», in: Lämmert (Hrsg.), 53-71.
- Dobert, Eitel Wolf (1968), *Karl Gutzkow und seine Zeit*, Bern/München, Francke.
- Dörr, Volker C. (2004), «Wie dichtet Klio? Zum Zusammenhang von Mythologie, Historiographie und Narrativität», *Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven. Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 123, Sonderheft, 25-41.
- Düsing, Wolfgang (Hrsg.) (1998a), *Aspekte des Geschichtsdramas: von Aischylos bis Volker Braun*, Tübingen/Basel, Francke.

- (1998b), «Einleitung. Zur Gattung Geschichtsdrama», in: Düsing (Hrsg.), 1-10.
- (2003), «Tragisch», in: Klaus Weimar et al. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III. P-Z*, 666-669.
- Durrani, Osman/Preece, Julian (eds.) (2001), *Travellers in time and space = Reisende durch Zeit und Raum: the German historical novel = Der deutschsprachige historische Roman*, Amsterdam, Rodopi.
- Echterhoff, Gerald (2004), «Das Außen des Erinnerens: Medien des Gedächtnisses aus psychologischer Perspektive», in: Erll/A. Nünning (Hrsg.), 61-82.
- Eggert, Hartmut et al. (Hrsg.), (1990), *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart, Metzler.
- (2000), «Historischer Roman», in: Weimar et al. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O*, 53-55.
- Ehrlich, Lothar et al. (Hrsg.) (1999), *Vormärz und Klassik. Vormärz-Studien Band I*, Bielefeld, Aisthesis.
- Eke, Norbert Otto (1994), «Vergangene Zeiten. Anmerkungen zur Semantik des Umbruchs und zu den Bedeutungsstrukturen im historischen Erzählen der frühen Restaurationszeit (1815-1830)», in: Eke/Steinecke (Hrsg.), 17-58.
- (2005a), *Einführung in die Literatur des Vormärz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2005b), «Freiheit versus Orthodoxie: Karl Gutzkow: “Der Sadduzäer von Amsterdam” (Novelle 1834) – “Uriel Acosta”. Trauerspiel in fünf Aufzügen” (Drama 1846)», in: Eke, 115-122.
- Eke, Norbert Otto/Olasz-Eke, Dagmar (Hrsg.) (1994), *Bibliographie: der deutsche Roman 1815-1830: Standortnachweise, Rezensionen, Forschungsüberblick*, München, Fink.
- Eke, Norbert Otto/Steinecke, Hartmut (Hrsg.) (1994a), *Geschichten aus der Geschichte. Zum Stand des historischen Erzählens im Deutschland der frühen Restaurationszeit*, München, Fink.
- (1994b), «Der historische Roman der frühen Restaurationszeit. Zur Einführung», in: Eke/Steinecke (Hrsg.), 7-16.
- Engelmann, Bernt/Kruse, Sabine (Hrsg.) (1993), *Mein Vater war portugiesischer Jude... Die sefardische Einwanderung nach Norddeutschland um 1600 und ihre Auswirkungen auf unsere Kultur*, Göttingen, Steidl Verlag.
- Engler, Bernd (1997), s.t. [recensão de Ansgar Nünning (1995)], *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 38, 377-380.
- Erll, Astrid (2003), «Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen», in: A. Nünning/V. Nünning (Hrsg.), 156-185.
- (2004a), «Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende...?», in: Nünning/Sommer (Hrsg.), 115-128.

- (2004b), «Medium des kollektiven Gedächtnisses — ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff», in: Erll/Nünning (Hrsg.), 3-22.
- (2005a), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart/Weimar, Metzler.
- (2005b), «Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses», in: Erll/Nünning (Hrsg.), 249-276.
- Erll, Astrid *et al.* (Hrsg.) (2003), *Literatur — Erinnerung — Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2004), *Medien des kollektiven Gedächtnisses der Literaturwissenschaft. Konstruktivität — Historizität — Kulturspezifität*, Berlin/New York, De Gruyter.
- (Hrsg.) (2005a), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin/New York, De Gruyter.
- (2005b), «Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick», in: Erll/Nünning (Hrsg.), 1-9.
- Erll, Astrid/Roggendorf, Simone (2002), «Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative», in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.), 73-113.
- Fausser, Markus (2002), «Intertextualität und Historismus in der Lyrik des 19. Jahrhunderts», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 391-410.
- Fechner-Smarsly, Thomas (1999), «Clifford Geertz' „Dichte Beschreibung“ – ein Modell für die Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?», in: Glauser/Heitmann (Hrsg.), 81-101.
- Ferreira, J. A. Pinto (1969), «Uriel da Costa: pensador (quinhentista e portuense) redivivo no século XX?», *Revista Portuguesa de Filosofia*, 25, 329-343.
- Fichter-Lichte, Erika (1983a), *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text*, Tübingen, Narr.
- (1983b), *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen, Narr.
- Fick, Monika (2000), *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler.
- Fludernik, Monika (1996), *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, London/New York, Routledge.
- Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (Hrsg.) (2002), *Literaturwissenschaft: intermedial-interdisziplinär*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Forum Vormärz Forschung (Hrsg.) (1999), *Juden und jüdische Kultur im Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Forum Vormärz Forschung (Hrsg.) (2001), *Literaturkonzepte im Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Frank, Gustav (1998), *Krise und Experiment. Komplexe Erzähltexte im literarischen Umbruch des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag.

- (2001a), «Der „Krystallseher“ und „des unsterblichen Alciati Emblemata“: Literatur, Geschichte und die Macht der Bilder in Gutzkows *Hohenschwangau* (1867/1868)», in: Frank/Kopp (Hrsg.), 325-361.
 - (2001b), «Gutzkow lesen! Gutzkow edieren! — Gutzkow liest! Einleitende Bemerkungen zu diesem Band», in: Frank/Kopp (Hrsg.), 9-17.
 - (2002), «Der „Mythos vom Matriarchat“ als realistische Reaktion auf Experimente des Biedermeier bei Bachofen, Gutzkow, Hebbel, Wagner und anderen», in: Titzmann (Hrsg.), 409-439.
- Frank, Gustav/Kopp, Detlev (Hrsg.) (2001), *Gutzkow lesen! Beiträge zur Internationalen Konferenz des Forum Vormärz Forschung vom 18. bis 20. September 2000 in Berlin*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Freund, Winfried (Hrsg.) (²1998a), *Deutsche Novellen: von der Klassik bis zur Gegenwart*, München, Fink.
- (1998b), *Novelle*, Stuttgart, Reclam.
 - (1998c), «Einleitung — „... und ob es eine Tat war oder nur ein Ereignis ...“ Ein Versuch über die Novelle», in: Freund (Hrsg.), 7-13.
- Freytag, Gustav (1969), *Die Technik des Dramas*. Unveränderter reprographischer Nachdruck der 13. Auflage, Leipzig 1922, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft [1.^a ed. 1863].
- Fricke, Harald (1988), «Einführung», in: Christian Wagenknecht (Hrsg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986*, Stuttgart, 1-8.
- (2003), «Terminologie», in: Klaus Weimar et al. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III. P-Z*, 587-590.
- Fricke, Harald/Zymner, Rüdiger (1993), *Einübung in die Literaturwissenschaft: Parodieren geht über studieren*, 2., durchges. Aufl., Paderborn, Schöningh.
- Fritscher, Erich (1996), *Karl Gutzkow und das klassizistische Historiendrama des 19. Jahrhunderts. Studien zum Trauerspiel 'Philipp und Perez'*, Tübingen, Narr.
- Frye, Northrop (1971), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press [1.^a ed. 1957].
- Füllner, Bernd (Hrsg.) (2001), *Briefkultur im Vormärz*, Kolloquium des Forum Vormärz Forschung und der Heinrich-Heine-Gesellschaft am 23. Oktober 1999 in Düsseldorf, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Fuks-Mansfeld, Renate G. (2001), «Die Niederlande», in: Kotowski et al. (Hrsg.), 419-439.
- Fulda, Daniel (1996a), «„Nationalliberaler Historismus“: politische Motivation und ästhetische Konsequenzen einer Konvergenzphase von Geschichtsschreibung und historischem Roman», in: Fulda/Prüfer (Hrsg.), 169-210.
- (1996b), *Wissenschaft als Kunst: die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, Berlin, De Gruyter.

- (2002), «Strukturanalytische Hermeneutik: Eine Methode zur Korrelation von Geschichte und Textverfahren», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 39-59.
- Fulda, Daniel/Prüfer, Thomas (Hrsg.) (1996), *Faktenglaube und fiktionales Wissen. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in der Moderne*, Frankfurt a. M., Lang.
- Fulda, Daniel/Tschopp, Silvia Serena (Hrsg.) (2002), *Literatur und Geschichte: ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin/New York, De Gruyter.
- Funke, Rainer (1984), *Beharrung und Umbruch 1830-1860. Karl Gutzkow auf dem Weg in die literarische Moderne*, Frankfurt a. M., Lang.
- Galley, Eberhard (1966), «Heine im literarischen Streit mit Gutzkow. Mit unbekanntem Manuskripten aus Heines Nachlaß», *Heine-Jahrbuch*, 5, 3-40.
- Gallmeister, Petra (1991), «Der historische Roman», in: Knörrich (Hrsg.), 160-170.
- Gebhardt, Armin (2003), *Karl Gutzkow. Journalist und Gelegenheitsdichter*, Marburg, Tectum-Verlag.
- Gebhardt, Carl (Hrsg.) (1922), *Die Schriften des Uriel da Costa*, Mit Einleitung, Übertragung und Regesten, Amsterdam, Curis Societatis Spinozanae.
- Gelfert, Hans-Dieter (1995), *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- Genette, Gérard (1993), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Beyer u. Dieter Hornig, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- (2004), *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 141-168 [«Récit fictionnel, récit factuel»] [1.^a ed. 1991].
- Gensel, Reinhold (1912a), «Anmerkungen zu Teil 3», in: Gutzkow, *Werke. Auswahl in 12 Teilen. Teil 12*, 151-157, 168s..
- (1912b), «Einleitung des Herausgebers zu den Dramen», in: Gutzkow, *Werke. Auswahl in 12 Teilen. Teil 1*, 1-23.
- (1912c), «Einleitung des Herausgebers zu den erzählenden Schriften, Teil IV-VI», in: Gutzkow, *Werke. Auswahl in 12 Teilen. Teil 4*, 5-18.
- (1912d), «Lebensbild», in: Gutzkow, *Werke. Auswahl in 12 Teilen. Teil 1*, V-LXII.
- Geppert, Hans Vilmar (1976), *Der »andere« historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, Niemeyer.
- (1995), «Die Anfänge des historischen Romans in der europäischen Literatur», in: Krimm *et al.* (Hrsg.), 104-133.
- (1998), «Im imaginären Exil: Anmerkungen zur Tradition, Moderne und Postmoderne im historischen Roman», in: Andrea Bartl *et al.* (Hrsg.), «*In Spuren gehen...: Festschrift für Helmut Koopmann*», Tübingen, Niemeyer, 359-374.
- (2000), «Ein Feld von Differenzierungen: zur kritisch-produktiven Scott-Rezeption von Arnim bis Fontane», in: Norbert Bachleitner (Hrsg.), *Beiträge zur Rezeption der*

- britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Amsterdam, Rodopi, 479-500.
- Gerhard, Ute/Link, Jürgen/Parr, Rolf (2001), «Reintegrierender Interdiskurs», in: A. Nünning (Hrsg.), 281-282.
- Gil, Maria de Fátima (2008), *Uma Biografia «Moderna» dos Anos 30: Magellan. Der Mann und seine Tat de Stefan Zweig*, Coimbra, MinervaCoimbra e Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos.
- Glaser, Renate/Luserke, Matthias (Hrsg.) (1996), *Literaturwissenschaft — Kulturwissenschaft: Positionen, Themen, Perspektiven*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Glauser, Jürg/Heitmann, Annegret (Hrsg.) (1999), *Verhandlungen mit dem New Historicism: das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*, unter red. Mitarbeit v. Christiane Küster, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Godinho, Maria de Lurdes das Neves (2004), *O Marquês de Pombal em Obras de Reinhold Schneider e Alfred Döblin. Dois Retratos Ficcionalis Alemães do Século XX*, Coimbra, Minerva/CIEG.
- Goebel, Eckart (1999), «Stationen der Erzählforschung in der Literaturwissenschaft», in: Lämmert (Hrsg.), 3-33.
- Goetzing, Germaine (1996), «Die Situation der Autorinnen und Autoren», in: Sautermeister/Schmid (Hrsg.), 38-59.
- Gomes, [Jesué] Pinharanda (1999), *História da Filosofia Portuguesa. Vol. I: A Filosofia Hebraico-Portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores, 323-348 [«II. Naturalismo e Libertinismo. Uriel da Costa»].
- Gottschall, Rudolf (s.d.a), «Karl Gutzkow als Dramatiker», in: Gutzkow, *Uriel Acosta. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 3-10.
- Gottschall, Rudolf (s.d.b), «Karl Gutzkow als Epiker», in: Gutzkow, *Ausgewählte Novellen*, 3-13.
- Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (1976), *Geschichte im Gegenwartsdrama*, Stuttgart, Kohlhammer.
- Günter, Manuela (2002), «Shoah-Geschichte(n): Die Vernichtung der europäischen Juden im Spannungsfeld von Historiographie und Literatur», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 173-194.
- Habitzel, Kurt/Mühlberger, Günter (1996), «Gewinner und Verlierer: der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815-1848/49)», *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)*, 21, H. 1, 91-123.
- Hagedstedt, Lutz (1999), «Gutzkow-Renaissance», *literaturkritik.de*, Nr. 1, Februar.
- Halsall, Albert W. (1984), «Le roman historico-didactique», *Poétique*, n.º 57, 81-104.
- Hamburger, Käte (³1977), *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett-Cotta [1.ª ed. 1957].

- Hanenberg, Peter (2005), «Sobre a Utilidade das Teorias Cognitivas na Aplicação à Literatura e à Historiografia», *Cognição, Linguagem e Literatura. cadernos do cieq*, coord. de Ana Margarida Abrantes e Peter Hanenberg, n.º 16, 9-22.
- Hansen, Volkmar (1977), «“Freiheit! Freiheit! Freiheit!” Das Bild Karl Gutzkows in der Forschung; mit Ausblicken auf Ludolf Wienbarg», in: Alberto Martino *et al.* (Hrsg.), *Literatur in der sozialen Bewegung: Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 488-542.
- (1995), «“Die Reformation der Liebe”. Friedrich Schlegel, Schleiermacher und Karl Gutzkow», in: Walter Jaeschke (Hrsg.), *Philosophie und Literatur im Vormärz: Der Streit um die Romantik 1820-1854*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 121-139.
- Harth, Dietrich (1990), «Historik und Poetik. Plädoyer für ein gespanntes Verhältnis», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 12-23.
- Hartkopf, Winfried (1980), «Historische Romane und Novellen», in: Glaser (Hrsg.), 134-151.
- Hartmann, Petra (2002), «Das „dramatische“ Ende des Jungen Deutschland», in: Porrmann/Vaßen (Hrsg.), 243-268.
- Haselstein, Ulla (1997), s.t. [recensão de Ansgar Nünning (1995)], *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 47, H. 4, 477-480.
- Hasubek, Peter (1970), «Karl Gutzkow und seine Zeit», *Études Germaniques*, 25, n.º 1, 75-78.
- (Hrsg.) (1996a), *Vom Biedermeier zum Vormärz: Arbeiten zur deutschen Literatur zwischen 1820 und 1850 (Büchner, Heine, Grabbe, Immermann, Gutzkow, Herwegh)*, Frankfurt a. M., Lang.
- (1996b), «Die Ritter vom Geiste (1850-1851). Gesellschaftsdarstellung im deutschen Roman nach 1848», in: Hasubek (Hrsg.), 280-287.
- (1996c), «Karl Gutzkow: Der Begründer einer neuen Literatur?», in: Hasubek (Hrsg.), 249-270.
- (2000), «Zwischen Essayismus und Poesie. Karl Gutzkows Erzählungen», in: R. Jones/Lauster (Hrsg.), 197-215.
- Heinemann, Gerd (1980), «Historische und mythologische Dramen», in: Glaser (Hrsg.), 263-275.
- Heinrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hrsg.) (1983), *Funktionen des Fiktiven*, München, Fink.
- Heitmann, Annegret (1999), «Einleitung: Verhandlungen mit dem *New Historicism*», in: Glauser/Heitmann (Hrsg.), 9-20.
- Held, Fritz (Hrsg.) (1910), *3 unvollständige Hefte der Zeitschrift "Königliche Schauspiele" von 1907 und 1910 mit mehreren Besetzungszetteln, meist unvollständigen literarischen Beiträgen und zahlreichen Berliner Inseraten*, Berlin, Verlag Wilhelm Greve.
- Heller, Agnes (1991), «History and the Historical Novel in Lukács», in: Roberts/Thomson (eds.), 19-33.

- Hempfer, Klaus W. (1997), «Gattung», in: Klaus Weimar *et al.* (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. A-G*, 651-655.
- Hermand, Jost (1970), «Allgemeine Epochenprobleme», in: *Zur Literatur der Restaurationsepoche: 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze*. Friedrich Sengle zum 60. Geburtstag von seinen Schülern, Stuttgart, Metzler, 3-61.
- (Hrsg.) (1974), *Das Junge Deutschland. Texte und Dokumente*, Stuttgart, Reclam.
- (1997), *Der deutsche Vormärz: Texte und Dokumente*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart, Reclam [1.^a ed. 1967].
- Herrmann, Britta (2004), «*Cultural Studies* in Deutschland: Chancen und Probleme transnationaler Theorie-Importe für die (deutsche) Literaturwissenschaft», in: Nünning/Sommer (Hrsg.), 33-53.
- Herweg, Rachel Monika (1995), *Die jüdische Mutter. Das verborgene Matriarchat*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Herzig, Arno (2005), *Jüdische Geschichte in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung [1.^a ed. 1997].
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. (2000), «Interkulturalität», in: Klaus Weimar *et al.* (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O*, 163-164.
- Hinck, Walter (1981), «Einleitung: Zur Poetik des Geschichtsdramas», in: Hinck (Hrsg.), *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen: Interpretationen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 7-21.
- (1990), «Geschichtsdrama und Anachronismus. Probleme moderner Inszenierungen», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 353-364.
- (1995), *Geschichtsdichtung*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- Högel, Rolf (1969), *Der Held im Drama Georg Büchners, der Jungdeutschen und Friedrich Hebbels*, Bonn, s.e..
- Hömberg, Walter (1980), «Literarisch-publizistische Strategien der Jungdeutschen und Vormärz-Literaten», in: Glaser (Hrsg.), 83-98.
- Hof, Renate (2003), «Kulturwissenschaften und Geschlechterforschung», in: A. Nünning/V. Nünning (Hrsg.), 329-350.
- Hofmann, Michael (2004), «Einleitung», *Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven. Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 123, Sonderheft, 3-9.
- Hohendahl, Peter Uwe (1990), «Nach der Ideologiekritik: Überlegungen zu geschichtlicher Darstellung», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 77-90.
- Holzner, Johann/Wiesmüller, Wolfgang (eds.) (1995), *Ästhetik der Geschichte*, Innsbruck, Institut für Germanistik.
- Horch, Hans Otto/Denkler, Horst (Hrsg.) (1989), *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum 1. Weltkrieg*. Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg/Tübingen, Niemeyer.

- Houben, Heinrich Hubert (1901), *Gutzkow-Funde. Beiträge zur Literatur und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Arthur L. Wolff.
- (1903), *Jungdeutscher Sturm und Drang. Ergebnisse und Studien*, Leipzig, Brockhaus.
- (1908a), «Einleitung», in: Gutzkow, *Ausgewählte Werke in 12 Bänden. 5. Band: Kleine Romane und Erzählungen I*, 1-10.
- (Hrsg.) (1908b), *Karl Gutzkows Ausgewählte Werke in 12 Bänden. 1. Band: Karl Gutzkows Leben und Schaffen*.
- (1908c), «Karl Gutzkows Dramen. Einleitung», in: Gutzkow, *Ausgewählte Werke in 12 Bänden. 2. Band*, 3-59.
- Hummel, Adrian/Neumann, Thomas (1998a), «Chronik», in: Gutzkow, *Schriften. Band 3: Materialien*. 389-402.
- (1998b), «Die “Schriften“ von Karl Ferdinand Gutzkow. Kommentar», in: Gutzkow, *Schriften. Band 3: Materialien*. 9-379.
- Humphrey, Richard (2005), «Literarische Gattung und Gedächtnis», in: Erll/A. Nünning (Hrsg.), 73-96.
- Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London/New York, Routledge.
- (²2002), *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge [1.^a ed. 1989].
- Irmer, Thomas (1998), s.t. [recensão de Ansgar Nünning (1995)], *Referatedienst zur Literaturwissenschaft*, 30, H. 1, 77-80.
- Iser, Wolfgang (1991), *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Jaeger, Stephan (2002), «Historiographisch-literarische Interferenzen. Möglichkeiten und Grenzen des Diskursbegriffes», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 61-85.
- Jaeschke, Walter (Hrsg.) (1995), *Philosophie und Literatur im Vormärz: der Streit um die Romantik 1820-1854*, Hamburg, Felix Meiner.
- Jannidis, Fotis *et al.* (Hrsg.) (2000), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, Reclam.
- (2001), «Literarische Figur», in: A. Nünning (Hrsg.), 175.
- (2004), *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin/New York, De Gruyter.
- (2005), «Zur Erzähltheorie der Figur. Alte Probleme und neue Lösungen», *Der Deutschunterricht*, Jg. LVII, Heft 2, 19-29.
- Jauslin, Kurt (2000), «“Aber auch zum Lesen gehört Virtuosität“. Lesarten des Panoramatischen in *Die Ritter vom Geiste*», in: R. Jones/Lauster (Hrsg.), 121-148.
- (2002), «Der mißhandelte Autor: Über Gutzkows Roman *Die neuen Serapionsbrüder*», in: Gutzkow, *Die neuen Serapionsbrüder. Roman, mit CD-ROM/Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Erzählerische Werke. Band 17*, 597-626.

- Jellinek, Adolf (1847), *Elischa ben Abuja, genannt Acher. Zur Erklärung und Kritik der Gutzkow'schen Tragödie »Uriel Acosta«*, Leipzig, Heinrich Hunger.
- Jellinek, Hermann (1847), *Uriel Acostas Leben und Lehre: ein Beitrag zur Kenntnis seiner Moral, wie zur Berichtigung der Gutzkow'schen Fiktionen über Acosta, und zur Charakteristik der damaligen Juden: aus den Quellen dargestellt*, Zerbst, Verlag der Kammerschen Buchhandlung.
- Jendretzki, Joachim (1988), *Karl Gutzkow als Pionier des literarischen Journalismus*, Frankfurt a. M., Lang.
- Jones, Calvin N. (1982), «Authorial Intent and Public Response to *Uriel Acosta* and *Freiheit in Krähwinkel*», *South Atlantic Review*, 47, 17-26.
- Jones, Roger (1996), «Gutzkow and the Catholic issue», in: Koopmann/Lauster (Hrsg.), 175-188.
- (2000), «Gutzkows Dramen: Möglichkeiten und Grenzen der Innovation», in: R. Jones/Lauster (Hrsg.), 181-196.
- Jones, Roger/Lauster, Martina (Hrsg.) (2000), *Karl Gutzkow: Liberalismus – Europäertum – Modernität*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Jong, Martinus de (1934), «O “Tratado da Imortalidade da Alma” de Moses Rephael de Aguilar», *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. X, 488-499.
- Kaes, Anton (1990), «New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 56-66.
- Kafitz, Dieter (1989), *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung. Dargestellt an Romanen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Freitag, Spielhagen, Fontane, Raabe)*, Bodenheim, Athenäum Verlag [1.^a ed. 1978].
- Kaiser, Herbert (2001), «Nachwort», in: Gutzkow, 207-224.
- Kansteiner, Wulf (2004), «Postmoderner Historismus – Das kollektive Gedächtnis als neues Paradigma der Kulturwissenschaften», in: F. Jaeger *et al.* (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 2*, 119-139.
- Kaplan, Yosef (1988), «A comunidade portuguesa de Amesterdão no século XVII, entre tradição e mudança», in: Kistemaker/Levie (eds.), 42-55.
- (2009), «H' erem», in: *Dicionário do Judaísmo Português*, 267-268.
- Kavanagh, Richard John (2003), «Nachwort», in: Gutzkow, *Briefe eines Narren an eine Närrin* mit CD-ROM/*Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Erzählerische Werke. Band 1*, 211-215.
- Kebbel, Gerhard (1992), *Geschichtengeneratoren: Lektüren zur Poetik des historischen Romans*, Tübingen, Niemeyer.
- Keller, Werner (Hrsg.) (1976a), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1976b), «Drama und Geschichte», in: Keller (Hrsg.), 298-339.

- Kesting, Marianne (1976), «Der Abbau der Persönlichkeit. Zur Theorie der Figur im modernen Drama», in: Keller (Hrsg.), 210-235.
- Kimmich, Dorothee (2002), *Wirklichkeit als Konstruktion: Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendahl, Keller und Flaubert*, München, Fink.
- Kistemaker, Renée/Levie, Tirtsah (eds.) (1988), *Portugueses em Amesterdão 1600-1680*. Trad. de Fátima Neiva Correia e Robert van Answaarden, Amesterdão, Amsterdams Historisch Museum/De Bataafsche Leeuw.
- Klein, Dorothea/Hanenberg, Peter (1997), «Geschichtsschreibung, -dichtung», in: Brunner/Moritz (Hrsg.), 125-129.
- Knoblauch, Hubert (2004), «Religion, Identität und Transzendenz», in: F. Jaeger *et al.* (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1*, 349-363.
- Koch, Thomas (1992), *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé)*, Tübingen, Stauffenburg.
- Kocka, Jürgen (1990), «Bemerkungen im Anschluß an das Referat von Dietrich Harth», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 24-28.
- Kohpeiß, Ralph (1993), *Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsintention*, Hamburg, Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- Koopmann, Helmut (1981), «Die Novellistik des Jungen Deutschland», in: Polheim (Hrsg.), 229-239, 585-586.
- (1993), *Das junge Deutschland: Eine Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Koopmann, Helmut/Lauster, Martina (Hrsg.) (1996), *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive I. Öffentlichkeit und nationale Identität*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Korthals, Holger (2003), *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin, Erich Schmidt.
- Kortländer, Bernd (2002), «“... was gut ist in der deutschen Literatur, das ist langweilig und das Kurzweilige ist schlecht“. Adaptionen französischer Lustspiele im Vormärz. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Thema», in: Porrmann/Vaßen (Hrsg.), 197-211.
- Köster, Udo (1984), *Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830-1848: die Dichtung am Ende der Kunstperiode*, Stuttgart W. Kohlhammer.
- Kotte, Andreas (2005), *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau.
- Kramer, Olaf (1999), «Vorwort: Zwischen den Stühlen und den Jahrhunderten – Über Gutzkow und Goethe», in: Gutzkow, *Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte: eine kritische Verteidigung*, 5-12.
- Krautz, Hans-Wolfgang (2001a), «Nachwort», in: Uriel da Costa, *Exemplar humanae vitae – Beispiel eines menschlichen Lebens*, 51-80.

- (2001b), «Zeittafel», in: Uriel da Costa, *Exemplar humanae vitae – Beispiel eines menschlichen Lebens*, 44-50.
- Krimm, Stefan *et al.* (Hrsg.), *Geschehenes erzählen — Geschichte schreiben: Literatur und Historiographie in Vergangenheit und Gegenwart*, München, Bayerischer Schulbuch-Verlag.
- (1995), «Geschehenes erzählen — Geschichte schreiben. Gedanken zur Einführung», in: Krimm *et al.* (Hrsg.), 7-12.
- Krobb, Florian (1993), *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum 1. Weltkrieg*, Tübingen, Niemeyer.
- (2001), «„Zeitgemäß, an der Hand der Geschichte“: Berthold Auerbach und der deutsch-jüdische historische Roman des 19. Jahrhunderts», in: Durrani/Preece (eds.), 24-38.
- (2002a), *Kollektivautobiographien — Wunschaufbiographien. Marranenschicksal im deutsch-jüdischen historischen Roman*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- (2002b), «„Matura — Doktorat — gesellschaftlicher Aufstieg — Erlösung“. Robert Menasse: *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001)», in: Krobb, 127-138.
- Kruse, Joseph A. (1999), «Zwischen Weltschmerz und Engagenment: Heine», in: Ehrlich *et al.* (Hrsg.), 33-47.
- Küng, Hans (²1991), *Das Judentum*. München/Zürich, Piper [1.^a ed. 1974].
- Kurth, Lieselotte E. (1964), «Historiographie und historischer Roman: Kritik und Theorie im 18. Jahrhundert», *MLN (Modern Language Notes)*, vol. 79, n.º 4, 337-362.
- Lämmert, Eberhard (1990), «Geschichte unter wechselndem Blick. Schlußbemerkungen zum Symposium „Geschichte als Literatur“», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 415-423.
- (Hrsg.) (1999a), *Die erzählerische Dimension: eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin, Akademie Verlag.
- (1999b), «Einführung», in: Lämmert (Hrsg.), VII-XV.
- Lamping, Dieter (1983), *Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens*, Bonn, Bouvier.
- Landshuter, Stephan (1998), «Zu Text und Textgestaltung», in: Gutzkow, *Die Selbsttaufe*, 363-364.
- (2001), «Von „Gottfried“ zu „Ottfried“ und zurück. Wertewandel im Werk Karl Gutzkows am Beispiel von *Die Selbsttaufe* und *Ottfried*», in: Frank/Kopp (Hrsg.), 227-261.
- (2003a), «Der wiedergefundene Schriftsteller. Interpretationen von Werken Karl Gutzkows», *literaturkritik.de*, Nr. 1, Januar.
- (2003b), «Inhaltliche Leere sinkt auf tiefstes Niveau. An Karl Gutzkow ist ein großer Armin Gebhardt verlorengegangen», *literaturkritik.de*, Nr. 6, Juni.

- (2003c), «“Durch den Quark und Mist der Zeit“. Zum 125. Todestag von Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878)», *literaturkritik.de*, Nr. 12, Dezember.
- Lauster, Martina (Hrsg.) (1994a), *Deutschland und der europäische Zeitgeist: Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- (1994b), «Einleitung», in: Lauster (Hrsg.), 9-25.
- (1996), «Reflections on the public sphere in critical writings of Bulwer-Lytton, Sainte-Beuve and Gutzkow», in: Koopmann/Lauster (Hrsg.), 197-222.
- (2000), «Lucinde's unfinished business: women and religion in Karl Gutzkow's works», in: Jürgen Barkhoff *et al.* (Hrsg.), *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer.
- (2004), «Nachwort», in: Gutzkow, *Börne's Leben*, mit CD-ROM/*Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Schriften zur Literatur und zum Theater. Band 5*, 207-243.
- (2007), «Eduard George Earle Lytton Bulwer», <http://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/gesamtausgabe/index.htm> (20.5.2009).
- Lea, Charlene A. (1978), *Emancipation, Assimilation and Stereotype. The Image of the Jew in German and Austrian Drama (1800-1850)*, Bonn, Bouvier.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil.
- Limlei, Michael (1988), *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820-1890)*, Frankfurt a.M., Lang.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2003), «Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation», in: A. Nünning/V. Nünning (Hrsg.), 307-328.
- Lützel, Paul Michael (1990), «Der postmoderne Neohistorismus in den amerikanischen Humanities», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 67-76.
- (1991), «Georg Lukács and the Historical Novel of the Restoration Period», in: Roberts/Thomson (eds.), 35-48.
- (Hrsg.) (1997a), *Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*, Berlin, Erich Schmidt.
- (1997b), «Bürgerkrieg und Legitimität: Zum romantischen Geschichtsroman», in: Lützel (Hrsg.), 21-50.
- (1997c), «Fiktion in der Geschichte – Geschichte in der Fiktion», in: Lützel (Hrsg.), 11-20.
- Luhmann, Niklas (1994), *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp [1.^a ed. 1984].
- Lukács, Georg (1965), *Werke. Band 6. Probleme des Realismus III. Der historische Roman*, Neuwied/Berlin, Luchterhand [1.^a ed. 1955].
- Lukas, Wolfgang (1998a), «Nachwort», in: Gutzkow, *Die Selbsttaufe*, 389-415.

- (1998b), «Novellistik», in: Sautermeister/Schmid (Hrsg.), 251-280.
- Luserke, Matthias (Hrsg.) (1991), *Die Aristotelische Katharsis: Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- Machado, Maria Luísa Saavedra (1960), *Uma tragédia alemã sobre Uriel da Costa*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, s.n. (dissertação de licenciatura em Filologia Germânica).
- Marinho, Maria de Fátima (1999), *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- Martins, Abílio (1950), «Um Inédito Judaico-Português de Amsterdam, ‘Tratado da Imortalidade da Alma’», *Revista Portuguesa de Filosofia*, 5, 201-220.
- Martins, Catarina/Garraio, Júlia (2000), *Camões na Alemanha. A Figura do Poeta em Obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*, coord. de Maria Manuela Gouveia Delille, Coimbra, Minerva/CIEG.
- Martins, Catarina (2000), «Camões como paradigma do artista na novela Tod des Dichters de Ludwig Tieck», in: Martins/Garraio, 49-185.
- Martins, Jorge (2006), *Portugal e os Judeus. Vol. I: Dos Primórdios da Nacionalidade à Legislação Pombalina. Vol. II: Do Ressurgimento das Comunidades Judaicas à Primeira República. Vol. III: Judaísmo e Anti-semitismo no Século XX*, Lisboa, Vega.
- [Matos], Manuel Baptista [i.e. Cadafaz de] (1990), «Uriel da Costa, a Coragem Assumida», *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, n.º 416, 26.6./2.7., 18.
- Matos, Cadafaz de/Salomon, Herman Prins (1990), «Estudo Introdutório: A Cultura e a Tipografia de Expressão Judaico-Portuguesa em Amesterdão nos Séculos XVII e XVIII», in: Mendes/Remédios, *Os Judeus Portugueses em Amesterdão*, I-LXI.
- Matschiner, Arno (2000), «Historischer Roman», in: Meid (Hrsg.), 377-380.
- Mayer, Hans (1981), *Außenseiter*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- McHale, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, London/New York, Methuen.
- McInnes, Edward (1972), «Strategies of Inwardness: Gutzkows Domestic Plays and the Liberal Drama of the 1840's», *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, 18, 219-233.
- Mendelsohn, Ezra (2002), *Painting a People: Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanover/London, University Press of New London.
- Mendes, David Franco/Remédios, J. Mendes dos (1990), *Os Judeus Portugueses em Amesterdão*. Edição (fac-símile das edições de 1911 e 1975) e estudo introdutório de Manuel Cadafaz de Matos e Herman Prints Salomon, Lisboa, Edições Távola Redonda.
- Menke, Christoph (1996), *Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

- Metis, Eduard (1915), *Karl Gutzkow als Dramatiker*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Buchhandlung.
- Meyer, Michael (1973), *Die Entstehung des historischen Romans in Deutschland und seine Stellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung: Die Polemik um eine Zwittergattung (1785-1845)*, Universität München [Dissertation].
- Meyer, Reinhart (1998a), «Novelle und Journal», in: Sautermeister/Schmid (Hrsg.), 234-250.
- (1998b), «Theaterpraxis», in: Sautermeister/Schmid (Hrsg.), 366-377.
- Meyer-Drawe, Käte (2004), «Subjektivität – Individuelle und kollektive Formen kultureller Selbstverhältnisse und Selbstdeutungen», in: F. Jaeger *et al.* (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1*, 304-315.
- Mittenzwei, Werner (1976), «Begriff und Wesen der dramatischen Figur», in: Keller (Hrsg.), 194-210 [1.^a ed. 1965].
- Montalbetti, Christine (ed.) (2003), *Le personnage. Textes choisis & présentés*, Paris, Flammarion.
- Montandon, Alain (2000), «Le roman historique en Allemagne au XIXe siècle», in: *Le roman historique: récit et histoire*, préf. de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Editions Pleins Feux, 68-80.
- Mühlberger, Günter/Habitzel, Kurt (2001), «The German Historical Novel from 1780 to 1945: Utilising the Innsbruck Database», in: Durrani/Preece (eds.), 5-23.
- Müller, F. X. H. (ed.) [s.d.], *Selecta graduada de trechos EM PROSA e EM VERSO ALLEMÃES, tirados dos melhores autores clássicos assim antigos como modernos*, Porto, Livraria Portuense.
- Müller, Harro (1988), *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M., Athenäum.
- (1990), «Systemtheorie und Literaturwissenschaft», in: Bogdal (Hrsg.), 201-217.
- (1991), «Possibilities of the Historical Novel in the Nineteenth and Twentieth Centuries», in: Roberts/Thomson (eds.), 59-69.
- (1994), «Schreibmöglichkeiten historischer Romane im 19. und 20. Jahrhundert», in: Müller (Hrsg.), *Giftpfeile: zu Theorie und Literatur der Moderne*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 233-245.
- Müller, Johann Georg (Hrsg.) (1793), *Bekenntnisse merkwürdiger Männer von sich selbst. 2. Band*, Winterthur, Steinerische Buchhandlung.
- Müller, Peter (1911a), «Einleitung des Herausgebers», in: Gutzkow, *Werke. 2. Band*, 31-36 e 129-130.
- (1911b), «Gutzkows Leben und Werke», in: Gutzkow, *Werke. 1. Band*, 7-44.
- Müller-Salget, Klaus (2000), «Historisches Drama», in: Klaus Weimar *et al.* (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O*, 55-58.
- Nadler, Allan (2006), «Springtime for Spinoza», *The Jewish Daily Forward*, 13.10.2006,

- <http://www.forward.com/articles/springtime-for-spinoza/>, 13.10.2006.
- Neubuhr, Elfriede (1974), «Einleitung», in: Neubuhr (Hrsg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1-34.
- Neubuhr, Elfriede (1980), «Einleitung», in: Neubuhr (Hrsg.), *Geschichtsdrama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1-37.
- Neuhaus, Stefan (2001), «Zeitkritik im historischen Gewand? Fünf Thesen zum Gattungsbegriff des Historischen Romans am Beispiel von Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*», in: Durrani/Preece (eds.), 209-225.
- Neumann, Birgit (2005), «Literatur, Erinnerung, Identität», in: Erll/A. Nünning (Hrsg.), 149-178.
- Neumann, Thomas (2004), «Zwischen politischem Wollen und dichterischen Können. Karl Gutzkows 'Briefe eines Narren' und Ute Promies 'Gutzkow als Pädagoge'», *literaturkritik.de*, Nr. 5, Mai.
- Niefanger, Dirk (2005), *Geschichtsdrama der frühen Neuzeit 1495-1773*, Tübingen, Niemeyer.
- Nielsen, Helge (1997), «Die Restaurationszeit: Biedermeier und Vormärz», in: Bengt Algot Sørensen (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur. Band II*, 13-61.
- Nieragden, Göran (1995), *Figurendarstellung im Roman. Eine narratologische Systematik am Beispiel von David Lodges »Changing Places« und Ian McEwans »The Child in Time«*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- (2001), «Literarische Figurendarstellung», in: A. Nünning (Hrsg.), 175-176.
- Niewöhner, Friedrich (1999), «Uriel da Costas *Exemplar humanae vitae* (1640)», in: Niewöhner/Rädle (Hrsg.), 171-180.
- Niewöhner, Friedrich/Rädle, Fidel (Hrsg.) (1999), *Konversionen im Mittelalter und in der Frühneuzeit*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms.
- Nora, Pierre (1990a), *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser, Berlin, Klaus Wagenbach [«Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte»], 11-33.
- Nünning, Ansgar (1992), «Narrative Form und fiktionale Wirklichkeitskonstruktion aus der Sicht des *New Historicism* und der Narrativik. Grundzüge und Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Erforschung des englischen Romans im 18. Jahrhundert», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 40, 3, 197-213.
- (1995), *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 1 Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- (Hrsg.) (1998a), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag.

- (1998b), «Literatur, Mentalitäten und kulturelles Gedächtnis: Grundriß, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft», in: A. Nünning (Hrsg.), *Unreliable Narration*, 173-198.
 - (1998c), «*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens», in: A. Nünning (Hrsg.), *Unreliable Narration*, 3-39.
 - (Hrsg.) (1998d), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: Eine Einführung*, Unter Mitwirkung v. Sabine Buchholz u. Manfred Jahn, 3., verb. u. erw. Auflage, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag.
 - (1998e), «Vom Nutzen und Nachteil literaturwissenschaftlicher Theorien, Modelle und Methoden für das Studium: Eine Einführung in eine studentInnenorientierte Einführung», in: A. Nünning (Hrsg.), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: Eine Einführung*, 1-12.
 - (1999), «"Verbal fictions?" Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 40, 351-380.
 - (2000), «Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion: Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres», in: Christian v. Zimmermann (Hrsg.), *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen im Roman, Drama und Film seit 1970*. Beiträge des Bad Homburger Kolloquiums, 21.-23. Juni 1999, Tübingen, Narr, 15-36.
 - (2002a), «Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 541-569.
 - (2002b), «Zehn Thesen zum Thema „Literaturwissenschaft und/oder/als Kulturwissenschaft“: Prolegomena, Plädoyer und Projekte für eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft», in: Foltinek/Leitgeb (Hrsg.), 39-65.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hrsg.) (2002a), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- (2002b), «Von der strukturalistischen Narratologie zur „postklassischen“ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen», in: A. Nünning/V. Nünning (Hrsg.), 1-33.
 - (Hrsg.) (2003a), *Konzepte der Kulturwissenschaften: Theoretische Grundlagen — Ansätze — Perspektiven*, Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler.
 - (2003b), «Kulturwissenschaften: Eine multiperspektivische Einführung in einen interdisziplinären Diskussionszusammenhang», in: A. Nünning/V. Nünning (Hrsg.), 1-18.

- Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (Hrsg.) (2004a), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze — Theoretische Positionen — Transdisziplinäre Perspektiven*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- (2004b), «Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze — Theoretische Positionen — Transdisziplinäre Perspektiven», in: Nünning/Sommer (Hrsg.), 9-29.
- Nunes, Manuela (2006a), *Judeus Portugueses no Imaginário Alemão. cadernos do cieq*, n.º 20.
- (2006b), «Agustina Bessa-Luís: *Um Bicho da Terra*», in: Nunes, 91-104.
- (2006c), «Quem foi o Professor de Espinosa? Manasseh ben Israel no Romance *Die Vertreibung aus der Hölle* de Robert Menasse», in: Nunes, 57-89.
- (2006d), «Saduceu e Iluminista: Uriel da Costa na Obra de Karl Gutzkow», in: Nunes, 13-39.
- Nussberger, Max/Kohlschmidt, Werner (²1958), «Historischer Roman», in: Kohlschmidt/Mohr (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 1*, 658-666.
- Oergel, Maike (2001), «“Wie es wirklich wurde“: The Modern Need for Historical Fiction, or the Inevitability of the Historical Novel», in: Durrani/Preece (eds.), 435-450.
- Offenburg, Adri K. (1988), «Exame das tradições. Um estudo bibliográfico sobre as publicações dos primeiros sefardim nos Países Baixos setentrionais, especialmente em Amesterdão», in: Kistemaker/Levie (eds.), 56-63
- Opitz, Alfred (Hrsg.) (2001), *Erfahrung un Form. Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung eines transdisziplinären Problemkomplexes*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag.
- Orosz, Magdolna (2004), «Vom “interkulturellen Erzählen“ zur “interkulturellen Narratologie“. Überlegungen zur Erweiterung der Narratologie und ihrer Anwendung auf spezifische Gegenstandsbereiche», in: Orosz/Schönert (Hrsg.), 149-166.
- Orosz, Magdolna/Schönert, Jörg (Hrsg.) (2004a), *Narratologie interkulturell: Entwicklungen — Theorien*, Frankfurt a. M., Lang.
- (2004b), «Vorwort», in: Orosz/Schönert (Hrsg.), 7-11.
- Ort, Claus-Michael (2002), «Roman des ›Nebeneinander‹ — Roman des ›Nacheinander‹: Kohärenzprobleme im Geschichtsroman des 19. Jahrhunderts und ihr Funktionswandel», in: Titzmann (Hrsg.), 347-375.
- Osier, Jean-Pierre (1983), *D’Uriel da Costa à Spinoza*, Paris, Berg Internacional.
- Pereira, Isaías da Rosa (1992), *A Inquisição em Portugal: Séculos XVI-XVII Período Filipino*, Lisboa, Vega.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2004), «Prefácio», in: Aristóteles, *Poética*, 5-31.
- Perles, Joseph (1877), «Eine neuerschlossene Quelle über Uriel Acosta», *Frankel Graetz’sche Monatsschrift*, Mai, 193-213.

- Pfister, Manfred (2000), *Das Drama: Theorie und Analyse*, 10. Aufl., erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdruck der durchges. und erg. Aufl. 1988, München, Fink.
- Platz-Waury, Elke (1997a), «Figur», in: Klaus Weimar et al. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. A-G*, 587-589.
- (1997b), «Figurenkonstellation», in: Klaus Weimar et al. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. A-G*, 591-593.
- Plett, Bettina (1986), *Die Kunst der Allusion: Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes*, Köln/Wien, Böhlau.
- (1994), «Zwischen „gemeinem Talent“ und „Anempfindungskunst“. Zwiespalt und Übergang in Karl Gutzkows Erzählungen», in: Hans Esselborn/Werner Keller (Hrsg.), *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 267-296.
- Polheim, Karl Konrad (Hrsg.) (1981a), *Handbuch der deutschen Erzählung*, Düsseldorf, August Bagel Verlag.
- (1981b), «Gattungsproblematik», in: Polheim (Hrsg.), 9-16, 556-557.
- Porges, Nathan (1911), «Leon Modena über Uriel da Costa», *Zeitschrift für hebräische Bibliographie*, 15, 80-82.
- (1918), «Zur Lebensgeschichte Uriel da Costas», *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, 62, 37-48, 108-124, 199-218.
- Porrman, Maria/Vaßen, Florian (Hrsg.) (2002a), *Theaterverhältnisse im Vormärz*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- (2002b), «Vorwort – „Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!“ Theaterverhältnisse im Vormärz», in: Porrman/Vaßen (Hrsg.), 13-24.
- Posner, Roland (2003), «Kultursemiotik», in: A. Nünning/V. Nünning (Hrsg.), 39-72.
- Potthast, Barbara (2002), «Historische Romane und ästhetischer Historismus: Text-Bild-Relationen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 323-341.
- Proelß, Johannes (1892), *Das junge Deutschland. Ein Buch deutscher Geistesgeschichte*. Stuttgart, Cotta.
- Profitlich, Ulrich (Hrsg.) (1999), *Tragödientheorie: Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Promies, Ute (2001), «Probleme einer Gutzkow-Briefedition», in: Füllner (Hrsg.), 195-218.
- (2003), *Karl Gutzkow – Romanautor und kritischer Pädagoge*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Pütz, Peter (2004), «Künstlerische Mimesis und Geschichtsschreibung bei Aristoteles», *Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven. Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 123, Sonderheft, 13-24.
- Rädle, Fidel (1999), «Konversion. Zur Einführung», in: Niewöhner/Rädle (Hrsg.) (1999), 1-3.

- Ramalheira, Ana Maria Pinhão (2002), *Alcácer Quibir e D. Sebastião na Alemanha. Representações Historiográficas e Literárias (1578-ca.1800)*, Coimbra, Minerva/CIEG.
- Rasch, Wolfgang (1993), *Karl Gutzkow und der "Rachebund von Berlin". Eine unbekannt Episode aus Gutzkows Leben geschöpft aus ungedruckten Briefen des Dichters*, Bargfeld, Luttertaler Händedruck.
- (1994), »Ihm war nichts fest und alles problematisch«. *Karl Frenzels Erinnerungen an Karl Gutzkow*. Mit einigen ungedruckten Briefen Gutzkows an Frenzel, Bargfeld, Luttertaler Händedruck.
- (1998a), *Bibliographie Karl Gutzkow. 1. Teilband: Primärliteratur*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- (1998b), *Bibliographie Karl Gutzkow. 2. Teilband: Sekundärliteratur*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- (1998c), «Einleitung», in: *Der Briefwechsel zwischen Karl Gutzkow und Levin Schücking 1838-1876*, 9-42.
- (2001a), «Aussichten einer Briefedition. Prämissen, Probleme, Projekte», in: Gutzkow, *Werke und Briefe: Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Eröffnungsband*, III-1-18.
- (2001b), «"Zuviel Krieg ist gefährlich." Aus dem Briefwechsel zwischen Karl Gutzkow und Ludwig Wihl 1838-40», in: Frank/Kopp (Hrsg.), 123-159.
- (2009), «Lebenschronik Karl Gutzkows (1811-1878)», <http://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/person/index.htm> (19.6.2009).
- Rath, Wolfgang (2000), *Die Novelle: Konzept und Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- Reis, Carlos (1992), «Fait Historique et Référence Fictionnelle: Le Roman Historique», *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 2, 141-147.
- Remak, Henry H. (2001), *Structural elements of the German novella from Goethe to Thomas Mann*, New York/Frankfurt a. M., Lang.
- Remédios, J. Mendes dos (1990), «Os Judeus Portugueses em Amsterdão», in: Mendes/Remédios, 155-354 [1.ª ed. 1911].
- Révah, I[srael] S[alvator] (1995a), *Des Marranes à Spinoza*, Textes réunis para Henry Méchoulan, Pierre-François Moreau et Carsten Lorenz Wilke, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- (1995b), «Du 'marranisme' au judaïsme et au déisme: Uriel da Costa et sa famille», in: Révah, *Des Marranes à Spinoza*, 119-168.
- (1995c), «La religion d'Uriel da Costa, Marrane de Porto», in: Révah, *Des Marranes à Spinoza*, 77-108.
- (1995d), «Les écrits portugais d'Uriel da Costa», in: Révah, *Des Marranes à Spinoza*, 109-118.

- (1995e), «Spinoza et le Dr Juan de Prado», in: Révah, *Des Marranes à Spinoza*, 173-219.
- (2004), *Uriel da Costa et les Marranes de Porto. Cours au Collège de France 1966-1972. Édition présentée et annotée par Carsten L. Wilke*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- Ribeiro, António Sousa (1999), *Literatura Alemã II*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Richter, Claus (1978), *Leiden an der Gesellschaft: vom literarischen Liberalismus zum poetischen Realismus*, Kronberg/Taunus, Athenäum Verlag.
- Ricoeur, Paul (1994), *Tempo e Narrativa. Tomo I*. Tradução de Constança Marcondes Cesar, Campinas/São Paulo, Papirus.
- Rieger, Dietmar (2004), «Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft — aus der Perspektive eines Literaturwissenschaftlers», in: Nünning/Sommer (Hrsg.), 97-114.
- Roberts, David (1991), «The Modern German Historical Novel: An Introduction», in: Roberts/Thomson (eds.), 1-17.
- Roberts, David/Thomson, Philip (eds.) (1991), *The Modern German Historical Novel: Paradigms, Problems, Perspectives*, Oxford, Berg.
- Rösch, Gertrud Maria (1998), «Geschichte und Gesellschaft im Drama», in: Sautermeister/Schmid (Hrsg.), 378-420.
- Roth, Cecil (2001), *História dos Marranos. Os Judeus Secretos da Península Ibérica*, tradução de José Saraiva e apresentação de Herman P. Salomon, Porto, Civilização [1.^a ed. 1932 – original inglês].
- Roth, Udo (2003), «Vormärz», in: Klaus Weimar et al. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III. P-Z*, 803-805.
- Rother, Bernd (2001), «Die Iberische Halbinsel», in: Kotowski et al. (Hrsg.), 325-349.
- Rüsen, Jörn (1990), «Rhetorik und Ästhetik der Geschichtsschreibung: Leopold von Ranke», in: Eggert et al. (Hrsg.), 1-11.
- (2004), «Ausblick: Sinnverlust und Transzendenz – Kultur und Kulturwissenschaft am Anfang des 21. Jahrhunderts», in: F. Jaeger et al. (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 3*, 533-544.
- Ruhmann, Wenceslaus F. (1981), «Karl Gutzkow und das Tendenzdrama», *Neue Germanistik*, 2, 11-14.
- Salomon, Herman Prins (1990), «Uriel da Costa, Leon Modena e as Filactérias», *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n.º 13/14-5.^a série, 123-139.
- (1991), «Myth or Anti-myth? The Oldest Accounts Concerning the Origin of the Portuguese Judaism at Amsterdam», in: Salomon, *Deux Etudes Portugaises/Two Portuguese Studies*, Braga, Barbosa & Xavier Editores, 103-161.
- (2009), «Uriel da Costa», in: *Dicionário do Judaísmo Português*, 181-184.
- Salomon, Herman Prins/Sassoon, I. S. D. (1995), «Introdução», in: Uriel da Costa, *Exame das Tradições Farisaicas*, 31-86.

- Sandberg, Beatrice (2000), «Erinnerte und erfundene Erfahrung. Autobiographisches Schreiben als subjektive Geschichtsschreibung?», in: Edgar Platen (Hrsg.), *Erinnerte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, München, Iudicium, 146-161.
- Saraiva, António José (⁵1985), *Inquisição e Cristãos-Novos*, Lisboa, Editorial Estampa [1.^a ed. 1969].
- Schabert, Ina (1981), *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Scheiding, Oliver (2005), «Intertextualität», in: Erll/A. Nünning (Hrsg.), 53-72.
- Scheiffele, Eberhard (2003), «Interkulturelle Germanistik und Literaturkomparatistik: Konvergenzen, Divergenzen», in: Wierlacher/Bogner (Hrsg.), 569-576.
- Schlaffer, Hannelore (1993), *Poetik der Novelle*, Stuttgart, Metzler.
- Schlaffer, Heinz (2003), «Tragödie», in: Klaus Weimar et al. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III. P-Z*, 669-674.
- Schmid, Ulrich (1996), «Buchmarkt und Literaturvermittlung», in: Sautermeister/Schmid (Hrsg.), 60-93.
- Schmidt, Arno (1988), «Karl Gutzkow: Der Ritter vom Geist», in: A. Schmidt, *Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in 4 Bänden. Band 4: Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze*, Bargfeld, Haffmans Verlag, 9-38.
- Schmidt, Patrick (2004), «Zwischen Medien und Topoi: Die *Lieux de mémoire* und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses», in: Erll/A. Nünning (Hrsg.), 25-43.
- Schmidt, Siegfried J. (1980), *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Bd. I: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
- Schneider, Ralf (2000), *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*, Tübingen, Stauffenburg.
- Schneider, Ute (1999a), «Gutzkow-Edition im Internet. Eine Projektskizze», *literaturkritik.de*, Nr. 4, April.
- (1999b), «Der Literat über das Genie. Gutzkow über Goethe», *literaturkritik.de*, Nr. 11, November.
- Schoeps, Hans Joachim (1949), *Judisch-Christliches: Religionsgespräch in neunzehn Jahrhunderten: die Geschichte einer Theologischen Auseinandersetzung*, Frankfurt a. M., Atharva.
- Schönert, Jörg (2004), «Narratologie als Texttheorie — mit Perspektiven für die textanalytische Praxis interkultureller Narratologie?», in: Orosz/Schönert (Hrsg.), 179-188.
- Schönfeld, Margarete (1967), *Gutzkows Frauengestalten. Ein Kapitel aus der literarhistorischen Anthropologie des 19. Jahrhunderts*, Nachdruck der Berliner Ausgabe 1933, Nendeln/Liechtenstein, Kraus.

- Schörken, Rolf (1995), *Begegnungen mit Geschichte: vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Schröder, Jürgen (1994), *Geschichtsdramen: die »deutsche Misere« – von Goethes »Götz« bis Heiner Müllers »Germania«? Eine Vorlesung*, Tübingen, Stauffenburg.
- Schudt, Johann Jakob (1714), *Jüdische Merkwürdigkeiten*, Frankfurt a. M./Leipzig.
- Schütz, Erhard (1999), «Gute Seiten, schlechte Seiten. Kann man am besten im Wald lesen», *freitag.de*, Nr. 18, April.
- Schunicht, Manfred (²1998), «Die deutsche Novelle im Überblick», in: Freund (Hrsg.), 323-335.
- Schwarze, Michael (2001), «Komparatistische Imagologie», in: A. Nünning (Hrsg.), 274-276.
- Seamon, Roger G (1983), «Narrative Practice and Theoretical Distinction Between History and Fiction», *Genre*, 16, 3, 197-218.
- Sengle, Friedrich (1969), *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart, Metzler.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (¹1986), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- Simonis, Linda (2002), «Moderne Geschichtskonzepte im Spannungsfeld von Kontinuität und Diskontinuität», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 123-145.
- Sommer, Roy (2001), «Interkulturalität», in: A. Nünning (Hrsg.), 282-283.
- Sottong, Hermann J. (1992), *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*, München, Fink.
- Stanzel, Franz K. (1985), *Theorie des Erzählens*, 3. durchges. Aufl., Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- (2002a), *Unterwegs. Erzähltheorie für Leser*. Ausgewählte Schriften mit einer bibliographischen Einleitung und einem Appendix von Dorrit Cohn, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- (2002b), «Historie, historischer Roman, historiographische Metafiktion», in: Stanzel, 329-340 [1.^a ed. 1995].
- Stegmaier, Werner (Hrsg.) (2000), *Die philosophische Aktualität der jüdischen Tradition*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Stein, Peter (1974), *Epochenproblem Vormärz*, Stuttgart, Metzler.
- (1998), «Sozialgeschichtliche Signatur 1815-1848», in: Sautermeister/Schmid (Hrsg.), 16-37.
- Steinecke, Hartmut (1989), «Gutzkow, die Juden und das Judentum», in: Horch/Denkler (Hrsg.), 118-129.
- (1995), «Der "reichste, gewandtteste, berühmteste Erzähler seines Jahrhunderts": Walter Scott und der Roman in Deutschland», in: Lothar Jordan/Bernard Kortländer (Hrsg.), *Nationale Grenzen und internationaler Austausch*, Tübingen, Niemeyer, 109-120.

- Steinmetz, Horst (1995), «History in fiction – history as fiction: on the relations between literature and history in the nineteenth and twentieth century», in: Theo D’haen/Hans Bertens (eds.), *Narrative turns and minor genres in postmodernism*, Amsterdam, Rodopi, 81-103.
- Stephan, Inge *et al.* (Hrsg.) (1994), *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*, Köln, Böhlau.
- Straub, Jürgen (2004), «Identität», in: F. Jaeger *et al.* (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1*, 277-303.
- Streitler, Nicole Katja (2000), «Panorama, Zoom, Nahaufnahme: Bildsequenzen im historischen und Abenteuerroman des Vormärz – mit einigen Ausblicken auf den bürgerlichen Realismus», *Cahiers d’études germaniques*, n.º 39, 89-106.
- Struck, Wolfgang (1997), *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*, Tübingen, Niemeyer.
- Stückrath, Jörn (1990), «Wovon eigentlich handelt die epische und dramatische Literatur? Kritik und Rekonstruktion der Begriffe “Figur” und “Geschehen”», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 284-295.
- Sudau, Ralf (1985), *Werkbearbeitung, Dichterfiguren: Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Niemeyer.
- Süselbeck, Jan (2002), «Gutzkow lesen. Die kommentierte digitale Gesamtausgabe auf CD-ROM», *literaturkritik.de*, Nr. 4, April.
- Süßmann, Johannes (2000), *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824)*, Stuttgart, Steiner.
- Swetschinski, Daniel M. (1987), «Marranos», in: *The Encyclopedia of Religion. Volume 9: Liu-Mith*, Mircea Eliade (editor in chief) *et al.*, New York/London, MacMillan Publishing Company, 210-218.
- Tavares, Maria José Pimenta Ferro (1987), *Judaísmo e Inquisição: Estudos*, Lisboa, Editorial Presença.
- Testemunhos do Judaísmo em Portugal: Exposição Bibliográfica e Iconográfica/A Collection of Books, and Prints* (1999), org. Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, Lisboa, Ministério da Cultura.
- Thomé, Horst/Wehle, Winfried (2000), «Novelle», in: Klaus Weimar *et al.* (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O*, 725-731.
- Titzmann, Michael (Hrsg.) (2002a), *Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, Tübingen, Niemeyer.
- (2002b), «Zur Einleitung: “Biedermeier” — ein literarhistorischer Problemfall», in: Titzmann (Hrsg.), 1-7.
- Torgal, Luís Reis (1989), *História e ideologia*, Coimbra, Livraria Minerva.
- Trobitz, Norbert (2003), *Der Literaturkritiker Karl Gutzkow*, Universität Düsseldorf [Dissertation].

- Tschopp, Silvia Serena (2002), «Inszenierte Geschichte. Der Zusammenhang zwischen Dramenform und Geschichtsauffassung als theoretisches und praktisches Problem im 19. Jahrhundert», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 367-389.
- Turner, Joseph W. (1979), «The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology», *Genre*, vol. XII, n.º 3, 333-355.
- Uerlings, Herbert *et al.* (Hrsg.) (2001), *Das Subjekt und die Anderen: Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin, Erich Schmidt.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, (1922), *Uriel da Costa. Notas Relativas à sua Vida e às suas Obras*, Coimbra, Imprensa da Universidade (Separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. VIII, 1921).
- (1924), «Uriel da Costa. Notas Suplementares Relativas à sua Vida e às suas Obras», *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, vol. I/1, 5-22.
- Vaßen, Florian (Hrsg.) (1997), *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Band 10: Vormärz*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart, Reclam.
- Volkman, Walter (1893), *Uriel Acosta, eine Skizze*, in: *Festschrift zur 250jährigen Jubelfeier des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena*, Breslau, 54-90.
- Vonhoff, Gert (1994), *Vom bürgerlichen Individuum zur sozialen Frage. Romane von Karl Gutzkow*, Frankfurt a.M., Lang.
- (2000), «Die Ritter vom Geiste/„Ein Mädchen aus dem Volke“: Wann gelingt ein ästhetisches Panorama?», in: R. Jones/Lauster (Hrsg.), 107-120.
- (2001), «Das Editionsprojekt Karl Gutzkow», in: Gutzkow, *Werke und Briefe: Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Eröffnungsband*, I-1-33.
- (2007), «Editionsprinzipien», in: <http://www.projects.ex.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/edition/index.htm> (10.12.2007).
- Vortriede, Werner (Hrsg.) (1971), *Therese von Bacheracht und Karl Gutzkow. Unveröffentlichte Briefe (1842-1849)*, München, Kösel-Verlag.
- Voßkamp, Wilhelm (1990), «Utopie als Verantwortung auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 273-283.
- (2003), «Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft», in: A. Nünning/V. Nünning (Hrsg.), 73-85.
- Wabnegger, Erwin (1987), *Literaturskandal: Studien zur Reaktion des öffentlichen Systems auf Karl Gutzkows Roman »Wally, die Zweiflerin« (1835-1848)*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Weber, Wolfgang E. J. (2002), «Geschichte und Nation. Das 'nationale Princip' als Determinante der deutschen Historiographie 1840-1880», in: Fulda/Tschopp (Hrsg.), 343-365.
- Weigel, Sigrid (1996), «Literarische Gegenöffentlichkeit in der März-Revolution», in: Sautermeister/Schmid (Hrsg.), 94-115.

- Weiglin, Paul (1970), *Gutzkows und Laubes Literaturdramen*, Nachdruck der Ausgabe Berlin, Mayer & Müller 1910, New York/London, Johnson.
- Weimar, Klaus (1990), «Der Text, den (Literatur-)Historiker schreiben», in: Eggert *et al.* (Hrsg.), 29-39.
- Welzer, Harald (2004), «Gedächtnis und Erinnerung», in: F. Jaeger *et al.* (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 3*, 155-174.
- Wenzel, Peter (2001a), «Gattungstheorie und Gattungspoetik», in: A. Nünning (Hrsg.), 206-209.
- (2001b), «Literarische Gattung», in: A. Nünning (Hrsg.), 204-205.
- Wertheimer, Jürgen (2000), «Geschichtsdrama», in: Meid (Hrsg.), 342-345.
- Wesseling, Elisabeth (1991), *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- White, Hayden (1973), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore/London, John Hopkins University Press.
- (1978), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore/London, John Hopkins University Press.
- (1987), *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London, John Hopkins University Press.
- Wierlacher, Alois (1990), «Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur», in: Dietrich Krusche/Alois Wierlacher (Hrsg.), *Hermeneutik der Fremde*, München, Iudicium, 51-79 [1.^a ed. 1983].
- (2003), «Interkulturelle Germanistik. Zu ihrer Geschichte und Theorie. Mit einer Forschungsbiographie», in: Wierlacher/Bogner (Hrsg.), 1-45.
- Wierlacher, Alois/Albrecht, Corinna (2003), «Kulturwissenschaftliche Xenologie», in: A. Nünning/V. Nünning (Hrsg.), 280-306.
- Wiesel, Jörg (2002), «Zum Verhältnis zwischen Theater und Staat im Vormärz. Heinrich Theodor Röscher und der Chor», in: Porrmann/Vaßen (Hrsg.), 25-41.
- Wilke, Carsten L. (2004), «Présentation», in: Révah, *Uriel da Costa et les Marranes de Porto*, 7-65.
- (2009), *História dos Judeus Portugueses*, tradução de Jorge Fernandes Campos da Costa, Lisboa, Edições 70 [1.^a ed. 2007 – original francês].
- Wodianka, Stephanie (2005), «Zeit — Literatur — Gedächtnis», in: Erll/A. Nünning (Hrsg.), 179-202.
- Wülfing, Wulf (Hrsg.) (1978), *Junges Deutschland. Texte – Kontexte, Abbildungen, Kommentar*, München, Carl Hanser.
- (1982), *Schlagworte des Jungen Deutschland. Mit einer Einführung in die Schlagwortforschung*, Berlin, Erich Schmidt.

- (1994), «“Dilettantismus fürs Haus“: Zu Gutzkows Kritik in den *Unterhaltungen am häuslichen Herd* an Fontanes und Kuglers *Argo*», in: Lauster (Hrsg.), 115-149.
- Wünsch, Marianne (2001), «Religionsthematik und die Strategien der Selbstverhinderung in Erzähltexten Gutzkows der 1830er bis 1850er Jahre», in: Frank/Kopp (Hrsg.), 189-205.
- Wyss, Stephan (1996), *Passaglia. Ästhetische Erkundungen über Uriel da Costa, über den Abschied vom dreifaltigen Gott und über die Erscheinungen des Andern im Zweideutigen*, Luzern, Edition Exodus.
- Yovel, Yirmiyahu (1993), *Espinosa e Outros Hereges*, tradução da edição inglesa por Maria Ramos e Maria Elisabete C. A. Costa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1.ª ed. 1989 – original inglês].
- Zahn, Peter (1991), «Das Geschichtsdrama», in: Knörrich (Hrsg.), 123-135.
- Zaremba, Michael (2002), *Johann Gottfried Herder, Prediger der Humanität. Eine Biografie*, Köln, Böhlau.
- Zielske, Harald (2002), «Zwischen monarchischer Idee und Urbanität. Hoftheater und Stadttheater im Vormärz», in: Pörmann/Vaßen (Hrsg.), 43-69.
- Zipfel, Frank (2001), *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt.
- Zima, Peter V. (2002), «Die Stellung der Literaturwissenschaft zwischen den Kulturen. Eine textsoziologische Betrachtung», in: Foltinek/Leitgeb (Hrsg.), 25-37.

3. Enciclopédias, dicionários, histórias da literatura e outras obras de referência

- Bahr, Ehrhard (Hrsg.) (²1998), *Geschichte der deutschen Literatur: Kontinuität und Veränderung – vom Mittelalter bis zur Gegenwart; Band 2: Von der Aufklärung bis zum Vormärz. Band 3: Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur*. Tübingen, Francke.
- Bark, Joachim (2001), *Geschichte der deutschen Literatur. Band 3: Biedermeier und Vormärz/Bürgerlicher Realismus*, Stuttgart, Klett.
- Barrento, João (ed.) (1978), *Deutsche Literatur in portugiesischer Übersetzung. Eine Bibliographie (1945-1978). Obras Alemãs em Tradução Portuguesa. Uma Bibliografia (1945-1978)*, Bonn-Bad Godesberg, Internationes.
- Bayle, Pierre (1974), *Historisches und Critisches Wörterbuch*. Nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt; auch mit einer Vorrede und verschiedenen Anmerkungen versehen von Johann Christoph Gottsched. Band I. Mit einem Vorwort von Erich Beyreuther. Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Breitkopf 1741-1744, Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag.
- Bethencourt, Francisco (1996), *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália*, Lisboa, Temas e Debates.
- Beutin, Wolfgang *et al.* (⁶2001), *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler.
- Brauneck, Manfred (Hrsg.) (1991), *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, überarb. u. erw. Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.) (2001), *Theaterlexikon. Bd.1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 4., vollst. überarb. und erw. Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Brunner, Horst/Moritz, Rainer (Hrsg.) (1997), *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*, Berlin, Erich Schmidt.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich Ingrid G. (Hrsg.) (1995), *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Tübingen/Basel, Francke [1.^a ed. 1987].
- Dicionário do Judaísmo Português* (2009), coordenação de Lúcia Liba Mucznik, José Alberto Rodrigues da Silva Tavim, Esther Mucznik e Elvira de Azevedo Mea, Lisboa, Editorial Presença.
- Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme* (1993), dir. Geoffrey Wigoder, adapté en français sous la dir. de Sylvie Anne Goldberg, Paris, Éd. du Cerf.
- Eliade, Mircea (1978), *História das Crenças e das Ideias Religiosas*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Enciclopedia judaica castellana: el pueblo judio en el pasado y el presente. 10 vols.* (1948-1951), dir. Eduardo Weinfeld. México, Editorial Enciclopedia Judaica Castellana.
- Encyclopaedia Judaica. 16 Volumes* (1971-1972), Jerusalém, Encyclopaedia Judaica.

- Fabricius, Johannes (1717-1724), *Historia Bibliothecae Fabricianae*, Wolfenbüttel.
- Frenzel, Elisabeth (1999), *Motive der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 5., überarb. u. ergänzte Aufl., Stuttgart, Kröner.
- (2005), *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 10., überarb. u. erweiterte Aufl. unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer, Stuttgart, Kröner.
- Glaser, Horst Albert (Hrsg.) (1980), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 6. Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848*, hrsg. v. Bernd Witte, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Graetz, Heinrich (1868), *Geschichte der Juden. Von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Aus den Quellen neu bearbeitet. Bd. X.: Von der dauernden Ansiedelung der Marranen in Holland 1618 bis zum Beginne der Mendelssohnschen Zeit 1750*, Leipzig.
- Grimal, Pierre (²1992), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, coordenador da edição portuguesa: Victor Jabouille, Lisboa, Difel.
- Grimm, Jacob/Wilhelm (1984), *Deutsches Wörterbuch. 33 Bde.*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Heinen, Eugen (2001), *Sephardische Spuren. Bd. 1: Reiseführer durch die Judenviertel in Spanien und Portugal. Mit einer Einführung in die Geschichte des Iberischen Judentums, der Sepharden und Marranen*, Kassel, Winfried Jenior.
- (2002), *Sephardische Spuren. Bd. 2: Einführung in die Geschichte des Iberischen Judentums, der Sepharden und Marranen*, Kassel, Winfried Jenior.
- Jewish Encyclopedia* (2002), www.jewishencyclopaedia.com [Versão electrónica do original de 1901-1906].
- Jaeger, Friedrich *et al.* (Hrsg.) (2004), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Band 2: Paradigmen und Disziplinen. Band 3: Themen und Tendenzen*, Stuttgart/Weimar, Metzler.
- Kayserling, Meyer (1971), *História dos Judeus em Portugal*, Tradução de Gabriele B. C. da Silva e Anita Novinsky. Introdução, actualização bibliográfica e notas de Anita Novinsky, São Paulo, Livraria Pioneira Editora.
- (1978), *Geschichte der Juden in Spanien und Portugal. Teil 2: Geschichte der Juden in Portugal*, reprographischer Druck der Ausgabe Berlin 1867, Hildesheim, Gerstenberg [1.^a ed. 1867].
- Knörrich, Otto (Hrsg.), *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Kröner.
- Kohlschmidt, Werner/Mohr, Wolfgang (Hrsg.) (²1958), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 1*, Berlin, De Gruyter.
- Kotowski, Elke-Vera. *et al.* (Hrsg.) (2001), *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa. Band 1: Länder und Regionen. Band 2: Religion, Kultur, Alltag*, Darmstadt, Primus.
- Krywalski, Diether (Hrsg.) (1976), *Handlexikon zur Literaturwissenschaft, 2.*, durchges. Aufl., München, Ehrenwirth.

- Küpfer, Klaus (1997), *Bibliographie der portugiesischen Literatur*. Prosa, Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung, Portugal/Frankfurt a. M..
- Lurker, Manfred (Hrsg.) (1991), *Wörterbuch der Symbolik*, 5., durchgesehene u. erweiterte Aufl. unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler, Stuttgart, Kröner.
- McInnes, Edward/Plumpe, Gerhard (Hrsg.) (1996), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 6: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*. München/Wien, Hanser.
- Medina, João (dir.) (1998), *História de Portugal: dos Tempos Pré-históricos aos Nossos Dias. Vol. 6: Judaísmo, Inquisição e Sebastianismo*. Alfragide, Ediclube.
- Meid, Volker (2001), *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*, 2., durchges. u. verb. Ausgabe, Stuttgart, Reclam [1.^a ed. 1999].
- Meyer, Joseph (Hrsg.) (1993), *Das grosse Conversations-Lexicon für gebildete Stände*, in Verb. mit Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Technikern. Mikrofiche-Edition hrsg. v. Otmar Seemann, Erlangen, Fischer (Mikroreproduktion der Ausgabe Hildburghausen u.a.: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1840-1855).
- Mix, York-Gothart (Hrsg.) (2000), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 7: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Möller, Johannes (1744), *Cimbria Litterata. 3 Bde.*, Hamburg.
- Müller, Helmut M. (1996), *Deutsche Geschichte in Schlaglichtern*, 3. überarb. Aufl., Mannheim et al., Meyers Lexikonverlag.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2001), *Metzler-Lexikon Literatur und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar, Metzler.
- Opitz, Alfred (coord.) (1998), *Sociedade e Cultura Alemãs*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Raff, Diether (1997), *Deutsche Geschichte. Vom alten Reich zum Vereinten Deutschland*, überarb. u. erw. Ausgabe, München, Wilhelm Heyene Verlag.
- Reimann, Jakob Friedrich (1725), *Historiam Theologiae Judaicae*, Hildesiae.
- Reis, Carlos (²2001), *O Conhecimento da Literatura. Introdução Estudos Literários*, Coimbra, Almedina [1.^a ed. 1997].
- Reis, Carlos/Lopes, Ana Cristina M. (⁷2000), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina [1.^a ed. 1987].
- Rinsum, Annemarie/ Rinsum, Wolfgang van (2001), *Deutsche Literaturgeschichte. Band 6: Frührealismus 1815-1848*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Sautermeister, Gert/Schmid, Ulrich (Hrsg.) (1998), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, München/Wien, Carl Hanser Verlag.
- Scheidl, Ludwig/Melo, Idalina Aguiar de/Ribeiro, António Sousa (³1996), *Dois Séculos de História Alemã (Política, Sociedade, Cultura). Textos e Documentos dos Séculos XIX e XX*. Coimbra, Minerva.

- Schoeps, Hans Joachim/Wallenborn, Hiltrud (Hrsg.) (2001), *Juden in Europa. Ihre Geschichte in Quellen. Band 1: Von den Anfängen bis zum späten Mittelalter*, Darmstadt, Primus.
- Schwab, Lothar/Weber, Richard (1991), *Theaterlexikon: Kompaktwissen für Schüler und Erwachsene*, Frankfurt a. M., Cornelsen Scriptor.
- Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard (1990), *Metzler-Literatur-Lexikon*, 2. überarb. Aufl., Stuttgart, Metzler.
- Sengle, Friedrich (1971/1972/1980), *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld von Restauration und Revolution 1815-1848. 3 Bde.*, Stuttgart, Metzler.
- Serrão, Joel/Marques, A. H. de Oliveira (dir.), *Nova História de Portugal. Volume 5: Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*. Coord. de João José Alves Dias, Lisboa, Editorial Presença.
- Sørensen, Bengt Algot (Hrsg.) (1997), *Geschichte der deutschen Literatur. Band I: Vom Mittelalter bis zur Romantik. Band II: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München, Beck.
- Sprengel, Peter (1998), *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900: von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München, Beck.
- Sucher, C. Bernd *et al.* (Hrsg.) (1996), *Theaterlexikon*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- The Encyclopedia of Religion. 16 Volumes* (1987), Mircea Eliade (editor in chief) *et al.*, New York/London, MacMillan Publishing Company.
- The Jewish Encyclopedia. 12 Volumes* (1901-1906), edited by Isidore Singer, Cyrus Adler *et al.*, New York/London, Funk and Wagnalls Company.
- Ueding, Gert (Hrsg.) (1992), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 1: A-Bib*. Mitbegr. von Walter Jens in Verbindung mit Wilfried Barner *et al.* Unter Mitwirkung von mehr als 300 Fachgelehrten, Tübingen, Niemeyer.
- (Hrsg.) (1996), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 3: Eup-Hör*.
- (Hrsg.) (2005), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 7: Pos-Rhet*.
- (Hrsg.) (2007), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 8: Rhet-St*.
- Vogt, Jochen (1999), *Einladung zur Literaturwissenschaft*, München, Fink.
- Weimar, Klaus *et al.* (Hrsg.) (1997/2000/2003), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3 Bde.*, 3., neubearb. Aufl., Berlin/New York, De Gruyter.
- Wierlacher, Alois/Bogner, Andrea (Hrsg.) (2003), *Handbuch Interkulturelle Germanistik*, Stuttgart/Weimar, Metzler.
- Wilpert, Gero von (2001), *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verb. u. erw. Aufl., Stuttgart, Kröner.
- Wolf, Johann Christoph (1715-1733), *Bibliotheca Hebraea*, Hamburgi/Lipsiae, Impensis Christiani Liebezeit.

Zedler, Johann Heinrich (Hrsg.) (1732-1754), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. 64 Bde. und 4 Supplementbde., Halle/Leipzig, Zedler, <http://www.zedler-lexikon.de/>.

4. Outras fontes electrónicas consultadas

http://de.wikipedia.org/wiki/Rabbi_Akiba (20.12.2007).

http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Pavlovich_Adler (17.12.2008).

http://en.wikipedia.org/wiki/Uriel_da_Costa (2.12.2008).

<http://gutenberg.spiegel.de/index.php> (9.1.2009).

<http://hstrom.literature.at/register.html> (14.5.2007).

<http://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/edition/index.htm> (9.1.2009).

<http://www.projects.ex.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/edition/index.htm> (20.12.2007).

APÊNDICE

Apresenta-se, como apêndice documental, um conjunto de textos encontrados no espólio de Karl Gutzkow, na Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg de Frankfurt am Main, que ainda está por publicar (cf. Rasch, 1998b: 438s.; 445ss.). Embora a correspondência inédita de Gutzkow por nós consultada seja bem mais extensa, optámos pela reprodução fac-símile de um núcleo de cartas bastante exíguo, composto apenas pelos textos epistolares relativos à génese e recepção do nosso *corpus* que são, efectivamente, citados ao longo do presente trabalho. Tal como acontece com a esmagadora maioria da correspondência pertencente ao espólio do autor do drama *Uriel Acosta*, os textos aqui apresentados não constituem originais — de resto, há muito desaparecidos —, mas sim cópias dactilografadas por Johannes Proelß ou Heinrich Hubert Houben, com algumas anotações manuscritas (cf. *supra*, p. 219ss.), facto que suscita, com efeito, diversos problemas a uma futura edição da correspondência de Karl Gutzkow (cf. Rasch, 2001a: III-1-18, e Promies, 2001: 195-218).

Textos inéditos (do espólio de Karl Gutzkow na Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg de Frankfurt am Main):

Correspondência de Gutzkow

- 1) Carta a Johann Friedrich Cotta, 25 de Janeiro de 1834 (A2I 34,25).
- 2) Carta a Johann Friedrich Cotta, 21 de Março de 1834 (A2I 34, 81).
- 3) Carta a Johann Friedrich Cotta, 9 de Setembro de 1834 (A2I 34, 249).
- 4) Carta a F. Heine, 16 de Novembro de 1846 (A2I 46, 316).

Correspondência para Gutzkow

- 1) Carta de Ottilie Assing, 2 de Janeiro de 1847 (A2I 47, 2).
- 2) Carta de Ottilie Assing, 10 de Janeiro de 1847 (A2I 47, 10).
- 3) Carta de Ottilie Assing, 28 de Janeiro de 1847 (A2I 47, 28).
- 4) Carta de Heinrich Theodor Rötcher, 24 de Abril de 1847 (A2I 47, 114).

Correspondência de Gutzkow

Gutzkow an Cotta.

Leipzig d. 25ten Januar 34

Hochwohlgeboren,

sehen aus dem Dato dieses Schreibens, dass ich meinen Aufenthalt in Berlin gegen Leipzig umgetauscht habe. Vor acht Tagen bin ich hier angekommen, und würde schon früher auf Ihr jüngstes Schreiben, das ich noch in Berlin empfang, geantwortet haben, wär' ich nicht vom Unwohlseyn so heftig ergriffen worden, dass ich des Bett hüthen muss.

Zuvörderst meinen Dank für die mir auf Frage dahier angewiesene Summe, welche die J.G.Cotta'sche Buchhandlung die Güte gehabt, von 20 auf 25 Louisd'ors zu vermehren.

Mein Freund Kottenkamp ist hocherfreut über die Aussichten, welche Sie seiner Zukunft wenn auch noch nicht scheinen, doch ~~schimmern~~ ^{schimmern} lassen. Zur Redaktion des Auslandes glaub' ich ihn auf das Bestimmteste empfehlen zu ~~können~~ dürfen. Seine Sprachkenntnisse empfehlen ihn zu einer solchen Stellung ebensowohl, wie der Stand seiner wissenschaftlichen Bildung. Er ist nicht nur in dem maintien der Quellen des Auslandes vollkommen bewandert, sondern steht der Lust u Liebe zur Vermehrung seiner Kenntnisse mit sehr beputzbarer Bescheidenheit offen. Würden Sie ihm noch das Studium einer Sprache empfehlen, so würd' er sich das eifrigste Geschäft daraus machen, sich demselben hinzugeben. Seine Kenntnisse der Spanischen Literatur u Sprache trifft man selten, worauf um so mehr zu geben ist, da in Folge der neuern Ereignisse die Presse dort bald ein anderes Ansehen gewinnen wird.

Ich höre, dass Sie mit Malten wegen des Auslandes unterhandeln, u. ich werde mich wohl hüten meinen unbekanntn Schützling auf Kosten eines so gemächten Mannes zu empfehlen. Doch will ich Ihnen die Notiz nicht verschweigen, dass Malten's neueste Weltkunde bei unserer Censur in schlechtem Credit steht, wie denn kein Heft derselben von den Cirkeln aufgelegt werden darf, das nicht erst unserer Behörde zur Ansicht übergeben

2

ist. Sie werden diesen Umstand gewisse nicht unberücksichtigt lassen, seitdem das Ausland in Preussen schon einmal verboten war.

34,25
P. 361
*Das Honorar für Kottenkamps Briefe an die Allg. Zeit. 154
bitt' ich Sie, auf so-viel für die Spalte zu stellen, daß 4 Louisd'ors auf den Bogen herauskommen. Berlin ist kein konstitutioneller Ort, wir haben in Verwaltungen und höherer Politik keine Öffentlichkeit, und es kostet bedeutende Anstrengung, in den Besitz interessanter und verbürgter Nachrichten zu kommen. Man kann z.B. aus Leipzig weit mehr schreiben, als aus Berlin. Eine Berliner Korrespondenz drückt sich in jeder Zeitung, wo man sie trifft, ^{sehr kurz} lakonisch aus: das liegt in unsern Verhältnissen und ich bitte Sie, darauf gütige Rücksicht nehmen zu wollen. Sollten Sie übrigens Kottenkamp heut in Augsburg placiren, so reist' ich morgen nach Berlin, um seine Funktionen zu übernehmen. Ebenso ist es meine Absicht, die Zeit, welche ich hier bleibe, mit Arbeiten für die Allg. Zeitung zum Theil auszufüllen. Wenn ich nur erst den rechten point de vue gefunden habe, wird mir diese Beschäftigung nicht so ungewohnt sein. Desgleichen hab' ich eine Morgenblatt-Novelle im Plan, und muß auf den kranken Menzel, in Betreff des Lit. Blatts, eine ernste Muße verwenden. Vom Beginn meines Jupiter Vindex wird hier nicht viel werden. Will man in Leipzig als Poet leben, so ist nichts störender, als der Lärm der Preßbengel und der Geruch der Drucker-schwärze, welche alle Straßen verpestet."

Die Exemplare meines Maha Guru, welche Sie die Güte haben wollten, mir anweisen zu lassen, sind nicht eingetroffen. Ich habe mir von H Kummer hier eins geben lassen, der sich mit ängstlicher Miene u nur unter der Bedingung, das ich Ihnen davon Bericht erstatte, dazu verstand.

Mit ausgezeichnetster Hochachtung

Dr. Hochschlgeboren



gehorsamer
Dr. Gutakov
Baarfußgässchen 181

160

Nachschrift. Ich öffne noch einmal den Brief, um Etwas, das ich vergessen, nachzutragen. Der Prof. OLB. Wolff aus Jena war bei mir, & fordert mich auf, mit ihm ein Seitenstück zu Menzels Taschenbuch herauszugeben: Taschenbuch der neuesten Literatur. Er will die auswärtige Lit. des Jahres 1833 übernehmen, ich soll die deutsche. Der Plan mißfällt mir nicht, Wolff ist für ein solches Unternehmen der geeignete Mann. Doch möcht' ich wohl, Sie böten diesem Vorschlag Ihre Hand. Sollen Sie genauer darauf eingehen?

(Stempel Leipzig 25 Jan. Rubrum 3 und 7 Febr.)

34/87.

186

Gutzkow an Cotta.

[Berlin d. 21 Maerz 34.]

Ew: Hochwohlgeboren

erhalten erst etwas spät die Anzeige, dass ich meinen alten Sitz wieder eingenommen habe u nach Berlin zurückgekehrt bin. Der jüngste Brief, den ich von Ihnen erhalten habe, brachte mir über den Aufsatz: Fr. Schleiermacher ein Lob, das ich gern acceptirte. Die Allgemeine Zeitung schrieb mir gestern durch Herrn Kolb, schickte mir den 2ten Artikel über den Statusquo zurück u zeigte mir an, das der Aufsatz über Pfennigliteratur zum Abdruck kommen würde. Ich hab' es gern gesehen, das mir in dem Schreiben ungefähr die Gränzen angegeben wurden, in deren Bereich ich mich halten müsste, wenn ich über die Aufnahme meiner Artikel ganz ohne Sorge seyn wollte. Ich werde diese gegebenen Winke sorgfältig benutzen.

Besonders thätig für die Allg. Zeit. kann ich wohl in den ersten beiden Monaten nicht seyn: da ich mit aller Kraft mich jetzt dem Buche hingegeben habe, das im Anfang Sommers vollendet sein wird. Einen kleinen Aufsatz "Kanarienvogels Liebe u Leid" schick' ich morgen an das Morgenblatt.

Hat sich nicht ein gewisser Mügge von hier aus zu Correspond.für die Allg. Zeitung erboten? Es ist wahr, er ist die Hauptquelle des Herrn Friedenbergs, der für die Nürnberger Zeitung korrespondirt; er ist ein Pflastertreter, der viel aufhascht u. immer Neues, auch Authentisches, weiss. Doch möcht' ich ihn eher für die Nachrichten, als für die Abfassung derselben empfehlen. Ich hab' ihn gefragt, ob er einen Contract mit mir eingehen wolle, mir Neuigkeiten zu fourniren. Er ist bereit dazu. Wollen Sie daher lieber seine Nachrichten unter meiner Behandlung u Garantie haben, so weisen Sie ihn zurück. Bis jetzt wartet er noch immer auf den Abdruck zweier Briefe, die er nach Augsburg gesandt haben will.

Darf ich noch schliesslich bitten, der J.G. Cotta'schen Buchhandlung die Adresse mitzuthellen, welche ich jetzt hier habe? Sie ist Kronenstrasse No 4.

Hochachtungsvoll

(Blleistilnotiz: b Kolb angefragt) Dr. Gutzkow

34, 249

227

Gutzkow an Cotta.

Hochzuverehrender Herr Baron

Ich befinde mich in solcher Geldnoth, dass ich wünschen muss, dieses Billet käme Ihnen gleich bei Ihrer Ankunf in Händen. Ich ersuche Sie dringend, mir morgen Vormittag eine Summe von funfzig Fl. gefälligst zuzusenden zu wollen. -

Ich habe mich schon zu einem soliden Fleisse eingerichtet. Das Morgenblatt hat zu mehr als 20 Spalten Mscr. in Händen, die Allgem. Zeitung erhielt gestern einen Aufsatz u gegenwärtig wächst eine Novelle unter der Hand, die mit der nächsten Woche fertig ist. Sie sehen, mein bester Wille ist da.

Mich Ihnen bestens empfehlend

Gutzkow

(Adresse) Sr. Hochwohlgeboren Herrn Freiherrn von Cotta

Hier.

(Ohne Datum, aus Stuttgart, nach Bleistiftnotiz von Proelss vom 8
9. Sept. 1834)

46 316.

Gutzkow an Heine.

2/134

Geehrter Herr Heine,

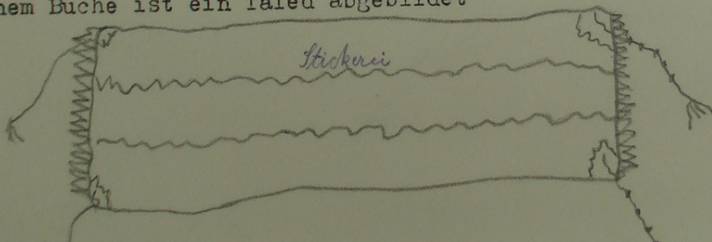
Nehmen Sie zuvörderst meinen wärmsten Dank für Ihre Mittheilung der fleißigen Bemühungen, die Sie meinem Interesse zuwandten. Ich beeile mich, Ihren Wünschen entgegenzukommen u schreibe Ihnen umständlicher, was ich von Ihren gütigen Vorschlägen denke.

Sagen Sie doch zuerst Herrn Dittmarsch, daß der Geheimerath mir nochmals hieher geschrieben hat, er wüßte die Vorstellung demnächst u wenn ich auch die Vortheile, die ich mit dem 1 Januar heben könnte, nicht übersehe, so liegt mir doch auch daran, daß mein Stück nun endlich ins Leben tritt. Herr Dittmarsch möchte also alles so vorbereiten, daß ich nur der Anzeige bedarf, wann die ersten Proben beginnen sollen, um mich rechtzeitig nach Dresden zurückzugeben.

Die Ausstattung anlangend, so will ich dem Theater mit einem Trauerspiele keine Kosten machen. Die Hauptcostümes sind vorhanden u von speziell jüdischen Attributen seh' ich gänzlich ab.

Der erste jetzt lebende jüdische Archäolog Dr. Zunz dahier ist mein Freund. Ich besuchte ihn kürzlich und die Rede kam auf unsre Angelegenheit. Er zeigte mir die Kupfer, die vielleicht dieselben sind, die Sie sahen (von Picart) Mein Buch heißt aber: "Sitten u Gebräuche aller Nationen von J.B. Ottø." Die Kupfer dazu sind holländisch. Zunz bemerkte mir, daß es keine eigentliche Rabbinentracht gäbe. Die Rabbiner tragen sich nach der Mode der Zeit. Ich sah Abbildungen von Rabbinern (um 1640 in Amsterdam!) die ganz in dem üblichen Van Dyk-Costüme gezeichnet waren, mit Schnurr- u getheilten Kinnbärten. Der Hut rund u breitkrämpig. Durch Mäntel können wir vielleicht Act 2. Schluß eine etwas malerischere Wirkung hervorbringen.

Den Taled wirft der Jude (jeder) nur im Tempel über u ich möchte auch entschieden widerrathen, ihn irgendeinmal, selbst im 4ten Akte nicht, anzubringen. Wir wollen das religiöse Gefühl der Juden nicht verletzen. Die einzige Stelle, wo man allenfalls den Taled wagen könnte, wäre Act 4. beim Aufgehen der hintern Gardine, wo die Priester auf der Erhöhung vielleicht mit dieser Kopfbedeckung dasitzen u sie dem herauf tretenden Uriel auch eine überhängen könnten. Wollen Sie also einige solcher Schleier ~~an~~ doch in Bereitschaft halten, so wäre es für spätre Ueberlegung gut. Die Schleier sind weiß, an den Enden gestickt und mit fliegenden Fädchen mit 5 Knoten; mehr weiß ich vorläufig nicht; denn auch bei dem orthodoxen Dr. Zunz hab' ich nicht den Muth, nach einem Taled in natura zu fragen. Nächsten Bonnabend ess' ich bei ihm u bringe dann harmlos das Gespräch nochmals auf diesen Gegenstand oder gehe Freitag in die Synagoge. In meinem Buche ist ein Taled abgebildet



Er wird überm Hute getragen.

Nächstem wäre noch das Costüme der Uebrigen zu besprechen. Die portugiesischen Juden trugen sich nie orientalisch. Sie sind die Adligen unter den Juden u sehr wahr ist Ihre Bemerkung, daß grade die holländische Toleranz das Nationalcostüme ausschließt. Wir bleiben also ganz bestimmt beimden Gewändern der damaligen Mode. Die Veränderungen, die Sie vorschlagen, dürften nur die Schönheit nicht beeinträchtigen. Ich fürchte,

2735

das zu lang bei Collets u Mänteln nicht gut aussieht. Jedenfalls ist das Weglassen der Federn, als Ausdrucks der Kühnheit, sehr schön von Ihnen angedeutet u recht treffend schlagen Sie vor, goldene Troddeln u Quaste zu wählen. Zu ärmlich wärd' ich aber Uricis Familie nicht halten.

Sind Sie nun wohl noch so gut, Herrn Dittmarsch zu sagen, er möchte einmal bei Ferd. Hiller wegen der versprochenen Musik anfragen, so bin ich zu Ende u habe nur noch übrig, Ihnen nochmals für Ihren freundlichen Brief zu danken u Sie zu bitten, die Hochachtung zu genehmigen, mit der ich zeichne

Ihren

ganz ergebensten
Dr. K. Gutzkow

Berlin Hotel de Rome
d. 16^{ten} Nov. 46.

Der Kopfbetriemen muß jedenfalls auch wegfallen.

Correspondência para Gutzkow

47, 2

Ottilie Assing an Gutzkow.

47, 2

2807

Viktoria !

Eben konnte ich von dem glänzenden Sieg den Sie errungen haben, theurer Freund, u. Welch' ein Sieg ! Sie wissen selbst welches dickhäutige, hölzerne, mit Leder überzogene Publikum, welche abscheuliche literarische Clique Sie gegen sich hatten, u. dennoch hat hier seit langer Zeit kein Stück dermassen eingeschlagen; u. nach Ihrem eigenen Brief zu schliessen, war der Beifall in Dresden lange noch nicht so stürmisch als in Hamburg. Das Publikum war erst nur neugierig und wurde unwillkürlich hingerissen. Baisou war aber auch glänzend u. übertraf noch weit die Schilderungen welche mir einige Schauspieler schon vorher von seinem Spiel in den Proben gemacht hatten, u. die ich Ihnen, wenn ich nicht irre, wiedererzählt habe. Uriels grosse Scene in zweitem Akt "denn ich bin ein Jude" erregte stürmischen Beifall, u. am Schluss des Akts wurden Baisou u. die Wilhelmi gerufen, obgleich dies dumme Thier trotz aller Anstrengung ihre Rolle recht gründlich verdarb. Anstatt in der Verfluchungsscene bei den Worten "das lügst du Rabbi" erst stehen zu bleiben, u. dann auf Uriel zuzustürzen, machte sie erst einen förmlichen Entreehat wie im Contretanz, brüll-

te

2808

dann "das lügst du Raabi" (sie mochte dabei, um ihrem Gedächtniss zu Hülfe zu kommen, wohl an Kohlrabi denken) u, wirthschaftete so die ganze Rolle durch. Im dritten Akt wurde erst der Monolog "O mir ist Wahrheit edler als die Liebe" u. die Reden von der Ueberzeugung stürmisch beklatscht, aber das grösste Getobe brach in der Scene mit der Mutter los, wo Uriel sich zum Widerruf entschliesst. Batson zeigte sich darin in seiner ganzen Genialität u. Künstlergrösse, unübertrefflich u. unwiderstehlich; von Zinfa war bei ihm keine Rede, aber er wand sich wie im höchsten Schmerz u. aus der Art wie er "ich thu's- ich thu's !" rief, musste jeder erkennen wie er sich selbst in diesem Augenblick den Todesstoss gibt, es war als wenn alle Nerven in ihm zerrissen, wodurch die Scene etwas unendlich Ergreifendes erhielt, u. Batson gleich nach seinem Abgang wieder hervorgerufen wurde. Im vierten Akt ging Akiba's Scene, die gut gespielt, gleich Jagos Rede "fülle deinen Beutel mit Geld" wirken kann, durch die Schuld des alten Schäfer leider verloren, denn der dehnte u. zog dergestalt, sprach dabei so leise u. farblos dass sie unmöglich Effekt machen konnte. Um so gewaltiger packte aber wieder Batson beim Widerruf und allem Folgenden, wo jeder Satz zum Stich-

2809

wort für den tohndsten Beifall wurde. Er war aber auch gross, jeder Moment, jedes Wort musste zünden und einen Eindruck hervorbringen. Im fünften Akt wurde Spinoza durch die Lebrün, ein Gänschen mit einer schrecklichen Fistelstimme recht gründlich verdorben; aber dennoch wusste Baison in dieser Scene noch Beifall zu erringen. Ich wäre indessen doch dafür sie lieber ganz wegfällen zu lassen, wenn man sie nicht sehr gut besetzen kann, denn Spinoza durch die Schuld einer solchen Wachepuppe sich wie einen Pagen Cherubin gebarden zu sehen, thut wahrhaft weh u. empört. Am Schluss war es von ausgezeichnete Wirkung dass Baison die letzten Worte, ehe er abgeht, Silva ins Ohr flüstert, was den Eindruck ausserordentlich erhöhte. Ich habe die Hagestolzen hinterher nicht gesehen, bin aber überzeugt dass sie ganz spurlos abgedulzt sind, denn an diesem Abend hätte einmal nichts anderes aufkommen können, und auch ein Skandal, den Baisons Feinde ihm wegen der Wilhelmi die abgeht, zu machen beabsichtigten, wurde durch sein meisterhaftes Spiel gänzlich zu Wasser. Dass das Theater gedrängt voll war, und am Schluss wieder Hervorruf folgte, versteht sich von selbst. Von den übrigen Schauspielern ist wenig zu erzählen; die Wilhelmi furchtbar verschroben u. verdreht, unnatürlich durch und durch; Hr. Fehring gedehnt u. steif, ohne eine Ahnung von seiner wunderschönen Rolle, u. nur Hesse, Gloy u. Schneider nicht störend, aber alles das schadet nichts, denn das Stück wirkt durch sich selbst, u. was die Uebrigen verderben macht Baison gut. Costümirte war er vortrefflich, in braunen Sammt mit schwarzer Besetzung u. langen Locken, sah er aus wie eins jener herrlichen Portraits von Rubens und van Dyck, welche uns in den Kunstsammlungen so erfreuen; schon sehr

erstes Erscheinen war von Wirkung. Er ist doch ein gross²⁸¹⁰
 ser Künstler, ohne die geringste Manier, immer nur der
 Charakter den er darzustellen hat, u. diesen Abend über-
 bot er sich selbst, es ist unmöglich mehr für eine Rolle
 zu thun. Geben Sie doch endlich Ihr unglückseliges Miss-
 trauen gegen ihn auf, und glauben Sie, lieber Freund,
 dass Sie gut berathen wären wenn Sie auf viele Ihrer
 gegenwärtigen Freunde so rechnen könnten als auf diesen
 ehemaligen. Gott weiss von woher die Verdächtigungen kom-
 men mögen! - Mittwoch den 6. wird das Stück wiederholt,
 u. morgen in der Frühe will ich meinen Angriff auf Run-
 kel wagen, so dass dann hoffentlich schon etwas darüber
 in die Montagsnummer kommt, da der Correspondent ja am
 Sonntag nicht erscheint. Dann aber ärgern Sie sich auch
 nicht wenn ein Wollheim oder Töpfer Ihr Stück angreift,
 eben nur aus Neid, da es eins der schönsten, poetischsten
 u. geistreichsten ist, welches man seit langer Zeit ge-
 sehen hat .

Für heute sage ich Ihnen adieu lieber Freund um für den
Correspondenten zu schreiben. Es ist ohnehin schon spät.
 Ich freue mich schon auf die zweite Vorstellung, die ich
 mit mehr Ruhe, ohne solche Spannung und Beklemmung anse-
 hen werde.

Nochmals ein herzliches Lebewohl u. alles Schöne! Jetzt,
 da das Nothwendige beseitigt ist, möchte ich noch gern
 ein wenig mit Ihnen kosen, aber es hat schon zwei ge-
 schlagen, u. endlich fordert doch das Faulthier in
 mir auch sein Recht.

Herzlichst

Ihre

Ottlie.

Hamburg d. 2. Jan. 1847.

47, 10

Thilie Assing an Gutzkow.

47, 10

2820

H. d. 10. Jan. 1847.

Eben nach Hause zurückgekehrt finde ich Ihren Brief vor, den ich auf der Stelle beantworten will, zuvörderst um Ihnen zu sagen dass ich wohl ausser mir, verschlafen oder der Himmel weiss was sonst war, wenn ich wirklich vergessen habe Ihnen zu schreiben dass Batsor nach dem vierten Akt mit wahrer Wuth gerufen wurde, ja noch mehr, bei der dritten Vorstellung wollte das Publikum nicht einmal den Aktschluss abwarten, sondern fing das Getöbe gleich nach Uriels Fortstürzen an, so dass Fallen und Wiederaufziehen des Vorhangs eigentlich eins war. Ueberhaupt ist der Erfolg bei den folgenden Vorstellungen ganz derselbe geblieben, ja eher gesteigert, denn die natürlich jetzt weniger zahlreichen Zuschauer machen ebensoviel Lärm als die ganze Masse bei der ersten Aufführung. Die Juden sollen noch speciell entzückt sein u. zu einem ganz befriedigenden Erfolg fehlt nichts als der gute Willen der Herren Mühling u. Cornet, aber da sitzt der Knoten! Die scheinen sich das Wort gegeben zu haben Ihr Stück todzuschlagen, denn anstatt es am Montag zu wiederholen, wozu sie durch den glänzenden Erfolg verpflichtet waren, liessen sie es bis zum

2821

Mittwoch liegen u. dann am Freitag, einem Posttag u. obendrein dem Tag an welchem viele Juden das Theater gar nicht besuchen, wiederholen, um es wo möglich, todtzuschlagen, zu morden oder langsam hinsterben zu lassen. Dafür sind's eben die Herren Mühling u. Cornet ! Auch darin dass nur 1600 Mk. eingegangen sein sollen, hat man sie infam belogen, denn so voll wie das Theater war, ist das rein unmöglich. Lassen Sie sich aber eine solche Behandlung doch nicht so sanftmüthig gefallen, schreiben Sie den Herren, dass Sie zum Wenigsten sieben Vorstellungen verlangten, dass es nothwendig am nächsten Sonntag gegeben werden müsse; dass Sie sehr wohl das Treiben der Herren Direktoren im Bunde mit ihren bezahlten Recensenten kannten u. die ganze Wirthschaft nächstens in der Kölnischen Zeitung aufdecken würden, dass Sie sehr wohl wüssten durch welche Mittel man die Stücke der Birch-Pfeiffer poussirt u. s. w. Donnern Sie, denn es ist doch wahrlich schändlich, dass während eine Familie in allen Blättern ausposaunt wird, während ein Töpfer für sein Lumpenstück die ganze erste Einnahme erhält, das bedeutendste Dichterwerk unserer Zeit von einer käuflichen im Solde der Direktion stehenden Recensenten-olique, welche sich der eigenen Produktionsunfähigkeit

2822

wohl bewusst ist, schmähtlich heruntergerissen wird.—
 Bei Runkel ist es mir zwar geglückt, aber nur dadurch
 dass ich selbst am Morgen nach der Vorstellung zu ihm
 hinging, u. ehe ich mich zu erkennen gab, schlug er es
 mir dennoch rund ab, unter dem Vorwand er habe seinen
Referenten. Hinterher ist nun noch eine lahme ungenügende
 Besprechung erschienen, während die gestrigen Nachrichten
 eine ganz infame seichte u. hämische Recension des edeln
Wollheim brachten, wodurch er das Stück zu töten hoffte.
 So leicht soll ihm aber das nicht werden, denn ich habe
Therese veranlasst es noch einmal im Correspondenten vor-
 zunehmen, während ich dasselbe in den Nachrichten thun
 werde, u. darin das grade Gegentheil von allem dem sagen
 werde was der Edle vorbringt. Hoffentlich kommen dann
 beide Besprechungen am Montag.

Den 11.

Beide Blätter bringen heute was wir geschrieben, u. haben
 die gute Wirkung gehabt dass Urteil wieder auf morgen
 angesetzt ist, während er vorher gar nicht auf dem Reper-
 toire stand. Wer sich dagegen erhebt muss auf der Stelle
 widerlegt werden. Einige scharfe Ausfälle gegen Woll-
 heim sind mir entweder von der Redaction oder von The-
 rese, die den Artikel besorgte, gestrichen worden,

2823

was mir eigentlich leid thut, da ich dem Kerl gar zu gern etwas angehängt hätte. Mit Balson hätte ich mich auch fast gezankt, da er sich einbildet man könnte glauben, er habe das ihm geltende Lob am Ende selbst veranlasst, während ich doch den ganzen Artikel schrieb und abschickte ohne dass er ihn zu sehen bekam. Ich habe ihm dagegen erklärt, er möge sich künftig, wenn es ihm Vergnügen macht, einen Recensenten halten der ihn tüchtig herunterreisst. Einigen Tadel gegen Sie habe ich einfließen lassen weil man dadurch den Schein der Unparteilichkeit gewinnt, u. man überhaupt durch so kleinlichen oberflächlichen Tadel einem Schriftsteller einen grössern Dienst leistet als durch unbedingtes Lob..- Die Anstrengung, so gross sie auch sein mag, soll wenigstens kein Hinderniss für die fernern Wiederholungen des Uriel sein; Balson geht mit seiner ganzen Kraft drauf los, u. erträgt es auch, weil er diesen Winter (unberufen!) so frisch und gesund ist, wie ich ^{ihn} früher kaum gekannt habe. Zu seinem Benefiz hat er sich zwei einaktige Lustspiele geschrieben "Ein Gerichtstag auf Helgoland" u. "Eine Gastrolle" auf die er aber selbst durchaus keinen Werth legt, u. sie für unbedeutende Kleinigkeiten erklärt.

2824

Die Höfer, von der Sie etwas zu erfahren wünschen, ist ein recht hübsches Mädchen, aber ohne Stimme u. Organ, eine gewöhnliche Wiener Lokalsängerin, dazu gemein durch und durch, weshalb auch die Gemeinheit Gefallen an ihr findet.

Und nun nach allem diesem was irgend ein Journalist eben so wohl geschrieben haben könnte als ein anderer, komme ~~ich~~ endlich ich, trete ich als ich selbst Ihnen entgegen, mit meiner alten Freundschaft, meinen Wünschen, Hoffnungen u. der Freude Sie so bald zu sehen, nach so langem Zwischenraum endlich mal wieder ! Drei Jahre bald; eine so lange Zeit lag früher nie dazwischen, u. ich weiss noch garnicht wie verkehrt u. toll ich mich vor Freude anstellen werde, wenn ich Sie eines schönen Morgens auf einmal bei mir eintreten sehe. Ueberrascht werde ich doch sein, wenn ich es auch noch so lange vorher weiss; täglich werde ich Sie erwarten, nur wahrscheinlich nicht in dem Augenblick wo Sie wirklich kommen, denn so geht's ja doch gewöhnlich. Was Sie über die Ludmilla sagen, hat mir auch Therese schon angedeutet, doch begreife ich nicht wie es zugeht, inmitten des bewegten, stets angeregten, nie still stehenden Berliner Lebens,

2825

2825

u. besonders des Kreises in dem sie sich bewegt, wo doch jede Erscheinung, jedes Ereignis wiederklingt u. besprochen wird. Ich erfahre so viel wie nichts von ihr - doch dass sind Dinge die ich Ihnen erzählen muss, treulich, ausführlich; habe ich Ihnen doch fast einen Lebenslauf zu berichten. - Von Ihren hochst ergtzlichen Zusammentreffen mit dem Onkel Varnhagen, wobei sich dieser so pyramidal lächerlich benahm, den Blinden und Harthorigen spielte, hat mir Therese erzählt; es muss sehr lustig gewesen sein, u. gar nicht der Rolle des feinen Weltmannes gemiss, welche er doch sonst so gern spielt. So geht's einem aber, grade wenn man's recht gut machen will ! Da schreibe ich aus übergrosser Genauigkeit "zu erfragen bei Emil Deurient" um jeder möglichen Aufhaltung vorzubeugen, u. nun verketzern Sie mir meinen guten Willen dergestalt, dass fast eine Beleidigung daraus wird ! schrecklich, der Welt Lohn ! Wo wohnen Sie aber eigentlich ? ich frage nicht der Adresse wegen, sondern weil ich wissen möchte wo ich Sie mir in der mir bekannten Localität zu denken habe.

Und nun ein herzliches Lebewohl, lieber theurer Gutzkow, und diesmal ja nicht nur auf baldiges Wiederschreiben, sondern jubelnd ! auf Wiedersehen ! Ich drücke Ihnen die Hand !

Treu wie immer

Ihre

Ottlie.

Nächstens sollen mehrere Theaterfreunde in den Nachrichten die Direktion um baldige Wiederholung des Urteil an einem Sonntag ersuchen !

47, 28

Ottilie Assing an Eutzkow.

47, 28

2856

Noch einmal, lieber Freund, muss ich Ihnen von Uriel Acosta erzählen, jetzt, da nach vier Vorstellungen das Urtheil des Publikums sich festgestellt hat. Es ist nur eine Stimme darüber, und ich habe noch niemand gesehen der nicht entzückt davon wäre; noch keins Ihrer Stücke hat hier einen so glänzenden Erfolg erlebt, u. der Beifall, weit entfernt nachzulassen, zeigt sich bei jeder Wiederholung enthusiastischer und lauter. Baisou ist aber auch so gross, so einzig als Uriel wie vielleicht noch in keiner Rolle, und wer ihn darin gesehen erklärt ihn für den ersten lebenden deutschen Künstler. Erst in diesen Tagen sagte Carl Buck, der sich eine kurze Zeit hier aufhielt, er habe noch nie etwas ähnliches auf der Bühne gesehen. Dass es nicht oft hintereinander gegeben werden kann, weil selbst Baisou mit seinen gewaltigen Mitteln von den ersten rasch auf einander folgenden Vorstellungen so angegriffen und leidend ist dass er sich dazwischen immer mehrere Tage ausruhen muss, ist kein Unglück, denn anstatt das Stück in der ersten Zeit todzuhetzen u. dann bei Seite zu werfen wie die Direktion es so sehr liebt, wird Baisou es für immer auf dem Repertoir erhalten, wo es dann, in längern Zwischenräumen wiederholt.

2857

immer neu für die Leute bleiben wird. Balson ist aber auch so dafür begeistert und davon erfüllt wie Sie ihn vielleicht von keiner Rolle gesehen haben. Ich soll Ihnen sagen : der Künstler sei dem Dichter dafür innigst dankbar, und drücke Ihnen herzlich die Hand. Was gäbe ich darum wenn Sie ihn darin sehen könnten ! Schon das erste Auftreten schlägt ein; man fühlt gleich die Situation mit, und wenn er zu Jochai sagt "Wir kennen uns" liegt darin schon ausgesprochen wie sie sich kennen. Eben so bezeichnend ist die Bewegung, wenn Silva sagt: "Ich prüf es nach dem Talmud und der Thora". Allgewaltig wirkt der zweite Akt, u. die lange Rede ist etwas mit nichts zu Vergleichendes. Nachdem er sich von der Ueberraschung worein ihn Jochais Behauptung versetzt, gesammelt und die Worte: Ich wäre Christ u. sw. gesprochen hat, geht er nach dem Hintergrund auf de Santos zu u. fängt hier an : Als Kind schon im Ge-setze lesen lernend u. s. w. mit fortwährender Steigerung u. Erwärmung bis er bei dem drd-maligen "Wandern" den Ton sinken lässt, u. dann mit einer unwiderstehlich wirkenden Steigerung bei den Worten : "Denn ich bin ein Jude" nach vorn stürzt. Während des Fluches verhüllt er den Kopf im Mantel u. windet sich gleichsam darunter, bis Judith dazwischentritt, wo die

2858

Pirouette sich freilich albern genug ausnimmt, ohne in-
 dessen ernsthaft stören zu können. Ueberhaupt kann keine
 Scene in der Baison nur auf der Bühne ist, ganz zu Grun-
 de gehen, denn selbst wenn er nichts zu sagen hat ist
 sein stummes Spiel so vielsagend u. ausdrucksvoll, sei-
 ne Bewegungen sind so plastisch, u. die Uebergänge so
 harmonisch vermittelt dass sie mehr reden als die andern
 Schauspieler mit allem ihrem Gespreche u. Gesticuliren
 erreichen. So viel Sie ihn auch gesehen haben, glaube
 ich doch nicht dass Sie ahnen was er leistet und ich
 ärgere mich recht zu sehen wie ärmlich u. ungenügend
 sich auf dem Papier ausnimmt was mir doch bis in die
 kleinsten Einzelheiten so lebendig gegenwärtig ist. Im
 dritten Akt erregt der Monolog "O mir ist Wahrheit edler
 als die Liebe" einen doppelten ^{er}dauernden Applaus, erst
 nach den Worten "wenn er zum Lügner seiner Meinung
 wird" u. dann am Schluss. Von der Scene mit der Mutter
 habe ich Ihnen schon erzählt; wer sie nicht gesehen hat,
 kann sich keine Vorstellung davon machen. Dieser innere
 Kampf hat etwas Zerreiðendes u. wer ihn dies "Duck unter,
 unter, unter" wie mit versagender Stimme hat heraus-
 schreien hören, vergisst's im Leben nicht wieder, ebenso

2859

"ich thu's! ich thu's! ich thu's!" Es ist als wenn alle Saiten eines Instruments auf einmal rissen. Die schwindelndste Höhe erreicht Baisou im vierten Akt, u. die Kraft ist wahrlich fabelhaft welche er darin entfaltet. Zuerst, in der Scene mit Akiba steht er über die Lehne des Stuhls gelehnt, u. antwortet dem Rabbinen mit sichtlichem Widerwillen nur gezwungen bis Akiba vom Ofen anfängt zu sprechen; da flammt er auf u. horcht mit der höchsten Spannung; Baisou wirkt hier wieder mehr durch sein stummes Spiel als Schäfer durch seine Reden. Herrlich ist der darauf folgende Monolog mit dem verschiedenartig modificirten "Und sie bewegt sich doch!" Erst spricht er es im Feuer des Erzählens, dann wiederholt er es ruhiger, dann wie nachdenkend, u. ruft dann, davon durchdrungen flammend aus: "Und sie bewegt sich doch!" Vor dem Ton der Widderhörner schaudert er zusammen u. liest dann den Widerruf mechanisch ab, bis auf die Stelle "Insonders aber hasste ich mein Volk" u. "die Mutter zu ermorden war sie fähig" wo bei dieser Lüge der Schmerz im Ton hervorbricht. Die Scene wo er wiedererscheint ist das Grossartigste und Ergreifendste was jemals dagewesen ist u. wird zu Anfang vom Publikum mit athemloser Stille

2860

aufgenommen. Die Kleider in Unordnung, mit entblösster Brust erscheint er u. fängt ganz leise u. heiser an, geräth nach u. nach in Feuer, u. erhebt sich von "Stürzt, ihr Felsen" zu einer schwindelnden Höhe; schon bei den Worten "mit meinem Arm" u. s. w. hält man die Steigerung fast nicht mehr für möglich, aber er erreicht sie doch auf eine wunderbare Weise wenn er auf den Tabernakel springt, die Pergamentrolle zu Boden wirft, darauf tritt u. ausruft "es ist nicht wahr!" Es ist collossal, einzig u. unerreichbar u. der Lärm wollte bei allen vier Vorstellungen gar kein Ende nehmen. Auch im fünften Akt erreicht Batson noch einen merkwürdigen Effekt. Die Scene mit Spinoza trägt er wieder ganz allein, denn das dumme Thierchen thut alles Mögliche sie zu verderben, u. hat so wenig einen Begriff von ihrer Rolle, weiss so wenig davon dass sie am Tage der Vorstellung den Leuten erzählte, sie habe einen Judenjungen vorzustellen! Wunderschön spricht Batson die letzte Rede; die Stelle "Manasse, jene Trauerweiden mein' ich" flüstert er Manasse zu, u. schliesst dann wieder mit Pathos. — Uebrigens ist gut dass Batson diesen Brief nicht zu sehen bekommt, denn er würde wieder nicht zufrieden sein, u. sagen ich

2861

übertriebe, während es doch blanke nackte Wahrheit ist. Sie müssen ihn darin sehen, Sie sind es doch und ihm schuldig. Schieben Sie doch Ihr Hierherkommen auf bis das Theater wieder eröffnet ist !

Es bleibt mir keine Zeit übrig noch mehr zu schreiben, sonst könnte ich Ihnen viel von den jetzigen Theaterum-trieben erzählen; es wäre Stoff zu einer ganzen Masse Intriguenstücke. Mühling u. Vornet bieten alle Niederträchtigkeiten auf, Baison geht nur mit der Wahrheit darauf los u. vernichtet alle Feinde. Heute sind sie förmlich guillotiniert worden u. Baison steht fester als je in der Liebe des Publikums. Schade dass die Geschichten zu lang sind um sie ausführlich zu erzählen.

Nun muss ich Ihnen nur noch mittheilen dass ich jetzt doch schon zu Baisse^{en} hingezogen bin. Ich hatte mich in der letzten Zeit ohnehin schon so dort eingelebt dass ich mich ganz zu Hause fühlte u. das ganze Leben dort gründlich kennen lernte. Dazu war ich das Leben im mystischen Hause ohnehin längst satt, u. fühle mich jetzt (tausendmal ungerufen!) so behaglich u. wohl wie in vielen Jahren nicht.

Leben Sie wohl u. glücklich Freund u. lassen mich bald von sich hören ! wie gehts denn Ihrer Frau, u. wann wird sie Ihnen nachkommen ? grüssen Sie sie herzlich von mir u. sagen ihr, dass ich herzlichst ihrer denke. Adieu !

Immer Ihre

Ottillie.

Hamburg d. 28. Jan. 1847.

47, 114

Roetscher an Gutzkow.

2959

Geehrtester Herr !

In der Erinnerung der freundlichen Aufnahme, welche Sie mir haben in Dresden zu Theil worden lassen wollte ich Ihnen gleich nach meiner Rückkehr einen herzlichen Gruss von hier senden. Die Aufführung des "Uriel Acosta" den wir bis jetzt zweimal gehabt (Montag findet die dritte Vorstellung statt) schien mir indessen doch die geeignetste Veranlassung mit einigen Bemerkungen über das, was sich unmittelbar mit der Darstellung des Werkes verknüpft, auch meinen persönlichen Dank für das Interesse, welches Sie mir in Dresden gewidmet haben, zu verbinden. Da ich weiss, dass Sie die Spenersche Zeitung lesen, so habe ich nicht nöthig Ihnen meinen Aufsatz über den Acosta zu senden, Sie haben hoffentlich in meiner Arbeit die Liebe für das Werk und die freudige Anerkennung seiner Bedeutung keinen Augenblick vermisst. Selbst da, wo ich meine Differenz mit einzelnen Momenten in der dramatischen Entwicklung aussprach, werden Sie sicher meine Wärme für die Sache, wie für den Dichter herausgefunden haben. Leider ist bisher auch noch nicht eine einzig Kritik hier erschienen, welche irgendwie auf die Sache eingeht. Der alte Gäbitz, Referent in der Vossischen Zeitung, hat nach einem, den grössten Theil des ihm vergönnten Raumes ausfüllenden Lebensabriss des Acosta, einige in sehr geschraubtem Deutsch geschriebene wohlmeinende Redensarten über das Werk zu geben sich begnügt u. die Preussische Zeitung hat ganz in der Weise des Referenten für das Schauspiel nur einige völlig havallère Phrasen, die auch nicht im Mindesten die Sache berühren, in dem blasirtesten Style gegeben. Dieser

2960

Referent, es ist ein gewisser Oldenberg, wird von Tage ²⁹⁶⁰ zu Tage dürftiger u. widerwärtiger. Anfangs hatten seine Referate zuweilen einen Anflug von Witz, man vermuthete etwas dahinter; man glaubte, er wolle sich damit nur Bahn brechen zu wirklicher Kritik; aber man sieht der Mann hat sich völlig verschossen. Da, wo es wirk gerade gilt, wirklich kritisch sich zu verhalten, zu zeigen, dass ihm eine ästhetische Einsicht u. Ernst beiwohnt, giebt er nur die banalsten Phrasen. Um nicht anerkennen zu dürfen, zieht er es vor, Alles in wenigen Zeilen mit einer ^{affektvollen} essentiativen Kürze abzufertigen, die aber nur der Ausdruck geistiger Armuth ist. Kein Mensch giebt darauf mehr ein Wort. Die Leute der Zeitungshalle, die eigentlich kritische Kloake haben sich noch gar nicht geäußert. Irgend etwas Unsinniges, Verrücktes und durch die Gemeinheit der Chiffassung Widerwärtiges wird gewiss herauskommen. Vielleicht dass die Hoffnung die Herzogen angenommen zu sehn, die Referenzen zu einem verzwickten Lobe, das aus diesem Munde freilich viel ekelhafter ist, als die Wuth, bestirmt. Da der Mann aber nur in Berseker wuth in seinem eigentlichen Naturell ist, so würde ihm eine Anerkennung der Bedeutung eines Werkes so stehn wie dem Apfen ein menschlicher Anzug. Aber seyn Sie sicher, wenn die Herzogen ^{nach} auch nicht zurückgewiesen ist, kommt ein herausgedültes Lob, ist Hoffnung zur Aufführung vorhanden, eine grinsende Freundlichkeit; ist alle Hoffnung verschwunden, die natürliche Stimmwünder withenden Begeiferung. Ich brauche Ihnen wohl kaum zu sagen, dass kein irgend gebildeter Mensch von diesem Treiben anders als mit Verachtung spricht. Ich habe mich über die Aufführung des Uriel in meinem ersten Artikel nur sehr kurz fassen können. Das Werk hatte

Klein

bei dem in einer politischen Zeitung ~~so~~ beschränkten¹⁸⁶¹
 Räume das erste Recht der Kritik. Ich werde aber später,
 sei es in der Zeitung oder in meinen Jahrbüchern auf die
 Ausführung zurückkommen. Hoffentlich wird sie in den fol-
 genden Vorstellungen geistiger und zusammenhängender. Sie
 werden aus den wenigen Andeutungen ersehn haben, dass ich
 im Ganzen nicht allzu erbaut davon gewesen bin. Ich muss
 Ihnen, mein geehrtester Herr, ganz offen sagen, dass die
 (Aufführung in Dresden, als
Ganzes betrachtet, (ich rechne natürlich Herrn Schmalt und
 ergänze E. Devrient.) entschieden besser, durchgeistigter
 war. Hendrich wirkte durch seine Mittel, seinen oft sehr war-
 men, herzlichen Ton allerdings an vielen Stellen bedeu-
 tend; aber es geht ihm doch diejenige Penetration des Ver-
standes ab, um sich in eine solche Figur wirklich hinein-
zuleben. Und dieser Mangel wird auch für die folgenden Vor-
 stellungen nicht aufgehoben werden. Es war mir in seinem
 Spiele Vieles zu unklar; er setzte manches in die mate-
 rielle Kraft der Rede, was allerdings auch auf das grosse
Publikum nicht ohne Wirkung blieb, anstatt durch die Inten-
sität des Ausdrucks zu wirken. Diese ist es überhaupt,
 welche ich vermisst habe. Man fühlt ihm an, dass er nicht
innerlich genug von dem Pathos der Gestalt durchdrungen
 war, dass die Gedanken nicht genug aus dem Abgrunde der
 Seele hervordrangen. Das aber lässt sich nicht lehren u.
 lernen. Auch Ihre Anwesenheit, glaube ich, hätte darin
 wenig fördern können. "Ein Jeder lernt nur, was er lernen
 kann." Die Beyer war, wenn sie mir auch nicht völlig ge-
 nügte, doch seelenvoller, inniger als Clara Schick. Na-
 mentlich überragte die Erstere, die Letztere entschie-
 den im stummen Spiel. Während des Fluchs, den die Beyer

1962

mit innerem Grauen durchlebte, war Clara fast regungslos u. ersetzte doch nachher in der Gegenrede das früher Mangelhafte, nicht ~~aber~~^{Clara} durch eine grössere Energie der Leidenschaft. Auch wirkte die Beyer im fünften Akte bedeutender; sie brachte den Ausdruck des gebrochenen Herzens viel mehr zur Anschauung. Vielleicht wird Clara in den folgenden Vorstellungen etwas bedeutender; ganz wird die der Aufgabe nie gewachsen sein. Die Crelinger als ^{Wife}Mutter war mir zu kalt. Die Berg hatte innige Töne der Mutterliebe. Die Crelinger ist gewiss eine grössere Künstlerin der ~~Rede~~^{Rede} als die Berg, aber für Rollen, zu denen nur der Ausdruck einer tiefen Empfindung gehört, ist sie nicht geeignet; sie lässt kalt. Ihr eigentliches Gebiet ist die Rhetorik, u. auch da meldet sich ^{zuweilen doch} schon das Alter. Wenn sie nur durch Gemüth wirken soll, erscheint sie matt. Eduard Devrient war als de Silva bedeutender als Hoppé, denn er war klarer u. geistiger. Die Exposition ~~scène~~ ging fast ganz verloren. Hier muss der Darsteller des de Silva vor Allem nach höchster Klarheit streben; er muss auch den bedeutenden Conflikt, der im Werden ist, spüren. Dies versäumte Hoppé ganz. Später wurde er allerdings besser, aber er deckte doch nicht das Bild. Winger war marktiger als Pantos wie unser Franz. Seine

2963

Tiefe liess die Reden nicht deutlich genug werden.
Winger gab vielmehr ein Bild des Repräsentanten der star-
 ren Satzung, der das Menschliche geopfert wird. Weiss
 siegte in seinem Aciba entschieden über Loth und zwar durch
 seine Mässigung; er hatte die Wahrheit der Sache für sich,
 während Loth Schauspieler war. Es ist kein Verlust des
 Stücks, dass Döring die Rolle nicht gespielt hat. Weiss
 hat erstlich einen guten Kredit für sich u. sprach Alles
 mit grosser Wirkung, der auch der laute Beifall nicht
 fehlte. Quätter war als Vanderstraten einfacher als Htt.
 Der Letztere wollte etwas ganz Absonderliches aus dieser
 Rolle machen, sich darin als einen ganz besonders grossen
 Künstler zeigen u. verkünstelte dabei die Sache. Dies,
 mein verehrter Herr u. Freund, das kurze Resumé meiner
 Beobachtung. Dass ich allein meinem ästhetischen Gewissen
 in dieser Relation gefolgt bin, werden Sie glauben. Ich
 bilde mir ein, dass Ihnen eine kurze Parallele der Dar-
 stellungen vielleicht nicht ganz uninteressant sein würde;
 daher meine Relation. Ich habe bedauert, dass die zweite
 Vorstellung des U. Acosta gerade an dem Tage stattfand, wo
Berlin durch die Excesse in der Nähe des Schauspielhauses
 so beunruhigt war, daher denn auch in der Vorstellung
 selbst nicht die Ruhe und Andacht herrschte, welche zum