

## Figuras de Pai na Literatura Alemã da *Aufklärung* ao Realismo Burguês

**Teresa Martins de Oliveira**

*Universidade do Porto - ILC*

**Resumo:** O presente artigo parte das conclusões dos estudos sobre a história da família e da paternidade, bem como das perspetivas dos *Gender Studies* e dos *New Men's Studies*, que vieram propor uma nova imagem do masculino, marcada por elementos como a complexidade, a historicidade e pela ideia da masculinidade como uma constructo. Igualmente produtivas para as análises levadas a cabo são categorias como encenação e mascarada, que o *performative turn* popularizou a partir dos anos 90. Serão analisadas as relações pai/filha em três textos canónicos da literatura alemã, pertencentes a diferentes períodos literários da época considerada de ascensão e apogeu da sociedade burguesa, aquela que mais intimamente se liga a um modelo de paternidade patriarcal (a tragédia burguesa *Emilia Galotti*, de G. E. Lessing, o conto *Rat Krespel*, de E.T.A. Hoffmann e o romance *Effi Briest*, de Theodor Fontane).

**Palavras-chave:** Figuras de pai, Relação pai-filha, *Emilia Galotti*, *Rat Krespel*, *Effi Briest*

**Abstract:** This article is based on findings of studies on the history of family and parenthood, as well as on suggestions from *Gender Studies* and the *New Men's Studies*, that came to propose a new image of the masculine, marked by factors such as complexity, historicity and the idea of masculinity as a construct. Equally productive for the analyses undertaken are categories such as performance and masquerade, popularized by the *performative turn* in the 90s. It will focus on the Father/daughter-relationship in three canonical texts of German literature, belonging to the period of development of bourgeois society, which is most closely linked with a model of patriarchal fatherhood (the bourgeois tragedy *Emilia Galotti* by G. E. Lessing, the tale *Rat Krespel* by E. T. A. Hoffmann, and the novel *Effi Briest* by Theodor Fontane).

**Keywords:** Father-figures, Father/daughter-relationship, *Emilia Galotti*, *Rat Krespel*, *Effi Briest*

As figuras de pai e os temas e motivos a elas ligados têm uma longa tradição na literatura de expressão alemã, a que a crítica literária de diferentes orientações tem sabido dar destaque. Acresce que, desde os anos 80 e 90, os *Gender Studies* e os *New Men's Studies* vieram trazer uma nova perspectiva ao estudo das figuras de masculinidade, desligando-as gradualmente do papel de meros opositores ou de figuras contextualizantes dos modelos de vida femininos, para o qual os estudos feministas as vinham relegando.<sup>1</sup> Apoiando-se nas conclusões de modernos estudos de história da família e da paternidade, da sociologia, da antropologia e da filosofia, essas abordagens propõem uma nova imagem do masculino, na qual destacam elementos como complexidade, fragilidade essencialista e historicidade, bem como a ideia de masculinidade como um constructo.<sup>2</sup> Novas e não ausentes de polémica são as radicalizações das categorias de encenação e mascarada na construção do masculino que o *performative turn* fez vingar na Alemanha, principalmente nas análises literárias e culturais, ao longo dos anos 90 até aos nossos dias.<sup>3</sup> Muito embora a radicalização do construtivismo discursivo de Judith Butler seja por vezes alvo de críticas, a verdade é que as suas teorias se tornaram incontornáveis também para o estudo da masculinidade na literatura, tanto mais que, como explica Inge Stephan na introdução ao seu livro *Männlichkeit als Maskerade* [Masculinidade como mascarada], publicado com Claudia Benthien em 2003, os conceitos de mascarada e de imitação sempre estiveram ligados à literatura e às artes performativas (vd. Benthien e Stephan 2003: 23). Quanto à dimensão da máscara, Inge Stephan considera que em nenhum outro campo como nas questões de paternidade ela se revela tão relevante, e remete a este propósito para os trabalhos do historiador da cultura Dieter Lenzen. Numa perspectiva não ausente de provocação e mesmo de alguns riscos generalizadores,<sup>4</sup> Lenzen defende que na história da civilização ocidental a figura do pai perde gradualmente os atributos que lhe eram próprios numa estrutura social verdadeiramente patriarcal como a judaica ou a da velha Roma, sustentando que a desmontagem da função e do papel do pai começou há 2000 anos com a popularização do Cristianismo (a Religião do Filho), o que tornará descabido falar-se hoje de relações patriarcais. Chama a atenção para o facto de até mesmo o vector de procriador, que se poderia considerar inalienável, se encontrar hoje abalado pelas novas teorias da

fecundação e da procriação, e, remetendo para Schlaffer, afirma que a figura paterna tende a ser destituída das suas funções tradicionais e integrada na vida da família superficialmente, relegada para um lugar simbólico. (cf. Lenzen 1997: 88). Segundo Lenzen, o período da *Aufklärung* representa uma cesura na relação pai/filho, já que com a introdução da escolaridade obrigatória se põe fim ao monopólio do pai enquanto mentor intelectual e moral dos filhos, papel que passa a ser desempenhado por diferentes personagens.<sup>5</sup>

No meu trabalho irei procurar mostrar como esta evolução detectada por Lenzen tem expressão em textos literários da literatura de expressão alemã do período considerado de ascensão e apogeu da sociedade burguesa, aquela que mais intimamente surge ligada ao modelo de família patriarcal. Não posso deixar de notar, desde já, o carácter necessariamente lacunar desta análise e também que reconheço como fortemente aleatório o critério de seleção dos textos que irei tratar, pelo que esta exposição deve ser encarada apenas como um contributo para uma análise de tendências, a que não pretendo conferir um carácter generalizador. Para o meu trabalho escolhi textos de grande canonicidade, e por isso eventualmente portadores de elementos fissurantes e que continuam, hoje como na época já longínqua da sua produção, a provocar alguma polémica interpretativa. São textos em que o pai se torna, efectiva, metafórica ou simbolicamente, assassino da própria filha ou que, no caso de um dos exemplos (*Effi Briest*), pactua com a situação de que derivará a morte desta.

Começarei com o período da *Aufklärung* [Iluminismo] – a época em que surge a família unicelular, e que é, também, um tempo em que a Alemanha descreve um percurso filosófico-ideológico e político distinto daquele que coloca a França no centro do pensamento europeu – e, naturalmente, por uma tragédia burguesa. Lembre-se o lugar central que a família como espaço social e ideológico detinha neste novo subgénero literário de influência inglesa e como nele o papel de pai enquanto guardião da virtude ameaçada da filha é tantas vezes tematizado. *Emilia Galotti* (1772), de Gotthold Ephraim Lessing, é uma dessas peças:<sup>6</sup> vítima de um maquiavélico plano que permitirá ao Príncipe transformá-la em sua concubina, a virtuosa Emília induz ao filicídio o pai, um severo e honesto oficial,

inimigo político do príncipe e, na sua qualidade de burguês virtuoso, denunciador da corrupção do mundo da corte.

Logo da primeira vez que pisa o palco, Odoardo Galotti, numa afirmação do egocentrismo patriarcal que leva o *pater familias* a considerar a virtude da mulher e da filha como extensão da sua própria honra, afirma a sua vulnerabilidade face a um eventual plano sedutório do Príncipe em relação a Emília. Todavia, a justificação da morte da filha às mãos do pai e a pedido desta não deixou de causar polémica desde que a peça foi a primeira vez apresenta ao público em 1772. Tal morte, entendida necessariamente como irracional, não poderia senão ser condenada por uma perspectiva iluminista, de matriz antropocêntrica, que na Alemanha substituía os dogmas pela religião natural e pelo deísmo, apologista do direito natural e imbuída de optimismo decorrente da crença na bondade do ser humano. Não se afigura, por isso, plausível, a hipótese da valorização positiva do motivo da oferenda sacrificial do pai a Deus, de matriz velho-testamentária, nem a inscrição da morte de Emília como sacrifício salvífico, que generalizaria a sentido global da peça a visão limitada da figura feminina e a sua argumentação, tendente a convencer o pai a cometer o seu acto assassino.

Inquirido sobre o texto que tinha em mãos, Lessing explica que pretendia escrever uma história da Virgínia Romana depurada de toda a dimensão política, uma vez que, no seu entender, um pai que mata uma filha para salvar a honra dela é um motivo suficientemente trágico.<sup>7</sup> É certo que não podemos excluir desta declarada redução a uma dimensão privada alguma componente de autocensura num período de limitada liberdade de expressão.<sup>8</sup> Por outro lado, sabemos que os espectadores, tanto os coevos como os posteriores, sempre reconheceram à peça um marcado potencial político. Concentremo-nos, todavia, pese embora o nome da protagonista como figura titular da tragédia, no facto de ser a figura do pai a destacada pelo autor como portador do trágico e decorrentemente como indutor dos por Lessing tão proclamados “Furcht und Mitleid” (temor e piedade), que irão predispor o espectador para a virtude, contribuindo para o processo de emancipação e de moralização da burguesia que à época se esperava da literatura e do teatro.<sup>9</sup> É, de facto, muito claro na peça o papel central que Odoardo detém enquanto figura de pai. Veja-se, não

só como a nível paratextual ele é apresentado como “o pai de Emília”, mas também como ao longo da tragédia ele se vai revelando como uma espécie de putativo protector, iniciador e pai universal, num exagero não ausente de ironia, que chega mesmo a raiar o cómico, num exemplo da mistura de géneros próprio da tragédia burguesa e que Lessing dominou com mestria: pai da sua família, e de Emília em especial, como o revela a dimensão simbólica dos passos intransigentemente vigiados da filha; de Appianni, que do casamento parece esperar, mais do que ser marido de Emília, o facto de ser “filho de um tal pai” (cf. EG: 29); de Orsina, a concubina abandonada do Príncipe, que nele delega o seu plano de vingança (cf. EG, 64), e até mesmo do Príncipe, que, na leviandade que lhe é própria, enaltece as virtudes do pai enquanto planeia seduzir-lhe a filha (cf. EG: 75). Investido, pois, de um exigente e intransigente cargo de protector, iniciador e guia, Odoardo vai revelar-se, afinal, incapaz de cumprir o papel que ele próprio e os outros lhe haviam destinado, de acordo com o modelo patriarcal de *pater familias* próprio da burguesia iluminista. Ao longo do V. acto, Odoardo torna-se protagonista de uma série de monólogos consciencializadores que nos revelam a sua gradual desistência da intenção salvadora que inicialmente o animara. Neles, a incapacidade de Galotti para exteriorizar sentimentos e torná-los produtivos, aliada ao apelo à razão e à calma, tão próprio da *Aufklärung* e repetidas vezes activado, vai neutralizando o seu ímpeto de vingança contra o príncipe e transmutando-o numa atitude regressiva, letal para Emília. Remetida a vingança da morte de Appianni para o nível metafísico, reduzida a uma maldição de sabor clássico; falhado o momento de usar contra o príncipe o punhal com que Orsina se dispusera a suprir a falta de armas com que ele, premonitória e ominosamente impotente, se apresentara no palácio do Príncipe, Odoardo, justificando-se com a possível cumplicidade de Emília no plano maquiavélico do Príncipe, declara desistir de qualquer ação vingadora e propõe-se fugir do palácio de recreio, abandonando a filha ao seu destino. Recusando o papel de representante e procurador do divino que desde a Reforma luterana cada vez mais se inculcara na figura paterna e que a *Aufklärung* iria revalorizar, e devolvendo explicitamente a Deus a função protectora que não se sentia capaz de cumprir, Odoardo explica a sua desistência, quando, ao mesmo tempo que olha os céus, exclama:

Wer sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt hat, der ziehe  
sie wieder heraus. Was braucht er meine Hand dazu? Fort!  
(*Er will gehen und sieht Emilien kommen.*) Zu spät! Ah! er  
will meine Hand, er will sie! (EG, 75)

Quem a lançou inocente a este abismo, que a volte a tirar cá  
para fora. Porque precisa ele da minha mão para isso? (*Faz  
menção de sair, quando vê Emília chegar*) Tarde demais! Ah!  
Ele quer a minha mão, ele quer!

Idêntico sinal de fraqueza e de regressão decorrerá depois, na sua cedência à retórica da filha. De facto, “Emilia” ativa como modelo inspirador o comportamento do *pater familias* romano, ao referir explicitamente um dos hipotextos da peça – a lenda de Virginius, o plebeu romano que prefere matar a filha a deixar que ela seja tomada como escrava pelo decênviro, história narrada por Tito Lívio e depois disso tantas vezes reescrita em diferentes géneros. A tal matriz se vem juntar no discurso encantatório de Emilia, que assim mascara de ato salvífico uma atitude de impotência pessoal, a referência ao destino de numerosas virgens cristãs, voluntariamente imoladas para salvar a virtude. Convencido pela filha, a quem assumidamente pretende garantir com o seu acto a entrada no Reino dos Céus que, segundo a fé católica o suicídio impediria, Odoardo apunhala “Emilia” em palco, numa cena que a crítica recebe de forma ambivalente. Desta forma, o carácter misto que a *Aufklärung* exigia aos seus heróis tendo em vista permitir uma mais fácil identificação do leitor/espectador, traz-nos uma figura paterna complexa, mas cheia de fragilidades e abalada na sua essência.

Quanto ao motivo da encenação e da mascarada, ele torna-se muito especialmente presente na exagerada prossecução de virtude e de força interior de Odoardo. De facto, Odoardo revela-se desprovido de uma real capacidade de empenhamento efectivo e de disposição para uma acção que ultrapasse a violência regressivamente voltada contra si próprio e contra os mais fracos.<sup>10</sup> Como mascarada se revela também toda a encenação que, num crescendo, leva o espectador a pensar que Odoardo vai matar o príncipe, mas que termina com o assassinato da própria filha em palco. De notar, ainda, o comentário de

Galotti, que a um primeiro nível interpretativo se refere certamente às maquinações do Príncipe e do seu demoníaco *alter-ego* Marinelli, mas do qual alguma crítica mais moderna tem valorizado o valor metatextual, enquanto remissão para a dimensão ficcional e para a aleatoriedade do acontecer dramático,<sup>11</sup> ou, direi eu, para a oposição entre encenação e realidade da figura. Na penúltima cena da tragédia, Galotti exclama: “Das Spiel geht zu Ende. So oder so!” (EG: 75) [“A brincadeira/jogo/peça está a acabar. De uma forma ou de outra!].

Concentrar-me-ei, de seguida, na figura do pai do conto *Rat Krespel* que o romântico E.T.A. Hoffmann escreve em 1816 e publica na colectânea *Die Serapionsbrüder* (1819-1821), e no qual, numa estrutura complexa e quase policial, gradualmente se desvenda o trágico, estranho e romântico destino de Antonie, aparentemente sequestrada pelo pai do convívio da cidade, onde, mau grado a sua excentricidade a raiar o grotesco, num comportamento estranho e pleno de antinomias românticas, ele é figura bem-querida na sua qualidade de reputado jurista, músico exímio e agradável conviva. Instado, depois da morte da filha, a explicar esse desenlace fatal, também ele, como Galotti, remete para um papel de pai/Deus-Pai, não para discutir, como aquele, a sua incapacidade/ desistência de o cumprir, mas para denunciar o erro de tal padrão comportamental. Não partilho de algumas interpretações de matriz psicanalítica que falam da repressão de uma motivação sexual e mesmo de uma relação tendencialmente incestuosa na fúria protectora de Krespel, nem daquelas que procuram atribuir a Krespel uma culpa de pendor metafísico (vd. Röder 2000: 1-16). Penso, sim, que se trata, partindo-se da antinomia arte/vida e da incapacidade de as conciliar, de desmascarar um modelo de matriz burguesa e patriarcal, nomeadamente pelo exacerbamento do vector central de protector por parte de Krespel, denunciando-se a mediocridade de tal modelo face à elevação do destino romântico. O papel de pai patriarcal, na metáfora minorizante e irónica do roupão burguês que Krespel simbolicamente costurou para si, surge assim denunciado no seu efeito letal, mas é, simultaneamente, remetido para o campo da mascarada, que os românticos tanto valorizavam, por exemplo na antinomia ser/parecer. “(...) es geschieht nur alles deshalb, weil ich mir vor einiger Zeit einen Schlafrock anfertigte, in dem ich aussehen wollte wie das Schicksal oder wie Gott!” (RK, 19)<sup>12</sup> [“(...) tudo isto só acontece porque há algum tempo eu resolvi fazer para mim

próprio um roupão em que queria parecer o destino ou Deus”]. Depois desta introdução anunciadora da perspectiva que presidirá às revelações posteriores, em que promete despir a máscara anteriormente envergada, Krespel conta, num discurso cheio de auto-ironia, a história da sua filha Antonie, história essa da qual transparece a relação ambivalente do conselheiro com o papel de pai burguês, que só muito tarde se resolveu a assumir. Casado, durante uma viagem a Itália, num arrebatamento de paixão pela arte e pela beleza de uma cantora lírica, Krespel, exasperado com os caprichos próprios das profissionais do *bel-canto* que a mulher encarna caricaturalmente, atira-a pela janela fora e regressa ao seu país. Esta atitude de Krespel, numa altura em que Angela se encontrava grávida de Antonie, constitui desde logo uma cómica inversão das atenções desveladas que os homens dedica(va)m à gravidez, à época sempre de risco, das suas mulheres e a denúncia caricatural do papel de procriador inerente ao modelo patriarcal. Também o papel de provedor e protector só será assumido por Krespel depois da morte da mulher, altura em que traz Antonie para junto de si e, investido do papel de pai todo poderoso, põe fim à carreira de cantora lírica divinamente dotada da filha e aos seus projectos de casamento com um compositor, propondo-se travar o estranho e romântico mal que a consome, e pelo qual o canto em breve a conduziria à morte. Cumprindo à risca o papel de guardião, no qual Galotti mostra falhar logo na primeira vez que se apresenta em cena, Krespel mantém afastados quaisquer intrusos que possam induzir Antonie a cantar – os olhares de Argus que o texto refere, fazendo-se eco da *vox populi* da cidade, são mais uma vez a denúncia irónica de um papel burguesmente protector que os românticos desvalorizam. Morta Antonie, uma vez que não é possível fugir ao destino de artista e que o seu canto continuou, apenas transmutado num outro meio, por um processo de magnetização romântica de um violino especial tocado pelo pai – que assim se torna no involuntário assassino da filha que tanto pensava proteger –, Krespel reencontra o equilíbrio que o casamento e a paternidade lhe haviam roubado. Lembre-se que foi após a sua aventura italiana e o seu regresso à terra natal que teve início a misteriosa e incessante busca da essência da arte, corporizada no retalhar e construir de violinos. A resposta chega-lhe da forma mais dolorosa, mediatizada pela morte da filha: arte e vida não são conciliáveis, e aquele que é votado à arte é-o, necessariamente, à morte. Mas

o desaparecimento de Antonie significa também a liberdade de Krespel numa outra dimensão – deixa de ser pai. Numa conclusão dolorosamente irónica para quem tanto se empenhou pela vida da filha, Krespel celebra agora a sua libertação do papel constritor de pai, numa atitude, que a sua estranha, satânica e grotesca vestimenta e o seu não menos estranho comportamento durante o funeral, que invertem a anteriormente mencionada e agora definitivamente abandonada máscara de Deus-Pai, dão sustentação interpretativa. Krespel compreende não só, como a crítica tem insistido em enfatizar, que não se pode conciliar arte e vida, mas liberta-se também do papel de *pater familias*, de recorte supostamente divino, mas tão burguesamente condicionante.

Referirei ainda um último texto do século XIX em que uma figura de filha se torna vítima mortal já não propriamente do pai, mas das posições assumidas em nome de uma ordem patriarcal que, numa atitude de generalizada mascarada, encena castigos factuais para crimes que já não sente como tais, e que assim se revela a um tempo assassina e ferida de morte. Falo do romance *Effi Briest* (1894-1895), de Theodor Fontane (1819-1898), o qual é frequentemente citado como o grande romance de desmascaramento da sociedade guilhermina finissecular.<sup>13</sup> Tratando-se muito embora de um romance de adultério, Effi mantém-se ao longo da sua vida, como já tive ocasião de escrever e me eximirei por isso de provar, como uma figura de filha (cf. Oliveira 2000: 201-202). O pai, o morgado von Briest, na bonomia do seu carácter e no amor que dedica à filha, parece, a uma primeira leitura, mais adequado a inverter o modelo patriarcal de pai severo e justiceiro de extracção velho-testamentária. Todavia, e pese embora a proximidade que os une e o telegrama que envia a Effi, chamando-a de volta a Hohen-Cremmen depois de dois longos anos de proscricção na sequência da descoberta do adultério, ele é também, tal como Galotti e Krespel, motor da morte da filha muito amada. A frase que leitmotivicamente repete, furtando-se a qualquer tomada de posição que o vincule, e que, como nota Frau von Briest, tende a deixar tudo em aberto, é de tal forma marcante que garantiu entrada na galeria de citações literárias do espaço de língua alemã e mesmo no alemão corrente, e deu título, ainda em 1997, a um romance de Günter Grass.<sup>14</sup> “Es ist ein weites Feld” [“Isso é uma longa história”] é, neste caso, bem expressão da incapacidade do morgado von Briest para assumir o seu papel de

pai enquanto guia e protector, de acordo com um modelo em que a sociedade a que pertence parece ter deixado de acreditar. A hipodiegese sobre o romance adúltero entre o capataz Pink e a mulher do jardineiro, que Briest conta a rir à mulher e à filha regressadas de Berlim, é prenúncio ominoso do fim funesto do par Effi/Innstetten, mas é também, desde logo, sinal da posição do morgado. Cumprindo os desígnios sociais, Briest expulsa o capataz, enquanto comenta despudorada, divertida e economicisticamente, que é uma maçada que tais coisas aconteçam sempre durante a época das colheitas (cf. EB: 25).

Se, na sua incapacidade para transmitir à filha convicções e princípios morais que a pudessem impedir de cair em falta, o morgado falha enquanto figura paterna, o mesmo acontece com as outras figuras de pais-substitutos que, como Dieter Lenzen prevê, assumem numa sociedade em mutação e especialização o papel de algumas das funções paternas. De facto, o velho Pastor Niemeyer, inconventionalmente tolerante, não parece talhado para suprir a falta de firmeza moral do pai. “Denn Niemeyer ist doch eigentlich eine Null, weil er alles in Zweifel läßt” (EB: 301) [“Porque realmente o Niemeyer é uma nulidade, já que deixa tudo em aberto”], afirma Frau von Briest na generalizada distribuição de culpas com que encerra o romance. Outra e talvez a mais importante das figuras de pai substituto de Effi é Innstetten, o marido com idade para ser seu pai. Oficial garboso e alto funcionário prussiano, o Barão von Innstetten, na sua qualidade de antigo e laureado oficial e de funcionário ao serviço de Bismarck, é uma figura-síntese das duas estruturas basilares do mecanismo de força do Segundo Império (cf. Oliveira 2000: 271). O diálogo magistral que trava com o amigo e colega Wüllersdorf a propósito da inevitabilidade de se bater em duelo com o antigo amante da mulher, evocando para tal valores que ele sabe serem apenas uma máscara que a sociedade enverga, leva os dois amigos à seguinte conclusão:

Das mit dem «Gottesgericht», wie manche hochtrabend  
versichern, ist freilich ein Unsinn, nichts davon,  
umgekehrt, unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber  
wir müssen uns ihm unterwerfen, solange der Götze gilt. (EB: 242)

Essa história do juízo divino, como muitos afirmam de  
forma patética, é claro que é um disparate, nada disso, pelo

contrário, o nosso culto da honra é um culto a um ídolo,  
mas temos que nos submeter a ele, enquanto o ídolo  
estiver em vigor.

Estas falas, integradas naquele que é considerado um dos maiores diálogos da literatura alemã, são frequentemente assinaladas pelos *Gender Studies* como expressão paradigmática da decadência e da máscara próprias do modelo patriarcal do Império Guilhermino.

É tempo de fazermos um balanço, analisados que foram três textos em que na relação pai/filhas mortas foi possível notar uma evolução das figuras paternas no sentido de uma gradual fragilização e do incumprimento da matriz do *pater familias* bem como o crescer da mascarada social e moral que suporta este poder. A comparação das figuras paternas nos três textos permite ilustrar a evolução do pensamento sobre a figura do pai não só na sociedade burguesa ocidental tal como Lenzen a analisa, mas mais concretamente na sociedade alemã entre a *Aufklärung* e o final do século XIX. Situado no dealbar da era burguesa, o pai burguês da peça *Emilia Galotti* surge como uma figura de putativo pai universal de forma não ausente de algum exagero caricatural aos olhos dos nossos dias. Corporização de um modelo ideal de autoridade e também de protecção e orientação espiritual paterna, Odoardo falha no cumprimento da sua missão, antes do mais pelo comportamento imoral do Príncipe e pelo exercício de poder absoluto e arbitrário que a tragédia burguesa pretende desmascarar. É certo que, como ficou dito, se pode descortinar na atitude regressiva de Odoardo uma culpa própria, que espelha a incapacidade política da burguesia alemã do tempo da *Aufklärung*, que o texto poderá querer também assinalar. Todavia, o modelo ideal de pai protector não deixa de estar presente e implícito, como ideal só passível de concretizar em todas as suas potencialidades numa sociedade pautada pela moral e pela razão e livre de arbitrariedades políticas.

Quase século e meio mais tarde, em *Effi Briest* é, pelo contrário, o próprio conceito de pai, agora dividido/disseminado por diferentes personagens masculinas, todas elas incapazes de cumprir o seu desígnio protetor e iniciador, que surge fragilizado. Posta em causa é, simultânea e concomitantemente, a sociedade patriarcal que encontra o seu

espelho na situação sociopolítica alemã, marcada por um sistema autoritário e militarista, que substituiu a sua essência por mera mascarada e o desígnio ético por simulacros moralizantes.

Entre estes dois pólos, que corresponderão respectivamente ao dealbar e ao questionar da era burguesa, ficam a denúncia e a recusa românticas do papel constritor de pai burguês, incompatível com o destino do artista.

## **Bibliografia**

Barrento, João (ed.) (1989), *Literatura Alemã: Textos e Contextos (1700-1900)*, Lisboa, Presença.

Benthien, Claudia / Stephan, Inge (2003), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln, Böhlau Verlag.

Bovenschen, Silvia (1979), *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Erhart, Walter (2001), *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München, Fink.

--/Britta Herrmann (1997), *Wann ist der Mann ein Mann?: Zur Geschichte der Männlichkeit*, Stuttgart, Weimar, Metzler.

Habermas, Rebekka (2000), *Frauen und Männer des Bürgertums: eine Familiengeschichte (1750-1850)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

- Herrmann, Britta (1999), "Das uneinige Geschlecht: History, her story, Hysterie – Erzählen, Körper, Differenz", in: Kati Röttger e Heike Paul, *Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag:169-187.
- Herrmann, Britta e Erhart, Walter (2002), "XY ungelöst. Männlichkeit als Performance", in: Therese Steffen (ed.), *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*, Stuttgart, Weimar, Metzler: 33-55.
- Kaufmann, Michael (2001), "Die Konstruktion von Männlichkeit und die Triade männlicher Gewalt", in: BauSteine Männer (ed.), *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Hamburg: 138-172.
- Kühne, Thomas (1996), *Männergeschichte. Geschlechtergeschichte: Männlichkeit im Wandel der Moderne*, Frankfurt a.M., New York, Campus Verlag: 31-50.
- Lenzen, Dieter (1991) *Vaterschaft. Vom Patriarchat zur Alimentation*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch-Verlag.
- (1997), "Kulturgeschichte der Vaterschaft", in: Ehrhart und Herrmann (1997), *Wann ist der Mann ein Mann?: Zur Geschichte der Männlichkeit*, Stuttgart, Weimar, Metzler: 87-114.
- Müller, Jan-Dirk (ed.) (1971), *Gotthold Ephraim Lessing. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam.
- Oliveira, Maria Teresa Martins de (2000), *A Mulher e o Adultério nos Romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane*, Coimbra, Minerva, CIEG e FLUP.
- Röder, Birgit (2000), "'Sie ist dahin und das Geheimnis gelöst!': Künstler und Mensch in E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel*", in: *German Life and Letters* 53:1 January: 1-16.
- Stephen, Inge (2003), "Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des "ersten Geschlechts" durch *men's studies* und Männlichkeitsforschung", in: Benthien e Stephan, *Männlichkeit als Maskerade, Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln, Böhlau Verlag: 11-35.

Tebben, Karin (ed.) (2002), *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*, Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht.

Ter-Nedden, Gisbert (1986), *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des Modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart, Metzler.

Theleweit, Klaus (1977-78), *Männerphantasien*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2 vol.

Trepp, Anne-Charlott (1996), “Männerwelten privat: Vaterschaft im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert”, in: Thomas Kühne, *Männergeschichte-Geschlechtergeschichte: Männlichkeit im Wandel der Moderne*, Frankfurt a.M., New York, Campus Verlag: 31-50.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Os estudos sobre a masculinidade têm na Alemanha uma tradição anterior aos *New Mens Studies* de matriz anglo-saxónica, tradição essa em que se inscrevem textos fundadores como *Männerphantasien* de Klaus Theleweit (1977) ou *Die imaginierte Weiblichkeit* de Silvia Bovenschen (1979). No que respeita à abordagem literária da masculinidade no espaço alemão, deve destacar-se ainda a extensa monografia que Walter Erhart publica em 2001, com o sugestivo título *Familienmänner* (Homens de Família). Nela o reputado germanista de Greifswald serve-se de um modelo de raiz antropológica para analisar o papel das histórias de família na constituição da moderna masculinidade, constituição essa que ele defende ser de origem literária. De referir também os estudos de Anne-Charlott Trepp e de Rebekka Habermas, coincidindo todos na necessidade de distinguir no estudo das figuras de pai entre imagens normativas e prescritivas, retiradas a manuais, e a realidade das vivências sociais (vd. Trepp, in Kühne 1990: 31-50; e Habermas 2000).

<sup>2</sup> Que a identidade do homem, tal como a da mulher, não é uma só, mas plural, e, também, numa substituição do discurso biologista pelo cultural, que não se nasce homem antes “on le devient”, faz sabidamente parte dos lugares comuns dos estudos de género e dos de masculinidade (vd., p. ex., Benthien e Stephan 2003: 16-25).

<sup>3</sup> Sobre o conceito de mascarada aplicado às figuras masculinas deve notar-se, como salientam Herrmann e Erhart no seu texto “XY ungelöst. Männlichkeit als Performance”, a necessidade de o distinguir do mesmo conceito quando aplicado a figuras femininas e a impossibilidade de uma simples substituição de um pelo outro (vd. H. e E., in Benthien e Stephan 2003: 54).

---

<sup>4</sup> Alguns estudos críticos atuais alertam já para o perigo de, numa recusa dos modelos propagados pelo feminismo da segunda vaga, se generalizarem agora as referências à secreta fraqueza do homem, ao seu medo da feminilidade e à sua incapacidade de amar, correndo-se o risco de uma mera substituição de estereótipos (cf. Erhart 2001: 8).

<sup>5</sup> Lenzen defende também que a Reforma luterana criara bases teológicas para a substituição da autoridade paterna pela parental e que a mãe passou a desempenhar um papel importante na educação moral e mesmo intelectual dos filhos. Interessante é ainda notar que a Revolução Francesa, em que o historiador vê mais um rude golpe no “princípio do pai”, não teve verdadeira expressão a este nível na Alemanha oitocentista.

<sup>6</sup> Cito a partir do seguinte texto: G. E. Lessing, *Emília Galotti*. Stuttgart, Reclam, 1981.

<sup>7</sup> Cf. Carta de Lessing ao amigo Friedrich Nicolai, escrita em 21.1.1758, in: *Schriften*, vol. 17: 133, *apud* Müller ((ed.) 1971: 45).

<sup>8</sup> Não é também de excluir alguma autocensura por parte de um dramaturgo que, após uma luta pioneira pelos direitos dos autores num mercado literário e teatral emergente, finalmente encontrara como bibliotecário do Duque de Braunschweig-Wolfenbüttel a segurança necessária à produção criativa.

<sup>9</sup> Sobre estes conceitos na poetologia lessinguiana, vejam-se, por exemplo, os textos selecionados e traduzidos por João Barrento (cf. Barrento 1989).

<sup>10</sup> Lembre-se, a este propósito, o texto de Michael Kaufmann sobre a tríade da violência masculina (cf. Kaufmann, 2001: 138-172).

<sup>11</sup> Para esta última interpretação concorre também o comentário final de Odoardo, quando, depois da morte de Emília, pergunta ao Príncipe: “Sie erwarten vielleicht, dass ich den Stahl wider mich selbst kehren werde, um meine Tat wie eine schale Tragödie zu beschliessen?” (EG, 79) [Esperais talvez que eu vire contra mim o punhal, para terminar o meu ato como uma tragédia insípida].

<sup>12</sup> Cf. Hoffmann 1993.

<sup>13</sup> Cito do texto Fontane, Theodor, *Effi Briest, Die Poggenpuhls* (1978), München, Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, Bd. 12.

<sup>14</sup> Trata-se do romance “Ein weites Feld” (1997), que foi traduzido para português por Maria Antonieta Mendonça, com o título “Uma longa história” e publicado em 1998, na Editorial Presença de Lisboa.