

SIMBOLOGIA E REALISMO NO LIBRETO DE A *VILLAGE ROMEO AND JULIET*, DE FREDERICK DELIUS

— JULIANA LOPES

RESUMO

O presente artigo propõe a análise da ópera *A Village Romeo and Juliet*, de Frederick Delius, que a compôs e escreveu o libreto com base na novela de Gottfried Keller, *Romeu e Julieta na aldeia* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*), obra que integra o período da segunda metade do século XIX na Alemanha, conhecido como *Realismo Poético*. A análise se estrutura da seguinte maneira: primeiramente se retoma características gerais da narrativa de *Romeu e Julieta na aldeia* e seu posicionamento dentro do *Realismo Poético*. Já que a dimensão simbólica é um dos principais aspectos desta novela de Keller, no segundo capítulo é proposta a análise da releitura de tais símbolos na linguagem operística. O terceiro capítulo discute a relação entre os atributos realistas da ópera de Delius e sua atmosfera lírica e/ou simbólica. Por último, procura-se compreender como Delius elaborou um dos temas mais elevados da história da ópera: o *Liebestod* (morte de amor).

Palavras-chave: Realismo; Simbologia; *Liebestod*.

ABSTRACT

This article proposes the analysis of the opera A Village Romeo and Juliet, by Frederick Delius, who composed it and wrote the libretto based on the novella by Gottfried Keller, A Village Romeo and Juliet (Romeo und Julia auf dem Dorfe), a work that integrates the period of the second half of the 19th century in Germany, known as Poetic Realism. The analysis is structured as follows: firstly, general characteristics of the narrative of A Village Romeo and Juliet are resumed and their positioning within Poetic Realism. Since the symbolic dimension is one of the main aspects of this novella by Keller, in the second chapter is proposed the analysis of the re-reading of such symbols in operatic language. The third chapter discusses the relationship between the realistic attributes of Delius' opera and its lyrical and / or symbolic atmosphere. Finally, it seeks to understand how Delius developed one of the highest themes in the history of opera: Liebestod (death of love).

Keywords: Realism; Symbolism; *Liebestod*.

INTRODUÇÃO

A Village Romeo and Juliet — Lyric Drama in six scenes¹ foi uma ópera composta e escrita por Frederick Delius, em 1899, cuja estreia aconteceu em Berlin, em 1907. Inicialmente, Delius tentou escrever o libreto em alemão — a língua materna de seus pais — para se aproximar mais da obra que foi sua inspiração, a novela de Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeu e Julieta na aldeia*). Mas devido à dificuldade com o idioma, ele decidiu, por fim, escrevê-lo em sua língua materna, o inglês. Embora a versão inglesa seja a principal e de maior divulgação, há ainda a versão oficial em alemão que o próprio Delius compôs com o auxílio de sua esposa, a alemã Jelka Delius (cf. LEE-BROWNE, 2014, p. 117).

A análise deste artigo irá se concentrar no libreto em sua versão inglesa, apesar de a versão alemã ser retomada, eventualmente, para ampliar as possibilidades de interpretação. Como encenação da ópera, elegeu-se o filme de Petr Weigl, de 1992, que tem como objeto o libreto na versão em inglês². Embora o foco da análise seja o libreto, a composição musical e a encenação serão incorporadas de modo complementar, uma vez que a forma da ópera une organicamente os três níveis. Como a obra de Delius é baseada na novela de Gottfried Keller³, o cotejo entre a forma novelística e a operística será realizado ao longo de todo o texto. Mesmo que a comparação seja inevitável e motivada, têm-se como pressuposto a autonomia da ópera de Delius e seu processo ativo de reelaboração, o qual deixa evidente que não se trata de uma simples transposição de formas artísticas.

Já no *Realismo Poético* — período no qual se origina a novela de Gottfried Keller — a relação entre o elemento realista e o simbólico representa uma associação não convencional dentro do contexto literário da segunda metade do século XIX. Dada esta particularidade, a análise é ensejada na medida em que esta já complexa relação adquire outro caráter quando inserida no formato da ópera, uma forma na qual a representação realista é tradicionalmente um aspecto controverso devido à sua característica superficial declarada.

ADAPTAÇÃO DE UMA ADAPTAÇÃO

A fonte de inspiração para o libreto de Frederick Delius foi a novela de Gottfried Keller, *Romeu e Julieta na aldeia* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*), a segunda narrativa que compõe o ciclo novelístico *A gente de Seldwyla* (*Die Leute von Seldwyla*), publicado em 1856⁴. As cinco novelas do ciclo são independentes, mas possuem como o mesmo marcador espacial

[1] Todas as referências do libreto, seja em inglês ou alemão, são retiradas de: Delius, Frederick. *A Village Romeo and Juliet. Lyric drama in six scenes after Gottfried Keller. Kieler Opernchor und Philharmonisches Orchester. Klauspeter Seibel*. 1995.

[2] O filme de Petr Weigl encontra-se disponível no Youtube. O vídeo disponibilizado no site não possui, contudo, os dois primeiros minutos do filme, os quais embora sejam bem curtos e iniciais, são muito significativos para o que Petr Weigl quis propor. Importante ressaltar que o que aparece nestes minutos iniciais também não está previsto no libreto de Delius.

[3] As citações da novela são feitas a partir da tradução de Marcus Mazzari, seguindo a edição de 2013. Quando for necessário recorrer ao original, em alemão, as citações serão retiradas da edição de 2006.

[4] Ao primeiro volume, publicado em 1856, é seguido o segundo volume publicado quase vinte anos depois, em 1874, o qual também se passa em Seldwyla.

a cidade fictícia de “Seldwyla”, localizada em “algum lugar da Suíça” (cf. KELLER, 2006, p. 11). Já no primeiro parágrafo de *Romeu e Julieta* na aldeia, o narrador explica ao leitor o motivo da apropriação da história shakespeariana que surge em seu título, conectando-a com um fato verídico. A inspiração para Keller foi, provavelmente, uma notícia de jornal na qual se relatava um caso ocorrido no dia 16 de agosto de 1847, em que foram encontrados os corpos de dois jovens que se mataram com um tiro. O contexto desta morte trágica, informou o jornal, era que ambos eram filhos de famílias pobres, as quais tinham uma inimizade mortal e eram contra a união do casal. (cf. HONOLD, 2018, p. 61). As palavras iniciais da novela expressam como o processo de reelaboração e adaptação se justifica tanto pela durabilidade e perpetuidade do assunto “*Romeu e Julieta*”, como pela sua qualidade de atualização:

Narrar esta história seria uma imitação ociosa se ela não se baseasse num acontecimento verídico, demonstrando quão profundamente se enraíza na vida humana cada uma daquelas fábulas sobre as quais as grandes obras do passado estão construídas. O número de tais fábulas é limitado, mas elas sempre afloram em nova roupagem e, então, obrigam a mão a fixá-las. (KELLER, 2013, p. 7)

A obra de Keller está inserida no contexto do Realismo alemão, cuja estética se diferencia das literaturas nacionais da época, como o Realismo francês e o inglês, por não pressupor a representação de uma referencialidade direta e imediata na literatura — uma abordagem oposta à teoria realista de língua francesa da época, a qual tencionava uma representação objetiva da vida tanto quanto possível⁵. Na estética alemã de metade do século XIX, se estabelece outra relação entre a realidade e a arte; esta não pretende imitar a realidade, mas torná-la um tema de comunicação literária; “não se trata de mimesis, mas da transformação poética do real” (cf. PLUMPE, 1996, p. 49). O pressuposto essencial do Realismo de língua alemã se baseia, portanto, na reelaboração da matéria crua do Real por meio do elemento poético, um processo que é denominado como “transfiguração poética” (*Verklärung*). Ao escritor se confia a tarefa de efetuar a transição da realidade para a literatura, e a de criar a qualidade poética; tal tarefa, porém, não deve ultrapassar limites não realistas, tampouco produzir efeitos fantásticos ou mágicos. A “mão” que seleciona a matéria disponível, como explica o narrador kelleriano, promove a qualidade poética de diversas formas, por isso o Realismo alemão ser referido, por vezes, como Realismo Poético (*Poetischer Realismus*).

Em *Romeu e Julieta* na aldeia, o estabelecimento do pressuposto

[5] Este é o primeiro requisito do Realismo que Jules Champfleury, um importante teórico francês da época, propõe em seu texto *Le réalisme*, em 1857. (cf. DAHLHAUS, 1985, p. 60).

poético ocorre já em seu título, sob a forma da intertextualidade. Baßler (2015, p. 60) explica que, além do componente realista, a *diegese* do Realismo Poético deve ser munida também com significado poético, uma lógica que é exemplificada pelo título que Keller escolheu, o qual combina poesia (Romeu e Julieta) e realismo (na aldeia). Ambos não são elementos aparentemente tão fáceis de combinar, ainda mais dentro do pressuposto realista do século XIX, mas Keller consegue urdir ambos de modo exemplar. Para Kaiser (cf. 1981, p. 297), tanto o título como a explicação do parágrafo inicial da novela são indícios de como seu autor não realiza a criação poética a partir de sua própria autoridade enquanto poeta, mas antes aponta a própria realidade dada como inspiração, ou seja, foi o fato verídico o ensejo para a obra literária, e não somente a tragédia shakesperiana. Fábulas como a de Romeu e Julieta estão profundamente enraizadas na vida humana “porque a vida humana é tão fabulosa (*fabelhaft*) quanto elas” (idem).

Segundo Koebner (cf. 1997, p. 207), a reelaboração poética da novela também pode ser identificada a partir de uma variedade de elementos poéticos que são encontrados em toda a extensão da narrativa, os quais criam uma série de alusões, sinais de maus presságios e numerosas correspondências que dividem o mundo narrado em uma estrutura simbólica na qual quase não sobra espaço para um detalhe aleatório ou uma circunstância accidental. Desse modo, o leitor precisa ficar atento a estas indicações simbólicas que a narrativa insinua, pois elas podem revelar vários significados.

Alguns destes elementos com carga altamente simbólica são considerados como *Leitmotive*, já que além de possuírem a função metonímica no enredo, também adicionam uma carga extra e simbólica ao plano referencial, contribuindo para o desenvolvimento da ação e ao mesmo tempo criando um aprofundamento simbólico que ajuda a construir relações internas de significado no texto. O *Leitmotiv* possui um aspecto rememorativo e antecipatório, e seu uso no caso da novela de Keller promove uma rede de alusões proféticas com um forte simbolismo sobre morte e destruição que rondam os eventos narrados tanto em relação aos pais como aos filhos. Além do motivo principal, que seria o adjetivo “*wild*” (selvagem), há também os *Leitmotive* da pedra, o campo inculto, o violinista escuro, a boneca, a papoula vermelha, o “Hand in Hand” (de mãos dadas), os dentes e mesmo os próprios elementos topográficos, como o rio e a cidade.

A novela se inicia com a descrição quase idílica das atividades de Manz e Marti em seus respectivos campos de cultivo. Entre os campos dos dois camponeses encontra-se um terceiro campo, sem dono oficial.

Na verdade, o dono deveria ser o “violinista escuro”, um personagem fundamental na novela, que herdou a propriedade de seu avô. Mas o violinista não possuía certidão de batismo — os pais eram apátridas que vagueavam pelo mundo — e conseqüentemente não possuía direitos civis e o direito à propriedade, fato que denuncia a injustiça social praticada pelos sistemas da sociedade de Seldwyla. Sem um motivo aparente, Manz e Marti começam a invadir paulatinamente este campo central para adicionar uma parte ao seu próprio, arremessando no campo intermediário os resíduos — pedras e ervas-daninhas — de seu arado: “E eles deram meia-volta e abriram um belo sulco no terreno do meio, sem dono, de tal modo que voaram pedras e ervas.” (KELLER, 2013, p. 20). Marti tenta justificar o ato iníquo da invasão: “— É verdade que ele [violinista escuro] não tem culpa por não ter sido batizado. Mas será que devemos tornar ambulante nossa pia batismal e conduzi-la para lá e para cá entre as florestas. Não, ela tem seu lugar fixo na igreja (...)” (p. 15).

Com o tempo, os campos de cultivo de Manz e Marti tornam-se mais largos e, em contrapartida, resta ao terreno central apenas um pequeno pedaço, repleto de pedras “cada vez mais amontoadas”, as quais “formavam uma verdadeira crista ao longo de todo a extensão do campo” (KELLER, 2013, p. 21). A ação de integrar aos poucos porções de terra do campo central torna-se uma competição acirrada entre os vizinhos. Nessa obstinação excessiva, eles vão exaurir suas economias a fim de em reivindicar para si a posse do que sobrou do terreno. A briga familiar se aprofunda e torna-se uma inimizade mortal, a qual irá culminar, anos mais tarde, no suicídio duplo dos filhos.

Um dos principais elementos textuais que traz uma carga simbólica complexa é o adjetivo “wild” (selvagem), cuja recorrência na novela produz um importante campo semântico. O narrador descreve a crescente degradação geográfica do campo do meio, um ser “inculto e abandonado”⁶ (KELLER, 2013, p. 8), como um dado da história, porém essa mesma degradação também pode ser considerada, no nível do discurso (*récit*), um símbolo da degradação moral e espiritual dos fazendeiros, antes “homens sólidos” e “bem construídos”, que após a rapinagem do terreno central e a subsequente disputa, “devoram um ao outro como dois animais selvagens”⁷ (KELLER, 2013, p. 114). A selvageria ilustrada no campo também se entranha nos filhos, primeiramente no sentido erótico em Vrenchen, quando já adolescente encontra Sali: “a condição de noiva inflamava-lhe o sangue, de maneira tanto mais selvagem e indômita quanto mais desesperançada se sentia” (p. 118), na forma de um “selvagem desejo” (p. 124), e posteriormente na forma de culpa, quando os amantes “são acometidos por uma sensação dolorosamente selvagem” (p. 120) ao passar perto da

[6] No original: “verwilderte[s] Wesen” (KELLER, 2006, p. 72)..

[7] No original: “auffressen wie zwei wilde Tiere” (KELLER, 2006, p. 136)

casa arruinada dos pais, em seus últimos momentos. Este mesmo sentimento perturbador é o impulso para a ação final, quando ambos são “tomados por uma disposição selvagem” (p. 126). A selvageria encontra seu ápice, então, na cena final, quando os jovens tomam uma decisão drástica, como um indício do embrutecimento (em alemão *Verwilderung*⁸) das paixões, como comenta o narrador, emulando o discurso moralizador de um jornal da época.

Já o *Leitmotiv* da pedra (*Stein*) surge, inicialmente, conectado à ideia do elemento inculco, posto que o campo selvagem está coberto por pedras que são arremessadas como resíduo do arado de Manz e Marti. Este *Leitmotiv* irá surgir conectado à ideia de morte e destruição quando Sali e Vrenchen, em suas atividades infantis no campo do meio, constroem um túmulo de pedras para a boneca que eles destroem. Depois da briga dos pais e com o acúmulo residual do arado de ambos, se ergue uma “encarpada crista de pedras” (KELLER, 2013, p. 22) no campo central, uma imagem que se torna simbólica e fisicamente o objeto de separação das crianças; a pedra será, ainda, o objeto de destruição e vingança com o qual Sali ferir mortalmente o pai de Vrenchen. Finalmente, a pedra também vai figurar como impossibilidade de realização do amor romântico dos jovens, nas palavras de Vrenchen: “isso seria sempre e sempre uma base ruim (em alemão *Grundstein*) para nosso casamento e nunca, nunca poderíamos levar uma vida despreocupada” (KELLER, 2013, p. 74).

O papel duplo do *Leitmotiv* — movedor da ação e criador de significado simbólico — faz com que o alto grau de simbologia da narrativa não se imponha ao caráter realista. A narrativa do Realismo Poético proporciona os dois elementos existirem de modo harmônico e simultâneo. O aprofundamento simbólico adiciona uma camada de sentido ao evento narrado, ele não exclui a dimensão realista e metonímica. Além disso, a narrativa de Keller mantém-se dentro do discurso realista ao trazer como ponto de discussão críticas sociais à ganância estimulada pela posse, a marginalização de indivíduos, as injustiças e o julgamento da sociedade capitalista — pré-capitalista no caso de Seldwyla. Exemplos da presença realista são as leituras de Benjamin (2005) e Lukács (1993) sobre esta novela de Keller, que expõem, por meio de uma abordagem materialista, a questão da propriedade; ambos os críticos não veem o Liebestod (morte de amor) como o “acontecimento inaudito”⁹, mas sim a invasão injusta de Manz e Marti em um terreno que não era seu por direito (Cf. MAZZARI, 2013, p. 138), demonstrando como o aspecto sócio-histórico não deve ser negligenciado e possui um papel fundamental na trama.

Lukács (1993, p. 196) observa que nas novelas de Keller existe uma forte ligação entre o destino privado e a vida pública, pois os destinos par-

[8] O termo tem o sentido de “tornar-se “selvagem”.

[9] Goethe descreve a estrutura central da novela em uma conversa com Eckermann, de 25 de janeiro de 1827, com a seguinte observação: “Pois o que é uma novela senão a ocorrência de um evento inaudito?” (ECKERMANN, 2016, p. 224)

[10] Segundo Kaiser (1981, p. 689), a relação entre indivíduo e sociedade na obra de Keller está marcada por fortes rupturas.

ticulares de suas personagens estão organicamente ligados a ocorrências mais ou menos importantes na vida do povo, ou seja, os componentes sociais exprimem-se na trama das paixões pessoais e nos acontecimentos contingentes da vida das personagens. Em *Romeu e Julieta na aldeia*, um exemplo mais plástico¹⁰ desta interação social ocorre quando Vrenchen e Sali vão à quermesse da cidade, mas recebem, ao final, os olhares julgadores dos cidadãos de Seldwyla, uma reação que os faz partir em busca da taverna chamada *Paradiesgärtchen* (Jardinzinho do Paraíso) que se localiza na região periférica da cidade, um lugar com toda a conotação simbólica e moral que o nome evoca, seja como a queda do homem, seja como o pecado. Há, aqui, a intenção de pensar o indivíduo enquanto cidadão, seja em uma relação negativa ou positiva com os agentes sociais.

A novela de Keller traz pontos importantes de análise na percepção de uma diegese ao mesmo tempo poética e realista. A estética bivalente do *Realismo Poético*, contudo, pode ser considerada problemática de acordo com o ponto de vista que se toma ao pensar a literatura realista do século XIX enquanto uma arte que deve reproduzir, tanto quanto conseguir, aspectos do mundo referencial. Ao analisar a adaptação que Frederick Delius fez da novela para a ópera, esta possível “tensão” entre o aspecto realista e o simbólico e/ou traço poético produz um efeito diverso, na medida em que a linguagem operística não é tradicionalmente mimética e possui um código artístico artificial declarado. Delius fez uma interpretação livre da história de Keller, com adições, omissões e algumas reinterpretações. Assim, com a transposição da forma da novela para a forma operística pode-se depreender novas relações de significado.

LEITMOTIVE E SIMBOLOGIA NO LIBRETO DE A VILLAGE ROMEO AND JULIET

A técnica do *Leitmotiv* pode ser percebida na obra de Delius não tanto em seu uso como procedimento musical¹¹, mas sim em seu papel narrativo — e poético — no libreto. O compositor se inspirou na obra de Keller e deu forma ao seus próprios *Leitmotive* — que possuem uma base comum com a forma novelística, porém na ópera adquirem características particulares. Em *Romeu e Julieta na aldeia*, de Keller, um dos principais motivos é o campo selvagem devido ao seu potencial trágico, pois é a partir dele que se origina a história de declínio dos pais e o amor avassalador dos filhos. No libreto de Delius, o campo é o primeiro elemento a ser apresentado no Prelúdio da primeira cena, descrito em toda sua exuberância natural: “Time: September. A piece of land luxuriously overgrown on a hill” (1995, p. 57). A riqueza do local inspira as personagens, já que tão logo são apresentados em seu labor, os camponeses Marti e

[11] “Aside from shared elements of basic musical syntax such as the widespread use of reminiscence motifs and tonally ambiguous half-diminished chords, the opera [*A village Romeo and Juliet*] does not in fact seem especially Wagnerian.” (GRIMLEY, 2018, p. 204)

Manz mostram-se seduzidos pelo campo selvagem, um sentimento que transparece na fala de Marti e, em seguida, justifica sua ação: “A shame it is/ to let such good land lie waste/ The next turn I take,/ another furrow I’ll reclaim” (DELIUS, 1995, p. 58). O campo selvagem torna a ser um espaço importante quando Sali e Vrenchen, agora adolescentes e com os pais em uma inimizade mortal, combinam de se encontrarem lá depois de anos separados:

Vrechen

Will you not wait for me there?

Sali

In the wildland?

(DELIUS, 1995, p. 75)

O libretista também mostra em sua obra o campo selvagem como um espaço pleno de tensões destrutivas e amorosas, o qual se torna o palco tanto do conflito inicial e fundador desta história, como do ponto de viragem — *Wendepunkt* em termos de novelística — nos destinos dos pais e dos filhos que acontece a partir do terceiro ato, já que será nele que Sali irá ferir Marti mortalmente, dando início à história dos dois jovens. A sua importância fica evidente não somente enquanto espaço dramático, mas também como motor de desenvolvimento dos eventos narrados. O potencial simbólico do campo selvagem como essência e representação da justiça e injustiça — e do primitivo e bárbaro que figura no comportamento dos personagens —, é trabalhado habilmente por Delius, que explora plasticamente este espaço em momentos decisivos e essenciais para a história.

No livreto, o atributo de “wild” irá surgir nas descrições dos ambientes, mais especificamente, na decadência da casa de Marti e depois nos arredores da taverna, que no libreto se chama *Paradise Garden*; estes espaços serão analisados mais de perto no capítulo seguinte. O adjetivo também aparece personificado como o “wild beast”, como será visto mais adiante, na pequena história que Sali e Vrenchen inventam em suas brincadeiras no campo selvagem enquanto seus pais trabalham. E ele surge ainda no comportamento do violinista escuro ao fim da ópera, quando ele toca seu violino: “The Dark Fiddler appears on the veranda of the inn, playing wildly and passionately on his fiddle” (Delius, 1995, p. 102).

O violinista escuro é outro *Leitmotiv* que Delius importou da novela de Keller. Entretanto, na ópera ele parece ser mais importante e adquirir, pode-se dizer, o mesmo estatuto das personagens principais devido tanto à sua aparição sempre conectada aos destinos de Sali e Vrenchen, como

seu vínculo com o *Leitmotiv* do campo selvagem por ser o herdeiro “não oficial”. No nível da história, trata-se de um tipo social marginalizado e que não possui certidão de batismo nem direito civil, e, portanto, não pode reivindicar a posse do campo selvagem. Já na primeira vez em que surge no libreto, quando Sali e Vrenchen ainda crianças estão brincando no terreno selvagem, sua figura está envolta em uma atmosfera de mistério, algo ignoto, que os personagens pressentem através do vento. Quem percebe primeiramente é Vrenchen: “How strange the wind sounds” (DELIUS, 1995, p. 60), e depois Marti e Manz:

Marti

The wind sounds strange
In the wildland

Manz

Is the wind indeed?
No, 'tis someone singing.
(DELIUS, 1995, p. 61)

A chegada do violinista é pressentida, ao longe, não somente pelos personagens, mas também pela orquestra, que sinaliza a entrada deste ser estranho, cuja harmonia emula seu caminhar vagoante, revelando a característica errante de seu modo de vida e o distúrbio que ele causa ao seu redor, como explica Mellers (2001, p. 15):

This dark ambiguity is hinted at as the children wander, while their fathers eat, to the edge of the wood, lured by distant music — the fiddling of the Dark Stranger, who spins a cantilena in swinging 6/4, still in E major. When he appears on the scene, however, we're disturbingly aware of his ambivalence, for although he communes with the wild woods and untamed winds, his main tune emulates, in its dotted 6/8 rhythm, his limp — itself a kind of Fall in that he, like Lucifer, had been ousted from Eden. Gradually, his music merges into a dragging, nagging, peg-legged dance rooted on G.

Sua figura simbólica dúbia, oriunda desta atmosfera do desconhecido, se intensifica ao longo da ópera, pois além de um errante – *wanderer* – injustiçado pela sociedade e por Marti e Manz, o violinista escuro condensa traços dionisíacos e demoníacos, aspecto que já ocorre na novela. Como representante da pulsão dionisíaca, o violinista é um músico que vive fora do mundo burguês/camponês, e se opõe a tudo o que Manz e Marti simbolizam enquanto cultivadores de suas propriedades, nas palavras do próprio violinista quando se refere a si mesmo: “O wan-

dering sower/ no farmer like thee” (DELIUS, 1995, p. 61). Porém, seu culto à Dionísio se sobressai principalmente quando está com seu grupo de vagabounds na taverna nos entornos de Seldwyla, chamada *Paradise Garden*. Lá, não somente a música, mas a vida da libertinagem e o êxtase da vida são expressos de forma direta:

The Dark Fiddler

Come and live with us

And taste the cream of life!

Let others drink the sour milk

Of toil and strife

(DELIUS, 1995, p. 97)

Já sua simbologia demoníaca reside primeiramente em sua presença estranha, e, em um segundo momento, em suas premonições¹² que ocorrem já no primeiro ato: “None knows when father times / will avenge such a wrong” (DELIUS, 1995, p. 63) e no terceiro ato quando reencontra Sali e Vrenchen adultos: “I knew we’d meet again” (DELIUS, 1995, p. 70). E, não menos importante, o violinista escuro é o grande sedutor que procura convencer Sali e Vrenchen a vir com ele e sua trupe para uma vida fora da sociedade burguesa. Ele faz o convite no terceiro ato, quando os jovens estão no campo selvagem, e, depois, o reitera no *Paradise Garden*: “But take my advice/ and wait no longer/ follow me and my friends up to the mountains” (DELIUS, 1995 p. 95). A oferta não é despretensiosa; revela-se, antes, como uma proposta existencial, pois o que o violinista está oferecendo aos jovens, explica Mellers (2001, p. 15), é que eles escolham entre modos de vida, entre “Wilderness” ou “Civilization”. Na proposta do violinista reside a dicotomia na qual se estrutura toda a novela, e a qual é responsável por destruir as vidas dos pais e dos filhos, em um movimento de queda e expulsão do mundo dito “civilizado”. Delius potencializa a já ambígua figura do violinista ao fazê-lo aparecer no primeiro ato — o que não ocorre na novela —, quando Sali e Vrenchen ainda são crianças. Com seu surgimento, portanto, não somente materializa-se a injustiça dos pais em meio à infância de Sali e Vrenchen¹³, mas intensifica-se o aspecto trágico que está imbuído na atmosfera narrativa desde o início.

Diferentemente de Keller, Delius acrescenta outra camada ao violinista por apresentá-lo com um caráter cruel e impiedoso diante de Sali e Vrenchen. No primeiro ato, ele oferece de forma complacente seu campo para as crianças brincarem: “play and dance/ in and out of my untitled Garden/ as you will/ all day” (DELIUS, 1995, p. 62), mas seu tom indica um caráter irônico, quase malicioso. Quando está entre sua comitiva desvairada no *Paradise Garden*, o violinista abandona o tom amistoso

[12] Sua presença também funciona, por vezes, como catalisador dos eventos narrados, já que sua aparição está conectada à momentos que antecipam os conflitos da história, como antes da briga de Manz e Marti, no primeiro ato, e da briga mortal entre Sali e Marti, no terceiro.

[13] Na novela de Keller, o violinista escuro não surge fisicamente, mas é mencionado nas cenas iniciais através dos diálogos dos dois camponeses, que tentam justificar a injustiça cometida, como mostra a fala de Marti: “E como é que podemos saber, por esse mundão de Deus, se ele é de fato o filho do filho do trombeteiro? No que me diz respeito, se acredito reconhecer o velho nesse rosto escuro, digo então a mim mesmo: errar é humano, e a menor tirinha de papel, um pedacinho de uma certidão de batismo, tranquilizaria a minha consciência mais do que dez fisionomias de pecadores” (KELLER, 2013, p. 14).

e ele e seu grupo desprezam Sali e Vrenchen por eles não quererem ter uma vida “livre” como a dele:

The wild girl

I'm afraid out sort of life
 Would never do for you,
 You're far too respectable.
 Vagabonds are we.

The vagabonds

(mocking)
 Ha ha ha ha ha
 (DELIUS, 1995, p. 98)

Os *vagabonds* vão aparecer mais uma vez com a mesma risada impiedosa, “Ha ha ha ha ha” (DELIUS, 1995, p. 102), enquanto espreitam pela varanda da taverna o momento em que os jovens entram no barco que selará seus destinos. Essa atitude perversa e ao mesmo tempo insana não ocorre na trupe do violinista na novela de Keller, que se contenta apenas em comemorar avidamente o casamento não convencional dos jovens. Na narrativa novelística, o grupo tampouco testemunha o momento em que os jovens decidem entrar no barco.

A dubiedade aparece no libreto de Delius não apenas no violinista escuro e no campo selvagem, mas também em três momentos idílicos, os quais marcam, por sua vez, as três fases da história de Sali e Vrenchen. O primeiro idílio refere-se ao período da infância e da inocência, representado no primeiro ato, quando Sali e Vrenchen ainda crianças brincavam em meio à atividade dos pais. Porém, trata-se, assim como na novela, de um idílio duvidoso e ambivalente, afinal, “as investidas iníquas sobre a terra do violinista projetam sua sombra também sobre as brincadeiras infantis” (MAZZARI, 2013, p. 136). Delius simboliza este aspecto dúbio do primeiro idílio por meio de uma pequena narrativa — uma “Binnenerzählung” (narrativa interna) — que Sali e Vrenchen narram enquanto estão brincando:

Sali

I'll slay the robber chief
 And free the fair princess!
 Hark" I hear her calling

Vrenchen

Don't leave me here alone,

 Give me your hand and lead me.
 And when the dragon comes

And all the fierce wild beasts
The wood makes me afraid

Sali

Don't be afraid
I' ll slay them all.
(DELIUS, 1995, p. 59)

A narrativa que as crianças narram para si é uma forma de manifestação do amor absoluto que elas viverão — sob a imagem do rei e da princesa. Mas nela há ainda a antecipação da morte da “wild beast”, a qual Sali garante que irá abater, tornando subentendido a morte de Marti¹⁴. Esta pequena história substitui o que na novela é representada com o motivo da pedra¹⁵ e da boneca que surgem quando Sali “assassina” a boneca de Vrenchen com uma pedra durante suas brincadeiras no campo selvagem, sugerindo, em um profético “Vorspiel” (pré-jogo), os desdobramentos trágicos da trama.

O segundo idílio, ocorrido no terceiro ato, acontece quando os jovens combinam de se verem no campo selvagem e configura o amor romântico. A expectativa da paixão juvenil de Sali e Vrenchen se revela, porém, como uma tentativa de retorno ao primeiro idílio:

Vrenchen, Sali

Our childhood's happy days,
They seem so long ago!
Come let us play again
Out there upon the wildland.
(DELIUS, 1995, p. 72)

A ilusão da atmosfera idílica é interrompida pela intromissão de Marti nos devaneios dos amantes e, em seguida, pela briga entre Marti e Sali, que será a ruína mental e psicológica para o primeiro, e a ruína moral, desenhada na forma de culpa, para o segundo. Interessante notar que, antes da aparição de Marti, a ilusão do idílio dos amantes também é rompida pela aparição do violinista escuro. Mais uma vez, sua figura surge como elemento desestabilizador do idílio e um aviso recorrente para que Sali e Vrenchen não possam esquecer o ato pernicioso dos pais. Neste segundo idílio, o motivo da papoula vermelha (Mohnblume), “in full blossom” (DELIUS, 1995, p. 69), aparece na descrição do cenário¹⁶, simbolizando o crescimento e florescimento da paixão. Tanto no segundo como no terceiro idílio, os jovens tentam esquecer, tornar-se “inconscientes” da culpa dos pais, e retornar ao mundo pré-catástrofe da infância. Aqui, a associação entorpecente da flor da papoula intensifica este estado

[14] No filme de Petr Weigl, logo após a fala de Sali, a filmagem corta para o rosto de Marti..

[15] “O monte de pedras na parte superior do campo é o monumento da petrificação da alma, a separação artificial, o deserto humano, a perturbação do equilíbrio entre a natureza e a ordem” (REMAK, 1996, p. 160).

[16] Na novela, a papoula vermelha também não escapa à ambiguidade: ela é uma representação do amor e felicidade dos jovens, e, ao mesmo tempo, da morte. Kaiser (1981, p. 301) explica seus desdobramentos na novela: “Uma única flor de papoula remanescente torna-se a coroa da boneca então destruída por Sali. Quando os jovens se encontram novamente no campo infeliz, a montanha de pedra da culpa amontoada lá carrega uma “quantidade incontável de papoulas” ... é por isso que a pequena montanha parecia vermelha de fogo na época. As papoulas são as flores paradisíacas do amor e da felicidade, mas também dos sonhos e da morte; papoula é um antigo símbolo de sono, sonho e morte.”

“esquecido de si mesmo”, que também figura no modo de vida “livre” e “inconsciente” do violinista escuro, cuja cama está “among red poppies” (DELIUS, 1995, p. 71).

O terceiro e último idílio manifesta-se na forma da taverna *Paradise Garden*. O nome e a descrição do local oferecem, de modo oportuno, a ideia de um paraíso terrestre que funciona como um espaço não urbano, em contraposição ao traço civilizador da cidade; o local é selvagem, abandonado, tal como o campo-objeto da destruição dos pais:

To the right is dilapidated old country cottage with a rased veranda, sorrounded by a completely overgrown Garden. Traces of its former beauty are to be seen everywhere, although the cottage is now in decay and is used as an inn. (DELIUS, 1995, p. 93)

Contudo, tal qual os dois primeiros, este paraíso terrestre conjuga igualmente o elemento idílico e o trágico, já que é o último lugar para o qual os jovens tentam ir depois de perceberem que não se encaixavam em mais nenhum dos lugares da sociedade. A ligação deste último idílio com os dois anteriores acontece através da figura do violinista, que agora aparece com seu grupo e tenta convencer Sali e Vrenchen a viver como eles, mostrando-lhes o modo de vida da libertinagem, cuja característica é potencializada pelo ambiente selvagem e não civilizado do local do terceiro idílio. Em uma forma de espelhamento, o *Paradise Garden* também se conecta com o primeiro idílio — da infância de Sali e Vrenchen — ao trazer em seu material tonal o mesmo que define a entrada de Sali e Vrenchen pela primeira vez¹⁷ no primeiro ato, como mostra Glimley (2018, p. 207):

Much of its (*Paradise Garden*) tonal material, for example, is drawn from Sali and Vreli's initial entry as children in the first scene (Ex. 5.5): this is the first appearance of E major, a key later associated with their desire for freedom and their separation from the patriarchal world of authority which surrounds them (frequently revolving around B flat), and toward which their entry is subsequently drawn: indeed, E major and B flat operate as symbolic poles through much of the work.

Estes momentos considerados como idílio funcionam como um local de encontro dos jovens, onde eles vão tentar reestabelecer a felicidade de outrora. No nível simbólico, porém, são lugares que comprovam a impossibilidade de alcançarem o que pretendem — sua união. A impossibilidade de uma completude também se configura em outros espaços,

[17] O surgimento deste tom (E major) e o último desejo do casal vai reaparecer pela última vez quando eles encontrarem seu leito nupcial, como mostra Grimley (2018, p. 210): “But E major and the fairy music is recalled one final time, after fig. 99, as Sali glimpses the barge that will carry him and Vreli away down the river: ‘See, our wedding bed awaits us!’”

como na casa paterna de Marti, a qual Vrenchen precisa abandonar e, juntamente com ela, deixar o último resquício de seu ligamento com o campo. A busca pelo passado também surge em outro momento essencial, quando eles adormecem junto à lareira, em seus últimos momentos na casa paterna da Vrenchen. Esta então afirma antes de dormir: “We’ll talk of bygone days” (DELIUS, 1995, p. 79)¹⁸. No sonho que os jovens têm em conjunto nesta última noite sob o teto de uma casa, eles se casam na antiga igreja de Seldwyla e recebem toda a solidariedade das pessoas da cidade, materializando seus desejos de pertencimento à sociedade burguesa de Seldwyla. Ao acordar, o sonho e a fantasia se findam e a impossibilidade é mais uma vez confirmada¹⁹.

Após acordarem, os jovens decidem seguir as pessoas que estão indo à feira na vila, trocando uma ilusão (sonho) por outra (feira)²⁰. A feira estabelece uma relação essencial com o sonho por ambas serem uma possibilidade de ilusão e negação da realidade. Em certo sentido, a feira também possui um parentesco com o *Paradise Garden*:

The sixth scene takes place at the inn — a converted, now decrepit, once grand house — within the Paradise Gardens. Its relation to the “real” fair the lovers have just escaped from is subtle, for the fair is a human contrivance that deliberately purveys (and sells) illusion, whereas the inn is a half-magical place where drink may release the unconscious life. (MELLERS, 2001, p. 19)

A feira é representada de modo carnavalesco, um “mundo de engano”, o qual deliberadamente vende ilusão de felicidade, representada através dos jogos de sorte:

Wheel of Fortune Woman

Come, my pretty lovers,
Turn the wheel of fate!
(DELIUS, 1995, p. 90)

Também a feira se revela insuficiente aos jovens. Ao fim, eles percebem que se trata de um lugar no qual é impossível manter a ilusão de felicidade. A culpa, seja pelo pai de Vrenchen, seja pelo rumo incerto que suas vidas tomaram, vêm à superfície na forma do julgo da sociedade, revelando quem eles são — ou o que os jovens acham que são —, como presente Vrenchen: “Maybe they know from where we come/ And who we are” (DELIUS, 1995, p. 90).

[18] No libreto em alemão fica mais explícito: “Wir träumen von alter Zeit” (DELIUS, 1995, p. 79.)

[19] Na encenação do sonho, o diretor colocou justamente imagens da infância ao fim da cerimônia de casamento.

[20] Como nota Mellers (2001, p. 18): “(...) since the young people exchange one illusion for another as they wander desultorily, hand-in-hand, into the fairground.”

LYRIC DRAMA E REALISMO

No libreto de Delius, a dimensão simbólica revela tanto a complexidade dos lugares — notada sobretudo nos espaços idílicos — como das personagens, traço que se sobressai no violinista escuro. Segundo Lee-Browne (2014, p. 118), Delius tinha consciência desta característica em sua ópera: “In *A Village Romeo and Juliet*, Delius aspires to a level of poetic symbolism rather than realism, always a difficult ambition to bring off in the opera house.”. A opção pelo caráter poético e simbólico levou a ópera de Delius a atingir momentos de alto lirismo, potencializados pelo elemento trágico da história.

Tanto no segundo ato, quando os jovens se encontram pela primeira vez depois de anos, como no ato seguinte, em que eles se reencontram secretamente no campo selvagem, ou ainda a cena em que Vrenchen está sozinha na casa miserável do pai depois de Sali ter praticamente matado seu pai e, não menos importante, o “*The Walk to the Paradise Garden*”, momento em que eles se dirigem à taverna onde se encontra o violinista escuro e sua trupe, são exemplos de cenas que se destacam e adquirem uma atmosfera intensamente lírica, demonstrando que não é um acaso que o subtítulo da ópera seja “*lyric drama*”. O subtítulo de Delius evoca outras óperas com teor lírico expressamente declarado, as quais também foram designadas como “*drame lyrique*”, como a obra *Werther* (1892), de Massenet, e *Hamlet* (1868), de Ambroise Thomas, considerados os compositores de maior expressão do *drame lyrique*, segundo Dahlhaus (1989, p. 280). Para *drame lyrique*, ou a versão em inglês, *lyric drama*, Dahlhaus (1989, p. 397) estabelece a seguinte definição:

Drame lyrique: French operatic genre of the second half of the nineteenth century, generally performed at the Théâtre Lyrique in Paris. It differs from opéra comique by the seriousness of its subject matter, and from grand opera by its lyric character.

A elaboração lírica proposta pelo *drame-lyrique* polemiza com as correntes naturalista e realista da segunda metade do século XIX, que já habitavam o meio operístico por meio da influência do Verismo, na Itália, e da influência dos escritores franceses no âmbito da literatura realista e naturalista. Dahlhaus (1989, p. 333) exemplifica a tensão entre a vertente realista e o *drame lyrique* com um caso do fim do século XIX: “Gustav Charpentier and Alfred Bruneau attempted to found musical naturalism by drawing from Zola their idea of the roman musical in opposition to Massenet’s drama lyrique”. A definição da ópera como um *lyric drama*

leva a crer que Delius tinha em mente dar destaque ao caráter lírico para não se restringir somente à representação realista — uma característica controversa na ópera, como destacou Lee-Browne anteriormente.²¹

O contexto cultural artístico segunda metade do século XIX levava a tensão entre o caráter artificial da ópera e o atributo realista a outro nível de discussão com a estreia de *Carmen*, de Bizet, em 1875, e com *A Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, em 1890. As características realistas destas obras se destacaram no meio operístico com a representação de tipos sociais marginalizados, como ciganos, operários e prostitutas, e com a atenção às cenas cotidianas. Os atributos realistas que circulavam entre as óperas do período também podem ser encontrados em *A village Romeo and Juliet*, sem esquecer que a ópera de Delius também se baseia em uma narrativa que se insere no princípio do Realismo.

O primeiro ponto a ser retomado neste sentido é a escolha do assunto, pois segundo Dahlhaus (1989, p. 282) este é um importante indício para pensar a arte em termos realistas: “*In its historical definition, however, realism was intimately connected with the choice of subject matter, which many contemporaries took to be indecent and suspect, both aesthetically and morally, by the standards of their day.*” A este respeito, o que chama atenção na ópera de Delius é o fato de seu subject matter serem pessoas comuns e pobres — os camponeses Manz e Marti e seus respectivos filhos. É também em um ambiente prosaico que acontece a espacialização da ópera — o campo —, com a representação inicialmente de uma atividade cotidiana, o arado destes homens simples. Seja pela representação de uma classe comum, seja pela ambientação, a verve realista fica subentendida em um dos principais componentes operísticos, que é a escolha do assunto. Além do mais, em Delius os sujeitos marginalizados, mais especificamente o violinista escuro, recebe tanta atenção quanto os personagens principais da história, tornando a crítica social subjacente na história de amor dos filhos tão mais significativa quanto o Liebestod (morte de amor).

Cumprе ressaltar, entretanto, que o teor realista da ópera de Delius se destaca nas descrições das cenas, sobretudo nos prelúdios que antecedem a ação em cada um dos seis atos. O cenário descrito no prelúdio do segundo ato não apenas descreve o local e deixa subentendido as consequências que ocorreram off-stage, mas também contribui para estabelecer sentidos e ações, função que se encontra nas descrições que escritores realistas fazem em suas obras, como Balzac e a descrição da pensão Vauquer, já que “description of environment is already action in Balzac”, como afirma Furst (1995, p. IX). Uma destas descrições pode ser encontrada no segundo prelúdio:

[21] A discussão realista já estava presente em óperas anteriores de Delius, como demonstra Lee-Browne (2014, p. 66): “The subsidiary characters of Wapanacki and Talum Hadjo are likewise bland and uninteresting. Although Delius told Jutta Bell in 1896 that he did not ‘believe in realism in opera’, there has to be a measure of credibility in plot and character or the audience’s sympathies will never be engaged.”

Prelude

Six years later

Outside Marti's house; round about the house everything has run wild with neglect, several panes of glass are broken and the windows are pasted up with paper. (DELIUS, 1995, p. 66)

[22] Vrenchen: Our lovely fields/ have all now long been sold,/ our house is falling in decay,/ the horses, cows gone away (p. 67)

A passagem temporal de seis anos — na novela de Keller são doze anos — pressupõe tanto a passagem de anos para os filhos, que agora são adolescentes, como as consequências da briga dos pais ocorrida no fim do primeiro ato. Com isso, o espectador percebe através da descrição do cenário a decadência e pobreza que acometeu a família de Marti ao decorrer destes seis anos, processo que é condensado sob a figura da casa e suas janelas quebradas. Porém, esta descrição também mostra a selvageria que se entranhou no espírito de Marti — que negligenciou sua casa e tudo “*run wild*”. Embora surja nos diálogos de Sali e Vrenchen algumas explicações da história anterior²², o cenário mostra plasticamente a mudança que se passou no exterior e no interior das personagens, mais especificamente em Marti. A representação da casa enquanto símbolo de uma vida honesta, mantida com zelo e dedicação também aparece na novela de Keller como forma de demonstrar a decadência material, moral e espiritual. Delius então recupera, a partir de Keller, a casa dos dois camponeses como símbolo de sua respeitabilidade social e identidade, o que explica o fato da casa e seus donos emularem o estado físico um do outro. Tudo isto fica subentendido na descrição da cena e nas consequências “invisíveis” do primeiro ato. Na estrutura operística, o que acontece off-stage não possui tanto destaque quanto o que aparece no “enredo visível”, como afirma Dahlhaus (1989, p. 280), uma tendência que o libreto de Delius parece não seguir e que indica, por sua vez, como o elemento realista, antes tão incomum na forma operística, influencia o movimento pantomímico:

In opera librettos, dramatic logic resides in the consistency of the visible plot, which must in principle be intelligible in pantomime. This is something quite different from the logic of narrative.

Vale ressaltar que a importância da descrição do ambiente para estabelecer sentidos é evidenciada na encenação de Petr Weigl (1992) quando ele adiciona, já nos primeiros frames de seu filme, a imagem das casas de Manz e Marti — uma ao lado da outra —, delicadamente

adornadas; trata-se de um indício do cuidado e da riqueza material e moral que são encontradas naquele local, características que são confirmadas pelos arredores repleto de flores e de um quintal viçoso. Esta abundância é potencializada pela presença das crianças, que se preparam para levar o almoço para os pais no campo de cultivo. Sali e Vrenchen se encontram em frente ao portão de aparência também esmerada, e então a cena se inicia onde começa o libreto de Delius — na descrição dos campos onde trabalham Manz e Marti. Ao inserir a imagem da casa e das crianças antes mesmo do trabalho dos pais, Weigl fortaleceu a conexão entre o primeiro e segundo ato, a qual, devido à passagem de anos, pode ficar enfraquecida e prejudicar a unidade de ação dramática. Porém, ao fazer isso, ele também forneceu mais informações sobre a decadência e desenvolvimento do processo de selvageria (*Verwilderung*) das personagens.

No quarto prelúdio, a caracterização do ambiente mostra mais uma vez as consequências de acontecimentos anteriores do *off-stage*. Dessa vez, entretanto, o quarto prelúdio é um contraponto ao prelúdio do segundo ato, pois se este último demonstra a decadência exterior como reflexo da pobreza, o quarto simboliza a decadência no interior da casa, o que ilustra o processo decadente visto de modo interno, revelando a solidão e abandono material e espiritual na qual agora não os pais, mas Vrenchen se encontra:

Prelude

The interior of Marti's house. Everything is bare; only a bedstead and a bench are left. Vrenchen sits alone before a small fire. It is almost dark. The door remains open throughout the whole scene, so that one looks out into the twilight. (DELIUS, 1995, p. 74)

O sexto e último prelúdio descrevem o *Paradise Garden*. Em suas características, percebe-se o mesmo traço selvagem do campo central — *completely overgrown* (no libreto em alemão *Verwilderte Garten*) mesclado à paisagem em ruínas, o que representa, de certa forma, a vida das pessoas que ali estão — a selvageria e a decadência de uma vida “livre” e marginalizada. O que mais chama atenção nesta ambientação é a referência ao rio e à embarcação que Sali e Vrenchen utilizarão mais tarde. A adição destes elementos no último prelúdio é uma antecipação dos fatos inevitáveis.

Prelude

The curtain rises to reveal the Paradise Garden. To the right is dilapidated old country cottage with a rased veranda, sorrounded by a completely overgrown Garden. Traces of its former beauty are to be seen everywhere, although the cottage is now in decay and is used as an inn. A river flows in the background, and there is a barge full of hay moored to the bank. The garden overlloks a long valley, through which the river winds its way. There are mountains in the distance. The Dark Fiddler and the Vagabonds appear. (DELIUS, 1995, p. 93)

Os prelúdios do libreto de *A village Romeo and Juliet* parecem fugir de uma função meramente pictórica, fazendo cada aspecto ali descrito possuir um sentido e significado relevante com o que se passou anteriormente, e com o que ocorrerá mais adiante. Este uso da função descritiva se assemelha à importância espacial para a estética realista, na qual “*sus diminutas descripciones de habitaciones no dan jamás la impresión de elementos puramente accidentales.*” (LUKÁCS, 1965, p. 78).

No filme de Petr Weigl, pode-se ver a ênfase do atributo realista após a cena em que o barco de Sali e Vrenchen começa a vagar pelo rio. Logo em seguida, surge na tela a imagem de um trecho de jornal, no qual se noticia que dois cadáveres foram encontrados no rio. Aqui, a alusão à novela de Keller e ao fato real no qual ele se baseou fortalecem o teor realista colocando em evidência a factualidade da história ali narrada, que é confirmada pela fonte verídica de um jornal.

[23] Não no sentido da escola naturalista, mas no sentido de se passar em um ambiente natural como o campo.

[24] O aniquilamento ocorre quando Tristão e Isolda juram amor no célebre dueto entre os dois. Eles se desfazem da própria identidade para então serem uno: “Tristan: Tristão Tu,/ eu Isolda,/ não mais Tristão/”. Isolda responde: “Tu Isolda,/ Tristão Eu,/ Não mais Isolda”. E então ambos juntos: “Eternamente infinitos,/ unidos em um só ser./ Ardentes do coração. / O supremo prazer do amor” (WAGNER, 2011, p. 54)

O LIEBESTOD DE FREDERICK DELIUS

A Village Romeo and Juliet evoca uma comparação inevitável com *Tristan und Isolde*, de Wagner, devido ao tema do Liebestod — dos amantes que preferem a morte à vida. De fato, ambas as óperas se assemelham por “abordar a impossibilidade de alcançar a identidade entre carne e espírito no mundo temporal” (MELLERS, 2001, p. 13), entretanto, o modo como cada um dos compositores desenvolveu a temática é praticamente oposto: a ambientação naturalista²³ de Delius se diferencia drasticamente do teor mitológico da história wagneriana, com suas personagens nobres e míticas. Além do mais, o Liebestod em Delius não se configura enquanto aniquilamento da individualidade²⁴, como em Wagner, e tampouco ocupa-se com as possíveis causas filosóficas e psicológicas de tal ação. Pelo contrário, a questão de certo e errado, ou a moral e a ética, não possuem um papel significativo em sua ópera, com exceção do violinista escuro,

cuja existência é pautada pela injustiça social e ética desde seu primeiro surgimento (cf. GRIMLEY, 2018, p. 206). Não há no libreto de Delius um julgamento do ato per si praticado pelos jovens, mas sim um enfoque nos fatores exteriores — os espaços e suas impossibilidades que os levaram ao suicídio. O que se pode perceber no libreto de Delius — e em Keller — é o conceito de Liebestod moldado pela inviabilidade social²⁵, o que explica por um lado o foco que o libreto coloca nos filhos e suas tentativas fracassadas de união e inserção na sociedade.

Delius se inspirou em Keller por pensar o suicídio dos amantes com uma justificativa social e como um ato que traz consigo uma contradição temporal: paradoxalmente perpétuo e momentâneo, o suicídio torna evidente que a decisão pela morte, motivada pelo sentimento amoroso impossibilitado de se realizar no mundo temporal, reside na tensão entre o efêmero e o eterno. Assim diz Sali na ópera:

Sali

Aye, let us die together.
To be happy one short moment
And then to die —
Were not that eternal joy?
(DELIUS, 1995, p. 101)

Em Keller e Delius, a crença na vida eterna e a esperança de estarem junto no além-mundo não surge como uma possibilidade, uma recompensa pelos sofrimentos desta vida. A indiferença moral do suicídio transparece, na novela, nesta fala de Sali:

— Para nós, Vrenchen, há um caminho: vamos celebrar o casamento neste instante e depois partimos deste mundo — mais adiante está a profundidade das águas, li ninguém mais nos separa e nós nos teremos unido, se por um breve momento ou por um longo tempo, isso será indiferente para nós. (KELLER, 2013, p. 124)

É importante relembrar que Sali e Vrenchen decidem morrer porque não conseguem deixar sua infância para trás. A retomada da infância também tem um papel no Liebestod de *Tristan und Isolde*, mas possui uma função totalmente diferente, como explica Mellers (2014, p. 20): “*The village Romeo and Juliet surrender life because they cannot leave their childhoods behind; Tristan relives his childhood so that Tristan-Isolde may become, in dying, mutually animus and anima.*”. O suicídio dos jovens camponeses marca a sua escolha tanto pela inviabilidade do retorno à infância — o

[25] Na novela de Keller, este aspecto fica mais evidente quando o narrador explica que os amantes optam pela morte devido à impossibilidade de terem uma vida burguesa, tal qual como era a dois pais antes de sua decadência: “Mas Sali e Vrenchen tinham ainda presenciado a honradez de seus lares nos delicados anos de infância e lembravam-se claramente de que haviam sido criancinhas muito bem cuidadas e que seus pais se assemelhavam então aos outros homens, respeitados (...). Desejavam avidamente viver em alegria e felicidade, mas apenas sobre um chão bem constituído, e este lhes parecia inalcançável (...)” (KELLER, 2013, p. 116).

que ficou explícito nos idílios ilusórios —, como pela impossibilidade de uma vida conjunta impedida por suas condições materiais e morais, como fica claro na fala de Vrenchen: “*we can never be united/ and without you I could not live.*” (DELIUS, 1995, p. 101).

A irrealização de seus desejos também ocorre devido ao ferimento praticamente mortal que Sali causou ao pai de Vrenchen. De modo geral, portanto, há duas forças que impedem a realização do desejo dos amantes: a impossibilidade de ter um local para viverem juntos — sem o julgamento pernicioso da sociedade de Seldwyla — e a culpa de terem praticamente matado Marti. A culpa de Vrenchen é mostrada no libreto no quarto ato, logo após ter deixado o pai em um hospício, uma culpa tão grande a ponto de fazê-la ter desejado a própria morte:

Vrenchen

Ah Sali, I should have died,

Had you not come.

(DELIUS, 1995, p. 75)

O sentimento culposo também transparece na impossibilidade de vaguear “livre” e despreocupadamente pelo mundo, que Vrenchen expressa logo após a fala acima:

Vrenchen

Oh, if it were possible

To wander free and careless,

Like gipses on the great

Onward, ever on.

(idem)

A culpa ainda se materializa quando os jovens estão na feira e recebem os olhares julgadores dos cidadãos de Seldwyla, os quais o fazem se sentirem oprimidos, como demonstra a reação de Vrenchen: “*Aye, let’s go I feel oppressed/ by all thoese staring eyes*” (DELIUS, 1995, p. 91). A causa de tal olhar poderia ser simplesmente um fator material, suas roupas, como pressupôs Sali. Vrenchen, entretanto, sabe que a razão desse ato é mais profunda:

Vrenchen

Why do they stare at us?

Sali

Maybe they think we're poorly clad
 To be at such fair
Vrenchen
 Maybe they know from where we come
 And who we are.
 (DELIUS, 1995, p. 90)

A percepção da culpa se alterna, tanto em Delius como em Keller, com o estado inconsciente e, portanto, livre desta força aniquiladora que é a consciência. Na novela, nos momentos em que Sali e Vrenchen estão juntos, como no campo selvagem antes do aparecimento de Marti, ou mesmo na feira da vila e no *Paradise Garden*, o narrador descreve o estado dos jovens como se eles estivessem esquecidos de si. No campo selvagem, o narrador comenta: “Pois a aparição e as palavras do violinista escuro arrancaram-nos do venturoso esquecimento em que se compraziam como duas crianças”. (KELLER, 2013, p. 60). Na feira, antes de “acordarem” e notarem o olhar julgador do povo, o estado néscio retorna: “esquecidos de si mesmos numa entrega mútua sem reservas, Sali e Vrenchen assomavam aos olhos desse povinho rude como seres tão estranhos” (KELLER, 2013, p. 105). E por último, o mesmo estado retorna enquanto estavam no *Paradise Garden*: “dançaram sem interrupção, esquecendo-se de si e do mundo em meio aos rodopios, cantos e ruídos” (KELLER, 2013, p. 110).

Em Delius, os momentos de esquecimentos de Sali e Vrenchen são representados na forma de uma felicidade momentânea, que para eles se afigura como a verdadeira felicidade que eles desejavam. Isto acontece quando estão na feira, seduzidos pelo seu poder de ilusão — antes de os moradores de Seldwyla descobrirem a presença deles. Vrenchen é quem mais esboça este sentimento: “*O Sali, see what beautiful/ beautiful things!*”. E na mesma cena, ela diz: “*I am so happy, O Sali, / See, what life and bustle*” (DELIUS, 1995, p. 86). A mesma esperança de felicidade acontece no *Paradise Garden*, quando estão em êxtase enquanto dançam, e antes de recusarem o convite da vida apátrida²⁶:

Vrenchen, Sali:
 Life with these good people
 Might be kinder than with those we knew,
 And as long as you are near
 What matters where we go?

 On the mountains let us wander hand in
 Hand

[26] A recusa se fortalece quando uma integrante do grupo do violinista explica seus modos de viver. “The slim girl: Come with us and live in freedom/ And when you tire of each other why, / there are others waiting for you!” A vida libertina abala a consciência burguesa de Vrenchen, que transparece em sua resposta: “That could I never do!” (DELIUS, 1995, p. 98)

And sees the purple mists
 Arise from shadowland
 Wandering, ever wandering.
 (DELIUS, 1995, p. 96)

Nestes episódios, afirma Mellers (2001, p. 19), Sali e Vrenchen encontram-se inconscientes de sua consciência, em uma forma de presença alienada. Este estado inconsciente de si aparece não somente nos jovens, mas também em Marti depois do acidente com Sali, quando ele fica “*happy, happy, happy*” (DELIUS, 1995, p. 43), como um indício da inconsciência da própria culpa que antes o devorara através de um processo de selvageria; a falta de consciência também é parte constitutiva da trupe do violinista escuro, cujos membros são “felizes” e, por isso, “livres”. Porém, diferente do grupo do violinista e de Marti, os jovens amantes não conseguem alternar o estado consciente da culpa e inconsciente da felicidade, com afirma Mellers (2001, p. 20): “*Gradually, Sali and Vrechen admit that the Vagabonds life could never be theirs, since they cannot shuffle off consciousness and conscience. That is their plight, and that of modern, post-Renaissance people*”.

Delius demonstra o jogo de estar consciente e inconsciente conectado a um local e suas determinações sociais. Sali e Vrenchen têm momentos de inconsciência tanto no idílio da infância e da juventude, como no terceiro idílio, *Paradise Garden*, sem contar suas felicidades momentâneas nos lugares ilusórios, a feira e o sonho. Nesse sentido, a ópera de Delius traz questionamentos sobre o lugar do ser — consciente — no mundo:

‘returning to place is thus not a returning to a stable and fixed spot on earth, but rather a freeing up of the essential questionability of beings and being, of thing and place, of self and other’. It is this same fragile process of opening-out and being-in-place (...) that underpins *Brigg Fair* and *A Village Romeo and Juliet*. (MALPAS APUD GRIMLEY, 2018, p. 214)

Estar em um lugar — *being-in-place* — é o processo que marca a trajetória dos jovens protagonistas e do violinista, o qual tem seu direito negado por Seldwyla. Aos olhos de uma sociedade implacável, nem o violinista e seu grupo, nem Sali e Vrenchen, são cidadãos, pois não possuem propriedade. Assim, o primeiro sentido de “estar em um lugar”, em sua conotação física e concreta, lhes é negado. Após esta primeira recusa, eles então partem em busca de outros sentidos do *being-in-place*, seja ele ilusório (idílio e a feira) ou metafísico (sonho). No caso do violi-

nista, ele encontrou como alternativa a vida livre e inconsciente, na qual sua cama está “among red poppies”, como indica o libreto de Delius; porém para Sali e Vrenchen, a busca destes outros sentidos é seguida pelo fracasso e insuficiência. O último *being-in-place* que resta a eles é, na verdade, o não lugar da morte.

CONCLUSÃO

Delius conseguiu capturar a essência dúbia da novela de Keller, explorando as características ambíguas do violinista escuro e dos espaços que marcam as vidas das personagens, como o campo, a feira e o *Paradise Garden*, além de ter recuperado alguns *Leitmotive* e símbolos essenciais da narrativa de *Romeu e Julieta na aldeia*. No caso do violinista, Delius ampliou o potencial trágico e dúbio de sua figura ao dar-lhe mais enfoque do que ele possui na forma novelística e acrescentar-lhe o traço de crueldade em relação à decisão dos jovens. Este comportamento impiedoso do violinista e sua trupe — figurado na forma de uma risada algo insana —, acentua, por um lado, a selvageria²⁷ e, por outro, potencializa o sentimento de que os jovens não possuem lugar no mundo, afinal foram rejeitados pela sociedade e não encontram tampouco seu lugar fora dela.

O compositor também explorou os espaços físicos da história, utilizando-os não apenas enquanto aspecto pictórico, mas como lugares plenos de sentidos e significados que ultrapassam a simples função de cenário. Ao equipar estes espaços com complexidade e conectá-los intimamente com os personagens que por ali passam, tanto Keller como Delius revelaram forças que estão latentes, porém encobertas pelo véu do mundo natural. E Delius soube, além de preservar este sentido já encontrado em Keller, potencializá-lo, como vemos em Grimley (2018, p. 206):

Alongside its obvious commitment to social critique, Keller’s work is no less shaped by the affective character of the landscape in which his stories are set, and by the vagrant, dispossessed status of his protagonists. This is, unsurprisingly, the element that appealed most to Delius in his redacted version of Keller’s text.

Além da ambiguidade dos espaços, deve-se atentar que a simbologia que Delius recupera de Keller não torna a sua obra “simbolista”²⁸. A ambiguidade e a simbologia em Delius possuem uma função que está intimamente conectada com o ambiente natural e suas personagens. O caráter simbólico, aliado à atmosfera lírica que perpassa vários momentos

[27] A selvageria, aqui, é tomada no sentido que se estabelece na novela de Keller, de perda de “humanidade”, e não somente apenas no sentido de um comportamento animalesco.

[28] A selvageria, aqui, é tomada no sentido que se estabelece na novela de Keller, de perda de “humanidade”, e não somente apenas no sentido de um comportamento animalesco.

da ópera, elevam e transmutam o subject matter de *A village Romeo and Juliet*, que são pessoas comuns e rebaixadas. Ao conjugar uma temática tradicionalmente elevada, o Liebestod, com a simplicidade de seus personagens, dando-lhes uma roupagem lírica comum da forma da ópera, Delius conseguiu produzir uma relação adequada entre o objeto comum da realidade e o tratamento poético e elevado da arte, um vínculo tão caro ao Realismo Poético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QwI0BfXRuDE>

Acesso: 04/11/2019.

BASSLER, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850-1950: Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2015.

BENJAMIN, Walter. "Gottfried Keller". In: *Selected Writings*. Vol. 2, translated by Rodney Livingstone; edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, pp. 51-61.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-century music*. English translation by J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

DAHLHAUS, Carl. *Realism in nineteenth Century music*. English translation by Mary Whittall. Cambridge, London: Cambridge University Press, 1985.

DELIUS, Frederick. *A Village Romeo and Juliet. Lyric drama in six scenes after Gottfried Keller*. Kieler Opernchor und Philharmonisches Orchester. Klauspeter Seibel. 1995.

ECKERMANN, Johann. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

FURST, Lilian. *All is true. The claims and strategies of realist fiction*. Durham, London: Duke University Press, 1995.

GRIMLEY, Daniel M. "Village". In: *Delius and the Sound of Place*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 179-215.

HONOLD, Alexander. "Die Leute von Seldwyla (1856, 1873/74)". In: Amrein, Ursula (org.). *Gottfried Keller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018, pp. 53-91.

KAISER, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981.

KOEBNER, Thomas. "Gottfried Keller: Romeo und Julia auf dem Dorfe." In: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Interpretationen*. Band 2,

Stuttgart: Reclam, 1997, pp. 203-235.

KELLER, Gottfried. *Die Leute von Seldwyla*. Editado por Thomas Böning. Vol. 10. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

KELLER, Gottfried. *Romeu e Julieta na aldeia*. Tradução, posfácio e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEE-BROWNE, Martin; Guinery, Paul. *Delius and his Music*. Woodbridge: The Boydell Press, 2014.

LUKÁCS, György. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte: 1965.

LUKÁCS, György. "Gottfried Keller [1939]". In: *German realists in the nineteenth century*. Translated by Jeremy and Paul Keast. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993, pp. 157- 247.

MAZZARI, M. "Tragédia amorosa à luz da 'dialética do movimento cultural'". In: Keller, Gottfried. *Romeu e Julieta na aldeia*. Tradução, posfácio e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2013.

MELLERS, Wilfrid. "A Village Romeo and Juliet as a Parable of Childhood, Love and Death". In: *Singing in the Wilderness: Music and Ecology in the Twentieth Century*. Chicago: University of Illinois Press, 2001, pp. 13-21.

PLUMPE, Gerhard. "Einleitung". In: Mcinnes, Edward; Plumpe, Gerhard (org.). *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1996, pp. 17-83.

REMAK, Henry, H. *Structural elements of the German novella from Goethe to Thomas Mann*. New York: P. Lang, 1996.

WAGNER, Richard. *Tristão e Isolda*. Tradução de Mariana Portas. São Paulo: Moderna, 2011.

JULIANA DANIELE APARECIDA LOPES – É mestranda do Programa de Língua e Literatura alemã da USP. Ensaio apresentado à disciplina "História e Teoria do Livro: Entre Literatura e Música", ministrada em 2019 pelos professores Jorge Mattos Brito de Almeida e Helmut Paul Erich Galle. Contato: juliana.daniele.lope@usp.br