

CADERNO DE LETRAS

n° 29
2017

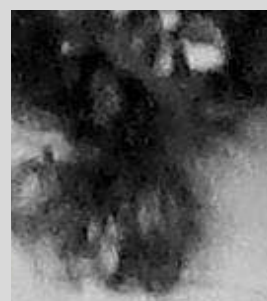


cion musulmana,
ida en 1516, por
i con notables edi-
plaza Mayor, reno-
y conventos que
Obispo de Zamora
el Marqués de Al-
tidad, en el que se
omplementan este
las puertas de «la



purpose is not to serve an industry
but that wildlife is vital to the stable
system—and no industry has a right
to wild animal fur any longer. Fur
also will be and it will be up to you to
the road and move on it. Most of
re which come from animals raised
and certain furs for example. Abol-
of the signature object even to the
or example of humans placing their
living species—a position which is
table and morally sound.
Humans have evolved through the
from the same chemical and org.

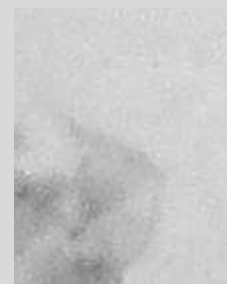
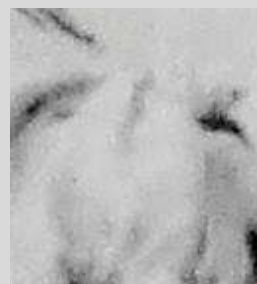
do essa meir,
do por Chagall
im-lhe dado un
porque gosta
das coisas que
voca imediata
arte, hoje qua



, a intimidada
. Foi aí que
e o predes
um instan
Alain Resna



r Ausgabe von *Imagin*
tion Papers unter Ver
se Nummer ist Austr
id eine Meerlandschaft
(untere Hälfte der Sei
esetzlosen Ned Kelly,
, 301 ist dem Sport it
s einer Broschüre über
sorte von Associated I
ail derjenigen in Abl



ESTUDOS GERMANÍSTICOS

Helano Ribeiro
(org.)

APRESENTAÇÃO

Helano Jader Cavalcante Ribeiro
(Organizador)

Este número da revista *Caderno de Letras* apresenta uma proposta de contaminação. Não se trata aqui de mostrar somente a contribuição de língua e literatura alemã no Brasil, mas também o inverso. Se pensarmos na manobra desconstrucionista de Jacques Derrida, ou, nas operações de contaminação e destituição de uma origem primeira, pura e inabalável, o jogo aqui iniciado funciona da mesma forma: são duas culturas tanto a germânica quanto a brasileira, que, por meio do contato entre si se contagiam e se contaminam. Ao mesmo tempo em que lemos Goethe no Brasil, temos uma escrita que se transforma, devém América Latina, mulatiniza-se.

América Latina essa tão mestiça quanto foi Julia da Silva Bruhns [capa], ou Julia Mann, mãe dos escritores Thomas e Heinrich Mann. Nascida nas proximidades da cidade de Paraty, lugar onde viveu sua infância, para em seguida ser levada para Lübeck, teve nos últimos anos destaque como ponto de articulação entre Brasil e Alemanha. O legado da herança tupiniquim perpassa, sobretudo, contos e novelas de Thomas Mann, constantemente analisado pelos críticos como sua vertente dionisiaca, o lado artístico e *südländisch* herdado da mãe, a bela jovem e impetuosa Julia, ou, como muitos alemães diriam, *temperamentvoll*.

A escritora Anna Seghers, ou melhor, Netty Reiling, recebeu seu contágio através da amizade de uma vida com Jorge Amado [também contaminado por ela]. Ambos militantes políticos, conheceram-se na Europa em 1948, no Congresso Internacional dos Intelectuais pela Paz. Além do posicionamento político de adesão ao partido comunista, partilharam a experiência do exílio. E, não obstante a separação geográfica e cultural, revelaram-se comuns à militância político-literária. No ano de 1961, a escritora visitou, pela primeira vez, a *Heimat* de Amado.

Em *Brasil, um país do futuro*, Stefan Zweig, que passou por São Paulo, Pernambuco, Amazonas, Bahia, entre outros estados, já aproximava a terra de Macunaíma ao pensamento germânico, desmitificando uma série de equívocos eurocêntricos e apresentando aguçadas críticas políticas e sociais da época. Zweig não pôde acompanhar

o futuro distante, mas os laços entre brasileiros e alemães só viriam a crescer posteriormente.

Nos últimos anos, cada vez mais universidades brasileiras e alemãs fecham cooperações mostrando, assim, a aproximação de seus limiares, através do ensino, pesquisa e traduções. Nesse volume, contamos com a contribuição de pesquisadores brasileiros e alemães, trazendo à luz a atualidade dos estudos germanísticos. A contaminação é mútua, esse volume obedece à *mélange*, ao contágio.

Por fim, a *Caderno de Letras* agradece a contribuição de todos àqueles que contaminaram este volume.

A EDUCAÇÃO ESTÉTICA EM FRIEDRICH SCHILLER

Carina Zanelato Silva¹

Abstract: Friedrich Schiller's aesthetic theory (1759-1805) approached art as a means of educating men for freedom, served as the basis for his literary production, which aims to accomplish the principles theorized in his philosophy. The permeation between literature and philosophy allowed, in Schiller's theories, the idealization of the steps that should be taken by the French Revolution and permitted the opening for a revolution of the spirit, which would be essential for the generation of romantics that was on the rise. Moreover, this theory gave opportunity to a new vision of art, which has utility in itself, and, from that autonomy, Schiller established the theater, more specifically the tragedy as a moral institution, capable of providing the man the ability for freedom.

Keywords: Philosophy; literature; aesthetics education; Friedrich Schiller.

Resumo: A teoria estética de Friedrich Schiller (1759-1805) abordou a arte como meio de educar o homem para a liberdade, e serviu de base para a sua produção literária, que busca realizar os princípios teorizados em sua filosofia. A permeação entre literatura e filosofia permitiu em Schiller a idealização dos passos que deveriam ser dados pela Revolução Francesa e possibilitou a abertura para uma revolução do espírito, que seria primordial para a geração dos românticos que estava em ascensão. Além disso, essa teoria deu ensejo a uma visão de arte que possui utilidade em si mesma, e, a partir dessa autonomia, Schiller estabeleceu o teatro, mais especificamente a tragédia, como instituição moral, capaz de proporcionar ao homem a aptidão para a liberdade.

Palavras-chave: Filosofia; literatura; educação estética; Friedrich Schiller.

Na arte alemã, o período conhecido como *Kunstperiode* (“período da arte”) compreendeu quatro grandes correntes literárias que de certo modo trazem pontos antagônicos entre si, mas que também compartilham traços significativos. Assim, *Aufklärung*, *Sturm und Drang*, Classicismo de Weimar e Romantismo têm seus próprios projetos e ideários, mas caracterizam-se como movimentos que transfiguraram os

¹ Doutoranda UNESP - carinazs@hotmail.com

valores barrocos e mudaram o foco literário para a investigação do ser humano, suas emoções, seu caráter, sua razão. Friedrich Schiller (1759-1805), um dos principais expoentes desse período, contribuiu inicialmente para o ímpeto avassalador do *Sturm und Drang*, em especial com sua peça *Os bandoleiros* (1781), e, alguns anos mais tarde, integrou o período literário denominado Classicismo de Weimar, voltando-se para a arte baseada nos valores estéticos da Antiguidade, na harmonia, na beleza e na perfeição. Essa corrente literária geralmente tem seu início marcado pela viagem de Goethe à Itália nos anos 1786-1788, e pode ser considerada clássica tanto pelo apogeu da produção literária na Alemanha, coroada pelas obras de Schiller e Goethe, quanto como referência a um estilo pautado nos valores da Antiguidade Clássica (cf. ROSENFELD, 1993). Nesse período, os dois autores desenvolveram obras literárias e filosóficas que visam à harmonia, à contenção dos ímpetos e que se inspiram no humanismo grego para a conciliação do homem moderno fragmentado.

Contudo, o classicismo presente na teoria estética de Schiller vai muito além de um mero “retorno” à Antiguidade Clássica e de um simples resgate de valores, pois a eles se acrescentam “a vivência do *Sturm und Drang*” (RÖHL, 1986), o contato com Goethe e a filosofia kantiana, superando as experiências humanistas anteriores (Martin Opitz no Barroco e Johann Christoph Gottsched na *Aufklärung*), e instituindo o caminho da formação do homem rumo à liberdade. Este classicismo vem imbuído de um disciplinamento dos violentos impulsos do *Sturm und Drang* e da procura da harmonização das tensões, rumo à serenidade apolínea, que por sua vez, será fonte de grande crítica entre os românticos, que começam a se manifestar por volta de 1797-1798.²O Romantismo nascente teve seus horizontes ampliados pelas teorias estéticas de Schiller e Goethe, principalmente a teoria do jogo desenvolvida por Schiller, que foi, segundo Safranski (2010, p. 41), “o prelúdio da revolução literária romântica em torno de 1800”, ainda que os românticos não admitissem tais influências.

Segundo Peter Szondi, em sua *Teoria do drama moderno* (1956), as primeiras doutrinas do drama (Aristóteles) tinham a forma como algo pré-estabelecido, que necessitava de uma matéria adequada para poder

² Não é raro encontrarmos a classificação de Goethe e Schiller como românticos, embora o trabalhos desenvolvidos pelos escritores sejam claramente de cunho clássico. Sobre o assunto, ver ROSENFELD, A. Schiller. In: _____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 19-41.

realizar-se. Nas relações entre forma e conteúdo, a forma, nesta concepção, não estava ligada à história, o que implicava a sua possibilidade em qualquer tempo, desde que o conteúdo aplicado a ela fosse condizente. Assim, o autor cita Goethe e Schiller (2001, p. 23) e o seu classicismo como instâncias que tentaram manter essa concepção não-dialética de forma e conteúdo. A esse tipo de drama, Szondi classificou de “drama absoluto”, que se baseia em uma “relação pura” entre forma e conteúdo, ou seja, o drama absoluto é “desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si” (SZONDI, 2001, p. 30).

Dessa forma, o drama absoluto caracteriza-se por uma série de normatizações que marcam o seu aspecto não-dialético, como por exemplo a relação entre o espectador e o drama, que deve manter as duas instâncias dentro dos limites que lhes cabem, sem que um interfira no outro (SZONDI, 2001, p. 30); ou a perfeita identidade entre o ator e a personagem que ele representa; ou até mesmo a configuração do palco, que só deve ser percebido pelo espectador quando o espetáculo começa.

Porém, Hegel em sua *Estética*, segundo Szondi (2001, p. 26),

Ao colocar em evidência o que “precipitou” na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ele faz de um fenômeno da história literária um documento da história da humanidade. Deve-se mostrar as exigências técnicas do drama como reflexo de exigências existenciais [...].

Hegel, com este pensamento, evidenciou o aniquilamento dessa oposição atemporal entre forma e conteúdo e abriu caminho para uma historicização dos gêneros poéticos, o que permitiu a existência da contradição entre forma e conteúdo, pois este conteúdo aplicado à forma passou a exigir da mesma um respaldo, o que gerou um conflito entre estas duas instâncias (SZONDI, 2001, p. 24). Assim, a crise do drama no final do século XIX está intrinsecamente ligada à impossibilidade de se manter os aspectos do drama absoluto: o questionamento da velha forma reflete a sua não possibilidade na sociedade moderna.

Friedrich Schiller, portanto, foi classificado por Szondi como um dos que tentaram manter essa forma dramática absoluta. O autor iniciou seus trabalhos sobre a tragédia no ano de 1790 e os resultados obtidos foram inúmeros ensaios que tentam determinar o lugar e a função da arte dentro de um contexto social, e que abordam como a arte trágica pode resultar de grande importância para formação do homem. Dentre estes

ensaios estão *Sobre graça e dignidade, A educação estética do homem, Sobre poesia ingênua e sentimental, Teoria da tragédia*³, a série de cartas *Kallias ou sobre a beleza* e os *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*, coletados por Christian Friedrich Michaelis, que são fundamentais para se entender a obra do autor como mantenedora dessa forma pura dramática, mas também como fator evidente de sua tomada de posição diante da obra de Kant, da *Aufklärung* (Iluminismo) e da Revolução Francesa (cf. BARBOSA, 2004).

Impressionados pela grandiosidade com que a Revolução Francesa se mostrou ao mundo no ano de 1789, os intelectuais alemães se viram diante de uma mudança notável, que significava o começo de uma nova era. Nunca se vira uma revolta popular de tamanha proporção e “a imagem da revolução como luz do dia ou alvorada se encontra em quase todos os escritores do início dos anos 1790” (SAFRANSKI, 2010, p. 34). Inicialmente entusiastas do movimento, a Revolução deu asas à produção artística na Alemanha e impulsionou o idealismo nascente. Surgiram diversas publicações a respeito dos acontecimentos e escritores como Kant, Fichte, Schlegel e Novalis viam nesses acontecimentos a possibilidade da revolução através do pensamento, ou seja, através da prática dos ideários filosóficos de igualdade e liberdade que os iluministas haviam teorizado. Porém, a esse entusiasmo se seguiu o terror e a opressão, e logo a liberdade propagada caiu em descrédito:

A degeneração da Revolução em terror não só atestaria o relativo fracasso da *Aufklärung* como daria a verdadeira dimensão da tarefa histórica a ser enfrentada: a da formação do homem para a liberdade. (BARBOSA, 2004, p. 23)

Assim como grande parte dos intelectuais alemães, Friedrich Schiller sentiu-se atraído e repellido pela Revolução, e suas obras filosóficas e literárias foram o meio utilizado pelo autor para o debate do

³ O volume *Teoria da tragédia* é a reunião pela editora E.P.U. dos textos *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (“Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”); *Die Schaubühne als eine moralische Anstatt betrachtet* (“O teatro considerado como instituição moral”); *Über das Erhabene* (“Acerca do sublime”); *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (“Acerca do uso do coro na tragédia”); *Über die tragische Kunst* (“Acerca da arte trágica”); e *Über das Pathetische* (“Acerca do patético”).

assunto. Diante do terror, ele tentou incluir a Revolução no mundo da filosofia e propôs em seus ensaios uma revolução estética que tinha o propósito de tornar as pessoas hábeis à liberdade, pois, como mostravam os acontecimentos, ao conquistar a liberdade almejada, as pessoas não sabiam como usá-la, e as consequências eram funestas.

Desse entusiasmo surgiu a teoria do jogo de Schiller, que foi de fundamental importância para os desdobramentos de seus estudos estéticos. O homem, segundo o autor, é movido por três instâncias que dele fazem exigências. A primeira delas é o sensível: o homem como ser físico sofre exigências da natureza. A segunda é a razão, pois “ele é um ser que sente racionalmente” (SCHILLER, 1992, p. 117), e por isso não se deve deixar dominar pela natureza, mas sim dominá-la. A terceira é o decoro, que exige dele “respeito pela sociedade e a obrigação de comportar-se como um ser civilizado” (SCHILLER, 1992, p. 117). A teoria do jogo se baseia nessas instâncias em interação. Segundo Schiller (2002), somente no jogo, em estado lúdico, o homem se desenvolve plenamente, pois é neste estado que o sensível e a razão operam conjuntamente, recuperando-o da fragmentação que o separou da essência una de que era constituído o seu ser. O autor argumenta que o humanismo grego era perfeito, porque estas instâncias estavam em completa harmonia no homem, e, a separação, a fragmentação das ciências, arte e religião fragmentaram o homem moderno (SCHILLER, 2002, p. 37):

Divorciaram-se o Estado e a Igreja, as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho; o meio, do fim; o esforço, da recompensa. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. [...] A letra morta substitui o entendimento vivo, a memória bem treinada é guia mais seguro que gênio e sensibilidade.

Ele acredita que a causadora dessa “ferida na humanidade moderna” foi a própria cultura, que ampliou a experiência e o pensamento mais preciso, abrindo espaço para a separação destas esferas. A fragmentação, portanto, ocasionou a oposição, antes inexistente, entre

o estado sensível e a razão; abrir mão da unicidade do ser, entretanto, foi o caminho necessário e inevitável para a progressão da espécie. A ampliação do entendimento e o acúmulo de conhecimento desembocariam inevitavelmente na fragmentação entre o sensível e a razão, pois somente colocando em oposição essas duas instâncias, consegue-se desenvolver as múltiplas potencialidades do homem (2002, p. 40). Antes mesmo de Marx, Schiller antecipa a alienação que a divisão do trabalho provocou no homem moderno, e coloca nesse homem a função de “restabelecer em nossa natureza, através de uma arte mais elevada, essa totalidade que foi destruída pelo artifício” (2002, p. 41). A revolução do espírito proposta pelo autor buscará, então, na arte a fonte de aprimoramento dos sentimentos humanos, a base para a formação do homem na liberdade.

Assim, a teoria do jogo baseia-se na seguinte questão: segundo Schiller (2002), o homem somente ratifica a sua humanidade em estado lúdico, pois é neste estado que confirmamos ter saído do estado animal e entrado em estado de cultura (SCHILLER, 2002, p. 130):

E qual o fenômeno que anuncia no selvagem o advento da humanidade? Por muito que indaguemos à história, encontramos sempre a mesma resposta para os povos todos que tenham emergido da escravidão do estado animal: a alegria com a *aparência*, a inclinação para o *enfeite* e para o *jogo*.

Quando ainda em estado animal, o homem utiliza apenas os seus sentidos (olfato, visão, tato, audição, paladar) na fruição. A partir do momento em que esses sentidos já não são suficientes e ele busca na fruição um valor autônomo, o homem passa deste estado animal para um estado estético, despertando, assim, o impulso lúdico. Desse impulso lúdico advém o impulso mimético, e o homem se faz capaz de distinguir realidade e aparência, e essa passagem do natural, do sensível para o estético tem de se dar justamente pela sensibilidade primária, pois através (SCHILLER, 2002, p. 137)

Desse jogo da *livre sequencia das ideias*, de natureza ainda inteiramente material e explicado por meras leis naturais, a imaginação dá o salto em direção do jogo estético, na busca de *uma forma livre*. Tem-se de chamá-lo salto, porque uma força totalmente nova se põe em ação aqui; o espírito

legislador intervém pela primeira vez nas ações do cego instinto; submete o procedimento arbitrário da imaginação à sua unidade eterna e imutável, coloca sua espontaneidade no que é mutável e sua infinitude no que é sensível.

Ao estabelecer os passos do salto estético que o ser humano dá em relação ao seu estado animal, Schiller diz que mesmo imerso em cultura, o homem ainda possui o seu estado natural, e, portanto, suas necessidades físicas fazem parte de sua humanidade. Na distinção destas categorias que começam a emergir no homem de cultura, Schiller (2002) caracteriza três impulsos: o sensível, o formal e o lúdico.

O impulso sensível constitui-se da parte física do homem. Ele é a matéria que preenche o tempo e que está limitada a ele, é a força da natureza que impõe a necessidade, que lhe exige realidade na existência. Este impulso é o que, segundo Schiller (2002) impede ao homem a perfeição, a elevação à divindade, pois mesmo que por momentos ele consiga driblá-lo, logo a força da natureza retoma seu direito e lhe impõe necessidades. Já o impulso formal é a parte racional do homem, que não está subjugada ao tempo e que lhe permite a liberdade, a ampliação do ser; é este impulso que rege as leis morais. Ao atuarem conjuntamente impulso sensível e formal, o homem consegue recuperar a harmonia perdida e ter liberdade. Esta harmonia, segundo Schiller (2002), somente é conseguida em estado lúdico, que “imporá necessidade ao espírito física e moralmente a um só tempo; pela supressão de toda contingência ele suprimirá, portanto, toda necessidade, libertando o homem tanto moral quanto fisicamente” (SCHILLER, 2002, p. 74).

O jogo entre os impulsos determina este estado lúdico e a beleza é a causa e o produto do jogo. É ela que faz com que o homem caminhe do sensível ao formal e do formal ao sensível, pois liga duas categorias que se opõem; não há atritos entre estas instâncias: uma se deixa conduzir pela outra. A matéria estética (SCHILLER, 2002, p. 109), dessa forma, conduz o homem ao ilimitado e lhe permite a humanidade plena, como se ele ainda não tivesse sofrido a ruptura, a fragmentação. Como segunda criadora do homem, a beleza capacita-o para a humanidade, porém, o que a diferencia da natureza, sua primeira criadora, é a abertura para a livre escolha: cabe à própria vontade do homem o uso ou não da mesma. A liberdade, alvo primordial das considerações de Schiller sobre a educação estética do homem, advém da oposição dos impulsos fundamentais que agem no homem. Ela é expressão da vontade que exerce sobre os impulsos o seu poder. Nem impulso formal nem impulso sensível podem

desempenhar um sobre o outro coação ou imposição através do poder; apenas a vontade do homem deve legislar sobre os dois. Assim, a apreciação estética do belo causa um agrado livre, desinteressado, livre de propósitos vitais; nossos impulsos sensíveis se harmonizam com a razão, e é nessa harmonia que a nossa liberdade transparece; sentimos no objeto belo a nossa liberdade dentro da natureza. Mas a beleza também é o efeito da harmonia entre a natureza e o ideal, pois abrange todas as capacidades do ser humano em sua completude, deixando livre todas as suas forças. Por isso, o estado lúdico proporcionado pela arte, além de dar ensejo ao entretenimento, permite ao homem retomar a liberdade, o humanismo perdido na fragmentação: “A humanidade perdeu sua dignidade, mas a arte a salvou e conservou em pedras insignes; a verdade subsiste na ilusão, da cópia será refeita a imagem original” (SCHILLER, 2002, p. 50).

Não podemos deixar de mencionar que a teoria do jogo de Schiller parte da teoria de Kant sobre o “jogo lúdico livre”, e em sua maior parte se assemelha a ela (KORFMANN, 2004, p. 29-30):

Na comunicação com o texto poético, experimentamos, desprendidos dos sentidos e do intelecto discursivo, uma plenitude do mundo impossível de alcançar na vida empírica. [...] a experiência estética neutraliza, conforme Kant, os dois pólos, os sentidos e a razão, e consegue transformá-los num estado de “jogo lúdico livre” em que a razão retira dos sentidos seu rigoroso caráter imediato (*Unmittelbarkeit*), enquanto os sentidos retiram da razão sua obrigatoriedade de atuar em conceitos (*Begriffszwang*). Acontece, então, na experiência estética um balanceamento (*Ausgleich*) de sentido e razão. O julgamento do belo inicia o mecanismo geral do conhecimento de conceber algo singular sob um conceito geral sem que se fixe o específico num conceito final. [...] Julgamentos de gosto não são mais legitimados através de convenções diferenciadas hierarquicamente, mas se baseiam num fenômeno humano geral, o conjunto das faculdades de conhecimento.

Em Kant (2002) a neutralização dos polos sensível e racional no homem é iniciada por um objeto belo, mas, ainda que essa neutralização se dê entre os polos sensível e racional, o que garante o “jogo lúdico livre” é a associação que a imaginação faz com o entendimento, duas faculdades

de conhecimento, das quais é produzida a sensação de prazer ou desprazer. Kant, portanto, caracteriza o jogo naquele espaço em que a imaginação apreende um objeto e transporta-o ao entendimento que dele fará um conceito indeterminado. Já em Schiller o jogo entre os impulsos sensível e racional determina este estado de conciliação, e a beleza é a causa e o produto do jogo. É ela que faz com que o homem caminhe do sensível ao formal e do formal ao sensível, pois liga duas categorias que se opõem; não há atritos entre estas instâncias: uma se deixa conduzir pela outra, unindo a vida do impulso sensível à forma do impulso formal, e traduzindo a beleza em forma viva. Entretanto esse equilíbrio perfeito dos impulsos opostos somente é possível em um Ideal. A realidade não consegue alcançar esta perfeição, sobressaindo sempre um impulso sobre o outro; enquanto a beleza ideal permanece una e indivisível, a beleza na experiência terá a variação dupla de um instinto a outro (SCHILLER, 2002, p. 84):

[...] se pode esperar do belo um efeito dissolvente e outro de tensão: um dissolvente para manter em seus limites tanto o impulso sensível quanto o formal; um tensionante, para assegurar os dois a sua força. Essas espécies de efeito da beleza, contudo, devem ser uma só segundo a Idéia. Ela deve dissolver quando faz igualmente tensas as duas naturezas, e deve dar tensão quando as dissolve por igual. [...] O que no belo ideal é distinguido apenas na representação, no belo da experiência é diferente segundo a existência.

Os dois tipos de beleza na experiência acima descritos partem da maneira em que estão dispostos os impulsos no homem. O homem que é coagido tanto pelo impulso sensível quanto pelo impulso formal quando se vê dominado por qualquer um destes dois impulsos participa do belo com efeito de tensão, ou como denomina Schiller, da beleza enérgica, pois para ele a dominação de qualquer um dos impulsos caracteriza um estado de violência. O homem que é dominado por apenas um dos impulsos participa do belo com efeito dissolvente, ou beleza suavizante, em que o impulso dominante é dissolvido pela forma, no caso do impulso sensível, ou pela matéria, no caso do impulso formal.

Mesmo sem a unicidade da beleza Ideal, a beleza na experiência partilha dos dois mundos: com ela adentramos o mundo das Ideias sem abandonar o mundo sensível. Já no acúmulo de conhecimento a

representação pode se afastar do sensível sem que isso cause prejuízo ao deleite através da verdade. Schiller (2002) deixa claro que podemos passar de um estado sensível a um estado racional através do conhecimento, mas, ao contrário da beleza, aquele não comprova a subsistência e a atuação conjunta dos dois estados. Exclui-se do pensamento o sentimento, e do sentimento o pensamento, ressaltando, assim, suas características opositivas. Portanto a beleza sustenta a possibilidade de liberdade moral na medida em que garante a simultaneidade das duas leis que regem o homem: o sensível e o formal.

Na contemplação (SCHILLER, 2002) o homem é despertado pela beleza de um objeto que o suspende temporalmente, e a forma desse objeto lhe reflete a imagem do infinito. A imagem o liberta da mera sensação e o faz ter consciência do exterior, ocasionando a reflexão. O advento do pensamento faz com que de dominado pela natureza, ele passe a ser o seu observador e, portanto, ela se torna seu objeto de contemplação. A escuridão exterior que o atormentava ganha forma e clareza através do pensamento: a reflexão liga-se tão perfeitamente ao sentimento, que parece que sentimos a forma. A beleza “é, portanto, forma, pois que a contemplamos, mas é, ao mesmo tempo, vida, pois que a sentimos. Numa palavra: é, simultaneamente, nosso estado e nossa ação” (SCHILLER, 2002, p. 127).

Diante de tal perspectiva e, sendo a tragédia a “imitação de uma ação digna de compaixão” (SCHILLER, 1992, p. 106), Schiller elege esta forma como a melhor maneira de suscitar no homem o gosto pela liberdade. Segundo o autor, a tragédia é da categoria de entretenimento que proporciona o deleite moral do homem, que somente é alcançado através do uso de meios morais. Ela tem o efeito de fazer-nos sentir na capacidade do personagem a nossa capacidade de imposição da moral diante do impulso natural, e, ao sustentar a sua autonomia como objeto de entretenimento, a tragédia pode exercer a sua função moral e educativa, não visando o fim moral em si mesmo, mas chegando a ele através da plena liberdade estética.

Schiller leu a *Poética* em 1797 e em seus estudos sobre a tragédia ressoam algumas das categorias de que fala Aristóteles, porém elas não predominam tanto quanto a filosofia de Kant. Através de Kant, Schiller, segundo Rosenfeld (1992), procura abordar em seus ensaios a “relação entre as esferas moral, estética e a do mero prazer sensível” (ROSENFELD, 1992, p. 9), que de um lado vê a arte como autônoma, mas que também a liga à moral.

Disso resulta que Schiller, através do conceito kantiano de *Zweckmäßigkeit* (adequação a fins), formula uma concepção de estética em que a natureza é subordinada ao mundo da liberdade. Segundo o autor (1992), o ser humano tem como base do seu entretenimento o estado de emoção e, predisposto a ser atraído por sentimentos que suscitam horror, temor e tristeza, a emoção desagradável é a que mais lhe proporciona prazer. Mas por que nos sentimos atraídos pelo desagradável? A tragédia coloca diante dos nossos olhos um herói que padece, mas que ao mesmo tempo nos faz sentir um prazer sublime na disposição moral de seu caráter. Esse prazer suscitado provém de um acontecimento carregado de dor e sofrimento, e nisso temos uma inadequação que se torna adequada na medida em que a disposição moral do personagem luta contra o sofrimento. Somente através da inadequação causada por essa dor é que conseguimos uma adequação moral; temos que ferir o sensível para que o suprassensível se manifeste, e temos que combater os sofrimentos causados no sensível buscando ajuda na força moral. “Só a resistência pode tornar visível a força” (SCHILLER, 1992, p. 21), e essa resistência ao sofrimento pode ser medida pela intensidade do mesmo. Quanto mais intenso for o sofrimento, maior é o poder de resistência que deve ser empregado. E quando o sofrimento se torna dor muda e intensa, tão mais nobre é o resultado que se tem dessa resistência, e o entretenimento será tão mais livre quanto o prazer que provier dessa inadequação que é uma adequação a fins (*Zweckmäßigkeit*).

A tragédia incide em prazer na compaixão, e as categorias que produzem essa adequação a fins são o comovente e o sublime. Elas causam “prazer através do desprazer” (SCHILLER, 1992, p. 19), que fere a nossa faculdade sensível, mas nos faz tomar consciência de uma faculdade em nós superior, que desperta um status de elevação por um bem supremo e que em nada supera o prazer que sentimos nessa inadequação adequada.

Na tragédia (SCHILLER, 1992) sentimos esta inadequação quando vemos o herói sofrer: uma vez que se trata de um ser virtuoso, seu sofrimento comove-nos dolorosamente porque contraria a natureza do destino de um homem com tal caráter, o que também nos causa sofrimento. Porém, esse descompasso torna-se apropriado, visto que o sofrimento é combatido pela força moral: a conjunção de sentimentos contrários é a base de nossa independência moral. Mais que a harmonização do sensível e do racional proveniente do estado lúdico, a tragédia nos faz superar a conciliação entre os impulsos e nos eleva à categoria em que a força moral, a vontade prevalece ao sensível e ao

formal. Aqui não há harmonia entre razão e sensibilidade, mas sim o triunfo do homem moral sobre o sensível.

O prazer é proveniente da faculdade moral, e por isso é sublime. O sublime nos faz sentir livres na medida em que os impulsos sensíveis já não fazem frente à razão, que por sua vez se deixa governar por uma instituição suprassensível: a vontade; somente ela agora prevalece diante dos impulsos. O homem, segundo Schiller (1992) não se iguala aos animais pois, além da necessidade natural, há nele uma instância que se chama *vontade*, que não está submetida nem ao sensível nem à razão, embora esteja aliada a esta. E o sublime é a mescla de dois sentimentos em si contraditórios: o “estar-dorido” e o “estar-alegre”; quando unidos, expressam a nossa liberdade moral diante do sensível, pois conseguimos mostrar nossa autonomia em relação à natureza.

Entretanto, Schiller nos diz que não devemos confundir o efeito proporcionado pela tragédia com o seu fim. Segundo o autor, as belas-artes: “têm o fim comum de prodigalizar entretenimento e tornar felizes as pessoas” (1992, p. 14); porém, na tentativa de elevar as belas-artes, atribuem a ela um fim moral que primordialmente lhe é estranho. A arte é da categoria do entretenimento que proporciona o deleite moral do homem e não o contrário. Para se chegar a essa categoria, o caminho percorrido deve passar pelo da moralidade, ou seja, a arte deve utilizar meios morais que alcancem o entretenimento. Ao afirmar a sua autonomia é que ela pode exercer a sua função moral e educativa, não visando a moral, mas chegando a ela através da plena liberdade estética da arte, porque quando alcança a sua perfeição estética ela atinge indiretamente a sua capacidade moral e educativa. Essa capacidade é o efeito da arte, e não o seu fim. Assim, a função da tragédia consiste em (ROSENFELD, 1992, p. 10)

representar sensivelmente o supra-sensível ou de modo visível o invisível; representar, portanto, em termos cênicos, a liberdade do mundo moral [...] mostrando a vontade humana em choque com o despotismo dos instintos.

Fonte do prazer na dor, a tragédia é o deleite que consegue transpor os impulsos sensível e formal, proporcionando entretenimento a partir de meios morais; só assim ela pode ser considerada como uma instituição que torna oportuna a educação do homem para a liberdade.

Partindo para a produção literária do autor, essa teoria estética é transposta para o plano literário através de obras que possuem um caráter

exemplificador. Nas tragédias *Die Jungfrau von Orleans* (A donzela de Orleans, 1801) e *Maria Stuart* (1800), o autor elabora estes conceitos através de figuras que nos precisam a ideia de homem clássico: ao mesmo tempo em que as heroínas buscam por liberdade, elas controlam o ímpeto e reconhecem na conciliação dos impulsos a liberdade que só pode ser alcançada através do equilíbrio. Elas ultrapassam a existência para, no gozo da morte, triunfar a liberdade almejada.

Para o desenvolvimento dessa capacidade educativa do teatro, há que se construir personagens que possibilitem ao leitor/espectador uma aproximação de ações e de entendimento, e não é ao acaso que a identificação destas duas instâncias é essencial. É nessa identificação que sentiremos a dor sensível suscitada no personagem e conseqüentemente sua elevação moral diante de tal dor. O entretenimento de que participa o espectador é livre na medida em que mantém “ativas as faculdades espirituais, a razão e a imaginação” (SCHILLER, 1992, p. 16); o teatro é a forma de arte que dá ao homem “sustento a toda faculdade da alma, sem sobrecarregar a uma única que seja, e unindo, ainda, à formação do entendimento e do coração, o mais sublime entretenimento” (SCHILLER, 1992, p. 34)

Ainda assim, para surtir o efeito esperado, essa desgraça (cf. SCHILLER, 1992, p. 93) não deve ser proveniente de fontes morais ou de uma “vontade depravada”, mas sim de fatos exteriores, que não estão relacionados ou submetidos a uma vontade. Nestes casos, a compaixão suscitada será “mais pura”.

A tragédia *Maria Stuart* gira em torno do conflito político-religioso-familiar das rainhas Elizabeth Tudor e Maria Stuart. A rainha escocesa, criada na França, foge do país em busca de asilo na Inglaterra, pois matou seu marido Darnley por causa de um amante. Quando Maria Stuart chega à Inglaterra, Elizabeth se sente ameaçada, com a possível contestação de seu trono pela escocesa, pois, como filha de Henrique VIII com Ana Bolena, o casamento dos pais de Elizabeth poderia ser anulado caso a Igreja Católica o considerasse ilegal, uma vez que Catarina de Aragão (primeira esposa de Henrique VIII) ainda estava viva quando ocorreu o casamento. Sendo Maria Stuart bisneta de Henrique VII e neta de Margaret Tudor, irmã mais velha de Henrique VIII, a rainha escocesa poderia ser coroada, já que era a seguinte na linha de sucessão ao trono inglês, e Elizabeth seria considerada filha bastarda do rei.

O argumento da peça se dá, então, pelo encarceramento de Maria Stuart pela rainha inglesa. Com medo de cumprir a condenação de morte devido às represálias que seu pai protestante poderia sofrer pela Igreja

Católica, à qual Maria estava filiada, a peça toda se desenvolve em torno da tensão que se estabelece entre as duas rainhas. Porém, fica claro ao longo da peça que a intenção de Maria Stuart ao fugir para a Inglaterra era de simplesmente encontrar abrigo na casa de sua prima, e não de lhe usurpar o poder. Quando condenada à morte pela rainha inglesa, ela o é por um fator externo à sua culpa: ela seria condenada por ser uma ameaça à rainha da Inglaterra, por algo que na verdade não fazia parte de sua vontade. A morte é um ato de purificação que traz de volta à personagem a tranquilidade que a culpa não deixa emergir. Ela é a forma de expiar a culpa primeira de Maria Stuart, a morte de seu marido, e não um ato injusto do destino. Dessa forma, a morte da heroína personifica o triunfo da liberdade sobre a existência, pois possibilita a Maria Stuart o ápice da perfeição e harmonia, tornando a existência apenas o meio para se atingir o fim moral: “o sacrifício da vida a serviço de um objetivo moral ganha um alto sentido final, porque a vida nunca é importante por si mesma, como fim, mas tão-só como meio para os fins morais” (SCHILLER, 1991, p. 24).

Nesta peça, não podemos entender a morte como infortúnio: a situação trágica da rainha escocesa exige que esta aconteça para se atingir o fim moral. Maria Stuart é caracterizada como um ser virtuoso que encontra na adversidade o caminho exato para a sublimação. Ela é a representação da culpa que necessita renunciar à natureza para atingir um estado superior e assim alcançar a liberdade moral. Sentimos o prazer estético de que fala Schiller no momento em que presenciamos a força e a nobreza da heroína ao abrir mão de lutar por sua existência física e rumar com coragem, serenidade e firmeza para a morte. Esta inadequação de sentimentos é adequada, na medida em que sentimos prazer na sublimação que o ser alcança com a morte. Sua dignidade e valor mítico se expandem perante o leitor/espectador, atingindo a formação moral de que fala o autor. É o prazer na compaixão que sentimos pela rainha da Escócia que ativa essa faculdade moral, que entra em confronto com este sentimento e intensifica nossa apreciação artística da dor da personagem.

Do mesmo modo, a heroína da peça *Die Jungfrau von Orleans*, Johanna, abandona sua vida para atingir o fim moral que sua liberdade lhe proporciona diante do sensível. De grande êxito à época de sua representação, a peça retoma a famosa história da jovem camponesa de 17 anos que no ano de 1429 (SAFRANSKI, 2006, p. 475) resolve partir para Orleans no intuito de ajudar o exército francês que estava sendo massacrado pelos ingleses na Guerra dos Cem Anos. Joana d'Arc ficou conhecida como a donzela que, inspirada pelo divino, obteve êxito ao

libertar a cidade de Orleans do domínio inglês e conduzir o rei Carlos VII vitorioso à sua coroação na cidade de Reims, sendo posteriormente capturada pelo exército inglês e queimada como bruxa no ano de 1431. Segundo Safranski (2006), Schiller ficou tão impressionado com o magnetismo dessa história que se empenhou em estudá-la a fundo, fazendo de Joana d'Arc a sua heroína.

Schiller segue alguns dados da história oficial e subverte outros, resgatando a figura da heroína Joana D'Arc de forma a santificá-la. A peça também se passa durante a Guerra dos Cem Anos e nos conta a história de uma jovem, que segundo seu pai, era uma menina peculiar, que sempre vivera afastada de todos da sua família, passando a maior parte de seu tempo ao lado de uma árvore cuidando dos animais da fazenda, como que em um transe profundo. Um dia, chega à fazenda de seu pai um outro fazendeiro de nome Bertrand com notícias sobre a tomada de Orleans pelos ingleses, portando em suas mãos um elmo. Johanna, ao ver esse objeto, fica inquieta e tenta de todas as formas apoderar-se dele, e quando finalmente consegue e o coloca em sua cabeça, é como se um poder mágico fosse incorporado a ela. Em um monólogo, ela explicita que Deus apareceu para ela em sonho e lhe ordenou que, quando tivesse em sua posse um elmo, fosse a Orleans para salvar o reino francês de rei Carlos, porém, para sair vitoriosa do campo de batalha, a heroína deveria renunciar a qualquer ato humano que não fosse executado com o pleno consentimento do espírito que a guia. Ao chegar à guerra, ela move os exércitos com tamanha facilidade, que batalha após batalha é garantido aos soldados o ímpeto para a vitória.

Porém, mesmo nesse estado de transe em que apenas o divino se deixa mostrar, Johanna já começa a mostrar indícios de enfraquecimento diante de sua consciência moral, e, ao se deparar com Lionel, um comandante inglês, Johanna empreende um combate com ele e, dominando-o, arranca-lhe a armadura que lhe cobre o rosto e olha em seus olhos (SCHILLER, 2011, p. 91):

ergreift ihn von hinten zu am Helmbusch und reißt ihm den Helm gewaltsam herunter, daß sein Gesicht entblößt wird, zugleich zückt sie das Schwert mit der Rechten. [...] In diesem Augenblick sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick

ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken.⁴

A indicação de cena no texto mostra que Johanna “se comove” com a feição de Lionel, o que indica que a impetuosidade com que o divino a fazia matar qualquer adversário que lhe fizesse frente é imediatamente substituída por sua humanidade, que recobra seus direitos. Para Johanna é impossível matar a quem lhe comoveu pelos olhos; ela reconhece nos olhos de sua presa a sua própria humanidade, e isso faz com que a heroína abandone o impulso divino que a fazia lutar sem piedade. Porém, ao recobrar a consciência de seus atos, Johanna fica extremamente perturbada, pois essa comoção por um homem fez com que ela desobedecesse à ordem divina; seu lado humano prevaleceu, dando ao livre arbítrio espaço suficiente para tomar para si o poder.

A queda de Johanna e sua descrença na capacidade de continuar sua missão a partir desse momento é evidente: a heroína é marcada pela culpa de ter deixado sua humanidade prevalecer à sua destinação divina, e se acha indigna de carregar o estandarte, sua armadura, sua espada, e até mesmo de conduzir o rei em sua vitória perante o povo de Reims. Porém ela o conduz à festa da vitória, mas seu pai, que ali estava para desmascará-la, aparece e diz que ela serve ao demônio. O rei, estarrecido com a revelação, suplica a Johanna que se defenda e que diga que sua motivação partiu do reino dos céus, porém a virtude da heroína lhe impede a defesa, pois essa punição vem para ela como forma de expiar sua culpa de traição ao divino, assim como em *Maria Stuart* a morte a purifica do homicídio cometido anteriormente.

Impossibilitado de dar a Johanna uma punição mais severa, o rei ordena à heroína que se retire daquele local, porém na fuga ela é capturada pelos ingleses. Ao ser aprisionada, os seus inimigos a inflamam de ódio na medida em que lhe descrevem o quanto seus exércitos estão sendo massacrados sem a sua ajuda, e o ápice se dá quando Johanna ouve que seu rei está prestes a ser abatido na batalha. Nessa cena, já não mais o divino a acompanha e, por força de sua vontade, Johanna se desfaz das cadeias que a prendiam e consegue partir para o campo de batalha para salvar seus exércitos. É nessa batalha que seu poder de encantamento

⁴ “agarra-o por trás pela crista do elmo e o arranca com violência, deixando seu rosto exposto, ao mesmo tempo ela puxa a espada com a mão direita. [...] Neste momento (em que vai feri-lo) ela vê seu rosto, seu olhar a comove, ela permanece imóvel e, então, baixa lentamente seu braço.”

parte de sua livre vontade, e a dignidade da ação se dá por essa imposição da vontade diante da necessidade de auto conservação que se torna adequada moralmente (*Zweckmäßigkeit*). Ela morre salvando sua pátria.

Transpondo para os termos filosóficos utilizados por Schiller (2002) na descrição dos impulsos, vemos que Johanna passa por dois impulsos para atingir o suprassensível: o primeiro é o impulso formal, em que o ser, livre de limitações, se amplia de tal forma que se torna imutável e eterno – por isso a configuração divina dada à personagem; o segundo é o impulso sensível, em que o ser é limitado e torna-se matéria, sendo dominado pela sensibilidade; quando finalmente estes impulsos são harmonizados, a beleza do jogo transparece e através dela os impulsos são dominados pela imposição da categoria suprassensível, a vontade.

O herói trágico, segundo Schiller (1992) enfrenta o despotismo dos instintos impondo sua vontade acima de qualquer ato de autoconservação; através da representação desse embate, vemos a liberdade moral desfilar diante de nossos olhos, transparecendo na representação o suprassensível, o invisível. As personagens Johanna e Maria Stuart personificam esse embate de impulsos em que a vontade prevalece. Maria Stuart cai em desgraça porque desequilibrou a harmonia geral, ou seja, suas ações levaram-na a praticar um ato que destruturou a ordem estabelecida. Entretanto, para que ela seja reconhecida pelo público como heroína, precisa legitimar-se como alguém capaz de sentir antes mesmo de aparecer como ser racional. Ela precisa demonstrar que sua alma sente “o sofrimento intensa e intimamente” (SCHILLER, 1992, p. 116), mas que há uma carga de racionalidade que lhe permite não ser subjugada e dominada pelo amor que sente pela vida, pois quando o sacrifício dela se faz necessário, deverá demonstrar coragem e autodeterminação para submeter-se com honra a seu destino trágico. Já na personagem Johanna, Schiller concilia a selvageria da guerra e a delicadeza bela de uma donzela de dezessete anos, que, movida por uma instância divina, age também de forma divina. É interessante notar que a divinização inicial da heroína foge ao *status* do herói trágico descrito por Schiller. Segundo Kant (1992, p. 71, nota nº 23),

É, sem dúvida, uma limitação da razão humana, que nem sequer dele se há-de separar, o facto de não podermos pensar valor moral algum de importância nas acções de uma pessoa sem, ao mesmo tempo, tornar humanamente representável esta pessoa ou a sua manifestação [...]; com efeito, a fim de para nós tornarmos apreensíveis qualidades

sobrenaturais, precisamos sempre de uma certa analogia com seres naturais. Por isso, um poeta filósofo atribui ao homem, enquanto tem de combater em si uma propensão para o mal, e inclusive por si mesmo, contanto que a saiba vencer, uma posição mais elevada na escala moral dos seres do que aos próprios habitantes do céu, os quais, em virtude da santidade da sua natureza, estão subtraídos a toda sedução possível.

Para Kant, o poeta-filósofo ao mesmo tempo em que aproxima seus heróis da figura humana, também os diviniza, tornando-os todos semelhantes à imagem de Jesus, por exemplo, que são tentados, mas conseguem agir de forma moral, buscando alcançar o divino. Afora a propensão para o mal, da qual Schiller discorda de Kant, a elevação do personagem ao divino é para Schiller algo que também necessita de uma aproximação com o humano, pois o seu completo afastamento repele a figura do personagem do leitor/espectador, impedindo uma identificação.

Para o autor (1992), os heróis muito virtuosos não são recomendados, pois quando o são em demasia afastam a participação do espectador na identificação com o mesmo. Em contrapartida, essa identificação não pode ser exagerada, já que é necessário que se mantenha um certo distanciamento para que o espectador não se deixe levar pelo exacerbamento de sentimentos. Ele deve conservar a sua plena liberdade para que consiga fruir o prazer que o sublime proporciona, e o dramaturgo deve manter uma variação dos sentimentos suscitados pela tragédia para que o distanciamento seja sustentado. Dessa forma, o poder imaginativo do leitor/espectador permanece ativo e não o faz sucumbir pela emoção, que lhe tira o prazer da fruição estética. A liberdade dos sentidos é essencial.

Por isso, após a divinização inicial da heroína Johanna, Schiller nos mostra a fraqueza, a emersão da natureza sensível da personagem, que em um momento de fúria deixa transparecer sua humanidade. Ao ver-se novamente como alguém que é movida também por necessidades físicas, em que o sofrimento alcança o racional, quando vê que sua culpa ao matar os inimigos é maior do que essa força divina que penetrou seu corpo, ela é abandonada pelos deuses, e é nesse abandono que a heroína percebe a sua força, a sua liberdade enquanto ser moral, pois é a partir da imposição da sua vontade, do enfrentamento do sensível por essa vontade que a faz quebrar a ligação com o divino que a limitava e lutar por aquilo que se tornou o seu ideal, não mais influenciada pelo divino, mas sim

livre para a sua decisão moral. Ela se torna autônoma. É como se ao atuar sob a influência divina, a heroína não tivesse liberdade, fosse apenas um corpo que se deixa levar pelo divino, uma marionete kleistiana que só se movimenta quando o seu Deus se dispõe a emprestar-lhe a alma; ao recobrar a sua liberdade, ela expõe toda a força que o seu caráter possui, ou seja, a verdadeira liberdade. A primeira influência (divina) acontece do externo para o interno; a segunda (moral) ocorre do interno para o externo, e, por isso, é mais verdadeira.

Dessa forma, as heroínas de Schiller passam por todas as privações e mesmo assim a serenidade e capacidade de liberdade de ambas nos surpreendem devido à nobreza de suas ações. Elas renunciam aos interesses vitais através de uma livre opção moral, aceitando conscientemente os males que sofrerão. É a possibilidade de encontrar no herói essa vontade totalmente livre, corajosa e autodeterminada que, na visão de Schiller, agrada nosso gosto estético: o personagem sofre, mas resiste bravamente aos instintos de autoconservação porque sua livre vontade dá forças para esta resistência, revelando seu lado digno e comprovando que a sua destinação espiritual ultrapassa a transitoriedade da existência.

O herói sofre, mas resiste diante da magnitude de seu caráter moral: ele repete sua vida de desgraça no palco e serve de exemplo aos que o assistem. Dessa maneira é que Schiller irá caracterizar a tragédia como uma instituição moral. O teatro, que se utiliza de meios morais para proporcionar o entretenimento, pode ser entendido então como um “auxiliar” da justiça, mas mais potente que suas leis, pois age no âmago do ser humano: “Nosso prazer ante o belo, o comovente e o sublime fortalece os nossos sentimentos morais” (SCHILLER, 1992, p. 16). O palco nos familiariza com os destinos humanos, com o acaso e nos dá os meios que fazem com que mantenhamos a nossa vontade diante de imposições. Mesmo diante dos males a que são submetidos os heróis trágicos, nos entretemos porque a liberdade com que eles enfrentam esses males são superiores ao seu bem-estar; eles renunciam aos interesses vitais através de uma livre opção moral, o que nos faz sentir nessa capacidade de liberdade do herói a nossa própria. A desgraça fictícia, o patético, segundo Schiller (1992), “põe-nos em *direta relação* com a lei dos espíritos que impera em nosso peito” (SCHILLER, 1992, p. 67). Por ser fictícia, ela nos encontra preparados, pois nos atinge como mero produto da imaginação. Ao nos familiarizarmos com esta desgraça através do teatro, ganhamos, segundo o autor, vantagem no mundo sensível, pois a partir do momento que ela se torna real, estamos preparados para enfrentá-la. O nosso coração, na

ficção, vivência esta desgraça, mesmo que de forma mais amena: “Por essa razão, pode dizer-se que o patético é uma inoculação do destino inevitável, pela qual é privado de sua malignidade, já que o ataque desta é conduzido contra o lado forte do homem” (SCHILLER, 1992, p. 67).

Disso depreendemos que o sofrimento, para Schiller, é a chave da libertação da alma humana, e é através dele que conseguimos alcançar o domínio da moral sobre o sensível. E a vontade moral só nos agrada na medida em que atinge o objetivo de libertar o homem; clamamos pelo entretenimento, pelo efeito estético libertador. A arte é formadora na medida em que, como imitadora, consegue atingir o coração do homem livre de limitações. Ela o expõe a uma situação que poderia ser real, causa nele o efeito sublime através de um personagem que age de forma sublime, e lhe garante a vantagem de estar preparado caso o destino funesto se torne real. Nesta relação entre realidade e arte, a arte, por preparar o homem para a realidade, se torna superior a esta na formação do homem.

Safranski (2006, p. 478) diz que à época de Schiller a peça *Die Jungfrau von Orleans* foi recebida com grande entusiasmo e que a esse entusiasmo se mesclaram os primeiros sentimentos patrióticos, contrários à expansão do império napoleônico na Alemanha (SAFRANSKI, 2006, p. 478):

El público no veía en *La doncella de Orleans* no sólo una pieza mágica de tipo romántico, sino que además percibía en ella un mensaje político. En la figura de la mística militante veía el renacimiento nacional de Francia. ¿No habría necesidad también en Alemania de semejante figura con dotes de caudillo carismático? Schiller había suscitado en el escenario el encanto de una política salvadora.

Prestes a entrar sob o domínio napoleônico, a Alemanha fragmentada da época de Schiller se vê diante de uma força externa que pretende se estabelecer como governante do país, assim como na peça vemos Johanna lutar contra forças externas que dominavam a França durante a Guerra dos Cem Anos. E o cenário não poderia ser mais propício: como um país que lutou para ser governado pelos seus poderosos, quer impor seus domínios sobre outros países? A perspicácia com que Schiller abordou o tema e elevou a figura de Joana D’Arc à categoria de mártir, figura essa anteriormente categorizada por Shakespeare como bruxa e satirizada por Voltaire, dão o tom da tentativa de Schiller de

promover a revolução através da arte. A literatura intenta na prática o que a teoria na filosofia propõe.

Disso resulta que, na ótica de Schiller, o ponto central é entender como a arte se comporta em relação ao espírito humano e em relação ao seu momento contemporâneo, e a Revolução Francesa despertou nos intelectuais da época o interesse em se descobrir o que era realmente a Alemanha. Para tanto, Schiller (1992) adentra a categoria do histórico e nos diz que na história encontramos “cenas patéticas da humanidade em luta com o destino, da irresistível fuga da felicidade, da segurança burlada, da injustiça triunfante e da inocência vencida” (SCHILLER, 1992, p. 68), que podem nos fornecer material suficiente para a reflexão do momento contemporâneo. Como objeto sublime, a história é para Schiller (1992, p. 68) um abalo sísmico que destrói, reconstrói e destrói novamente, configurando a luta da humanidade contra o destino, que nos arremessa em direção à felicidade para trazer-nos o infortúnio ou vice-versa. A arte trágica aproveita-se dos atos sublimes que provêm da história para, imitando, instigar a nossa capacidade de sentir o sublime, e o referencial histórico funciona, dentro da obra artística, como um símbolo do real.

Schiller (1992) parte da premissa aristotélica de que a tragédia não deve reproduzir o fato histórico assim como aconteceu: ao invés disso, ela deve, como forma de alcançar o fim poético, reproduzir uma ação que deleite a partir da comoção (SCHILLER, 1992, p. 107):

Ao tratar, pois, de uma dada matéria segundo esse seu fim, torna-se, por isso mesmo, livre na imitação. Obtém o direito e até a obrigação de subordinar a verdade histórica às leis da arte poética e de trabalhar a matéria dada segundo suas necessidades.

Daí resulta que não cabe ao poeta ater-se ao fato histórico de forma fiel: é preciso que os acontecimentos e os personagens sejam moldados de acordo com as necessidades do assunto trágico e da verossimilhança. A arte criadora não é limitada pelas amarras da natureza, e nisto ganha porque faz com que o espectador seja livre diante do objeto sublime e belo: o que é imitação, não-realidade, atinge o homem na aparência, deixando-o livre do poder devastador da natureza, que se torna objeto de livre observação. Para Schiller (1992), é esse abandono do real que torna a arte verdadeira e ideal; por conseguinte, o escritor não deve utilizar-se do real (neste caso, da história) tal como o encontra no mundo

extraliterário, mas deve buscar o ideal na produção de todas as partes da arte.

Exemplos do uso de temas provenientes da história são encontrados facilmente na obra de Schiller. Em seus dramas históricos, o autor trata de fatos e personagens verídicos que foram importantes para a definição ou para o fortalecimento de seus respectivos países em termos da criação de uma identidade nacional ou sentimento de nação: Elizabeth I em relação à Inglaterra (na peça *Maria Stuart*), Joana D'Arc na França (*Die Jungfrau von Orleans*), Felipe II na Espanha (*Dom Carlos*), etc. Como se vê, em *Maria Stuart* o período abordado é o das tensões religiosas (entre Igreja Católica, Protestantes e Anglicanos); em *Die Jungfrau von Orleans*, a época é a da ocupação inglesa em solo francês; em *Dom Carlos*, a Espanha redefinia seus laços com as coroas portuguesa e austríaca, e tornava-se potência econômica mundial. Schiller critica em seus dramas o excesso e o abuso de poder e busca, através dessa crítica, refletir sobre seu próprio contexto. Essa identificação dos temas à situação histórica tem como foco a teoria do autor de que é no mundo estético que se dá a formação do homem, e é a partir daí que ele se liberta no mundo físico e consegue validar a sua liberdade, atingindo, assim a capacidade de ser livre e crítico à sua situação atual.

A teoria estética de Schiller se materializa na produção literária do autor, que consegue inserir em suas tragédias o homem percorrendo os três níveis - físico, estético e moral - para chegar à liberdade moral, ou seja, à sua sublimação. Em suas peças, sentimos o prazer estético de que fala Schiller no momento em que presenciamos a força e a nobreza de seus personagens, que lutam contra os impulsos de auto-conservação através da força moral que lhes é própria. O herói trágico clássico é aquele que se encontra em uma situação-limite e, nela, expande sua potência de herói, superando sua natureza; ele atira-se ao mundo da liberdade espiritual, caracterizando o triunfo da idéia, da reflexão sobre o impulso natural.

As heroínas de Schiller são parâmetro para entendermos essa ideia de homem clássico na medida em que suas ações são permeadas por uma racionalidade que busca controlar os ímpetos e que reconhece na harmonia a liberdade só pode ser alcançada através do equilíbrio. Sentimos a inadequação sensível sendo superada pela adequação moral e nos sublimamos a partir da capacidade moral dos personagens. Dentro dos moldes do teatro clássico, a dignidade de cada herói se expande perante o leitor/espectador, atingindo a formação moral: eles enfrentam seus impulsos para atingir a liberdade moral no suprassensível e partilham

essa experiência com o leitor/espectador, que vê no herói a sua possibilidade de liberdade.

Se a normatização da forma em Schiller, traduzida numa tentativa de manutenção da forma antiga, é fortemente marcada por essa característica ideal que a arte carrega em sua teoria estética, já é possível notar uma pequena interferência de questões externas, históricas no bojo de sua forma dramática. A forma trabalha de maneira a proporcionar o efeito estético libertador, mas muito embasada ainda nos parâmetros da forma antiga, fixa, pré-estabelecida.

Assim, a arte é para Schiller a chave para a educação do homem. É em estado lúdico que homem sente a liberdade, em que o nobre ou o escravo possuem os mesmos direitos. “No reino da aparência estética, portanto, realiza-se o Ideal da igualdade, que o fanático tanto amaria ver realizado também em essência” (SCHILLER, 2002, p. 141), ou seja, a estética realiza em essência as pretensões de um povo que não soube lidar com a liberdade e que, por isso, transformou o ideal de igualdade e fraternidade em terror. Literatura e filosofia se unem em Schiller com o propósito de proporcionar ao homem a capacidade para a liberdade, e o teatro tido como instituição moral instiga essa nossa capacidade de sentir o sublime e nos encaminha para a reflexão diante do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, R. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Filosofia Passo a Passo, 42).
- KANT, I. *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Morão. Coimbra: Edições 70, 1992
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- KORFMANN, M. Kant: autonomia ou estética compromissada? *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 08, p. 23-38, 2004.
- RÖHL, R.; Heise, E. *História da literatura alemã*. São Paulo: Ática, 1986.
- ROSENFELD, A. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993. (Debates 255)
- SAFRANSKI, R. *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Tusquetes, 2006.

- _____. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SCHILLER, F. *Maria Stuart*. Tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- _____. *Teoria da tragédia*. Introdução e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: E. P. U., 1992. (Biblioteca Pólen)
- _____. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Die Jungfrau von Orleans: eine romantische Tragödie*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- _____. *Kallias ou sobre a beleza*. A correspondência entre Schiller e Körner em janeiro e fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.
- _____. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Recolhidos por Christian Friedrich Michaelis. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. *Sobre graça e dignidade*. Tradução de Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em 28 de julho de 2016.

Aceito em 10 de dezembro de 2016.

ESTALOS NAS VIGAS: LITERATURA E DESENHOS DE ALFRED KUBIN

Maria Aparecida Barbosa¹

Resumo: O presente artigo compila as anotações de um estudo literário sobre a obra de Albert Kubin (Leitmeritz, 1877-Zwickledt, 1959), ilustrador e escritor austríaco. Kubin pertence à tradição de Bosch e de Breughel; ele igualmente representou os pesadelos, os medos, a loucura na obra artística, em seu caso tanto pictórica como literariamente. Kandinsky e Jünger destacam o papel e o valor do trabalho de Kubin dentre as artes expressionistas pela maneira como o artista percebia a condição de sua época em sintomas da decadência - nos estalos das vigas - e a expressava em desenhos visionários, terríveis e proféticos. O objetivo deste artigo é fazer confluir os depoimentos desses contemporâneos, a análise das pinturas, ilustrações e éfrases literárias de Kubin, a sua correspondência epistolar com o ilustrador brasileiro Oswaldo Göeldi (1895-1961), bem como finalmente a leitura de seus textos autobiográficos. O acervo dessas informações há de auxiliar nas decisões tradutológicas de registros e vernáculos do romance ilustrado *Die andere Seite/O Outro Lado*, de 1909.

Palavras-chave: Alfred Kubin; expressionismo; *Die andere Seite/O Outro Lado*; livro ilustrado.

Zusammenfassung: Dieser Beitrag stellt die Aufzeichnungen einer literaturwissenschaftlichen Forschung über Albert Kubin vor (Leitmeritz, 1877-Zwickledt, 1959), österreichischer Illustrator und Schriftsteller. Kubin steht in der Tradition eines Bosch, eines Breughel; er stellt ganz ähnlich die Alpträume, die Ängste, den Wahnsinn in seinen Bildern dar, in seinem Fall eben sowohl bildhaft als auch literarisch. Kandinsky und Jünger heben die Rolle und den Wert von Kubins Werken innerhalb der expressionistischen Kunst hervor, und zwar wegen der Art und Weise, in der der Künstler die Verhältnisse der Epoche, die Symptome des Verfalls, eben die Risse im Gebälk wahrnahm und das alles in visionären, schrecklichen und prophetischen Zeichnungen realisiert. Das Ziel des Beitrags ist es, die Zeugnisse dieser Zeitgenossen, die Analyse von Kubins

¹ Profa. Associada UFSC - aparecidabarbosaheidemann@gmail.com

Gemälden, Zeichnungen und literarischen Beschreibungen sowie seiner Korrespondenz mit dem brasilianischen Illustrator Oswaldo Göeldi (1895-1961) und schliesslich die Lektüre seiner autobiographischen Texte zusammenzuführen. Diese Informationen sollen die Übersetzungsentscheidungen bei der Übertragung des illustrierten Romans: *Die andere Seite / O Outro Lado*, 1909, nachvollziehbar machen.

Schlüsselwörter: Alfred Kubin; Expressionismus; *Die andere Seite*; illustriertes Buch.

Este artigo reporta algumas anotações da minha pesquisa sobre a obra em matéria de literatura e arte visual de Alfred Kubin (Leitmeritz, 1877-Zwickledt, na Áustria, 1959), além de trazer no final a tradução de um trecho do romance de sua autoria, *Die andere Seite/O Outro Lado*. Kubin é conhecido pelas ilustrações de obras literárias de Edgar A. Poe, Fiodor Dostoievski, E. T. A. Hoffmann, August Strindberg, Jean Paul, Voltaire, Honoré de Balzac, Hugo von Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann, Annette von Droste-Hülshoff, Franz Werfel, Gustav Meyrink, Paul Scheerbarth, bem como pelos desenhos para uma edição do Livro de Daniel do Velho Testamento. Sua forma de expressão foram a pintura e o desenho, embora esses trabalhos estejam sempre conjugados com o texto escrito.

Os biógrafos afirmam que o romance, seu único texto considerável, teria sido concebido num interstício de crise com a pintura. Em 23 de dezembro de 1908, referindo-se às 52 ilustrações que originalmente integram a edição do romance, Kubin confessou: *Esses desenhos constituem o melhor que eu já fiz até agora, o texto elucidativo é apenas moldura. Eu, pessoalmente, não quero estrear como escritor.* (METZLER 1986: p. 391). Embora o autor prezasse as ilustrações e as considerasse o cerne do livro, enquanto o texto literário, a seu ver, não passava de acessório, para enorme prejuízo da leitura a edição Rowohlt Taschenbuch de 2001 priorizou o texto literário e renunciou ao conjunto das ilustrações, mantendo somente uma delas na arte da capa.

Kandinsky destaca seu espírito lúcido, sensível para perceber e apontar à ruína como um arauto: *Entre estes visionários da decadência está, em primeiro lugar, Alfred Kubin. Com força irresistível nos arrasta à atmosfera aterradora do vazio implacável. Esta força brota dos desenhos de Kubin, mas também de seu romance Die andere Seite.* E Ernst Jünger, no ensaio "Os Demônios da Poeira, um estudo sobre a obra de Alfred Kubin", texto

publicado originalmente no Jornal *Hamburger Nachrichten* em 1931, considera Kubin referência imprescindível na pesquisa sobre gêneros artísticos Fantástico, Realismo Mágico etc., devido à ousada maneira como sintetiza a vanguarda expressionista. Sobre sua pintura ele escreve:

A vida das pessoas é vista em momentos oníricos; ela é de uma atividade demoníaca ou de uma inércia apática, vegetal. Surgem figuras, cuja aparição surpreende pela sua maneira fantasmagórica, e outras, que nem supõem estar sendo espreitadas em seus movimentos mais secretos. Torna-se viva aqui a curiosidade aflita dos contos de fadas, como a que acomete crianças ante baús proibidos. Uma espécie de atividade, cujo sentido ou falta de sentido fica vedado ao próprio ator, é vista como que através de rachaduras na parede, buracos de fechadura ou telescópios antiquados. (JÜNGER: s. data: p. 496)

Os depoimentos desses contemporâneos atribuem a Kubin, portanto, papel preponderante na pintura expressionista. É preciso lembrar que o contexto quando da escritura do romance é o período anterior à Primeira Guerra. O tom apocalíptico de sua escritura faz clara alusão a um futuro maniqueísta. Seus desenhos são legados como se fossem claves que revelam a crônica da época registrada nos estalos das vigas, nas teias de aranha e nas rachaduras em paredes, como acentua Jünger (Idem: 498).

A narrativa do romance *O Outro Lado* apresenta a sensação de isolamento e desespero do indivíduo no espaço. Está constituído por três partes: "Der Ruf" (O Chamado), "Perle" (Pérola), "Der Untergang des Traumreichs" (O Declínio do Reino os Sonhos), e "Schluss" (Epílogo). Tanto no trecho inicial de "O Chamado" como na Segunda Parte, o narrador tenta explicar a origem de suas fantasias e, para constituir o parâmetro do que convencionou chamar "real", ele recorre ao argumento documental: se propõe a relatar no livro suas vivências ou os depoimentos de outras pessoas do Reino dos Sonhos.

Convidado (na verdade, seduzido através de uma bela quantia de dinheiro) pelo ex-camarada de ginásio Patera, uma enigmática figura, da qual muito se conta, mas que, ao que tudo indica, prefere manter-se incógnita e misteriosa, o narrador parte com a mulher com a intenção de participar do ambicioso projeto de um novo mundo, nos confins asiáticos. A expectativa de encontrar um lugar onde estivessem em vigor

instituições justas se frustra terrivelmente, quando ele se depara com um reino obscuro e decadente. Em seu registro, bem ao contrário de uma sociedade de espaço utópico, conforme o *Estado do Sol* (publicado em 1623, por Tommaso Campanella), a *Utopia* (1517, por Thomas Morus), ou a *Nova Atlântida* (1638, por Francis Bacon), o narrador expressa o malogro, uma experiência fracassada de sociedade.

Dispersos por todo o romance, estão descrições, através das quais se evidencia o domínio da perspectiva, da profundidade de campo, dos traços, das cores: afinal se trata da literatura de um pintor, cujo protagonista narrador em primeira pessoa é um ilustrador. Na descrição da capital Pérola, citada abaixo, é como se o texto literário fosse uma éctrase do quadro "Ahnung" pintado por Kubin em 1906. Observo a tentativa de ampliar o campo semântico das palavras, atribuindo-lhes sensações originárias da visão, que se persegue igualmente na tradução.

(...) mas o céu, que se via ali, era eternamente nublado; o sol nunca brilhava, a lua ou as estrelas nunca eram visíveis à noite. As nuvens estavam constantemente baixas, tocando a terra. Víamos os escuros cúmulos nas tempestades, mas nunca o firmamento azul.

Um erudito professor, sobre o qual voltarei a falar, associava a persistente nebulosidade pardacenta aos vastos pântanos e florestas. Eu, sinceramente, não vi o sol uma única vez durante esses anos. No começo, sofri muito por isso, e o mesmo se passava com todo recém-chegado. Às vezes, porém, as formações de nuvens possuíam uma luminosidade surpreendente, inclusive alguns raios de luz indireta vinham incidir sobre nossa cidade, sobretudo no final da minha estada em Pérola. Mas nunca chegava a ser um triunfante céu aberto - nunca.

Sob essas condições é fácil imaginar o aspecto da terra com seus campos e florestas. Em lugar algum se via um verde forte. As plantas, matos, arbustos e árvores eram encobertos por um verde-oliva embotado. O que na nossa terra se destacava em brilhantes colorações, aqui era fosco, apagado.

Na maioria das paisagens, o azul do céu e o amarelo da terra dominavam, enquanto as outras tonalidades surgiam apenas esparsas. Mas aqui o cinza e o marrom predominavam. O melhor, o colorido faltava. Harmônica

era a visão do Reino dos Sonhos, isso é preciso admitir. (KUBIN 2001: p. 51-52)

As palavras colorem o céu, e o universo de cores restringe-se aos sobre-tons dentro da gama cinzenta das nuvens, apesar de todas as variações. A longa digressão a respeito da monotonia da paisagem vai se estender ao tempo e às estações do ano. A princípio uma referência literal, essas palavras terão seu sentido ampliado metaforicamente e conferirão um atributo plástico ao tédio das ruas da cidade, da vida dos seus habitantes. Após pincelar a paisagem, o foco se aproxima da *urbis*:

Uma imponente cordilheira delimita o reino ao norte. Seu cume estava constantemente coberto pela região de névoa. A passagem para a planície é íngreme e abrupta, e ali está a origem de uma poderosa nascente de água: a do Negro. Esse rio desaba em violentas cascatas montanha abaixo e se alarga na saída de uma colina estreita. Então, suas águas fluem a partir dali numa coloração escura, quase um rio de nanquim que traça um arco. Justamente nesse local foi fundada a capital do Reino dos Sonhos. Tristemente sombria Pérola se ergue do pobre solo numa uniformidade incolor. (KUBIN 2001: p. 52-53)

É alternando, pois, na escritura profundidade de campo e ação pretensamente documental com a narrativa em primeira pessoa, que se constrói o contraste e o paradoxo, característicos dessa literatura. Meyrink e Franz Kafka empregaram estratégias análogas.

Aliás, a experiência da personagem do romance de Kubin ressurgiu no conflito da figura K. com seus antagonistas dentro da narrativa do romance *Der Prozess*, que Kafka escreveu entre 1914 e 1915, mas só viria a ser publicado em 1925. O ilustrador, protagonista do romance de Kubin, procura em vão uma maneira de ser recebido pelo seu anfitrião, o senhor absoluto do Reino dos Sonhos, enquanto K. esperava ser atendido pela autoridade, por alguém que pudesse lhe fazer justiça.

A afinidade espiritual de Kubin com outros artistas contemporâneos seus é comumente observada por biógrafos e críticos. O acervo do Museu Casa de Kubin em Zwickledt (Kubin-Haus), na Áustria, possui cartas, nas quais, entre outros o pintor Lyonel Feininger (Nova

lorque, 1871-1956) exprime a sedução que exerciam sobre ele os desenhos do Kubin.

Graças à potência que aterrorizava e ao mesmo tempo revelava rumos a vários artistas, o conjunto de sua obra motivou diversas pesquisas. Uma delas contemplou o diálogo entre Kubin e o artista brasileiro Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 1895-1961), conhecido ilustrador de obras literárias brasileiras canônicas, como as edições originais de *Canaã*, de Graça Aranha, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, ou a edição mais conhecida do romance *Mar Morto*, de Jorge Amado, que a Martins Fontes publicou em 1967. Em *Oswaldo Goeldi - uma autobiografia* se ressalta no estilo de Goeldi justamente a relação que também marcou o trabalho de Kubin: a imagem submissa ao texto como ilustração ou como uma tradução espontânea e autônoma.

O questionamento gráfico que aproximava os dois artistas plásticos pode ser observado também na literatura do romance *O Outro Lado*: o próprio texto verbal possui uma espécie de faculdade criadora de imagens de linguagem visual complementares às ilustrações que o autor preparou para compor a obra.

O livro sobre Goeldi reserva extensa exposição sobre a correspondência entre ambos os artistas, cujos trechos abaixo ilustram as demonstrações do vínculo espiritual que marcou sua sintonia profissional durante alguns anos. Conforme se depreende da evolução, da transformação das gravuras e dos desenhos, Goeldi acabou encontrando um próprio estilo, mais vivo e bem menos sombrio que o de Kubin.

Rio de Janeiro, 4/8/1926.

Caro Sr. Kubin,

Queira ter a bondade de olhar meus desenhos. Quem sabe o senhor possa recomendar-me à Piper Editora ou a outra grande editora artística? O desenho vem a ser uma função orgânica do meu eu, sem o qual o meu equilíbrio sofre. Talvez, se eu fosse mais conhecido, poderia dedicar-me totalmente ao desenho e perder algumas inibições que ainda sinto de vez em quando. Nota-se logo, sem dúvida, a forte influência que o senhor exerce sobre mim. O exemplo que senti na sua força artística levou-me ao bom caminho. Quero dizer-lhe da minha gratidão: o senhor abriu muitos caminhos novos à jovem geração de gráficos. Num momento crítico da minha vida, foi o senhor quem me deu

força; considero isto uma grande sorte e espero poder procurá-lo pessoalmente algum dia. Por favor, escreva-me dizendo o que acha destes trabalhos.

Oswaldo Goeldi.

Rio de Janeiro, 15/12/1950.

Caro Sr. Kubin,

(...) o livro de H. Esswein, *Alfred Kubin, um Ensaio sobre o Artista e sua Obra* foi o primeiro que me chamou a atenção e manifestou sua personalidade, tendo em efeito decisivo para mim - em 1917, em Berna. Sim, aos poucos avancei na idade - 56 anos. Dentro das minhas possibilidades, me esforcei honestamente - sempre com fidelidade para comigo mesmo e minha admiração inalterável pelo senhor. Com pouquíssimos materiais, pena e nanquim, o senhor refletiu o seu riquíssimo mundo interior de mil modos, e daí se conhece o mestre. Acho que foi a paixão, a imaginação ardente das suas criações - um verdadeiro visionário. Com o avanço da idade, admiro o eterno Kubin, que nunca fraquejou e permaneceu sempre jovem, que valor positivo! Poucos, sim, muito poucos do nosso tempo têm esta virtude "única" e maravilhosa do trabalho artístico. No meu completo isolamento, o seu exemplo sempre foi suficiente para mim.

Oswaldo Goeldi.

(RIBEIRO 1995: p. 176-177)

O diálogo entre Kubin e Goeldi incluía discussões técnicas sobre suas formas de trabalho e experimentos com novos materiais. As cartas constituíram um rico intercâmbio de informações e selaram durante 26 anos, no período que vai de 1926 a 1952, a afinidade plena de admiração e respeito mútuo entre os dois ilustradores. Essa amizade foi fundamental para associar o nome de Kubin ao Brasil, país onde ele, na *III Bienal de Artes de São Paulo* de 1955, foi premiado pela retrospectiva especial de seu trabalho.

Além do romance *Die andere Seite*, Kubin publicou os seguintes textos literários:

- as novelas reunidas num livreto chamado *Der Guckkasten* (Caixa de curiosidades), em 1925, (que C. David em sua tradução francesa

editada pela Allia denominou magnificamente *Le Cabinet de curiosités et autres textes*);

– juntando a esses mesmos textos informações sobre materiais e técnicas artísticas que empregava no trabalho de pintura, surge mais tarde *Aus meiner Werkstatt* (Do meu Ateliê).

– *Dämonen und Nachtgesichte* (Demônios e Rostos Noturnos) é publicado em Berlim, em 1926, com 130 reproduções de obras de diversas fases de criação, sendo que o prefácio contém comentários autobiográficos;

– uma coletânea de textos esparsos, *Vom Schreibtisch eines Zeichners* (Da Escrivainha de um Desenhista), em 1939;

– postumamente, em 1970, foi publicado o livreto *Aus meinem Leben* (Minha Vida).

Apresento a seguir um trecho de minha tradução de *Die andere Seite*, publicado originalmente em München, pela Editora Georg Müller, no ano de 1909. Para efeito de minhas leituras tenho empregado a edição Editora Rowohlt, de 2001.

O Outro Lado

Primeira Parte: O Chamado

A Visita

Entre meus conhecidos do tempo de jovem, havia um sujeito singular cuja história vale a pena ser contada. Eu fiz o possível para descrever pelo menos uma parte dos estranhos fatos relacionados com o nome de Claus Patera.

Durante a narrativa, aconteceu-me algo inusitado: à medida que eu ia anotando muito compenetrado minhas próprias experiências, escapava-me sem que eu percebesse a descrição de situações que não presenciara e sobre as quais não poderia ter sido informado por outrem. Acabei contando, portanto, os fenômenos extraordinários que a proximidade de Patera gerou numa coletividade inteira. Precisei atribuir essas influências à minha misteriosa faculdade de clarividência. Quem desejar uma explicação, que se volte às pesquisas de espirituosos cientistas da alma e afins.

Eu conheci Patera há sessenta anos, em Salzburg, quando nós, ambos, entramos no ginásio local. Naquele tempo ele era um sujeito pequeno, porém de ombros largos e, no máximo, chamaria a atenção a

sua basta cabeleira cacheada de corte antiquado. Meu Deus, nós éramos uns rapazes selvagens, malcriados e fazíamos pouco caso das formalidades. Apesar disso, como um homem idoso, preciso admitir ter guardado perfeitamente na memória os olhos muito grandes, levemente pronunciados, de cor cinza-clara. Mas, quem naquela época pensava em futuro?

Três anos depois eu troquei o ginásio por outra instituição de ensino, os contatos com meu ex-camarada foram se tornando mais esparsos, até que no final das contas, mudei de Salzburg para outra cidade e perdi de vista durante vários anos tudo o que me era familiar. O tempo foi passando e minha juventude foi se esvaindo, eu já vivera muitos momentos intensos e era um homem na faixa dos trinta anos, casado e pelejando para sobreviver como desenhista e ilustrador. Então, isso foi em Munique, onde nós morávamos, alguém me anunciou, numa nublada tarde de novembro, a visita de um desconhecido.

– Entre!

O visitante era - tanto quanto pude distinguir à meia-luz - um homem de aparência comum, que foi logo se apresentando:

– Franz Gautsch: seria possível conversarmos por uma meia hora?

Assenti, ofereci-lhe uma cadeira e pedi que trouxessem luz e chá.

– Como posso lhe ser útil?

Minha indiferença inicial transformou-se a princípio em curiosidade, depois em assombro, quando o estranho disse mais ou menos o seguinte:

– Eu lhe farei algumas propostas. Não falo por mim, mas em nome de um homem que o senhor talvez tenha esquecido, mas que ainda o tem gravado na memória. Esse homem possui riquezas de valor incalculável para os padrões europeus. Refiro-me a Claus Patera, seu antigo camarada de escola. Por favor, não me interrompa. Por um acaso singular, passou às mãos de Patera uma enorme fortuna, talvez a maior do mundo. Seu ex-colega pôs-se então a trabalhar para a concretização de uma idéia que pressupõe, de certa maneira, inesgotáveis bens materiais. *Seu desejo era fundar um Reino dos Sonhos!* O caso é complicado, eu serei breve.

– Inicialmente foi adquirida uma área apropriada de três mil quilômetros quadrados. Um terço do terreno é bastante acidentado, o restante perfazem uma planície e uma região de colinas. Grandes florestas, um lago e um rio partilham e vitalizam o pequeno reino. Foi construída uma cidade, vilarejos; a partir daí surgiu uma demanda, pois a

população inicial montava doze mil almas e agora o Reino dos Sonhos conta com sessenta e cinco mil habitantes.

O estranho sujeito fez uma breve pausa e bebeu um gole de chá. Eu estava bem quieto e falei ligeiramente embaraçado.

– Prossiga!

Então eu soube o seguinte:

– Patera nutre profunda repugnância contra todo e qualquer progresso. Digo e repito, contra todo e qualquer progresso, assim chamado o ramo científico. Nesse ponto, por favor, compreenda minhas palavras tão literalmente quanto possível, pois nelas está a idéia essencial do reino dos sonhos. O reino está delimitado dos arredores por um muro e protegido de quaisquer invasões por potentes equipamentos de segurança. Um único portão permite entrada e saída e facilita o rigoroso controle do acesso de pessoas e bens. O Reino dos Sonhos, asilo para pessoas insatisfeitas com a cultura moderna, está munido para atender todas as necessidades físicas dos habitantes. O senhor desse reino está longe de pretender criar uma utopia, um tipo de país do futuro. Só para mencionar de passagem, a carência material prolongada não existe ali. As metas mais nobres dessa sociedade estão menos voltadas para a manutenção de valores reais da população e de indivíduos isolados. Não, nada disso!... Mas eu o vejo sorrir incrédulo e, admito, é difícil para mim descrever com palavras aquilo que Patera de fato almeja com o Reino dos Sonhos.

– Antes de qualquer coisa, seria necessário notar que cada habitante do reino estava predestinado a sê-lo, por nascimento ou acaso posterior. É sabido que órgãos de sentido altamente apurados capacitam seus possuidores a conceber relações de um mundo peculiar, o que não é dado conhecer aos seres medianos, fora circunstâncias bem específicas. Veja bem, senhor, justamente *o que não é dado conhecer* perfaz a meta dos nossos esforços. Num sentido último e profundo é da base insondável do universo que o povo dos sonhos - assim se autodenominam - jamais se descuida.

– Vida normal e mundo onírico perfazem talvez uma contradição e essa diferença dificulta a compreensão. Perguntas, tais como: o que acontece no Reino dos Sonhos? Como se vive lá? Eu simplesmente não posso responder. Eu poderia fazê-lo um tanto superficialmente, contudo, faz parte da natureza intrínseca do nosso povo certa aspiração à profundidade. Tudo nos interessa o quanto possível pelo viés espiritual; o sofrimento e a alegria dos contemporâneos não são familiares ao sonhador. E, devido aos padrões de valoração tão diferentes das

convenções o sonhador naturalmente precisa manter-se na ignorância desses sentimentos. Porém, um mínimo que seja, ao menos para efeito de analogia, o conceito de "disposição" deve ser esclarecido. Nosso povo vivencia somente estado de espírito, melhor dizendo, vive apenas em *estados de espírito*. Toda e qualquer estrutura social que ele molda através do trabalho, tão conjugado quando possível com os concidadãos segundo o arbítrio de cada um, resulta somente em matéria e há o cuidado para que essa não se esgote. Mas o sonhador não crê em nada além do sonho, *do seu próprio sonho*. E existe uma preocupação constante em nosso país no sentido de nutri-lo e fomentá-lo; perturbá-lo seria uma traição impensável.

– Isso explica o rigoroso critério de escolha das pessoas convidadas a participar da comunidade. Enfim e em suma, eu lhe digo o seguinte...

Gautsch apagou então o cigarro e olhou-me bem fundo nos olhos:

– Claus Patera, senhor absoluto do Reino dos Sonhos, encarregou-me como agente a fim de convidá-lo a emigrar para esse país.

As últimas palavras, o meu visitante pronunciou um pouco mais alto e com muita formalidade. Em seguida o homem calou-se e eu, por minha vez, a princípio fiquei quieto, reação que meu leitor certamente compreenderá. Era quase natural que eu julgasse estar frente a frente com um louco. Foi sinceramente penoso disfarçar minha agitação. Como se estivesse brincando distraidamente, afastei o abajur do alcance do sujeito, ao mesmo tempo, escondi um compasso bem como um pequeno estilete, por causa das pontas, objetos perigosos.

A situação era, de fato, muito embaraçosa. No início daquela história de sonhos eu pensava que algum conhecido meu tentava me pegar com uma piada. Infelizmente, contudo, cada vez mais se desvanecia qualquer chispa de esperança nesse sentido, e há dez minutos eu vinha refletindo em desespero sobre as alternativas possíveis. Eu sabia que o melhor remédio quando se lida com loucos é entrar no jogo e concordar. Mesmo assim! Eu não sou nenhuma fortaleza, sou um sujeito retraído e fraco! No entanto, lá estava o solene Gautsch sentado na minha sala com seu aspecto de burocrata, lunetas e cavanhaque!

Mais ou menos esses pensamentos me ocorreram naquela contingência. Preciso acrescentar, além disso, que meu interlocutor aguardava uma resposta. Na pior das hipóteses, no caso de algum acesso de fúria eu poderia apagar a luz e sair furtiva e silenciosamente da sala.

– Claro, claro! Estou entusiasmado! Só preciso trocar umas palavras com minha mulher. Amanhã, Senhor Gautsch, eu lhe darei minha resposta.

Eu falei assim num tom benevolente me levantando. Mas meu visitante permaneceu tranquilamente sentado e respondeu com secura:

– O senhor entendeu mal a proposição, o que é bastante compreensível. Mais provavelmente não está acreditando em mim, ou conforme indica sua irritação mal contida, está nutrindo uma suspeita contra minha pessoa. Dou-lhe minha palavra: estou bem de saúde, mais saudável do que qualquer um poderia estar. A comunicação que lhe fiz é séria; por estranha e esquisita que possa soar. Talvez vendo isso o senhor fique calmo!

Assim dizendo, mostrou-me um pequeno embrulho e o colocou a minha frente encima da mesa. Li meu endereço preciso, abri o selo e descobri um estojo elegante de cor cinza-esverdeado. Dentro dele encontrava-se uma pequena miniatura, o busto de um jovem. Cachos castanhos emolduravam um semblante de expressão antiga; os olhos, muito claros e pronunciados do relevo da escultura, fitavam-me atentamente: era sem dúvida nenhuma Claus Patera!... Nos últimos vinte anos durante os quais nós não nos vimos, eu quase nem pensava nesse camarada, que julgara completamente desaparecido. Ao contemplar a escultura fiel, o considerável interstício de tempo diminuiu subitamente em minha mente. Surgiram ante mim os corredores pintados de amarelo do Ginásio de Salzburg, vi novamente o bedel com seu digno papo escondido a duras penas pela barba rala. Novamente eu me vi em companhia dos outros rapazes, entre eles Claus Patera,

– De onde o senhor tirou esse busto? -, perguntei sem pensar, levado pela curiosidade.

– Estou lhe dizendo! -, respondeu meu interlocutor.

– Tenho a impressão de que seu receio desapareceu. -, prosseguiu ele com um sorriso bondoso e inocente.

– Mas isso é uma loucura, uma brincadeira, um embuste! -, saiu de dentro de mim junto com risadas.

O Senhor Gautsch me pareceu subitamente um homem normal e honrado. Lá estava ele concentrado em remexer o chá. Com certeza havia alguma piada atrás disso tudo, mais tarde eu haveria de esclarecer o mistério! Minha imaginação mais de uma vez me pregara uma peça! Como eu pude, por um instante sequer, considerar o sujeito maluco, só por causa de uma história dessas? Meu Deus do Céu, como a gente envelhece! Eu fiquei alegre e bem-humorado de repente.

– Na escultura, então, o senhor acredita? -, falou Gautsch.

– O seu amigo, nela representado, teve um destino bem original. Ele completou algumas poucas disciplinas de latim em Salzburg; com

quatorze anos fugiu da casa da tia e circulou em companhia de ciganos pela Hungria e pelos Bálcãs. Dois anos mais tarde, chegou a Hamburg - naquele tempo ele era domador de animais - e acabou trocando a profissão pela de marinheiro e alistou-se como marujo num pequeno cargueiro. Numa de suas viagens ele finalmente chegou à China. Ancorado ao cais do Cantão ao lado de vários outros navios, o cargueiro estava sendo abastecido com milho e arroz: uma medida de prevenção contra a carestia. Terminado o embarque, o navio foi obrigado a permanecer no porto, porque algumas mercadorias, como cabelo humano e um tipo de porcelana fina, não estavam prontas para a viagem.

– Patera aproveitava o tempo ocioso para passear pelo país. Foi nessa ocasião que ele salvou a vida de uma distinta chinesa, uma senhora idosa. Tendo escorregado na lama de uma região alagada, essa dama teria certamente se afogado e encontrado seu fim num daqueles canais fluviais do Cantão. Pessoas de tranças presentes no local - elas quase nunca nadam - estendiam as mãos e gritavam, mas não ousavam mergulhar nas águas turvas e marrons. Seu amigo, que é um mestre em mergulho, passava pelo local justamente naquele momento e não hesitou em pular na torrente. Após lutar contra a correnteza, conseguiu arrastar a inconsciente a terra. A mulher voltou a si. Tratava-se da esposa do homem mais rico do planeta; um alquebrado ancião, que logo em seguida chegou portado dentro de uma liteira. Muito agradecida, a velha senhora abraçou em silêncio o jovem salvador e o conduziu a uma grande casa de campo.

– O teor da conversa que teve lugar naquela ocasião permanece misterioso. O certo é que Hi-Yong não possuía descendência e decidiu adotar o pobre marujo como filho, e o manteve consigo em casa. Três anos mais tarde, dos quais só se tem notícia de que Patera viajou por regiões ignotas do continente asiático, ele estava em luto pela morte dos pais: Hi-Yong e sua mulher faleceram no mesmo dia. O herdeiro único e universal tomou posse de tesouros fabulosos e incalculáveis.

– E agora entra a história do Reino dos Sonhos. A idéia é original, se o senhor me permite vou passá-la a um amigo escritor que a transformará em bela literatura. -, intervim gracejando.

– O senhor aceita um cigarro? -, ofereci.

O visitante agradeceu, suspirou à maneira dos homens de negócio e observou num tom bastante calmo e claro:

Como eu já lhe disse, está patente para mim que o senhor me toma por um fanfarrão ou contador de lorotas. Devo lhe dizer, contudo, que não vim aqui a fim de convencê-lo sobre a veracidade do Reino dos

Sonhos, mas sim para convidá-lo em nome do meu comitente. Por ora, eu acredito ter cumprido minha missão. Se o senhor não confia no que eu expus, não há nada que eu possa fazer. Em todo o caso, peço-lhe uma confirmação do recebimento desse busto. É bem possível que eu venha a ter outras encomendas para lhe trazer em breve.

Gautsch levantou-se com uma leve inclinação. Para ser franco, o homem não parecia definitivamente ser um embusteiro. E o estojo estava em minhas mãos. Ao abri-lo novamente, percebi uma abertura de couro que não vira anteriormente, dentro da qual havia a frase escrita à tinta numa folha de papelão: *se você quiser, venha!*

Mais uma vez percorreu-me silenciosa e oniricamente uma lembrança do passado há muito esvaecido. Pretensiosa, confusa, desamparada e grande demais, assim era a letra do meu antigo camarada de escola; desesperada, denominou-a certa vez um professor. Notei que as quatro palavras do bilhete tinham sido inscritas com traços firmes, mas o autor era aparentemente o mesmo.

Um mal-estar estranho invadiu-me então; frio como gelo, o belo rosto me encarava. Dava para se perder nesses olhos nos quais havia algo de felino. Minha jovialidade anterior desapareceu, eu me sentia sinistro e perturbado. Gautsch permaneceu lá, aguardando uma resposta; certamente tinha percebido meu alvoroço, pois me observava atentamente. Ficamos em silêncio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- JÜNGER, E. "Die Staubdämonen, eine Studie zu Alfred Kubins Werk".
In: *E. Ernst Jünger Werke*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, s. data. Band 8
Essays IV, fls. 491-498
- KANDINSKI, W. *Do Espiritual na Arte, e na pintura em particular*.
Tradução Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo:
Martins Fontes, 1996.
- KUBIN, A. *Die andere Seite*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt,
2001. *Metzler-Autorenlexikon*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- METZLER, J. B. *Metzler-Autorenlexikon*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- RIBEIRO, N. S. *Oswaldo Goeldi - um auto-retrato*. Tradução das cartas
alemão/português de Cassiano Durand, Hans Rudolf Dietiker,
Ingeborg Angele, Maria Kikoler e Vera Lins. Rio de Janeiro: CCBB,
1995.

Recebido em: 02 de setembro de 2016.

Aceito em: 10 de dezembro de 2016.

MODALPARTIKELN IM DAF-UNTERRICHT: VERMITTLUNG UND LEHRWERKANALYSE

Ebal Sant Anna Bolacio Filho¹

Resumo: O presente artigo trata das chamadas *Modalpartikeln* (MPn) da língua alemã e de seu ensino nas aulas de alemão como língua estrangeira (ALE/DaF). Após uma breve discussão sobre teorias que apresentam propostas distintas de explicação e ensino das MPn, passa-se à análise de uma obra didática atual a fim de se avaliar se e como as MPn são apresentadas na obra e os aportes teóricos das últimas décadas foram considerados na concepção do material didático.

Palavras-chave: alemão como língua estrangeira; ensino de línguas; linguística aplicada; formação de professores de alemão como língua estrangeira

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit den Modalpartikeln (MPn) der deutschen Sprache und derer Vermittlung im DaF-Unterricht. Nach einer kurzen Diskussion über Theorien, die verschiedene Ansätze der Erklärung und Vermittlung der MPn, wird ein aktuelles DaF-Lehrwerk analysiert. Das Ziel der Analyse ist es, herauszufinden, ob und inwieweit die Erkenntnisse der Modalpartikelforschung der letzten Jahrzehnte bei der Konzeption des Lehrwerks berücksichtigt wurden.

Schlüsselwörter: Deutsch als Fremdsprache; Fremdsprachenunterricht; angewandte Linguistik; Deutschlehrerausbildung

Einleitung

Die (Modal)Partikelforschung wurde bereits in den 60er Jahren von Krivonossow (1963) mit seiner Dissertation *Die modalen Partikeln in der deutschen Gegenwartssprache* und Weydt (1969) in seinem Buch *Abtönungspartikel. Die deutschen Modalwörter und ihre französischen Entsprechungen* gegründet. Seitdem befassten sich sehr viele Forscher mit der Syntax, der Semantik und der Pragmatik dieser früher so

¹ Prof. Adjunto UERJ - ebolacio@gmail.com

vernachlässigten Wortart. Wie Pittner (2010) zur Modalpartikelforschung in der Germanistik anmerkt:

Modalpartikeln haben eine rasante Karriere gemacht von einer Geringschätzung als „Flickworte“, die wie „Läuse im Pelz einer Sprache“ herumwimmeln (...) hin zu einem in der germanistischen Linguistik anerkannten Status als vor allem für die mündliche Kommunikation wichtige Elemente, die Informationen über die Einstellung des Sprechers zur Äußerung und ihre Verankerung in der Kommunikationssituation geben. Im Zuge der pragmatischen Wende war ein regelrechter Partikel-Boom mit einer Flut an Veröffentlichungen zu verzeichnen, die bis heute kaum abgeebbt ist. (PITTNER 2010: 3)

Seit der kommunikativ-pragmatischen Wende in den 1970er Jahren gewinnen die Modalpartikeln (MPn), auch Abtönungspartikeln genannt, in der Forschung ebenfalls im Bereich DaF-Didaktik immer mehr an Bedeutung. Für den modernen, kommunikativen DaF-Unterricht sind die Modalpartikeln (MPn) nämlich äußerst relevant, denn sie tragen dazu bei, die Sprache zu lernen und zu lehren, „wie sie eigentlich gebraucht wird“ (THURMAIR 2010: 3). In der Tat, wenn man sie in der gesprochenen Sprache weglässt, wo sie nach Müller hauptsächlich auftreten, „führt dies zu recht merkwürdiger, nämlich sehr ‚hölzern‘ wirkender Kommunikation“ (MÜLLER 2014: 3).

Trotzdem gibt es eine deutliche Diskrepanz zwischen der tatsächlichen – nämlich eher bescheidenen – Rolle der MPn im DaF-Unterricht und dem „Ausmaß, in dem sie im lebendigen, vor allem dialogisch sich realisierenden alltäglichen Gebrauch der Sprache vorkommen“ (FERNER 2002: 3). Hinzu kommt noch, dass sie nach unserer Erfahrung meistens erst auf höheren Niveaus im Sprachunterricht behandelt werden, wenn sie nicht vollkommen ignoriert werden.

Zu dieser Einschätzung kamen auch die Teilnehmer des Aufbaustudiums *Ensino de Alemão como Língua Estrangeira an der Universidade do Estado do Rio de Janeiro* im Jahr 2015, als sie in einem der Module des Aufbaustudiums, das in Kooperation mit der Friedrich-Schiller-Universität Jena konzipiert wurde, mit dem Thema *Modalpartikeln und deren Vermittlung* im DaF-Unterricht konfrontiert wurden. Für viele

war es das erste Mal, dass sie sich explizit und ausführlich mit dieser Thematik auseinandersetzen.

Das Thema der Abschlussarbeit von dem oben erwähnten Modul bestand darin, auf der Basis der Lektüre wissenschaftlicher Texte sowie der Diskussionen darüber ein aktuelles DaF-Lehrwerk zu analysieren, um herauszufinden, ob und inwiefern die Forschung über die MPn in die Lehrwerke Eingang fanden und wie die MPn im untersuchten Lehrwerk dargestellt und thematisiert werden. Schließlich sollte die Auswirkung der Diskussionen, die im Rahmen des Moduls Modalpartikeln im DaF-Unterricht stattfanden, auf die Praxis der Autoren als Deutschlehrer kurz bewertet werden. Der vorliegende Artikel entstand aus den Diskussionen und Lektüren jenes Moduls.

Modalpartikeln und DaF-Unterricht

Der Einsatz von MPn im DaF-Unterricht stellt zweifelsohne eine große Herausforderung dar. Laut Muhr (1989) hängt das damit zusammen, dass ihre Bedeutung nicht immer eindeutig ist und sehr stark vom Kontext und auch von der Intonation abhängt - was typisch für die mündliche Sprache ist - und auch, dass sie manchmal verschiedenen Wortarten angehören, was oft bei den Lernenden und Lehrenden zu Verwirrung führt. Selbst unter Forschern besteht nämlich keine Einigkeit darüber, „wie viele und welche Wörter zu den MPn gezählt werden“ können (MÜLLER 2014: 1). Es ist also nicht verwunderlich, dass die meisten Lehrer überfordert sind, wenn sie die MPn erklären sollen, weil sie – selbst wenn sie Muttersprachler sind – die MPn in ihrer Ausbildung als DaF-Lehrer in der Regel nie behandelt haben.

In dem vorliegenden Artikel möchten wir zuerst zwei Ansätze zur Vermittlung von Modalpartikeln im DaF-Unterricht präsentieren und diskutieren. Um einen kleinen Einblick darein zu gewinnen, welche Rolle die MPn und ihre Forschung in den heutigen DaF-Lehrwerken spielen, wird anschließend der erste Band des Lehrwerks *Menschen A1* in Bezug auf die Behandlung von MPn analysiert. Hierfür haben wir uns für den ersten Band entschieden, weil wir der Ansicht sind, dass die Modalpartikeln von Anfang an behandelt werden sollten, da sie in den alltäglichen Gesprächen vorkommen, die ja die ersten Strukturen sind, mit denen DaF-Lernende konfrontiert werden.

Vermittlung der MPn im DaF-Unterricht

In ihrem im Jahr 2010 erschienenen Artikel *Alternative Überlegungen zur Didaktik von Modalpartikeln* beschäftigt sich Maria Thurmair mit der Vermittlung von Modalpartikeln im DaF-Unterricht. Laut Thurmair bereite dieses Thema bekanntlich viele Schwierigkeiten, denn die Bedeutung und Funktion von Modalpartikeln ließen sich nicht so einfach vermitteln, was der Autorin zufolge in vielen Publikationen, Lehrbüchern sowie in den MP-Didaktiken nachzulesen sei. Außerdem spielen sie immer noch eine geringere Rolle im DaF-Unterricht: Sie kommen zwar in Dialogen und Lesetexten vor, werden aber – wie bereits oben erwähnt – eher selten explizit thematisiert, besonders auf den niedrigeren Niveaus.

Thurmair (2010) präsentiert und diskutiert zwei Wege zur Didaktik von Modalpartikeln: Kognitive Vermittlung und Erwerb oder Vermittlung und Erwerb durch Imitation bzw. Automatisierung durch Chunks. In einer kognitiven Perspektive sollten die Bedeutung und Funktion der MPn didaktisiert werden. Laut Thurmair seien diese kognitiven Bedeutungserklärungen manchmal zu komplex für Lerner und Lehrer, weil die Bedeutungen der MPn nicht wirklich isoliert werden könnten. Kontext, Inhalt und Intonation müssten miteinbezogen werden, was in einer kognitiven Perspektive nicht einfach zu schaffen sei. Außerdem behauptet sie noch, dass es ab einem gewissen Grad der Komplexität Regeln und metasprachliche Erklärung nichts mehr zum Spracherwerb nutzen würden.

Thurmair stellt sich die Frage, ob die vorhandenen MP-Übungstypen “dem Erwerb einer MP-Kompetenz dienen” (THURMAIR 2010: 3), denn oft seien sie sehr anspruchsvoll und verlangten Sprachkenntnisse, die noch nicht erreicht worden seien. Das Problem bestehe ihrer Ansicht nach darin, dass bei diesen Übungstypen versucht wird, den Lernenden die Modalpartikeln kognitiv zu erklären. Dann würden die Bedeutungen jeder einzelnen Partikel ausführlich beschrieben, was zu Erklärungen führe, die den Spracherwerb nicht fördern würden. Dabei würde man auch sehr oft den Kontext und die Intonation vernachlässigen.

Als eine Alternative dazu, favorisiert sie die Vermittlung von MPn durch Wiederholung von Chunks. Dadurch könnte man eine kontextbezogene Beschreibung der Funktion jeder einzelnen Partikel bieten. Die Lernenden sollten dann formelhafte Strukturen mit MPn, die

rekurrente, strukturelle Muster darstellen, imitieren und dadurch automatisieren.

Chunks sind „Bündelungen von Informationen zu zusammenhängenden sprachlichen Strukturen“ (LANG 2014: 4). Das heißt, anstatt zu versuchen, die Bedeutung und Funktion der Partikeln nur kognitiv zu erfassen, sollten die MPn durch Imitation und Wiederholung automatisiert werden. Dies würde geschehen, indem die Lernenden bestimmte Merksätze auswendig lernen, die ein prototypisches Beispiel für die Verwendung der Partikeln darstellen.

Obwohl dieses „Sätze-Merken-Verfahren“ heutzutage von vielen als ungeeignet und altmodisch gilt, betont Thurmair, dass die Merksätze sich dennoch produktiv verwenden lassen und in verschiedenen Kontexten modifiziert und erweitert werden können. Ein Beispiel dafür ist der Aussagesatz *Männer sind eben so*, der in einem Unterricht zum Thema Klischees und Vorurteile systematisch verändert werden kann: *Männer/Frauen/Lehrerinnen/Italiener ... sind eben so/eitel/klug usw.*

Dieser Ansatz (Chunk-Lernen) entspricht den heutigen Erkenntnissen darüber, wie Wortschatz erworben wird: sehr oft in „vorgefertigten“ formelhaften Strukturen. Dies zeigt folgende Zitate von Bohn (2000) und Apeltauer (2010) zum Thema Wortschatzlernen:

Betrachtet man den Wortschatz genauer, so wird deutlich, dass es nicht korrekt ist, nur von Wörtern zu sprechen, wenn damit auch Wortgruppen, idiomatische Wendungen (ein Brett vor dem Kopf haben) und Sätze (z. B. Sprichwörter) gemeint sind.“
(BOHN 2000: 21)

Lernsprachen enthalten anfangs einzelne Wörter und Wendungen, die in wiederkehrenden (ritualisierten) Zusammenhängen gebraucht werden. Diese Wendungen (auch Formeln oder Chunks) gelten neben Inhaltswörtern als Grundbausteine des Zweitspracherwerbs, weil sie später aufgebrochen und variiert werden können und Lernern sowohl beim Erschliessen von Wortarten und Phrasenstrukturen helfen können. (APELTAUER: 838)

Auch die Modalpartikeln gehören unserer Meinung nach zu den Wortgruppen, die im Zusammenhang mit anderen Wörtern gelernt

werden sollen, denn sie sind kontextabhängig und kommen meist in Strukturen vor, die eine sinnvolle Einheit bilden, d.h. in Chunks.

Wirft man einen Blick auf das vorhandene Lehrwerksangebot im DaF-Bereich, dann fällt sofort auf, dass Chunks schon einigermaßen bei der Wortschatzvermittlung verwendet werden. Meistens zeigen sie sich in den Lehrbüchern als Redemittel bzw. Ausdrücke, die so gelernt werden sollen, wie sie in bestimmten Situationen oft auftreten. Bei dem in diesem Artikel untersuchten Lehrwerk *Menschen* sowie bei anderen Lehrwerken werden sie z. B. in Redemittelkasten vorgegeben und am Ende jeder Lektion unter dem Begriff Kommunikation o. Ä. zusammengefasst. Bei der Frage *Wie geht es dir?* brauchen die Lernenden bekanntlich z. B. nicht von Anfang an zu wissen, dass *dir* die Dativform von *du* ist, was sie erst später erfahren werden. Das hat als Ziel, den Wortschatzerwerb und dadurch natürlich auch die Kommunikation in der Zielsprache zu erleichtern.

Lehrwerkanalyse

Das Lehrwerk *Menschen* wurde 2012 vom Hueber Verlag in Deutschland veröffentlicht.² Es ist als Ausgabe in drei oder sechs Bänden erhältlich, die 24 bzw. 12 Lektionen beinhalten, und deckt die Niveaus A1 bis B1 nach dem Gemeinsamen europäischen Referenzrahmen ab. Es richtet sich an Erwachsene ohne Vorkenntnisse, die Deutsch als Fremdsprache sowohl in Deutschland als auch im Ausland lernen.

Zu diesem Lehrwerk gibt es viele Begleitmaterialien in gedruckter und digitaler Form, wie zum Beispiel Medienpakete, zweisprachige Glossare und differenzierte Arbeitsbücher für Lernende im In- und Ausland. Bei der Lehrwerkanalyse konzentrieren wir uns jedoch auf das Kurs- und Arbeitsbuch für Lernende im Ausland, auf die von Hueber angebotenen Unterrichtspläne sowie auf das Online-Angebot für Lernende.

Im Lehrwerk *Menschen* A1.1 werden die Modalpartikeln zuerst implizit eingeführt. Sie tauchen entweder in Texten oder in Dialogen vor, jedoch werden sie weder im Kursbuch noch im Arbeitsbuch explizit thematisiert. Es gibt überhaupt keine Erklärung für den Lernenden. Am Ende des Kursbuchs gibt es eine Wortliste, in der die MPn mit den

² Wir haben uns für die Analyse dieses Lehrwerks entschieden, weil es zurzeit an den meisten Sprachkursen (Sprachschulen, Sprachkurse für alle Fachbereiche an den Universitäten) in Rio de Janeiro als kurstragendes Lehrbuch verwendet wird.

jeweiligen Seiten, wo sie zu finden sind, sogar erwähnt werden, aber auch ohne jegliche Erklärung, zum Beispiel, „aber (Modalpartikel) 26; denn (Modalpartikel) 25 und doch (Modalpartikel) 37“, so dass der Lernende nicht weiß, was er mit der Information „Modalpartikel“ anfangen soll, wenn der Lehrer die MPn nicht thematisiert.

denken	63	ein-steigen	57	feminin
denn (Modalpartikel)	25	der Eintritt, -e	39	das Fernsehen (Sg.)
der	16	die Einweihungsparty, -s	91	fern-sehen
der Designer, -	26	das Eis (Sg.)	51	fertig (sein)
die Designer-Brille, -n	30	elegant	30	das Fest, -e
das Designer-Modell, -e	30	die Eltern (Pl.)	17	das Festival, -s
die Designer-Tasche, -n	84	die E-Mail, -s	32	das Feuerzeug, -e
das Dessert, -s	51	Ende: am Ende	12	der Film, -e
deutsch	9	endlich	53	die Film-Station, -en

(EVANS; PUDE; SPECHT (Kursbuch) 2012 : 98)

Man kann davon ausgehen, dass die meisten Brasilianer Begriffe wie Verb, Adverb, Präposition usw. kennen bzw. zumindest schon mal gehört haben, weil sie im muttersprachlichen bzw. fremdsprachlichen Unterricht in der Schule oft verwendet werden. Der Begriff Modalpartikel hingegen ist für sie vollkommen neu und unverständlich.

In der Lektion 4 im Kursbuch des ersten Bandes vom Lehrwerk *Menschen* tauchen die ersten Partikeln auf: *denn* und *aber*, die auch zu den häufigsten MPn gehören (Dudenredaktion 2009: 594). Diese kommen in einem Dialog zwischen Kundin und Verkäufer vor, der in einem Möbelhaus stattfindet. Durch den Gebrauch der MPn signalisiert die Kundin jeweils Interesse und Überraschung. Aber weder im Kurs- noch im Arbeitsbuch sind Übungen zu finden, bei denen diese Modalpartikeln explizit thematisiert werden.

b Wer sagt was? Hören Sie noch einmal und kreuzen Sie an.



	VERKÄUFER	SIBYLLE
a ___ Ja, bitte. Wie viel kostet denn der Tisch?	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
b <input checked="" type="checkbox"/> Brauchen Sie Hilfe?	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
c ___ Der Tisch kostet 1478 Euro.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
d ___ Ja. Das ist zu teuer!	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
e ___ Das ist aber sehr teuer!	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
f ___ Finden Sie?	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
g ___ Sie kommt aus Italien. Der Designer heißt Enzo Carotti.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
h ___ Was kostet die Lampe?	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
i ___ Die Lampe kostet nur 119 Euro. Das ist sehr günstig. Ein Sonderangebot.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
j ___ Die Lampe ist wirklich sehr schön und nicht teuer!	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

(EVANS; PUDE; SPECHT (Kursbuch) 2012 : 26)

Der Unterrichtsplan der Lektion 4 enthält auf der Seite Nr.2 zwar einen kleinen Hinweis auf den Gebrauch der Partikeln in der deutschen Sprache sowie eine kurze Erklärung zu *denn* und *aber*; es wird aber keine Aktivität vorgeschlagen:

In der deutschen Sprache werden viele Partikeln benutzt. Sie modifizieren eine Aussage und zeigen eine subjektive Haltung: Denn in Fragen hebt das freundliche Interesse des Sprechers hervor (Wie viel kostet denn der Tisch?). Aber zeigt die Überraschung, das Erstaunen des Sprechers über etwas (Das ist aber sehr teuer.). Wirklich verstärkt sehr. Es ist noch kraftvoller als sehr, sehr schön (Die Lampe ist wirklich sehr schön.).³

Die Modalpartikel *denn* kommt wieder in der Lektion 6 vor, und zwar in einer Übung, bei der die Lernenden kleine Dialoge nach einem Muster spielen sollen. Auf den ersten Blick liegt der Fokus hier auf dem bestimmten Artikel im Akkusativ, aber die Partikeln *denn* und die neu eingeführte MP *doch* werden dabei in einer sehr lebensnahen Situation wiederholt, was offensichtlich beabsichtigt wurde.

³ Die Unterrichtspläne für alle Lektionen sind im Internet zu finden: <https://www.hueber.de/media/36/msn-unterrichtsplan-L4.pdf>

7 Wo ist denn ...?

a Hören Sie das Gespräch mit Frau Feser noch einmal und ergänzen Sie.

- 1 Wo ist denn _____ Schlüssel?
- 2 Sie haben _____ Schlüssel doch auch.

b Was suchen Sie? Spielen Sie ähnliche Dialoge.

der Drucker | das Papier | der Kalender | die Rechnung | ...

- Wo ist denn der Laptop?
- ▲ Der Laptop? Frau Esebeck hat doch den Laptop.

Nominativ	Akkusativ
Da ist ...	Ich habe ...
• der Schlüssel	• den Schlüssel
• das Papier	• das Papier
• die Rechnung	• die Rechnung
Da sind ...	Ich habe ...
• die Stifte	• die Stifte
	auch so bei: brauchen, suchen, ...

(EVANS; PUDE; SPECHT (Kursbuch) 2012 : 35)

Während bei den Fragen die Partikel *denn* verwendet wird, wird die Antwort mit *doch* formuliert: *Wo ist denn... (der Schlüssel/das Papier...)? / Sie haben... (den Schlüssel/das Papier...) doch auch*. Die Modalpartikel *denn* kommt bekanntlich nur in Fragesätzen vor. Da es keine Hinweise im Unterrichtsplan der Lektion diesbezüglich gibt, muss der Lehrende hier selbst entscheiden, ob er diese wichtige Information mit den Lernenden teilt oder nicht, wenn die Kursteilnehmer nach deren Bedeutung fragen und falls der Lehrer sich selbst dessen bewusst ist.

Im Unterrichtsplan zur Lektion 6 wird den Lehrern empfohlen, die Kursteilnehmer die Gespräche in der Lektion 6 mehrmals in Partnerarbeit lesen und dabei möglichst genau die Intonation der Sprecher auf der CD nachmachen lassen. Dies hängt mit dem Ansatz zusammen, der oben präsentiert wurde, wonach die MPn eher implizit durch Wiederholung, Imitation und Automatisieren geübt werden sollen, sodass die KT eine Art „Sprachgefühl“ aufbauen können und sie dann „intuitiv“ benutzen.

In der Lektion 7 gibt es im Kursbuch eine Übung, bei der die Modalpartikeln tatsächlich im Mittelpunkt stehen, nämlich die MPn *ja* und *aber*. In der besagten Lektion 7 geht es um Freizeitaktivitäten und das Modalverb können. Bei der Übung 7 soll ein Lernender Hobbys vorspielen, während die anderen mit Komplimenten darauf reagieren.

Dies wird nach einem Beispieldialog gemacht und es gibt auch einen Hinweis auf die Stellung der Modalpartikeln im Satz. Im entsprechenden Unterrichtsplan gibt es eine Erklärung für Lehrende, wie Modalpartikeln in Kombination mit Adjektiven wie *super* und *toll* verwendet werden können, und auch den Hinweis, auf die Intonation der Lernenden zu achten. Sonst gibt es im Arbeitsbuch keine weiteren Übungen, bei denen die in der Lektion 7 eingeführten Partikeln eingeübt werden können. Mithilfe der oben genannten Hinweise im

Lehrerhandbuch soll der Lehrer in die Lage versetzt werden, die Bedeutung und Funktion der MPn zu erklären.

7 Komplimente machen

Arbeiten Sie zu viert. Spielen Sie ein Hobby vor.
Die anderen machen Komplimente. Bedanken Sie sich dann.

- Du kannst ja toll singen!
- Du kannst wirklich toll singen!
- ▲ Vielen Dank! / Oh, danke! / Danke sehr! / Herzlichen Dank.



Komplimente machen	Du kannst	ja aber wirklich	toll/super singen!
--------------------	-----------	------------------------	--------------------


(EVANS; PUDE; SPECHT (Kursbuch) 2012 : 43)

In derselben Übung wird jedoch die Partikel *wirklich* eingeführt, die zwar eine Partikel (Adverb, Gradpartikel), aber keine Modalpartikel ist. Hier stellt man mal wieder fest, wie schwer es fällt, die Modalpartikeln von den anderen Partikeln auseinander zu halten (MORONI 2010: 3). Während *wirklich* als Adverb einen intensivierenden Charakter hat, drücken *ja* und *aber* eher die Überraschung/Erstaunen seitens des Sprechers aus. In diesem Kontext ist es jedoch nicht wichtig, dass die Kursteilnehmer eine ausführliche Erklärung bekommen, da die drei Partikeln als „pragmatisch fast gleichwertig“ vorgestellt werden. Es wäre aber schon wichtig, dass der Lehrende sich dessen im Klaren ist, dass es sich bei *ja* und *aber* einerseits und *wirklich* andererseits um unterschiedliche Partikeln handelt.

Im Arbeitsbuch ist auch zu sehen, dass es Übungen vorkommen, in denen die Modalpartikeln *aber*, *denn* und *doch* erscheinen. Jedoch eher selten, wenn es berücksichtigt wird, dass es dem Aufgabenrepertoire so viele Dialoge oder informelle Nachrichten gehören. Im ganzen Arbeitsbuch sind diesbezüglich nur fünf Übungen zu finden. Jede enthält einmal eine der erwähnten MPs. Wie im Kursbuch, werden sie auch nicht thematisiert oder systematisch geübt. Hier sind einige Beispiele:

Kommunikation **6 Ergänzen Sie den Chat.**

Leider kann ich nicht Ski fahren | Was sind deine Hobbys | Und was machst du so in der Freizeit | das macht Spaß | Spielst du nicht gern Fußball



Rolli2000: Und was machst du so in der Freizeit?
sugar-333: Ich spiele gern Fußball.
Rolli2000: Wirklich? Aber du bist doch eine Frau? Oder??? 😊
sugar-333: Na klar! Frauen können auch Fußball spielen, oder? _____ ?
Rolli2000: Nein, nicht so gern.
sugar-333: _____ ?
Rolli2000: Ich fahre gern Ski und sehr oft Rad.
sugar-333: _____ 😊
Rolli2000: Aber ich fahre auch gern Rad und ich lerne Boxen.
Rolli2000: Wow! Boxen!
sugar-333: Ja, _____ !!! Aber ich kann noch nicht gut boxen. Keine Angst! 😊

(EVANS; PUDE; SPECHT (Arbeitsbuch) 2012 : 55)

TRAINING: SCHREIBEN


1 Einen Tagesablauf beschreiben

a Lesen Sie Susanas E-Mail.

Liebe Christina,
 wie geht es Dir denn in Deinem neuen Job als Au-pair-Mädchen in Köln? Was machst Du den ganzen Tag? Hast Du viel Arbeit?
 Viele Grüße Susana

b Christinas Tag. Ordnen Sie die Verben den Bildern zu.

im Supermarkt einkaufen | mit Freunden kochen | schlafen | zusammen essen | Frühstück machen | Wohnung aufräumen



Frühstück machen _____

(EVANS; PUDE; SPECHT (Arbeitsbuch) 2012 : 87)

Hier ist uns wichtig hervorzuheben, dass es nicht immer Hinweise für Lehrer in den Unterrichtsplänen gibt, was MPn betrifft. Das kann zu Probleme führen, da die Lehrer nicht immer wissen, wie sie die Bedeutung bzw. Funktion einer Partikel erklären können und die MPn dann sehr oft vernachlässigen.

Schlusswort

Die Analyse von *Menschen A1* hat ergeben, dass die Modalpartikeln bei der Lehrwerkerstellung des untersuchten Lehrwerks didaktisch berücksichtigt wurden. Die Berücksichtigung der MPn beschränkt sich jedoch hauptsächlich auf das Kursbuch. Die MPn kommen im Arbeitsbuch als Übungen nicht vor und werden im Inhaltsverzeichnis auch nicht genannt. Die im Lehrerhandbuch vorhandenen Hinweise geben den Lehrenden zwar einige Informationen zur Bedeutung und teilweise zur Syntax der MPn, aber sie sind nicht ausreichend für eine erfolgreiche Vermittlung der MPn. Natürlich soll das Lehrbuch dem Lehrer nicht alles vorschreiben, aber es wäre sinnvoll, wenn die Unterrichtspläne mehr Informationen enthalten würden, um den Lehrenden bei der Vermittlung der MPn zu helfen.

Die Modalpartikeln werden im Lehrwerk *Menschen* teils implizit teils aber auch explizit präsentiert. Der Ansatz, der verfolgt wird, stützt sich offensichtlich auf die Vermittlung der MPn durch die Anwendung von Chunks: die Partikeln *denn, ja, aber* und *doch* – die bekanntlich zu den häufigsten MPn zählen – werden in Kontexten und Strukturen präsentiert, die sehr authentisch klingen. Auch wenn die vorgeschlagenen Aufgaben wie „Drills“ aussehen, sind sie unserer Ansicht nach nützlich und notwendig. Die Hinweise, die in den Unterrichtsplänen enthalten sind, stellen – wie oben bereits erwähnt – zwar eine Hilfe für die Lehrenden dar, sind aber nicht sehr ausführlich und schlagen keine weiterführenden Aufgaben vor.

Wir sind der Ansicht, dass eine Mischung aus Chunks und kognitiver Bewusstmachung die beste Lösung sein könnte, d.h. durch Beispiele, Kontextualisierung und sinnvolle Wiederholung kann man viele MPn vermitteln bzw. anschaulich machen. Es ist durchaus sinnvoll, die Modalpartikeln mithilfe von Chunks zu vermitteln. Sie erleichtern das Lernen und bieten die Möglichkeit, die Partikeln gleich zu Beginn einzusetzen, ohne die Lernenden mit zu vielen Informationen zu belasten. Auf dem Niveau A1 werden viele Strukturen wiederholt, ohne dass groß darüber nachgedacht wird. Dies gilt unserer Meinung nach für Strukturen wie „Wo ist denn der/die/das..?“, „Das ist aber schön/teuer usw.“ Es mag ja sein, dass kognitivere Lerner nach einer „logischen“ Erklärung fragen, da die Modalpartikeln sich in der Regel nicht eins zu eins ins Portugiesische übertragen lassen. Da muss der Lehrende eine Erklärung parat haben – was leider oft nicht der Fall ist.

Manchmal ist es unserer Meinung nach dennoch notwendig, die MPn kognitiv anzugehen, vor allem wenn man es mit erwachsenen Lernern zu tun hat. Ein gutes Beispiel hierfür findet man bei den Wunschsätzen: So oft werden sie mit den Partikeln *doch* und *bloß* formuliert, dass sie in den Lehrbüchern so präsentiert und gelernt werden, ohne dass die isolierten Partikeln und ihre Funktionen erklärt werden. Oft reicht es einfach nicht aus, dass die Lernenden bestimmte Beispielsätze auswendig lernen. Bei Bedarf müssen die Lehrenden die Partikeln im Unterricht explizit thematisieren und dann üben lassen. In diesem Zusammenhang stellt LANG (2014) die Frage,

[...] ob ein korrektes Output des erwachsenen L2-Lerners als richtig angewendete und vor allem erworbene Regel gelten kann, oder ob es sich lediglich um die Reproduktion einer vorgefertigten Konstruktion handelt. Erwachsenen fehlt nämlich die Fähigkeit des Kindes, Chunks für eine Generalisierung und Regelbildung systematisch aufzubrechen und anzuwenden: Diese Feststellung muss also unbedingte Berücksichtigung finden, wenn Sprachwissenschaftler und Lehrende sich die Frage stellen, wie sie Fremdsprachlern die Sprache am besten und effektivsten beibringen. (LANG 2014: 4)

Und fügt gleich die Antwort hinzu:

So müssen auf jeden Fall Unterschiede gemacht werden in der Konzeption von einem Unterricht, der sich an Kinder wendet und solchem, der vornehmlich von erwachsenen Sprechern besucht wird.

In der Konsequenz müssen deshalb dem erwachsenen Zweitsprachlerner regulierend und lenkend solche vorgefertigten Konstruktionen vom Lehrenden zugeführt und den genauen Umgang mit diesen verdeutlicht werden (LANG 2014: 4).

Deswegen plädieren wir dafür, dass die DaF-Lehrwerke mehr Informationen über die MPn für die Dozenten enthalten und dass in der universitären DaF-Lehrerausbildung mehr Wert auf die Behandlung von Modalpartikeln (und überhaupt von Phänomenen der mündlichen Sprache) gelegt wird.

LITERATURVERZEICHNIS

- APELTAUER, E. Lernersprachen. In: KRUMM, H.-J. *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache: ein internationales Handbuch 1. Halbband*. Berlin: DeGruyter, 2010.
- BOHN, R. *Probleme der Wortschatzarbeit*. München etc. (Fernstudieneinheit 22), 2000.
- DUDENREDAKTION (Hg.) *Duden: die Grammatik: unentbehrlich für richtiges Deutsch*. [Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache, Band 4]. Mannheim/Zürich: Dudenverlag, 2009.
- EVANS, S.; PUDE, A.; SPECHT, F. *Menschen A1*. (Lehrbuch) Ismaning: Hueber, 2012.
- EVANS, S.; PUDE, A.; SPECHT, F. *Menschen A1*. (Arbeitsbuch) Ismaning: Hueber, 2012.
- FERNER, J. „Das hab ich doch gar nicht gelernt!“ *Modalpartikeln und DaF-Unterricht – Eine Problemskizze*. 2002 URL: http://www.alfacert.unibo.it/moodle/pluginfile.php/85831/mod_resource/content/2/fernermodalpartikeln1.pdf. Zuletzt überprüft am 27.11.2015.
- LANG, F., *Konsensus-konstituierende Modalpartikeln als prototypische Chunks: Eine Erwerbsperspektive für Deutsch als Fremdsprache*. – Universität Freiburg, 2014. URL: <https://portal.uni-freiburg.de/sdd/fragl/lang2012.9>. Zuletzt überprüft am 3.10.2016
- LOCHTMANN, K./ DE BOE, S. Die soziolinguistische Kompetenz bei DaF-Lernenden und die Rolle der Modalpartikeln. In: *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht, Didaktik und Methodik im Bereich Deutsch als Fremdsprache*, ISSN 1205-6545, Jahrgang 18, Nummer 2, Oktober 2013.
- MORONI, M.C. *Modalpartikeln zwischen Syntax, Prosodie und Informationsstruktur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010
- MUHR, R. (1989): Zur Didaktik der Modalpartikel im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. In: WEYDT, H. (Hg.): *Sprechen mit Partikeln*. Berlin/New York: de Gruyter. S. 645-660
- MÜLLER, S. (2014). *Modalpartikeln*. Heidelberg: Winter.
- PITNER, K. Modalpartikeln in neueren Lehrwerken für Deutsch als Fremdsprache. In: HINRICHS, N.; LIMBURG, A. (eds.): *Gedankenstriche – Reflexionen über Sprache als Ressource. Für Wolfgang Boettcher zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg, 171-184.

- THURMAIR, M. *Alternative Überlegungen zur Didaktik von Modalpartikeln*. Deutsch als Fremdsprache 47 (1), S. 3-9, 2010.
- THURMAIR, M. *Modalpartikeln und ihre Kombinationen*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1989.
- WEYDT, H.;Harden, T.H.; HENSCHERL; RÖSLER, D. *Kleine deutsche Partikellehre*. Klett, Stuttgart 1983.
- WEYDT, H. *Abtönungspartikel. Die deutschen Modalwörter und ihre französischen Entsprechungen*. Bad Homburg / Berlin West / Zürich 1969.

Recebido em: 12 de outubro de 2016.

Aceito em: 10 de dezembro de 2016.

DO EXÍLIO AO ARQUIVO: RASTROS DE HILDE DOMIN¹

Fernando Miranda²

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar alguns resultados da pesquisa no espólio (*Nachlass*) da poeta alemã Hilde Domin, que se encontra no Arquivo Literário Alemão (*Deutsches Literaturarchiv*), em Marbach am Neckar. Com isso, pretendo oferecer elementos para o debate em torno da pesquisa em arquivo e quais contribuições esses debates podem proporcionar aos estudos de literatura, além de trazer novos resultados para as pesquisas da poesia de pós-guerra (*Nachkriegslyrik*).

Palavras-chave: Hilde Domin; arquivo; poesia; pós-guerra; antropologia literária

Abstract: This paper presents some results of the research into the estate (*Nachlass*) of the German poet Hilde Domin, stored at the German Literature Archive (*Deutsches Literaturarchiv*) in Marbach am Neckar. By presenting those results, I offer elements to the debate about archival research, present contributions of these debates to Literary Studies, and also bring new results for the researches into post-war poetry (*Nachkriegslyrik*).

Key words: Hilde Domin; archive; poetry; pot-war; literary anthropology

Primeiras considerações

Edições críticas, contendo inúmeras notas de rodapé, anexos informando as alterações que o poeta fez nos versos, antes ou mesmo depois da publicação de um poema, inclusão de comentários privados que de alguma maneira se associam ao texto literário apresentado; a publicação de correspondências, às vezes contendo somente as cartas enviadas pelo autor, às vezes apresentando o diálogo epistolar que se construiu por anos, por décadas. Esses dois tipos de material podem ser complementares, contribuindo para um maior - ou diferente -

¹ A pesquisa para o presente trabalho foi financiada pelo Deutsches Literaturarchiv, com uma bolsa Hilde Domin para scholars latino-americanos.

² Doutorando UFF - fernandogalo@hotmail.com

entendimento da obra de um autor, de uma época, de um movimento literário, ou podem, sobretudo o segundo, cair meramente no anedótico, satisfazendo apenas a curiosidade. Como se estabelece o limite entre um trabalho de arquivo eficiente e um simples *passatempo* para curiosos?

O trabalho em arquivo é um trabalho com a memória cultural. No entanto, ao lidar com documentos pessoais, como cartas trocadas entre familiares, diários, etc., nos deparamos também com vestígios de memória comunicativa³, a não ser que acreditemos que um autor, ao enviar uma carta a um parente, por exemplo, estivesse encenando uma transmissão num arco temporal maior que o da memória comunicativa, já pressupondo que gerações muito posteriores teriam acesso ao material⁴.

Para lidar com a memória, é preciso encontrar a teoria, evitando, assim, perder-se num emaranhado de informações. Se isso não é novidade para o historiador ou mesmo para os antigos filólogos, como nós, estudiosos de literatura habituados a uma hermenêutica centrada no texto literário, podemos nos comportar? Em primeiro lugar, sabemos que a teoria precisa deixar o espaço para a surpresa, para o aparecimento daquilo que não se espera. Em termos mais concretos: é preciso aceitar a contingência e estar atento ao que uma carta aparentemente desimportante pode trazer à luz. Se estamos acostumados a partir do resultado final – um poema, um conto, um romance – e dele elaborarmos uma série de leituras, o confronto com o arquivo nos coloca diante de um duplo passado: o passado em si, aquele em relação ao nosso presente, e o passado passado⁵, aquele em relação ao tempo da obra concluída.

³ Uso os termos apropriando-me de *kulturelles Gedächtnis* (memória cultural) e *kommunikatives Gedächtnis* (memória comunicativa) de Jan Assmann. O primeiro se refere a um tempo amplo, acessível pelo trabalho arqueológico, histórico, etc., enquanto o segundo se restringe a três gerações e à sua transmissão oral. Cf. ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck, 2013

⁴ No Arquivo Literário Alemão é possível encontrar *Vorlass* (um “espólio” em vida) de alguns autores, como Peter Handke e Hans Ulrich Gumbrecht. Esses materiais só podem ser consultados com autorização do próprio autor. Para o argumento, aqui, interessa perceber que os autores que possuem *Vorlass* cuidados pelo Arquivo têm consciência que seu material será preservado e poderá ser acessado no futuro.

⁵ Jogo com o sintagma de Reinhart Koselleck, “futuro passado”, em que a pesquisa histórica pode observar as visões de futuro num determinado ponto histórico passado e averiguar o que se cumpriu ou não e como se cumpriu dentro daqueles

Poderíamos afirmar que uma obra nunca se conclui, pois a atribuição de sentido a ela sempre a renova. Porém, atento para o fato de que a sua materialidade, a sua presença, já está devidamente formada. No trabalho em arquivo, podemos ir ao passado não do sentido, mas ao da própria presença.⁶

Ter essa consciência ainda nos deixa outras questões. Por exemplo: após irmos ao passado passado, o que trazemos dele? O que esse passado passado pode iluminar na obra literária? Ele pode dizer apenas algo sobre determinada obra ou pode ser uma contribuição mais ampla, trazendo ricos elementos para as pesquisas na história das ideias? Ao observar o arquivo de Hilde Domin, abordado aqui, algumas respostas podem começar a ser formuladas. Não fica demais lembrar que uma teoria e um método de trabalho que incluem o arquivo em seu corpo não devem excluir abordagens imanentistas. Um trânsito entre as duas formas de trabalho pode proporcionar resultados mais ricos.

Percorso: ao exílio

Nascida a 27 de julho de 1909, Hilde Löwenstein, posteriormente Hilde Palm, pelo casamento com Erwin Walter Palm, e também Hilde Domin, pseudônimo da poeta, possui um trânsito curioso e atípico no que diz respeito aos autores exilados e da literatura de pós guerra⁷. Realizando um período de estudos na Itália, junto com seu então namorado Erwin, Hilde é surpreendida pela ascensão de Hitler ao poder, em 1933. Por isso, o casal decide permanecer no país até que em 1936 a situação de torna mais desconfortável, com o pacto Roma-Berlim, que passou a criar um ambiente negativo aos judeus também na Itália. Em 1939, quando a permanência se torna insustentável, partem para a

prognósticos. Cf. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*. trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2006

⁶ Para a diferenciação entre sentido e presença, cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010

⁷ Como ressaltam Harald Vogel e Michael Gans, Domin não vivenciou fisicamente a Alemanha nazista, pois já se encontrava no exterior quando Hitler chegou ao poder. VOGEL, Harald e GANS, *Rose Ausländer – Hilde Domin – Gedichtinterpretationen*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 1998

Inglaterra, onde os pais de Hilde já se encontravam exilados. Não demorará até que os alemães sejam declarados *enemy aliens* pelos ingleses, e logo em 1940 o casal deixa a ilha, rumo à República Dominicana. Em entrevista de 1994 (apud HERWEG, 2011, p. 43), Hilde Domin esclarece por que o país da América Central foi seu destino:

No consulado guatemalteco me diziam, por exemplo, que era bem-vinda a imigração de engenheiros, mecânicos etc. Não se interessavam por pessoas das ciências humanas. Para o Chile, Brasil, Argentina ou mesmo Canadá se podia ir, desde que se dispusesse de cerca de mil dólares, o que não tínhamos. A República Dominicana não colocava nenhuma exigência desse tipo.⁸

O motivo da acolhida no país centroamericano não era uma bondade humanística, mas parte do projeto do ditador Rafael Trujillo para desenvolver o país. Um grande número de imigrantes alemães, refugiados judeus – estima-se que cerca de 100 mil – foi recebido. Erwin Palm logo teria uma vaga como professor de arqueologia na Universidad de Santo Domingo, enquanto Domin permaneceria como uma secretária não oficial, traduzindo os trabalhos dele, fotografando seus estudos e, durante um relativo curto período, lecionando alemão na universidade.

Somente em 1954 o casal retornará a Alemanha, numa fase ainda instável para os dois, com estações em Frankfurt e Espanha, até que Erwin se estabelece como professor na Universität Heidelberg e os dois podem, finalmente, construir uma moradia. Permanecerão nessa cidade até a morte – dele, em 1988, e dela, em 2006 –, onde hoje se encontram enterrados, em túmulos lado a lado, no *Bergfriedhof*.

O aspecto biográfico nunca ficou de fora da encenação de Hilde Domin enquanto poeta. Um volume de textos autobiográficos foi publicado em 1974, sob o título *Von der Natur nicht vorgesehen* (Não

⁸ Salvo quando indicado, todas as traduções são minhas e feitas exclusivamente para facilitar a leitura deste trabalho. “Im Konsulat von Guatemala sagte man mir z.B. die Einwanderung von Ingenieuren, Technickern usw. sei erwünscht, Geisteswissenschaftler seien nicht gefragt. Nach Chile, Brasilien oder Argentinien, oder auch nach Kanada, konnte man gehen, wenn man soundsoviel tausend Dollar hatte, aber die hatten wir nicht. Die Dominikanische Republik stellte keine derartigen Anforderung”.

prevista pela natureza), ampliado em 2005 como *Gesammelte autobiographische Schriften – fast ein Lebenslauf* (Escritos autobiográficos reunidos – quase um currículo). O que interessava, nessa maneira de mostrar a vida de uma poeta, era expor e refletir sobre a condição humana. Apesar de a escrita servir como apoio nos frágeis momentos da existência, como será visto adiante, no momento em que se assume a forma poética, o autor passa a uma responsabilidade, a uma ética, inerente a sua função: “o poeta nos oferece a pausa” (DOMIN, 2005a, p. 26), pois a arte e o amor “modificam nossa percepção temporal”⁹ (ibidem, p. 26). Há uma grande distância entre o simples relato de um tortuoso percurso em exílio e a sua transformação – poderíamos dizer metamorfose – em discurso poético. Se é da experiência que se parte, não é nela que se permanece encerrado. Quando Domin afirma que “[a] poesia nos convida ao encontro mais simples e difícil de todos, o encontro conosco mesmo”¹⁰ (ibidem, p. 26), não propõe uma autorreferência, isto é, não é o poeta, ao escrever o poema, que se encontra consigo, mas o leitor, ao encontrar o poema – e o poeta –, que pode, pela pausa, pela respiração, realizar uma espécie de *epoché* e, dessa maneira, encontrar novos sentidos – das coisas, da vida, do mundo, de si. Nesse caso, se a poesia não é capaz de transformar a realidade – uma guerra será uma guerra, independente da ação do poema –, ela é capaz de se inserir em uma realidade e manter com ela uma relação tensiva, alterando a estrutura ontológica na qual está imerso o sujeito.

No tocante à escrita como apoio nos momentos frágeis da existência, a uma escrita de fato como salvação, é possível identificar dois momentos em Domin: o primeiro, publicamente, enquanto personagem poética; o segundo momento permanece ainda hoje inédito e só é possível de ser conhecido pelas correspondências com o editor Rudolf Hirsch.

O momento público se refere ao seu nascimento poético, em 1951, na República Dominicana. Apesar de ser apresentado ao leitor através do texto autobiográfico, também alguns aspectos relevantes dessa transformação – metamorfose – só virão a conhecimento postumamente, sobretudo com a publicação das correspondências entre ela e Erwin Palm, organizadas por Jan Bürger e Frank Druffner, em 2009. Por ora, detenho-

⁹ “Der Lyriker bietet uns die Pause”. “Beide [Kunst und Liebe] ändern unser Zeitgefühl”.

¹⁰ “Lyrik lädt uns ein zu der einfachsten und schwierigsten aller Begegnungen, der Begegnung mit uns selbst”.

me na passagem publicada pela própria Domin (2005b, p. 21), no texto “Unter Akrobaten und Vögeln – fast ein Lebenslauf (Entre acrobatas e pássaros – quase um currículo)”¹¹:

Eu, H.D., sou extremamente jovem. Vim ao mundo somente em 1951. Chorando, como todos chegam a esse mundo. Não era na Alemanha, embora o alemão seja minha língua materna. Se falava espanhol, e o jardim diante de casa estava repleto de coqueiros. Mais exatamente, onze palmeiras. Todos machos, portanto, sem frutos. Meus pais estavam mortos quando eu vim ao mundo. Minha mãe havia morrido poucas semanas antes.¹²

O início do texto já demonstra a encenação: H.D., ou seja, Hilde Domin, nasce poeticamente em 1951, porém apenas após o retorno a Alemanha é assim nomeada. O pseudônimo fora uma sugestão de Wolfgang Weyrauch. Esse episódio aparece no poema “Landen dürfen” (DOMIN, 2009, p. 238), incluído em *Gesammelte Gedichte*, de 1987:

Nomeie-se, me disse
Quando pisei na Europa,
Com o nome da sua ilha.¹³

Outro dado digno de menção diz respeito à data de nascimento real de Hilde Löwenstein. Como afirmado antes, fora no ano de 1909, do que se percebe um nascimento poético tardio, aos 42 anos. No ano de publicação de seu primeiro livro, *Nur eine Rose als Stütze* (Apenas uma rosa como apoio), a poeta já teria 50 anos. Como era uma idade muito

¹¹ Primeiramente, em 1964, em *Besondere Kennzeichen*, organizado por Karl Ude. Munique: Piper, 1964. Depois, inserido em *Von der Natur nicht vorgesehen*. Munique: Piper, 1974

¹² “Ich, H.D., bin erstaunlich jung. Ich kam erst 1951 auf die Welt. Weinend, wie jeder in diese Welt kommt. Es war nicht in Deutschland, obwohl Deutsch meine Muttersprache ist. Es wurde spanisch gesprochen, und der Garten vor dem Haus stand voller Kokospalmen. Genauer, es waren elf Palmen. Alles männliche Palmen und also ohne Früchte. Meine Eltern waren tot, als ich auf die Welt kam. Meine Mutter war wenige Wochen zuvor gestorben”.

¹³ “Nennen Sie sich, sagte einer/ als ich in Europa an Land ging,/ mit dem Namen Ihrer Insel.”

avançada para uma debutante, decidiu-se alterar um pouco o ano de nascimento, que passou a ser 1912, conforme consta nas primeiras edições de seus livros. Anos depois, por razões que ainda não me são claras, passou-se a usar o ano correto, de 1909.

Domin já possuía um vasto conhecimento poético como leitora e também pelas aspirações artísticas de seu marido Erwin, e não se pode atribuir esse nascimento de 1951 como um estouro de inspiração. O ato de sua consciência artística se mostra quando ela, após escrever o primeiro poema, o traduz para o espanhol, “sem nenhuma outra intenção, senão ver se o texto se sustentava”¹⁴ (DOMIN, 2005b, p. 176). A escrita poética, emergida de uma situação extrema, após a notícia do nascimento da mãe e no momento em que vivia afastada do marido, envolvido com viagens e com uma amante, foi um modo de permanecer na vida – “enquanto eu escrevia, continuava viva”¹⁵ (ibidem, p. 177). Essa formulação, aqui citada do texto “Ich schreibe, weil ich schreibe” (Escrevo, porque escrevo), de 1971, reaparece em “Leben als Sprachodyssee” (Vida como odisséia linguística), de 1979 (ibidem, p. 39):

Quando cheguei ao limite, após a morte da minha mãe, sobre a qual não direi nada aqui, eu tinha então a língua à qual eu tinha servido por tantos anos. Sabia o que era uma palavra. Me libertei através da língua. Se não tivesse me libertado, não estaria mais viva. Escrevi poemas. Escrevi em alemão, naturalmente. Logo que os poemas surgiram, os traduzi ao espanhol, para ver como eles se sustentavam enquanto texto. Para tomar distância. Naquela época, publicar não estava em questão. Escrever era salvação. Eu tinha 39 anos¹⁶, quando minha vida, como por si mesma, se tornou uma pré-história para a segunda vida, que a desde então eu conduzo.¹⁷

¹⁴ “Ohne andere Absicht, als um es auszuprobieren, um zu sehen, ob der Text standhielte”.

¹⁵ “Solange ich schrieb, lebte ich”.

¹⁶ Como mencionado anteriormente, Domin falseava a data de nascimento, passando de 1909 para 1912. Em 1951, portanto, a poeta tinha 42, e não 39. Esse dado não é mera curiosidade, mas demonstração de aspectos ficcionais incluído no autobiográfico.

¹⁷ “Als ich nach dem Tode meiner Mutter, über den ich hier nichts sage, an eine Grenze kam, da hatte ich plötzlich die Sprache, der ich so lange gedient hatte. Ich

Ao voltar a Alemanha, em 1954, as publicações entrarão no horizonte da poeta, primeiro em revistas e, em 1959, com o volume *Nur eine Rose als Stütze* (Apenas uma Rosa como apoio). Um pouco antes, em 1958, seria publicada a *antologia Rose aus Asche – spanische und spanisch-amerikanische Lyrik seit 1900* (Rosa das cinzas – poesia espanhola e hispano-americana desde 1900), organizada e traduzida por Erwin Palm. À medida que iam se estabelecendo na Alemanha, Domin se tornava cada vez menos a secretária de Erwin, e se erguia como uma das importantes vozes da poesia do pós-guerra. A “odisseia linguística” e o percurso quase épico de suas vidas contribuíam para um interesse crescente em relação à figura de Hilde Domin.

Percurso: ao arquivo

É somente pelo trabalho em arquivo que poderá ser adicionado mais um dado à problematização do nascimento poético de Domin: os primeiros poemas não datam de 1951, mas de 1949, conforme constata Nikola Herweg (DOMIN, 2009, s. 31) na edição organizada por ela juntamente com Melanie Reinhold, em que se inclui, além dos poemas publicados em vida, uma seleção de inéditos. Esses aspectos, que redimensionam o campo autobiográfico, não devem servir como provas detetivescas para aquilo que confere ou não confere entre vida e obra, mas sim apontam a fluida fronteira entre o real e o ficcional. Em outras palavras: entre o mundo da vida (*Lebenswelt*) e o mundo ficcional (*Kunstwelt*). Não se trata de estabelecer dois polos e conferir a cada um deles uma abertura e um ponto de conexão que levaria de um a outro. Estão sobrepostos e nem sempre é possível reconhecer – ou reconhecer facilmente – em qual deles nos encontramos. Não é possível estabelecer uma clara diferenciação entre Hilde Palm e Hilde Domin, em que uma pudesse ser encontrada nas ruas, nos mercados, etc, e a outra residisse apenas nos textos.

wußte, was ein Wort ist. Ich befreite mich durch Sprache. Hätte ich mich nicht befreit, ich lebte nicht mehr. Ich schreibe Gedichte. Ich schrieb deutsch, natürlich. Kaum waren die Gedichte entstanden, so übersetzte ich sie ins Spanische, um zu sehen, was sie als Texte aushielten. Um Abstand zu bekommen. Veröffentlichen war damals keine Frage. Schreiben war Rettung. Ich war 39 Jahre alt, als mein Leben, wie von selbst, zur Vorgeschichte wurde für das zweite Leben, das ich seither führe”.

Outros dois aspectos em relação ao trabalho no arquivo são de interesse no presente artigo: o de Domin – e Erwin – como uma espécie de agente literária de poetas espanhóis e a questão, já abordada anteriormente, sobre a língua como salvação.

Em “Spanische Poesie’ = ‘Romantische Poesie’? August Wilhelm Schlegel als Literaturvermittler in Spanien und Deutschland” (Poesia espanhola = poesia romântica? August Wilhelm Schlegel como transmissor literário na Espanha e na Alemanha), Raphaela Braun (2016) demonstra o trabalho de duas vias de Schlegel como divulgador tanto da poesia espanhola em território de língua alemã como das ideias do romantismo alemão em território espanhol. Mais de cem anos depois, Hilde Domin e Erwin Palm exercerão um papel semelhante, não mais com o romantismo, logicamente, contribuindo para o trânsito entre as poesias alemã e espanhola. Na afirmação de Maria Eugenia Boaventura (2009, p. 13), comentando o distante caso de Mário Faustino, no Brasil, “a história intelectual de um escritor, ou mesmo de uma geração, deve muito à interferência de pessoas isoladas que, por deleite próprio, se rodeiam de um belo arsenal de livros, discos, filmes, etc., tornando-se o centro de referência e de atração de valores jovens”. Decerto, existem diferenças entre os casos de Schlegel, Domin e Faustino, e o que cabe aqui não é explorá-los, mas perceber como determinados movimentos podem influir na apreensão de culturas alheias e, por conseguinte, na transformação da cultura própria.

Além da já referida antologia organizada e traduzida por Erwin Palm, *Rose aus Asche* (Rosa das cinzas), outras contribuições, diretas e indiretas, foram feitas pelo casal, abrindo campo para poetas como Vicente Aleixandre e Luis Cernuda. Devido ao fato de o espólio de Erwin ainda não estar catalogado, concentro-me somente nas correspondências de Hilde Domin.

Em carta de 26 de setembro de 1957, enviada desde Munique, Domin comenta com Cernuda o pedido que fizera a Suhrkamp, para incluí-lo entre autores da casa. Um pedido dessa ordem não é algo menor, se se considera que a Suhrkamp é uma das maiores casas editoriais da Alemanha e que uma publicação por eles oferece uma enorme visibilidade ao autor. Em 26 de x de 1958 (mês desconhecido), sugere a ele a leitura de Lord Chandos, de Hugo von Hofmannsthal, acrescentando o seguinte comentário: “(...) trata de la unidad y de la otredad del mundo. Y de la unión, imprevista, que de momento se presenta, pero que con la voluntad no podría provocarse, del yo con los objetos. Que, en esse determinado

período de su vida (la carta está escrita en 1902), eran a menudo objetos ínfimos”. Inclui, ainda, um trecho – segundo ela, mal traduzido:

Entre las materias juxtapuestas no existe ni una que no podría entrar en mí. Como si me cuerpo estaria hecho todo de cifras que me abren todo. O como si podríamos entrar en una nueva, misteriosa relación com toda la existencia, si empezáramos a pensar con el corazón.

Que autores de diferentes países se correspondam e intercambiem sugestões de obras, etc., não é um fato inédito. O que temos, aqui, no entanto, é a possibilidade, enquanto estudiosos de literatura, de acompanhar certo circuito não visível, espécie de micropartículas observáveis apenas pelo microscópio.

Em carta de 26 de setembro de 1957, ou seja, mesma data da mencionada carta a Cernuda, Domin escreve a Vicente Aleixandre, comentando haver falado com um subdiretor da Suhrkamp sobre as publicações do poeta espanhol. Quase dois anos depois, em carta de 31 de maio de 1959, comunica a ele a leitura da tradução publicada na Alemanha, fazendo, porém, ressalvas ao trabalho da tradutora, cujo nome não é mencionado na carta¹⁸: “En vários sítios, quizá su lenguaje sea algo más sencillo del que la traductora se atreve a emplear. Hay que ser poeta para permitirse el lujo de tanta sencillez”. Domin, em ambos os casos, demonstra um perfil generoso, cuja preocupação e cuidado com a obra alheia não parece ter interesses mercadológicos imediatos. Não é demais lembrar que até então Domin não era uma poeta publicada em livro, o que viria acontecer no mesmo 1959.

Por outro lado, se percebe uma enorme vontade de fazer parte dos círculos de poetas e de ser lida por eles. Em carta a José Ramón Sender, de 31 de março de 1963, escreve: “No sé si sabe que soy poeta, que publique [sic] dos tomos de poesias. Todo lo que podría decirse sobre esto, lo halla en las hojas anexas, una de las cuales está en inglés. (Las reseñas, incluídas también, desde luego en alemán). Es decir que tengo lectores en serio, aunque, desde luego, en los Estados Unidos haya aún poca gente que me conozca”. Quase três anos antes, em carta de 12 de abril de 1960 ao mesmo destinatário, informa como estava tentando

¹⁸ Por carta de Vicente Aleixandre a Domin, no final de 1958, deduz-se que a tradutora seja Erika Lorenz.

incluir a obra dele no ambiente literário alemão. Para superar a barreira da língua, traduz poemas próprios ao espanhol, e, aproveitando-se de um comentário satisfatório de Vicente Aleixandre, tenta seduzir o editor Rudolf Hirsch, da S. Fischer, a publicar seus poemas:

Eu traduzi [o poema] apenas para lê-lo a Vicente Aleixandre, por causa de seu famoso cedro, que tinha sido o primeiro impulso. Alexandre me olhou um pouco surpreso, pois até então eu era apenas a esposa do organizador de *Rose aus Asche*, pegou o papel da minha mão e leu ele próprio, dizendo: “é profundo, é intenso, é poético”. O senhor não quer publicá-lo?¹⁹

Essa carta de 16 de setembro de 1956 abre ainda mais espaço para uma relação – iniciada em 1955 – que se intensificará ao longo dos anos e levará Domin a mais uma crise extrema, próxima daquela vivida em 1951, na República Dominicana. Antes de entrar nessa questão, que retoma o aspecto da língua como salvação, desenvolvo um pouco mais essa postura de Domin como promotora da própria obra.

No seu espólio, no Arquivo Literário Alemão, encontram-se inúmeras cartas de Domin a praticamente todos os autores de renome de sua época, como Günter Eich, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, bem como a críticos – Marcel Reich-Ranicki – e filósofos – Hans-Georg Gadamer. O então chanceler da Alemanha Ocidental, Konrad Adenauer, por exemplo, recebeu um exemplar de *Nur eine Rose als Stütze* (Apenas uma rosa como apoio), em 1960, e até Charles Chaplin se encontra entre os destinatários de Domin. Em carta de 27 de outubro de 1979, o renomado crítico e teórico René Wellek escreve – em alemão – a Domin, lamentando não ser possível a realização de uma palestra dela, em New Haven, nos Estados Unidos, devido a algumas ocupações.

A atuação de Domin não se restringia somente à promoção de sua obra e à divulgação de autores espanhóis na Alemanha. Suas atividades se

¹⁹ “Ich übertrug es [das Gedicht] eigentlich nur um es Vicente Aleixandre vorzulesen, wegen seines berühmten Zedernbaums, der den ersten Antoss gegeben hatte. Aleixandre sah mich etwas erstaunt an, nachdem er mich bis dato nur als die Frau des Herausgebers von ‘Rose aus Asche’ kannte (...) nahm mir das Blatt aus der Hand, las es selbst und sagte: ‘es profundo, es intenso, es poético’. Wollen Sie es nicht veröffentlichen?”

estendiam ao debate político e a reflexões sobre o fazer poético, principalmente numa época de reconstrução e restabelecimento – ou estabelecimento, se se preferir – de uma Alemanha recém recuperada da Segunda Guerra. Em 1968, publica *Wozu Lyrik heute* (Por que a poesia hoje), em que expõe sua obra crítica e teórica, sempre muito próximas de reflexões sobre o lugar e a função sociais da poesia. Dois anos antes havia organizado e publicado o volume *Doppelinterpretationen – das zeitgenössische Deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser* (Duplas interpretações – o poema alemão contemporâneo entre autor e leitor), em que 31 poetas são convidados a interpretar um poema próprio, que será também interpretado por um crítico – daí o “dupla”, no título. No inverno de 1987/88, oferece o ciclo de palestras da *Frankfurter Poetik-Dozentur*, em que aborda os problemas da poesia de pós-guerra, a questão dos perseguidos políticos e das mulheres, a prática de leitura e a condição do escritor exilado. Este ciclo de palestras foi publicado sob o título *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit* (O poema como momento de liberdade), em 1993. De 1998 é a antologia *Nachkrieg und Unfrieden* (Pós-guerra e inquietude), organizada juntamente com Clemens Greve. Nesse volume, inclui poemas de 1945-1995, de 75 poetas, entre eles, Bertolt Brecht, Paul Celan, Erich Fried e até mesmo Durs Grünbein, na época um jovem poeta – seu aclamado *Schädelbasislektion* (Lição da base craniana) é de 1991 – e hoje uma das referências da poesia alemã. Um vasto material sobre o trabalho em cima desses livros, incluindo cartas trocadas com os poetas e críticos da antologia, pode ser consultado no espólio da poeta.

Um dos materiais mais extensos no espólio de Hilde Domin é, sem dúvida, sua correspondência com o editor Rudolf Hirsch, que, assim como as cartas trocadas com seu marido, Erwin Palm, redimensiona a aparência da grande história de amor em exílio e recondiciona a leitura do “tu” de muitos poemas, bem como o entendimento do único romance escrito por ela, *Das zweite Paradies* (O segundo paraíso). Publicado em 1968, o livro fora recusado na casa editorial que publicava Domin e na qual Hirsch trabalhava, S. Fischer, e acabou sendo publicado pela editora Piper, de Munique. O motivo não poderia ser mais simples – e digno de melodramas: um dos personagens retratados no romance era justamente Hirsch, como parte de uma relação fracassada (HERWEG, 2011, p. 144). Se a história de amor é fracassada, tampouco é diferente a recepção da obra. H.L. Arnold intitula assim sua resenha: “Fehlschlag in Sachen Liebe. Hilde Domin scheitert als Roman-Autorin” (Insucesso em questão

de amor. Hilde Domin fracassa como romancista; apud HERWEG, 2011, p. 145). O que críticos não sabem – e o que provavelmente podemos, hoje, apontar como um dos motivos do fracasso do romance – é que alguns trechos do livro são passagens literais das cartas (ibidem, p. 145). Novamente saindo da esfera meramente anedótica e situando o problema nos estudos literários, percebe-se o constante problema da relação entre mundo real e mundo ficcional. Esse conflito, presente e banal para qualquer romancista²⁰, parece ter sido descuidado por Domin, que, enquanto poeta, no entanto, sempre soube manipular o acontecimento, conferindo-lhe uma força que independesse da validade real dele, mesmo que depois quisesse fazer o leitor retornar ao acontecimento, através da publicação de escritos autobiográficos, de suas palestras, entrevistas.

Se “a forma interior de uma obra de arte se assemelha a um segundo cosmo, a uma segunda natureza” (SANTIAGO, 2003, p. 18), então o que o arquivo nos proporciona é um trabalho semelhante ao do físico, que ultrapassa o nível de percepção humana e observa fenômenos aos quais jamais poderíamos ter acesso sem o uso de instrumentos. Além do mais, proporciona um trabalho de antropologia literária que se desdobra em uma antropologia da literatura²¹, na tentativa de entender as motivações existentes na escrita de formas – as poéticas, por exemplo –

²⁰ Esse é um problema também vivido por historiadores, uma vez que trabalham com narrativas. Hayden White abordou esse problema em *Meta-história – a imaginação histórica do século XIX*. trad. José Laurêno de Melo. São Paulo: EdUSP, 2008, e em *La ficción de la narrativa – ensayos sobre historia, literatura y teoría – 1957-2007*. trad. María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. Um breve debate sobre a abordagem de White se encontra em um diálogo entre Aleida Assmann e Krzysztof Pomian, em que o historiador franco-polonês contraria o que ele considera duas correntes equivocadas, a que “pretende reduzir a história à recordação” e a que pretende “reduzir história à retórica” (ASSMANN, 2011, p. 156). White se encontraria na segunda. Assmann, porém, discorda de Pomian, afirmando que a “historiografia, de muito claro, tem (ao menos) três dimensões: a científica, a memorial e a retórica” (ibidem, p. 156) e que elas não se excluem. O risco estaria na absolutizar qualquer uma delas.

²¹ As três perguntas basilares da relação entre antropologia e literatura são 1) Por que os seres humanos produzem literatura?; 2) O que é dito sobre o homem, na literatura?; e 3) Como se relacionam as representações literárias com as outras articulações linguísticas ou com outras formas mediais de sua representação? A primeira questão é abordada na antropologia da literatura, as demais, pela antropologia literária.

que concorrem com outras formas de expressão. Como visto anteriormente, a escrita foi salvação para Domin, num momento em que o peso do mundo parecia insuportável. Também agora, na relação com Hirsch, ela retornará a uma situação extrema. Em carta de 7 de julho de 1959, ela escreve ao editor:

Chorando, lhe escrevo. Como eu, sabe lá Deus, fiz tantas vezes. O senhor não me deixa nada. Absolutamente nada! Agora o senhor ainda me aniquila como autora, como se eu tivesse recém começado. Se posso escrever, isso é o único que ainda me mantém viva²².

Quase oito anos depois, é ainda a escrita que servirá como único apoio em momentos de extrema fragilidade. Talvez Walter Jens (1982, p. 60) não esteja errado ao afirmar, na resenha a *Nur eine Rose als Stütze* (Apenas uma rosa como apoio) que essa “rosa” seria a língua alemã. Desse modo, é possível voltar aos poemas e ler, em “Wer es könnte” (Quem poderia), de *Hier* (Aqui; 2009, p. 127), publicado em 1964, o “wer” (quem) como a língua, e não como um pronome que possa ser ocupado por uma pessoa.

Quem poderia
lançar o mundo
para o alto
com que o vento
passe adiante²³.

Aqui, resalto como alguns elementos do trabalho em arquivo podem contribuir para o trabalho hermenêutico. Não é demais dizer que não se trata de afirmar categoricamente que o “wer” (quem) do poema é a língua alemã, o que residiria numa arbitrariedade sem nenhum ganho para o estudo da literatura. Muito mais se trata de procurar as complexas correlações presentes numa obra literária. Karl Eibl (1996, p. 7) chega a

²² “Ich schreibe Ihnen weinend. Wie ich es, Weiss Gott, oft getan habe. Sie lassen mir nichts. Gernichts! Nun richten Sie mich noch als Autor zugrunde, ehe ich nur beginne. Wenn ich schreiben kann, so ist es das Einzige, was mich noch am Leben hält”.

²³ “Wer es könnte/ die Welt/ hochwerfen/ daß der Wind/ hindurchfährt.”

afirmar que “apenas através das correlações se pode responder à pergunta: por que justamente aqui e agora?²⁴”. Ou seja: perguntar sobre condições possíveis para a emergência daquela forma, o que nos leva a um segundo nível de pergunta, aquele sobre nós mesmos: quais as condições possíveis para a nossa leitura aqui e agora, uma vez que não faz sentido o reconhecimento de uma leitura universal²⁵?

Para a constituição do mundo ficcional, Domin refaz o seu aqui e agora, *finje*²⁶ seu mundo, que para o leitor ficará no intervalo entre mundo ficcional e mundo da vida, ficará entre a dúvida do que é e do que pode ser. A relação com Rudolf Hirsch não permanece submersa apenas por um problema moral. A história de amor no exílio, do casal que viveu a experiência da odisseia linguística e que, mais de vinte anos depois, retornou à terra natal, precisava – ou queria – ser mantida. Marion Tauschwitz (2012, p. 12), secretária e biógrafa de Domin, afirma que a poeta retrabalhou inúmeras vezes seus poemas, antes da publicação, inclusive alterando datas e inserindo um novo contexto biográfico, “para que a linda imagem de um harmônico diálogo de vida com seu marido Erwin Palm não tivesse seu brilho ofuscado no tempo de vida dele e dela”²⁷.

A consciência da finitude em contraponto a uma possível infinitude da escrita transparece mesmo nos momentos de maior perturbação mental. No dia 16 de abril de 1959, portanto menos de dois

²⁴ “Nur über Korrelationen ist die Frage zu beantworten: Weshalb gerade hier und jetzt?”

²⁵ Muitos séculos antes, Blaise Pascal (apud GLEISER, p. 83) se colocava um problema antropológico semelhante: “Quando considero a curta duração da minha vida, engolida pela eternidade que passou e passará antes e após o pequeno intervalo que preencho, ou que possa ver, engolfado pela imensidão infinita de espaços que me são inescrutáveis e que não me conhecem, tenho medo, e me surpreendo de estar aqui e não acolá, agora e não antes ou depois. Quem me pôs aqui? Quem deu a ordem e direção para que este espaço e este intervalo de tempo sejam ocupados por mim?”.

²⁶ Para um debate sobre o “fingir” da literatura, cf. ISER, Wolfgang. *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*. Konstanz: Universitätsverlag, 1990. Não remeto, aqui, ao problema da “poética do fingimento”, *topos* da poesia portuguesa desde Fernando Pessoa. Se é possível uma aproximação entre uma literatura e outra, apenas um cuidadoso trabalho é capaz de indicar.

²⁷ “(...) damit der schöne Schein eines harmonischen Lebensgesprächs mit ihrem Mann Erwin Palm zu seinen und ihren Lebzeiten nicht getrübt wird”.

meses antes da carta citada acima, Domin escreve um bilhete para Hirsch: “Se ainda me ama de verdade, o senhor pode abrir e ler essa carta” e “estou nos limites das minhas forças. Sério”. O envelope, não entregue a ele, contém a seguinte informação: “ao senhor Dr. Rudolf Hirsch, após a minha morte. Caso ele morra antes de mim, queimar, sem abrir, essa carta”²⁸. A finitude à qual me refiro é, logicamente, a da vida enquanto algo biológico. A vida (bio) escrita (grafia) se *ficcionaliza* também no ambiente que considerariamos como real.

Somente um binarismo simplório poderia isolar aquilo que é real do que é ficcional na relação entre Domin e Hirsch. Se considerarmos as cartas como algo real, então o problema fica acomodado, ainda que sem uma resposta mais precisa. Quem embarca na história – epistolar – de amor com Hirsch é Hilde Palm ou Domin já seria uma personagem para si mesma? Esse problema se abre a uma série de questões que não poderiam ser tratadas aqui, incluindo as perguntas pelo limite – ou limites – de uma consciência do real e do ficcional, bem como em embates sobre sujeito a partir da psicologia, da fenomenologia e, também, na antropologia filosófica²⁹.

²⁸ “Sie können diesen Brief nur aufmachen und lesen, wenn Sie mich in Wahrheit noch lieb haben”. “Ich bin am Rande meiner Kräfte. Im Ernst”. “Herrn Dr. Rudolf Hirsch nach meinem Tode. Falls er vor mir gestorben sein sollte, ist dieser Brief ungeöffnet zu verbrennen”.

²⁹ Para o problema do sujeito entre psicologia e fenomenologia, cf. ALMEIDA, Rogério Miranda de e LETENSKI, Irineu. “Husserl: a crise das ciências e o esquecimento do Lebenswelt”. In: *Dissertatio* 42. PUC-PR, 2015 <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8467>. Almeida (p. 70) retoma o problema da objetivação do sujeito, na psicologia: “Ela [a psicologia] o [sujeito] compreende como outro qualquer objeto que se prestaria a uma investigação sem levar em conta a característica essencialmente experiencial, vital, subjetiva, deste mesmo objeto. Ora, o que Husserl lamenta é justamente o fato de que, desde a instauração do objetivismo moderno do conhecimento do mundo, aquilo que se chama de psicologia adquiriu o status de uma ciência objetiva do subjetivo”. Em relação à antropologia filosófica, encontra-se o problema do homem e sua excentricidade, tema abordado por Max Scheler em *A posição do homem no cosmos*. trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. pp. 44-45. “(...) o homem como ser espiritual é o ser que se coloca acima de si mesmo como ser vivo e acima do mundo. Enquanto tal, ele também é capaz da ironia e do humor que constantemente envolvem uma elevação por sobre a própria existência”. A questão da excentricidade do homem também será tratada por Helmut Plessner. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am

Percurso: à literatura

As contribuições do trabalho no espólio de Hilde Domin podem transcender os estudos literários, uma vez que podem oferecer respostas a historiadores que se ocupem com a Segunda Guerra e o pós-guerra, a filósofos ou até mesmo àqueles que se dediquem a uma interpretação psicológica de cartas e diários. O que esse trabalho em arquivo pode trazer para os estudos literários é sempre uma questão de posicionamento, embora eu insista que também para as pesquisas que procurem isolar a forma literária de todas essas atribuições exteriores – e por que não dizer, anteriores – a ela, o arquivo abre um campo de reflexões possíveis sobre a formação dessa forma, quando o pesquisador pode, muitas vezes, captar reflexões sobre o processo de elaboração do texto literário, deixadas pelo autor em cartas e diários, ou ter acesso a manuscritos e poder acompanhar algumas alterações feitas até a publicação. Que nem todas as modificações sejam relevantes é uma avaliação que só pode ser feita posteriormente.

O proposto, aqui, se abre em duas vertentes que não se excluem: uma, pela via da antropologia literária, tentando entender a visão de ser humano que emerge da obra literária bem como tentando uma aproximação com o ser humano que deu forma a essa obra; outra, através daquilo que parta da proposta do próprio autor, no caso, Domin. Essa autobiografia poética se insere num mundo mais amplo, em que encontramos os textos teóricos, políticos, as palestras, entrevistas, a própria ficcionalização da autobiografia poética, como no texto em que a poeta narra seu segundo nascimento.

A pesquisa colaborativa é outra marca dos estudos de literatura que se utilizem de arquivo. No caso de espólios já catalogados, o pesquisador possui a vantagem de acessar um material previamente organizado, embora deva estar atento que esse caminho desenhado pode induzir a repostas que, numa catalogação diferente, seriam outras. O primeiro indício disso é a própria seleção do que interessa ou não ao arquivo, uma tarefa institucional, baseada numa série de critérios que escapam ao controle do pesquisador que encontra o material já disposto. Além do material escrito (cartas, diários, esboços, contratos, etc.), o

Main: Suhrkamp, 2015. Para as diferenças entre Schler e Plessner, cf. FISCHER, Joachim. *Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*. Freiburg: Alber, 2008

espólio de Domin possui objetos, como fotos isoladas, álbuns de família e pequenos pertences que o grupo de arquivistas responsável por receber o espólio, logo após a morte da poeta, em 2006, selecionou, descartando materiais que consideraram sem importância.

Quanto maior conhecimento dos textos literários o pesquisador tiver, mais rica será sua pesquisa em arquivo, pois poderá mais rapidamente associar passagens encontradas em cartas, por exemplo, com ideias que reconhece em poemas, contos, etc.

Para além das fronteiras nacionais, o trabalho em arquivo possibilita a chance de um olhar mais amplo, uma vez que autores de determinada nação se correspondem com autores de tantos outros lugares. O próprio aspecto linguístico não permanece restrito, pois materiais nos mais variados idiomas podem ser encontrados no arquivo. O que o arquivo de Domin pode dizer sobre os tantos lugares pelos quais ela passou? O que o arquivo de Stefan Zweig, também disponível no Deutsches Literaturarchiv, pode dizer sobre o Brasil? Um projeto que visa a essa rede supranacional vem sendo desenvolvido e pode ser consultado em <http://www.global-archives.de/>. A imagem na página de apresentação do site é, curiosamente, um trecho de uma carta de Stefan Zweig a Berthold Viertel, escrita em Petrópolis, em 28 de outubro de 1941.

Um rico material aguarda pesquisadores que se debrucem sobre o pós-guerra e queiram entender fenômenos mais baixos, aqueles vividos pelo chamado homem comum. Se isso ultrapassa os limites dos estudos literários, não quer dizer que se excluam. Existe uma relação entre história – ou História – e estética? Qual evento e qual grandeza provocam uma mudança estética? Houve mudança estética nos poetas de exílio? (ENGLMANN, 2001). Se uma leitura imanentista pode perceber a alteração das formas poéticas, o entendimento dessas alterações na relação – ou não – com os eventos históricos exige um desdobramento de métodos.

Essas e outras questões ficam abertas para futuros trabalhos e debates, seja através de artigos, livros, seja nos encontros em simpósios e congressos. O diálogo não se encerra.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Rogério Miranda de e LETENSKI, Irineu. “Husserl: a crise das ciências e o esquecimento do Lebenswelt”. In: *Dissertatio* 42. PUC-PR, 2015

- <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8467>
- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck, 2013
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Um militante da poesia”. In: FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora – e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- BRAUN, Raphaela. “Spanische Poesie’ = ‘Romantische Poesie’? August Wilhelm Schlegel als Literaturvermittler in Spanien und Deutschland”. In: STROBEL, Joachen. *August Wilhelm Schlegel im Dialog – Epistolatirät und Interkulturalität*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2016
- DOMIN, Hilde und GREVE, Clemens. *Nachkrieg und Unfrieden – Gedichte als Index 1945-1995*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1998
- DOMIN, Hilde. *Wozu Lyrik heute – Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005a
- _____. *Gesammelte Autobiographische Schriften – fast ein Lebenslauf*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005b
- _____. *Das zweite Paradies*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2006; München: Piper, 1968
- _____. *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. Nikola Herweg und Melanie Reinhold. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2009a
- _____. *Die Liebe im Exil – Briefe an Erwin Walter Palm aus den Jahren 1931-1959*. Hrsg. Jan Bürger und Frank Druffner. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2009b
- _____. *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit – Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2009c
- EIBL, Karl. “Literaturgeschichte, Ideengeschichte, Gesellschaftsgeschichte – und ‘das Warum der Entwicklung’”. In: IASL 21, 2. Heft. Org. Georg Jäger et ali. Berlin: De Gruyter, 1996
- ENGLMANN, Bettina *Poetik des exils – Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*. Berlin: De Gruyter, 2001
- FISCHER, Joachim. *Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*. Freiburg: Alber, 2008
- GLEISER, Marcelo. *A Ilha do Conhecimento – os limites da ciência e a busca por sentido*. Rio de Janeiro: Record, 2014

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010
- ISER, Wolfgang. *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*. Konstanz: Universitätsverlag, 1990
- HERWEG, Nikola. *nur ein land/ mein sprachland – Heimat erschreiben bei Elisabeth Augustin, Hilde Domin und Anna Maria Jokl*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011
- JENS, Walter. “Vollkommenheit im Einfachen”. In: *Heimkehr ins Wort – Materialien zu Hilde Domin*. Org. Bettina v. Wangenheim. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*. trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2006
- PLESSNER, Helmut. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015
- SANTIAGO, Silviano. “Com quantos Paus se Faz uma Canoa”. In: SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Wander Melo (org.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê, 2003
- SCHELER, Max. *A posição do homem no cosmos*. trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003
- TAUSCHWITZ, Marion. *Hilde Domin – das heikle Leben meiner Worte*. Mainz: André Thiele, 2012
- VOGEL, Harald e GANS, Rose. *Rose Ausländer – Hilde Domin – Gedichtinterpretationen*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 1998
- WHITE, Hayden. *Meta-história – a imaginação histórica do século XIX*. trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: EdUSP, 2008
- _____. *La ficción de la narrativa – ensayos sobre historia, literatura y teoría – 1957-2007*. trad. María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011

Recebido em: 13 de outubro de 2016.

Aceito em: 10 de dezembro de 2016.

HANS LORENZ CASTORP, O BOM AVÔ EM *A MONTANHA MÁGICA*, DE THOMAS MANN

Jorge Alves Santana¹

RESUMO: Refletimos aqui sobre alguns aspectos do corolário estético e psicossocial produzido pela longa, intrigante e dialética analepse narrativa, presente no segundo capítulo de *A montanha Mágica*, de Thomas Mann. Particularmente na primeira parte do romance, intitulada *Da pia batismal e dos dois aspectos do avô*. Neste recorte analítico, acompanharemos a ocorrência dos movimentos de subjetivação modular/transversal do protagonista Hans Castorp, em relação direta e indireta com seu avô Hans Lorens Castorp; bem como, por consequência, em relação ao seu comportamento dialógico com outras personagens que formam este complexo, múltiplo e heterogêneo universo romanesco. Rostidade modular, ou identidade flexível, disposta em temporalidade transversal também será um dos elementos percebidos como móveis de base para esta atualização do *Bildungsroman*, que se equilibra entre tradições clássicas do gênero e as atualizações literárias feitas pelo autor, que apontam para novas perspectivas de negociações dos variados processos de construção subjetivas, presentes nos paradigmas estéticos.

Palavras-chave: *A montanha mágica*; rostidade; identidades transversais.

ABSTRACT: We will observe and reflect upon some aspects of the aesthetic and psychosocial corollary produced by the long, intriguing and dialectic flashback present on the second chapter of *The Magic Mountain*, of Thomas Mann; particularly on the first part, entitled *Of The Baptismal Font And The Grandfather's Two Aspects*. In this picture, we'll accompany the occurrence of the movements of transversal subjectivity of the protagonist Hans Castorp, connected directly and indirectly to his grandfather Hans Lorens Castorp, also, as consequence related to his dialogic behavior with other characters that creates this multiple, complex and heterogeneous romanesque universe. Transversal faciality and temporality will be a few of the elements seen as basis of this *Bildungsroman*, that balances between classical traditions, in its period

¹ Prof. Associado UFG - jorgeufg@bol.com.br

sociocultural counterpart, and the contemporary literary updates, that links to new perspectives of negotiations of the various identity building processes, present in the aesthetic paradigms.

Keywords: The Magic Mountain; Faciality; Transversal Identity.

O avô paterno, o senador, sobreviveu apenas pouco tempo ao pai; morreu também de uma pneumonia, porém depois de muita luta e longo sofrimento, pois, ao contrário de seu filho, era Hans Lorenz Castorp uma personalidade que dificilmente se deixava abater, e se arraigava com grande tenacidade na vida.

A montanha mágica. Thomas Mann, 2006

Um conceito que escapa à antinomia do universal e do particular é-nos desde sempre familiar: é o exemplo.

A comunidade que vem. Giorgio Agamben, 1993.

Introdução

Thomas Mann publica o alentado e dialético romance *A montanha mágica* em 1924. Período esse que abarca os preparativos políticos, individuais e coletivos do que será a Segunda Grande Guerra Mundial. Apesar disso, essa narrativa representa uma época anterior a Primeira Grande Guerra Mundial; época na qual se observa os desdobramentos e deslocamentos de uma fase de formação do jovem Hans Castorp, hamburguense do campo profissional da Engenharia Naval e que, por insistência da família, visita seu primo Joachim Ziemssen, interno de um hospital para doenças respiratórias na região de Davos, nos Alpes Suíços.

Refletimos, nesse quadro, sobre a formação psicossocial transversal do protagonista, sob as reverberações da própria formação de Thomas Mann. Tal metodologia e constatação um tanto extradiagéticas nos parece ser importante, mesmo que ocorra aqui como certo pano de fundo, para assinalarmos que a postura dialógica que *A montanha mágica* expressa,

também sendo postura que abrange a personalidade histórica do autor frente aos confrontos ideológicos múltiplos e heterogêneos que atravessavam a Europa.

A pequena visita familiar e fraternal, prevista para pouco tempo, que Hans Castorp faz ao seu primo alonga-se por sete anos, pois nosso jovem protagonista também é diagnosticado com um grave problema respiratório, sendo obrigado a internar-se e a conviver com a comunidade de pacientes do hospital. Tal convívio nas montanhas geladas oferece ao rapaz um *locus* e um *socius* de coexistência intensa com pacientes de toda a Europa, nos seus mais variados segmentos classistas, étnicos, etários, políticos, entre outros, que propiciarão a Castorp dispositivos relacionais diferenciados e variados para a conformação dialética crítica de sua subjetivação.

No meio de tal cartografia existencial peculiar e exigente, observaremos a singularidade de uma coexistência vivida por Hans Castorp. Não se trata ainda das relações interpessoais com os seus colegas do Sanatório Internacional Berghof, mas sim com uma pessoa que emerge de uma intrigante e filigranada lembrança que lhe vem à mente e ao coração, logo após seus primeiro dia no hospital.

Trata-se de conteúdos memorialísticos advindos de uma analepse narrativa, movimento anacrônico de volta temporal na narrativa tida como central, que nos é dada sobre o período de sua infância, que abrange a morte precoce de seus pais e de sua pequena, porém intensa e significativa convivência de dezoito meses com o avô paterno. Esta convivência possui aquele caráter de valores interpessoais fundantes para compreendermos um pouco sobre como ocorre certo processo de subjetivação do protagonista, e que o capacitará a ir ao encontro dos universos existenciais diversos e múltiplos que conformam a comunidade/allegoria do sanatório Berghof, bem como dos variados segmentos da geopolítica europeia, e vizinhança, da época.

Desta forma, acompanharemos aqui alguns aspectos narrativos, sobretudo a composição psicossocial transversal do protagonista, que nos demonstra a capacidade de Thomas Mann em vincular a complexa dimensão socioestética de sua época de enunciação a uma narrativa romanesca que conforma de modo basilar seu paradigma estético. Tal paradigma mostra-se respeitado como realidade artística e também como proposta sociopolítica que nos indica esboços de condições futuras, apesar do aparente tom trágico da narrativa, de ocorrência e de superação dos dramas pessoais e coletivos, nos quais tanto o autor, quanto os seus

conterrâneos e contemporâneos, no âmbito ficcional e no factual, estavam insertos/incertos.

Uma instigante analepse e os múltiplos futuros

Nas primeiras partes de *A montanha mágica*, acompanhamos Hans Castorp com vivo interesse em conhecer os espaços do sanatório Berghof. Seu olhar observa os cômodos internos do edifício, os espaços externos, as montanhas com geleira eterna dos Alpes, os seres humanos internados no local e suas ideologias pessoais e coletivas, as mudanças de temperatura do ambiente e tantas novas realidades. Assim, teríamos uma narrativa linearizada, movida pelas relações causalistas de ações, situações, elipses narrativas e pausas descritivas rotineiras.

Tal quadro narrativo, no entanto, também é movido pela dinâmica da anacronia. Ou seja, a engenharia da narrativa principal também é movida por quebras temporais que supõem retornos estratégicos a tempos passados ou a afirmações ou suposições de como o futuro será. Nessas primeiras partes de nosso romance em estudo, acompanhamos uma dessas quebras de cronologia linear. Trata-se de uma analepse um tanto alongada e com importância estratégica para compreendermos alguns aspectos da formação psicossocial do protagonista e alguns desdobramentos futuros de seu quadro interpessoal. Vejamos, antes de aplicarmos o conceito narratológico, como se configura essa disposição anacrônica, que é a analepse.

O narratólogo francês Gérard Genette (1972, p. 47-64) nos esclarece que algumas narrativas iniciadas *in medias res* ou *in finis res* usualmente efetivam a estratégia de volta temporal para fornecer à narrativa central, dados que possam explicar o atual desdobramento do enredo. Para ele, tais recursos de diacronia ocasionam certo estranhamento, portanto, na ordem temporal direta da narrativa. Esses recursos com seus conteúdos semânticos e pragmáticos, presentes na analepse, podem ter caráter interno, quando se iniciam e terminam no próprio corpo da narrativa central, ou caráter externo, quando começam antes do início da narrativa central. Seu caráter estratégico seria o de marcar e sugerir as relações causais, que são responsáveis pela evolução lógica e histórica dos quadros acionais do universo literário e discursividades afins.

No entanto, além de que marcar certa ordem positivista, porque causalista, do universo de composição de personagens e de suas ações, tal

recurso de disposição temporal do discurso também pode criar expectativas que não serão contempladas no curso dos eventos narrados. Assim, analepses podem funcionar como recurso de retomada de elementos sustentadores da lógica narrativa, bem como recurso para sublevações ou criação de novas ordens temático/formais desta lógica narrativa.

No caso do romance *A montanha mágica*, observamos que o uso do recurso analéptico não é uma constante. O narrador onisciente intruso usa relativamente de poucas retomadas temporais, no que diz respeito à infância e à adolescência do seu protagonista, pois seu projeto maior parece ser o de colocar essa personagem no palco presente das interações pessoais do múltiplo e complexo quadro dos pacientes do sanatório. Há, porém, uma analepse intrigante que nos toma a atenção logo no segundo capítulo do romance.

Esta analepse nos é apresentada logo no início do segundo capítulo, e se intitula *Da pia batismal e dos dois aspectos do avô*. Ela surge após a descrição da longa viagem que Castorp faz de Hamburgo até a região dos Alpes Suíços e o primeiro dia de contatos com seu primo Joachim e com a realidade inicial do sanatório. Após as suas reações iniciais a respeito do quarto em que é colocado, Berghof 34, e do sono reparador das suas energias após a longa viagem de trem, a analepse que acompanharemos nos é dada com extensão alongada e com minuciosa descrição; o que, de certa forma, a distingue das costumeiras analepses de narrativas tidas como clássicas, por exemplo, em relação aos romances realistas do Séc. XIX.

Em tal anacronia analéptica, conhecemos uma seleta de dados da família de Castorp; sendo que o foco da analepse dá-se na morte prematura dos pais, nas idas-e-vindas de várias casas de familiares do pequeno órfão e, sobretudo, sobre a sua permanência na casa do avô paterno Hans Lorenz Castorp, com quem nosso protagonista convive por dezoito meses. Por fim, acompanhamos o garoto mudar-se para a casa do seu tio, o Consul Tienappel, que além de ser o pai do primo e amigo Joachim, também lhe tutora a educação formal e os bens materiais deixados por seus falecidos pais.

Sobre a vida um tanto trágica dos pais de Castorp, nosso narrador é sintético e lacônico, pois a passagem realmente é rápida para o teor semântico, que é o da afetividade básica para a formação psicossocial do protagonista, que carrega e para a complexidade e extensão que a

globalidade desta narrativa possui. Sobre esse quadro familiar, sabemos que:

Hans Castorp conservava apenas pálidas recordações da casa paterna. Mal chegara a conhecer o pai e a mãe. Morreram ambos no curto intervalo entre o seu quinto e sétimo ano de vida. Primeiro faleceu a mãe, de forma absolutamente inesperada, em vésperas de um parto, por causa de uma obstrução de vasos sanguíneos, consequência de uma neurite; segundo o diagnóstico do Dr. Heidekind, foi uma embolia que paralisou instantaneamente o coração: a mãe acabava de rir-se, sentada na cama, e parecia cair para trás de tanto riso, mas na realidade isso se deu porque morrera. O pai, Hans Hermann Castorp, era incapaz de compreender essas coisas; visto ter tido grande apego à esposa e não ser ele próprio de compleição muito robusta, não pôde conformar-se com o golpe. Seu espírito, desde aquele dia, tornou-se confuso e apoucado. Presa de uma espécie de torpor, cometeu uma série de erros nos negócios, de maneira que a firma Castorp & Filho sofreu prejuízos sensíveis. Na segunda primavera depois da morte da mulher, contraiu uma pneumonia durante uma inspeção dos depósitos do porto varrido pela ventania, e como o coração fatigado não resistiu à febre alta, faleceu ao cabo de cinco dias, não obstante todos os cuidados do Dr. Heidekind. Acompanhado de numeroso cortejo de concidadãos, foi unir-se à esposa no jazigo dos Castorps, muito bem situado no cemitério de Santa Catarina, com vista para o jardim Botânico. (MANN, 2006, p. 21-22).

Neste contexto familiar nuclear de base, que é desmontado por lances trágicos, destaca-se a permanência da criança na casa do avô paterno. O menino, como mencionamos, ficará na casa do avô paterno, que também falecerá pouco tempo após a morte do filho e da nora. Assim, esta analepse é preenchida predominantemente pelas relações que o pequeno órfão tem com esse avô paterno. Essa personagem nos é dada com dados que são meticulosamente descritos, como já indicamos. A atenção que o narrador dá ao avô de Castorp parece nos indicar que há alguma importância singular de ação e influência, mesmo que no pouco

tempo de convívio, sobre a personalidade do neto, que está em franco processo de formação pessoal e social.

Sobre esta detalhada situação de coexistência entre avô e neto, o narrador, por vezes, também se comporta como se fosse ele mesmo a personalidade imersa, a do protagonista, em tal acontecimento; ou seja, temos a impressão de que se trata do próprio protagonista que está a nos mostrar estes fatos passados, que ainda permanecem vívidos e atuantes na subjetivação da juventude de Castorp, e que ele próprio amalgama-se à personalidade do jovem. Isto criaria então aquela ambivalência entre voz enunciativa da narrativa e personalidade que vive os fatos. Ou seja, uma dinâmica enunciativa é arquitetada no quadro em que o narrador onisciente aproxima-se relativamente e toma partido da focalização da personagem que está inserida nas ações e situações dadas. Tais movimentações podem não ser predominantes do ponto de vista quantitativo, pois existem outras focalizações narrativas usadas, mas possuem singular valor qualitativo para a produção literária dos sujeitos em ação e reação. Para o narrador, o quadro identitário oficial do avô se configura da seguinte forma:

O avô paterno, o senador, sobreviveu apenas pouco tempo ao pai; morreu também de uma pneumonia, porém depois de muita luta e longo sofrimento, pois, ao contrário de seu filho, era Hans Lorenz Castorp uma personalidade que dificilmente se deixava abater, e se arraigava com grande tenacidade na vida. Durante o breve período entre aqueles outros dois falecimentos – não ultrapassou um ano e meio – morava o órfão Hans Castorp na casa do avô, mansão ao gosto do Classicismo nórdico, edificada em princípios do século passado, sobre um terreno estreito, à Rua da Esplanada. (MANN, 2006, p. 21).

Se o narrador, de certa forma, não se alonga na explicação de como era o comportamento dos pais de Castorp, no caso do avô há uma dedicação quase amorosa em nos mostrar como o velho se comportava em sua sociedade; particularmente com seus serviçais e com seus familiares. Hans Lorenz Castorp, ficamos sabendo, é fruto de épocas passadas. Épocas de uma Alemanha predominantemente do norte, ainda envolta por dispositivos classistas tradicionalmente estabelecidos. Ou seja, um típico representante do ideário conservador, baseado nos valores da

terra e do sangue supostamente próprios e singulares do povo germânico, que tanto fomentou certo isolacionismo e beligerância político-cultural frente a outras culturas da Europa.

Sua riqueza material e tradição cultural são mostradas pelo seu afincamento em se posicionar de modo político, cultural e financeiro perante o mundo moderno que se lhe apresenta. Seu trabalho objetiva ganhos de produtividade que reproduzem o lugar social secular de uma família de nome conhecido e reconhecido pela comunidade local e nacional. Tal lugar, no entanto, não é mantido por seu filho, o pai de Castorp. Este filho, talvez por questões de ordem moral e pessoal, não dará seguimento ao brilhantismo empresarial da família, o que cria o crítico contexto formacional do jovem Castorp, que mesmo assim, ainda é socorrido e mantido pelo seu tio Tienappel.

No quadro, observamos como o neto demonstra amor e curiosidade pelo avô. Este campo afetivo não nos é explicado apenas por relações causais positivas; no entanto, vemos como a criança sente-se enlevada e elevada pelos sinais de força ostentados pelo avô, pelo convívio cheio de protocolos classistas que os dois executam diuturnamente e, principalmente, pela grande atenção que o avô lhe dedica. Assim, a fase da infância entra em contato com a fase humana da pessoa idosa, conformando aquela situação de intergeracionalidade que assegura a transmissão de valores, crenças e demais estratégias existenciais do passado para as novas gerações que assumem seu lugar na cena das formações psicossociais. Exemplo desta simpatia e empatia que o neto sentia pelo avô, pode ser acompanhado neste fragmento, no qual vemos o narrador, usando a perspectiva do protagonista, como que compreendendo e desculpando os excessos classistas do velho senhor:

O velho sentia grande dificuldade em adaptar-se a inovações. Sua vida coincidia com uma época de rápido desenvolvimento e múltiplas revoluções, com decênios de progresso em marcha forçada, que haviam exigido muita audácia e grande abnegação nos negócios públicos. Mas Deus sabe que não era culpa do velho Castorp que o espírito moderno obtivesse seus conhecidos e brilhantes triunfos. Ligara ele maior importância às tradições ancestrais e às instituições antigas do que às arriscadas ampliações do porto e outros arremedos ímpios de cidades grandes; refreara e se opusera, sempre que lhe era possível,

e se fosse por ele, a administração seria ainda hoje tão idílica e antiquada como o seu próprio escritório. (MANN, 2006, p. 23).

Ao olhar o caráter temático que predomina nessa analepse, anacronia cujo tempo é de caráter mais kairológico – aquele tempo predominantemente voltado às oportunidades positivas para a construção de futuros desejados; mais positivo pois que propriamente o vasto tempo presente cronológico, temporalidade essa mais sobredeterminada pelas tradições do passado –, observamos que há uma espécie de redenção da imagem do avô e, conseqüentemente, a tentativa de compreensão de práticas comportamentais, familiares e sociais que se justificariam pela necessidade de adequação às já consolidadas, intrincadas e variadas cartografias cronotópicas. O indivíduo é visto, pois, como que influenciado por dispositivos configuradores, regulatórios e mantenedores de lugares sociais e disposições pessoais; sendo que, por vezes, são indivíduos que não têm capacidade de compreensão autorreflexiva de como tais lugares foram estabelecidos arbitrariamente, pois de modo histórico e conservador.

Este conjunto de rememoração parece, pois, nos apresentar o jovem Hans Castorp sendo influenciado, em suas subjetivações transversais, e entre tantas outras influências que receberá no decorrer de sua estada no sanatório, pelos desdobramentos existenciais de seu avô paterno. Tais desdobramentos, que a tradição otimizada de sua família lhe envia, serão, no entanto, colocados em dinâmica de inclusão de elementos até mesmo contraditórios, que são responsáveis pela formação de quadros de identidades transversais; pois, tais vetores de influência são aqueles que também permitem a formação de subjetividades parciais. Quais, neste contexto, seriam tais vetores formadores das subjetividades parciais, ou em constate curso de produção, recorrentes nesta narrativa?

Aspectos do processo de subjetivações transversais

A montanha mágica, tradicionalmente é um romance lido através da perspectiva que se tem sobre o *Bildungsroman*, narrativas ficcionais que tratam da formação ou educação de um sujeito, em dimensão psicossocial. De sua matriz canônica, normalmente tida como advinda da cultura germânica, e de suas atualizações feitas por várias outras culturas, aproveitamos aqui as singularidades que Thomas Mann dá a este tipo

literário, no que diz respeito a certa conformação de personagem. Sobre essa formação e educação, sejam sistêmicas ou assistêmicas, ressaltamos a possibilidade de que a produção subjetiva da protagonista desse romance possa ser acompanhada em suas identificações com várias personagens que lhe conformam a rede existencial feitas por posturas e valores heterogêneos e, por vezes, contraditórios.

Para pensarmos sobre a o campo da personagem na narrativa literária de educação ou formação, selecionamos de modo um tanto arbitrário, porém ancorados na tradição dos estudos desse tipo de narrativa, algumas reflexões de Mikhail Bakhtin (1997). Este estudioso da linguagem, em sua frente de estudos linguísticos e de estudos literários, reflete sobre alguns aspectos estruturais e funcionais do *Bildungsroman*. Para ele, tal narrativa basicamente trata dos processos de subjetivação de personagens inseridas em uma rede social e em um movimento de relações intergeracionais, no qual se movem as estratégias, tradicionais ou revolucionárias, de transmissão cultural. A base destes processos corresponde às fases de formação do indivíduo disposto em uma rede de coexistência interpessoal e em um notório *modus operandi* codificador e determinante, que é a híbrida dimensão da cronotopia dos possíveis universos existenciais humanos. Tempo, memória, espaço, sociedade e indivíduo em educação e formação perfazem, pois, o campo de possibilidades de desenvolvimento e de deslocamentos deste tipo de narrativa.

Para Bakhtin, o móvel central do *Bildungsroman* possui várias linhas de estrutura e de funcionalidade. Desde tratar de modo linearizado a evolução do protagonista, via desdobramentos de fases pontuais e relativamente fixas da evolução cumulativa e de determinação causal positivista, até a separação reflexiva do sujeito com o meio social no qual ele está inserido. Há de se cuidar de compreender que a formação pessoal é um processo pedagógico complexo de inserção psicossocial dialética, no qual tanto o sujeito, em fase de formação, quanto a sociedade heterogênea que o educa, estão imersos em um conjunto aberto de possibilidades de negociações quanto ao comportamento e à produtividade possíveis.

Assim, havemos de refletir sobre, por exemplo, o conceito de grandeza absoluta e grandeza variável, sobre o qual o autor acima se debruça. O fragmento de desenvolvimento do raciocínio está relativamente alongado, porém útil para darmos cursos a nossas reflexões sobre parte do processo propedêutico que envolve Hans Castorp,

colocando-o em uma instigante atualização, como já mencionamos, que Thomas Mann nos oferece dessa modalidade um tanto canônica de narrativa. Vejamos:

Trata-se, acima de tudo, de isolar o princípio determinante da *formação do herói*. Na maioria dos casos, o romance (e as variantes romanescas) conhece apenas a imagem *preestabelecida* do herói. A dinâmica do romance, os acontecimentos e episódios nele representados, consiste em movimentar o herói no espaço, na hierarquia social: ele é mendigo, fica rico, é plebeu, torna-se nobre. O herói ora se aproxima, ora se afasta de seu objetivo - da noiva, da vitória, da riqueza, etc. Os acontecimentos modificam-lhe o destino, a situação na vida e na sociedade, ao passo que ele permanece inalterado, sempre igual a si mesmo.

Na maioria das variantes do gênero romanescos, o enredo, a composição e toda a estrutura interna do romance postulam a imutabilidade, a firmeza da imagem do herói, a unidade estática que ele representa. O herói é uma *grandeza constante* na fórmula do romance; as outras grandezas - o ambiente espacial, a situação social, a fortuna, em suma, todos os aspectos da vida e do destino do herói - são *grandezas variáveis*.

O conteúdo dessa *grandeza constante* (do herói preestabelecido e imutável) e os indícios de sua unidade, de sua constância e de sua própria identidade podem ser muito variados - a começar pela identidade zero do nome dado ao herói (em certas variantes do romance de aventuras) para terminar em seu caráter que pode ser complexo e ter alguns de seus aspectos revelados apenas progressivamente, ao longo do romance. O que também pode ser variável são os princípios da seleção dos traços essenciais e os princípios de combinação e de organização do conjunto da imagem do herói, e, afinal, os princípios compositivos que regem a revelação dessa imagem. (BAKHTIN, 1997, p. 236-237).

A questão do que seria a grandeza imutável do protagonista em formação psicossocial é uma marca constante na tradição do

Bildungsroman, que se consolida na sociedade germânica, e por extensão na europeia, do Séc. XIX. É, pois, um programa propedêutico classista, de um segmento de alta burguesia emergente, e em fase de franca consolidação político-social, que detém os meios e os modos de produção de capitais variados. Esse programa funciona, pois, como desiderato de correntes filosóficas que marcam a ideia de identidades humanas centradas por sua consciência pragmática e por sua necessidade de corroborar princípios e práticas consagrados pelos discursos legitimadores do *socius* dessa época.

Desta forma, seria aparentemente natural pensarmos e validarmos a possibilidade concreta de fixação de características psíquicas e sociais que conformariam de modo inflexível o campo identitário de subjetividades que é, como pensamos contemporaneamente, produzido de modo incessante e contínuo. Isto, apesar da paradoxal constância constitutiva, percebida nas práticas cotidianas e nos encontros com outros tantos sujeitos que, pragmaticamente, apontam-nos possibilidades de formação de identidades estáveis.

Haveria no canônico *Bildungsroman*, pois, a ideia de que se era necessário ativar e representar no texto narrativo, os agenciamentos territorializados de enunciação capazes de produzir rostidades críveis e producentes. Tais cartografias de identidades fixas estariam dispostas predominantemente na dinâmica da causalidade constitutiva, e se movimentariam de modo previsível e controlável no tecido social, de acordo com diretrizes dadas por dispositivos institucionais (instituições como a família, a escola, as ideologias governamentais de consenso, a arte, a religião entre outras) e conjuntos de semióticas supostamente fechadas (os discursos políticos, os discursos científicos, os discursos jurídicos e demais).

Por rostidade, como nos ensina os pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari (1966; 1995; 1996; 1997), quase no acordo com as reflexões bakhtinianas, porém de radicalidade teórica e prática mais manifesta, temos o que seria aquela identidade psicossocial que começa a ser construída pelas reflexões cartesianas desde o Séc. XVI. Ela se assemelha a ideia que temos do rosto fisiológico; um conjunto positivo de órgãos e sistemas que forma um organismo identitário do tipo psicofísico. Um rosto identitário produzido e reconhecido pelo campo social, no qual o sujeito está imerso de modo um tanto inativo e acrítico, tendo em vista a disposição de sua energia vital. Esse organismo individualizado quando construído, por forças de convenções e tradições, perderia parte de sua

potência ontológica para evoluções substanciais; ou seja, uma vez produzida, a rostidade teria diminuída as condições de transformações pessoais de acordo com as necessidades e possibilidades que lhe surgem no decorrer de sua vida. No entanto, mesmo de aparência inamovível, tal rostidade também está sujeita às transformações, quando sobredeterminada por forças sociais e pessoais.

Rostidade, pois, supõe a presença histórica, com base cronotópica positivada, de um corpo físico cujo conjunto de características estruturais e funcionais apontaria para aquela grandeza existencial constante. No entanto, mesmo aprisionado pela imagem fixada de si mesma, a rostidade ainda mantém a possibilidade de desterritorialização de sua estrutura e de sua funcionalidade montadas de modo arbitrário. Nesse ponto, o do deslocamento multiconstitutivo, voltamos à analepse literária engenhosamente produzida por Thomas Mann, que nos leva para um contexto literário mais complexo da modernidade do entre-guerras do Séc. XX, proporcionando-nos representação e expressão do que seriam grandezas inconstantes no âmbito da produção e recepção de personagens em contextos de formação e de educação.

Através desta anacronia analéptica, que expressa as afecções de amor e, ao mesmo tempo, de estranhamento do pequeno Castorp para com seu avô paterno, observamos que a identidade, produzida por critérios clássicos, desloca-se para um ponto em que vemos surgir as estratégias de construção de uma rostidade modulada de modo múltiplo e heterogêneo; ou, de como complexos identitários também se mostram em uma hierarquia flutuante de caracteres formativos, e de modo simultâneo, enraizam-se em dimensões transversais de múltiplas identificações possíveis.

Antes, porém, de continuarmos nossas reflexões, consideramos necessário mencionar que não nos deteremos aqui em teorizações e análises específicas sobre o *Bildungsroman*, como gênero ou tipo literário. Que de tal modalidade narrativa, debruçamo-nos sobre algumas particularidades narratológicas e socioculturais da produção de um dos elementos estruturais e funcionais, que é a personagem em suas subjetivações transversais. No entanto, para além do recorte teórico que fizemos do material de Mikhail Bakhtin, temos consciência da ampla frente de pesquisa sobre o *Bildungsroman*² e anotamos alguns textos

² Para tal frente de estudo, que não abordamos sistemática nesse estudo, destacamos as reflexões de teóricos e analistas brasileiros e estrangeiros, como por

teóricos já clássicos sobre aspectos variados dessa discursividade literária singular em nossa tradição ocidental, tais como: a formação do gênero, seus aspectos estruturais e funcionais, sua consolidação na cultura germânica, a atualização em outras culturas, sua filiação política, psicológica, sua recepção na contemporaneidade, suas atualizações multiculturais, entre outras teorizações, discussões e análises possíveis.

Sobre a morte, a rostidade dinâmica e o Édipo expandido

A rostidade, como tratamos acima, também pode ser representada literariamente em patamares mais complexos, quando acompanhamos os dados que o narrador nos fornece sobre o velho Hans Lorens Castorp. Se por um lado, o avô bondoso encena oficialmente as litâneas de seu lugar social tradicional, por outro lado ele também desloca seu comportamento para atitudes que flexibilizam esse lugar comportamental para relações de negociações cooperativas com outros lugares sociais de seu entorno. Podemos observar isto no trato que ele tem, por exemplo, com seu empregado, o também já idoso e prestimoso Fiete. Acompanhemos como essa coexistência diferenciada, do ponto de vista de classe social, acontecia:

Era nesse aposento que, durante os referidos dezoito meses, o avô e o neto almoçavam todos os dias às quatro horas, servidos pelo velho Fiete, que trazia brincos nas orelhas, botões de prata na casaca e uma gravata de cambraia igual àquela do patrão, do qual também imitava o hábito de esconder na laçada o queixo escanhado. O avô tratava-o por “tu” e falava com ele em dialeto baixo alemão, não para pilheriar, pois que não tinham nenhum senso de humor,

exemplo: Georg Lukács (1972), Fritz Kaufmann (1973), Karl Morgenstern (1988), Bernard Witte (1989), Franco Moretti (1999), M. Neumann (1977), S. Dowden (2002), Wilma Patrícia Marzari Dinardo Mass (2000), Marco Antonio Rassolin (2000), e Cristina Ferreira Pinto (1990) e Jorge Alves Santana (2003a; 2003b). Ressaltamos nessa seleção, em particular, a tese de doutorado de Marco Antonio Rassolin Fontanella (2000), que trata de cotejo primoroso e dialético, na clave da síntese disjuntiva inclusiva, entre *A montanha mágica* e a clássica matriz narrativa de Goethe. Anotamos também que nossa tese de doutorado, listada nas referências finais, tratou da modalidade do *Künstlerroman*, ou romance de formação do artista, em narrativas de Graciliano Ramos, Jerome David Salinger e Mario Vargas Llosa.

mas com toda a seriedade, e porque sempre o fazia no contato com gente do povo – estivadores, carteiros, carroceiros e criados. (MANN, 2002, p. 20).

O velho criado Fiete entra no contexto tradicional e, conseqüente discriminatório e segregador, como exemplo da flexibilidade tanto do velho avô, quanto das possibilidades de características híbridas das relações interpessoais que montarão a engenharia dos processos de subjetivação de Hans Castorp, quanto o rapaz entrará na rede complexa de relações variadas que o sanatório Berghof lhe exigirá.

Hans Lorenz Castorp, o bom avô, se não consegue desconstruir sua territorialidade política e social conservadora, ao menos minimiza substancialmente as relações senhoriais de exploração social e política, apreendidas através de valores seculares cultivados por sua família. Tal flexibilidade comportamental abre, então, as portas para novas estratégias de negociação tanto em relação aos acordos classistas quanto aos acordos responsáveis pelas montagens possíveis dos complexos de identidades transversais.

Outro aspecto importante para compreendermos as grandezas mutáveis que performam o protagonista/herói/anti-herói deste *Bildungsroman* atualizado é o núcleo acional e meditativo que é movido pelo fenômeno da morte do avô de Castorp. Ao lado das lembranças de como o avô paterno cultuava a tradição de sua família e de sua sociedade, através principalmente das lembranças bem exemplificadas pela explicação que o avô faz, por exemplo, da bacia batismal que acompanhou várias gerações de sua família e, também, pela descrição da pintura hierática do avô, que o narrador nos oferece, somos levados lenta e minuciosamente para presenciarmos e refletir sobre a situação da morte e do velório do velho Hans.

Acometido pela tragédia da morte prematura dos pais, vemos o caso da intimidade familiar se agravar com a finitude concreta do parente com o qual o pequeno Castorp mais parece ter se identificado. O avô substituiu o pai, cujo comportamento deixava a desejar no aspecto da vontade de viver e da necessidade de preservar e melhorar os empreendimentos pragmáticos e simbólicos da família. Tal substituto de valores heterogêneos importantes para o futuro também desaparece, obrigando o adolescente a ver-se frente a frente com o mistério ambíguo da finitude humana e suas conseqüências para sua formação pessoal e social.

O que poderia representar o contexto da morte de um dos entes mais queridos para nosso protagonista, cuja formação e educação está em curso? Há de se compreender a morte com disposição estoica, com disposição hedonista ou na junção de ambas as posturas que nos são dispostas?

Situações semelhantes ocorrem em nossas vidas factuais. E também ficamos, por vezes, indecisos quanto aos comportamentos e protocolos que devemos efetivar. Sobre essa questão de nos posicionarmos sobre a morte, como Hans Castorp foi obrigado a fazer de modo prematuro e pungente, lembramo-nos de Michel Foucault (2006) pensando sobre nossos hábitos possíveis perante essa realidade, a da finitude, da qual ninguém pode fugir.

Para Foucault, somos educados, até mesmo contemporaneamente, através das reverberações da cultura do mundo grego antigo, a vivenciarmos e a nos colocar nos campos da morte, de modo civilizado e controlando conscientemente nossas afecções diante do fato. No segundo quadro, viveríamos de acordo com nosso princípio do prazer, que nos permite certa galhardia e despreocupação frente a este fenômeno terrível e inevitável para a vida biótica.

Voltando a nossa narrativa literária, na principal analepse de sua infância, temos que, em um primeiro momento, Hans Castorp imerge na gravidade que exige o velório do avô. Admira e aprova os protocolos funerários que engrandecem tradicionalmente a figura do falecido senador. Assim, segue o comportamento esperado de um membro de família ilustre do norte da Alemanha conservadora. Observemos um exemplo deste comportamento, à primeira vista, adaptado à ordem social previsível:

Assim o menino aprovava no seu íntimo que o avô surgisse em plena autenticidade e perfeição no dia em que chegou a hora de lhe dizer adeus para sempre. Era na sala de jantar, a mesma sala onde tantas vezes haviam feito as refeições, sentados um em frente do outro. No seu centro jazia agora Hans Lorenz Castorp, estendido no caixão enfeitado de prata, exposto numa essa rodeada de coroas. Lutara até o fim contra a pneumonia, lutara tenaz e demoradamente, se bem que antes tivesse dado a impressão de se acomodar à vida moderna apenas por meio de uma espécie de adaptação. E enquanto o ancião jazia ali, no seu leito de

gala, não se sabia se era vencedor ou vencido. Em todo caso, exibia uma expressão severa e sossegada; a fisionomia, depois de todas essas lutas, aparecia mudada, e o nariz mais pontiagudo. A metade inferior do corpo estava escondida sob um cobertor, em cima do qual se achava um ramo de palmeira. A cabeça repousava erguida sobre um travesseiro de seda, de forma que o queixo se conchegava imponentemente à concavidade dianteira da golinha espanhola. Entre as mãos, meio ocultas pelos punhos de renda, e cujos dedos, embora imitando uma posição natural, não deixavam de revelar frieza e imobilidade, haviam introduzido um crucifixo de marfim, que o defunto, de sob as pálpebras abaixadas, parecia fitar incessantemente. (MANN, 2006, p. 25).

Os lugares da tradição familiar, da tradição social e da tradição pessoal parecem ser mantidos. Até mesmo sentimos a presença de certo orgulho positivo disso na descrição enlutada que o narrador nos oferece. A identidade do avô é construída, mantida e perpetuada para a sociedade de Hamburgo e ecoará por anos e anos o retrato de um homem que fora digno, ético e de moral ilibada no trato para consigo, para com os outros e para sua rede de coexistência. É, de fato, um funeral pomposo, mas com as contenções necessárias ao registro da modéstia e prudência para que tal equilíbrio não chame, por exemplo, a atenção de forças enciumadas e vingadoras tão comuns em narrativas de cunho trágico.

No entanto, como este *Bildungsroman* atualiza mecanismos de sua base narrativa canônica, vemos que um insignificante inseto insiste em deslocar o quadro de equilíbrio do velório do bom avô. O narrador, usando da perspectiva de nosso protagonista, como que a construir uma enunciação de narrador autodiegético – aquele narrador que narra fatos e situações vivenciados por ele próprio –, insere insidiosamente um inseto no digno e tradicional velório. No meio de reflexões sobre os sentidos da finitude humana, se ela é apenas física ou completamente anímica e física, somos apresentados a uma mosca que insiste em voar e revoar ao redor do corpo morto do velho avô. Sigamos o quadro:

O pequeno Hans Castorp contemplava essa matéria lisa, cor de cera, de uma consistência caseosa, de que estava feita

aquela figura morta de tamanho natural, com o rosto e as mãos do ex-avô.

Uma mosca acabava de pousar na testa imóvel e começava a mexer a probóscide. O velho Fiete espantou-a cautelosamente, evitando tocar a testa; ao fazê-lo, exibiu uma fisionomia reservada e pudica, como se não devesse nem quisesse saber do ato que praticava; pudor que sem dúvida se devia ao fato de ser o avô, no atual estado, corpo e nada mais. Mas a mosca deu um vôo circular e aterrissou em seguida nos dedos do avô, perto da cruz de marfim. Enquanto isso sucedia, Hans Castorp percebeu, mais distintamente do que antes, aquela emanção leve apenas, mas de uma persistência singular, e que não lhe ficava estranha. (MANN, 2006, p. 15).

A situação poderia tratar-se de uma pausa descritiva exótica, anedótica ou de importância menor, quando vista diante da grandiosidade e do caráter venerável do momento fúnebre. No entanto, a tal mosca coloca, mesmo que de modo enviesado, o pequeno neto no campo da dubiedade escatológica do destino que espera todo o ser humano, independente do lugar social ocupado por ele em vida. E, sobretudo, que a vida humana está inserida em universos existenciais variados e heterogêneos; fator esse que flexibilizaria as hierarquias entre os sujeitos e os lugares subjetivos, sociais e econômicos que eles ocupam.

Aqui no caso, trata-se da finitude que ceifa de modo terminante as possibilidades de autonomia e de independência do avô. Apesar da flexibilidade que a narração faz em sua construção e representação da identidade positiva, tornando-a subjetivações modulares, há como que um olhar cínico e crítico que envolve os valores e comportamentos um tanto iconoclastas para o lugar existencial que o avô ocupa em seu caixão; lugar esse que o faz também se assemelhar, de fato, com todas as demais identidades humanas possíveis.

Movimentos de tradição e de renovações de conjuntos socioculturais são vistos, nesse quadro de morte em que os odores pútridos do corpo morto também funcionam como metáforas para a transitoriedade de identidades fixas, como engenhosas circunstâncias transformadoras que performam e flexibilizam hierarquias de valores, crenças e disposições habituais, capazes de se abrirem para negociações existenciais variáveis. A mosca sobre o cadáver do avô faz o pequeno

Castorp lembrar-se de um colega de escola que possuía uma doença que lhe criava um odor horrível, semelhante àquele que emanava do cadáver do avô. Desta forma, a morte lembra ao vivente que mesmos os corpos vivos mais dignos e louváveis não estão isentos de condições crônicas de circunstâncias nas quais o sofrimento irremediável é um elemento estruturante da vida privilegiada por condições socioeconômicas arbitrárias e excludentes.

A vida e a morte do avô Hans Castorp Lorens lembram-nos, por fim e sem pretendemos aprofundar nesse enfoque teórico-analítico, das reflexões metapsicológicas que Sigmund Freud (1985) desenvolve em seu seminal *Romances Familiares*. Texto no qual acompanhamos um dos desdobramentos do básico Complexo de Édipo. Para este pensador das subjetivações modernas e pós-modernas, nossa formação identitária dá-se basicamente na triangulação afetiva e intelectual que temos no seio familiar, com nossos pais; para em seguida, ou talvez de modo concomitante, identificarmos-nos com formações sociais mais amplas e complexas. Tal quadro intrinsecamente formativo no apontaria que:

Ao crescer, o indivíduo liberta-se da autoridade dos pais, o que constitui um dos mais necessários, ainda que mais dolorosos, resultados do curso do seu desenvolvimento. Tal liberação é primordial e presume-se que todos os que atingiram a normalidade lograram-na pelo menos em parte. Na verdade, todo o progresso da sociedade repousa sobre a oposição entre as gerações sucessivas. Existe, porém, uma classe de neuróticos cuja condição é determinada visivelmente por terem falhado nessa tarefa.

Os pais constituem para a criança pequena a autoridade única e a fonte de todos os conhecimentos. O desejo mais intenso e mais importante da criança nesses primeiros anos é igualar-se aos pais (isto é, ao progenitor do mesmo sexo), e ser grande como seu pai e sua mãe. Contudo, ao desenvolver-se intelectualmente, a criança acaba por descobrir gradualmente a categoria a que seus pais pertencem. Vem a conhecer outros pais e os compara com os seus, adquirindo assim o direito de pôr em dúvida as qualidades extraordinárias e incomparáveis que lhes atribuíra. Os pequenos fatos da vida da criança que a tornam descontente, fornece-lhe um pretexto para começar

a criticar os pais; para manter essa atitude crítica, utiliza seu novo conhecimento de que existem outros pais que em certos aspectos são preferíveis aos seus. (FREUD, 1985, p. 135).

Sigmund Freud trata aqui, como o faz em várias de suas outras obras, do quadro do Complexo de Édipo, que teria dinâmica tanto filogenética quanto ontogenética, no que diz respeito à formação do psiquismo humano. De início, baseia suas observações e reflexões nas particulares relações parentais, que envolve o pai, a mãe e o filho. Em dinâmica de afecções contraditórias, a formação da criança decorre entre amores e aversões ao parente do sexo oposto.

Na primeira fase, o filho considera os pais através da ótica amorosa; porém, quando descobre outros espaços além dos familiares, percebe que outros parentes, amigos e afins podem possuir lugares psicossociais mais privilegiados. Entre outros fatores de comparação, um nível posterior de relações parentais surge, colocando as benevolências paternas do primeiro nível na berlinda. Processos de aversão e de destruição, imaginários ou reais, são colocados em curso e as figuras parentais de base são questionadas em suas utilidades afetivas e pragmáticas.

No entanto, em movimento posterior, tal complexo indica que há um resgate de afecções positivas, quando os filhos dialetalizam os caracteres positivos e negativos de suas relações parentais. Pra Freud, os caracteres positivos superam os negativos, por certa imposição de tradições sociais, e o curso das relações intergeracionais segue sua evolução relativamente satisfatória na equilibração psicossocial. *Grosso modo*, o Complexo de Édipo descreve e explica, de modo relativamente otimista e de forte caráter adaptacionista, as negociações feitas entre a tradição dos comportamentos e produções humanas e as inovações necessárias para que tais quadros sejam efetivados pela reengenharia evolutiva.

Se no típico Complexo de Édipo, bem como em seu corolário de fundo psicossocial, há um foco maior no campo individual e familiar, sabemos que tal complexo ocorre historicamente e arbitrariamente em um contexto sócio-político mais amplo e complexo. No lugar das figuras parentais, como Gilles Deleuze e Félix (1966) refletem e nos demonstram, as figuras parentais são deslocadas para os dispositivos sociais tais como os dispositivos institucionais e os dispositivos semióticos (linguagens de

várias ordens e funções que basicamente produzem sentidos e condições de circulação social de tais sentidos) que conformam o tecido social.

A relativamente longa explanação do Complexo de Édipo, sistematizado e perspectivado por Freud, nos é útil para compreendermos a subjetividade transversal de Hans Castorp. As relações que o mediano rapaz alemão pode estabelecer com a figura de seu pai, polo de subjetivação majoritariamente negativizado talvez por seus insucessos pessoais e profissionais, e pela figura do bom avô, polo de subjetivação positivado por sua iconoclastia comportamental e pelos valores pessoais e políticos heterogêneos, oferecem condições maleáveis para que o jovem entre na necessária rede de coexistências dialógicas que terá, por exemplo, com o humanista e ativista político Ludovico Settembrini, com o conservador e niilista Leo Naphta, com o hedonista Mynheer Peeperkorn, com a feminilidade feminista e um tanto anárquica de Clawdia Chauchat, e com variadas outras identidades que representam os quadros políticos, sociais e culturais da Europa Pré-Primeira Guerra Mundial, no nível do enunciado, e Pré-Segunda Grande Guerra Mundial, no plano da enunciação.

O Sanatório Berghof, nas montanhas alegóricas e, ao mesmo tempo factuais, do Alpes Suíços, exige de Hans Castorp posicionamentos e negociações flexíveis perante a variada e complexa condição epocal do continente europeu e de suas zonas de influência. É o período que antecede a um crônico e violento confronto bélico, ocasionado pela intolerância em se compreender e ponderar os universos das outridades representadas pelos internos de várias nacionalidades. Uma identidade cuja rostidade se mantivesse fixada em um *locus* substancial e excludente não permitiria ao jovem o contato dialógico com os demais internos que também funcionam como alegorias dessa época conflituosa.

Hans Castorp, apesar da postura um tanto desinteressada no início da narrativa, torna-se um sujeito interessado na vida do local e no corolário que essa vida representa. Aos poucos entrega-se às estratégias propedêuticas/ existenciais dos internos, como por exemplo com Settembrini e de Leo Naphta, que *grosso modo*, representam os dois grandes dispositivos ideológicos que fomentarão a Primeira Guerra Mundial. De modo um tanto apassivado, vemos que o rapaz desenvolve certo senso ativo, crítico e compassivo quanto às pedagogias que recebe. Em nossa leitura, acreditamos que essa postura é também influenciada pelo comportamento relativamente flexível, um tanto tolerante e dialógico de seu bom avô, lá do passado de sua infância. Em certa fase da

narrativa, o rapaz abre-se para tentar compreender os dois principais projetos existenciais que lhe são propostos. Está aberto, pois, às diferenças. Ao menos para compreender os seus pressupostos, apesar das limitações que tais perspectivas possam ter. Ou seja, ao mesmo tempo em que se abre para projetos pedagógicos diferentes, e por vezes antagônicos, mantém também, já de modo crítico, a disposição para sintetizá-los de modo não excludente.

No sanatório, Castorp atravessa todos os núcleos de pacientes, demonstrando o interesse pelas outridades que conformam, mesmo que provisoriamente, sua coexistência. Exemplo disso é o seu trânsito por todas as sete simbólicas e referenciais mesas que compunham o salão de refeição do sanatório. Sendo que tais mesas alegorizam crenças, valores e comportamentos de grupos determinados da geopolítica do continente europeu e proximidades. Vejamos essa disposição do rapaz que desenvolveu salutares condições subjetivas para experimentar a heterogeneidade vivencial do lugar:

Sete anos passou Hans Castorp com a gente ali de cima. Não é um número redondo ao gosto dos partidários do sistema decimal, é, todavia, um número bom, prático à sua maneira; um lapso de tempo com um cunho mítico e pitoresco, não há negá-lo, e mais satisfatório para a alma do que, por exemplo, uma árida meia dúzia. Comera ele em cada uma das sete mesas da sala de refeições, aproximadamente um ano em cada lugar. (MANN, 2006, p. 466).

O Complexo de Édipo estendido pode, voltando a nossa reflexão anterior, então, criar condições para transformar aquela afirmação, um tanto despreocupada, porém desafiadora, que o narrador, com certos ecos biografemáticos do próprio Thomas Mann, faz-nos sobre Hans Castorp no início deste *Bildungsroman*, como acompanhamos aqui:

Queremos narrar a vida de Hans Castorp – não por ele, a quem o leitor em breve conhecerá como um jovem singelo, ainda que simpático, mas por amor a esta narrativa, que nos parece em alto grau digna de ser relatada. A favor de Hans Castorp convém, entretanto, mencionar que esta é a sua história, e que há histórias que não acontecem a

qualquer um. Os fatos aqui referidos passaram-se há muitos anos já. Estão, por assim dizer, recobertos pela pátina do tempo, e em absoluto não podem ser narrados senão na forma de um remoto passado. (MANN, 2006, p. 10).

Para o narrador, quanto ao jovem apresentado em tal registo de ceticismo, mesmo que de ceticismo de ótica amorosa e empática, teríamos um quadro fechado da identidade a ser apresentada e representada no decorrer deste enunciado literário. No entanto, parece que mais do que estratégia de afirmação e de depreciação de um caráter simplório em curso, teríamos um caso de denegação dialógica, feita entre autor-texto literário-leitor, que representa a possibilidade de uma centelha de otimismo frente aos deslocamentos heterogêneos que transformam rostidades conservadoras em identidades transversais, produzidas pelos encontros feitos nas alteridades subjetivas.

Tais identidades transversais, como a do jovem Castorp, no decorrer e conclusão abertos da narrativa, são capazes também de montar estratégias de compartilhamento e de cooperação críticos em resposta aos chamados de sua época, que historicamente se contorcia em movimentos e situações predominantemente impulsionados pelo princípio de *Thanatos*. Esse princípio de morte ocasionará o primeiro histórico embate bélico mundial. Porém, o romance de Mann também nos apresentará a um soldado, Castorp, mais consciente dos móveis que geraram este primeiro grande conflito e ressaltando a possibilidade de que tal quadro de formação psicossocial possa minimizar o surgimento, o desenvolvimento e a consolidação do mecanismos dispositivos de guerra.

Conclusão

Acompanhamos, neste breve estudo, alguns aspectos estruturais e funcionais de uma intrigante e reveladora analepse, intitulada “*Da pia batismal e dos dois aspectos do avô*”, que abre o segundo capítulo de *A montanha mágica*, de Thomas Mann. Nessa narrativa literária, observamos, também, como ocorrem as relações de conformações psicossociais marcantes entre o neto Hans Castorp e seu avô paterno Hans Lorenz Castorp. Relações estas que produzem condições de maior atividade e criatividade críticas nos futuros contextos de coexistência de tal protagonista, tanto no alegórico/referencial sanatório Berghof, quanto na geopolítica de guerra da época.

Refletimos sobre aspectos da produção da categoria narrativa de personagem, nessa atualização de gênero narrativo. Ou seja, ao lado de personagens que mantinham suas identidades completas e um tanto distanciadas das demais identidades de sua rede existencial, como ocorria na vertente clássica do romance de educação ou de formação, acompanhamos um processo de subjetivação variado, flexível e em constante curso, frente às possibilidades de identificações variadas, mesmo que as demais identidades representem modalidades existenciais contraditórias aos valores e hábitos legitimados e autorizados pelo *socius* de origem transversal do protagonista.

Observamos também como Thomas Mann constrói seu protagonista um tanto contrariamente aos parâmetros de identidades tradicionais, indo estrategicamente ao encontro das possibilidades de subjetivação modular ou transversal de possibilidades de atualização deste gênero romanesco. Desta forma, acompanhamos como Hans Castorp é performado por caracteres que valorizam a tradição familiar e social, representado pelo seu avô e também, de modo incluyente, por caracteres de inovações e flexibilidades comportamentais capazes de criar novas condições para que se vivencie de modo ativo uma sociedade que convoca seus membros a tomarem partido em relação aos projetos políticos que estão em jogo.

Thomas Mann, talvez projetando-se literariamente na figura do outrora mediano alemão Hans Castorp, oferece-nos um romance, escrito em vários e conturbados anos de posicionamentos pessoal e político conflituosos frente a situação alemã e a europeia, que também reflete a evolução de suas relações pessoais, familiares e coletivas estendidas. A evolução de seu pensamento político e estético assemelha-se, assim, às transformações transversais do inicialmente individualizado Castorp para uma mundividência ampliada e complexa, que é capaz de interessar-se de modo empático e crítico por uma gama de outridades que, historicamente, poderiam lhe causar estranhas, apatia e afastamento.

Na complexidade e grandiosidade dessa narrativa, percebemos como uma estratégia narrativa, a da anacronia que é essa analepse que acompanhamos, é capaz de dinamizar um cânone artístico, que historicamente não se flexibilizava por expressar e representar valores diversos e não excludentes da multivalência das perspectivas possíveis. O jovem Hans Castorp irá para a guerra, ao fim de sua longa estadia no sanatório. Não saberemos os resultados de sua imersão forçada nesse ambiente confuso e trágico que é o de um conflito mundial, como nos

conta e lamenta o narrador. Porém, sua constituição psicossocial, mesmo que ainda curso, está diferenciada daquele rapazote ingênuo e um tanto alienado sobre as vidas e as situações coletivas contemporâneas que lhe conformam a coexistência. Parece, ser então, nessa fase de ações práticas de grande envergadura e comprometimento, um rapaz que compreende, na medida do possível, o que ocorre consigo mesmo, com as demais pessoas a sua volta e com o contexto no qual a população global está irremediavelmente inserta/incerta.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3a ed. Tradução de Maria Hermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 1966.
- _____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DOWDEN, S. (org.). *A Companion to Thomas Mann's The Magic Mountain*. Rochester: Camden House, 2002.
- FONTANELLA, Marco Antonio Rassolin. *A Montanha Mágica como Bildungsroman*. Campinas; UNICAMP, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREUD, Sigmund. "Romances Familiares". In: Freud, Sigmund. *Obras Completas*. V. 9. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins, São Paulo: Perspectiva, 1987.
- MASS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo, Editora UNESP, 2000.

- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.
- MORETTI, Franco. *The Way of the World: the Bildungsroman in european culture*. London: Verso, 1987.
- MORGENSTERN, Karl. “Über das Wesen des Bildungsromans”. In: Selbmann, Rolf. (ed.) *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1988.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SANTANA, Jorge Alves. *O narrador homodiegético em Infância, O apanhador no campo de centeio e Tia Júlia e o Escrevinhador*. 2003, 140p. Tese (Doutorado em Letras) - IBILCE - UNESP, São Paulo. 2003a.
- _____. *Romance de Formação e o caso do Künstlerroman*. Revista Signótica, v. 15, p. 35-51, 2003b.
- WITTE, Bernard. Die schöne Gesellschaft als symbolisches Kustwerk. Über die antirevolutionären Ursprüngen des Bildungsromans. *Juni – Magazin für Kultur und Politik am Niederrhein*, v. 3. 1989.

Recebido em: 22 de agosto de 2016.

Aceito em: 10 de dezembro de 2016.

**CLASH OF CULTURES.
FORMEN DER BEGEGNUNG MIT DEM FREMDEN IN TEXTEN
VON CHRISTIANE NEUDECKER**

Agnes Bidmon¹

Zusammenfassung: Vor dem Hintergrund der in einer globalisierten Welt immer drängenderen Frage nach einer adäquaten Verfahrensweise mit dem Fremden, das in einen hermeneutischen Verstehensprozess des Subjekts integriert werden muss, möglichst ohne eine gewaltsame sprachliche Deutungshoheit über das bzw. den Fremden auszuüben, untersucht der Beitrag zwei literarische Verfahrensweisen mit dem Fremden, die sich in den Texten der deutschen Gegenwartsautorin Christiane Neudecker finden. Es handelt sich dabei um das kulturwissenschaftliche Konzept des ‚alter‘, d.h. um einen grundsätzlich verstehbaren, wenn auch nicht demselben kulturellen Horizont angehörigen Anderen einerseits, und um das Konzept des ‚alius‘, d.h. ein dem menschlichen Verstehen und jeglicher Rationalität völlig entzogenes Anderes, andererseits.

Schlüsselwörter: Hermeneutik der Fremdheit, alter, alius, Interkulturalität, das Unheimliche

Abstract: The question of how a subject can understand the ‘other’, either a human or a non-human ‘other’, becomes more and more urgent in a globalized world as ours. It brings up the question, how we can encounter the ‘other’ without using a form of linguistic violence through putting him, her or it into our own patterns of understanding. The essay analyzes two cultural studies-based modes of dealing with this otherness in two novels of Christiane Neudecker, a contemporary German author: Firstly the concept of the ‘alter’, which aims at generally understandable forms of otherness such as intercultural encounters, and secondly the

¹ Promotion im Fachbereich Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte (Prof. Dr. Christine Lubkoll) und Koordinatorin des Elitestudiengangs Ethik der Textkulturen am Standort Erlangen. agnes.bidmon@fau.de

concept of the 'alios', which describes encounters with the absolutely other that is excluded from rational ways of understanding in general.

Keywords: Hermeneutics of otherness, alter, alios, interculturality, das Unheimliche

1. Hinführung

Konzepte von Fremdheit besitzen im zeitgenössischen abendländischen Diskurs und nicht zuletzt auch in der aktuellen Theoriebildung von Geistes- und Kulturwissenschaften besondere Virulenz, wie sich unter anderem an der Fülle aktueller Publikationen zu diesem Themenkomplex ablesen lässt. In Zeiten zunehmender Globalisierung und damit einhergehender räumlicher wie kultureller Entgrenzung besteht eine immer dringlichere Notwendigkeit der Reflexion darüber, wie im ‚global village‘ mit kulturellen, politischen oder religiösen Alteritäten umgegangen werden kann, ohne den Anderen auf unzulässige Weise festzuschreiben, ihn egologisch zu vereinnahmen und das dahinter stehende eigene Denk- und Wertesystem somit implizit oder explizit zu superiorisieren. Denn für diese Verfahrensweise mit Alteritäten weiß die Geschichte aller Zeiten und Orte zahllose blutige Beispiele anzuführen, seien es die mittelalterlichen Kreuzzüge oder die Eroberungsfahrten der Kolonialmächte und die damit verbundene Unterwerfung indigener Völker. Dass es sich bei diesen zivilisatorischen Katastrophen allerdings nicht um ein rein historisches Phänomen handelt, sondern um eine Problematik, die in der Gegenwart nichts von ihrer Dramatik und Brisanz eingebüßt hat und eine Reflexion über adäquate Umgangsweisen mit der Fremdheit umso dringlicher macht, belegen aktuelle Entwicklungen wie die rund um den so genannten ‚Islamischen Staat‘, dessen kriegerischen Aktivitäten, die sich durch das Ausrufen des Dschihad auf ein sich selbst superiorisierendes Weltbild stützen, sowohl im Nahen Osten als auch bei Terroranschlägen in der westlichen Welt bereits unzählige Menschen zum Opfer gefallen sind.

Das Phänomen der Fremdheit einerseits und die Auslotung der Möglichkeiten, wie dieser Fremdheit begegnet werden kann andererseits, berühren also den Kern hermeneutischer Verstehens- und Deutungsprozesse und formulieren die Frage nach der Möglichkeit des Verstehens des Anderen einerseits und die damit untrennbar verbundene Frage nach der Verortung des eigenen Selbst in der Welt andererseits auf

eine existenzielle Weise, denn, wie der Kulturwissenschaftler Klaus Lösch konstatiert:

Wenn denn Verstehens- und Beschreibungsbemühungen in der Regel nur zur Konstruktion von Alteritäten führen, die viel über den Konstruierenden aussagen mögen, aber nichts Adäquates über die Fremden [...], stellt sich die Frage umso drängender, ob bei einem Verzicht auf epistemische Gewalt gegenüber dem Fremden, auf die Unterwerfung des Fremden unter das eigene Kategoriensystem, überhaupt eine Annäherung an das Fremde und eine Fremdrepräsentation möglich sind (LÖSCH, 2012, s. 26).

Vor dem Hintergrund dieser fast schon aporetisch anmutenden Situation möchte der folgende Beitrag in einem ersten Schritt untersuchen, welche Antwortmöglichkeiten auf diese ganz grundsätzliche Problematik einer gewaltfreien Annäherung und Beschreibungsmöglichkeit des Fremden die kulturwissenschaftliche Theoriebildung entwickelt hat. Hierfür werden zwei Konzeptionen vorgestellt, die von je unterschiedlichen Situierungen des Fremden in Relation zur Weltwahrnehmung und -anschauung des beschreibenden Subjekts ausgehen und daraus resultierend verschiedene Beschreibungsmöglichkeiten der Andersheit des Anderen bzw. Fremden ableiten. In einem zweiten Schritt wird dann analysiert, auf welche Art und Weise literarische Texte mit der Problematik des Fremdverstehens verfahren und ob die näher vorgestellten theoretischen Konzepte hier einen Widerhall finden. Hierfür werden zwei Texte der Gegenwartsautorin Christiane Neudecker analysiert, die prädestiniert für diese Untersuchung sind, da sie beide nicht nur rein geographisch betrachtet in fernen Räumen angesiedelt sind und an fremden Orten spielen - zum einen in der (zur Entstehungszeit des Romans noch existenten) Militärdiktatur Burmas, zum anderen im undurchdringlichen Urwald Brasiliens -, sondern darüber hinaus auch je unterschiedliche Facetten von Fremdheit beleuchten und inszenieren.

2. Theorien der Fremdheit

Die Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden ist ein menschliches Grundbedürfnis und kann daher als *anthropologische Konstante* verstanden werden, „ist sie doch unabdingbare Voraussetzung für die Konstruktion eines Selbstbildes und Selbstverständnisses, mit einem Wort: der Identität“ (LÖSCH, 2012, s. 26). Identität kann – und dies ist mittlerweile ein kulturwissenschaftlicher Gemeinplatz – demzufolge nur relational in einer Form der Abgrenzung von einer Alterität entworfen werden. Von entscheidender Bedeutung ist dabei nun allerdings, auf welche Art und Weise mit dieser Alterität innerhalb des eigenen Beschreibungssystems verfahren wird. Daher unterscheidet die Forschung hier ganz grundsätzlich zwischen den beiden grundlegenden Konzepten des ‚alter‘ und des ‚alius‘, deren semantischer Gehalt innerhalb der Theoriebildung auf der jeweiligen lateinischen Bedeutung der Begriffe basiert:

Das lateinische *alienus* drückt im Unterschied zu *peregrinus* (ausländisch), *externus* (auswärtig) und *barbarus* (nicht römisch) die fremde Zugehörigkeit aus. [...] Das lateinische *alter* [...] bezeichnet den *anderen von zweien* im Unterschied zum einen ohne markierte differente Zugehörigkeit. So ist der *andere* als *alter ego* ein *ego* wie ich, nur eben anders, das heißt dasselbe in einer *Varietät* (TURK, 1990, s. 10).

‚Alienus/alius‘, also *der* oder – im Deutschen – auch *das* Fremde, ist somit jenseits der dem ego bzw. dem Subjekt zur Verfügung stehenden Beschreibungskategorien angesiedelt, da ‚alienus‘-Phänomene nicht an der Welt des ego partizipieren und somit von dessen Begriffsinstrumentarium auch nicht erfasst werden können. Dies kann anhand der lateinischen Terminologie nochmals verdeutlicht werden: Schließlich bedeutet ‚alienus‘ ursprünglich weder ‚nicht-römisch‘ noch ‚ausländisch‘ und verweist somit auf eine Kategorie außerhalb der be- und erkannten und dadurch benennbaren Welt.² Aufgrund dessen läuft das

² „Während der Andere (Alter) als Gegenstück zur Selbstbestimmung in die bestehende Weltanschauung des Betrachters und seiner Gruppe integriert ist und oft stereotypen Charakter hat, ist der Fremde (Alius) unbestimmt und fern, befindet sich außerhalb der Welt des Betrachters und seiner Gruppe und stellt die

diskursive Inventar des ego zwangsläufig ins Leere, wenn ‚alienus‘-Phänomene begrifflich adäquat erfasst werden sollen, wodurch *der* bzw. *das* Fremde in dieser Unbeschreibbarkeit letztlich inkommensurabel und dadurch angsteinflößend bleiben, da sie nicht durch Benennung depotenziert werden können. Schließlich kann – wenn man die Mythostheorie des Philosophen Hans Blumenberg zugrunde legt – nur dasjenige Unbekannte innerhalb der menschlichen Lebenswelt in seiner Bedrohung gebannt werden, das vom Menschen auch benannt werden kann:

Angst [muß] immer wieder zur Furcht rationalisiert werden [...], sowohl in der Geschichte der Menschheit wie in der des Einzelnen. Das geschieht primär nicht durch Erfahrung und Erkenntnis, sondern durch Kunstgriffe, wie den der Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unbenennbare. Es wird eine Sache vorgeschoben, um das Ungegenwärtige zum Gegenstand der abwehrenden, beschwörenden, erweichenden oder depotenzierenden Handlung zu machen. Durch Namen wird die Identität solcher Faktoren belegt und angehbar gemacht, ein Äquivalent des Umgangs erzeugt. Was durch Namen identifizierbar geworden ist, wird aus seiner Unvertrautheit durch die Metapher herausgehoben, durch das Erzählen von Geschichten erschlossen in dem, was es mit ihm auf sich hat (BLUMENBERG, 1979, s. 11).

Insofern übernehmen Figuren des ‚alius‘ im Kontrast zu Figuren des ‚alter‘ letztlich auch gerade *keine* identitätskonstituierende bzw. -stabilisierende Funktion, sondern führen im Gegenteil zu einer existenziellen Verunsicherung des Subjekts und seiner Weltwahrnehmung, da sie sich den dem Subjekt zugänglichen Kategorien entziehen, „mit denen wir die Welt strukturieren, ihr eine Ordnung aufzuerlegen versuchen, die eine Zone der Vertrautheit von der des

Identität und Gruppenideologie auf subversive Weise in Frage. Alius-Figuren haben keinen stereotypen, sondern utopisch-symbolischen bzw. mythischen Charakter. (EGGER, 2009, s. 14.)

Unvertrauten scheidet“ (LÖSCH, 2012, s. 26). ‚Alius‘-Phänomene gehen somit mit der Subversion von bestehenden (Denk-)Strukturen sowie dem Verlust von Orientierung und Weltvertrauen einher.

Phänomene des ‚alter‘ hingegen erfassen das Gegenüber zwar als verschieden vom ego, also dem Subjekt, aber doch als grundsätzlich strukturell gleich, als gleichartig und gleichursprünglich³, wie auch hier bereits die lateinische Begriffsbedeutung belegt: ‚alter‘ als „*anderer von zweien*“ bildet somit den Teil einer bekannten Menge innerhalb der Welt des ego ab und ist dadurch auch mit den dem Subjekt zur Verfügung stehenden Begriffen beschreibbar. Die Betonung bei Figuren des ‚alter‘ liegt daher auf der Art und Weise des In-Bezug-Setzens von Subjekt und Anderem, woraus sich pejorative ebenso wie affirmierende bzw. superiorisierende Zuschreibungen ergeben können. Schließlich besteht nicht nur die – oben bereits kurz angeführte – Möglichkeit eines inferiorisierenden Alteritätskonstrukts, um sich der eigenen (individuellen wie kollektiven) Identität zu versichern und diese zu bestärken, sondern auch die Möglichkeit der Xenophilie, die zu einer unreflektierten Aufwertung der Alterität im Verhältnis zur eigenen (individuellen wie kollektiven) Identität führt. Man denke hier nur an historische Phänomene wie den abendländischen Exotismus um 1800, der letztlich ebensolche Stereotypisierungen zur Folge hat wie die Xenophobie.

In der neuesten kulturwissenschaftlichen Theoriebildung wurde diese binäre – und letztlich statische – Opposition von ‚alius‘ und ‚alter‘ mittlerweile jedoch aufgebrochen. Inzwischen steht nicht mehr eine Dichotomisierung, sondern vielmehr die Synthese der Begrifflichkeiten im Zentrum, um sich dem ganz Anderen, dem Fremden, möglichst adäquat sprachlich anzunähern und ihn/es beschreiben zu können, ohne epistemische Gewalt auszuüben und Festschreibungen vorzunehmen. Hierfür dienen unter anderem die Konzepte des litauisch-französisch-jüdischen Denkers Emmanuel Lévinas als Folie, der am Poststrukturalismus ebenso wie an der Phänomenologie geschult wurde und der die Begegnung mit jedem anderen Menschen *sui generis* als Verschränkung von ‚alius‘ und ‚alter‘ auffasst.⁴ So konstatiert er in einem

³ SCHLIEBEN-LANGE, 1998, s. 5.

⁴ An dieser Stelle soll allerdings darauf hingewiesen werden, dass Lévinas selbst dem jüdischen Denkhorizont entstammt und somit nicht mit den Begriffen ‚alter‘

mittlerweile prominenten Diktum: „Einem Menschen begegnen heißt, von einem Rätsel wachgehalten zu werden“ (LÉVINAS, 2007). Das bedeutet, dass jedem Menschen – so vertraut er einem auch erscheinen mag – stets ein Kern der irreduziblen Fremdheit innewohnt, der jedes Subjekt einem anderen in seiner individuellen Subjekthaftigkeit unverfügbar macht und ihn daher vor einer endgültigen Festschreibung durch den Anderen bewahrt. Ein Gedanke, den auch der Philosoph Bernhard Waldenfels in seiner einschlägigen Studie über den *Stachel des Fremden* (WALDENFELS, 1990) aufgreift. Ziel bzw. Sinn der Begegnung ist daher auch nicht die letztliche Ergründung und Deutung des Anderen, die einer Gewaltausübung über den Anderen durch Unterwerfung in das eigene Kategoriensystem gleichkäme, sondern vielmehr die ethische Maxime der Anerkennung einer grundsätzlich vorhandenen Unergründbarkeit des Anderen – und nicht zuletzt des eigenen Selbst.⁵

3. Konstruktionen von Fremdheit in der Literatur

Im Folgenden soll nun untersucht werden, ob und wenn ja inwiefern die Texte von Christiane Neudecker mit den beiden Kategorien von ‚alter‘ und ‚alius‘ sowie deren Dynamisierung in der aktuellen Theoriebildung gelesen werden können bzw. wie literarische Texte mit der Inszenierung von Fremdheit verfahren.

3.1 Die Autorin Christiane Neudecker

Christiane Neudecker wurde 1974 in Nürnberg geboren und lebt mittlerweile in Berlin. Seit 2001 ist sie Mitglied des Künstlernetzwerks *phase7performing.arts* und inszenierte gemeinsam mit *phase7* zahllose und viel beachtete multimediale Performances. Ein besonderes Augenmerk von *phase7* liegt dabei stets auf der innovativen Verschränkung von

und ‚alius‘, die im abendländisch-ontologischen Denken verankert sind, operieren würde.

⁵ Vgl. hierzu auch Judith Butler: Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002. Frankfurt a. M. 2003. Außerdem Stephanie Waldow: Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart. Paderborn 2013.

traditionellen Kunstformen und neuen Technologien, wie sich u.a. an der 2013 erfolgten Inszenierung einer „Begehbaren Oper“ in der Deutschen Oper Berlin mit dem Titel *Himmelsmechanik – Eine Entortung* ablesen lässt.⁶ Die damit verbundene grundlegende Frage nach der Auslotung von Fakt und Fiktion sowie nach der Stellung des Menschen in einer medial und virtuell überformten Realität im 21. Jahrhundert durchzieht auch Neudeckers Erzählwerk. Mittlerweile hat Christiane Neudecker mehrere Erzählbände und Romane vorgelegt und wurde für ihre Art des Erzählens unter anderem von der Feuilleton-Redaktion der FAZ als „Meisterin der Atmosphäre“ (HOFFMANN, 2008) bezeichnet. Für die folgenden Überlegungen werden Neudeckers Debut-Roman *Nirgendwo sonst* (2008) sowie die Titelerzählung ihres gleichnamigen Erzählbandes *Das siamesische Klavier* (2010) im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

3.2 Die Begegnung mit der Fremde: ‚Nirgendwo sonst‘

Der Roman *Nirgendwo sonst* erzählt mithilfe zweier ineinander verwobener Erzählstränge von der Identitätssuche eines namenlosen Protagonisten, die sich in der kulturellen Fremde Burmas vollzieht. Wie fremd diese kulturelle Fremde ist, verdeutlicht der Text gleich zu Beginn, wenn die Rahmenbedingungen einer Reise in dieses Land geschildert werden:

Mit der einen Hand schält er das klebrige Laken von seinem Körper. Hält sich mit der anderen den Kopf. Dieses Pochen hinter den Schläfen. Der Whiskey, vielleicht. Dessen Namen er nicht kennt. Kein Jim Beam, Jack Daniels, erst recht kein Lagavulin. Keine Aufteilung in Bourbon, Single Malt, Double Wood. Keine westlichen Marken im sozialistischen Sperrgebiet. Du fährst, hatten die Freunde gesagt, in eines der einzigen drei Länder der Welt, in dem kein Coca Cola hergestellt wird. Wusstest du das. Wie fremd muss das sein (NEUDECKER, 2008, s. 14).

⁶ Vgl. dazu URL: [<http://www.schauinsblau.de/5-individuum-und-kosmos/bild-und-ton/bildende-kunst/dass-die-welt-verrueckt-sein-mag/>] (letzter Aufruf am 27.06.2016)

Die Alterität im Sinne der äußersten vorstellbaren kulturellen Fremdheit stellt in diesem Text also eine geradezu paradigmatische Folie dar, um eine eigene Identität konstituieren zu können – allerdings nicht im Sinne der Konstruktion einer kollektiven Nationalidentität (deutsch – burmesisch), sondern vielmehr eines individuellen Selbst. Der Protagonist in Neudeckers Text führt vor, dass man sich ganz der kulturellen Fremde aussetzen und sich in ihr verlieren muss, um neu zu sich finden zu können. Allerdings tritt mit der Touristin Ute, die dem Protagonisten während seiner Reise durch Burma immer wieder begegnet, auch eine weitere Zugangsweise zur Fremde auf, die gleichsam kontrapunktisch zu der des Protagonisten situiert ist. Denn Ute lässt sich im Verlauf der Reise nie wirklich auf das Fremde ein und begegnet ihm wirklich. Stattdessen behält sie stets einen touristischen Blick bei:

Doch Ute fragt nicht. Ihr Blick fliegt über die Ebene, sucht, so wirkt es, den nächsten Tempel, den sie besteigen könnte. Sie will sich von ihm nicht abbringen lassen. Will nicht hineingezogen werden in seine Gedanken. Sie ist hier, um die Bauten zu erkunden. Das hat sie ihm erzählt. Tempelräume will sie begehen, Wandmalereien in Höhlentempeln besuchen, glasierte Terrakotta-Tafeln betrachten, verwitternde Fresken, Ordinationshallen, abgestumpfte Buddhastatuen. Sie muss sich ablenken von der Arbeit daheim. Jede Jahr macht sie das: sie sucht den Abstand zu den Fällen, die sie im Frauenhaus betreut. Die räumliche Entfernung zu ihrem Arbeitsplatz ist dabei unerlässlich. Sie war schon in Laos, Vietnam, Kambodscha. Anders, hat sie erklärt, ließe sich ihr Beruf nicht ertragen (NEUDECKER, 2008. s. 199).

Die Fremde dient hier also als exotischer Gegenentwurf, um den belastenden heimischen Alltag für eine klar begrenzte Zeit hinter sich lassen zu können und andere Lebens- und Sichtweisen zu erkunden. Wie für viele Touristen besteht der Reiz der Fremde für die Figur Ute hauptsächlich darin, die Andersartigkeit des Reiselandes passiv zu rezipieren, um eigene Probleme für die Dauer der Reise überschreiben zu lassen. Auf der Folie des ‚alter‘-Konzeptes könnte man diese Haltung deshalb auch so beschreiben: Man reist, um gerade die positiven

Differenzen zum Eigenen im Sinne einer Andersartigkeit bei grundlegender anthropologischer Gleichheit zu erfahren. Die negativen Gemeinsamkeiten, etwa die Erfahrungswerte gesellschaftlicher oder soziopolitischer Missstände, werden zwar momenthaft bemerkt, müssen aber in den Hintergrund treten bzw. haben keinen wirklichen Austausch zur Folge. Eine tatsächliche interkulturelle Begegnung ist demnach obsolet und muss scheitern, wie die Szene der Begegnung bzw. gerade der Nicht-Begegnung zwischen Touristen und burmesischen Frauen auf einem Touristenschiff exemplarisch belegt:

Einmal hält das Schiff. Schwenkt von der Mitte des Flusses auf eine lehmige Bucht zu. An der schmierigen Erdkante haben sich Einheimische aufgereiht, Frauen in bunten Gewändern, die den Passagieren Gegenstände entgegenstrecken: bestickte Decken, geflochtene Hüte, Bananen. Dollarscheine lassen die Italiener auf sie herabregnen, lassen Stoffbahn um Stoffbahn in das Innere des Schiffes laden. Eine Burmesin versucht, Ute [...] einen gewebten Longyi anzupreisen. Wie eine Signalfahne schwingt sie den rostbraunen Rock über ihrem Kopf, drückt die Knie durch, spannt die Waden, die Sprunggelenke, schiebt sich auf die Fußballen. Fünf Dollar will sie für den Rock, aber Ute schüttelt den Kopf. Die Frau lässt nicht locker, sie bleibt an Ute, Ute ist ihr Ziel. Und während das Schiff sich langsam abzuwenden beginnt, während die Drehzahl des Motors ansteigt, sich der Druck auf die Propellerwelle verstärkt, wird ihre Stimme schriller. Mit dem sich vergrößernden Abstand des Schiffes fallen die Zahlen, die ihr aus dem Mund fliehen, abwärts, vier, drei, zwei Dollar, bis sie plötzlich zum Sprung ansetzt und über den Lehmbruch in das schlammige Wasser springt. Kreischend wadet sie dem Schiff hinterher, stemmt sich gegen den aufgewühlten Fluss, den Blick immer auf Ute geheftet, ein Dollar, ein Dollar. [...] „Perfum“, schreit die Frau zu Ute hinauf, als sie den Grund unter den Füßen zu verlieren beginnt, als sie rudern muss, um nicht unterzugehen, nicht Wasser zu schlucken, „give me perfum“. Und plötzlich greift Ute in die Tasche ihrer Hose, zieht ein Probefläschchen Eau de Cologne heraus, wickelt

es in einen Dollarschein und wirft es über die Reling, der Frau in die aufgespannte, greifende Hand. Mit einem kräftigen Gegenwurf fliegt der Longyi in die Höhe, segelt über die Brüstung, verfolgt vom Grinsen der Soldaten [...].Ich konnte nicht anders, sagt sie und löst endlich ihren Blick vom sich entfernenden Ufer. Diese Frau da im Wasser, in dieser Dreckbrühe, und wir hier an Deck, auf diesem Luxusdampfer, dieser staatlichen Melkmaschine, was sollte ich tun. Dabei wollte ich den Rock gar nicht haben (NEUDECKER, 2008, s. 155).

Im Vordergrund steht für die Figur Ute im Verlauf der Reise also nicht die Begegnung mit den Menschen, sondern das Erlebnis exotischer landschaftlicher Schönheit sowie die ebenso pittoresken wie fremdartigen Bauwerke. Doch wird diese Faszination auch immer wieder gebrochen, da die Andersartigkeit Burmas nicht nur in kultureller und landschaftlicher Fremdheit besteht, sondern insbesondere im omnipräsenten und dadurch auch für Touristen spürbaren Klima eines totalitären Militärregimes:

Dass das Militär die Leute gezwungen habe, ihre eigenen Häuser abzureißen, sagt Ute jetzt. Wusstest du das. Sie ist in ihrem Kopf schon weitergelaufen, hat ihn und seine Antwort hier sitzen lassen, während sie selbst gedanklich durch das Tempelfeld streift. Die Freilegung der Tempel wurde von der Regierung befohlen, die Bewohner per Brief aufgefordert, Bagan zu verlassen. Ein ganzer Ort wurde verpflanzt, wurde verschoben, von Old Bagan nach New Bagan. Weil das Militär es so wollte. Das Schlimme daran ist, sagt Ute und deutet auf die Aussicht, dass das Ergebnis so schön ist. Schau dir das an (NEUDECKER, 2008. s. 200).

Während Utes Zugangsweise zur Fremde – sowohl räumlich als auch kulturell – demzufolge über „ein gesichertes Terrain der Eigenheit“ erfolgt und „sich auf eine bloße Fremdheit der Anderen [beschränkt]“, beginnt die Reise und die Begegnung mit der Fremde für den Protagonisten „im eigenen Haus der *Fremdheit meiner selbst*“

(WALDENFELS, 1995, s. 613). Diese Fremdheit des eigenen Selbst findet darin ihren Ausdruck, dass der Protagonist im Verlauf der Geschichte sich sukzessive von seiner bisherigen Identität und Lebensgeschichte, die in einigen Passagen des Textes immer wieder fragmentarisch eingeschoben ist und so vom Leser rekonstruiert werden kann, löst und sich ganz auf die Fremde einlassen muss, um neu zu sich zu finden und eine Identität konstituieren zu können. Auf diese Weise wird ein produktiver Umgang mit der Fremdheit ermöglicht, wie sich insbesondere anhand der Begegnung zwischen dem namenlosen Protagonisten und einem Einheimischen namens Mr. Khin in einem abgelegenen Bergdorf ablesen lässt. Und dies sogar in einer doppelten bzw. wechselseitigen Hinsicht: Zum einen setzt sich – wie erläutert – der Protagonist der kulturellen Fremde in Burma aus, zum anderen begegnet aber auch der einheimische Mr. Khin immer wieder Backpackern aus der westlichen Welt und somit dem für ihn Fremden. In Mr. Khin erhält die Fremdheit somit selbst eine eigene Stimme, die die unterschiedlichen Rollen der Touristen, also der Fremden aus burmesischer Perspektive, reflektiert:

Die Regierung unterschätze die Touristen. Nicht die organisierten Gruppen, die Bildungsreisenden, die habe der Staat tatsächlich im Griff. Aber die Backpacker, die Rucksacktouristen, sagt Mr. Khin, ihr seid ihnen gefährlich, denn ihr seid nicht steuerbar. Euch karret man nicht von Pagode zu Pagode. Ihr kommt in Orte wie diesen. Nehmt Briefe, Bilder mit herein, heraus, erzählt allen die Wahrheit über uns, in Europa, Amerika, Australien. Bringt uns Informationen von jenseits der Grenzen. Darüber, wie man unser Land wahrnimmt. Über das, was wirklich passiert in der Welt. Ihr seid, sagt Mr. Khin, unsere trojanischen Pferde (NEUDECKER, 2008, s. 259).

Mr. Khins Perspektive lenkt den Blick darauf, dass in seiner Wahrnehmung das ‚alter‘-Konzept eine völlig andere Gewichtung als für Utes touristische Perspektive hat. Die Differenzen zwischen dem ihm Eigenen und dem davon Fremden werden dominiert von den Restriktionen im eigenen Land, in dem eine Militärdiktatur herrscht. Insofern ist die Begegnung mit den Fremden für Mr. Khin kein

exotischer Gegenentwurf zur eigenen Lebenswelt, sondern vielmehr der existenzielle Versuch, buchstäblich in einen produktiven Austausch mit dem Anderen zu treten. Denn: Anders als Burmesen haben die Touristen aus der freien Welt beinahe unbegrenzten Zugang zu Informationen, verfügen über das Recht der freien Meinungsäußerung und können auf demokratischem Weg politischen Einfluss in ihren Heimatländern ausüben. Dieser interkulturelle Erfahrungsaustausch findet zunächst in Form eines Dialogs auf sprachlicher Ebene statt, indem Backpacker Mr. Khin Geschichten aus ihrer heimatlichen Erfahrungswelt erzählen. Diese individuellen Geschichten, die immer auch kollektive Geschichte repräsentieren, erscheinen in Khins Lebenswirklichkeit als Hoffnungsschimmer. So berichtete ihm einst eine aus Deutschland stammende Frau „von der Wiedervereinigung Deutschlands [...], der Demokratisierung des SED-Staats durch die friedlichen, gewaltfreien Demonstrationen. Dann die Maueröffnung: was für ein Symbol“ (NEUDECKER, 2008, s. 258). Daraus folgert Mr. Khin: „Eine Regierung lasse sich abschaffen, das habe der Niedergang der DDR gezeigt. Die Öffnung Burmas für den Tourismus sei da der Anfang.“⁷ Indem Mr. Khin eine Analogie zwischen dem SED-Staat der DDR und der burmesischen Militärdiktatur herstellt, wird die negative Gemeinsamkeit der erlebten Unterdrückung im Gespräch mit dem Protagonisten in eine im positiven Sinne geteilte Möglichkeit der Veränderung gewendet, die das Eigene und das Fremde vor dem Hintergrund der für ihn fremden deutschen Geschichte miteinander verbindet und konkrete, beiderseitige Handlungsmöglichkeiten eröffnet:

Beim Abschied stehen sie lang in der halb offenen Hintertür. Einen Packen dünner Luftpostbriefe drückt ihm Mr. Khin in die Hand. Ob er die bitte einwerfen könne, wenn er außerhalb der Landesgrenze sei. Auf dem Heimflug, in Bangkok vielleicht, oder besser: in Eurem wiedervereinten Deutschland, das brächte mir Glück, ich bin sicher (NEUDECKER, 2008, s. 263).

⁷ Christiane Neudecker: Nirgendwo sonst. München 2008. S. 258f.

Dass dem tatsächlich so sein kann und die Perspektive von Mr. Khin folglich ex post betrachtet zukunftsweisend war, zeigt sich u.a. daran, dass die Militärdiktatur in Burma mittlerweile realpolitisch überwunden ist.

Die Begegnung mit dem Fremden in Form der Wahrnehmung eines ‚alter‘ erscheint vor diesem Hintergrund demzufolge dann als produktiv, wenn sich ein unmittelbarer Austausch zwischen dem Eigenen und dem Fremden vollzieht, der sowohl das Fremde als auch das Eigene verändert daraus hervorgehen lässt.

In der Diktion des Philosophen Kurt Röttgers liegen den vorgestellten ‚alter‘-Zugangsweisen zum Fremden somit zwei metaphorisch benannte Modelle des Umgangs mit Fremderfahrung zugrunde: die Odyssee und der Exodus.⁸ Die Touristin Ute repräsentiert dabei das Modell der Odyssee, das eine Bereitwilligkeit zum buchstäblich umherirrenden Erfahren des Fremden kennzeichnet, die jedoch nicht am Verstehen, sondern an Bedürfnissen der Gewinnung von Sicherheiten für die eigene Wegbahnung in der Fremde ausgerichtet ist und getragen wird von dem Zutrauen, das Fremde zu bewältigen und anschließend heimzukehren. Dies belegt eine letzte zufällige Wiederbegegnung von Ute und dem Protagonisten am Flughafen: „Das er jetzt viel besser aussehe als in Bagan, sagt sie ihm. Und wie sehr sie sich jetzt auf zu Hause freue, auf ihre Wohnung, ihr Bett, ihre Badewanne“ (NEUDECKER, 2008, s. 269).

Der namenlose Protagonist hingegen setzt sich – wie bereits erwähnt – der Fremde mit seiner eigenen Identität nicht nur völlig aus, sondern gibt diese in der Begegnung mit dem Fremden sogar auf, wie die Szene des Abschieds nach dem letzten Gespräch mit Mr. Khin verdeutlicht:

Er stellt seinen Rucksack auf den Boden. Leise räumt er seine Sachen aus: die Kleider, den Wecker, die Medizin. Legt auch den Fotoapparat dazu, die Speicherkarte [...]. Behält nur ein T-Shirt zum Wechseln, seine Papiere, das Moskitonetz, die Reiseführer, ein paar Aspirin. Setzt sich schließlich tastend die Kontaktlinsen ein und legt seine Brille zuoberst auf den Stapel. [...] Als hätte das andere Ich, das er mit sich herumtrug, sich endlich abgestreift von ihm. Sähe ihm nach, ganz ruhig (NEUDECKER, 2008, s. 264).

⁸ Vgl. hierzu Kurt Röttgers, Monika Schmitz-Emans: Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 9: Die Fremde. Essen 2007.

Demzufolge praktiziert der Protagonist das Modell des Exodus, das eine Auslieferung an das Fremde bezeichnet, die ihn grundlegend verändert und ihn nicht mehr zum Ausgangspunkt zurückkehren lässt, und, dessen ist sich der Protagonist sicher: „Nur hier konnte geschehen, was mir geschehen ist. Nirgendwo sonst“ (NEUDECKER, 2008. s. 260).

3.3 Die Begegnung mit dem Fremden: ‚Das Siamesische Klavier‘

Auch im Erzählband *Das Siamesische Klavier* ist das Phänomen der Begegnung mit Fremdheit das vorherrschende Thema. Allerdings ist es dabei weniger die kulturelle Fremdheit, die im Mittelpunkt der Betrachtung steht, sondern vielmehr der Einbruch des Unfassbaren in die Lebenswirklichkeit der Figuren – und nicht zuletzt des Lesers. Besonders deutlich wird dies an der Titelgeschichte des Bandes, die vom mysteriösen Fund eines ungewöhnlichen Klaviers im brasilianischen Urwald handelt:

Wie ein riesiger Fehlwuchs beult sich auf der gegenüberliegenden Seite die zweite Klaviatur heraus. Richtig abartig ist das. Sie wissen auf einmal nicht mehr, wo vorne ist und wo hinten, plötzlich verlieren sie die Orientierung. [...] Es ist ein heimtückischer Januskopf, dieses Klavier, alles ist gedoppelt: das Spielwerk, die Mechanik, die Stimmwirbel, die Saiten, die Tastatur. Nur der verwachsene Korpus und der gemeinsame Resonanzboden halten es zusammen (NEUDECKER, 2010, s. 14).

Bereits in dieser Szene wird deutlich, dass die Begegnung mit dem Fremden in diesem Fall das gesamte Weltverständnis sowie die Weltwahrnehmung herausfordert und infrage stellt, da es sich um eine Konfrontation mit dem ganz Anderen handelt, das jenseits des menschlichen Erfahrungshorizontes liegt. Aus diesem Grund scheint es auch nahezu unmöglich, überhaupt Begrifflichkeiten für die Situation zu finden, die diese sprachlich fassbar machen könnten, weshalb bereits der Fund des Klaviers von der Erzählinstanz in mehreren Anläufen erzählt wird. Eine Verfahrensweise, die im Übrigen signifikanterweise einer mythischen Struktur entspricht, da die Funktion mythischen Erzählens ja gerade ist, Sachverhalte zu erzählen, die sich dem logisch-rationalen

Zugriff entziehen und ein Verstehen verweigern. Dies geschieht insbesondere durch eine permanente Variation des narrativen Kerns, wodurch die vakant gebliebene Position von Antworten – also das, was nicht erzählt werden kann – weitergeschoben wird:

Irgendwer ist dann mit seiner Motorsäge zum Abholzen angerückt und der staunte nicht schlecht, als mit tiefem Stöhnen der Baum zur Erde sank und zwischen dem Krachen und Splittern der brechenden Äste und dem Kreischen aufflatternder Papageien plötzlich ein anderes, ein ganz anderes Geräusch zu hören war: ein dissonanter Akkord. [...] Aber so war es natürlich nicht. So einen Sturz hätte es ja niemals überlebt. Wobei: der tatsächliche Fundort klingt mindestens genauso erlogen. Wahrscheinlich basteln sie schon einen Mythos. Wer weiß, wo sie es wirklich herhaben, dieses merkwürdige Klavier. Man kann niemandem mehr trauen (NEUDECKER, 2010, s. 9f).

In der zweiten Version der Erzählung vom Fund des Klaviers hingegen wird es nicht bei Baumfällarbeiten, sondern stattdessen von einer deutschen Reisegruppe, die sich auf Expedition befindet, entdeckt:

[B]ei einer Urwaldexpedition, behaupten sie, kamen ein paar deutsche Touristen abhanden. Deren einheimischer Führer, irgendein glutäugiger Brasilianer namens Gonzales, hatte sich mit einer mitreisenden Dame mal eben kurz ins Farnkraut geschlagen – vorgeblich um ihr eine besonders seltene Orchideenart zu erörtern –, und als die beiden zurückkamen, war von den Teilnehmern der Expedition nur noch die Hälfte da. [...] Wie dem auch sei: da es langsam dümmerte und die ersten hungrigen Nachttiere im Waldgehölz zu rumoren begannen, schulterte einer der Teilnehmer, ein resoluter Schlachtermeister [...], den erschlaferten Gonzales, griff sich dessen Machete und stapfte voran. Dass er keine Ahnung hatte, wo er hinging, zeigte sich, als die Gruppe wenig später vor einem irgendwie quadratisch aussehenden, aus dem Humusboden aufquellenden Hügel stand. Gerade wollte man zur

Umrundung des Hindernisses ansetzen, als Gonzales plötzlich seinen Kopf vom Hintern des Schlachtermeisters hob und verwundert rufend auf ein paar Fenster deutete, die sich in dem grünen Hügelwirrwarr aus Lianenvorhang, Kletterefeue und Moosbewuchs abzeichneten (NEUDECKER, 2010, s. 10f.).

Die Gruppe erreicht eine verfallene Villa inmitten des Urwalds, in der sie neben dem Klavier auch dessen inzwischen längst verstorbenen Besitzer, den mürrischen Kautschukbaron Alvaro Luperce de Sanharó, dessen Tod aufgrund seines einsiedlerischen Lebenswandels von niemandem bemerkt worden war, auffinden:

Das Skelett des ehemaligen Barons jedenfalls lag auf einem der moskitonetzbespannten Betten im oberen Stock. Warum unsere Touristen da überhaupt hochgegangen sind, kann mir keiner zufriedenstellend erklären. Angeblich hat wieder der tapfere Schlachtermeister die Gruppe geführt. Er schlug vor, man solle, da nun auch der wieder munter gewordene Gonzales keine Ahnung mehr hatte, wo sie sich befanden, in der Villa nächtigen. Und müsse zu diesem Zweck das Gebäude erkunden (NEUDECKER, 2010, s. 12).

Neben dieser Art und Weise der inhaltlichen Darstellung sind es aber auch metanarrative Aspekte, mittels derer der Erzähler für ein zunehmendes Befremden beim Leser sorgt. Dass nämlich er selbst maßgeblichen Anteil an der Verunsicherung des Lesers hat, wird im Lauf der Geschichte immer deutlicher. Dies zeigt sich an den verdichteten Kommentaren, die im Lauf der Lektüre immer mehr Zweifel an der Zuverlässigkeit des Erzählers aufkommen lassen. So konstatiert er nicht zufällig: „Aber die Welt will betrogen sein“ (NEUDECKER, 2010, s. 20), um im weiteren Verlauf der Geschichte seine eigene Hybris offen zu legen: „Noch immer verströme ich eine Aura des Besonderen, eine Selbstbewusstheit, die immer noch Unerwartetes zulässt. Ja [...]. Ich kontrolliere alles“ (NEUDECKER, 2010, s. 25). Schließlich kulminiert diese quasi-totalitäre Erzählsituation in direkten Leseransprachen, die das Unbehagen über das Vermittelte in Worte fassen und den Leser

endgültig desorientieren: „Und auch Sie, ja, auch Sie haben jetzt endlich begriffen, dass hier etwas nicht stimmt“ (NEUDECKER, 2010, s. 31).

Somit bildet die Erzählung *Das Siamesische Klavier* eine Begegnung mit der Fremdheit nicht nur ab, sondern ist für den Leser selbst eine Begegnung mit dem ganz Anderen, dem ‚alius‘ in Form des Textes. Denn das Klavier verschmilzt am Ende der Geschichte zu einer Einheit mit dem Erzähler, der sich ebenso wie die Erzählung dadurch als selbst als janusköpfig erweist. Auf diese Art und Weise widersetzt sich das Ende der Erzählung einer Deutungshoheit durch den Rezipienten, ambivalente Lesarten werden ermöglicht und in der Schwebelage gehalten, wodurch auch der hermeneutische Lektüreprozess unterwandert und letztlich eine Eindeutigkeit des Verstehens verweigert wird:

Und da weiß auch ich, was jetzt kommt, ich spüre es im Klavier, ich spüre das Gelächter in seinem Inneren, es kichert in sich hinein, während es mich spielen lässt, schneller und schneller [...]. Und ich versuche noch einmal, mich loszureißen, ich biege und winde mich auf dem Sitz herum, aber meine Füße kleben am Pedal, sie sind mit dem Klavier verwachsen, ich bin schon ein Teil von ihm, meine Finger hüpfen nicht mehr über die Tasten, sie lösen sich nicht, sind Verlängerungen der Spielmechanik geworden, wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligthum! [...] und oben in der Königsloge sehe ich, wie da Silva den Kopf senkt, und ich fange an zu schreien, ich schreie und schreie, aber niemand hört mich, niemand kommt, es ist, als wäre ich gar nicht hier – Und, wissen Sie: vielleicht war ich das ja nie (NEUDECKER, 2010, s. 40).

LITERATURVERZEICHNIS:

- BLUMENBERG, Hans Blumenberg. Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M. 1979.
- EGGER, Sabine Egger. Dialog mit dem Fremden. Erinnerung an den „europäischen Osten“ in der Lyrik Johannes Bobrowskis. Würzburg 2009.
- HOFFMANN, Christina. Die verschwundene Dänin. Verfügbar in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletrist>

- ik/die-verschwundene-daenin-1671142.html. Letzter Aufruf am 08/07/2016.
- KLAUS, Lösch. Das Fremde und seine Beschreibung. In: BRODRES, Simone; Gruß, Susanne; WALDOW, Stephanie (Hg.): Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen. Würzburg: 2012.
- LÉVINAS, Emmanuel Lévinas. Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie. Freiburg i. Br./München 2007.
- NEUDECKER, Christiane. Das siamesische Klavier. Unheimliche Geschichten. München 2010.
- NEUDECKER, Christiane. Nirgendwo sonst. München 2008.
- SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte. Vorwort. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 110: Alterität (28/1998).
- TURK, Horst. Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 22 (1990).
- WALDENFELS, Bernhar. Das Eigene und das Fremde. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 43 (4/1995).
- WALDENFELS, Bernhard. Der Stachel des Fremden. Frankfurt a. M. 1990.

Recebido em: 22 de agosto de 2016.

Aceito em : 10 de dezembro de 2016.

"UM ARTISTA DA FOME" COMO METAFORA DE SI MESMO E DO SURGIMENTO DE UMA NOVA ESTÉTICA

Milena Hoffmann Kunrath¹

Resumo: O artigo analisa o conto "O artista da fome", de Franz Kafka, como uma metáfora do próprio autor, bem como do surgimento de uma nova estética sob o aspecto da dialética do fazer artístico, da relação do criador com seu público e, finalmente, do próprio valor da arte. Embora se concentre numa arte duvidosa, a arte do jejum, as considerações de Kafka são, desta perspectiva, válidas para qualquer tipo de obra artística, inclusive literatura, música, dança, etc. São ainda abordados temas como autenticidade, recepção e aura.

Palavras-chave: Kafka; "Um artista da fome"; estética; arte;

Abstract: The article analyzes the short story "A Hunger Artist", by Franz Kafka, as a metaphor for the author himself, as well as for the emergence of a new aesthetics from the perspective of the dialectics of the artistic production, of the relationship of the creator with his audience, and, finally, of the value of art in itself. Although they focus on a dubious art form, the art of fasting, Kafka's considerations are, from this point of view, valid for any kind of art work, including literature, music, dance, etc. Other themes such as authenticity, reception and aura are addressed.

Keywords: Kafka; "A Hunger Artist"; aesthetics; art;

1 Introdução

O escritor Franz Kafka nos oferece reflexões filosóficas sobre uma imensa gama de assuntos. Este investigador da forma desvenda a natureza humana e expõe a solidão do mundo moderno, de maneira a nos reconhecermos em seus escritos. Segundo Carpeaux, não há nada de excepcional na essência de suas narrações, no sentido dos sonhos surrealistas, apenas uma profunda incompreensão diante de equívocos que perturbam a natureza do ser: "Seu tema é a irrupção do extraordinário no mundo ordinário" (CARPEAUX, 1994, p. 289).

¹ Profa. Adjunta UFPel - milena.kunrath@gmail.com

Carvalho (1973), em seu ensaio sobre Kafka e a literatura francesa, aponta a presença dessa dialética também na crítica francesa: "Para Camus, é nesta contradição que reside o segredo de Kafka: nos perpétuos balanços entre o natural e o extraordinário, entre o indivíduo e o universal, entre o trágico e o cotidiano, entre o absurdo e o lógico." (CARVALHAL, 1973, p. 23).

Kafka se revela um pessimista cuja visão de mundo não nos deixa alternativa. Ele "Não acredita em utopias, prefere a antiutopia de um mundo abandonado por Deus" (CARPEAUX, 1994, p. 289). Também encontramos em sua obra um traço profundamente irônico, respaldado pela desesperança.

Além disso, podemos acrescentar uma perspectiva filosófica, no sentido de questionar o que seria naturalmente óbvio para a humanidade em geral. Segundo Anders (1993): "O método de Kafka consiste, pois, em suspender através da troca de etiquetas, os preconceitos ligados a etiquetas, possibilitando, com isso, julgamentos não preconcebidos" (ANDERS, 1993, p. 17).

Dessa forma, o escritor nos permite repensar múltiplos temas que à primeira vista nos forneceriam uma resposta óbvia aos seus problemas.

Um desses temas abordados por Kafka é a análise da arte, sua evolução e conceituação. Em "Um artista da fome", o autor revela diversos paradoxos do fazer artístico e nos conduz metaforicamente ao processo das intensas transformações do valor estético através dos tempos. É importante ressaltar aqui que, quando o escritor se refere à arte, ele se reporta às artes circenses, mas também, indiretamente, à literatura, à música e às artes visuais e, de uma forma mais ampla, à própria estética artística.

A primeira frase do conto já nos revela o teor do que virá a seguir: "Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome diminuiu bastante (...) Os tempos eram outros" (KAFKA, 1991, p. 23); e orienta o leitor para a mudança de paradigma que virá. Ao longo da tradição humana, testemunhamos alterações em todos os níveis: social, científico, moral, estético etc. Porém, na história recente, em poucas épocas aconteceram transformações tão dramáticas como as da passagem do século XIX para o século XX. O texto de Kafka foi publicado em 1922, no período entre guerras, um pouco antes de sua morte. A humanidade saíra de uma guerra, como nunca vista antes, e enfrentava suas consequências: graves tensões políticas e sociais, a contínua transição de um mundo lento e etéreo para a rapidez da máquina, e a crise econômica constante. Falar sobre a fome como arte num período de fome real nos revela a profunda

perspicácia de Kafka, como homem de seu tempo. Como se não bastasse o contexto mundial para a escolha do tema, a trajetória pessoal de Kafka revelaria uma terrível ironia: o autor, um pouco depois, literalmente definharia devido a uma tuberculose laringea, doença que o impossibilitava de comer.

2 A honra da arte: autenticidade *versus* enganação

Apesar de nos remeter, através do título, à crise da fome, o tema principal do conto é a crise nas artes. As revelações do narrador-observador, que conhece a realidade do artista da fome e nos dá pistas precisas do *métier* do jejuador, não estão inseridos nem em um tempo, nem em um espaço específicos, mas com exatidão nos colocam a par da definição de seu trabalho, suas exigências e motivações. Nesta narração fragmentária, o testemunho descritivo não mostra seu local de origem, ou seja, não sabemos de onde o narrador olha e analisa, porém, nos é clara a posição do artista em relação a seu ofício. Para Anders (1993),

Essa identificação de homem e profissão, que o mundo moderno trouxe consigo, Kafka a torna plenamente visível inventando profissões absurdas, que fazem o absurdo da identidade de homem e profissão ficar mais claro do que aquelas profissões quotidianas, em face das quais nós não nos espantamos mais com a identidade (ANDERS, 1993, p. 51).

O artista da fome, então, apesar da decadência de seu ofício, sempre continuará artista da fome, pois esta é a única coisa que o define. Ou seja, o que está em jogo não é a capacidade do artista em aprender algo novo e assim modificar seu estilo de vida, mas a sua incapacidade de mudar o ser que ele era.

Para o jejuador, sua arte possuía uma honra própria, da qual ele não abria mão. Ao jejuar por tanto tempo, numa exposição que exigia credibilidade, era natural que fosse vigiado, mas o jejuador não comeria nem que pudesse, pois "(...) a honra da sua arte o proibia" (KAFKA, 1991, p. 24). A honra é, porém, relativa: o artista que não enganaria o público comendo escondido, o enganaria de fato, por mostrar o jejum como sacrifício, enquanto, para ele, era muito fácil jejuar: "É que só ele sabia - só ele e nenhum outro iniciado - como era fácil jejuar. Era a coisa mais

fácil do mundo" (KAFKA, 1991, p. 26). A arte, por sua vez, também é feita do jogo e do logro, do que parece mas não é², de enganar os olhos do apreciador e trazê-lo para um outro nível de experiência. A própria palavra em alemão, da derivação de "arte" nos dá pistas; o suposto adjetivo mais natural derivado de *Kunst* (arte), seria *künstlich*, mas este significa "artificial, falso, fingido"; o adjetivo para "artístico" é *künstlerisch*.

Apesar da arte ser vista aqui como enganação, não é pelo motivo que imaginamos, mais óbvio, que seria comer enquanto se jejua, mas sim pela facilidade do jejum. Para esta preocupação do público, de que o artista realmente não ingerisse nenhum alimento, o narrador do conto descreve uma série pomenorizada de estratégias para demonstrar a idoneidade do espetáculo:

Além dos espectadores que se revezavam, havia ali também vigilantes escolhidos pelo público - em geral, curiosamente, açougueiros, sempre três ao mesmo tempo, e que assumiam a tarefa de observar dia e noite o artista da fome para que ele não se alimentasse por algum método oculto (KAFKA, 1991, p. 24).

A questão da vigilância era levada a sério pelo artista que, embora soubesse que jamais trairia sua arte, precisava constantemente provar sua habilidade. Portanto, quando os vigilantes se distraíam, usava de subterfúgios para que a confirmação de seu empenho famélico não fosse prejudicada: "(...) às vezes, superando a fraqueza, ele cantava, enquanto tinha forças, no período de vigia, para mostrar para as pessoas como era injusto suspeitarem dele" (KAFKA, 1991, p. 24).

Todo o esforço do artista nem sempre trazia resultados, mas ele já estava acostumado à desconfiança do público e sabia que, em relação a sua arte, apenas ele poderia ter absoluta certeza de seu sucesso. O narrador nos explica como funcionavam estas preocupações:

Isso no entanto já fazia parte das suspeita inerente à profissão de artista da fome. Ninguém estava em condições de passar todos os dias e noites ininterruptamente a seu

² Neste tipo de reflexão, Kafka também foi um precursor. A famosa obra de René Magritte (1898-1967), no final dos anos 1920, *Isto não é um Cachimbo* (*Ceci n'est pas une Pipe*), brinca com o conceito da representação em contradição com a natureza real do objeto.

lado como vigilante, portanto ninguém era capaz de saber, por observação pessoal, se o jejum fora realmente mantido sem falha e interrupção; só o artista podia saber isso e ser o espectador totalmente satisfeito do próprio jejum (KAFKA, 1991, p. 25).

O artista é, então, não apenas a fonte de obra, a principal atração, como também seu público, já que ele deve responder a si próprio com a genuinidade do seu ato de jejuar.

3 Relação do artista com o público

O *impresario*³ intermediava a relação do artista com o público. O artista da fome pensava exclusivamente em sua arte e não se interessava pelos detalhes organizacionais do espetáculo. O empresário havia estabelecido um tempo máximo de 40 dias de jejum:

A experiência mostrava que durante quarenta dias era possível espicaçar o interesse de uma cidade através de uma propaganda ativada gradativamente, mas depois disso o público falhava e se podia verificar uma redução substancial da assistência (KAFKA, 1991, p. 26).

Os 40 dias representam também um número mágico, apesar de basear-se, supostamente, nas observações do empresário, e é possível a óbvia associação na Europa predominantemente cristã da época: foi o mesmo número de dias que Jesus jejuou, como consta na Bíblia, mas ao contrário do artista, em nenhum momento foi considerada uma tarefa fácil. Pelo contrário, o jejum bíblico representou um sacrifício, uma tentação. O que o artista da fome não compreendia, já que ele queria apenas desenvolver sua arte, era: "Por que parar justamente agora, depois de quarenta dias?" (KAFKA, 1991, p. 27), se ele era capaz de muito mais? O artista desejava o constantemente o reconhecimento da multidão, se não, poderia jejuar sozinho, apenas com a sua própria consciência, mas a

³ Termo italiano, muito utilizado no alemão entre os séculos XIX e XX, empregado no original por Kafka.

presença do público conferia a legitimação de sua arte. Seguia então as recomendações do empresário, embora quisesse oferecer ao público o que acreditava ser o maior espetáculo: "Ele poderia agüentar ainda muito tempo, um tempo ilimitado" (KAFKA, 1991, p. 27). A esta altura, nos é trazida pelo autor do conto outra questão pertinente à evolução do processo artístico, que é a própria existência da obra de arte. Aqui podemos nos questionar se a criação de fato existe, caso não haja legitimação. Tal argumento é válido para as mais diversas expressões artísticas: tanto o artista da fome, com seu jejum sem testemunhas; um livro de gaveta, ou seja, sem leitores; a própria música que nunca foi ouvida; e avançando na vanguarda da arte, as expressões efêmeras dos *happenings*, cujo testemunho é apenas o registro.

Embora "apenas um registro" pareça um legitimação duvidosa, a obra de arte deve sua existência ao público: não existe literatura de gaveta⁴, espetáculo sem espectadores nem música sem ouvintes; e até mesmo a filosofia ocupa-se desta questão – *Se uma árvore cair numa floresta e não houver ninguém por perto para ouvir, ela fará barulho?*

Apesar de todos os esforços do artista da fome - bem como os do empresário - a sua arte continuava incompreendida. E o problema, que por muito tempo tinha sido o limite de dias para jejuar (e conseqüente insatisfação do artista), tornou-se a queda do interesse geral por sua arte: "Seja como for o mimado artista da fome se viu um dia abandonado pela multidão ávida de diversão que preferia afluir a outros espetáculos" (KAFKA, 1991, p. 30).

O artista não poderia viver sem o reconhecimento do público, mesmo que este não o compreendesse ou valorizasse como ele aspirava. Espera-se do artista, nos dias atuais, constante renovação; o público não está mais acostumado a presenciar diversas vezes o mesmo espetáculo e o artista que não percebe a ansiedade daquele para consumir algo novo, é atropelado pelas novidades. Talvez este sentimento ainda não fosse tão intenso na época em que Kafka escreveu o conto (e em muitos aspectos foi um precursor), mas o que, por muito tempo, foi aceito e admirado passou a ser desprezado e atualmente a expressão atração de circo não representa exatamente um elogio.

O artista da fome encontrava-se ainda mais isolado, pois não dividia suas angústias com seus pares. Ele era incompreendido pelo público, pelo empresário e pelos possíveis colegas de arte, quase como se a arte em si lhe bastasse para tudo. O mesmo vale para Kafka: em nome da

⁴ livros que nunca foram lidos

literatura, de sua arte, não foi capaz de relacionar-se com o próximo de uma maneira efetiva e adotou para si a solidão⁵. Mesmo com seus cúmplices das letras tinha uma relação distanciada:

(...) le faltan encuentros decisivos con sus grandes compañeros de letras. Ni siquiera trató personalmente a sus contemporáneos austríacos más importantes: Musil, Hofmannsthal, Rilke o Trakl (WAGENBACH, 1970, p. 9).

Essa reclusão do artista permitiu aos dois, criador e criatura, a dedicação integral à criação, mas, ao mesmo tempo os privou da possibilidade de uma vida real e (supostamente) satisfatória.

Pode parecer estranho aos olhos de hoje, mas a arte do jejum de fato existiu e não faz tanto tempo assim. Ela surgiu no ocidente como espetáculo, com supostos propósitos medicinais, no final do século XIX. O médico Henry Tanner propôs-se a jejuar, tomando apenas água, por 40 dias: ele não apenas sobreviveu, como ficou rico. O controverso médico adquiriu grande fama e descobriu que existia público disposto a pagar para admirá-lo e vigiá-lo durante o seu jejum. Logo o entretenimento passou a vigorar na Europa e muitos adotaram o jejum artístico como forma de alcançar fama e fortuna; entre alguns escândalos, quando a boa fé do público foi ludibriada (comida escondida), a atração passou a contar com diversas técnicas para comprovar a sua idoneidade. O espetáculo foi comum até o início da Primeira Guerra Mundial: a partir desse momento ninguém mais queria pagar para ver o que era a triste realidade para milhões de pessoas.

As exposições do sofrimento alheio desenvolveram um longo caminho através da história, transformando-se conforme a exigência do público. No *Circus Maximus* na Roma antiga o público deleitava-se com lutas até a morte; num passado ainda próximo, nos séculos XVIII e XIX, pessoas com deficiência, ou condições médicas especiais, eram exibidas como aberrações interessantes - e é onde se encaixa nosso artista da fome.

⁵ Sobre Kafka: "Se escrever o condena à solidão, faz de sua existência a existência de um celibatário, sem amor e sem vínculos, se, entretanto, escrever parece-lhe ser - pelo menos com freqüência e durante largo tempo - a única atividade que poderia justificá-lo, é porque, de todos os modos, a solidão ameaça nele e fora dele, é porque a comunidade não passa de um fantasma, e a lei que ainda fala nela nem mesmo é a lei esquecida mas a dissimulação do esquecimento da lei" (BLANCHOT, 1987, p. 56).

Segue-se nos dias atuais uma mudança total de paradigma, sendo inaceitável para muitos que os próprios animais permaneçam encarcerados em jaulas para deleite dos espectadores. O narrador nos relata que, após os anos dourados da arte da fome, "(...) em toda parte havia se estabelecido uma repulsa contra o espetáculo da fome" (KAFKA, 1991, p. 30). Alguns saudosistas ainda se lembravam das apresentações gloriosas, mas os mais jovens já não tinham mais a referência para compreender a estética de outra época.

E não era um acaso muito freqüente que um pai de família viesse com seus filhos, apontasse o dedo para o jejuador, explicasse em detalhe do que se tratava, contasse coisas de anos passados, quando presenciara apresentações semelhantes, mas incomparavelmente mais grandiosas e as crianças, em vista do seu preparo insuficiente na escola e na vida, continuavam sem entender - o que significava para elas passar fome? (KAFKA, 1991, p. 32)

A constante renovação artística impele os mais jovens a "destruir" o que parece ter ficado para trás, e os mais velhos a lamentar a insensibilidade diante da legitimidade do que foi desde sempre conhecido. Tal fato ajuda a explicar a incapacidade de compreensão entre valores de diferentes gerações.

4 Arte como profissão: trabalho *versus* aura

Como o próprio título da obra já esclarece, Kafka apresenta o artista da fome, como autor de uma arte, uma capacidade especial destinada a poucos e, da mesma forma compreendida por poucos - "Tente explicar a alguém a arte do jejum!" (KAFKA, 1991, p. 33) - Segundo a academia, a arte exige porém que sua criação não vise a algum objetivo e não seja "fabricada" com a intenção de ser consumida. O artista da fome deseja manter sua arte pura e deixa para o empresário o preenchimento de questões menos inspiradoras. Aqui apresenta-se novamente um paradoxo do fazer artístico e, principalmente, do fazer artístico do artista da fome: sua arte é valorizada pelo público, pois representa algo que nem todos podem fazer, ou seja uma capacidade que aos outros é impossível; porém, ao artista, o jejuar é fácil. Embora ele não o apregoe, é possível que ninguém acreditasse no fato de o jejuador não ter nenhuma dificuldade para jejuar.

Além disso, a própria obra exposta também é capaz de exercer um domínio sobre o público, à revelia do artista. Blanchot (1987) afirma:

Todo escritor, todo artista conhece o momento em que é rejeitado e como que excluído pela obra em curso. Ela mantém-no à margem, está fechado o círculo em que ele não tem mais acesso a si mesmo, onde ele, entretanto, está encerrado, porque a obra, inacabada, não o solta. (BLANCHOT, 1987, p. 48).

O artista da fome já não possui o domínio sobre seu trabalho. Aqui agrava-se ainda o fato de que a sua própria atuação é a sua obra. Ele deseja controlar e expandir seu jejum, mas não tem legitimação para fazê-lo. Da mesma forma que as obras que, depois de encerradas, não pertencem mais ao autor, o artista da fome é privado da palavra final sobre seu jejum. Com isso deve enfrentar a insensibilidade de quem não entende de seu ofício, da sua obra e da aura de sua obra:

E quando certa vez, nesse tempo, um ocioso se deteve diante da jaula, escarneceu da velha cifra na tabela e falou de embuste, essa foi, à sua maneira, a mais estúpida mentira que a indiferença e a maldade inata puderam inventar, já que não era o artista da fome quem cometia a fraude – ele trabalhava honestamente – mas sim o mundo que o fraudava nos seus méritos. (KAFKA, 1991, p. 33).

É possível que Kafka não quisesse entregar seus textos à insensibilidade pública. Mas o artista da fome, apesar da crueldade dos espectadores, não deixou de apresentar-se.

Desde o romantismo cultivou-se o mito de que o talento do artista seria algo como um presente de Deus; uma habilidade inata e única que não exigiria nenhum tipo de trabalho ou esforço. Este conceito corresponde à ideia que Benjamin (1994) faz da aura, que seria:

(...) uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra entre nós, significa respirar a

aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Próximo à época de Kafka, Benjamin (1994) já dizia, em seu texto escrito em 1936, que a obra de arte estava em declínio devido a capacidade técnica de reproduzir os mesmos efeitos elaborados anteriormente somente pelos artistas. Segundo Kunrath,

A aura seria o objeto de culto ou magia proveniente da tradição de um povo⁶, e a reprodutibilidade do objeto afastaria de seu valor ritual: desaparece a questão social e cultural e a arte passa a fazer parte de um valor político (KUNRATH, 2009, p. 36).

Ou seja, o resultado passa a perder importância como obra de arte e apenas o seu processo pode conferir à obra seu valor artístico. Para desventura do artista da fome, seu processo perdeu seu valor artístico, e ele não compreendia de que forma - "Era impossível lutar contra essa incompreensão, contra esse mundo de insensatez." (Kafka 1991:29) -, mas não pela facilidade de reprodução, e sim pela mudança de apreciação estética.

Kafka também é um artista em descompasso com seu tempo, mas ao contrário do artista da fome, que já se encontrava ultrapassado, o escritor foi um precursor pouco compreendido em seu tempo. Segundo Carvalho (1973):

E se tradicionalmente cabe sempre ao verdadeiro artista intuir e conscientizar antes dos outros a problemática de sua época, Kafka parecia, em 1939, ter ultrapassado essa atitude: ao intuir os problemas em germe no seu tempo e em sua condição, teria previsto os fatos terríveis que atormentariam o homem de décadas posteriores (CARVALHAL, 1973, p. 17).

⁶ “[...] o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.” (Benjamin 1994:171)

Podemos certamente afirmar que Kafka não previu os desdobramentos que ocasionariam a Segunda Guerra Mundial, mas como artista foi capaz de antecipar o desequilíbrio europeu e também, na esfera pessoal, o sentimento de inadequação do homem moderno.

5 A arte como eterna insatisfação

Para falarmos de arte, como conceito atual, é necessário voltarmos no tempo. Tanto a Literatura, quanto a Arte (e a Música) desenvolvem-se⁷ através de rupturas. Quando o máximo de uma tendência é alcançado, mesmo que nem todos, ou a grande maioria, não se dê conta, o movimento (literário, artístico, musical) acha formas de “desengessar” a teoria criada em cima da “última moda”. Para isso, os conceitos ditos modernos (ou, para cada época, atuais) encontram meios de combater a crença anterior. Os chamados períodos literários alternam-se entre apolíneos e dionisíacos: quanto mais diferente do movimento anterior, melhor. Enquanto na Literatura a grande ruptura surgiu com o Romantismo, na Arte, as escolas artísticas⁸ do final do século XIX, assumiram o papel de questionadoras, mudando completamente o conceito de Arte (KUNRATH, 2009, p. 37).

A eterna busca pela obra de arte completa é uma falácia, pois o que move o artista é a infinitude de sua satisfação. Depois de supostamente satisfazer sua indagação e estabelecer novos paradigmas, aquilo não será mais suficiente para o artista que genuinamente almeja

⁷ Não me refiro a um desenvolvimento como melhoria ou evolução, mas, sim, como mudança.

⁸ Tais escolas preocupavam-se mais com os pensamentos e reflexões que suas manifestações pudessem suscitar, do que com o valor artístico, comercial e temporal de cada obra de arte criada. Por isso o valor das obras do período refere-se a sua aparição e não ao objeto em si. Genette, no livro “A Obra de Arte”, explica um pouco esta relação, a respeito de um *ready-made*: “[...]o fato de um porta-garrafa ter cinqüenta ou sessenta hastes, ou o tom exato de seu metal, não importa, sem dúvida, para sua significação artística...”, “[...] o que conta neste gênero de obras não é nem o objeto proposto em si mesmo, nem o ato da proposição em si mesmo, mas a *idéia* desse ato.” (p. 136)

que sua obra não tenha fim. Blanchot refere-se, nesse sentido, à arte da escrita:

O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro. Valéry, celebrando na obra esse privilégio do infinito, ainda vê nela o lado mais fácil: que a obra seja infinita, isso significa (para ele) que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, exprime-o desenvolvendo-o sob a forma de poder (BLANCHOT, 1987, p. 11).

E continua, em seguida, elucidando o estímulo primeiro da obra: "Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais" (BLANCHOT, 1987, p. 12).

O artista da fome vê seu declínio como oportunidade e deseja mostrar a todos como pode se superar. Ele tem um plano para impressionar a todos e reconquistar sua antiga fama - " (...) afirmava até que, se o deixassem fazer sua vontade (...) desta vez ia encher o mundo de justificado espanto (...)" (KAFKA, 1991, p. 31) - mas não percebe que todo esforço é em vão.

Em sua ânsia para se superar, o artista, agora trabalhando em um circo com um contrato que o liberava do regime de quarenta dias, podia jejuar sem fim. Acreditando que a nova modalidade de jejum pudesse atrair novamente o interesse do público, mas, ao mesmo tempo, sentindo-se livre das regras impostas pelo empresário – e conseqüentemente, do próprio público –, o artista desligou-se da realidade que o cercava, do delicado equilíbrio entre as intenções e o resultado do artista, e de sua recepção. O pobre artista não percebeu que, sendo ignorado, a sua arte deixaria de existir. Blanchot comenta sobre a obra sem público:

O escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê (BLANCHOT, 1987, p. 13).

O escritor de "O Artista da fome" praticamente só concretizou sua obra postumamente. Embora tivesse algumas obras publicadas em vida, seus principais romances, e a importância devida, só aparecem anos depois da morte do autor. Além disso, também era o desejo de Kafka que suas obras não fossem publicadas. Por algum motivo, o artista queria privar seu público e crítica de sua produção.

No meio de inúmeras outras atrações, o artista da fome foi sendo esquecido, pelo público e pelo seu empregador, conforme a triste descrição:

Os belos cartazes ficaram sujos e ilegíveis, foram arrancados, não ocorreu a ninguém substituí-los; a pequena tabela com o número dos dias de jejum, que nos primeiros tempos era cuidadosamente renovada, continuava a mesma há muito tempo, pois após as primeiras semanas os próprios funcionários não quiseram mais se dar nem a este pequeno trabalho (KAFKA, 1991, p. 33).

Quando é descoberto em sua jaula, em meio à palha, quase morto, o artista faz aos funcionários uma última confissão – "Eu sempre quis que vocês admirassem meu jejum (...)" (KAFKA, 1991, p. 34) – , e é incrivelmente irônico que esta confissão chegue a pessoas que não conhecem sua arte, não são capazes de compreender do que o artista está falando, não se importam com o assunto e nem mesmo acreditam na sanidade dele. Mas através destas últimas palavras, o leitor é alertado da motivação do artista e o segredo de seu talento: "Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo o mundo" (KAFKA, 1991, p. 34). O artista não se valia do seu trabalho, nem mesmo de sua vocação para desenvolver sua arte, mas simplesmente um acaso infeliz (a inapetência por todo tipo de comida) gerou seu admirado talento. Como uma punição, a habilidade (ou maldição) gratuita não foi mais, depois de algum tempo, suficiente.

6 Nova atração

A jaula do artista logo foi destinada a uma nova atração que, apesar de ser de alguma forma incômoda, não deixava de atrair um

grande público. "E a alegria de viver brotava da sua garganta com tamanha intensidade que para os espectadores não era fácil suportá-la. Mas eles se dominavam, apinhavam-se em torno da jaula e não queriam de modo algum sair dali" (KAFKA, 1991, p. 35).

Uma jovem pantera, com fome de vida, substitui o artista que desvaneceu-se lentamente, já sem fôlego para lutar por sua posição.

Seguindo esta premissa, podemos imaginar que a pantera será, algum dia, substituída. Existem, porém, artistas que não deixam de comunicar (através de sua obra), mesmo que sua suposta "época" tenha passado. Kafka foi um pioneiro em muitos dos incômodos temas que tocam a alma humana em nossos dias e permanece atual a cada leitura. Segundo Carvalhal,

(...) de uma problemática essencialmente pessoal, a obra de Kafka, pela sua arte, foge aos limites que normalmente a restringiriam e garante ainda hoje sua atualidade. Porque, mesmo sem ser intencional, a crise de Franz Kafka configurar-se-ia como a do homem moderno, a sua solidão aparentar-se-ia unido homem consciente e a sua angústia pessoal seria o drama universal da condição humana (CARVALHAL, 1973, p. 19).

Entendemos então que, pela sua qualidade, uma obra pode continuar significando, embora sua fórmula já não possa mais ser repetida. Da mesma forma que os artista figurativos, com suas imagens que imitavam a vida, não perderam o valor, qualquer um que pinte como eles (ou até mesmo a fotografia, que gera o mesmo resultado), nos dias de hoje, não terá a mesma relevância.

Nos escritos de Kafka encontram-se muitas referências a animais, desde o monstruoso inseto de "A metamorfose", até a rata de um dos seus últimos contos, "Josefina, a cantora, ou O povo dos camundongos". Na verdade, em sua grande parte, o leitor nem mesmo sabe a que animal o escritor se refere: ao contrário do mito já estabelecido na cultura contemporânea, Kafka nunca mencionou uma barata em sua "A metamorfose", e o ser do conto "A toca" (que muitas vezes é tratado como um texugo, mas, da mesma maneira que em "A metamorfose" nunca é nominalmente citado), pensa como um ser humano mas possui predominantes características animais. A preferência do escritor por personagens que representam animais, mas agem como humanos, nos apresenta um mundo particular onde as fronteiras não são tão bem

definidas quanto acreditamos. Esta hibridez tenciona expor-nos ao fato de que homens e animais não são tão diferentes assim e podem ser confundidos: a pantera e o artista da fome são atrações expostas para os mesmos fins, pondo em questão, assim, nossos instintos mais profundos.

7 Conclusão

Kafka é, sem dúvida, um pessimista em relação ao mundo e aos desdobramentos da vida. Ele não acredita em redenção, mas sabemos que a arte em sua vida era uma necessidade. Blanchot (1987), em relação a Kafka, afirma que "(...) a literatura anuncia-se como o poder que emancipa, a força que afasta a opressão do mundo, (...)" (BLANCHOT, 1987, p. 68), e continua: "Escrever é conjurar os espíritos, é talvez libertá-los contra nós, mas esse perigo pertence à própria essência do poder que liberta" (BLANCHOT, 1987, p. 68). O ensaísta concebe ainda a existência e realização de Kafka apenas como literária.

O escritor é capaz de nos fazer questionar toda sorte de afirmações categóricas, graças à sua inclinação pelo absurdo verossimilhante. Os estereótipos e os critérios massificados para qualquer crença são questionados.

Na leitura do conto, a construção de Kafka permite que nos aproximemos de diversas questões relevantes no estudo da grande variedade de manifestações artísticas, inclusive a escritura do próprio autor. Se partirmos do princípio de que estas possuem parâmetros aproximadamente comuns, no que concerne à sua evolução, percebemos a genialidade do escritor, ao falar de seus próprios questionamentos.

Tematizando a recorrente e necessária crise no mundo das artes através de um conto aparentemente singelo, Kafka indaga a respeito dos padrões estéticos de sua época e ainda de seu próprio fazer artístico.

O autor foi, em diversas frentes, um precursor, ao perceber, mesmo que de forma involuntária, e explorar em sua obra a essência do que ainda estava por acontecer. Em sua descoberta como autor, apenas após sua morte (em alguns lugares, muito depois⁹), a sua obra tornou-se

⁹ A obra de Kafka, nos anos 1920, era de conhecimento restrito, apenas por um pequeno círculo de iniciados, falantes de língua alemã. Foi introduzida na França por Breton e posteriormente, Camus e Sartre até chegar à Inglaterra e América do Norte. Apenas nos anos 1950 a obra chegou à Alemanha e até 1957 não havia versões publicadas, da maioria dos livros de Kafka, para o tcheco.

extremamente relevante, graças, principalmente, à sua atualidade em relação ao mundo moderno. Carvalhal (1973) comenta que,

Este paradoxo pode ser compreendido se considerarmos que cada obra artística tem o *seu* momento, ou seja, a ocasião em que ecoa com profundidade e ressonância, embora, às vezes, raras, é certo, seja criada com antecedência histórica (CARVALHAL, 1973, p. 15).

A autora foi precisa quando explicita a raridade da perspicácia do escritor em relação ao momento posterior, que ele jamais testemunharia, e completa desta forma: "O que de qualquer maneira surpreende e subjuga é a atualidade penetrante que o escritor de Praga colocara 20 ou 30 anos antes" (CARVALHAL, 1973, p. 21).

Dito isso, é natural que percebamos Kafka como o injustiçado e incompreendido artista da fome, mas nada poderia estar mais equivocado. Da mesma maneira que a farsa do artista da fome não é a que seu público acredita – burlar o jejum –, mas sim a falta de uma comida que lhe apetecesse, Kafka não representa o artista da fome – apesar de ter morrido de inanição e sofrer, como artista, de uma constante insatisfação –, mas sim, a pantera: o ser ameaçador que parece estranho a seus pares e os desafia, ainda que timidamente, e estando alheio à sua volta, a enfrentar a nova realidade. Não sendo o dono de uma arte decadente e datada, como o artista da fome, ele instiga seu público, o atrai com a promessa de algo nunca visto antes, desperta o medo, mas não a repulsa. A fome de vida da pantera é, de certa forma, indiferente ao seu público: desde que alimentada, sua existência não depende da aceitação alheia.

Seguindo nesta linha de pensamento, poderíamos pensar que Kafka pudesse, depois do auge de sua fórmula e o estabelecimento de sua estética, ser gradualmente esquecido, como fora anteriormente o artista da fome. Porém, a qualidade de sua obra não o permite. Sua forma de ver o mundo pertence ao cânone por sua infinitude: ela não parece esgotar-se e já se desprende há muito do autor; ela é capaz de gerar, infinitamente, inúmeros sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- CARVALHAL, Tania Franco. Franz Kafka e a literatura francesa. In: *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Movimento, 1973. p.13-41.
- GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- KUNRATH, Milena Hoffmann. *Günter Grass, Oskar e seus tambores: a tradução de uma prática interdisciplinar*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2009.
- WAGENBACH, Klaus. *Kafka en testimonios personales y documentos gráficos*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

Recebido em 04 de julho de 2016.

Aceito em : 10 de dezembro de 2016.

ESTAR ENTRE MUNDOS E AO MESMO TEMPO NÃO PERTENCER A NENHUM. O CASO DA LITERATURA EM LÍNGUA ALEMÃ PRODUZIDA NO BRASIL NO SÉCULO XIX

Gerson Roberto Neumann¹

Resumo: Com o presente texto objetiva-se refletir sobre uma possível “Breve história da literatura de expressão alemã no Brasil. Uma literatura sem local definido e a procura por uma definição”. Trata-se de uma produção literária em língua alemã, produzida e publicada em língua alemã. Propõe-se a discussão de conceitos como região, o local da cultura, assim como função da literatura. Está em questão uma literatura sem local definido, entre dois contextos, entre a literatura alemã e a brasileira.

Palavras-chave: literatura brasileira; literatura alemã; local; não-local

Zusammenfassung: Das Nachdenken über eine mögliche “Kleine Geschichte der deutschsprachigen Literatur in Brasilien. Eine Literatur ohne festen Platz und die Suche nach einer Definition” ist das Ziel dieses Beitrags. Es geht um eine literarische Produktion in deutscher Sprache, die in Brasilien geschrieben und veröffentlicht wurde. Diskutiert werden Begriffe wie Region, die Verortung der Literatur sowie die Funktion der Literatur. Es geht um eine ortlose Literatur, zwischen zwei Kontexten, zwischen der deutschen und der brasilianischen Literatur.

Stichwörter: Brasilianische Literatur; Deutsche Literatur; Ort; Nicht-Ort.

Introdução

Pretende-se tratar aqui de uma literatura que existe no Brasil, localizada temporalmente na segunda metade do século XIX, estendendo-se até o início da Segunda Guerra Mundial. Em questão está a produção literária em língua alemã no Brasil; uma literatura que existe, ela está aí, em arquivos e acervos, mas que ao mesmo tempo não existe por não se saber dela, ou muito pouco. No presente texto, pretende-se trazer à reflexão o tema “Uma literatura entre mundos, contudo sem espaço definido. O caso da literatura em língua alemã no Brasil”, projeto

¹ Prof. Adjunto UFRGS - gerson.neumann@gmail.com

desenvolvido há longo tempo na minha caminhada, desde a formação acadêmica, aprofundado em forma de Pós-Doutorado junto à Universität Potsdam, na Alemanha, entre 2014-2015². O que se quer com o presente texto é chamar a atenção dos leitores – principalmente dos vinculados ao contexto de ensino de língua alemã no Brasil (o que pressupõe uma atenção ao cenário cultural inerente ao ensino de uma língua estrangeira) – para a necessidade de se trabalhar e pesquisar esta literatura que está esquecida em arquivos de universidades, institutos e residências particulares. Trata-se de uma literatura que precisa ser vista e ter voz.

Como resultado do longo período dedicado a pesquisas em torno da literatura produzida e publicada em língua alemã no Brasil, compreendendo-se naturalmente reflexões teóricas subjacentes a todo o cenário de imigração no Brasil e o desenvolvimento de uma identidade nacional e cultural de um grupo aparentemente homogêneo, mas que na verdade possui muito pouco de uma homogeneidade muitas vezes pregada, pretendemos trazer, neste momento, à discussão: primeiro, a literatura em língua alemã produzida e publicada no Brasil; segundo, a literatura em língua alemã no Brasil como uma literatura entre duas culturas ou entre mundos; terceiro, o (possível) local desta literatura; quarto, a análise de um poema que caracteriza a referida literatura, com o intuito de trazer um exemplo para, de alguma forma, aproximar a literatura aqui em questão do leitor.

Uma literatura em língua alemã produzida e publicada no Brasil?

Trata-se aqui de uma literatura de fundo sócio-histórico; no caso, o contexto da imigração alemã no Brasil. Especialmente em relação à imigração alemã, é necessário lançar um olhar mais atento ao século XIX. Os primeiros imigrantes chegaram ao Brasil nas primeiras décadas do referido século com apoio (principalmente financeiro) do então governo imperial.

Devido ao cenário político da época, a segunda década do século XIX, os imigrantes não poderiam ser espanhóis, o que se explica devido às longas fronteiras com os países de língua espanhola. Holandeses e franceses eram uma opção impossível devido às antigas invasões no Nordeste brasileiro, assim como ao fato de estas nações já possuírem

² Vide a página do Projeto POINTS – Potsdam International Network for TransArea Studies - <http://www.uni-potsdam.de/tapoints/?p=1693>.

colônias na América do Sul, o que poderia se tornar um risco para a manutenção dos limites nacionais. Os ingleses não entravam em questão por causa de seus contatos políticos próximos com Portugal. A partir desse cenário político, a emigração de alemães para o Brasil parecia favorável. Havia ainda outro fator em prol da imigração de alemães no Brasil: o casamento do príncipe regente brasileiro, Dom Pedro I, com a filha da casa dos Habsburgos da Áustria, Dona Leopoldina.

Em meio a esse cenário, ocorre a entrada dos primeiros imigrantes alemães no Brasil. A produção literária por parte dos integrantes das primeiras ondas dá-se em forma de relatórios e de cartas, ainda não existindo espaço para a produção de uma literatura que possa ser vista como arte (de uma literatura de ficção, por exemplo).

A partir de 1850, ingressam no Brasil também emigrantes que deixavam sua terra natal, principalmente, por questões políticas. Em números, trata-se de um grupo bastante menor em comparação ao número total de imigrantes; no entanto, com a sua chegada ocorre um crescimento considerável no que tange à política e à cultura no contexto imigratório. Muitos desses novos imigrantes atuaram na Revolução de 1848³ com o objetivo de criar uma unidade nacional alemã e, com a derrota, tiveram que deixar sua pátria. A maior parte destes revolucionários vendeu sua força de trabalho como soldado ou mercenário, emigrando para os Estados Unidos; outros procuraram a América do Sul e, destes, muitos atuaram como soldados do lado brasileiro, em guerra com o ditador argentino Juan Manuel de Rosas na Guerra de La Plata.⁴

Os mercenários tornaram-se figuras emblemáticas no contexto imigratório brasileiro, de modo que o grupo passou a ter um significado especial: eles são chamados de *Brummer*, um conceito que se fixou na História da imigração alemã no Brasil. Segundo Kreutz (1991), a definição

³ A *Deutsche Revolution 1848/49* - As Revoluções de 1848 nos Estados alemães - também chamada de Revolução de Março - é marcada por uma série de protestos coordenados e rebeliões nos Estados da Confederação Germânica, incluindo o Império Austríaco. As revoluções salientavam o pangermanismo, e era enfatizado o descontentamento popular com a tradicional estrutura marcadamente autocrática dos 39 Estados independentes da Confederação, que havia herdado o território alemão do Sacro Império Romano-Germânico. Sobre a História alemã do século XIX, ver RÜRUP, R. 1984; NIPPERDEY, T. 1985.

⁴ Mais em relação a esse tema, vide *Cem anos de germanidade no Rio Grande do Sul*. Trad. Arthur B. Rambo. São Leopoldo: UNISINOS, 1999, p. 151-154.

Brummer quer dizer, em primeiro lugar, “o que causa zunido, barulho;” (KREUTZ, L. 1994, p. 22) eles são resmungões que questionam tudo que se lhes é oferecido. Em segundo lugar, os mercenários são chamados de *Brummer* por causa do barulho que faz o *Patacão*⁵ sobre a mesa, dinheiro pelo qual trabalhavam.

Nesse contexto, foi fundado o primeiro jornal para as comunidades alemãs no Brasil, em 1852: *Der Kolonist*. Seu editor foi o diretor do diário *O Mercantil*, José Gomes Cândido, curiosamente um empreendedor de origem não germânica. Esse primeiro jornal, no entanto, teve uma breve existência. Os temas abordados pelo jornal giravam em torno do comércio, da indústria e da agricultura e também se traduzia as principais leis do império. O objetivo do jornal era de ampliar o tão relevante conhecimento geral dos colonos para uso no dia a dia brasileiro.⁶

O segundo jornal - *Der deutsche Einwanderer* - existiu primeiramente no Rio de Janeiro. Por questões financeiras, foi transferido para Porto Alegre no ano de 1854 pelo Dr. Kiekbach, onde foi comprado por Theobald Jaeger. O primeiro redator-chefe do jornal foi Carl Jansen, também um *Brummer*. Da mesma forma, este jornal teve vida efêmera, sendo fechado em 1861. Contudo, no mesmo ano as instalações foram compradas por um grupo de comerciantes, entre os quais se encontravam integrantes da antiga Legião Alemã, portanto, *Brummer*. Dessa iniciativa, resultou o primeiro jornal em língua alemã que desenvolveu um importante e longo trabalho: *Deutsche Zeitung*, que existiu até 1917. Importantes redatores trabalharam nele, entre os quais Karl von Koseritz, dentre os imigrantes de orientação liberal o mais conhecido devido à sua atuação no cenário literário-político. O jornal destacou-se pela sua postura liberal e anticlerical.

Depois dessa primeira experiência exitosa, a atividade jornalística teuto-brasileira intensificou-se; outros jornais surgiram, também fora da capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Em São Leopoldo, então o local com a maior concentração de imigrantes, Julius Curtius fundou, no ano de 1867, o almanaque *Der Bote. Amtliches Blatt für St. Leopold und die Colonien*. Esse jornal era igualmente de tendência anticlerical, mas, devido

⁵ Uma moeda do período imperial brasileiro.

⁶ Ver FAUSEL, 1956, p. 225.

a divergências políticas relativas à colonização alemã no Brasil, tomou um posicionamento de oposição em relação ao *Deutsche Zeitung*.⁷

É importante ressaltar, contudo, que a cena política não abria espaço para uma convivência harmoniosa nesse novo contexto, e por consequência no cenário cultural, principalmente depois da chegada dos *Brummer*. Devido ao fato de este grupo ser formado basicamente por imigrantes de posição política liberal, explicando-se por isso a sua oposição ao tradicionalismo religioso (principalmente frente ao católico, mas também ao evangélico-luterano), iniciou-se um movimento anti-*Brummer* que se fez perceber claramente no cenário editorial. Dessa forma, as igrejas católica e luterana tornaram-se oposição frente aos ideais liberais. O ganhador, permitindo-nos afirmá-lo dessa forma, nessa disputa foi o cenário político-cultural da imigração alemã no Brasil, pois o conflito se fez refletir frutífero na produção literária.

Depois de longo período de discussões e iniciativas, em 1899, foi publicada no *Editorial* do suplemento literário *Unterm Südlichen Kreuz*, do jornal *Deutsche Post* uma importante reflexão sobre a publicação de textos literários em língua alemã “sob uma outra constelação” em um outro “contexto.” Foi enfatizado o fato de que essa produção também deveria ser acessível àqueles que a quisessem ler, no Brasil. Segundo o editor e também escritor Wilhelm Rotermund, produção já existia, o que havia até então era a falta de opções onde se pudesse publicar, como é possível ler na passagem a seguir:

Passamos aqui pela encantadora natureza e por fim, nós mesmos ficamos encantados. Tivéssemos nós alguém que abrisse os nossos olhos para as inúmeras belezas e nô-las esclarecesse! Não é correto que se nos guiem sempre sob a Ursa Maior do céu do Norte, quando habitamos sob o Cruzeiro do Sul, e festejemos Natal em neve e gelo, quando mal sabemos conviver com o calor [...]. Seria bom e certamente também útil se tivéssemos uma série de retratos sérios e alegres das pessoas e da terra, sob a qual o Cruzeiro do Sul faz a sua trajetória silenciosa. Muitos, isto eu sei, já fizeram tal estudo, mas deixaram-no descansar na pasta,

⁷ FAUSEL, E. 1956. Segundo Fausel, o jornal foi publicado até o ano de 1877.

porque, segundo eles, não havia emprego para este tipo de esboço.⁸

A literatura em língua alemã no Brasil. Literatura entre mundos?

A discussão em torno da literatura em língua alemã deixada pelos imigrantes alemães e seus descendentes é, sem dúvida, de grande importância. No ano de 2014 comemoram-se os 190 anos da imigração alemã no Brasil. No entanto, o que se produziu na área da literatura encontra-se, em grande parte, infelizmente, esquecido em arquivos. Isso (também) deveria e mereceria ser recuperado e rememorado nessa ocasião! Espera-se que em alguns anos, em breve, seja possível escrever a História da Literatura de Expressão Alemã no Brasil.

Trata-se aqui de uma literatura sem pertencimento, que se localiza entre a Alemanha e o Brasil. Em questão está, portanto, uma literatura existente no Brasil, cujo local de identificação ainda não pode ser definido, e que talvez não tenha que ser definido, por se tratar de uma literatura que existe em meio a duas culturas. Ela não é tida como brasileira porque foi publicada principalmente em língua alemã e direcionada a um grupo leitor limitado – mas ainda assim um grupo leitor brasileiro falante de língua alemã. Apesar de publicada em língua alemã, nela são abordados temas da realidade brasileira – trata-se do cotidiano dos imigrantes alemães. Esse fato, por sua vez, leva ao não reconhecimento dessa produção como literatura alemã, pois ela não é

⁸ O chamamento foi publicado no Editorial do suplemento “Unterm südlichen Kreuz” em 4 de janeiro de 1899. Poder-se-ia citar aqui ainda outros almanaques e jornais; esse, contudo, não é o objetivo nesse momento. Sobre o assunto, BONOW (1991) publicou uma detalhada dissertação de mestrado. Nestes almanaques e jornais foi publicada a literatura analisada nas pesquisas que vêm sendo desenvolvidas. “Wir gehen hier durch die zauberhafte Natur zuletzt selber verzaubert hindurch. Hätten wir doch nur jemanden, der unsere Augen öffnete für die vielen Schönheiten und sie uns erklärte! Es ist doch nicht recht, daß man uns immer dem Grossen Bären des nordischen Himmels führt, wo wir unter dem südlichen Kreuz wohnen (...). Schön wär’s schon und auch gewiß nützlich, wenn man in einer Reihe ernster und heiterer Bilder das Land, über welchem das Kreuz des Südens seine stillen Kreise zieht, und auch die Menschen darin abkonterfeien würde. Mancher, das weiß ich, hat schon solche Zeichenstudien gemacht, aber sie in der Mappe ruhen lassen, weil er für derartige Skizzen keine Verwendung hatte.” Tradução nossa.

mais escrita na Alemanha e, por sua vez, tornou-se de certa forma desconhecida na Alemanha. Além disso, é importante mencionar que essa literatura paulatinamente incorporou termos da língua local, o que levou a um distanciamento ainda maior da geograficamente já distante Alemanha.

A partir de um estudo mais aprofundado e mais atento dessa literatura, pretende-se dar, portanto, uma importante contribuição para a discussão, ampliação e o aprofundamento de questões relativas ao tema, destacando conceitos como espaço, local e minorias. A discussão científica atual possibilita uma análise apropriada e profícua da expressão literária desse grupo imigrante nada homogêneo. No presente artigo, pretende-se, no entanto, analisar a literatura do imigrante alemão como uma produção de um grupo que produz ficção na sua língua materna em um cenário linguístico distinto. Com o passar do tempo, o cenário linguístico deixa perceber que a um processo de hibridização linguístico-cultural está em curso.

São muitas as perguntas que surgem, quando se reflete de modo mais aprofundado sobre a questão, como, por exemplo:

1) A literatura dos imigrantes alemães e seus descendentes pode ser tomada como literatura de um grupo? Em caso afirmativo, e observando-se as diferenças inerentes a cada um, essa literatura poderia pertencer a uma história da literatura (brasileira/alemã)? Como isso se daria?

2) Ao se falar, conforme o romanista Ottmar Ette, de uma “Literatura sem local definido,” seria desnecessário tratar de uma literatura brasileira ou alemã? Ainda segundo Ette, a função da literatura – assim como da filologia – é tornar audível o que há muito valia como perdido (ETTE, 2005, p. 59). Seria esse também o caso da literatura aqui em questão?

3) Que função poderia desempenhar a tradução nesse caso? Que as línguas ocupam um lugar de destaque nessa produção está claro. Até que ponto a importância das línguas e da tradução deve ser inserida nesse contexto da discussão?

4) As pesquisas e os levantamentos da literatura alemã publicada no Brasil e que hoje se encontra basicamente em arquivos tornariam essa produção do século XIX, mas de grande importância para a compreensão

da história da formação do Brasil e da Alemanha, mais acessível, permitindo assim que mais pesquisadores possam estudá-la.⁹

A conclusão a que se chega nesse momento é a de que o estudo da produção literária em questão, a literatura de expressão alemã produzida no Brasil, deve ser estudada por especialistas que transitem, preferencialmente, por um contexto de abordagem multicultural, pois o corpus por si só já é o resultado de um trânsito, de um movimento de pessoas.

O local na literatura

A relevância do *local* na literatura há tempo *fixou* seu *lugar* nas discussões em áreas como as Ciências da Cultura e da Literatura. Nesse sentido, com essa discussão, pretende-se refletir sobre questões em torno da identidade e suas diversas formas de desdobramento.

A partir de uma perspectiva da literatura alemã, vem ao encontro da discussão uma importante obra de Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz* [EscreverEntreMundos. Literaturas sem local definido] (2005). O referido autor trabalha, entre outros temas, “Literatur in Bewegung” [Literatura em movimento] (2001) e o “ÜberlebensWissen” [SaberSobreViver] literário (2004), sempre com o objetivo de refletir formas de expressão literária em meio a passagens e à procura por aceitação e na luta pela eliminação de todas as formas de preconceitos. Em relação a isso, pode-se ler na apresentação do livro *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab* [SaberViver] Junto. Astúcia, ônus e anseio da convivência literária em escala global]:

⁹ Em relação ao trabalho de pesquisa em arquivos e acervos, cabe mencionar o projeto de digitalização dos principais acervos no Brasil que guardam almanaques e jornais publicados em língua alemã pelos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil. O referido projeto é encabeçado pelo Prof. Dr. Paulo A. Soethe, da UFPR e conta com a parceria de instituições brasileiras, como a Fundação Biblioteca nacional, e alemães, como o Iberoamerikanisches Institut, de Berlim. Além disso, estamos em contato com colegas de países que também tiveram uma imigração de alemães (da Argentina, dos USA). Ver Prof. Dr. Paulo A. Soethe, *Germanistik in Südbrasilien*. p. 531-534, 2010.

A pergunta sobre como nós conseguimos viver entre diferentes culturas, religiões, línguas e atribuições identitárias é, na verdade, uma das perguntas fundamentais para as quais as mais diferentes tradições literárias do mundo, [...] desde a epopeia de Gilgamesch e suas Mil e Uma Noites, têm procurado respostas.¹⁰

Em relação à literatura dos imigrantes alemães, também existe um convívio, que em parte é o reflexo de duas culturas, ou dito de outra forma, é a expressão de uma cultura que passou a existir dentro de outra, assumindo logo muitos elementos da cultura dela. Por isso, a literatura em questão pode ser tomada como um caso de hibridismo e como uma terceira forma de identificação.

Além dos estudos críticos de Ette, são de extrema importância O *local da cultura*, de Homi Bhabha (2000), especialmente quando se trata de “Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo” e Stuart Hall (2009) quando se trata *Da diáspora. Identidades e mediação cultural*, assim como os trabalhos de Ortrud Gutjahr (2012), principalmente em relação aos estudos da *Transculturalidade e intermedialidade na Germanística em tempos globais*¹¹ e de Andrea Pagni,¹² nos seus estudos sobre *Processos de Tradução Cultural* e sobre *Literatura de Viagem*.

Importante também é o diálogo com o trabalho da Profa. Dra. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (2004), da USP, no qual ela se ocupa da *Imagem do outro* nas relações literárias entre Brasil e Alemanha. Ribeiro de Sousa também é a coordenadora do grupo de pesquisa RELLIBRA, que tem como objetivo trazer a literatura em língua alemã publicada no Brasil

¹⁰ “die Frage, wie wir zwischen unterschiedlichen Kulturen, Religionen, Sprachen und Identitätszuschreibungen zusammenleben können, ist freilich eine der Grundfragen, auf welche die verschiedensten Traditionen der Literaturen der Welt [...] seit dem Gilgamesch-Epos und seit Tausendundeine Nacht immer wieder neue Antworten gesucht haben.“ Tradução nossa. Ver <http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/konvivenz.html>.

¹¹ Mais dados sobre a bibliografia de Gutjahr, ver http://www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/personal/Ortrud_Gutjahr.html.

¹² Mais dados sobre a bibliografia de Pagni, ver <http://www.romanistik.phil.uni-erlangen.de/institut/mitarbeiterinnen/pagni.shtml#reiseliteratur>.

a uma plataforma online para, com isso, torná-la mais acessível ao leitor e pesquisador.¹³

Na produção literária em questão, é importante enfatizar que não se trata de uma produção de imigrantes com pouca experiência ou iletrados (o que também não deveria ser um elemento excludente por si só), mas de muitos autores de formação acadêmica. Entre eles figuram, por exemplo, Georg Knoll (1861-1940 - estudou Botânica em Geisenheim), Paul Aldinger (1869-1944 - Doutor em Filosofia), Wilhelm Rotermund (1843-1925 - Doutor em Filosofia), e dentre eles o talvez mais ilustre e mais importante: Karl von Koseritz (1830-1890), que desempenhou importante trabalho político-cultural no Brasil.

A germanista Marion Fleischer (1981) busca definir essa literatura heterogênea dentro de sua homogeneidade, no entanto acaba por se concentrar nos objetivos dos autores estudados por ela. Conforme Fleischer, a referida literatura tem por objetivo contribuir para a manutenção da língua alemã e das tradições. Ao mesmo tempo, no Brasil a literatura assumiria como que uma função pedagógica de transmissão da herança cultural. Em consonância com esse objetivo, ter-se-ia tentado invocar no imigrante e seus descendentes um 'sentimento nacional' no sentido de se amalgamar o amor à terra natal e a dedicação à sua nova pátria. Segundo a estudiosa, aqui está o princípio da explosão emocional que se apresenta em muitos textos da literatura de expressão alemã no Brasil (FLEISCHER, 1981, p. 26-27).

Em relação a essa discussão, a antropóloga Giralda Seyferth (2004) cita o sociólogo Emilio Willems¹⁴, que já em 1940 escreve sobre a literatura de expressão alemã no Brasil e lança mão do conceito de 'cultura híbrida' para reforçar a particularidade da cultura teuto-brasileira. Com isso ele busca superar algumas limitações dos conceitos de assimilação e de aculturação nos processos de migração vigentes à época. O hibridismo cultural contém o pré-requisito da duplicidade que resulta do contato dos imigrantes e de seus descendentes com o meio, a sociedade e a cultura no Brasil, o que se expressa pela aplicação analítica

¹³ A Profa. Dra. Celeste Ribeiro de Sousa também coordena o Projeto de Pesquisa "Literatura Brasileira de Expressão Alemã" no Grupo de Pesquisa RELIBRA (Relações Linguísticas e Literárias Brasil-Alemanha). Ver www.relibra.com.br.

¹⁴ Emilio Willems (1905-1997) foi um cientista social alemão, radicado no Brasil. Ver *Aculturação dos alemães no Brasil*, São Paulo, 1946.

da categoria “teuto-brasileiro” (*Deutsch-Brasilianisch*, *Deutschbrasilianer* ou *Deutschbrasilianisch*) (SEYFERTH, 2004).

Como se pode perceber, o hífen, empregado em muitas definições identitárias, pode agregar características; mas também pode ser marcador de uma marginalização, de uma exclusão dos dois grupos conectados por ele.¹⁵ Nesse caso, também é importante mencionar os estudos de Ette, pois ele trabalha a produção literária impossível de ser definida espacialmente, a qual muitas vezes também é unida a dois ou mais lugares com o já mencionado hífen. Conforme o autor, literatura e ciência, e aqui poder-se-ia mencionar o caso da literatura teuto-brasileira, repousam sobre um grande número de localizações espaciais e por isso correm o risco de não serem percebidas e refletidas (ETTE, 2001, p. 21).

No caso dos imigrantes alemães no Brasil – fundamentalmente um homem do campo – tem-se o caso de um ‘marginal man’ (SEYFERTH, 2004), que vivia praticamente ‘isolado’ na sua língua e nas localidades organizadas e planejadas (regiões de vales) para ele. Ele deve cultivar essas terras de modo que nelas pudesse ocorrer um constante desenvolvimento em pequenos estabelecimentos. Nesse sentido, Fleischer afirma que os grupos migratórios que se estabeleceram no Brasil são caracterizados pelo isolamento cultural. Segundo Fleischer, as causas para tal são: a dificuldade de comunicação devido às línguas ou às diferentes tradições ou por vezes também devido às grandes distâncias entre as diferentes colônias entre si, assim como entre elas e os centros urbanos (FLEISCHER, 1981, p. 25). Como os imigrantes são homens marginais que vivem entre mundos, assim a literatura também parece ter sido tomada formalmente como menor. Ela foi tachada de ser direcionada a um público não letrado – apenas a pessoas com parca alfabetização e, além disso, com poucos conhecimentos. Uma demonstração da “ambivalência,” da “dualidade” e do particularismo geralmente atribuído a descendentes de imigrantes.¹⁶ Pode-se afirmar isso, pois, apesar de ele ser um homem inserido no seu contexto, trata-se de alguém que, ainda assim, se desloca entre dois mundos e duas línguas e que se encontra em um processo de construção híbrida, pertencente ao mesmo tempo a duas culturas, com trânsito nelas, mas também não pertencente plenamente a

¹⁵ Ao tratar da hifenização, refiro-me a BHABHA, 2000, p. 301s.

¹⁶ SEYFERTH, 2004. Ver também KUDER, 1936/37; HUBER, 1993, 2002, 2003.

ambas, existindo sempre uma defasagem.¹⁷ O encontro de ambos os contextos fica claro em muitos poemas. Aqui foram selecionados apenas alguns de muitos (mas já bastante representativos) títulos de poemas: *Heimat Brasilien*, de Carlos H. Hunsche; *São Paulo*: de Rudolf Hirschfeld; *Brasília*: de Dora Hamann; *Der Einwanderer*, de Karl Fouquet e *Die Schmier. Ein riograndenser Straßebild*, de Karl Hermann. Este último será objeto de uma breve análise a seguir.

A escrita dos autores citados acima vale como composição simbólica da estruturação de uma “comunidade nacional” em um formato teuto-brasileiro¹⁸, sendo que os conteúdos culturais de etnicidade se caracterizam como marcadores de identidade do limite em relação à sociedade nacional. Esses símbolos exigem, porém, constantes reinterpretações com base no fato de que a incorporação e a adaptação desses elementos ocorrem em um novo contexto. Nesse caso, ocorre uma diluição do passado, do presente e do futuro para que uma continuidade transcendental da nação seja possível. Hall (2009) vê a nação como uma comunidade simbólica que surge a partir de um forte sentimento de identificação e lealdade.¹⁹ Nesse sentido, a literatura deve ser pensada não somente através da lógica da ambivalência (o indivíduo assim como a literatura entre duas culturas), como frequentemente ocorre.

Exemplo de uma produção

Pesquisar em arquivos e bibliotecas dá-nos a possibilidade de encontrarmos tesouros, achados de valor imenso e que precisam ser trabalhados e apresentados ao grande público. Como já afirmei anteriormente, há muito tempo dedico-me à pesquisa da literatura de expressão alemã no Brasil. Hoje pretendo compartilhar um desses achados.

Apresento a seguir o poema “Die Schmier. Ein riograndenser Straßebild,” de Karl Hermann, publicado em 1925, no *Kalender für die Deutschen in Brasilien*, páginas 99-100.

¹⁷ Nesse momento podemos dialogar com as palavras de Edward Said, no seu texto com tom bastante autobiográfico “Entre Mundos”, do livro *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*.

¹⁸ Ver SEYFERTH, 2004.

¹⁹ Ver HALL, S. 2009, p. 54. Para ter uma ideia mais detalhada das comunidades alemãs no Brasil, ver NEUMANN, 2000.

Há alguns aspectos que se pretende apresentar em forma de uma análise que não aspira ser conclusiva, muito menos absoluta, mas trazer a literatura produzida, publicada e lida em língua alemã no Brasil da segunda metade do século XX.

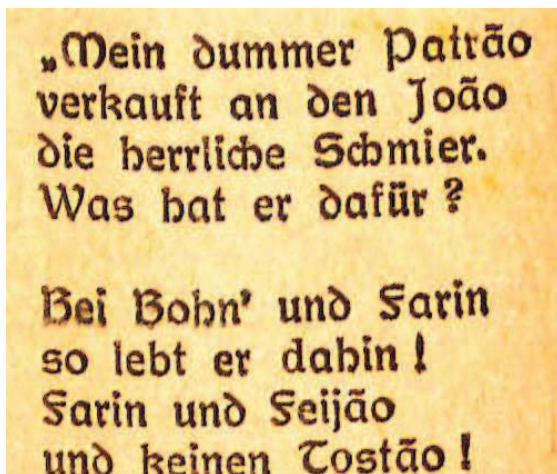
Não sabemos se o autor Karl Hermann é alemão, imigrante alemão ou descendente de imigrantes alemães. Não se pretende aprofundar questões relativas à autoria. Enfatiza-se, no entanto, a publicação do poema em um dos anuários mais importantes do contexto de língua alemã no Brasil no referido período. Contudo, é importante chamar a atenção para o subtítulo do poema: “cena rio-grandense de rua” [Ein riograndenser Straßensbild]. Isso apresenta ao leitor onde que se localiza o local da narrativa. Estamos acompanhando um casal de trabalhadores rurais que se desloca ao meio urbano para vender a sua produção: a schmier.

O tom do poema é jocoso, o que percebe pelo vocabulário empregado pelo autor. O leitor acompanha o casal que entra no perímetro urbano da comunidade de Gravataí com uma carreta, puxado por bois, Ligeiro e Barros. Vem na carreta a mulher, Dona Loni, e acompanhando-a a pé o senhor Adomar. Amarrado à carreta, o cachorro acompanha o casal. Dona Loni e senhor Adomar deslocam-se ao que poderíamos chamar de “cidade” ou “centro urbano” para vender Schmier, certamente produção deles. Ao entrarem na localidade, são recebidos pelos interessados no produto, que o provam e se deliciam. Outros, como o moleque José, faz troça da schmier, dizendo que é como cera e que não vale nada. No entanto, muitos compram da schmier do casal; outros não. Como era usual no contexto migratório da época, o casal aproveita a ida à cidade para fazer compras, também de produtos especiais, como roupas. Assim, o dinheiro que ganhavam já era gasto com essas compras. O poema termina com um tom de moral, em que o boi Ligeiro recebe a voz, num tom de crítica à forma de vida do imigrante, pois ao voltar para casa, o casal se alimenta de feijão com farinha:

“Mein dummer Patrão Verkauft na den João Die herrliche Schmier. Was ha ter dafür?	Meu pobre patrão Vende ao João A divina schmier Para o que ganhar?
Bei Bohn’ und Farin So lebt er dahin!	A feijão e à farinha Vive à míngua

Farin und feijão
und keinen Tostão.

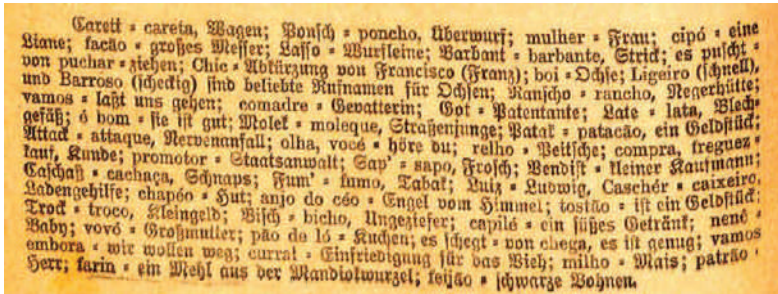
À farinha e a feijão
Sem um tostão.



O tom é jovial e o casal é descrito como simples e trabalhador, mas que parece não conseguir progredir a partir de seu trabalho, condenados à sina de meros coadjuvantes no cenário da imigração. O mesmo tom poderia ser interpretado como pejorativo, vendo o produtor rural como pessoa simples, burra, trabalhador braçal, que produz um produto desejado pelas pessoas do meio urbano – a schmier –, mas que por isso não ganha o que deveria, pagando caro pelo que adquire a partir da venda de seus produtos. O boi Ligeiro usa o termo “dummer Patrão”, que quer dizer “Patrão bobo” ou também “Patrão burro.”

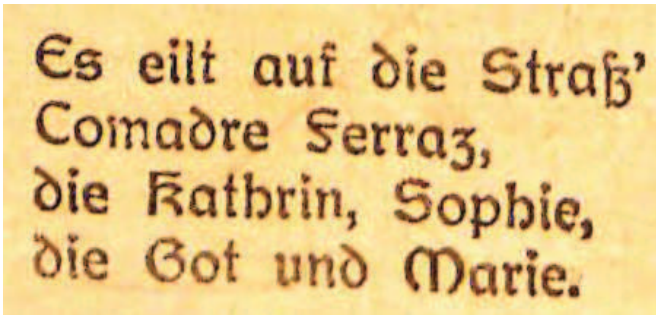
Anteriormente foi dito que a língua trazida pelos imigrantes foi inserida em um novo contexto, de língua de raiz romana. A parit da imigração ocorreu, portanto, um contato linguístico entre duas raízes bastante distintas. Com o “isolamento” linguístico dos imigrantes, ocorreu um novo direcionamento na evolução da língua dos imigrantes, que passam a inserir (agregar por meio de germanização e simples apropriação de palavras da língua portuguesa à língua por eles falada) elementos da língua local na sua prática cotidiana. O presente poema é um exemplo dessa “mistura” linguística, por vezes até exagerada. Um dado interessante que exemplifica essa questão é que ao final do poema é apresentado um glossário, possibilitando ao leitor da língua alemã uma

melhor compreensão do poema tão cheio de termos da língua portuguesa. A seguir pode-se ver o glossário.



Quanto à forma, é um poema longo, composto de 33 estrofes, cada uma de quatro versos. O autor procura empregar rimas finais, como se pode ver na estrofe a seguir, ao rimar Straß e Ferraz, Sophie e Marie.

Corre à rua	Es gilt auf die Straß'
Comadre Ferraz	Comadre Ferraz,
A Kathrin, Sophie,	die Kathrin, Sophie,
A Madrinha e a Marie.	Die Got und Marie.



Nem sempre a rima se dá de modo satisfatório, mas na construção do poema busca-se trazer uma aproximação. Imagina-se que tais poemas tenham sido escritos para serem declamados, o que se explica, pois a rima final dá um tom mais musical ao poema, além de facilitar na memorização do mesmo.

Por achar importante a apresentação do poema na sua íntegra, optou-se por inseri-lo no corpo do texto, de modo que possa ser usado e lido por mais pessoas, um dos objetivos do presente trabalho.



Die Schmier.

Ein riograndenser Straßenbild in Versen

von Karl Hermann.

Es hocht in der Carett
brasiliisch und nett.
Senhora Loni
aus Gravatahy.

Senhor Adomar
mit Pansch und Zigar'n
trah't froh nebenher
auf seiner Mulher.

Das Bambusgeflecht
des Wagens ist schlecht.
Es hängt am Cipó
Succo und Lasso.

Aus Holz ist das Rad,
recht klobig und platt.
Der Hund am Barbant
blickt traurig ins Land.

Es puscht ein Paar Boi
gemächlich und treu
und gar nicht mal fett
die plumpe Carett.

Vorn schreiet der Chic
und sticht mit Gedäch,
die spitzi'ge Stang'
dem Bol in die Flank.

„Cigaro! Barroo!
Bail vamos! man loo!
Es geht nach der Stadt,
die Ransdroa nicht bol.“

Es quietscht die Carett
ein lustig Sonett.
Sie kreischt und sie pfeift,
sie schreit und sie quiert:

„Uhh, Schmier! uhh, Schmier!
verkaufen wir hier!
Die Schmier ist fein dick
und süß wie Musik.“

Es eilt auf die Stah'
Comadre Ferraz,
die Raíbrin, Sophie,
die Ot und Marie.

Sie gucken sich saif
an der Schmier in der Leit'
und kosten davon
und loben: „E' bom!“

Es kommt der Döblek
särral laut und sehr heck:
„Die Schmier ist wie Wides,
sie toudt ja gar nix,

ni, keinen Datak!“ —
Es kriegt 'ne Aftack'
Senhora Loni
aus Gravatahy.

„O oha, voel,
moleque Jose,
ich hau' dir mit Wert
die Gendek Kaputt.“

Dann hebt der Senhor
den Kelho empor.
Chic, Bol und der Hund
die ballen den Mund, —

Die Karre sie stößt
und stöhnet und krächzt:
„Uhh, Schmier! uhh, Schmier!
verkaufen wir hier!“

„Ibe, compra, frequz,
für dreißig Milreis?“
so spricht der Senhor
zum Herrn Promotor.

Der, kühl wie ein Sap':
„Ich hau' die nichts ab!“
verlöh't er die Stah'
ganz braummig und schnell.

Dann João, der Vendel,
gerochen er is',
krochzt von dem Seß
ein Glöcken Ransdrä.

Dem Herr Adomar.
Die bräunliche Wert'
scharrt er so framm
für Geld und für Sunn.

Lily, der Cracher,
begnügt mit viel Chr'
Senhora Loni
aus Gravatahy.

Conclusão

No momento em que se busca respostas em relação à homogeneização cultural e refletir sobre questões relativas à identidade, é válido lançar um olhar ao passado muitas vezes não muito remoto.

O propósito do presente texto foi, portanto, apresentar uma reflexão sobre a literatura produzida e publicada em língua alemã no Brasil, tomando-se principalmente como período o século XIX. Além de apresentar a literatura – e espera-se que de certa forma alguns já tenham conhecimento dessa rica bibliografia que existe no Brasil –, quer-se estimular e convidar colegas e interessados a participarem nas pesquisas em torno do tema. Nesta pesquisa há muitos elementos pessoais em consonância com os científicos e isso pode ser reforçado neste momento, pois, para uma efetiva participação no projeto e de modo geral na pesquisa, é importante o domínio do idioma alemão (geralmente a referência ao idioma alemão está para a prática de dialetos). Dado o fato que aqui se escreve a um público de formação germanística, espera-se conseguir alcançar potenciais leitores interessados no tema e ter retorno.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BHABHA, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorw. von Elisabeth Bronfen. Dt. Übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 2000.
- BONOW, Irmgart G. *Onde o sabiã canta e a palmeira farfalha: a poesia em língua alemã publicada nos anuários (1874-1941) sul-rio-grandenses*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica - PUC-RS, 1991, Dissertação (Mestrado em Letras). PUC-RS, 1991.
- ETTE, Ottmar. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Göttingen: Verbrück Wissenschaft, 2001.
- ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.

- FAUSEL, Erich. Literatura Rio-Grandense em língua alemã. In: *Enciclopédia Rio-Grandense. Vol II - O Rio Grande Antigo*. Canoas: Ed. Regional, 1956, p. 222-239.
- FLEISCHER, Marion. *Elos e Anelos da Literatura em Língua Alemã no Brasil*. São Paulo: Ed USP, 1981.
- GUTJAHR, Ortrud. "Transkulturalität und Intermedialität in der Germanistik des globalen Zeitalters. Eine Einleitung", in: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Transkulturalität und Intermedialität in der Germanistik des globalen Zeitalters*, Panel 2 in: Akten des XII. internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit, Band 2: Eröffnungsvorträge - Diskussionsforen, hg. v. Franciszek Grucza, Frankfurt a. M. 2012, S. 75-106
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende, Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- HERMANN, Karl. *Die Schmier. Ein riograndenser Straßenbild*. In: Kalender für die Deutschen in Brasilien. São Leopoldo: Editora Rotermund, 1915, p.99-100.
- HUBER, Valburga. *Saudade e esperança*. Blumenau: Ed. FURB, 1993.
- HUBER, Valburga. "O sentimento patriótico na literatura teuto-brasileira". In: *Blumenau em Cadernos*, v. 44, n. 1/2, p. 52-60, 2003.
- KREUTZ, Lúcio. *Material didático e currículo na escola teuto-brasileira*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1994.
- KUDER, Manfred. Die deutschbrasilianische Literatur and das Bodenständigkeitsegefühl der deutschen Volksgruppe in Brasilien. *Ibero Amerikanisches Archiv*, v. 10, n. 4, p. 394-494, 1936/37.
- NEUMANN, Gerson Roberto. „Eine literatur ohne festen Platz: die suche nach einer Definition.“ In: Hernández, Isabel ; Vedda, Miguel (Hrsg.). *Ibero-americanisches Jahrbuch für Germanistik*, Berlin: Weidler, 2012. p. 189-202.
- NEUMANN, Gerson Roberto. *Brasilien ist nicht weit von hier! Die Thematik der deutschen Auswanderung nach Brasilien in der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert (1800-1871)*. Frankfurt am Main/ Berlin: Peter Lang, 2005.
- NEUMANN, Gerson R. *A Mútersprache (língua materna) na obra de Wilhelm Rotermund e Balduino Rambo e a construção de uma identidade cultural híbrida no Brasil*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2000.

- NIPPERDEY, Thomas. *Deutsche Geschichte 1800 – 1866*. Stuttgart: Europäische Bildungsgemeinschaft, 1985.
- PAGNI, Andrea. "Literarische Vermittlungen: Bilder des Anderen", in: Peter Birle (Hrsg.): *Die Beziehungen zwischen Deutschland und Argentinien*. Frankfurt a.M.: Vervuert 2010.
- ROTERMUND, Wilhelm. "Unterm südlichen Kreuz" In: *Deutsche Post*, 4 de janeiro de 1899. São Leopoldo: Editora Rotermund.
- RÜRUP, Reinhard. *Deutschland im 19. Jahrhundert: 1815 – 1871*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984. (Deutsche Geschichte; Bd. 8).
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEYFERTH, Giralda. "A idéia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade." In: *Horizontes Antropológicos*. vol.10 no.22 Porto Alegre July/Dec. 2004.
- SOETHE, P. A. Germanistik in Südbrasilien. In: *Deutsche Schillergesellschaft*. Jahrbuch, v. 54, p. 531-534, 2010.
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de - *Do cá e do lá: Introdução à imagologia*. São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2004.

Recebido em: 15 de maio de 2016.

Aceito em: 10 de dezembro de 2016.

UM RELATO SOBRE O BRASIL NA CONSTITUIÇÃO DO GOSTO
PELA LEITURA NA ALEMANHA OITOCENTISTA.
MEMÓRIAS DE JOSEPH FRIEDRICH VON WEECH
NO RIO DE JANEIRO (1823-1827)

Luiz Barros Montez¹

Resumo: Neste artigo, tomo como objeto de análise as narrativas de Joseph Friedrich von Weech sobre o Rio de Janeiro, extraídas da obra *Viagem ao Brasil e aos estados unidos do Rio da Prata, através da Inglaterra e Portugal, nos anos de 1823 a 1827*, publicada em 1831. Em minha abordagem procuro articular diferentes teorias, tendo como objetivo situar os relatos de viagem como gênero multifacetado que, por sua natureza, se prestam de forma privilegiada a esta articulação. Em sua condição híbrida, o relato de Weech não apenas dá o testemunho do viajante sobre as terras e gentes do Rio de Janeiro como também estabelece literariamente novos significados para o que o viajante viu e viveu.

Palavras-chave: Joseph Friedrich von Weech; Relatos de viagens como gênero literário; Rio de Janeiro no século XIX.

Zusammenfassung: Im vorliegenden Artikel befasse ich mich mit den Darstellungen Rio de Janeiros im Joseph Friedrich von Weechs Werk *Reise über England und Portugal nach Brasilien und den vereinigten Staaten des La-Plata-Stromes während den Jahren 1823 bis 1827*, veröffentlicht 1831. Mit meinem Ansatz versuche ich verschiedene Theorien zu artikulieren mit dem Ziel, Reiseberichte als eine zur Analyse vielseitige Gattung zu etablieren, die naturgemäß dieses Artikulieren vorzüglich ermöglicht. Mit seinem Hybridismus legt Weechs Text nicht nur Zeugnis von den Völkern und Ländern Rio de Janeiros ab, sondern misst auch dem von ihm Gesehenen und Erlebten neue Bedeutungen bei.

Schlüsselwörter: Joseph Friedrich von Weech; Reiseberichte als Literaturgattung; Rio de Janeiro im 19. Jahrhundert.

¹ Professor Associado UFRJ - lmontez@letras.ufrj.br

I. Aventuras e desventuras na *Terra Brasilis*

Ainda em alto mar, em 1827, o bávaro Joseph Friedrich von Weech (1794-1837), agricultor e antigo oficial bávaro, pôs-se a redigir um de seus dois livros onde conta sua experiência (mal-sucedida) como agricultor no Brasil, intitulado *Brasiliens gegenwärtiger Zustand und Colonialsystem – Besonders in Bezug auf Landbau und Handel – Zunächst für Auswanderer* (1828)². Foi uma espécie de livro de aconselhamento, especialmente destinado aos alemães que à época tinham pretensões de emigração ao Brasil, principalmente ao Rio de Janeiro, onde o autor tinha acabado de passar quase quatro anos, entre 1823 e 1827. Retornava então à Europa depois de os seus planos de se estabelecer como empresário em terras cariocas se verem malogrados.

Weech, desde criança fascinado com a ideia de visitar pessoalmente países e povos estrangeiros, ideia que até a maturidade lhe “inflou o peito com infinitos anseios” (WEECH, 1831, 1, p. 3), viu a oportunidade de realização de seus sonhos no Brasil no início de 1823, quando recebeu uma carta da Inglaterra na qual uma pessoa de sua confiança, por ele considerada “talentosa e justa” convidava-o a tomar parte em um assentamento agrícola no Brasil. Pôs-se então imediatamente a estudar os aspectos práticos e teóricos da agricultura, e calculou toda a sua empresa em termos financeiros, de modo a afastar “o que fosse temerário e aventureiro, coisa relacionada em geral a empreendimentos em terras estrangeiras” (idem, ibidem), reservou fundos para a empreitada e, em abril do mesmo ano, partiu de München em direção ao Rio de Janeiro, passando pela Holanda, Inglaterra e Portugal.

Aqui chegando, fundou no Rio uma fábrica agrícola destinada à produção de café, açúcar e arroz – tendo à sua disposição mão de obra escrava. Foi muito próspero. Para o estabelecimento de Friedrich von Weech no Brasil, a ajuda de Georg von Langsdorff³ havia sido decisiva. O

² Em edição brasileira de 1992, publicado com o título *A agricultura e o comércio do Brasil no sistema colonial*, com tradução de Débora Bendocchi Alves.

³ Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), médico alemão de origem nobre, tomou parte na expedição do almirante russo Adam J. von Krusenstern, viagem que posteriormente descreveu em publicação de 1812 intitulada *Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in den Jahren 1803 bis 1807*. Após o retorno, tornou-se conselheiro na Corte e membro da Academia Imperial de Ciências de São Petersburgo. A partir de 1813, Langsdorff atuou como cônsul-geral da Rússia no Brasil. Em 1816 adquiriu sua conhecida fazenda “Mandioca” (hoje localizada em

Um relato sobre o Brasil na constituição do gosto pela leitura na Alemanha oitocentista.

Memórias de Joseph Friedrich von Weech no Rio de Janeiro (1823-1827) | 173

cônsul-geral da Rússia no Brasil, também naturalista e proprietário da famosa fazenda Mandioca, ajudou-lhe na escolha das terras nas proximidades de sua própria fazenda, localizada ao pé da serra, no fundo da Baía de Guanabara, lugar a partir do qual diversos viajantes iniciaram suas viagens para o interior do Brasil, em direção a Minas Gerais. Quando o mesmo Langsdorff partiu em sua viagem, iniciada em 1824, solicitou a Weech que assumisse a administração da Mandioca, o que este por gratidão aceitou, mas não sem alguma contrariedade.⁴ Depois de algum tempo, exausto, Weech adoeceu, o que o fez decidir-se por uma viagem a Buenos Aires, onde esperava se restabelecer completamente. Deixou sua propriedade sob a supervisão de um amigo que, entretanto, não honrou os seus compromissos de manter a ordem e o andamento em suas plantações. Quando retornou ao Rio, Weech defrontou-se com o estado desolador de suas propriedades, o que o fez abandonar seus projetos agrícolas e mudar-se para a cidade do Rio de Janeiro. Estava decidido a empreender novo negócio, desta vez no ramo da produção de leite, na ilha de Mocanguê, fundeada na Baía de Guanabara, em terreno arrendado de um português.⁵ Teve êxitos iniciais, mas logo em seguida novamente adoeceu, passando a submeter-se a tratamento médico na capital. Por este e outros infortúnios, viu arruinados os seus planos de fornecer leite para o Rio de Janeiro. Tão logo recuperou-se, desistiu de seus planos no Brasil, e, nos primeiros dias de maio de 1827, partiu de volta para München, ali chegando após passar pelas Ilhas Açores e por Hamburgo.

II. O batismo da história

Como mencionei anteriormente, Weech escreveu duas obras sobre o Brasil. Dada a ótima recepção de seu primeiro livro, de 1828 (com tradução brasileira), o autor publicou em 1831 sua segunda obra, em 3

Inhomirim, distrito de Magé, Rio de Janeiro), que serviu como referência e ponto de apoio para diversos viajantes europeus que percorreram o interior do Brasil à época.

⁴ “Considero a gratidão uma obrigação; o senhor von Langsdorff mostrou-se sempre solícito para mim, e, embora não desconhecendo o fato de que estava assumindo um grande fardo, me foi impossível deixar de atender o seu pedido” (WEECH, 1831, 3, p. 20).

⁵ Ilha situada ao lado de Niterói, e atravessada pela ponte que liga este município ao Rio de Janeiro.

volumes (no original chamadas de “partes”), intitulada *Reise über England und Portugal nach Brasilien und den vereinigten Staaten des La-Plata-Stromes während den Jahren 1823 bis 1827*, (*Viagem ao Brasil e aos estados unidos do Rio da Prata, através da Inglaterra e Portugal, nos anos de 1823 a 1827*) em que descreve em detalhes sua viagem e suas experiências, sendo a narrativa estruturada fundamentalmente pela descrição da fisionomia humana e geográfica da cidade do Rio de Janeiro.⁶ Nela, o autor rememora o seu cotidiano vivido na capital do recém-fundado império, em meio a sua população, sua topografia, suas ruas, seus prédios; propõe-se a descrever os diversos tipos, classes e estamentos, masculinos e femininos, os seus hábitos de cultura, higiene, além práticas econômicas, religiosas, artísticas e alimentares que observou *in loco*. Escreve sobre a escravidão, sobre como os escravos eram tratados, arriscando comparações com a servidão em diversas partes da Europa. Procura detalhar os diferentes grupos étnicos negros, sua psicologia, seus hábitos, seu comércio, sua ocupação como “escravos de ganho”, seu lazer e permanência nas proibidas “tendas” etc. Weech focaliza diversas instituições brasileiras que observou no Rio de Janeiro, como a corte, a igreja, a polícia, as cadeias, os mosteiros e lugares de “correção” para mulheres, a “roda” e o abandono de filhos bastardos, as paisagens, os hábitos, os monumentos.

O primeiro dos 3 volumes que compõem a obra subdivide-se em 5 partes, chamadas pelo autor de “livros”. O quarto “livro” deste primeiro volume (“primeira parte”) é composto de duas seções. A primeira, um longo excurso, que vai da página 219 à 263 (44 páginas, portanto), intitulada “Gedrängte Übersicht der Geschichte Brasiliens von der Entdeckung des Landes bis auf unsere Zeiten” (“Panorama compacto de história do Brasil, da descoberta do país aos nossos tempos”). A segunda seção, substantivamente menor, é intitulada “Statistische und geographische Bemerkungen” (“Observações estatísticas e geográficas”), e vai da página 264 à 276 (12 páginas).

Salta aos olhos aqui a desproporção da importância atribuída pelo autor ao registro cronológico do Brasil com relação ao registro geográfico. A extensão do excurso historiográfico (que recorre à época do “descobrimento” do Brasil pelos portugueses, ocorrida mais de três

⁶ Hoje, em 2017, o leitor brasileiro pode – como eu próprio o fiz – adquirir a obra de Weech em 3 volumes (bem como de diversos outros viajantes oitocentistas, com edições anteriores a 1923) em publicação fac-similar impressa nos Estados Unidos da América, à venda em livrarias virtuais conhecidas.

Um relato sobre o Brasil na constituição do gosto pela leitura na Alemanha oitocentista.

Memórias de Joseph Friedrich von Weech no Rio de Janeiro (1823-1827) | 175

séculos antes, para, percorrendo esta longa estrada do tempo, aportar na época da Independência do Brasil) é um gesto discursivo que cria ao leitor alemão inteligibilidade sobre o país sul-americano, e está longe de ser um gesto banal e natural. É, ao contrário, extremamente significativo, porque trata de conectar o leitor a uma concepção de nação enquanto “comunidade imaginada” em meio a outras nações muito diferentes, e mesmo antagônicas. O texto de Weech é, precisamente, mais um dos dispositivos que constrói discursivamente o Brasil como uma “comunidade imaginada” para o europeu.

Rainer Schmidt, em ensaio que trata da relação entre textos constitucionais e memória⁷, mostra como as elites fundadoras de diferentes nações lidam distintamente com o passado. Schmidt estabelece uma tipologia que aqui nos pareceu útil para a descrição do arcabouço ideológico com o qual Friedrich von Weech apreende e descreve o Brasil. Apoiando-me em Schmidt, eu denominaria a escrita da história do Brasil em Weech como “crítica”, pois nela nosso viajante condiciona os avanços civilizatórios do Brasil no período pós-independência ao alinhamento com os valores racionais e à assimilação da herança europeia. Tal forma de lidar com o passado⁸ contrasta fortemente com outras duas, também apontadas por Schmidt. Uma, claramente exemplificada pela Revolução Francesa de 1789, nega o passado, e exalta fundamentalmente o gesto de ruptura com a história pregressa. A outra interpreta o passado de forma determinista, numa espécie de “heroicização da história”, na qual o futuro de uma nação já estaria inscrito antecipadamente pelo destino. Neste último caso, “[n]arra-se sempre uma história na qual a nação é imaginada como protagonista da história”.⁹

⁷ SCHMIDT, 2010, p. 61-77.

⁸ Esta forma de conceber o passado vai, aliás, prevalecer duas décadas mais tarde, ao longo do processo de fundação do IHGB e da constituição de uma historiografia nacional brasileira, indissolivelmente ligada à consolidação do império, como muito bem destaca Manoel Luiz Salgado Guimarães em sua tese de doutoramento de 1987. Cf. GUIMARÃES, 2011, especialmente às pp. 59-114.

⁹ “Especialmente marcantes são os exemplos [constitucionais, L.M.] da Turquia e da Croácia. O preâmbulo croata começa com duas páginas sobre a história cuja intenção é glorificante. (...) A história croata remonta ao século VII, de acordo com a constituição. (...) A continuidade da nação é presumida para além das mudanças dos atores reais e da história. Na constituição croata fala-se, com essa finalidade, do “direito histórico do povo croata”, e que ela “ratifica a identidade milenar da nação”. (...) Do ponto de vista da linguagem a história turca é ainda

A expressão mais vigorosa da retórica do “historicismo crítico” de Weech, que se conecta à e mobiliza a ideologia eurocêntrica do leitor, encarna-se no último parágrafo do excurso histórico-geográfico do “quarto livro” de sua obra de 1831:

Talvez o leitor compartilhe a minha visão de que o Brasil possui em seu interior tudo o que é necessário para fazer o império florescer; mas que deve prioritariamente esperar da agricultura o seu bem-estar, porque é ela que alimenta o comércio. Uma vez que o governo se convença da verdade desta afirmação, a Europa enviará ao Brasil o seu excedente de pessoas, e, com elas, a indústria e a atividade; assim, antes que transcorra um século, este império poderá assumir a posse do comércio mundial” (WEECH [doravante W], 1831, 1, p. 276).¹⁰

III. Acorrentado discursivamente à escravidão

Weech encaixa o recém fundado império sul-americano nos trilhos da história europeia, o que determina previamente o modo como vê, entre outros aspectos da sociabilidade no Brasil, a instituição que vertebrou (e cuja ideologia ainda vertebrava) a sociedade brasileira: a escravidão.

Aqui, prefiro ceder a palavra ao nosso bávaro, limitando-me a comentá-la.

Em uma seção específica intitulada “Os escravos negros no Rio de Janeiro”, no segundo volume da obra, o autor constata logo de início, a exemplo de quase todos os relatos de alemães no Brasil oitocentista, que a presença negra é demograficamente avassaladora, e pontua que nada acrescentará ao que já foi dito anteriormente por outros europeus que aqui estiveram no período:

mais extrema. (...) Fala-se da “eterna pátria turca”, do “santificado estado turco”, do “inigualável Ataturk como “herói imortal” (SCHMIDT, 2010, p. 68).

¹⁰ É oportuno aqui notar que aqui e em toda a obra Weech expressa a mentalidade das camadas burguesas liberais alemãs, cujo gradualismo e recusa à ruptura vai se manifestar cerca de duas décadas depois, e de forma clamorosa, no fracasso dos movimentos revolucionários alemães de 1848/49.

Um relato sobre o Brasil na constituição do gosto pela leitura na Alemanha oitocentista.
Memórias de Joseph Friedrich von Weech no Rio de Janeiro (1823-1827) | 177

A quase maioria da população do Rio de Janeiro é de escravos negros e de cor; esta raça humana é estranha o suficiente para despertar o interesse de meus leitores. Ser-me-á escusado um tratado sobre o tema acerca do direito do homem branco de subtrair a liberdade dos negros e de comprá-los, vendê-los e criá-los como animais domésticos; sobre o assunto muito já foi escrito e muitos belos discursos foram feitos, e quase nada de novo foi acrescentado (W, 2, p. 80).

A ironia contida na fórmula “muitos belos discursos” clama pela empatia e convivência do leitor, porque a condição “de completa dependência” a que o autor se refere em seguida vai lhe servir como justificativa para a surpreendente confissão, na qual Weech demonstra compreensão e tolerância para com as razões do instituto da escravidão no Brasil.

Eu partilho de todo coração a opinião de todas as pessoas boas de que o comércio de nossos coirmãos africanos é uma mácula que estigmatizará todos os povos que a isso se dedicam, até o momento em que se renunciar inteiramente àquele; mas, se a pintura que faço dos negros parecer a algumas almas excessivamente delicadas ter sido realizada com tintas muito fortes, eu devo apenas observar que não estou escrevendo um romance, mas que vivi muitos anos entre negros, e que o ser humano não se torna melhor na condição de completa dependência.

Especialmente na Alemanha se tem uma ideia muito própria acerca da existência de um escravo negro, que é uma consequência das descrições revoltantes de como são supostamente tratadas estas pessoas nas possessões inglesas e holandesas nas Índias Ocidentais. Em vim para o Brasil em parte com as mesmas opiniões, convencido de que a visão de tantas pessoas dobradas pelo trabalho duro e pela opressão da escravidão teria de ser extremamente triste.

Por isso, foi muito grande o meu alegre espanto quando encontrei as ruas da capital cheias com milhares de negros que ali se movimentavam alegre e espontaneamente, como somente seria possível em sua terra natal. Eles faziam

barulho, cantavam, dançavam, se portavam em geral como pessoas que estivessem sinceramente alegres com a sua existência. À noite, todas as quitandas estavam repletas com ambos os sexos: eles comiam, bebiam, cantavam e dançavam sem que ninguém tivesse a ideia de interromper a sua inocente alegria. Após uma estadia mais longa na cidade eu finalmente me convenci de que há uma porção de leis que lhes favorecem, que atestam a atitude filantrópica do governo, e que eles são de um modo geral muito bem tratados (W, 2, p. 80-81).

Decerto que Weech não defende em momento algum o instituto da escravidão em sua obra; antes, justifica-o no Brasil como “um mal necessário”. Mas, a seu ver, o juízo extremamente negativo que dele é feito não pode ser absolutizado, pelo menos no recém-fundado império americano, pois ele se deve às “**descrições** [grifo meu, L.M.] revoltantes de como são supostamente tratadas estas pessoas” em determinadas possessões coloniais. Mas, aqui, ele **testemunhou** coisa diferente. Algo torna a escravidão aceitável, ou, pelo menos, racionalmente defensável no Brasil. Este “algo” apresenta-se como um imperativo indiscutível, algo anterior ao próprio texto.

Neste imperativo, que se configura no universo ideológico de Weech como uma autêntica “ordem do discurso”¹¹, o mais deplorável não é a escravidão, mas certas condições de quem a opera. Dependendo do grau de pobreza do seu dono, maiores são os empecilhos para estes comprarem sua alforria:

Certamente que os escravos de pessoas pobres são de se lamentar, porque eles têm que alimentar os seus senhores através de esforço dobrado. Em geral eles não são de modo algum sobrecarregados com trabalho; os muitos feriados no ano pertencem a eles e lhes dão a oportunidade de variados benefícios, que eles utilizam para a sua diversão, ou, quando eles querem economizar, que eles podem reservar

¹¹ “[S]uponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2008, p. 8-9).

Um relato sobre o Brasil na constituição do gosto pela leitura na Alemanha oitocentista. Memórias de Joseph Friedrich von Weech no Rio de Janeiro (1823-1827) | 179 para juntarem pouco a pouco a quantia necessária para comprarem a sua liberdade (W, 2, p. 81).

Por outro lado, na economia ética desta ordem imperativa, justifica-se até mesmo o emprego do chicote e dos castigos corporais:

Os negros são muito receptivos a um tratamento filantrópico e se devotam o máximo que podem ao seu amo; mas são estritamente necessários a justiça e o rigor para se dominarem estes rudes filhos da natureza; bondade e indulgência exagerada estragam-nos, e lá, como na capital, onde eles se encontram entregues a si mesmos, não existem criaturas mais rudes e depravadas do que estes escravos. O chicote tem que ser manuseado com frequência e rigor; por isso, o que pode ser dito e escrito sobre degradação do homem com estes castigos corporais é que eles não acabarão antes que se encontre outro meio eficaz de ensinar ao homem a obrigação do cumprimento de suas obrigações, frequentemente muito pesadas. (...)

Eu posso assegurar que durante os vários anos que passei no país da escravidão não vivenciei nenhum caso em que um negro tivesse levado cinquenta chibatadas por causa de uma mancha no vestido, ou que tenha apanhado com vara por algumas centenas de seus coirmãos, até ter as costas dilaceradas da forma mais horrível, por ter fugido de seu senhor (W, 2, p. 100-101).

Este “imperativo”, que atravessa toda a obra de Friedrich von Weech e nunca é formulado na superfície do texto – isto é, nunca se deixa entrever inteiramente – é anterior a qualquer ética pré-fixada. Trata-se da lógica do capitalismo, na qual somente é possível se enxergar a realização do trabalho sob a ótica do modo de produção burguês. Ao longo de toda esta seção da obra, o bávaro invoca a sua condição de europeu civilizado. Weech ancora esta sua condição no solo da razão burguesa, e é precisamente sobre este solo que se sente apto a fazer o contraste entre a civilizada Europa e o pré-civilizado Brasil.

Se observarmos a argumentação de Weech sobre a escravidão no Brasil sob o prisma da crítica de Karl Marx e Friedrich Engels capitalismo,

popularizada em seu famoso Manifesto de 1848¹², revela-se espantosamente verdadeira a frase de Friedrich von Weech:

Em nossa civilizada Europa o homem livre é tratado mais cruelmente do que o escravo negro no Brasil, mas é característico do ser humano voltar os seus olhares para aquilo que é distante e deixar de ver o que acontece à sua volta (W, 2, p. 101).

IV. A fina, invisível e envolvente manta da (re)criação narrativa

A propósito do discurso e de sua materialidade, acho bastante útil retomar aqui previamente uma formulação utilizada por Márcio Seligmann-Silva em ensaio recente. Nele, retomando Walter Benjamin¹³, Seligmann-Silva relembra que o verbo alemão para designar o ato de “testemunhar” – “zeugen” – também pode significar “criar”, “produzir”. E que o “convencimento”, a “Überzeugung”, pode também denotar uma “supercriação”, uma “superprodução” de sentido. O prefixo “über” pode ser pensado como um ato de “recobrir”; uma criação que recobre – e, portanto, mascara – o ato fundador de sentido. Este ato discursivo da Überzeugung pode ser lido, portanto, na chave da “supercriação” de uma autoidentidade, naturalizada através do ato do “testemunho”, do “vou contar o que eu mesmo vi e ouvi”.

Em termos da economia verbal do relato de Friedrich von Weech de 1831, este “convencimento” ou “Überzeugung” se manifesta de diferentes formas na superfície do texto.¹⁴ Como todos os relatos à época, também o texto de Weech constituía uma oportunidade de reflexão aos

¹² “A burguesia, onde ascendeu ao poder, destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. (...) Resolveu a dignidade pessoal no valor de troca, e no lugar de um sem-número de liberdades legítimas e estatuídas colocou a liberdade *única*, sem escrúpulos, do comércio. Numa palavra, no lugar de uma exploração encoberta com ilusões políticas e religiosas, colocou a exploração seca, direta, despudorada, aberta” (MARX e ENGELS, 1982, p. 109).

¹³ SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 178.

¹⁴ No texto de Seligmann-Silva, a articulação dos termos “testemunho” e “testemunha” é mobilizada no contexto específico da reflexão sobre uma situação-limite, na obra *Eumênides*, da trilogia teatral de Ésquilo, em função do julgamento de um “homicídio” (cf. SELIGMANN-SILVA, p. 173). Mas considero a formulação igualmente produtiva quando utilizada na análise da obra de Weech, e por motivos que explícito a partir de aqui neste ensaio.

Um relato sobre o Brasil na constituição do gosto pela leitura na Alemanha oitocentista.

Memórias de Joseph Friedrich von Weech no Rio de Janeiro (1823-1827) | 181

leitores alemães sobre sua própria condição socioeconômica, cultural, política, ou mesmo antropológica, na medida em que contrastava com sua própria realidade aquilo que ele, um conterrâneo, “viu e ouviu pessoalmente” acerca dos habitantes da terra incógnita. A crença na “veracidade” e “fidedignidade” do que o viajante descreve, isto é, a crença “no saber representacionista do *positivismo*, com sua concepção instrumental da linguagem e que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica (...) e o tempo em que se escreve a história”¹⁵ faz o leitor aceitar despercebidamente o ato de nomeação. Friedrich von Weech não descreve as terras e gentes brasileiras que vê, quando as enfeixa sob o conceito espaço-temporal de “América”, e sim as qualifica ativamente, as recria, recobrando-as com um tecido semântico a elas estranho:

Às seis horas da manhã nós nos movíamos lentamente em direção ao litoral, e logo em seguida podíamos vê-lo em detalhes. Eu me sentei na gávea para apreciar a vista magnífica sem ser incomodado, que ia crescendo em encanto e majestade à medida que nos aproximávamos do solo. Contudo, embora eu estivesse admirando as formações montanhosas notáveis e extremamente originais que formam o litoral do Brasil nesta região, havia para mim um estímulo muito maior em meus pensamentos, qual seja, que eu logo pisaria o solo da América, a terra, o objetivo de meus desejos mais elevados e de meus sonhos de juventude. Por isso, olhando fixamente o litoral, entreguei-me inteiramente à minha imaginação. Imagens alegres de um futuro feliz emergiram em minha alma, a esperança e a confiança retornaram ao meu peito; ao menos neste belo instante eu estava feliz (W, 1831, 1, p. 297).¹⁶

¹⁵ SELIGMANN-Silva, p. 183. Alguns aspectos neurais, psicológicos e filosóficos da crítica a esta crença são abordados em GALLE e SCHMIDT, 2010, em especial no ensaio de SAFATLE, e no de CHEFFER, TRUJILLO e ULRICH.

¹⁶ Em minhas pesquisas como bolsista da Fundação Biblioteca Nacional, em 2007 e 2008, traduzi, nesta obra em 3 volumes, as passagens referentes à estada do autor no Rio de Janeiro, capital do império, e em suas adjacências. As traduções neste ensaio são todas de minha autoria. Em seu conjunto, elas compõem aproximadamente 200 páginas, e espero publicá-las em 2018. As indicações das

Longe de querer examinar aqui detalhadamente o significado deste ato de “batismo”, e menos ainda de julgar as vantagens e desvantagens deste uso – sim, também há vantagens nele, haja vista que ele dá conta do caráter híbrido da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX, europeia e ao mesmo tempo não europeia – o que importa aqui é constatar que todo um imaginário pré-existente no leitor é acionado no ato da designação, mobilizando expectativas que, à medida que vão sendo confirmadas ou infirmadas ao longo do texto, configuram os homens e as terras americanas como um “outro” perfeitamente verossímil e crível, que, por comparação, vai servir de contraste com o homem europeu.

Para esta configuração, é indispensável o apagamento das diferenças, daquilo que é singular, um singular que os olhos não podem ver e os ouvidos não podem entender, ainda que esses sentidos sirvam de comprovação para a veracidade do relato. Observe-se, por exemplo, a seguinte passagem, na qual Weech, ao se dirigir ao viajante com pretensões turísticas de conhecer o interior do país, desaconselha:

Quem tem grandes expectativas de distração [Unterhaltung], pode incorrer em engano; a não ser que seja um naturalista, quem faz uma extensa viagem pelo Brasil tem pouco o que contar (...) A uniformidade do país, não obstante as extraordinárias belezas naturais, é tão grande que aquele que se afasta de 20 a 30 milhas do litoral pode formar um conceito próprio do Brasil inteiro (W, 1831, 2, p. 136).

Desta forma, embora o autor afirme exatamente a intenção contrária, qual seja, falar sobre o homem americano em sua especificidade, o que ele faz é apagar este último enquanto elemento singular, real, na medida em que faz tabula rasa das circunstâncias concretas formadoras das variedades humanas no território brasileiro.

páginas neste texto referem-se exclusivamente à sua posição no original em alemão.

Como no primeiro livro, o nosso viajante também procura na obra de 1831 informar o candidato a emigrante sobre as características, agruras e dificuldades da vida no “novo mundo”. O número de subscrições desta obra em 3 volumes indica que também ela teve excelente acolhida entre os leitores. Com ambas as publicações Weech antecipou a abundante literatura que proliferou na segunda metade do século XIX, encarnados nos guias para viajantes (*Ratgeber*) com destino ao Brasil.

Contudo, se do ponto de vista de sua função como guia aos futuros neófitos alemães no Brasil as duas obras de Friedrich von Weech têm proclamadamente a mesma função, elas são, contudo, substantivamente distintas entre si. Os livros de 1831 apoiam-se, fundamentalmente, menos na descrição “objetiva” da economia agrícola e econômica do Império recém-fundado, recheada de números, tabelas e informações precisas, como é o caso de sua primeira obra de 1828, e mais na experiência espiritual, psicológica e estética vivenciada pelo bávaro no “exótico” país sul-americano.

O que também quero no presente ensaio é evidenciar como a publicação de 1831 contém elementos que nos permitem vê-la em uma dimensão que em muito ultrapassa os seus propósitos declarados de servir como um *Ratgeber*. Em seu conjunto, estes elementos podem, inclusive, servir como marcos ou balizas do campo de tendências que chamaremos aqui sumariamente como “campo literário”.

Nem precisaríamos, aliás, renunciar liminarmente à tentativa de definição deste campo literário, demarcando-o das narrativas não-ficcionais em primeira pessoa mais afeitas à reprodução do real, igualmente própria do memorialismo e das narrativas historiográficas. Um breve exame da literatura alemã do *Vormärz*, por exemplo, nos evidencia como as narrativas de viagens iam ao encontro do gosto literário do público leitor da época, que, inclusive, passam a ser um dos vetores determinantes do mercado de fabricação, circulação e consumo de livros. Não vem ao caso descrevermos aqui as razões da crescente demanda por relatos de viagens àquela altura entre os leitores europeus, e, mais especificamente, entre os alemães. Entre tantas funções e possibilidades de recepção, as espacialidades e temporalidades externas, exteriores ao mundo europeu e veiculadas por relatos de viagens, ofereciam-se como oportunidades para a tematização, ainda que por via indireta, por comparação, das contradições da sociedade burguesa em

desenvolvimento, cujas limitações eram percebidas pelos leitores em seu cotidiano. Da crítica mais geral à opressão política no mundo germânico, particularmente após a derrota de Napoleão e, a partir de 1815, da Confederação Alemã (*Deutscher Bund*)¹⁷, à crítica feminina ao (quase completo) exclusivismo masculino do mundo dos viajantes, os relatos de viagens forneciam matéria de reflexão, ou mesmo de devaneio e distração, para todos os que “não possuíam coragem, dinheiro ou possibilidades para partirem eles próprios para o estrangeiro”. Sua leitura constituía-se então como “viagem de canapé”¹⁸.

É fora de dúvida que a obra de 1831 de Friedrich von Weech também desempenha o papel de “livro de literatura”. Nele, abundam tropos que impactam com frequência a sensibilidade estética do leitor, e mobilizam por vezes com força suas emoções. Entre diversos tropos, trago aqui, à guisa de conclusão, alguns exemplos de elementos **líricos** e **cômicos**, do **horror** e da **piiedade** na obra que ora analisamos.

Em uma seção intitulada “Observações durante uma caminhada pela cidade. O Passeio Público”, Weech discorre sobre um dos jardins mais bonitos e agradáveis que conheceu no Rio de Janeiro, em uma passagem ao mesmo tempo lírica e cômica.

Pelo lado do continente, o *Passeio Público* é cercado por um muro que dá para o mar, cujas ondas se partem no choque com um dique colossal, somente reexibido há pouco tempo. É um grande jardim, mas possui várias passagens largas e muito bem conservadas, que são inteiramente recobertos pela sombra de árvores estrangeiras, em sua maioria provenientes da Índia oriental e da África; as partes restantes do jardim são plantadas com os mais selecionados arbustos e plantas, que durante o ano inteiro ostentam alternadamente as florescências mais belas e cheirosas. Desde que o jardim foi posto sob a direção superior do distinto professor de botânica, o padre Leandro de São Sacramento, o botânico europeu encontra aqui muitas

¹⁷ Aqui, os exemplos mais salientes são os *Reisebilder* de Heinrich Heine.

¹⁸ Cf. HABINGER, 2006, p. 61. Nesta parte de seu livro Gabriele Habinger detaca a importante função que os relatos de viagens desempenharam entre as mulheres leitoras no início do século XIX, em sua grande maioria com pouco ou nenhum acesso à formação intelectual sistemática, como fonte importante não somente de distração, mas também de informação.

oportunidades para aplacar a sua fome de saber, pois este ativo homem esforça-se zelosamente em plantar num lugar delimitado, numa combinação harmônica, as mais raras plantas do globo, e para elas se acostumarem ao clima e ao solo.

A ideia do padre Leandro de abrir aqui o seu curso de botânica parece-me muito feliz; em função de sua solicitação, o governo mandou construir um pequeno salão de bom-gosto, erigindo-o aos ouvidos que aparecem aos montes, para dormirem durante a palestra espirituosa do professor (W, 1, 315).

A descrição do religioso certamente surpreende divertidamente o leitor. E, ao final desta seção, o leitor se vê igualmente surpreendido ao ser informado que seu texto não é “poético”. Na realidade, Weech plasma ao longo deste excurso (aqui abreviado) sobre o Passeio Público descrições autenticamente poéticas, e sua consideração metacrítica revela-se um engenhoso e irônico procedimento discursivo, digno do aplauso de um jovem Friedrich Schlegel:

Agradável jardim, eu jamais te esquecerei; sobre o dique que te protege da destruição um talentoso admirador da natureza será algum dia arrebatado para a poesia. Pois, se uma centelha desta nobre arte repousa no peito humano, ali ela necessariamente seria despertada. Em minha alma infelizmente não bruxuleia nem mesmo uma centelhazinha, porque senão o meu primeiro ensaio teria sido uma ode ao *Passeio Público* (W, 1, p. 320-321).

Mais adiante, uma cena macabra suscita plenamente o horror do leitor. Digna de um conto de Edgar Allan Poe, o trecho, ainda que breve, se apresenta como uma balada, plasticamente concluída com uma ironia mórbida:

Logo após a minha chegada no Rio de Janeiro eu tive a oportunidade de presenciar um enterro, que teve lugar na igreja, segundo o costume português. A falecida era a esposa de um francês, ligada a ele havia pouco tempo, e com apenas vinte anos de idade. Ela estava numa comprida

caixa retangular forrada de pano preto e sem tampa (somente pessoas muito distintas ou ricas recebem caixões); estava vestida de preto, tinha sobre os seus cabelos um lenço branco, os pés completamente descobertos, e estes e as mãos atados. A jovem mulher tinha desencarnado às onze horas da manhã; às quatro horas, cinco horas depois, portanto, começaram os preparativos para o seu enterro. Tenho que admitir que isto, além do seu traje mais do que miserável, e principalmente a preparação para o sepultamento, me agitou desagradavelmente. Pois eu ainda não era indiferente a acontecimentos como este, como todos os que se encontram no Brasil já há algum tempo. O que eu sentia não era pesar pela criatura certamente querida e bela, convocada tão cedo pela morte, pois me parecia improvável que uma vida mais longa pudesse lhe oferecer muitas alegrias; meu sentimento me dizia que os despojos de uma rica existência não deveriam ser arrancados de mim antes que assim o exigisse a mais alta necessidade ou a prescrição da lei, e que ainda que eu fosse a mais pobre das criaturas eu preferia dispensar a última de minhas peças de vestuário a tolerar que expusessem o meu ser, tão valioso em vida, envolto em andrajos e seminu aos olhares dos curiosos, ao baixar ao túmulo. Mas eu posso estar enganado, pois não me informei sobre as circunstâncias mais próximas das relações familiares da morta; no entanto, as aparências depunham contra o seu marido.

Logo em seguida veio o carro funerário; a caixa já mencionada foi trazida sem nenhuma outra cobertura sobre o cavalete, o cortejo se pôs em movimento, acompanhado pelos conhecidos da falecida, e deteve-se diante da igreja do mosteiro de Santo Antônio. Aqui, a caixa foi levantada pelos amigos mais próximos do carro, foi carregada para a igreja e posto sobre um cavalete funerário. Enquanto os monges cantavam com voz rouca o seu *de profundis*, nós recebíamos velas de cera; o cadáver foi alçado do cavalete e nós o seguimos até o claustro do mosteiro. Lá, dois negros estavam ainda ocupados com a desocupação de um túmulo, e com horror percebemos como eles traziam à superfície juntamente com a terra as

Um relato sobre o Brasil na constituição do gosto pela leitura na Alemanha oitocentista.

Memórias de Joseph Friedrich von Weech no Rio de Janeiro (1823-1827) | 187

extremidades de um cadáver semidecomposto, talvez enterrado havia pouco tempo, e os jogavam para o lado rindo e com revoltante brutalidade.

Quando o túmulo ficou limpo em toda a sua profundidade, o cadáver foi colocado sobre as cordas e baixado até o fundo; os negros já queriam jogar sobre ele terra e ossos, quando um dos presentes ainda pulou no túmulo e cobriu o rosto da falecida com um lenço. Apressei-me dali então, e jurei não mais presenciar tão cedo um sepultamento. (...)

Me contaram que, se os amigos do falecido não esperarem junto ao túmulo até que este seja coberto com terra ou fechado, os coveiros, na maioria negros, ávidos por um roubo, depois de simularem ter coberto o caixão com alguma terra, abrem-no logo depois de se afastarem os transportadores do corpo, e roubam as roupas ou outros pertences valiosos do defunto.

Evidentemente que a jovem francesa não precisa temer isso (W, 1, p. 339-342).

Na décima seção do livro 1, intitulada “Observações durante diversas caminhadas na cidade. Comércio de cavalos. Castigo público dos negros”, acompanhamos com um misto de horror e piedade a punição com chicotadas de alguns negros em praça pública. O exercício do castigo de chicotadas que “arrancam sangue” era por lei monopólio do estado, e, para o caso narrado, surpreende a relativa frieza com que Weech classifica os criminosos. Certamente, o autor teve consciência de que o desfecho do episódio e sua justificativa racional para a necessidade de punição de escravos delinquentes como os que descreve não atenuam o horror e a comiseração produzidos no leitor:

[Q]uando eu, em sua companhia [de um alugador de cavalos], atravessei o portão que dava para os seus estábulos, três negros com as mãos amarradas às costas estavam sendo trazidos sob escolta militar até uma coluna de madeira; um deles foi imediatamente despido até a altura da camisa e teve os braços e pernas manietados em argolas de ferro, de modo a não poder se movimentar; um outro negro aplicou-lhe em seguida, com um chicote com

quatro correias retorcidas na extremidade, um número prescrito de golpes sobre as nádegas, após o que o castigado foi solto, procedeu-se o mesmo com os restantes, e foram todos conduzidos de volta à cadeia pública; lá eles são tratados e entregues novamente aos seus senhores.

Foi um castigo cruel; o carrasco, uma constituição atlética, batia com tanta força que após cada golpe o sangue corria, e pedaços saíam voando, pele e carne; pareceu-me crueldade premeditada o fato de que antes de cada golpe ele soltava um som agudo, sibilante, de modo que o castigado sentia como que em dobro os golpes. O duro castigo – pois nenhum recebeu menos de cem chibatadas – foi suportada por todos com grande firmeza; as negras que nesta praça vendiam legumes, frutas etc. a tudo assistiram igualmente com bastante indiferença, e como apenas ladrões, ou os que ousam se opor aos seus senhores, são castigados em público e tão rigorosamente, raramente eles são lamentados pelos negros que pensam melhor, e outros veem o fato como uma advertência exemplar.

Nas praças menores estas execuções são igualmente frequentes; no início elas causam no estrangeiro uma impressão dolorida, até que ele se convence de que disso depende a conservação dos habitantes livres; pois dificilmente se poderia manter em ordem de oitenta a oitenta e cinco mil escravos negros, que enchem diariamente as ruas da cidade, utilizando somente meios brandos. (W, 1, p. 358-359).

Diversos outros momentos semelhantes, em que ocorre a mobilização de tropos e efeitos estéticos diversos, fazem dos 3 volumes da obra de Joseph Friedrich von Weech ainda hoje uma leitura extremamente interessante, e não exclusivamente em razão de seu testemunho e/ou de seu teor historiográfico. A publicação não se deixa paralisar por descrições estáticas, mas é animada por um sem-número de episódios em que o autor conjuga a acuidade de sua memória com um estilo discursivo surpreendentemente arguto e bem-acabado.

VI. Conclusão

Procurei mostrar ao longo deste texto aspectos na obra de Friedrich von Weech que nem historiadores nem críticos literários costumam articular em suas análises. De um modo geral, na abordagem de relatos de viajantes, observa-se com frequência que tais aspectos costumam comparecer dissociados, seccionados, conforme os diferentes campos disciplinares de quem os estuda. Para dar conta de uma análise que, por natureza, se presta a inúmeras abordagens, o meu propósito tem sido, aqui, como em outros ensaios, refletir, para cada caso específico, sobre diferentes teorias e suas possíveis articulações, evitando assim a prática (relativamente comum) de encaixar à força a obra abordada no aparato crítico pré-estabelecido.

Estivemos longe de investigar o testemunho de Friedrich von Weech sob o ponto de vista de suas motivações historiográficas de fundo; do que a obra significou em sua circulação na Alemanha de então; ou de como ela foi absorvida, interpretada, e mesmo do ponto de vista de seu eventual retorno ao Brasil, na forma de transferências textuais ou outras. Há que se pensar que este testemunho pode ter se prestado a práticas discursivas mais amplas do que se imagina, em uma Alemanha em plena revolução industrial e tecnológica, e no trânsito com um Brasil após a abdicação de D. Pedro I, convulsionado por inúmeras forças centrífugas e centrípetas. Pretendemos tão-somente ter evidenciado que o testemunho de Weech, alegadamente apoiado em suas impressões oculares e auditivas durante suas andanças pelas ruas do Rio de Janeiro, adquire funções que vão muito além das intenções narrativas anunciadas pelo autor, assim como muito além dos domínios tradicionalmente compartimentados dos campos disciplinares de quem o estuda, campos ainda hoje sedimentados em esferas de pesquisa estanques.

A exemplo de tantos outros viajantes e seus relatos, Friedrich von Weech nos enseja uma reflexão nova acerca das fontes históricas do passado oitocentista, bem como acerca de sua recepção pelos leitores da contemporaneidade, cada vez mais municiados por teorias e abordagens progressivamente transdisciplinares.

BIBLIOGRAFIA MENCIONADA

- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 17ª. ed. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil 1838-1857*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2011.
- HABINGER, Gabriele. *Frauen reisen in die Fremde. Diskurse und Repräsentationen von reisenden Europäerinnen im 19. Und beginnenden 20. Jahrhundert*. Wien: Promedia, 2006.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. "Manifesto do partido comunista", in: _____. *Obras escolhidas em três tomos*. Traduções de José Barata Moura e outros. Lisboa: Editorial Avante!, 1982, p. 95-136.
- MUSSER, Ricarda. "Brasilien, zunächst für Auswanderer. Zu den Brasilienwerken Joseph Friedrich von Weechs", in: MÜLLER, Christoph et alii (Hrsg.). *Lusophone Konfigurationen. Festschrift für Helmut Siepmann zum 75. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2012, p. 99-117.
- SAFATLE, Vladimir Pinheiro, "Sobre o ato de lembrar como forma de cura: considerações sobre o recurso freudiano à lembrança", in: GALLE, Helmut, Schmidt, Rainer. *A memória e as ciências humanas. Um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2010, p. 39-60.
- SCHEFFER, Arquimedes, TRUJILLO, Cleber, ULRICH, Henning, "Bases neurais da memória humana", in: GALLE, Helmut, Schmidt, Rainer. *A memória e as ciências humanas. Um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2010, p. 21-38.
- SCHMIDT, Rainer, "Constituição e memória", in: GALLE, Helmut, Schmidt, Rainer. *A memória e as ciências humanas. Um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2010, p. 61-86.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "O testemunho para além do falocentrismo: pensando um outro paradigma", in: GALLE, Helmut et alii (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 171-191.
- WEECH, J. Friedrich von. *A agricultura e o comércio do Brasil no sistema colonial*. Tradução de Débora Bendocchi Alves. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

Um relato sobre o Brasil na constituição do gosto pela leitura na Alemanha oitocentista.

Memórias de Joseph Friedrich von Weech no Rio de Janeiro (1823-1827) | 191

_____. *Reise über England und Portugal nach Brasilien und den vereinigten Staaten des La-Plata-Stromes während den Jahren 1823 bis 1827.* München: Fr. X. Auer, 1831, 3 vol.

Recebido em: 06 de julho de 2016.

Aceito em : 10 de dezembro de 2016.

STEFAN ZWEIG COMO MEDIADOR CULTURAL EM *BRASIL*, *UM PAÍS DO FUTURO*: APLICAÇÃO PRÁTICA NO ENSINO DE ALEMÃO E/OU PORTUGUÊS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA

Tito Lívio Cruz Romão¹

Resumo: Filho de um rico empresário têxtil judeu, Stefan Zweig nasce na Áustria. Quando os nazistas tomam o poder na Alemanha em 1933 e promovem queimas de livros, obras suas também são alvos dessas ações. Em 1941, emigra com sua segunda esposa, Lotte, para o Brasil, indo viver em Petrópolis. O ditador Getúlio Vargas concede-lhe visto de permanência, por Zweig, supostamente, “cheio de entusiasmo por um país onde não parecia haver vestígios de conflito racial e agradecido por ter encontrado abrigo” (*Die Zeit*, 2013/07/02), ter escrito o livro *Brasil, um país do futuro*. Sofrendo de depressão, Zweig, juntamente com Lotte, suicida-se em 1942, ingerindo barbitúricos. Com base em conceitos factuais de cultura e civilização (*faktische Landeskunde*; cf. Biechele/Padrós, 2003, 21ff.), neste artigo examinaremos fatos descritos e números apresentados na obra supramencionada quanto a aspectos geográficos, históricos, sociais e culturais. Mediante uma abordagem contrastiva, cotejaremos fatos e números daquela época, por amostragem aleatória, com as condicionantes ora vigentes, para constatarmos se/como o país louvado por Zweig mudou, após quase oito décadas. Analisaremos, por fim, se a imagem do Brasil apresentada por Zweig coincide, na visão dos leitores atuais, com a realidade brasileira hodierna, e, se essa imagem necessitar de “atualização”, como alguns trechos da obra poderiam ser alterados, visando-se à tematização de aspectos interculturais (p. ex. com uma abordagem centrada na ação e nos aprendizes; cf. Bischof/Kessling/Krechel 2003, 33ff.) no ensino de alemão e/ou português como língua estrangeira.

Palavras-chave: Stefan Zweig – Cultura e civilização brasileira – Tentativas de atualização.

Zusammenfassung: Als Sohn eines wohlhabenden jüdischen Textilunternehmers wird Stefan Zweig in Österreich geboren. Als die Nationalsozialisten 1933 die Macht in Deutschland ergreifen und

¹ Prof. Adjunto UFC - cruzromao@terra.com.br

Bücherverbrennungen veranstalten, landen auch seine Bücher auf dem Scheiterhaufen. 1941 emigriert er mit seiner zweiten Frau Lotte nach Petrópolis/Brasilien. Daueraufenthalt bekommt Zweig von Diktator Getúlio Vargas, weil er „aus Begeisterung über ein Land, in dem von Rassenkonflikten nichts zu spüren war, und aus Dankbarkeit, Schutz gefunden zu haben“ (*Die Zeit*, 7.2.2013), das Buch „Brasilien, ein Land der Zukunft“ geschrieben habe. Unter Depressionen leidend, tötet sich Zweig 1942 gemeinsam mit Lotte durch Schlafmitteleinnahme. Basierend auf dem Modell der faktischen Landeskunde (vgl. z.B. Biechele/Padrós 2003, 21ff.) sollen in dem o.g. Werk Zweigs über Brasilien beschriebene Fakten bzw. präsentierte Zahlen in geographischer, historischer, gesellschaftlicher und kultureller Hinsicht untersucht werden. Nach einem kontrastiven Vorgehen werden damalige Fakten und Zahlen mit z.Zt. bestehenden Verhältnissen stichprobeweise konfrontiert, um herauszufinden, ob/wie sich nach knapp acht Jahrzehnten das von Zweig besungene Land verändert hat. Der vorliegende Beitrag geht also der Frage nach, ob sich das von Zweig überlieferte Brasilienbild bei heutigen Lesern mit der gegenwärtigen Realität Brasiliens deckt, und – falls dieses Bild „aktualisierungsbedürftig“ sein sollte – wie manche Stellen von seinem Buch für Unterrichtszwecke (z.B. nach einem handlungs- bzw. lernendenorientierten Ansatz; vgl. Bischof/Kessling/Krechel 2003, 33ff.) umgewandelt werden könnten.

Schlüsselwörter: Stefan Zweig – Landeskunde Brasiliens – Aktualisierungsversuche.

*Ninguém que já esteve aqui gosta de dar adeus.
Em cada despedida e em cada lugar acende-se o
desejo de voltar. Beleza é algo raro, e beleza
perfeita, quase um sonho. A cidade mais bela de
todas as cidades torna esse sonho realidade,
mesmo nas horas sombrias; não existe outra
cidade no mundo que saiba nos consolar.²*
Stefan Zweig, 2008, p. 193

² Trecho original: „Niemand nimmt gern Abschied, der hier einmal gewesen. Bei jedem Fortreisen und von jedem Ort wünscht man sich zurück. Schönheit ist selten und vollendete beinahe ein Traum. Diese eine Stadt unter den Städten macht ihn wahr auch in düstersten Stunden; es gibt keine tröstlichere auf Erden.“ (ZWEIG, 1997, p. 219)

Introdução

Aos 28 de novembro de 1881, nascia na cidade de Viena, então capital do Império Austro-Húngaro, Stefan Samuel Zweig, filho de um empresário judeu do ramo têxtil e de uma senhora austríaca oriunda de uma rica família de comerciantes. Em seus cursos superiores, dedicou-se à Filosofia e às Letras Germânicas e Neolatinas, tendo estudado nas universidades de Viena e de Berlim. Após seu doutoramento, empreendeu uma série de viagens por diversos países. Muito cedo, ainda nos anos do liceu vienense, descobriu seu pendor pela literatura, deixando-se inspirar por autores de expressão alemã como Hugo von Hofmannsthal e Rainer Maria Rilke. Precocemente, ainda no início do século XX, já começou a traduzir autores franceses e em 1910 publicou sua primeira obra biográfica, um livro dedicado à vida do poeta belga Émile Verhaeren. Cedo também se tornou amigo do escritor francês Romain Rolland, com quem passou a compartilhar firmes ideias pacifistas durante os anos da Primeira Guerra Mundial. Nas décadas seguintes, sua produção literária ganhou grande projeção em dimensão e prestígio, mas seu sucesso junto ao público viria a esbarrar na ascensão do austríaco Adolf Hitler ao poder na vizinha Alemanha.

Segundo o crítico literário Marcel Reich-Ranicki³, Stefan Zweig “foi um escritor invulgarmente prolífico, fértil e multifacetado. Escreveu dramas, poesia, novelas, romances, lendas, ensaios, reportagens, memórias, diários. Além disso, traduziu Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, dentre outros literatos”⁴. Em meio ao grande número de obras literárias

³ Nascido na Polônia em 1920, no seio de uma família teuto-polonesa de confissão judaica, M. Reich-Ranicki foi obrigado a viver no Gueto de Varsóvia, onde atuou como tradutor os serviços administrativos do regime hitlerista. Participou da resistência contra o nazismo e logrou fugir de Varsóvia em 1943, antes da dissolução do Gueto. Após ter servido no Exército e no Serviço Diplomático polonês, em 1958 mudou-se para a Alemanha Ocidental. Pouco tempo depois, já dominava a cena da crítica literária na Alemanha, onde figurou como uma celebridade durante décadas. Morreu em 2013 aos 93 anos.

⁴ Texto originalmente publicado em alemão no *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, em 25/10/2008, nº 43, p. 31: O texto em português encontra-se publicado no portal da *Casa Stefan Zweig*, sem nenhuma indicação do nome da pessoa que o traduziu, podendo ser visualizado

que Zweig publicou, merecem destaque, à guisa de exemplo, os perfis biográficos – ensaísticos ou romanceados – de personagens mundialmente conhecidos, tais como Maria Antonieta, Honoré de Balzac, Charles Dickens, Dostoiévski, Joseph Fouché, Américo Vespúcio, Erasmo de Roterdã, Fernão de Magalhães, Romain Rolland, Maria Stuart e Michel de Montaigne. Em 1942, houve uma publicação póstuma de sua autobiografia *Die Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers*⁵, em que apresenta uma visão sociopolítica dos tempos que vivera entre sua juventude na capital austríaca até sua morte em Petrópolis.

Em 1934, Zweig refugiou-se em Londres. Em 1936, quando esteve pela primeira vez no Brasil para proferir palestras⁶ sobre sua produção literária, seus livros já faziam parte das obras proibidas de serem comercializadas na Alemanha de Hitler e, portanto, passíveis de serem queimadas. Com a anexação da Áustria pelo regime nacional-socialista alemão em 1938, sua vida na Áustria tornara-se impraticável, obrigando Zweig a optar por solicitar a nacionalidade britânica, que lhe foi concedida em 1940. Nesse mesmo ano, a partir de Londres, tornou a empreender viagens às Américas, quando mais uma vez visitou o Brasil. Aos 5 de novembro de 1940, o Ministério das Relações Exteriores do Brasil concedeu, a ele e à sua segunda esposa, Lotte, visto de permanência.

No Brasil, Zweig certamente ficou conhecido – e sempre será lembrado – pela publicação de sua obra *Brasilien – Ein Land der Zukunft*, título que foi traduzido em português ora por *Brasil – um país do futuro*, ora por *Brasil – o país do futuro*⁷. Nesse livro, publicado em 1941 no Brasil

através do seguinte link: http://www.casastefanzweig.org/sec_texto_view.php?id=59. (Último acesso: 18/06/2017).

⁵ No Brasil, essa obra foi traduzida por Kristina Michahelles e recebeu o seguinte título: *Autobiografia: o mundo de ontem. Memórias de um europeu* (ZWEIG, 2014).

⁶ Na verdade, fez uma breve pausa no Rio de Janeiro, antes de se dirigir a Buenos Aires, onde participaria de uma reunião do PEN Clube.

⁷ A respeito desse tema, escreve Dines (2012, p. 426): “Identificado o autor da façanha de encontrar a entonação épica para uma das obras que, sem ela, seria apenas curiosa, resta saber quem surrupiou o artigo indeterminado do título *Brasilien, ein Land der Zukunft*. Sem o artigo, a expressão ganhou determinação, passou a ser afirmativa, caso das versões

**Stefan Zweig como mediador cultural em Brasil, um país do futuro:
aplicação prática no ensino de alemão e/ou português como língua estrangeira | 197**

e em Portugal, o autor austríaco-judeu apresenta um panorama detalhado do Brasil a partir das impressões que já começara a colher em suas primeiras viagens por diferentes regiões brasileiras. Na primeira viagem, em 1936, esteve no Brasil apenas de passagem; ele mesmo registrou que ficar uns dez dias lhe parecia “o suficiente para quem não era nem geógrafo profissional nem colecionador de borboletas, caçador, desportista ou comerciante”. Na segunda viagem, em 1941, havia se divorciado de sua primeira esposa, Friederike, e já se encontrava casado com Lotte. Essa sua segunda visita ao Brasil fazia parte de uma turnê que incluía Rio de Janeiro e São Paulo, além de Montevidéu, Buenos Aires e outras cidades argentinas. Foi em Buenos Aires que soube, no consulado brasileiro, que seu visto de residência permanente fora concedido. Em seguida, visitou algumas cidades das regiões Norte e Nordeste do Brasil, quando aproveitou para aprofundar suas impressões sobre a diversidade cultural e os recursos naturais e econômicos do país. Naquela altura, seu editor no Brasil, Abraham Koogan, já fora avisado de sua intenção de escrever uma obra sobre o Brasil⁸.

Em agosto de 1941, Zweig e Lotte chegam ao Brasil. “Desgostoso com as críticas ao livro e os rumores de que o teria escrito para agradar ao

inglesa (*Brazil, Land of the Future*), português (*Brasil, país do futuro*), espanhola (*Brasil, país del futuro*) e mesmo francesa (*Le Brésil, terre de l'avenir*). ‘Brasil, um país do futuro’ admite outros países nas mesmas condições. Na edição brasileira, a supressão do artigo pode ter sido um agrado de Koogan ao governo Vargas, ou obediência à sintética opção inglesa. Funcionou. Não foi dele uma das mais felizes criações numa excepcional coleção de títulos.” Observe-se, ainda, que o título de uma edição mais moderna do livro publicada na Espanha (cf. ZWEIG, 2006) prescinde de todo e qualquer artigo: *Brasil. País de futuro*. Quanto às primeiras edições em língua inglesa, a tradução feita por Andrew St. James e publicada nos Estados Unidos (ZWEIG, 1941) e em países da Comunidade Britânica (ZWEIG, s.d.) não utiliza o artigo: *Brazil, Land of the Future*. Contudo, em uma tradução mais moderna, publicada nos Estados (ZWEIG, 2000), adota-se o artigo indefinido: *Brasil, a Land of the Future*.

8

Cf.

http://www.casastefanzweig.org/sec_cronologia.php?language=pt_br&page=2. (Último acesso: 07/08/2017).

governo”⁹, o casal resolveu não ficar na cidade do Rio, preferindo instalar-se em um bangalô na cidade fluminense de Petrópolis. Ali Zweig escreveria a novela *Schachnovelle* (*Xadrez*, na tradução de Pedro Sússekind) e também seu último ensaio biográfico, dedicado ao filósofo Michel de Montaigne. À semelhança do humanista renascentista francês, Zweig tentava buscar paz e compreensão entre as pessoas, cultuando a tolerância e a autocontemplação. Mas a depressão e a tristeza diante das monstruosidades da guerra, combinadas à saudade de sua terra, foram mais fortes, e entre a noite de 22 e a manhã de 23 de fevereiro de 1942, Zweig e sua esposa cometeram o suicídio.

Alberto Dines (2012, p. 460) ressalta a “ancestral imagem da terra do porvir” descrita na Carta de Pêro Vaz de Caminha¹⁰, mas, ao prefaciá-lo livro *Brasil, um país do futuro* (ZWEIG, 2008), parece esquecer-se, embora apenas por alguns breves momentos, da importância do escrivão-mor da frota de Pedro Álvares Cabral, cuja missiva a El-Rei Dom Manuel é reputada inclusive como a certidão de nascimento do Brasil:

É o mais famoso de todos os textos que se escreveram sobre o Brasil. De 1500 até 1941 (quando saiu a primeira edição) e mesmo agora, 65 anos depois, nenhuma obra foi tão traduzida, tão reeditada e tão citada quanto esta ode de Stefan Zweig ao país que o abrigou durante a Segunda Guerra Mundial. E onde se matou, junto com a mulher Lotte, oito meses depois. (ZWEIG, 2008, p. 7)

9

Cf.

http://www.casastefanzweig.org/sec_cronologia.php?language=pt_br&page=2. (Último acesso: 07/08/2017.)

¹⁰ A título de exemplo, Caminha (2000, p. 180) salienta a qualidade da terra achada pela frota de Cabral: “Esta terra, Senhor, me parece que da ponta que mais contra o sul vimos até outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houemos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras altas, delas vermelhas, delas brancas e a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia palma muito chã e muito formosa. (...) Águas são muitas, infindas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-as aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem.”

A gênese e a motivação dessa obra não aconteceram livres de polêmicas junto à imprensa e aos pensadores brasileiros. Geraram-se, no Brasil, alguns debates, ainda inconclusos, especulando-se, por exemplo, se a escrita do livro teria tido como escopo uma forma de agradecimento endereçado ao então ditador Getúlio Vargas, à frente do Estado Novo, que de início acenara simpaticamente para Hitler e Mussolini. Por outro lado, como relata Dines (2012, p. 14), “o livro foi recebido no exterior como revelação, [mas] aqui com incompreensão, os patriotas de plantão não suportaram a ideia de um gringo assenhoreando-se da mãe-pátria”. Por ocasião do 75º aniversário de morte do casal Zweig, um duplo suicídio por ingestão de uma superdose do sedativo e sonífero Veronal, o escritor alemão Joachim Lottmann, em um artigo publicado em 22/02/2017 no caderno cultural do jornal alemão *Die Welt* teceu os seguintes comentários:

Mas agora vamos direto ao ponto: os intelectuais brasileiros recusaram *Brasil, um país do futuro*. Afirmavam tratar-se de uma encomenda para o governo brasileiro, que, havia alguns anos, se encontrava no caminho que conduziria à típica ditadura sul-americana.

Em 1936, quando Zweig esteve a primeira vez no Rio de Janeiro, pouco se podia ver a esse respeito. O presidente Vargas parecia ser um homem que queria fazer algo pelos judeus deportados, e assim Zweig foi bem-intencionado em seu contato com ele. Posteriormente, relutava em achar que o ditador normal Vargas e o genocida racista Hitler fossem farinha do mesmo saco. Zweig não era tão simples quanto os esquerdistas locais (e hoje também não seria). De imediato, ele foi tolhido, evitado, até mesmo desprezado e caluniado de antisemitismo nos círculos frequentados pelos críticos do Rio de Janeiro. Isso, e apenas isso, roubou-lhe a vontade de socializar-se por lá.¹¹ (minha tradução)

¹¹ No original: “Doch nun zum Punkt: die brasilianischen Intellektuellen lehnten „Brasilien, ein Land der Zukunft“ ab. Sie behaupteten, es sei eine Auftragsarbeit für die brasilianische Regierung gewesen, die sich seit einigen Jahren auf dem Weg in die übliche südamerikanische Diktatur befand. Im Jahre 1936, als Zweig erstmals in Rio landete, war davon noch wenig zu sehen gewesen. Präsident Vargas schien ein Mann zu sein, der

Entre os críticos brasileiros que repreendiam Zweig encontravam-se, por exemplo, alguns jornalistas, dentre os quais Pedro da Costa Rego, redator-chefe do *Correio da Manhã*, que “insinua maliciosamente a riqueza e o comercialismo do escritor” (DINES, 2012, 446). O mesmo jornal sempre ficará a postos na tentativa de encontrar flancos abertos para atacar o autor. Mas Zweig também encontrará opositores nas pessoas de Ribeiro Couto, que, à serviço da ditadura de Vargas, estava preocupado com o tipo de migrantes que o Brasil deveria acolher (*id.*, p. 473). Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga e Joel Silveira, como bem destaca Dines (*id.*, p. 475), também emitiriam opiniões duvidosas sobre o escritor-refugiado, de certo modo comprovando a difícil situação de calúnia a que Zweig se viu sujeito após a publicação de seu livro.

Se a voz corrente sustenta a tese do suicídio de Zweig e Lotte, há também quem tenha um outro entendimento sobre o que realmente ocorreu naquela noite fatídica e até mesmo antes dela. Em uma publicação do *Suplemento Literário de Minas Gerais* (SLMG), mais precisamente na edição de número 58, de abril de 2000, alguns juristas encabeçados por Jacob Pinheiro Goldberg expõem uma tese contrária, ressaltando a possibilidade de ter sido um assassinato. No dia 16 de julho de 1998, Diana Canneti (DC), jornalista alemã da Rádio Düsseldorf entrevistou Goldberg (JPG). Veja-se, a seguir, uma pequena parte do diálogo:

DC: Em primeiro lugar, eu gostaria que o Sr. fizesse uma apresentação de sua pessoa.

etwas für die vertriebenen Juden tun wollte, und so begegnete Zweig ihm wohlwollend. Später dann widerstrebte es ihm, den normalen Diktator Vargas in einen Topf mit dem rassistischen Massenmörder Hitler zu werfen. So simpel wie die landestüblichen Linken war Zweig nicht (und wäre es auch heute nicht). Prompt wurde er geschnitten, gemieden, ja verachtet und auch antisemitisch verleumdet in den Kritikerkreisen Rio de Janeiros. Das und nur das hat ihm die Lust auf Geselligkeit dort genommen.“ (Cf.:

<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article162270682/Der-wahre-Grund-fuer-den-Selbstmord-von-Stefan-Zweig.html>; último acesso em 07/08/2017.)

JPG: Eu sou psicanalista e advogado. Esta formação intelectual me levou à suspeita relacionada com a versão oficial da morte de Stefan Zweig. Essa versão nunca me convenceu. Eu nasci no interior de Minas Gerais, em Juiz de Fora, em 1933. Meus pais eram judeus poloneses imigrantes. Uma vez, meu pai conversando com o rabino Tzekinowski, lhe disse: “A Gestapo é capaz de fazer qualquer coisa”, isso em relação ao crime cometido contra Stefan Zweig. Na minha opinião, houve uma lavagem cerebral e ciladas circunstanciais que conduziram de alguma maneira à morte dele e de sua esposa. Eu não tenho a menor dúvida de que a Gestapo, com a colaboração da polícia política de Getúlio Vargas, ensejou, provocou a morte de Stefan Zweig e de sua mulher. (SLMG, 2000)

Goldberg também sustenta que a carta de despedida escrita por Zweig teria sido forjada pela polícia política, pois esse documento, escrito originalmente em alemão, encimado com o título *Declaração*¹² em português, pouca ou nenhuma relação teria com o estilo e a estética do escritor. Léopold Stern, conhecido dos Zweig que mais tarde escreveria um opúsculo intitulado *A morte de Stefan Zweig* (STERN, 1942), recebera na manhã do dia 23/02/1942 um telefonema de Cláudio de Souza,

¹² Eis o texto da *Declaração*, conforme Stern (1942, p. 17s.): “Antes de deixar a vida, por minha própria vontade, e na posse de meus sentidos, sinto-me impelido a cumprir um último dever: agradecer profundamente a este admirável país, o Brasil, que me proporcionou, a mim e ao meu trabalho, uma tão amável hospitalidade. Cada dia aprendi a amar mais este país e em nenhuma outra parte teria querido reconstruir radicalmente minha vida, depois que o mundo de minha própria língua soçobrou para mim e que minha pátria espiritual, a Europa, se destrói a si própria. Mas, depois dos sessenta anos, forças novas seriam necessárias para recomeçar inteiramente. E as minhas, após meus longos anos de peregrinação sem pátria, estão esgotadas. Julgo, portanto, que mais vale concluir em tempo, e de pé, uma existência na qual o trabalho espiritual sempre foi a maior alegria, e a liberdade pessoal o mais elevado dos bens desta terra. Saúdo a todos os meus amigos! Que lhes seja dado ver ainda a aurora, após a longa noite. Eu, por demais impaciente, parto antes. Stefan Zweig. Petrópolis, 22-II-1942.”

presente do P.E.N. Club e amigo íntimo de Zweig. De automóvel, os dois rapidamente se dirigiram à residência do casal, acompanhados de Alfred Agache, urbanista francês, que primeiro soubera da triste notícia e prevenira Cláudio de Souza. Stern descreve a cena com estas palavras:

Instintivamente, dirigimos nossos olhos para o mesmo lugar: a porta de entrada [da casa], diante da qual dois policiais, uniformizados, montam guarda. Paralisados, nenhum de nós se atreve a tentar adivinhar o que se terá passado. Chegando ao topo da tortuosa escada que leva à residência, passamos diante de uma janela que sabemos ser o quarto de dormir. Um de nós, involuntariamente, lança um olhar, exclamando: horrível! É minha vez de olhar. Lá, sobre o leito, Stefan Zweig está estendido ao lado de sua mulher. Estão estreitamente abraçados, ela a cabeça contra o peito do marido. (STERN, 1942, p. 10s.)

Nesta altura, lembramos que o presente artigo não tem por objetivo discutir, de modo conclusivo, se a morte dos Zweig foi decorrente de assassinato ou suicídio. Não obstante, os dados apresentados acima são importantes, para se destacarem diversos aspectos que denotam a relevância do escritor para as belas letras em escala internacional. E que também mostram seu importante papel, de modo particular, para o Brasil, já que Zweig ajudou, sobremaneira, apesar das ferrenhas críticas desferidas contra ele, a tornar a terra e a gente brasileira mais conhecidas no exterior. Logo em sua estreia, o livro *Brasil, um país do futuro* teve traduções para o português, inglês, francês, espanhol e sueco.

A seguir, faremos uma breve discussão sobre a questão da *Landeskunde* (aspectos de cultura e civilização) no ensino de alemão como língua estrangeira (ALE). Em seguida, apresentaremos alguns temas de cultura brasileira extraídos do livro *Brasil, um país do futuro*, a fim de verificarmos se os dados ali contidos ainda são válidos em nossos dias ou se necessitariam ser atualizados, caso o livro venha a ser utilizado, por exemplo, no ensino de ALE. Essas discussões deverão ensinar a elaboração de materiais que poderão ser utilizados no ensino de ALE para aprendizes brasileiros, mas também de português como língua estrangeira (PLE) para aprendizes estrangeiros em geral. Acreditamos em estratégias de ensino voltadas para o aprendiz de língua estrangeira (LE) e centradas em ações a serem realizadas. Isto significa que em primeiro plano não deverá

Stefan Zweig como mediador cultural em Brasil, um país do futuro: aplicação prática no ensino de alemão e/ou português como língua estrangeira | 203
despontar “o debate *sobre* os textos, mas aquilo que se pode fazer *com* os textos” (BISCHOF/KESSLING/KRECHEL 2003, 162¹³) Esse tipo de abordagem se mostra ideal para o trabalho com textos literários que precisem, à guisa de exemplo, ser reescritos, alterados, atualizados etc., ou em que os alunos sejam instigados a assumir o papel de personagens de algum texto estudado em situações de ensino de ALE/PLE.

Landeskunde como componente de ensino de ALE

No ensino de ALE, é comum se utilizar o termo *Landeskunde*, que, traduzido no contexto brasileiro, pode ser entendido de forma genérica como “aspectos de cultura e civilização”. Partiremos aqui de uma situação de ensino de ALE, embora entendamos que o material compilado e apresentado por Zweig em seu livro possa ser usado em diferentes situações de aula. A versão brasileira da obra, por exemplo, poderia ser empregada em aulas de PLE. E a edição alemã, por sua vez, também poderia ser utilizada com alunos falantes de alemão como língua materna que precisassem discutir questões relacionadas ao Brasil.

Seja como for, é importante traçarmos aqui um breve perfil do termo *Landeskunde* e de suas ramificações. Já podemos adiantar que as discussões sobre esse tema, que foram iniciadas nos anos 1970 e aprofundadas ao longo dos anos 1980, 1990, 2000 e 2010, ainda não foram definitivamente concluídas. Os debates também provocaram “reorganizações” estratégicas nas áreas de Linguística e de Teoria Literária. No início dos anos 1990, o romanista alemão Robert Picht, ao dissertar sobre os diferentes *lobbies* que se haviam formado em torno desse tema, brindou seus leitores com um breve resumo sobre as mudanças em curso ou já concluídas àquela época:

Para além do debate sobre *Landeskunde*, falsificado através de interesses grupais e de mal-entendidos muitas vezes intencionais, debate esse que também foi realizado em

¹³ Segundo a visão desses mesmos autores (id., p. 33), esse tipo de abordagem é importante quando o aluno está às voltas com atividades destas naturezas: a) remodelar um texto; b) concluir um texto previamente iniciado; c) assumir a perspectiva de um personagem e refletir o que ele próprio faria na pele do outro; d) escrever um diário; e) escrever uma carta; f) escrever e representar um diálogo.

outros países como conflito entre tradição e modernidade, a Linguística e a Teoria Literária igualmente passaram a entrar em movimento. A Pragmática passou a refletir sobre estes aspectos: os atos de fala extraem seu sentido de situações concretas da comunicação social, e também é preciso, paralelamente às distinções existentes entre as línguas, que se levem em consideração as diferenças culturais extralinguísticas. A Semântica voltou a ser trabalhada com mais intensidade, passando a fazer referência às relações reais, ou seja, sempre também às relações sociais culturalmente específicas dos campos conceituais por ela investigados. A Teoria Literária, por sua vez, pôs-se a pesquisar as condições sociais da produção e da recepção literária, desenvolvendo, assim, elementos de uma sociologia literária que também se refiram às especificidades das culturas nacionais. (PICHT, 1991, p. 55; minha tradução)¹⁴

Anos mais tarde, com o estabelecimento e a consolidação dos fenômenos registrados por Picht (1991), já se podia falar claramente de diferentes tipos de *Landeskunde*. Ulrich Zeuner (2001/2009), em um trabalho sobre aprendizagem intercultural, compilando ideias de diferentes autores, ressalta a existência de três tipos de abordagem para a

¹⁴ Trecho no original alemão: „Jenseits dieser durch Gruppeninteressen und oft gewollte Missverständnisse verfälschten ‚Landeskundendiskussion‘, die als Konflikt zwischen Tradition und Moderne ähnlich auch in anderen Ländern ausgetragen wurde, gerieten auch Linguistik und Literaturwissenschaft in Bewegung. Pragmalinguistik besann sich darauf, dass Sprechakte ihren Sinn aus konkreten Situationen gesellschaftlicher Kommunikation beziehen, dass neben der Unterschiedlichkeit der Sprachen auch außersprachliche kulturelle Differenzen zu berücksichtigen sind. Semantik wurde wieder intensiver betrieben und verwies auf die realen, das heißt immer auch kulturspezifisch gesellschaftlichen Bezüge der von ihr untersuchten Begriffsfelder. Literaturwissenschaft erforschte die gesellschaftlichen Bedingungen literarischer Produktion und Rezeption und entwickelte damit Elemente einer Literatursoziologie, die sich ebenfalls auf die Spezifika der nationalen Kulturen beziehen.“

Landeskunde: abordagem cognitiva, abordagem comunicativa e abordagem intercultural.

Na abordagem cognitiva, afirma Zeuner (2001/2009, p. 11), os conteúdos de aprendizagem são preponderantemente relacionados a conhecimentos factuais e ao domínio de diferentes temas, tais como: tipos de moradias na Alemanha; tipos de paisagens, instituições (p. ex.: o *Bundestag* ou Parlamento Alemão, o sistema eleitoral alemão etc.); aspectos históricos (o Tratado de Potsdam, a guinada ocorrida na antiga República Democrática Alemã etc.); aspectos culturais (museus em Dresden, Goethe em Weimar etc.) etc. Como muito bem mostram os exemplos elencados, trata-se, neste caso, da chamada “faktische Landeskunde” (aspectos factuais de cultura e civilização), como também apontam Biechele e Padrós (2003) mediante a seguinte definição:

[Trata-se de] Um modelo de *Landeskunde*, que tem por base a transmissão de informações factuais: o conhecimento temático sobre um país ocupa o primeiro plano. Tematizam-se fatos geográficos, históricos, culturais; números e datas têm grande importância. Designam-na também como *Landeskunde* explícita. (BIECHELE; PADRÓS, 2003, p. 145; minha tradução)¹⁵

Em segundo lugar, Zeuner (2001/2009, p. 10s.) apresenta a abordagem comunicativa. Segundo o autor, é importante destacar a virada que o ensino de línguas estrangeiras experimentou a partir dos anos 1970, quando se começou a trilhar a chamada metodologia comunicativa do ensino de línguas estrangeiras, em que os “conteúdos de aprendizagem não eram mais vinculados a ‘objetos’ e/ou a instituições da cultura estrangeira”, dando-se lugar, agora, a “experiências, conhecimentos e posicionamentos dos aprendizes” (*ibid.*). É preciso ater-se à “cultura cotidiana” e aos processos normais do dia-a-dia (refeições, moradia, relacionamentos interpessoais), entendendo-se que é necessário comunicar-se com a alteridade, com o estrangeiro. No processo de

¹⁵ Cf. o trecho original em alemão: „Ein Landeskundenmodell, das auf Tatsachenvermittlung beruht: Das sachliche Wissen über ein Land steht im Vordergrund. Thematisiert werden geographische, historische, kulturelle Fakten; Zahlen und Daten spielen eine wichtige Rolle. Man spricht auch von expliziter Landeskunde.”

aprendizagem, os professores deixam de ser o foco principal de atenção, cedendo esse posto aos aprendizes.

A terceira abordagem de *Landeskunde* apresentada por Zeuner (2001/2009) é a intercultural. Segundo o autor, os aspectos linguísticos de um sistema estrangeiro, por si sós, ainda que utilizados corretamente, não bastariam para se gerar comunicação. A partir dos anos 1980, já também se fazia mister a “dependência mútua entre aprendizagem linguística e cultural”, ou seja, defendia-se ser necessário entender melhor “a própria cultura e a cultura estrangeira” (ZEUNER, 2001/2009, p. 11). Agora já não bastavam apenas conhecimentos cognitivos, pois, no ensino de línguas estrangeiras, é preciso, sobretudo, trazer à baila “o desenvolvimento de capacidades, estratégias e habilidades no contato com culturas e sociedades estrangeiras” (*ibid.*).

A partir das noções de *Landeskunde* explanadas acima à luz das três abordagens propostas por Zeuner (2001/2009), apresentaremos a seguir alguns exemplos extraídos do livro *Brasil, um país do futuro*. Nosso objetivo será mostrar se, mediante uma proposta de atualização de alguns trechos escritos por Zweig, seria possível utilizar esse tipo de discussão como estratégia de ensino de língua estrangeira. Utilizaremos, no corpo deste artigo, os exemplos em língua portuguesa, por entendermos, como já afirmamos mais acima, que essa estratégia de ensino poderia ser usada tanto em aulas de ALE quanto de PLE.

O Brasil de Zweig e o Brasil atual

Qualquer pessoa com conhecimento sobre dados geográficos, econômicos, demográficos, dentre outros, sobre o Brasil atual ficará, ao se deparar com alguns trechos do livro em questão, espantado com algumas das informações ali contidas. Aspectos culturais, ligados, por exemplo, a questões étnicas e sociais, também serão fontes fáceis para discussões sobre as grandes mudanças por que o Brasil tem passado nos últimos 80 anos.

Se nos ativermos aos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), verificaremos que o Brasil descrito por Zweig tinha uma população de cerca de 42 milhões de habitantes¹⁶. Em agosto de

¹⁶ Cf. os dados em: <http://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/evolucao-da-populacao-brasileira.html>. (Último acesso: 07/08/2017).

Stefan Zweig como mediador cultural em Brasil, um país do futuro: aplicação prática no ensino de alemão e/ou português como língua estrangeira | 207

2016, o IBGE publicou, no *Diário Oficial da União*, a estimativa da população brasileira, indicando que o Brasil já contava com 206.081.432 habitantes¹⁷. Se voltarmos ao ano de 1934, veremos que a cidade de São Paulo então contava com 1.060.120 habitantes; em 1940, era um total de 1.337.644 paulistanos, a uma taxa de crescimento anual em torno de 4% (ZANIRATO, 2000). Sobre São Paulo, Zweig afirmava: “É difícil ter uma imagem estática de São Paulo porque a cidade está constantemente se ampliando, porque é demasiado irrequieta em sua rápida transformação” (ZWEIG, 2008, p. 194). Examinando os números relativos ao Rio de Janeiro, constatamos que no ano de 1940 a então capital do Brasil ostentava uma população de 1.764.141¹⁸ habitantes. Para melhor entendermos esse contexto de explosão demográfica brasileira nos grandes centros urbanos, observem-se estes dados:

A população urbana brasileira teve uma grande expansão na segunda metade do século XX onde, segundo Santos (2008), entre 1940 e 1980 triplica a população total do Brasil, ao passo que a população urbana se multiplica por sete vezes e meia, podendo causar uma série de problemas sociais e ambientais devido ao crescimento não planejado das cidades. Esse crescimento urbano é ligado a uma rápida aceleração de setores econômicos industriais e de serviços que, demandando por mão de obra, acabam impulsionando o crescimento urbano dos municípios (OLIVEIRA *et alii*, 2015, 3503).

O crescimento demográfico explosivo das duas maiores metrópoles brasileiras fica evidente, quando consultamos a projeção atual de seu número de habitantes conforme dados do IBGE. A população atualmente projetada para a cidade de São Paulo é de 12.038.175, e a projetada para a cidade do Rio de Janeiro, de 6.498.837 de habitantes. Esses dados são relativos à população residente nas duas cidades com data de referência

¹⁷ <http://g1.globo.com/economia/noticia/2016/08/brasil-tem-mais-de-206-milhoes-de-habitantes-segundo-o-ibge.html>. (Último acesso: 07/08/2017).

¹⁸ <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=638799>. (Último acesso: 07/08/2017)

em 1º de julho de 2016¹⁹. É importante lembrar que na época em que Zweig escreveu o livro ainda faltavam cerca de 20 anos para a inauguração de Brasília, que atualmente já conta com 2.977.216 habitantes, sendo, segundo as estimativas do IBGE em 2016, a 3ª cidade mais populosa do país, atrás apenas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Em 1940, o IBGE, criado no final dos anos 1930 com a fusão entre o Conselho Brasileiro de Geografia e o Instituto Nacional de Estatística, elaborou uma nova proposta de divisão regional do Brasil. Conforme essa nova ideia, deveriam ser levados em consideração os aspectos físicos e também os aspectos socioeconômicos. Na nova configuração, havia as seguintes regiões: a) Região Norte: Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí e território do Acre; b) Região Centro: Goiás e Mato Grosso; c) Região Leste: Bahia, Sergipe e Espírito Santo; d) Região Nordeste: Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Paraíba e Alagoas; e) Região Sul: Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro (v. Fig. 1).



Fig. 1: Divisão regional do Brasil em 1940²⁰

19

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2016/estimativa_dou.shtm. (Último acesso: 07/08/2017.)

²⁰ Fonte:

<http://www.geografia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=1557&evento=5>. (Último acesso: 07/08/2017)

Em um texto intitulado *Breve histórico da configuração político-administrativa brasileira* (disponível no portal do IBGE), Amanda Estela Guerra explica o desenvolvimento imediatamente posterior a 1940. Essa evolução provocaria uma reconfiguração do mapa brasileiro em relação às diferentes regiões, representando, portanto, um mapa diferente daquele que Zweig conhecera ao escrever seu livro:

Na década de 1940, no contexto da Segunda Guerra Mundial e com a necessidade crescente de exploração da borracha na Amazônia, o então presidente da República Getúlio Vargas criou cinco Territórios Federais, a partir do desmembramento dos Estados do Amazonas e Pará, sendo eles: Guaporé, Amapá, Ponta Porã, Iguaçú e Rio Branco. Desses, dois foram extintos em 1946: Ponta Porã e Iguaçú. A intervenção federal nos estados foi explicada pela necessidade da segurança das fronteiras, localizadas em regiões remotas onde o poder público estadual encontrava dificuldades em administrar.²¹

Devemos lembrar que essa intervenção federal foi baseada no texto da Constituição Brasileira de 1937²², que permitia que a União desmembrasse estados já existentes e, no intuito de fomentar e promover a defesa nacional, criasse novos Territórios Federais, como os descritos acima.

Atualmente, o Brasil é uma República Federativa composta de um único território, como assinala a Constituição Federal de 1988²³, formado de 26 estados e do Distrito Federal (Brasília). Em sua atual divisão

21

http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/geografia/default_evolucao.sh
[tm](#). (Último acesso: 07/08/2017.)

²² “Art 6º - A União poderá criar, no interesse da defesa nacional, com partes desmembradas dos Estados, territórios federais, cuja administração será regulada em lei especial.”

²³ Art. 1º A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado democrático de direito e tem como fundamentos: I - a soberania; II - a cidadania; III - a dignidade da pessoa humana; IV - os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa; V - o pluralismo político.

político-administrativa, o Brasil compõe-se de cinco grandes regiões, como se pode deprender a partir da Fig. 2.



Fig. 2: Divisão político-administrativa do Brasil atual²⁴

Um outro aspecto que merece ser destacado na tentativa de atualização de algumas informações contidas na obra *Brasil, um país do futuro* é, sem dúvidas, a temática da constituição étnica do povo brasileiro. Stefan Zweig, que vinha passando por sérios problemas, que muito o entristeciam, devido à grande e destruidora onda racista que assolava a Europa de Hitler e Mussolini, sentiu-se embevecido ao chegar ao Brasil. A partir de seu texto, entendemos que ele não aprofundara – nem ninguém o advertira disso – seus conhecimentos em relação às crueldades perpetradas por portugueses e brasileiros, entre outros povos, contra a população autóctone brasileira e contra milhões de africanos que foram sequestrados de suas terras em diferentes regiões da África e transformados em escravos no Brasil. Talvez o próprio escritor nos forneça, já no início de seu famoso livro sobre o Brasil, uma pista que aponta para essa sua falta de conhecimentos sobre o tema:

Em termos culturais, o Brasil é, até hoje, a mesma terra incógnita que, no sentido geográfico, foi para os primeiros navegantes. Volta e meia me surpreendo com os conceitos

²⁴ Fonte: <http://brasilecola.uol.com.br/brasil/divisao-regional-brasileira.htm>. (Último acesso: 07/08/2017)

Stefan Zweig como mediador cultural em Brasil, um país do futuro:
aplicação prática no ensino de alemão e/ou português como língua estrangeira | 211
confusos e insuficientes que mesmo pessoas eruditas e politicamente interessadas têm acerca desse país o qual, no entanto, indubitavelmente está fadado a ser um dos fatores mais importantes do desenvolvimento futuro do nosso mundo. (ZWEIG 2008, p. 14)

É óbvio que o Brasil, àquela época, ainda era um país amplamente desconhecido pelo mundo afora, embora saibamos das relações familiares estabelecidas entre a Coroa Portuguesa e a Casa de Habsburgo da Áustria, de onde provinha a Imperatriz Leopoldina²⁵. Zweig parece não ter percebido o que havia por baixo da aparente “paz” entre as etnias constitutivas do Brasil, um país que, apenas meio século antes, abolira a escravidão, mas não conseguiu (e ainda não conseguiu) eliminar o grande fosso que separa(va) afro-brasileiros do restante da sociedade. Entendemos que o escritor, muito abalado com a violência estabelecida na Alemanha de Hitler contra os judeus, ficara bastante impressionado e comovido ao ver a (relativa) “paz” em que viviam os brasileiros oriundos das mais diversas etnias. Veja-se este trecho de sua obra:

Pela sua estrutura etnológica, caso tivesse acompanhado a loucura nacionalista e racista da Europa, o Brasil deveria ser o país mais dividido, menos pacífico e mais conturbado do mundo. Nas ruas e nos mercados, é possível distinguir claramente as diferentes raças de que a população é composta. Há os descendentes dos portugueses, que conquistaram e colonizaram o país, a população indígena originária que habita o interior desde tempos imemoriais, os milhões de negros trazidos da África nos tempos da escravidão, e, depois, os milhões de italianos, alemães e japoneses que vieram como colonos. (ZWEIG, 2008, p. 18)

²⁵ Carolina Josefa Leopoldina Francisca Ferdinanda de Habsburgo-Lorena, nascida arquiduquesa da Áustria, princesa da Hungria e da Boêmia, em 22.01.1797, filha do Imperador da Áustria, Francisco I, e de sua segunda esposa, a Princesa Maria Teresa Carolina de Nápoles e da Sicília. Foi a primeira esposa de Dom Pedro I e desempenhou papel importante no projeto de independência do Brasil.

Vê-se, a partir da citação precedente, que Zweig destaca a “loucura nacionalista e racista” (“Nationalitäten- und Rassenwahn”; ZWEIG, 1997, p. 12s.) do regime nazista, contrapondo-a à harmonia de “raças” então existente, em seu modo de entender, no território brasileiro. Vale destacar que, devido ao emprego abusivo e mal-intencionado da palavra “Rasse” alemã pelos nazistas, atualmente se precisa estar atento ao utilizá-la. Segundo o *Dicionário Duden*, a palavra “Rasse” tem o seguinte significado: “Totalidade dos animais decorrentes de uma determinada cepa, mais raramente também [totalidade] das plantas de um gênero, que se distinguem dos outros do mesmo gênero através de determinados traços comuns.”²⁶ No mesmo dicionário, encontra-se a seguinte advertência, que certamente ainda não era feita antes do holocausto programado e realizado por Hitler:

Observação importante: na Biologia o termo *Rasse* não é mais empregado para seres humanos. Quando se quiser fazer referência às respectivas diferenças, deve-se recorrer a formas alternativas, tais como *Menschen anderer Hautfarbe* (pessoas de outra cor de pele).²⁷

Para deixar ainda mais evidente sua surpresa com a diversidade étnica e com a (aparente!) harmonia reinante entre os representantes dos diversos grupos que já compunham o cadinho étnico-cultural da população brasileira, Zweig prossegue:

Do ponto de vista europeu, seria de esperar que cada um desses grupos fosse hostil com os outros – os que chegaram

²⁶ „Gesamtheit der auf eine Züchtung zurückgehenden Tiere, seltener auch Pflanzen einer Art, die sich durch bestimmte gemeinsame Merkmale von den übrigen derselben Art unterscheiden.“ (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Rasse>; último acesso: 07/08/2017).

²⁷ “Besonderer Hinweis: In der Biologie wird der Begriff der *Rasse* nicht mehr auf Menschen angewendet. Wenn auf entsprechende Unterschiede Bezug genommen werden muss, sollten deshalb Ausweichformen wie *Menschen anderer Hautfarbe* gewählt werden.“ (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Rasse>; último acesso: 07/08/2017).

Stefan Zweig como mediador cultural em Brasil, um país do futuro: aplicação prática no ensino de alemão e/ou português como língua estrangeira | 213

primeiro com os que vieram depois, brancos contra negros, americanos contra europeus, morenos contra amarelos; que as maiorias e as minorias se hostilizassem em uma disputa incessante pelos seus direitos e privilégios. Para surpresa, descobre-se que todas essas raças, que já pela cor evidentemente se distinguem umas das outras, convivem em plena harmonia e, apesar das diferentes origens, apenas competem no empenho de acabar com suas diversidades a fim de se tornarem rapidamente brasileiros, de constituir uma nação nova e homogênea.

No trecho acima, vemos o detalhamento das cores de pele, importante pormenor para Zweig naquela época prenhe de conflitos em torno da origem dos habitantes da Alemanha hitlerista. Destaque-se, para ilustrar, a designação “de cor parda”, que gera, por vezes, debates no Brasil, já que para alguns pode significar uma cor indefinida, como se vê na expressão “eminência parda” (“graue Emminenz”, em alemão, e “eminência *cinza*”, na retrotradução). Por outro lado, o termo “pardo” consta na lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010, que institui o Estatuto da Igualdade Racial.²⁸ A própria lei recebe críticas por reunir, sob a denominação “população negra”, pretos e pardos: “Existe diferença no comportamento social entre pretos e pardos: quanto mais escuro, mais discriminado”²⁹, afirma, por exemplo, José Luiz Petruccelli, que realiza pesquisas sobre diversidade racial há mais de 20 anos no IBGE.

Semelhantemente ao termo “Rasse”, um outro vocábulo usado por Zweig no original precisaria ser rediscutido à luz das mudanças ocorridas no uso do alemão das últimas décadas. Ao referir-se a negros/pretos, Zweig utiliza ora a palavra “Neger” ora a palavra “Schwarze(r)”. O *Dicionário Duden* também faz uma advertência a seus usuários:

²⁸ “[...] População negra: o conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ou que adotam autodefinição análoga; [...]”. Para maiores detalhes, cf.: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm . (Último acesso: 07/08/2017)

²⁹ <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2013/05/diferencas-entre-negro-pardo-e-preto.html>. (Último acesso: 07/08/2017)

No uso oficial, considera-se o termo *Neger* fortemente discriminatório, devendo, assim, ser evitado. Como termos alternativos, existem: **Farbiger**, **Farbige** [homem, mulher de cor] e **Schwarzer**, **Schwarze** [negro, negra/preto preta]; essa última designação pode ser encontrada amiúde em textos sobre a África do Sul, certamente para referir-se inequivocamente à população negra (p. ex. em oposição a indianos). Pessoas de pele escura que vivem na Alemanha costumam escolher a autodenominação **Afrodeutscher**, **Afrodeutsche** [afro-alemã, afro-alemão], que cada vez mais ganha espaço.³⁰

Pode-se imaginar que a própria hesitação, por parte de algumas pessoas, na hora da escolha entre “negro” ou “preto” no Brasil atual já pode apontar para uma escolha política. Além disso, o termo “de cor” também merece ser analisado com maior rigor, pois seu uso atual também é eivado de problemas. Na primeira versão de *Brasil, um país do futuro* em português, feita por Odilon Gallotti, o tradutor utiliza o termo “vermelho”, para verter o vocábulo “Braune” usado por Zweig:

Ao passo que na Europa, agora mais do que nunca, domina a quimera de quererem criar seres humanos “puros”, quanto à raça, como cavalos de corrida ou cães de exposição, a nação brasileira há séculos assenta no princípio da mescla livre e sem estorvo, da completa equiparação de preto, branco, vermelho e amarelo (ZWEIG, 1960 (1942), p. 8).

³⁰ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Neger>. Texto original: „Die Bezeichnung **Neger** gilt im öffentlichen Sprachgebrauch als stark diskriminierend und wird deshalb vermieden. Als alternative Bezeichnungen fungieren **Farbiger**, **Farbige** sowie **Schwarzer**, **Schwarze**; letztere Bezeichnung ist z.B. in Berichten über Südafrika vermehrt anzutreffen, wohl um eindeutiger auf die schwarze Bevölkerung (etwa im Unterschied zu Indern) Bezug nehmen zu können. In Deutschland lebende Menschen mit dunkler Hautfarbe wählen häufig die Eigenbezeichnung **Afrodeutscher**, **Afrodeutsche**, die zunehmend in Gebrauch kommt.“ (Último acesso: 07/08/2017.)

É preciso salientar que Gallotti realizou sua tradução antes que ocorressem no Brasil muitas discussões sobre a questão das populações indígena e afro-brasileira. Na tradução de Kristina Michahelles, vê-se sua clara opção pelo termo “morenos” em lugar de “vermelhos”:

Enquanto, no nosso velho mundo, prevalece a loucura de se querer criar pessoas de “raça pura”, como se fossem cavalos de corrida ou cães, a nação brasileira se baseia há séculos unicamente no princípio da mistura livre e sem entraves, a total equiparação entre negros e brancos, morenos e amarelos.³¹

Em outro trecho, Gallotti também utiliza o vocábulo “morenos” como tradução de “Mischling”: “É raro que em qualquer outra parte do mundo se possam ver mulheres e crianças morenas mais bonitas do que essas criaturas gráceis e de maneiras tão suaves (...)” (ZWEIG, 1960 [1942], p. 9). Michahelles (ZWEIG, 2008, p. 19) traduz o termo “Mischling” por mestiço.

Considerações finais

Podemos concluir que o livro *Brasil, um país do futuro* é uma fonte quase inesgotável de temas para discussões em cursos de ALE e/ou PLE, e notadamente para a elaboração de exercícios que tenham como fim uma atualização dos dados relativos à cultura e civilização brasileira registrados por Zweig.

Vimos, a partir de alguns exemplos escolhidos aleatoriamente, que alguns temas relacionados a aspectos geográficos, históricos, etnográficos, culturais, políticos, dentre muitos outros, podem facilmente ser explorados em exercícios que levem em conta a chamada *Landeskunde* em qualquer das abordagens propostas por Zeuner (2001/2009). Pode-se igualmente inferir que, para além de aulas de ALE e/ou PLE, o texto

³¹ “Während es in unserer alten Welt mehr als je der Irrwitz vorherrscht, Menschen “rassisch rein” aufzuzüchten zu wollen wie Rennpferde oder Hunde, beruht die brasilianische Nation seit Jahrhunderten einzig auf dem Prinzip der freien und ungehemmten Durchmischung, der völligen Gleichstellung von Schwarz und Weiß und Braun und Gelb.“ (ZWEIG, 1997, p. 13)

original de Zweig, em cotejo com as traduções existentes em português, também pode render trabalhos profícuos no âmbito de cursos de formação e/ou treinamento de tradutores e intérpretes.

E, por fim, se retomarmos a epígrafe deste artigo, em que Zweig louva a cidade do Rio de Janeiro, já teríamos bastantes temas a abordar e tratar apenas com base nas transformações sofridas pela antiga capital brasileira ao longo das últimas 8 décadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BIECHELE, Markus; PADRÓS, Alicia. *Didaktik der Landeskunde*. Berlim; Munique; Viena; Zurique; Nova Iorque: Goethe-Institut Inter Nationes, 2003.
- BISCHOF, Monika; KESSLING, Viola; KRECHEL, Rüdiger. *Landeskunde und Literaturdidaktik*. Berlim; Munique; Viena; Zurique; Nova Iorque: Goethe-Institut Inter Nationes, 2003.
- CAMINHA, Pêro Vaz de. *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*. Mafra: Mar de Letras, 2000.
- DINES, Alberto. *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro; Rocco, 2012.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.
- OLIVEIRA, Paula de; et alii. Dinâmica espacial da população do Rio de Janeiro entre 1970 e 2010 utilizando geotecnologias. In: *Anais XVII Simpósio Brasileiro de Sensoriamento Remoto - SBSR*, João Pessoa-PB: INPE
- PICHT, Robert. Kultur- und Landeswissenschaften. In: Karl-Richard Bausch; Herbert Christ; Werner Hüllen; Hans-Jürgen Krumm (org.). *Handbuch Fremdsprachenunterricht*. Tübingen: Francke Verlag, 1991.
- SCHÜLER, Heinrich. *Brasilien. Ein Land der Zukunft*. Stuttgart/Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1912.
- STERN, Léopold. *A morte de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1942.
- ZANIRATO, Sílvia Helena. São Paulo 1930/1940: novos atores urbanos e normatização social. In: *Revista da Pós-Graduação em História IFCH - UNICAMP* nº 7, 2000.
- ZEUNER, Ulrich. *Landeskunde und interkulturelles Lernen*. Dresden: Institut für Germanistik, 2009 (2001).

- ZWEIG, Stefan. *Brazil, Land of the Future*. Trad. Andrew St. James. Londres/Toronto/Melbourne/Sydney: Cassell and Company, Ltd., s.d.
- ZWEIG, Stefan. *Brasil – País do Futuro*. Trad. Odilon Gallotti. Sintra: Colares Editora, s. d.
- ZWEIG, Stefan. *Brazil, Land of the Future*. Trad. Andrew St. James. Nova Iorque: The Viking Press, 1941.
- ZWEIG, Stefan. *Le Brésil, terre d'avenir*. Trad. Jean Longeville. Querigny: Éditions de l'Aube, 2005.
- ZWEIG, Stefan. *Brasil – ein Land der Zukunft*. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag, 1997.
- ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Trad. Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1960 (1942).
- ZWEIG, Stefan. *Tagebücher*. Frankfurt am Main: S. Fischer verlag, 1984.
- ZWEIG, Stefan. *Brazil, a land of the future*. Trad. Lowell A. Bangerter. Riverside, California: Ariadne, 2000.
- ZWEIG, Stefan. *Brasil, país de futuro*. Trad. Alfredo Cahn. Barcelona: Ediciones Cahoba, 2006.
- ZWEIG, Stefan. *Medo, Amok e Xadrez*. Trad. de Lia Luft e Pedro Süssekind. Porto Alegre, RS: Editora L&PM, 2007.
- ZWEIG, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Porto Alegre, RS: Editora L&PM, 2008.
- ZWEIG, Stefan. *Die Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982
- ZWEIG, Stefan. *Autobiografia: o mundo de ontem*. Trad. de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Recebido em: 10 de agosto de 2017.

Aceito em: 10 de setembro de 2017.

HERTA MÜLLER: POR UMA ETICA DA ALTERIDADE

Thalyta Bruna Costa do Lago¹

Helano Jader Cavalcante Ribeiro²

Resumo: O presente trabalho propõe uma análise dos aspectos responsáveis por constituir uma obra autobiográfica inclinando-se, primordialmente, para o relato de si a partir do relato do outro. Para tanto, analisaremos o romance *Tudo o que tenho levado comigo*, de Herta Müller. Trata-se de uma obra construída através de cartas escritas por seu amigo Oscar Pastior, nas quais ele relata as experiências vividas durante o período em que foi mantido em um “gulag” - campo soviético de trabalho forçado- após o término da Segunda Guerra Mundial. Além do trauma como experiência de mudez vivida pelo jovem, a obra também se encarrega de retratar a dificuldade enfrentada por ele em retornar à família. Herta e Pastior desejavam escrever o livro juntos, no entanto, a morte de Pastior ocorrida no ano de 2006 impossibilitou que o projeto se concretizasse. Posteriormente, Herta escreveu a obra com o auxílio das cartas deixadas por ele, e é nesse ponto que devemos nos ater, pois através dele é possível começarmos a pensar sobre os jogos do discurso de si através do discurso do outro (“alteridade”), a reconstrução da memória a partir da memória do outro. A análise dos aspectos da obra se deu à luz de questões essenciais, tais como, a “ética da alteridade” de Emmanuel Lévinas, a qual nos permite compreender o processo de constituição do sujeito a partir do outro, o conceito de “trauma” de Sigmund Freud, para esclarecermos a relação existente entre o trauma e a história, o “conceito de origem” proposto por Walter Benjamin.

Palavras-chave: autobiografia, relato de si, reconstrução da memória, alteridade.

Abstract: The present work proposes an analysis of the aspects responsible for constituting an autobiographical work tending, primarily, to the self-reporting from the narrative of the other. In this way, we will

¹ Graduanda em Alemão na Universidade Federal de Pelotas. thalyta.lago@hotmail.com.

² Doutor em Teoria da Literatura. Professor adjunto na Universidade Federal de Pelotas. hjcribeiro@gmail.com.

analyze the novel *The Hunger Angel*, written by Herta Müller. The book is constituted by letters written by his friend Oscar Pastior, in which he reports the experiences lived during the period he was kept in a "gulag" - the Soviet forced-labor camp - after the end of World War II. Besides the trauma as an experience of silence underwent by the young man, the work is also responsible for portraying the difficulty he faced in returning to his family. Herta and Pastior wanted to write the book together, however, the Pastior's death in 2006 made their desire impossible to materialize. Subsequently, Herta wrote the work with the help of the letters left by him, and considering this point that we must stick to, because from that we can begin to think about the speech games of self through the discourse of the other ("otherness"), the reconstruction of memory from the memory of the other. The analysis of the aspects of the work took place in the light of some essential concepts, such as Emmanuel Lévinas' "ethics of otherness", which allows us to understand the process of constitution of the subject from the other, the Sigmund Freud's concept of "trauma" to clarify the relationship between trauma and history, the "concept of origin" proposed by Walter Benjamin.

Keywords: autobiography, self-report, reconstruction of memory, otherness.

Introdução

A palavra *contato*, originada do latim *CONTACTUS*, é utilizada para designar uma situação em que dois ou mais seres ou corpos se tocam. Para, além disso, tal substantivo reflete também necessidades vitais ao ser humano: o contato com o mundo no qual se está inserido e com as coisas que a ele pertencem e, primordialmente, a contiguidade com o outro. Nós, enquanto seres plenamente sociais, construímos nosso conhecimento de mundo através das nossas relações interpessoais, partimos da pluralidade para que então possamos nos constituir enquanto indivíduos singulares, ou seja, a relação de contato com o "Outro" é o que permite que eu seja um "Eu".

Dado o grau de relevância exercido pelo contato com o "Outro" dentro do processo de constituição da individualidade, torna-se substancial compreendermos a forma com a qual essa relação ("Eu-Outro") se configura e, nesta lógica, nos valeremos da "Ética da alteridade" a qual nos é apresentada pelo filósofo lituano, Emmanuel Levinas. A "Ética da alteridade" decorre de um questionamento

cometido por Levinas a respeito do pensamento filosófico do Ocidente cuja principal crítica é direcionada ao discurso antológico enquanto único pensamento predominante dentro da história ocidental. A preponderância de tal pensamento tornar-se problemática por esse desprezar integralmente a presença do “Outro” e designar todo mérito ao “Eu-mesmo”, ou seja, o “Eu-mesmo” se prevalece em detrimento do “Outro”. Segundo Bosco Batista em seu trabalho intitulado *Esquecimento do “Outro” na história do Ocidente: uma abordagem do pensamento de Levinas*:

O filósofo critica o antologismo como único modo de pensar que predominou na história do Ocidente e que determinou as relações históricas entre os povos que detinham o conhecimento e o poder e os povos que simplesmente eram ignorados ou violentados em sua dignidade e individualidade (BATISTA, 2002, p. 41).

Bosco Batista afirma ainda que “o argumento do autor é o de que a antologia reduz à existência do “Mesmo” tudo que é relação, negando a irrupção do diferente, da diversidade, isto é, do “Outro” em sua radicalidade.”.

Com o desígnio de conceber uma consciência ética nas relações que se estabelecem entre o “Eu-mesmo” e o “Outro”, de maneira que o “Eu” assuma uma postura receptiva ao “Outro”, nos é apresentada então a ética levinasiana. De acordo com Martins Ribeiro, “Levinas propugna a recuperação da relação humana através do caminho que passa pelo “Outro” e extravasa o pensamento da autonomia do sujeito” (RIBEIRO, 2015, p. 70). A “Ética da alteridade” atua, portanto, na gênese da responsabilidade social, pois nessa, de forma distinta à expressa na ontologia da totalidade, o “Outro” recebe visibilidade e passa a ser reconhecido como aquele cuja presença muitas contribuições fornece para o meu processo de constituição enquanto indivíduo impar.

A base de tal modelo ético é constituída pela noção de “infinito”, que é responsável por englobar tudo àquilo que excede a totalidade do “ser” em sua finitude, pela “transcendência”, não encarada pelo viés religioso e sim somada à noção de infinito para designar a exterioridade do “Outro”, e pela “exterioridade”.

À luz desse modelo ético e a fim de compreendermos o processo de constituição de “si-mesmo”, mais especificamente, a partir do relato do “Outro”, trabalharemos com o romance *Tudo o que tenho levado comigo*, de Herta Müller. Trata-se de uma obra constituída através de cartas escritas

pelo amigo de Herta, Oscar Pastior (que é tratado como Leo Auberg dentro da obra), nas quais ele relata suas experiências durante o hiato de cinco anos em que foi mantido em um “gulag” (antigo campo soviético de trabalho forçado).

Nosso objeto de análise conta com quarenta e quatro capítulos nos quais o jovem Leo nos apresenta as inúmeras dificuldades que lhe acompanharam desde o dia em que foi retirado do seio de sua família, no auge de seus 17 anos, e deportado para o campo de trabalho. Dentre os aspectos marcantes dos quais a obra dispõe, encontram-se a presença do narrador de primeira pessoa com fortes marcas autobiográficas, embora seja uma obra biográfica, a manifestação da alteridade em diversos momentos que vão para além do processo no qual ela foi constituída, e a predominância de uma linguagem poética que cumpre com excelência o dever de constituir imagens dialéticas capazes de instigar nosso senso crítico.

Similarmente, é valoroso compreendermos que ao tomar pra si o desafio de reconstruir a memória a partir da memória do “Outro”, Müller não somente mantém as experiências de Pastior vivas, mas também passa a ter ciência das feridas que marcam sua própria existência, haja vista o fato de sua mãe, assim como seu amigo, ter sido mantida em um campo de trabalho soviético. Porém após a libertação, ela tomou pra si o silêncio absoluto e optou por nunca dizer uma palavra sequer sobre o assunto.

Para nos debruçarmos diante das produções literárias de Herta Müller é essencial que tenhamos não somente muita sensibilidade e um olhar crítico a respeito, mas também conhecimento sobre as vivências pessoais da autora. Vivências essas que muitas contribuições fornecem à sua escrita.

1.2 Herta Müller

A poeta, ensaísta e escritora Herta Müller nasceu em 17 de agosto de 1953 em uma pequena comunidade de descendentes de alemão na Romênia. Suas obras carregam uma denúncia sobre as condições de vida impostas na Romênia durante a ditadura comunista de Nicolae Ceausescu. Durante esse regime a autora sofreu perseguição por parte do governo após se negar a trabalhar como informante e, conseqüentemente, teve suas obras censuradas.

O uso da linguagem poética é uma marca registrada nas produções realizadas pela autora e podemos pensar que tal linguagem exerce a função de coeficiente no sentido da responsabilidade ética. Friesen Blume

(2013) salienta que “poucos autores são dotados da capacidade de empregar o autobiografismo de forma poética em seus ensaios com a intensidade que Herta o faz”. E admite ainda que através de seus ensaios, Müller expõe fatos importantes de sua vida, tais como o de que “seu pai era soldado nazista ou que ainda viveu 20 anos após o fim da guerra como alcoólatra; [...] e que ela mesma foi ameaçada de tortura e morte em muitos dos interrogatórios da polícia secreta romena” (BLUME, 2013, p. 56). Certamente essas vivências impactaram não somente as obras concebidas pela autora, mas também os artifícios dos quais ela se vale para produzi-las, a linguagem que ela adota dentro desse processo e, principalmente, o resultado dessa junção. E tendo ciência do papel social exercido por essas produções, torna-se pertinente entendermos a forma como a crítica se configura.

1.3 Por que as imagens se posicionam?

Neste ponto nos colocamos diante da forma de atuação das imagens dentro obra a fim de compreendermos o grau de importância exercido por elas e, principalmente, o cuidado por parte da autora com a forma com que elas se instituem. O que nos permite pensar que as imagens se posicionam?

À luz de Walter Benjamin torna-se possível deslindarmos tal questionamento. Neste sentido, lançaremos mão de dois questionamentos benjaminianos cruciais, são eles o “conceito de origem” e a “imagem dialética”.

Usualmente o termo “origem” é utilizado para referenciar a gênese de um processo contínuo. Não obstante, ao nos apresentar o “conceito de origem”, Benjamin acaba por atribuir um novo sentido ao termo, sentido esse que nenhuma relação possui com o nascimento das coisas. Em conformidade com Didi-Huberman, a “origem”, para Benjamin, não é nem ideia e nem “fonte”, ou seja, não se trata de uma ideia da razão abstrata bem como “não diz respeito a uma “fonte” de razão arquetipal”. Seria então essa diretamente ligada àquilo que está em vias de transformar-se, prestes a “vir a ser”. “(...) é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer” (DIDI-HUBERMAN, 2002 p. 170), admite Benjamin. Didi-Huberman afirma ainda, em torno de Benjamin, que:

[...] A origem surge até nós *como um sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, *perturba o*

curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2002 p. 171).

Do mesmo modo, Cavalcante Ribeiro (2013) reitera que:

Essa origem é, portanto, dinâmica, móvel, não se deixa fechar por nenhuma tentativa de totalidade.

É processo intermitente que impede qualquer modelo de fechamento, é um projeto que, quando ameaça findar, aponta para outra direção (RIBEIRO, 2015 p. 4).

É passível de compreensão, em vista disso, que ao ocupar-se daquilo que se encontra em vias de transformação, a “origem” contribui diretamente com o advento da formação crítica, isso porque a crítica nos possibilita romper com o “curso normal do rio” ao passo que traz à tona “os corpos esquecidos”. Trata-se de um movimento contínuo, inacabado, no qual, a todo o momento, somos instigados a lançar um novo olhar sobre esse “curso normal” e assim, realizar contribuições que tornam evidentes os “corpos esquecidos”, e mantém intacto esse “turbilhão”. E é nas imagens que se originam a partir dessa movimentação que a dialética encontra espaço para se efetivar.

Ao nos colocarmos diante de alguns fragmentos do romance de Müller notaremos que a autora soube manejar com sensatez e delicadeza esse elemento crítico dentro da obra. E o termo “delicadeza” aqui não faz jus a algo meramente frágil e sim faz menção à linguagem utilizada, a qual embora seja poética, executa com maestria o propósito de nos causar incômodo diante dos relatos do jovem Leo, ou seja, nos instiga a colocar um posicionamento crítico sobre elas, ainda que esse posicionamento ocorra de forma involuntária.

O primeiro fragmento a receber atenção foi retirado do capítulo intitulado *Sobre o Anjo da Fome*. O “Anjo da Fome”, assim como o jovem Leo, dispõe de alto grau de relevância dentro da narrativa. Trata-se de alguém cuja companhia, embora indesejada, fez-se presente durante todo

o período de estadia no campo de trabalho. A imagem desse anjo nos é apresentada com o uso do nome próprio demarcado pela primeira letra em maiúscula (“Anjo da Fome”) e a partir das menções que lhe cabem torna-se evidente seu poder de exigência para com os internos. Assim como os soldados são responsáveis por garantir o perfeito funcionamento do campo de trabalho, o “Anjo da Fome” se responsabiliza por determinar o que deve ou não ser feito para que mais um dia de sobrevivência seja alcançado. Ele nos aparece personificado e por isso se vale do direito de aconselhar, de exigir e até mesmo de advogar. É ele quem desperta e controla a maioria dos anseios e vontades naqueles que ocupam a posição de servir.

A fome está sempre ali.

Como está ali, ela vem quando e como quer.

O princípio de causalidade é o trabalho ignóbil do Anjo da Fome.

Quando ele chega, chega com força.

É claríssimo:

1 movimento completo com a pá = 1 grama de pão.

Eu não precisaria da pá de coração. Entretanto, minha fome depende dela. Eu gostaria que a pá de coração fosse a minha ferramenta. Mas ela é o meu senhor. A ferramenta sou eu (MÜLLER, 2011, p. 88).

O segundo fragmento foi retirado do capítulo intitulado *Do próprio pão ao pão da face*. Nele podemos inferir aspectos que salientam a ideia proposta no fragmento anterior, a severidade do “Anjo da Fome” constitui um fator determinante quanto às ações dos que estão submetidos a ele.

Todos caem na armadilha do pão.

Na armadilha de manter-se firme durante o café da manhã, na armadilha da troca de pães durante o jantar, na armadilha da noite com o pão economizado debaixo do travesseiro. A pior armadilha do Anjo da Fome é a da firmeza: Ter fome e ter pão, porém não comê-lo. Ser mais duro consigo mesmo do que a terra congelada. Todas as manhãs o Anjo da Fome nos fala: Pense na noite (MÜLLER, 2011, p. 122).

Em vista dos fragmentos apresentados, é possível começarmos a relacionar as imagens constituídas por Mülller com a força das “imagens dialéticas” propostas por Benjamin. De acordo com Didi-Huberman (2002):

(...) E por que, neste sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que crítica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo” (DIDI-HUBERMANN, 2002, p. 171-172).

A “imagem dialética” carrega em seu âmago a tríade constituída por tese, antítese e síntese a qual assegura sua autenticidade, ela é, no entanto, contra a linearidade da *Aufhebung*. Por ser dialética, desconhece a neutralidade e nos incita a estabelecer diálogo de maneira que sejamos retirados de nossas zonas de conforto. Incomodam-nos a ponto de tomarmos um posicionamento crítico diante delas, ainda que isso ocorra de forma involuntária.

1.4 Freud entre o “trauma” e a história

Cientes de que o surgimento do nosso objeto de análise decorre de um conjunto de inúmeras experiências marcantes vividas pela personagem principal e a fim de percebermos o impacto gerado por tais vivências, lançaremos mão da “teoria do trauma” proposta por Freud, a qual posteriormente originou o que hoje conhecemos por “teoria da psicanálise” e se relaciona de forma direta com o conceito de “memória”, igualmente apresentado por ele.

A princípio, a “teoria do trauma” se ocupou de abordar as histerias afetadas por recordações do passado mantidas na memória, muitas vezes relacionadas às experiências de abuso sexual, o que denota seu caráter patogênico. Seguidamente, após a ampliação do campo de trabalho, os olhares se voltaram para a averiguação da realidade psíquica e então, a busca por cenas de abuso sexuais infantis que possam ter sido responsáveis por causar o trauma é abandonada e abre caminhos para o conceito de transferência, no qual a recordação se manifesta através do ato de repetir a ação com o desígnio de trazer à consciência as ações

recalcadas. O conceito de transferência, então, pouco a pouco, passou a permear as relações terapêuticas.

Uma mudança específica na teoria do tratamento analítico, tida como “contratransferência”, estabelece uma distanciação para com o passado e uma aproximação do momento do “agora”. E embora as recordações individuais relacionadas às histórias de vida tenham sido desprivilegiadas no âmbito da terapia central, essas ainda se mantiveram como algo que necessitava ser abordado na esfera de traumatização de pessoas. Werner Bohleber (2007) admite que “Freud voltou a se ocupar do tema do trauma muitas vezes, sendo levado a isso principalmente pela catástrofe da Primeira Guerra Mundial e pela barbárie do nacional-socialismo que se anunciava, porém, nunca sistematizou uma teoria do trauma”. Os inúmeros acontecimentos desastrosos que marcaram o século XX, tais como a Guerra e o Holocausto, causaram sérios danos psíquicos e fez-se necessário, então, que um novo olhar fosse lançado para essas traumatizações a fim de compreendê-las de uma forma mais concreta.

A concepção que nos proporciona contribuições diz respeito ao “modelo de trauma da teoria de relações objetais”. Nesse modelo, os “objetos” dizem respeito a tudo aquilo que foi vivido, tudo o que foi visto e ouvido, ou seja, todas as experiências que nós, indivíduos, introjetamos e estabelecemos relação de objeto. Esses “objetos” podem ser bons ou ruins e nós incorporamos ambos os aspectos no nosso psiquismo. As relações que estabelecemos com bons objetos resultam de experiências agradáveis que tivemos. Ao passo que as nossas relações com os objetos ruins resultam de experiências “traumáticas” às quais fomos submetidos. O “trauma” está na origem, permanece ali recalcado e retorna.

O nível de gravidade ocasionado pela situação “traumática” é proporcional aos danos que ele é capaz de causar tanto internamente quanto em aspecto interpessoal, conforme Werner (2007):

A diáde comunicativa entre o self e seus objetos internos bons se rompe, levando a um estado de absoluta solidão interna que traz consigo um estado de desconsolo externo. O objeto interno bom, mediador empático entre o self e o meio ambiente, emudece, e a confiança na presença permanente de bons objetos, que cria a expectativa de empatia com o semelhante, é destruída [...] (WERNER, 2007, p. 154-155).

Dentro da narrativa, essa categoria traumática se torna evidente no momento em que Leo, após muitos anos sem nenhum contato com a família, retorna ao lar e se choca com uma realidade completamente desconforme a que ele havia deixado. Sua família já não tinha esperanças de um dia reencontrá-lo, pois a falta de notícias os fez abraçar a certeza de que esse havia morrido. O jovem passa, então, a ter dificuldades de se incluir novamente naquele contexto, o que podemos evidenciar na seguinte citação: “Nada me interessava. Eu estava trancado em mim mesmo excluído de mim mesmo, eu não pertencia a eles, e sentia minha própria falta” (MÜLLER, 2011, p. 272).

Durante a estadia no campo de trabalho, não houve um dia sequer em que as lembranças da família e a saudade de casa não o acompanhassem e a frase de despedida proferida por sua avó (“eu sei que você vai voltar”), no dia em que foi deportado, o motivou a lutar contra a morte e resistir em meio a condições insalubres e desumanas. Ao regressar, porém, a personagem vive a frustração diante da falta de afeto dos familiares para com ele. Sente-se substituído desde o processo de tomada de consciência da existência de seu irmão, tido como o “irmão substituto”, se queixa que há meses não recebe nenhuma demonstração de afeto e em um dado momento até ousa comparar-se como um dos móveis da casa em vista disso.

Além do intenso processo de cobranças internas geradas a partir disso, toda essa solidão desencadeia também o retorno do “trauma”, no sentido de mesmo após a libertação, o jovem memorar com regularidade aspectos referentes ao campo de trabalho. Por exemplo, no momento em que Léo começa a trabalhar em uma fábrica de caixas, emprego que lhe foi conseguido por um tio, e necessita fazer o serviço de forma ágil, vem à tona uma série de lembranças das exigências impostas pelos soldados e ele passa a comparar a agilidade em montar as caixas com “1 movimento completo com a pá = 1 grama de pão” (MÜLLER, 2011, pág. 88). Essa é, de certa forma, a tarefa dessas imagens dialéticas. Para que possamos imaginar o inimaginável é preciso fazê-lo através de imagens potentes. E se o real lacanianiano é o absurdo, o trauma, e sua representação é uma tarefa já fadada ao fracasso, é possível que tenhamos apenas um indício, uma indicação da barbárie através dessas mesmas imagens, que, apesar de tudo, são imagens, apenas imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATISTA, J.B. O esquecimento do “outro” na história do Ocidente: uma abordagem do pensamento de Levinas. In: X Encontro Nacional de Filosofia da ANOF, São Paulo, 2002. Resumo expandido. *Perspectiva filosófica*, Vol. IX – nº18 39 – 51 Julho- Dezembro 2002.
- BLUME, R.F. Herta Müller e o ensaísmo autobiográfico. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 16, n. 21, Jun/2013, p. 48-78.
- BOHLEBER, W. Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, V.41 Págs. 154-175 Mar.2007 < <http://rbp.org.br/>> acessado em 05/05/2017.
- COSTA, J.X.S.; CAETANO, R.F. A concepção de alteridade em Levinas: caminhos para uma formação mais humana no Mundo Contemporâneo. *Revista Iguarapé*, Rondônia. Nº03, Maio de 2014 - ISSN 2238-7587 <<http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape>> acessado em 05/ 04/2017
- DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GOMES, C. S. C. L. B. Lévinas e o outro: a ética da alteridade como fundamento de justiça. Dissertação - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Março de 2008.
- MÜLLER, H. Tudo o que tenho levado comigo. Companhia das Letras, 2011. 298 páginas.
- RIBEIRO, H.J.C. Thomas Bernhard: entre máscaras e ruínas dialéticas. *Revista investigações*, Pernambuco, Vol.28 nº1 1-34 Janeiro/2015.
- RIBEIRO, L.M. A subjetividade e o Outro: Ética da responsabilidade em Emmanuel Levinas. Nº1. Ideias e Letras, 2015 150.
- Origem da palavra acessado em 30 de Março de 2017 disponível em <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/contato/>>
- Infopédia acessado em 30 de Março de 2017 disponível em <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/objetal>>

Recebido em: 23 de agosto de 2017.

Aceito em: 10 de setembro de 2017.