

# Apresentação

## N. 25 (vol.18)

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88372518>

A literatura em língua alemã é frequentemente confundida com a ideia de uma literatura alemã *tout court*, desconsiderando-se assim a especificidade da produção literária austríaca e suíça e, eventualmente, de uma literatura também escrita em alemão, mas elaborada fora do contexto territorial desses três países. Este número da revista *Pandaemonium Germanicum* reflete de alguma maneira esse universo maior da germanofonia.

Na seção de literatura, o artigo de Helmut GOLLNER, “Sobre a identidade literária austríaca”, introduz algumas das principais linhas de força da literatura austríaca, salientando as diferenças históricas que lastreiam uma formação que passa ao largo da reforma protestante, da *Aufklärung* e do Romantismo, ao mesmo tempo que é profundamente marcada por uma investigação psicológica de matriz local, que redundou, por exemplo, na literatura de Arthur Schnitzler.

Em “Georg Trakl: um romântico em tempo de guerra”, Laura MOOSBURGER analisa três poemas do escritor expressionista austríaco, cuja obra é caracterizada por uma peculiar apropriação do Romantismo, filtrado pelo profundo desencanto com sua época e conduzido a uma expressão sombria da existência, já antes da guerra que viria a selar o destino literário e pessoal do jovem poeta.

A moderna crítica literária tem na “filosofia da caracterização”, de Friedrich Schlegel, um de seus momentos inaugurais. Constantino Luz de MEDEIROS expõe em “Caracterização: a obra de arte crítico-literária” a proposta de Schlegel para a constituição de uma crítica de arte intimamente articulada à própria obra de arte. Medeiros analisa as formulações de Schlegel apresentadas em seus *Fragmentos sobre a poesia e a literatura* para verificar sua concretização no ensaio do romântico alemão sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, romance de Goethe.

Transitando num terreno relacionado também à pesquisa tradutológica, Georg OTTE observa em “Walter Benjamins Umgang mit der Schrift” a constituição de um determinado jargão na obra do pensador alemão. Trata-se, de acordo com Otte, de um processo de conceituação muito particular, desenvolvido em função da primeira

recepção da obra. Benjamin cria um estilo em que a *repetição* se torna uma peça-chave de seu pensamento. Daí a constatação de que a tradução da obra benjaminiana, por uma questão de estilo e fluência, incorre frequentemente no erro de quebrar essa cadeia de reiteraões, fazendo ruir a proposta original do texto.

“A imagem da Ásia em *Der gelbe Bleistift*, de Christian Kracht“, artigo de Rosita SCHMITZ, aborda uma coleção de reportagens do autor suíço, situando-as no quadro da já longa tradição dos relatos de viagem, que gozaram de grande popularidade no século XIX. Ocorre que o olhar europeu sobre a Ásia e sobre o mundo globalizado mudou radicalmente desde então, levando o autor a assumir novas estratégias para seu trabalho jornalístico e ficcional, como demonstra a articulista.

Na seção de tradução, o campo ampliado da germanofonia também deixa sua marca neste número da revista. Paulo OLIVEIRA, enfatiza em “Translation, Sprache und Wahrnehmung” o papel desempenhado por Wittgenstein, pensador austríaco que desenvolveu uma original filosofia da linguagem que, associada à hermenêutica, oferece uma “alternativa à dicotomia entre a perspectiva essencialista tradicional e o relativismo pós-moderno”, assegurando assim uma compreensão abrangente das diferentes camadas do trabalho teórico subjacente a toda tradução.

É também de tradução que trata Christiane QUANDT, no artigo “(Un-)Sichtbare Übersetzungen? Übersetzungsstrategien bei Erzählungen von Clarice Lispector”. Quandt chama a atenção para o viés (necessariamente) interpretativo presente no trabalho de dois importantes tradutores alemães. Um grande número de passagens colhidas das traduções de ambos revela o quanto o resultado final desse trabalho está condicionado e orientado por um ponto de vista assumido, consciente ou inconscientemente, pelos tradutores.

Na seção de Língua e Linguística, Camila BERNARDINO exhibe os principais resultados de sua dissertação de mestrado, na qual analisa a rede polissêmica da preposição *über*, apoiando-se em um arcabouço teórico oriundo da semântica cognitiva. Seu artigo “A rede polissêmica da preposição alemã *über*: principais ocorrências de uma análise com base na semântica cognitiva” apresenta os significados mais produtivos dessa preposição muito frequente em língua alemã, os quais foram identificados com base em um corpus empírico.

Érica Schlude WELS, por sua vez, critica em seu trabalho “Entre a Transmissão e a Transferência: implicações éticas, pedagógicas e psicanalíticas da relação mestre-

aprendiz no processo de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras” o tradicional foco didático-metodológico na investigação da sala de aula de língua estrangeira. A autora defende a importância de se considerar conceitos psicanalíticos como transferência, sublimação e pulsão na descrição e explicação dos processos de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras.

Esta edição da revista traz duas resenhas. *Viagem ao Harz*, de Heinrich Heine (Trad. Maurício Cardozo. São Paulo: Editora 34, 2014) é resenhada por Gabriel ALONSO GUIMARÃES e Susana KAMPPFF LAGES. Heike MURANYI resenha o livro *German literature as world literature*, organizado por Thomas O. Beebee (New York; London: Bloomsbury, 2014).

A partir desse número 25, nossa companheira de equipe, Masa Nomura, despede-se do grupo de editores por questões familiares. Masa participou da revista desde sua fundação, em 1997, e, mesmo após sua aposentadoria, em 2009, contribuiu de forma efetiva como uma das editoras da Pandaemonium. Masa Nomura merece toda a nossa reverência e gratidão pelo alto nível intelectual de sua colaboração e pelos gestos de solidariedade e compromisso com a revista e suas metas. Todos os que conhecem sua dedicação e trabalho só podem lhe dizer: muito obrigado.

*Tercio Redondo,  
Dörthe Uphoff*

# Geleitwort

## N. 25 (Bd.18)

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88372518ivvi>

Literatur in deutscher Sprache wird häufig als deutsche Literatur *tour court* behandelt. Damit werden jedoch die Besonderheiten der österreichischen und schweizerischen Literaturproduktion außer Acht gelassen, und womöglich auch diejenigen einer in Deutsch verfassten Literatur, die außerhalb der territorialen Grenzen dieser drei Länder formuliert wird. Die vorliegende Ausgabe der Zeitschrift *Pandaemonium Germanicum* möchte sich unter anderem diesem größeren Bereich der deutschsprachigen Welt widmen.

So führt Helmut GOLLNER in der Literaturreise mit seinem Aufsatz „On Austrian Literary Identity“ in einige Hauptströmungen der österreichischen Literatur ein und hebt dabei die Unterschiede einer historischen Entwicklung hervor, die sich am Rande der Reformation, Aufklärung und Romantik abgespielt hat und zugleich tief geprägt wurde von einem psychologischen Erkenntnisinteresse lokaler Färbung, wie es sich zum Beispiel in der Literatur Arthur Schnitzlers entfaltet hat.

In „Georg Trakl: a Romantic in Wartime“ analysiert Laura MOOSBURGER drei Gedichte des aus Österreich stammenden expressionistischen Autors, dessen Werk, gekennzeichnet durch eine eigentümliche Aneignung der Romantik, von einer tiefen Ernüchterung über seine Zeit durchsetzt ist und schon vor dem Kriege in einen düsteren Ausdruck des Daseins gelenkt wird, welche das literarische und persönliche Schicksal des jungen Poeten am Ende beschließen würde.

Die moderne Literaturkritik hat in der „Charakteristik“ von Friedrich Schlegel einen ihrer Ausgangspunkte. Constantino Luz de MEDEIROS erörtert in „Charakteristik: the masterpiece of literary criticism“ Schlegels Vorschlag zur Konstituierung einer eng am Kunstwerk selbst ausgerichteten Kunstkritik. Medeiros analysiert Schlegels Aufzeichnungen in dessen „Fragmenten zur Poesie und Literatur“ und untersucht ihre Konkretisierung in dem Aufsatz des deutschen Romantikers über Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“.

In einem Übergangsbereich zwischen literaturwissenschaftlicher und tradutologischer Forschung befindet sich der Artikel von Georg OTTE, der in „Walter

Benjamins Umgang mit der Schrift“ die Herausbildung eines bestimmten Fachjargons im Werk des deutschen Denkers beobachtet. Hierbei handelt es sich, so Otte, um einen ganz besonderen Prozess der Begriffsbildung, der im Zuge der ersten Rezeption des Werkes entwickelt wird. Benjamin kreiert einen Stil, in dem die **Wiederholung** zu einem Schlüsselement seines Denkens wird. Daraus schlussfolgert der Autor, dass in der Übersetzung von Benjamins Werk aus Gründen des Stils und der Flüssigkeit oft der Fehler begangen wird, diese Kette der Wiederholungen zu durchbrechen und somit die Ausgangsidee des Textes zu untergraben.

Der Aufsatz „The Image of Asia in C. Kracht's Der gelbe Bleistift“ von Rosita SCHMITZ behandelt eine Reportagensammlung des Schweizer Autors und stellt diese in die lange Tradition der Reiseberichte, die besonders im 19. Jahrhundert sehr populär waren. Nun hat sich der europäische Blick auf Asien und die globalisierte Welt seitdem radikal verändert, was den Autor dazu veranlasst, neue Strategien für seine journalistische und fiktionale Tätigkeit zu entwickeln, wie Schmitz darstellt.

Auch in der Sektion zur Übersetzungstheorie hinterlässt der erweiterte Bereich der deutschsprachigen Welt in dieser Ausgabe der Zeitschrift seine Spuren. Paulo OLIVEIRA betont in „Translation, Sprache und Wahrnehmung“ die Rolle des österreichischen Philosophen Wittgenstein, der eine neuartige Sprachphilosophie entwickelt hat, die, angelehnt an die Hermeneutik, eine „Alternative zur Dichotomie zwischen der traditionellen, essentialistischen Perspektive und dem postmodernen Relativismus“ bildet und so ein übergreifendes Verständnis der unterschiedlichen Schichten theoretischer Arbeit sichert, die jeder Übersetzung zugrundeliegt.

Auch Christiane QUANDT behandelt in ihrem Artikel „(Un-)Sichtbare Übersetzungen? Übersetzungsstrategien bei Erzählungen von Clarice Lispector“ einen Aspekt der Translation. Quandt richtet ihre Aufmerksamkeit auf den (notwendigerweise) interpretativen Blick, der in der Arbeit zweier bedeutender deutscher Übersetzer zu erkennen ist. Anhand einer großen Anzahl von Auszügen aus den Übersetzungen beider wird gezeigt, in welchem großen Maße das Endergebnis dieser Arbeit davon geprägt wird, welchen Standpunkt die Übersetzer bewusst oder unbewusst einnehmen.

In unserer sprachwissenschaftlichen Sektion stellt Camila BERNARDINO die Ergebnisse ihrer Masterarbeit vor, in der sie das polyseme Netz der Präposition *über* anhand von Konzepten und Kategorien der kognitiven Semantik untersucht hat. Ihr

Aufsatz „A rede polissêmica da preposição alemã *über*: principais ocorrências de uma análise com base na semântica cognitiva“ präsentiert nun die produktivsten Bedeutungen dieser im Deutschen sehr häufigen Präposition, welche auf der Basis eines empirischen Korpus ermittelt wurden.

In den Bereich der Sprachlehrforschung ist der Aufsatz „Entre a Transmissão e a Transferência: implicações éticas, pedagógicas e psicanalíticas da relação mestre-aprendiz no processo de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras“ von Érica Schlude WELS einzuordnen. Die Autorin kritisiert jedoch die traditionell starke Ausrichtung auf methodisch-didaktische Aspekte in der Erforschung des Fremdsprachenunterrichts und plädiert stattdessen für eine stärkere Berücksichtigung psychoanalytischer Konzepte wie Transferenz, Sublimierung und Trieb bei der Beschreibung und Erklärung von Lehr- und Lernprozessen.

Die vorliegende Ausgabe bringt außerdem zwei Rezensionen. „Viagem ao Harz“ von Heinrich Heine und übersetzt von Maurício Cardozo (São Paulo: Editora 34, 2014) wird von ALONSO GUIMARÃES und Susana KAMPPF LAGES besprochen. Heike MURANYI rezensiert das Buch „German literature as world literature“, herausgegeben von Thomas O. Beebee (New York; London: Bloomsbury, 2014).

Eine letzte Anmerkung in eigener Sache: Mit der 25. Ausgabe unserer Zeitschrift verabschiedet sich unsere Kollegin Masa Nomura aus familiären Gründen von unserem Herausgaberteam. Masa hat seit der Gründung im Jahre 1997 kontinuierlich an der Zeitschrift mitgewirkt und auch nach ihrer Pensionierung 2009 weiter als eine der Herausgeber(innen) der *Pandaemonium* gearbeitet. Masa Nomura verdient deshalb all unsere Hochachtung und Dankbarkeit für das hohe intellektuelle Niveau ihrer Leistungen und ihr solidarisches Engagement für die Zeitschrift und ihre Ziele. Als Kollegen, die ihre große Einsatzbereitschaft kennen und sehr schätzen, möchten wir ihr hiermit unseren herzlichen Dank aussprechen.

*Tercio Redondo,  
Dörthe Uphoff*

[Übersetzt von Dörthe Uphoff]

# Sobre a identidade literária austríaca

[On Austrian Literary Identity]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371175>

Helmut Gollner<sup>1</sup>

Tradução de Ruth Bohunovsky<sup>2</sup>

**Abstract:** Starting from the assertion that there is a separate Austrian Literary Identity (which does not want to be seen as part of German literature, but in opposition to it), the article presents arguments and examples which support this claim.

**Key-words:** Austrian Literature; Literary Identity; German Literature.

**Resumo:** Partindo da premissa de que existe uma identidade literária austríaca (que não se entende como parte da literatura alemã, mas que pretende se diferenciar dela), o artigo apresenta argumentos e exemplos que sustentam a referida argumentação.

**Palavras-chave:** literatura austríaca; identidade literária.

**Zusammenfassung:** Ausgehend von der Behauptung, dass es eine eigene österreichische Literaturidentität gibt (die nicht als Teil der deutschen Literatur gesehen werden, sondern sich teilweise klar von dieser abgrenzen will), werden Argumente und Beispiele angeführt, die diese Behauptung stützen.

**Schlüsselwörter:** österreichische Literatur; Literaturidentität, deutsche Literatur

---

<sup>1</sup> Germanista, jornalista e crítico literário em Viena, Áustria. Email: [helmutgollner@gmail.com](mailto:helmutgollner@gmail.com)

<sup>2</sup> Universidade Federal do Paraná, Departamento de Letras Modernas, Rua General Carneiro, 460 80060-140, Curitiba, PR, Brasil. Email: [ruth.bohunovsky@uol.com.br](mailto:ruth.bohunovsky@uol.com.br).

N. d. E. Este artigo é a versão escrita da palestra proferida por Helmut Gollner no dia 19 de setembro de 2014, na USP, São Paulo, e no dia 24 de setembro de 2014, na UFSC, Florianópolis. Trata-se de texto original, cuja tradução ao português foi autorizada pelo autor para publicação na *Pandaemonium Germanicum*.

## O Introdução

Uma conferência sobre literatura austríaca parte da premissa de que ela existe. Essa afirmação não é óbvia, uma vez que a literatura austríaca é escrita, *grosso modo*, na mesma língua que a literatura alemã e a suíço-alemã. Ou seja, ao afirmar a existência e a especificidade de uma literatura austríaca, é preciso apresentar um bom número de justificativas, sobretudo para uma diferenciação em relação à literatura alemã escrita na mesma língua. A discussão sobre uma literatura austríaca existe há mais de cem anos e, sobretudo após 1945, a existência de uma identidade cultural austríaca *sui generis* foi um assunto polêmico e alvo de veementes debates, vinculados a especulações históricas e ideológicas que não posso abordar aqui.

Hoje, tanto a germanística austríaca quanto a internacional concordam que é preciso falar de uma literatura austríaca autônoma. O motivo resumido para isso: as diferenças histórico-sociais e, portanto, intelecto-culturais em relação à Alemanha resultam para a Áustria numa história literária e numa identidade literária divergente. Falar a mesma língua não é sinônimo de uma identidade compartilhada. É óbvio que a literatura americana não se entende como parte da literatura britânica e que a literatura brasileira não se entende como parte da literatura portuguesa.

É óbvio também que, ao apontar as diferenças entre a literatura austríaca e a alemã, não se pretende negar as afinidades. Mas, afirma-se que para uma compreensão adequada de muitas das obras da literatura austríaca é necessário considerar o contexto austríaco. A historiografia literária alemã e a crítica literária nos jornais alemães têm certa dificuldade de entender esse fato, seja em relação a Franz Grillparzer ou a Elfriede Jelinek. São as semelhanças que dominam.

Quero me deter em duas características da literatura austríaca que a diferenciam da alemã: 1. Um elevado ceticismo em relação à imagem humanista do homem e 2. Um elevado ceticismo em relação à linguagem.



## 1 Ceticismo em relação ao humanismo

A periodização da história literária alemã a partir do século XVIII é conhecida: Iluminismo, *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto], Classicismo, Romantismo, Realismo burguês, Materialismo antiburguês, Naturalismo etc.

Essas categorias históricas são pouco úteis para se entender a literatura austríaca dos séculos XIX e XX. Entre as obras que se tornaram canônicas, nós não temos o Iluminismo, não temos o Classicismo, nem o Romantismo etc.

Ou, dito em outras palavras: A emancipação do Eu, esse grande projeto cultural da modernidade europeia que foi realizada com o Renascimento e, mais tarde na Alemanha com o Iluminismo, com Kant, Goethe e Schiller, essa libertação do espírito humano, a valorização do homem como “a coroa da criação divina”, na Áustria, tudo isso fez efeito de modo diferente e mais tarde, e sobretudo foi muito menos veemente. Ou, de modo taxativo: em vez de Kant, Lessing, Schiller, Hegel, Marx e Brecht, a Áustria tem Grillparzer, Freud, Kafka, Schnitzler – todos eles sabem da falta de liberdade do Eu ou têm receio da sua libertação. Nossa literatura não foi marcada nem pela emancipação racional do Iluminismo (pensar é suficiente para alcançar a verdade e a felicidade), nem pela emancipação emocional do *Sturm e Drang* (todo o direito para o indivíduo e seus sentimentos!) que se prolongou até o Romantismo, nem pelo idealismo do Classicismo (o homem é ilimitado para a humanidade) e nem pelas utopias sociais do século XIX (o homem pode melhorar com mudanças na sociedade).

Então, a literatura austríaca do século XIX é marcada por quais influências? Ela oferece *psicologia* (o interesse pelo homem como é, não como deveria ser); ela presume a *determinação* do homem (querer é ter que); ela evidencia um *pessimismo cultural* (o progresso leva à decadência) e um profundo *ceticismo* em relação a ideologias e outras promessas de felicidade.

É importante frisar que as afirmações aqui apresentadas devem ser entendidas de modo relativo, elas são feitas aqui em termos absolutos apenas para realçar os aspectos centrais deste pequeno panorama. Trata-se de tendências, não de toda a verdade sobre a literatura austríaca.

A pergunta pelo motivo do desenvolvimento diferente da literatura austríaca em relação à alemã não tem resposta fácil em termos científicos. A maioria das respostas

remete ao Império Habsburgo e ao Catolicismo – ambos são forças antiempancipatórias, dominantes durante séculos.

Para não deixar minhas afirmações sobre a literatura austríaca sem exemplos ilustrativos, seguem algumas características resumidas dos autores mais renomados do século XIX:

Franz GRILLPARZER (1792-1881) foi um criador extraordinário de figuras humanas; sua profundidade psicológica as faz suscetíveis para as teorias de Sigmund Freud – 50 anos antes. Grillparzer foi um homem esclarecido que admirou a revolução francesa, Schiller, Goethe e Kant. Mas, por medo da libertação/emancipação do homem, tornou-se um monarquista conservador, um antidemocrata. Seu pessimismo cultural: Grillparzer estava convencido de que a libertação do indivíduo libertaria apenas seu egoísmo, a emancipação do homem libertaria apenas o animal no homem.

Também Johann NESTROY (1801-1862) não acreditou que o homem fosse bom. Seus dramas estão repletos de crítica mordaz em relação ao homem, sua condição de vida e sua fé no progresso. O homem é incorrigível. E, como todo pessimista cultural, Nestroy era necessariamente conservador, já que não acreditava na possibilidade de melhorar, apenas na de piorar o mundo. Assim, Nestroy também foi monarquista, apesar da sua língua crítica, que lhe rendeu até um tempo na cadeia.

Nas peças fantásticas de Ferdinand RAIMUND (1790-1836), o homem é salvo apenas por mágicos e fantasmas bondosos. Ele mesmo não consegue se salvar. O homem não é livre, apenas as crianças.

Na obra de Adalbert STIFTER (1805-1868) são a religião e a moral burguesa que ditam ao homem o que ele pode fazer e pensar. Também para Stifter, a emancipação do Eu ganha dimensões catastróficas: significa a libertação das paixões, e a libertação de paixões significa destruição.

A literatura austríaca do século XIX desconfia do homem – e essa desconfiança o impede de reivindicar sua emancipação (ou: ela conhece tão bem o homem que não ousa desejar sua emancipação).

Quando surgiu uma literatura austríaca de referência mundial, na primeira metade do século XIX, Goethe ainda estava vivo e o humanismo burguês ainda possuía, em larga escala, o poder de definição cultural. A era burguesa na Alemanha (com seu auge literário no Classicismo de Weimar) tinha desenvolvido uma imagem otimista do homem, com base no Iluminismo, no Cristianismo e no Idealismo:

- O homem é bom, quando quer.
- Sua vontade é livre.
- Suas habilidades intelectuais (a cultural, a moral) o elevam a uma posição superior à matéria e ao animal, inclusive a uma posição superior ao animal no homem.
- O pensamento garante o aperfeiçoamento do homem e a evolução do mundo, ou seja, garante o progresso.

O pós-humanismo, hoje proferido sobretudo pela filosofia francesa, instalou-se na Áustria já no século XIX: o homem não é livre, nem externa nem internamente, seu pensamento representa os próprios desejos e, portanto, torna o homem mais perigoso do que qualquer animal.

Tendo em vista à história europeia, isso soa quase como uma profecia. Entre o otimismo burguês da época de Goethe e hoje, temos um século XX com as maiores catástrofes da história da humanidade: uma Primeira Guerra Mundial com dez milhões de mortos, uma Segunda Guerra Mundial com cinquenta milhões de mortos e um genocídio industrial de seis milhões de judeus. O progresso da humanidade revelou-se como a vitória da inumanidade e, para o futuro, significa a ameaça da destruição da terra.

A imagem humanista do mundo foi brutalmente falsificada. A mais tardar depois de 1945, o pós-humanismo austríaco se tornou um anti-humanismo que, com sua agressividade e sua dominância, diferencia-se claramente da situação alemã.

Com isso, estamos no presente. Como ainda acreditar no homem, depois das atrocidades incomensuráveis dos nazistas? Os nazistas não foram os outros, mas, em boa parte, nossos pais e avós. Supõe-se que o humanismo burguês forneceu informações erradas sobre o homem nas quais baseou uma falsa cultura.

Como acreditar numa cultura cuja força reunida (da democracia grega até as mensagens de amor do cristianismo, da revolução francesa até o socialismo) não teve forças suficientes para evitar Hitler? Na literatura austríaca pós-1945 há fortes dúvidas e uma ruptura afetiva em relação à nossa cultura.

Como ainda acreditar na possibilidade de um sentido ou participar de uma nova produção de sentido, se os nossos sistemas de sentido, em forma de ideologias, fizeram da terra um campo de batalha? Quem produz sentido, levanta suspeitas de ser um

assassino. De um modo geral, a vertente mais radical da literatura austríaca não sente vontade de interpretar o mundo, mas de destruir sentido.

Exemplo número 1: O assim chamado Grupo de Viena, que atuou no final dos anos 1950 e no início dos anos 1960, realizou de modo mais radical a destruição de cultura. O convite foi para um “evento cultural” no centro de Viena: numa pequena mesa, uma máquina de escrever, com uma folha de papel inserida. Com um chicote (com bolinhas de chumbo nas pontas), bateu-se nas teclas; no papel inserido, surgem letras e sinais de pontuação; tirou-se o papel da máquina e a folha foi leiloada entre os presentes, como nova literatura. Em Viena, costuma-se servir café e bolo em eventos culturais; os cinco autores do Grupo de Viena também fizeram isso: em pequenos xícaras e pratos de brinquedo.

Isso provoca e é divertido; raramente, a destruição austríaca de cultura abre mão da diversão. A postura atrás da diversão: uma total recusa de cultura, a frustração de qualquer expectativa burguesa em relação à arte: que a literatura tem de ser bonita, que literatura tem de ter um sentido ou, pelo menos, um autor. Oswald WIENER, o mais radical entre os críticos culturais do Grupo de Viena: “Temos que fazer qualquer coisa para destroçar as ideias do Eu, do espírito, da língua e do sentido” (JANDL 1997).

Exemplo número 2: Sabe-se que o Fausto de Goethe é o herói do modelo burguês-humanista de sucesso: a vida humana tem um sentido; Fausto o busca, o encontra e o realiza; Deus protege Fausto (o homem) e o salva do diabo. Na literatura alemã, Fausto é o exemplo mais famoso para o homem que, no final, dá certo, para o homem do otimismo burguês que, no final, é feliz.

Já no século XIX, os austríacos Franz Grillparzer (num rascunho) e Nikolaus Lenau (num drama épico em versos) encenaram o fracasso do modelo fáustico do homem que procura e encontra o sentido. Na literatura austríaca contemporânea existem oito (!) dramas que são releituras do inimigo preferido Fausto; todos eles destroem o humanismo goetheano. Vou dar um exemplo.

Em 1987, Wolfgang BAUER (1941-2005) escreveu uma peça com o título *Senhor Fausto joga roleta* [Herr Faust spielt Roulette]. O senhor Fausto está sentado num cassino, numa mesa de roleta. Ao longo do enredo grotesco, Fausto vai perdendo tudo que tinha sido usado por Goethe e por Deus para defini-lo, ou para protegê-lo. Perde-se o sentido, perdem-se a lógica e a casualidade, perde-se a realidade, o espaço e o tempo, e perde-se até a identidade. Por fim, ninguém mais sabe quem é o senhor Fausto, nem

ele mesmo, e nem se sabe por qual motivo ele está nessa peça. – O que fará um clássico gigante do Eu, um gigante do sentido, com um Eu sem chão e sem sentido?

Pede-se ajuda a Goethe! Ele certamente poderá ajudar e fornecer uma identidade e um sentido. O senhor Goethe entre em cena, é apresentado ao senhor Fausto, mas não o reconhece e não tem como salvar a peça, nem como oferecer uma identidade. E ele também não mostra o mínimo interesse para tal, mas se senta à mesa de roleta, junto com o senhor Dostoievski, que (como vocês sabem) foi um jogador apaixonado e já se encontra no cassino.

Por fim, não resta outra possibilidade a não ser chamar ao palco o próprio autor da peça, Wolfgang Bauer, o culpado de tal catástrofe dramática. Quando o chamam, Bauer está justamente trabalhando na peça que está sendo encenada. Ele é arrastado da máquina de escrever para o palco. Mas o senhor Bauer também não sabe quem poderia ser o senhor Fausto. E há outro problema: a peça nem está pronta ainda e termina sem ser escrita. O que será do senhor Fausto? Qual o sentido de ter passado essa noite no teatro? Bauer encolhe os ombros, já está sentado junto à mesa de roleta, com seus colegas Goethe e Dostoievski. Graças a Deus, o Chanceler austríaco se encontra na plateia: ele propõe simplesmente manter o cassino funcionando (já que o Estado da Áustria ganha dinheiro com isso), sem pensar muito sobre quem é o autor da peça ou sobre o que ela quis dizer. Todos estão de acordo.

E Fausto fica para trás; sem sua proteção ocidental de realidade e identidade, abandonado por todos os seus autores, no meio da Áustria. Numa peça absurda, o Fausto sério torna-se mais desamparado do que uma criança.

A fuga do autor da sua própria peça é uma consequência da recusa geral de sentido, a um só tempo atraente e provocativa. “É muito caótico aqui”, Fausto diz já durante a peça, “aqui não acontece nada, há apenas caos e um pouco de diversão”, nenhuma verdade, nenhuma redenção através do conhecimento. E esse escândalo humanista, essa mera fuga do sentido, tudo isso parece ser divertido. De um modo mais atrevido e muito simplificado, seria possível resumir: um visitante alemão se depara com o contexto intelectual austríaco e fracassa miseravelmente com sua habilidade cultural de tornar o mundo um lugar aconchegante com as verdades.

Exemplo número 3: Ernst JANDL (1925-2000), um dos líricos mais importantes da Áustria, procurou durante toda a sua vida/escrita corroer as bases da cultura burguesa-

humanística, ao negar a ela uma linguagem bonita assim como temas importantes. Existe um poema de Jandl que eu consegui decorar, é o seguinte (JANDL 1997: 71):

Nein	não
nein	não
nein	não
nein	não
nein	não
nein	não
nein	não

Esse poema tem um subtítulo: *Resposta para sete perguntas não feitas*. Jandl abana a cabeça em sinal de desaprovação, antes de saber as perguntas. Ele não tem respostas; nega-se a fazer parte do vozerio de respostas em que ressoam um século inteiro e toda uma cultura; assim como Bauer, Jandl se recusa a fazer uma afirmação.

Outro poeta austríaco famoso é Rainer Maria RILKE (1875-1926). Há bibliotecas inteiras sobre sua obra e sua vida, cheias de interpretações sérias e significações. Ernst Jandl também quer dizer algo sobre Rilke, por exemplo, sobre o sapato de Rilke ou sobre o copo de Rilke (JANDL 1997).

<i>rilkes schuh</i>	o sapato de rilke
<i>war einer</i>	foi um
<i>von zweien</i>	de dois
<i>jeder schuh rilkes</i>	cada sapato de rilke
<i>war einer</i>	era um
<i>von zweien</i>	de dois
<i>rilke in schuhen</i>	rilke de sapatos
<i>trug immer</i>	calçou sempre
<i>zwei</i>	dois
<i>wade an wade</i>	panturrilha com panturrilha
<i>stand rilke</i>	rilke saiu
<i>aus den beiden schuhen heraus</i>	dos dois sapatos. <sup>3</sup>

Ou sobre o *copo de rilke* (JANDL 1997):

<i>rilke nahm ein glas</i>	rilke pegou um copo
<i>füllte es mit wasser</i>	encheu-o com água
<i>hob es zum mund</i>	levantou-o até a boca
<i>trank</i>	bebeu

<sup>3</sup> Tradução gentilmente cedida por Fabiana Macchi.

Assim reage alguém que não consegue mais manter a seriedade no grande empurra-empurra de significações da nossa cultura, Jandl perdeu toda a vontade e capacidade de estar convencido de algo. Todas as convenções contêm uma boa porção de estupidez, sua seriedade tem algo de ridículo e, ainda por cima, são perigosas.

Nós não somos o Fausto. Jandl não é um humanista alegre, mas profundamente depressivo na sua visão de mundo. O homem não possui a constituição de Fausto, não é um atleta do Eu e da cultura, o homem tem uma constituição pequena, como um anão, é cheio de falhas, é ridículo. “A dimensão humana para o mundo é sem validade, a linguagem e a temática desses poemas ficam próximas ao chão, a cabeça alcança uma altura como a da ovelha, do cão ou do pássaro na relva.” (JANDL 1980: quarta capa). O Renascimento, o Iluminismo e o Humanismo chegaram ao seu fim, a emancipação histórica do Eu só evidenciou a mesquinhez do homem. De modo bastante consequente, Jandl constata isso também em relação à sua própria pessoa (JANDL 1997: 225).

<i>schritte</i>	Passos
<i>der nebel</i>	a neblina
<i>den berg</i>	à montanha
<i>der berg</i>	a montanha
<i>den baum</i>	à árvore
<i>der baum</i>	a árvore
<i>das blatt</i>	à folha
<i>das blatt</i>	a folha
<i>den käfer</i>	ao besouro
<i>der käfer</i>	o besouro
<i>mich</i>	a mim

Numa comparação de tamanho entre os fenômenos naturais, o Eu ocupa o último lugar, depois do besouro. O texto não tem predicados, mas ele tem uma gramática<sup>4</sup>: a sequência de nomes no nominativo e no acusativo remete à relação entre sujeito e objeto. Na hierarquia da sentença, essa relação é também uma relação de poder, o sujeito determina (através do predicado) o objeto. Todos os fenômenos naturais têm o direito de constar, uma vez, no nominativo e, com isso, ser um orgulhoso sujeito. Apenas para o Eu não há nominativo, resta-lhe a impotência do objeto no acusativo. Além disso, a construção segue exatamente o modelo do poema de natureza alemão clássico-romântico, mas em oposição a ele. O Eu do poema alemão sobre natureza entra

<sup>4</sup> N.T. A argumentação a seguir refere-se apenas ao poema em alemão e suas relações gramaticais.

na floresta e sempre encontra – a si mesmo. O objetivo da visita lírica à natureza é sempre o homem. Jandl passa pela natureza como Goethe no seu famoso poema *Ein Gleiches*: em primeiro lugar, a natureza anorgânica: neblina, montanha (“sobre todos os cumes reina a paz”), depois a flora: árvore, folha (“em todas as copas mal sentes um sopro”), depois a natureza animal: o besouro (“os pássaros silenciosos na floresta”), para finalmente chegar ao Eu (“Espera! Em breve descansarás também!”). Porém, em Goethe, o passeio pela natureza leva ao consolo do Eu; em Jandl, ele leva à degradação do Eu.

Um Eu de besouro, um Eu de melro na relva, um Eu de cão ou de ovelha não tem mensagens, não persegue os grandes temas (JANDL 1980):

<i>themen</i>	temas
<i>die großen</i>	os grandes
<i>themen</i>	temas
<i>kommen</i>	vêm
<i>mit den tiefen einsichten</i>	com os profundos conhecimentos
<i>mein rechter</i>	meu polegar
<i>daumen</i>	direito
<i>wenn ich ihn ansehe</i>	quando olho para ele
<i>fordert mich</i>	exige que eu vá
<i>zum arzt</i>	ao médico
<i>schon lange</i>	há muito tempo
<i>es geht</i>	tem algo
<i>von ihm</i>	que dele
<i>was weg</i>	se solta

Jandl zomba da poesia das grandes mensagens. É através dos “profundos conhecimentos” [*Einsicht* literalmente “visão para dentro”] que se chega aos “grandes temas”. Então, ele olha bem de perto o seu polegar: o “profundo conhecimento” resulta num “grande tema”: o meu polegar precisa de cuidados médicos. A observação detalhada me leva não a uma verdade mais elevada, mas ao médico. Isso é o escárnio do espírito através da banalidade do corpo. “es geht / vom ihm / was weg” soa como um murmúrio de uma mensagem enigmática, mas é apenas a unha ou a pele que se solta do polegar. “Não conheço nada que seja banal”, diz Jandl na sua fala de agradecimento em ocasião do recebimento do Prêmio para Dramaturgia de Mühlheim, em 1980, “a não ser, talvez: os grandes temas... os profundos conhecimentos”. Numa palestra, Jandl citou o



músico experimental americano John Cage: “Não tenho nada a dizer / e o digo / e isso é a poesia / como eu a preciso.”

Jandl não diz nada. Um dos seus poemas sem sentido, de três versos, tem o título *als dieses* [como tal] (JANDL 2011: 88):

*natürlich  
können gedichte länger sein  
als dieses*

obviamente  
há poemas mais cumpridos  
que este

## 2 Ceticismo linguístico

A característica da literatura austríaca mais aceita como tal no âmbito acadêmico e crítico é sua consciência linguística extremamente evidente. O que marca a literatura austríaca numa extensão significativa é o ceticismo linguístico (que vai até a recusa ou a destruição da língua), a reflexão sobre a língua (na literatura e na filosofia), assim como experimentos e jogos linguísticos.

Isso começou, a mais tardar, no século XIX com Johann NESTROY (1801-1862), o mordaz crítico linguístico, artista da língua e atrevido jogador de linguagem. A famosa “Carta a Chandos”, de Hugo von HOFMANNSTHAL (1874-1929) articula a crise moderna da língua, em que se desfaz a evidência do uso da língua. Aproximadamente ao mesmo tempo, o escritor e filósofo Fritz MAUTHNER (1849-1923) colocou em questão a capacidade da língua de representar a verdade. No interregno entre as duas guerras, Karl KRAUS (1874-1936) exercia sua crítica linguística tão incorruptível quanto implacável: a língua como moral. Temos que nos deter um pouco mais em Ludwig WITTGENSTEIN (1889-1951), visto que ele exercia uma influência enorme na literatura austríaca pós-1945.

O caso histórico de Kaspar Hauser é bastante conhecido: Kaspar apareceu em 1828 numa praça em Nürnberg; estima-se que tinha dezesseis anos, estava absolutamente descuidado em termos físicos, sem linguagem articulada, praticamente um animal. Mais tarde, contou que tinha crescido num tipo de porão, recebendo alimentação, mas nenhuma língua, ninguém falava com ele. Inicialmente, só sabia falar uma única frase: “Quero ser cavaleiro, igual ao meu pai”. O jovem, um caso com um tanto de encanto circense, foi acolhido pela cidade, foi civilizado aos poucos e se tornou

o centro de atenção dos sensíveis salões culturais, socialmente integrado mas psicologicamente estropiado. A sociedade burguesa sentia orgulho por ter transformado, em pouco tempo, um animal numa pessoa. Cinco anos depois do seu aparecimento, foi assassinado. Era descendente de uma família aristocrata, seus assassinos eram de uma família rival. Essa narrativa não resiste à revisão científica. Mas isso não interessa neste momento.

Peter HANDKE (1942) elaborou uma abstração do caso da integração social problemática de Kaspar Hauser, numa peça dramática de 1968 sobre uma integração linguística problemática.

A peça se chama *Kaspar*. O Kaspar de Handke entra no palco com uma versão generalizadora da frase de Kaspar Hauser: “Quero me tornar alguém que já tenha sido um outro”. Começa o trabalho da sociedade. Os “sussurradores” introduzem Kaspar com altofalantes à língua, à sua estrutura e a seus costumes, até, no final, Kaspar dominar tão bem a língua que o palco se enche com pequenos Kaspars que querem aprender com ele. Sua última frase, antes de deixar o palco: “Sou eu apenas por acaso”. A língua fez de Kaspar um ser tão conformado que ele perdeu seu Eu individual.

O rumo da socialização linguística de Kaspar acompanha a filosofia de Ludwig Wittgenstein.

No seu cerne, essa filosofia (pelo menos nas *Investigações filosóficas*, 1953) sustenta que a língua, nas suas estruturas, é um sistema marcado socialmente. Não somos usuários livres da nossa língua, mas falamos automaticamente a cultura da comunidade linguística à qual pertencemos. O léxico, a sintaxe e a idiomática contêm valores, ideologias e relações de poder da sociedade que os fala. Falamos dentro das condições que a língua nos dá. Dito de modo exagerado: Não falamos, somos falados. Quase o mesmo acontece com o pensamento que não existe sem língua. Kaspar reconhece que, ao aprender a língua, ele cede a soberania do seu Eu (da sua fala e do seu pensamento) à sociedade: “Sou eu apenas por acaso”.

Wittgenstein chamou as regras da língua “jogo de linguagem”: “O jogo de linguagem não tem sua origem na reflexão. A reflexão é parte do jogo de linguagem”. Ele disse também: “Toda filosofia é crítica linguística”. Antes de filosofar sobre o mundo, precisaríamos averiguar se a língua é capaz de representar o mundo de modo correto, se ela é capaz de falar sobre a verdade. Esse entendimento trouxe consequências abrangentes na literatura austríaca após 1945. A certeza cada vez mais

firme de que com a língua não se representa o mundo, mas a visão de mundo da comunidade linguística, levou a um foco na própria língua, para com ajuda dela, mostrar a sociedade (isso vale tanto para o jovem Handke quanto para Elfriede Jelinek). Tornou-se cada vez mais difícil utilizar a língua de modo ingênuo, a literatura tinha que refletir também sobre ela. Com apenas vinte e quatro anos, de óculos e com um penteado estilo Beatles, Peter Handke, tão discreta quanto explicitamente, comunicou isso à alta sociedade literária do grupo 47, no seu encontro em Princeton em 1966.

Já comentei o decorrer catastrófico da nossa história mais recente (guerras mundiais, holocausto). Essa desumanidade histórica coloca em questão não apenas toda a nossa cultura, mas natural e especialmente também a nossa língua, sobretudo para quem quer fazer literatura com ela. Como devemos falar, se não podemos acreditar mais na tradicional beleza poética? Qual linguagem abarca todo o sofrimento do nosso tempo? Como fazer poesia depois de Hitler?

Vou dar apenas dois exemplos. Primeiro, um poema de Paul CELAN (1920-1970), que é difícil de entender sem ajuda da germanística. Mas, ele aborda justamente motivos por que um poema pode ou deve também ser difícil (CELAN 1980):

*Tübingen, Jänner*

Zur Blindheit über-  
redete Augen.  
Ihre – „ein  
Rätsel ist Rein-  
entsprungenes“ –, ihre  
Erinnerung an  
schwimmende Hölderlintürme, möwen-  
umschwirrt.  
Besuche ertrunkener Schreiner bei  
diesen  
tauchenden Worten:

Käme,  
käme ein Mensch,  
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit  
dem Lichtbart der  
Patriarchen: er dürfte,  
spräch er von dieser  
Zeit, er  
dürfte  
nur lallen und lallen,  
immer-, immer-

*Tübingen, Janeiro*

Olhos per-  
suadidos à cegueira.  
A sua – “um  
enigma é o puro  
brotar” – a sua  
recordação de flutu-  
antes torres de Hölderlin, gai-  
votas ao redor.  
Visitas de carpinteiros afogados  
Com estas  
palavras submergindo:

Se viesse,  
viesse um homem  
viesse um homem ao mundo, com  
a barbaluz dos  
Patriarcas: só diria,  
se falasse deste  
tempo, só  
balbucio, balbucio,  
tal, tal.

zuzu. (“Pallaksch. Pallaksch”<sup>5</sup>)  
 („Pallaksch. Pallaksch.“)

Tübingen é uma cidade universitária na Alemanha que Celan visitou num mês de janeiro. Mas Tübingen é também aquela cidade em que Friedrich HÖLDERLIN (1770-1843) passou seus últimos trinta e seis anos de vida, mentalmente alienado, com esquizofrenia. Morava num quarto numa torre (“Torre de Hölderlin”) na casa do carpinteiro que tomava conta dele. Paul Celan admirava Friedrich Hölderlin e, assim como ele, estava convencido que o verdadeiro poeta teria a capacidade de ver a verdade atrás das coisas, ou seja, que teria habilidades proféticas. Todos os profetas da mitologia antiga são cegos e, por isso, não distraídos pela aparência externa das coisas (“Olhos persuadidos à cegueira”).

Mas eu vou interpretar apenas a segunda parte do poema, mais importante para nossa discussão. “Com estas palavras submergindo”: essa imagem pertence à metáfora aquíria mais abrangente do poema. Palavras de poeta não denominam apenas as coisas, mas mergulham fundo até sua origem. Lá, mergulhando, eles encontram aquilo que é o indizível do nosso tempo: “Se viesse, viesse um homem” etc. Celan precisa começar a frase três vezes, antes de conseguir terminá-la. “Com o barbaluz dos patriarcas” significa, se traduzirmos rapidamente: com as capacidades proféticas do poeta. Ou seja, se hoje viesse ao mundo um verdadeiro poeta para falar deste tempo, do tempo presente de Celan, ele apenas conseguiria balbuciar. E o próprio Celan começa a balbuciar um pouco, para poder falar o convencional mais verdadeiro do que bonito.

Não há língua que possa abarcar a infelicidade ou a dor deste tempo, e muito menos a nossa língua de cultura com sua reivindicação de lógica, sentido e beleza. Toda língua já contém na sua estrutura (na gramática, sintaxe, idiomática...) as convenções culturais da sua comunidade linguística. Para poder falar de modo mais verdadeiro do nosso tempo, seria preciso voltar para uma forma pré-cultural, pré-linguística, que ainda não incluísse na sua estrutura os falsos apaziguamentos de ordem, sentido e beleza que, pela mera existência dessa estrutura, já divulgam mentiras sobre a verdade.

É importante lembrar que Celan era judeu, que a maior parte da sua família foi assassinada pelos nazistas, inclusive sua amada mãe, e que Celan cometeu suicídio aos cinquenta anos, em Paris.

<sup>5</sup> N.T. Tradução de Adalberto Müller (<http://cordeldigital.blogspot.com.br/2008/09/celan-hoelderlin.html>)

Para mim, a parte mais triste do poema é a última linha: Friedrich Hölderlin, como muitos esquizofrênicos, desenvolveu sua própria língua, incompreensível para outros. Nessa língua, uma palavra recorrente foi “Pallaksch”, que não se encontra em nenhum léxico. Amigos suspeitaram que ela significasse ou “sim” ou “não”. Mas ninguém sabe o que realmente significa. Se Celan coloca no final do seu poema duas vezes o incompreensível “Pallaksch”, então ele quer dizer: Hölderlin já o fez e eu também estou me preparando para fechar minha língua, pois numa língua compreensível não é possível comunicar o nosso sofrimento. (Isso é também um saber da tradição do chassidismo: o sofrimento do mundo é infável). O poema de Celan fala tanto dos motivos quanto das consequências nossa pobreza cultural/ linguística.

O segundo exemplo: Tudo o que Ernst Jandl fez com a língua pode ser chamado de contestação cultural por excelência. Jandl nega/destrói dentro da cultura caída (a do humanismo burguês) a sua língua aprumada, ao tornar feio o que ela tinha de bonito, ao idiotizar o que ela tinha de inteligente, ao banalizar o que estava cheio de sentido e ao materializar seu lado espiritual. Jandl deforma a estrutura eufemística da nossa língua de cultura.

O poema crítico mais popular, mais taxativo, mas que não é o melhor de Jandl, é *schtzngrmm*. Jandl demonstra, com ajuda da palavra bélica SCHÜTZENGRABEN [trincheira], a sua tese de que a língua torna o mundo sempre mais bonito do que ele é.

Mais um pouco de filosofia da linguagem: Quando falamos em frases sobre a realidade, a submetemos ao sistema lógico da sintaxe; falando, colocamos o mundo em ordem. Cada palavra atribui a uma coisa seu significado. Através da semântica da língua, nossa fala é uma constante distribuição de significados; geralmente não abrimos a boca para outra coisa. Em terceiro lugar, cada língua tem sua estética involuntária; na literatura, ela se torna voluntária; utilização da língua significa estetização do mundo. A língua fornece ao mundo ordem, sentido e beleza. A palavra *schützengraben* tem um conteúdo dos mais feios: sangue, morte, sujeita, ou seja, guerra. A aparência fonética da palavra não contém nada disso; as palavras não são as coisas, mas nomes inofensivos. Como tudo na língua, *schützengraben* soa bonito demais para a realidade que comunica. A guerra nem soa nunca, ela faz barulho.

Numa reflexão bem teórica, Jandl afasta então da palavra todas as partes que soam, ou seja, as vogais, e deixa para as consoantes a tarefa de transformar a palavra em barulho. Assim, *schützengraben* se torna *schtzngrmm* [trnchr]. Jandl faz uma imagem acústica

com o intuito de estar mais perto da realidade da guerra do que a palavra inicial (JANDL 1976: 38-39).

*Schtzngrmm*

schtngrmm  
 schtngrmm  
 t-t-t-t  
 t-t-t-t  
 grrmmmmmm  
 t-t-t-t  
 s-----c-----h  
 tzngmm  
 tzngmm  
 tzngmm  
 grrmmmmmm  
 schtn  
 schtn  
 t-t-t-t  
 t-t-t-t  
 schtngrmm  
 schtngrmm  
 tssssssssssss  
 grrt  
 grrrrt  
 grrrrrrrt  
 scht  
 scht  
 t-t-t-t-t-t-t-t  
 scht  
 tzngmm  
 tzngmm  
 t-t-t-t-t-t-t-t  
 scht  
 scht  
 scht  
 scht  
 scht  
 grrrrrrrrrrrrrrrrrrrr  
 t-tt

*trnchr*

trnchr  
 trnchr  
 t-t-t-t  
 t-t-t-t  
 trrrrrrrrrrrrr  
 t-t-t-t  
 c-----h-----r  
 rnchr  
 rnchr  
 rnchr  
 trrrrrrrrrrrrr  
 trn  
 trn  
 t-t-t-t  
 t-t-t-t  
 trnchr  
 trnchr  
 trrrrrrrrrrrrrrrrrrr  
 grn  
 grrrrrrn  
 grrrrrrrrn  
 trn  
 trn  
 t-t-t-t-t-t-t-t  
 trn  
 rnchr  
 rnchr  
 t-t-t-t-t-t-t-t  
 trn  
 trn  
 trn  
 trn  
 trn  
 grrrrrrrrrrrrrrrrrrrr  
 t-tt

## Referências bibliográficas

GOLLNER, Helmut, *Die Rache der Sprache: Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: Studienverlag, 2009.

- GOLLNER, Helmut; ZEYRINGER, KLAUS, *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag, 2012.
- JANDL, Ernst, *Laut und Luise*. Stuttgart: Reclam, 1976.
- JANDL, Ernst, *der gelbe hund*. München: Luchterhand, 1980.
- JANDL, Ernst. *Poetische Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- JANDL, Ernst, *Letzte Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2001.
- CELAN, Paul, *Die Niemandrose. Sprachgitter. Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer, 1980.

*Recebido em 15/10/2014*

*Aceito em 15/11/2014*

# Georg Trakl: um romântico em tempo de guerra

[Georg Trakl: a Romantic in wartime]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-883718385>

Laura Moosburger<sup>1</sup>

**Abstract:** This paper seeks to indicate that the presence of the First World War in the poetry of Georg Trakl is inextricably entangled with his dark worldview, in which man is seen as an unavoidably misfortunate being. If on the one hand a romantic longing for purity, beauty, and goodness remains in this poetry, on the other hand such longing is continually refuted by menacing images of the evil inherent in the world – among which the images of the Great War impose themselves perhaps as the most terrifying. In order to show the mentioned connection, we shall first explore the experience of the prevalence of evil in the poem “De Profundis” (*De Profundis*), written before the outbreak of the War, and secondly we shall analyze that experience in the poems “Grodek” (*Grodek*) and “Lament” (*Klage*), in which it is directly related to the War.

**Keywords:** Romanticism; *Sehnsucht*; war; melancholy.

**Resumo:** Propomos neste texto indicar que a presença da Primeira Guerra na poesia de Georg Trakl vincula-se de modo inextricável à sua concepção sombria do mundo, em que o homem surge como um ser incontornavelmente desgraçado. Se nessa poesia resiste um romântico desejo de pureza, beleza e bondade, tal aspiração é continuamente refutada por imagens ameaçadoras do mal inerente ao mundo, dentre as quais as da Guerra talvez se imponham como as mais aterradoras. A fim de evidenciar esse vínculo, buscaremos primeiramente explicitar a experiência de prevalectimento do mal no poema “De Profundis” (*De Profundis*), escrito antes da Guerra, para em seguida analisar essa experiência nos poemas “Grodek” (*Grodek*) e “Lamento” (*Klage*), em que está diretamente associada a ela.

**Palavras-chave:** romantismo; *Sehnsucht*; guerra; melancolia.

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, 05508-900, São Paulo, SP, Brasil. Email: laurabmoos@gmail.com. Esta pesquisa está sendo desenvolvida com apoio financeiro da FAPESP.



“Não tenho o direito de me furtar ao inferno.”

GEORG TRAKL<sup>2</sup>

## 1 Trakl, a guerra, o romantismo

Segundo Pedrag MATVEJEVITC (1979: 178), o que define a relação de um poeta com uma determinada circunstância, além da natureza e intensidade do acontecimento, é o maior ou menor “*grau de implicação* pelo qual uma pessoa se encontra entranhada em um acontecimento particular”. A intensidade dessa implicação aumenta, mais especificamente, em proporção direta à profundidade *subjéctiva e pessoal* em que ela se dá: à diferença das poesias cerimoniais e daquelas engajadas em termos sóciopolíticos ou históricos, uma poesia de circunstância no sentido da *Gelegenheitsgedicht* goetheana, qual seja a que canta os fatos “de caráter particular ou subjéctivo, fugaz ou mesmo imaginário”, “[...] supõe uma possibilidade de participação mais individual, um mais alto *grau de implicação*” (MATVEJEVITC 1979: 178). É também na experiência subjéctiva e em sua expressão que Jean STAROBINSKI (1999: 15) vislumbra o papel do poeta diante de um acontecimento:

[...] a responsabilidade do poeta é antes a de conferir ao evento histórico a qualidade de evento interior, de exprimi-lo na linguagem lírica do sentimento antes que naquela do julgamento e da exortação. Dir-se-ia ainda que o poeta está compelido ao grito, que deve esquecer as palavras e as fórmulas costumeiras, para achar em si mesmo uma palavra nascente, mais próxima do indizível.

É sem dúvida nessa magnitude de envolvimento que se situa o poeta austríaco Georg TRAKL em relação à Primeira Guerra Mundial. Não fosse tão extrema a circunstância por si só, sua experiência pessoal como farmacêuta e enfermeiro militar já teria sido perturbadora o bastante. O episódio mais marcante dessa participação foi em 1914, após a batalha de Grodek (Polônia), quando por dois dias e duas noites se viu sem ajuda de médicos e desprovido de entorpecentes diante dos feridos que lhe imploravam alívio ou até mesmo a morte. Tal experiência de impotência em uma situação de responsabilidade, se não foi a motivação primeira, foi no entanto muito provavelmente o estopim de suas duas tentativas de suicídio (uma delas lograda)<sup>3</sup>. O poema “Grodek”, o último de Trakl, escrito logo após a batalha, é um

<sup>2</sup> Segundo João BARRENTO (1992: 11), essa sentença proferida por Trakl em diálogo com o escritor Hans Limbach teria sido absorvida de uma personagem de Dostoiévski.

<sup>3</sup> Toda biografia de Trakl dá a conhecer uma situação mais ampla que o teria levado ao suicídio. Além de sofrer de esquizofrenia (segundo diagnóstico da época), um momento de grave complicação na vida de sua irmã, com quem mantinha uma relação amorosa, parece tê-lo abalado desmesuradamente, pois antes de testemunhar o

lacônico e agudo testemunho do peso dessa circunstância, como teremos ocasião de perceber<sup>4</sup>. Há em sua obra mais algumas referências explícitas à guerra, como nos poemas “No Leste” (*Im Osten*), “A Melancolia” (*Die Schwermut*) e “Lamento” (*Klage*), este último escrito no mesmo lapso de tempo que “Grodek”: entre o término da batalha e o suicídio. Cabe mencionar que a experiência arrasadora da guerra se soma, no universo histórico de Trakl, à experiência do estilhaçamento do Império Austro-Húngaro – como afirma Modesto CARONE (1974: 18), a poesia de Trakl se torna não apenas uma mimese eficaz, mas também um poderoso testemunho desse universo. As imagens de destruição e decadência em seus poemas dão testemunho de seu tempo histórico, e o tom de constante lamento que as acompanha, como uma marcha fúnebre entoada na sucessão das imagens, dá testemunho do sentimento de horror e desolação com que o poeta contempla o tenebroso cenário. Não poderiam ser mais profundos o entranhamento do poeta na circunstância, a internalização do evento exterior, a “contração do tempo histórico no tempo pessoal” (STAROBINSKI 1999: 10)<sup>5</sup>.

Mas a dimensão dessas experiências para Trakl pode ser compreendida de modo mais profundo ao considerar-se a sua filiação, no âmbito da história do espírito, ao romantismo. Isso permite compreender melhor a sua concepção do mal como inerente à existência – pois ela é indissociável da crise interior na visão romântica do mundo que é experimentada e desenvolvida pelo poeta –, bem como o impacto da Guerra sobre sua sensibilidade, essencialmente romântica. Assim, mais do que a circunstância imediata da Guerra e do esfacelamento do Império Austro-Húngaro, é toda uma configuração histórico-espiritual – uma circunstância, por assim dizer, essencialmente interior – que pesa na poesia de Trakl.

Os românticos, em seu desejo e nostalgia (*Sehnsucht*) do infinito e absoluto, em sua busca de um reencontro com a ‘unidade perdida’ entre homem e natureza – Deus em um sentido cristão panteísta<sup>6</sup> –, tinham em certa medida o respaldo de uma esperança quanto à possibilidade desse reencontro, uma vez que justamente acreditavam em uma unidade

---

sofrimento dos feridos na Guerra, Trakl confidenciara o seu próprio em carta ao amigo Ludwig von Ficker: “Nos últimos dias ocorreram-me coisas tão terríveis que durante toda a minha vida não poderei livrar-me delas... É uma desgraça sem par quando o mundo se rompe diante de alguém. Oh, meu Deus, a que tribunal fui submetido! Diga-me que ainda devo ter forças para viver e fazer o que o valha. Diga-me que não estou enganado... Como tornei-me pequeno e infeliz!” (apud CAVALCANTI 2010: 95).

<sup>4</sup> As traduções provisórias de todos os poemas aqui apresentados e interpretados são nossas. Para cotejo, foram utilizadas as versões argentinas de Aldo Pellegrini e as brasileiras de Claudia Cavalcanti, bem como, sempre que possível, as portuguesas de João Barrento e de Paulo Quintela. Para consulta aos originais foi utilizada a *historisch-kritische Ausgabe* preparada por Walter Killy e Hans Szklener.

<sup>5</sup> Starobinski glosa Pierre Jean Jouve a respeito de Rimbaud; a referência da frase a Trakl é por nossa conta.

<sup>6</sup> Como tudo no romantismo, seu sentimento religioso do mundo assume feições próprias, unindo de modo único cristianismo, panteísmo, mitologia e romantismo. Em pesquisa mais ampla exploramos o caráter próprio dessa religiosidade; aqui, basta ter em mente que nela domina a ideia de uma correspondência entre a alma e desejos do sujeito humano e o próprio universo, sendo este perpassado por uma ‘alma do mundo’ (*Weltseele*).

cósmica primordial e, logo, em uma *conspiração* entre o universo, todos os seres e o homem – conspiração cujo momento apoteótico seria uma verdadeira *unio mystica*, a qual poderia realizar-se ao menos esteticamente. É nesse horizonte que surge a *flor azul* de Novalis, tornada símbolo do idealismo romântico ao consubstanciar o espiritual e o sensível, o infinito e o finito: vislumbrada em sonhos pelo herói homônimo no romance *Heinrich von Ofterdingen*, a flor se torna seu ideal máximo, imagem de sua nostalgia infinita, e ele se lança em sua busca. E, embora a flor não possa ser encontrada na realidade do dia, ao menos se realiza no sonho, poeticamente. Ao perguntar-se nos *Hinos à Noite*, receoso, se “a manhã sempre terá de voltar?”, se “jamais terminará o poder da Terra?”, “se jamais ficará a arder sem fim a secreta oferenda do amor?”, uma vez que a “agitação nefasta [do dia] consome o celeste pousar das Asas da Noite”, é o próprio Novalis quem responde afirmando a “perenidade do Sono” para aqueles “que se consagram à Noite” (NOVALIS 1998: 23). Tal é o sentimento de um prevalecer do poético sonho sobre a realidade prosaica do dia: “o poético é o autêntico real absoluto. Quanto mais poético, mais verdadeiro. É esse o cerne da minha filosofia” (NOVALIS apud SANTOS 1947).

O homem do início do século XX já não se sente enlevado por uma correspondência entre seus anseios e o universo: é um homem “órfão de Deus”, que já não idealiza a si mesmo, a natureza, o mundo; um homem que, confrontando seus anseios com provações potentes – dentre as quais a Grande Guerra –, sente o apelo de uma tomada de consciência menos romântica sobre si próprio e o mundo. Um homem para quem a “flor azul” se revela símbolo apenas de seus desejos, e não imagem de uma realização possível – ainda que só esteticamente – desses desejos. Para a sensibilidade romântica de Trakl, é todo um mundo que se desfaz: o seu é um mundo da decadência e do desterro. Se ele “soube muito bem canalizar as forças de antecessores como Novalis e Hölderlin para a tentativa de refletir poeticamente as dores e os anseios do homem moderno” (SELIGMANN-SILVA 2011), tais anseios não podem mais ser nutridos: para o romântico tardio, resta apenas o sonho desfeito, e nenhuma forma de realização possível. Assim, o que no desejo nostálgico (*Sehnsucht*) pelo absoluto era, no romantismo, esperança em relação ao futuro, torna-se agora pura melancolia: lamento pela esperança passada e perdida, sem que se tenha perdido o desejo. Assim se tingem toda sua poesia de uma monotônica desesperança, como no poema “Rondel” (*Rondel*):

Verflossen ist das Gold der Tage,	O dourado dos dias se foi,
Des Abends braun und blaue Farben:	Cor azul e marrom da tarde:
Des Hirten sanfte Flöten starben	Já não soa a doce flauta do pastor
Des Abends blau und braune Farben	Cor azul e marrom da tarde
Verflossen ist das Gold der Tage.	O dourado dos dias se foi.

(TRAKL 1973: 14)

A imagem nostálgica e romantizante do pastor que tocava a flauta docemente, como que em consonância com o dourado dos dias, intercala-se à imagem sombria e esmorecida da “cor marrom e azul da tarde”, gerando um efeito intensificador, como se essa oscilação marcasse o contraste entre a vitalidade dourada do passado e a atmosfera de ocaso que se abate sobre o presente – como talvez se a memória desse passado desejasse tristemente reaparecer na vibração do presente, no lusco-fusco do entardecer. A flauta do pastor não soa mais porque, em sua suavidade, tocava em harmonia com a luz dourada e gentil, que se foi. O sujeito lírico não pode mais se sentir no estado de espírito leve de um pastor que canta com o dia.

Em mais explícita referência ao romantismo, é também significativo o poema de Trakl “A Novalis” (segunda versão) – que, como aponta CAVALCANTI (2010: 97), mais parece um epitáfio de si mesmo:

In dunkler Erde ruht der heilige Fremdling.	Em terra escura repousa o estrangeiro santo.
Es nahm von sanftem Munde ihm die Klage der	Dos lábios suaves Deus tomou-lhe o lamento
[Gott,	Quando, florindo, fenesceu.
Da er in seiner Blüte hinsank.	Uma flor azul
Eine blaue Blume	Prossegue seu canto na morada noturna da dor.
Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der	
[Schmerzen.	

(TRAKL 1973: 183)

Novalis é aqui de fato o próprio Trakl: o estrangeiro romântico em um mundo destruído, que, por desejar ainda a flor azul, prossegue no embalo de seu canto; mas se para Novalis a flor azul simbolizava a ansiada *unio mystica* do homem com a natureza, realizável na Noite, no Sonho, refúgio eterno contraposto à realidade do dia, para Trakl ela simboliza apenas o desejo desenganado, e em última instância nem mesmo a Noite a acolhe: se seu canto prossegue na noite, nela só mora enquanto dor. Como conclui CAVALCANTI (2010: 97), no poema de Trakl o “desejo (sonho) é destruído pela realidade”. Poder-se-ia dizer que o poema de Trakl a

Novalis exprime um diálogo interno de um mesmo espírito que se volta para si próprio no transcorrer de uma crise histórica; Novalis e Trakl, dois momentos de um mesmo espírito: aquele a esperança, este a frustração.

Tão estrangeiro nesse mundo é o eu lírico trakliano, que experimenta sua existência como uma “remota sombra de lugarejos escuros”, que “bebeu o silêncio de Deus na fonte do bosque” (do poema “De Profundis”, citado e traduzido na íntegra mais à frente). Não se trata apenas de inexistência, mas da ausência de Deus, no lugar do que um dia foi a aspiração e esperança de Sua existência (Deus não está ausente porque um dia existiu, mas porque um dia o homem O sentiu existir). No romantismo agônico de Trakl, não pode haver um reencontro com o absoluto, simplesmente porque nunca houve uma unidade primordial; como exprime BARRENTO (1992: 11) com exatidão, em Trakl o que há é uma *disiunctio mystica*.

Nessa atmosfera, sua poesia configura-se como descrição de um cenário crepuscular quase imutável, em que vibra a queda, a decadência, a desesperança e a perda. Seu sentimento do mundo se condensa na revelação nítida e insistente desse cenário onde as figuras da pureza e da beleza – “o estranho”, “o desconhecido”, “o apartado”, o adolescente Helian, por fim o próprio poeta que é testemunho de todas essas figuras – encontram-se ora desamparadas pela indiferença do mundo, ora maculadas por sua corrupção. A aspiração à pureza que, como indica Aldo PELLEGRINI (2009: 10), constitui o próprio elemento poético em Trakl, se vê em constante luta contra a tendência predominante do mundo, a corrupção:

A poesia de Trakl poderia resumir o sentido exemplar de toda poesia, se é o fim de toda poesia incitar-nos a recuperar esse mundo ideal a que aspira o homem, e se é a um só tempo denúncia e recusa do mundo falso, inautêntico que se nos oferece. Constituiria o poético, portanto, uma aspiração à pureza. Sua ação se desenrola na esfera do espiritual e se encontra em luta permanente contra a ameaça de corrupção que, começando pelo mundo espiritual, termina por invadir o material.

Assim, seus versos descrevem um angustiado e fatídico avanço do impuro sobre o puro, do abjeto sobre o belo, da treva sobre a luz: “À noite encontrei-me num pântano,/ Coberto de lixo e pó de estrelas./ Na avelãzeira/ Soaram de novo anjos cristalinos.” (de “De Profundis”), “De quartos cinzentos saem anjos com asas sujas de excrementos” (de “Salmo”, TRAKL 2010: 25), “Quando a alma de Helian contempla-se no espelho rosado/ E neve e lepra descem de sua frente” (de “Helian”, TRAKL 2010: 37). Seus poemas, talvez sem exceção, cantam a dor da impossibilidade de o puro e o belo prevalecerem, e mesmo naqueles versos em que não há, aparentemente, traços de corrupção, é num tom de glacial tristeza que brilha o puro: “Pombas

azuis/ bebem de noite o suor gelado/ que corre da frente cristalina de Élis” (de “Élis”, TRAKL 2009: 133).

A prova mais cabal dessa absoluta disjunção e avanço do mal talvez seja a guerra, impassível de redenção: "Todos os caminhos desembocam em negra putrefação", lamenta o poeta em “Grodek” (também citado e traduzido na íntegra mais à frente). No que segue, ao analisar os poemas “De Profundis”, escrito antes da guerra, e “Lamento” e “Grodek”, escritos logo após a batalha de Grodek, buscaremos justamente explorar a relação entre o predomínio do mal, que permeia toda a lírica trakliana, e a guerra como evento que tanto confirma quanto alimenta a ideia desse predomínio.

## 2 Uma leitura de “De Profundis”, “Grodek” e “Lamento”

### DE PROFUNDIS

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.  
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.  
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.  
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei  
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.  
Ihre Augen weiden rund und goldig in der  
[Dämmerung,  
Und ihr Schoß harret des himmlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr  
Fanden die Hirten den süßen Leib  
Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.  
Gottes Schweigen  
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall.  
Spinnen suchen mein Herz.  
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,  
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.  
Im Haselgebüsch  
Klangen wieder kristallne Engel.  
(TRAKL 1973: 27)

### DE PROFUNDIS

Há um restolhal, onde cai uma chuva negra.  
Há uma árvore marrom, que se ergue ali solitária.  
Há um vento sibilante, que rodeia cabanas vazias.  
Como é triste esse entardecer.

Passando pela aldeia  
A terna órfã recolhe ainda raras espigas.  
Seus grandes olhos dourados se demoram no  
[crepúsculo,  
E o seu regaço espera pelo noivo divino.

No regresso à casa  
Os pastores acharam o doce corpo  
Apodrecido no espinheiro.

Uma sombra remota eu sou de lugarejos escuros.  
O silêncio de Deus  
Bebi na fonte do bosque.

Em minha frente avança um frio metal.  
Aranhas procuram meu coração.  
Há uma luz, que se apaga na minha boca.

À noite encontrei-me num pântano,  
Coberto de lixo e pó de estrelas.  
Na avelãzeira  
Soaram de novo anjos cristalinos.

Como é característico na lírica de Trakl, o próprio mundo e a natureza são aqui carregados de tonalidades afetivas. Na primeira estrofe, as imagens do restolhal, da chuva negra, da árvore solitária, do vento sibilante rodeando cabanas vazias, vão compondo um cenário desolado no qual não há vestígio dos homens – senão pelas cabanas que, todavia, estão desabitadas. O sequenciamento dessas imagens vai ampliando o cenário rumo a um efeito de imensidão na qual a subjetividade solitária do eu lírico é absorvida: é a própria tarde que é triste, e ela é tão triste porque sua tristeza é ubíqua, sincronicamente paira pelo restolhal, se precipita como chuva negra, se erige na árvore solitária, volteia no vento sibilante em torno às cabanas vazias, e assim, imensa, pesa sobre o sujeito. Em certo sentido, eu lírico e mundo exterior compartilham uma mesma subjetividade, na qual porém o peso do mundo exterior se sobrepõe e oprime o eu interior. Esse peso também é sugerido pela construção repetitiva das “orações sem sujeito” nos três primeiros versos: *Es ist ein Stoppelfeld...*, *Es ist ein brauner Baum...*, *Es ist ein Zischelwind...* – Há um restolhal..., Há uma árvore..., Há um vento... Essa construção – na qual se pode identificar uma influência de RIMBAUD em seu uso sequencial da forma “Il ya a...” na parte III do poema “Enfance” (1892: 15) – gera uma ênfase que confere aos elementos enumerados uma carga existencial intensificada, e certa estaticidade, como se se tratasse de um estado de coisas pairando estático no tempo, como uma cena antiga, imemorial, existindo desde e para toda a eternidade: *Es ist...* lembra um pouco o *Es war einmal...*, nosso “Era uma vez...”, com que se iniciam as fábulas. Só que aqui o estado de coisas se encontra no tempo presente, aumentando ainda mais a sensação de eternidade.

Na segunda estrofe, a imagem da aldeia reforça a sensação de um mundo primitivo. A presença humana, por sua vez, não torna o cenário menos hostil, mas sim se soma a ele, pois introduz uma história triste. As cabanas e a aldeia trazem ainda um tom de singeleza, que irá se concentrar na figura da “terna órfã” que “colhe as raras espigas” e, na sua inocência e sinceridade de ser, reflete o crepúsculo em seus “grandes olhos dourados”. O eu lírico de certa forma se aproxima da órfã ao descrevê-la com empatia. E ela, figura do mundo exterior, também se funde ao mundo em sua subjetividade, na medida em que reflete em seus olhos o crepúsculo. Poder-se-ia quase pensar aqui na união mística com a natureza, não fosse o crepúsculo, além de dourado nos olhos da menina, também um presságio de decadência, a qual se cumpre na estrofe seguinte, quando “o doce corpo” é encontrado “apodrecido no espinheiro”. É um movimento de queda que se realiza na sequência entre essas duas estrofes: primeiro, a imagem da pureza, que quase encontra misticamente a natureza – os olhos dourados que sorvem e refletem o crepúsculo –, mas esse encontro se revela um desencontro, uma *disiunctio mystica*, porquanto o crepúsculo prenuncia o mal (prenúncio talvez já

introduzido na atmosfera lúgubre da primeira estrofe...), e, por fim, a imagem da consumação do mal, que destroça a pureza. Repletas de significância são as imagens da orfandade e do “noivo divino”. Elas ajudam a compor a figura inocente e casta da menina, mas seu sentido vai mais longe. O “noivo divino” se refere aqui muito provavelmente a Cristo, o qual é assim denominado no Novo Testamento (HAMMER 2006: 334). O regaço da jovem, tal como o da Virgem Maria, aguarda o casamento sagrado. Mas o noivo divino, Cristo, não vem; em vez disso, o corpo é encontrado em putrefação pelos pastores – aqueles que velam. Por quê? Talvez sua orfandade o explique. Esta poderia ser apenas mais um elemento a sugerir a singeleza, humildade e inocência da menina, mas também pode ser uma referência ao abandono de Deus: é de Deus que ela é órfã. Nesse sentido, a “terna órfã” representa a aspiração a Deus e à fusão do homem terreno e mortal com a divindade dos céus, mas, sendo órfã de Deus, é reduzida à mera condição de corpo, abandonada à morte e à decomposição. Tudo parece desenrolar-se em uma lentidão malévola que ressalta o caráter inevitável dos acontecimentos, como em uma fábula mesmo, em que o destino dos personagens está selado desde o princípio. Ou como na própria Bíblia, em que esse destino é selado pela vontade divina.

Entre a terceira e a quarta estrofes pode-se sentir uma pausa maior, um silêncio mais alongado do que entre as anteriores, na medida em que a quarta estrofe opera uma quebra na narrativa ao referir-se o eu lírico a si mesmo, mas, sobretudo, pelo impacto destas duas sentenças que soam como o ponto central, o coração de todo o poema: “Uma sombra remota eu sou de lugarejos escuros./ O silêncio de Deus/ Bebi na fonte do bosque.” Fala aqui a voz de um testemunho, triste e sombrio, porque *bebeu na fonte* o abandono, o silêncio de Deus que, ao abster-se diante do mal, como que Ele próprio o consente. O eu lírico *sabe* desse silêncio como quem provou do fruto do conhecimento. Mas “comer um fruto” não geraria aqui o efeito melancólico e frio da imagem de Trakl: beber é um ato mais imediato, pois não há mediação entre o líquido e sua absorção; e é gelado e obscuro, pois é da fonte do bosque. Tem-se mesmo a arrepiante sensação de uma “remota sombra de lugarejos escuros”, que vagueia pelas profundezas do bosque e conhece as trevas que Deus não habita. A quebra dessa estrofe em relação às anteriores, na realidade, revela uma ligação direta: pois a testemunha que conhece profundamente a essência obscura da existência, abandonada ao silêncio/ausência de Deus, é por isso mesmo também testemunha da história narrada, vê e entende seu sentido, que é o sentido de uma história sem Deus. A imagem da “sombra remota” é rica de significado nesse horizonte. Enquanto sombra, ele pode vagar pelo ambiente descrito no poema, o que retrospectivamente confirma a sensação, na primeira estrofe, de uma



consciência flutuante, acompanhando a atmosfera do restolhal, da chuva, do vento... Pode pairar pelo cenário em que se desenrola a história da órfã. Mas o que significa *ser* esse testemunho, e sê-lo *enquanto sombra*? Trata-se de um testemunho ao mesmo tempo profundamente sentido – vem das distâncias remotas de lugares escuros, das profundezas do bosque – e completamente impotente. Ao beber o silêncio de Deus, essa sombra conheceu o abandono e a impotência. Uma sombra não é apenas escuridão, ela é o rastro sem luz de algo iluminado e ontologicamente superior. Ser uma sombra é ser a falta desse algo. Tivesse ele luz, talvez pudesse salvar a menina. Mas sombras apenas seguem, nada mudam: assim, ele acompanha a história do início ao fim e, como mera sombra, não pode salvar aquela a quem vê com empatia e ternura. A estrofe seguinte prossegue com a caracterização dessa condição do eu lírico.

“Em minha frente avança um frio metal./ Aranhas procuram meu coração./ Há uma luz, que se apaga na minha boca.” Nos dois primeiros versos, o mal o cerca e invade. A luz é impotente diante desse mal, e se apaga em sua boca: ele *não pode* dizer o bem. É significativo que a conclusão dessa estrofe retome a estrutura da primeira, com uma oração sem sujeito: “Há uma luz, que se apaga na minha boca”. *Existe* uma luz. Mas *ela se apaga na minha boca*. Essa luz mais não é que um impotente desejo de luz, refutado pela realidade, e portanto não pode ser proferida de modo a iluminar. Aquele que bebeu o silêncio de Deus não pode mais conter em si a luz. Não se trata apenas de escuridão, mas de uma escuridão enquanto rastro da falta da luz: enquanto sombra. A voz que fala é a voz dessa sombra, que conta a história que nunca pôde evitar. Em certo sentido, essa voz também se revela como a do próprio mal, uma vez que, invadido por ele, o eu lírico se torna obrigatoriamente seu intermédio.

Na última estrofe, é retomada a narrativa linear: “À noite...” quer dizer “esta noite”, a que se segue ao triste entardecer no qual se desenrolou a história. A absorção do eu lírico naquele entardecer e no que nele se deu fica novamente reforçada nestas palavras que soam como uma conclusão: “À noite encontrei-me num pântano/ Coberto de lixo e pó de estrelas.” O sujeito que não pôde salvar a inocente, e que já confessou sua impotência – simultaneamente uma culpa – tem como destino o pântano. Assim como pronunciara o mal ao “apagar-se a luz de sua boca”, aqui o sujeito lírico se iguala ao lixo de que está coberto; como observa Gunther KLEEFELD (1985: 256), ao lado dos diversos objetos feios no imaginário de Trakl também surge um eu feio. Mas essa feiúra do eu não é voluntária, ela é antes algo do qual o sujeito não pode escapar, algo que o cerca, invade e adentra, como o “frio metal que avança em sua testa” e as “aranhas que procuram seu coração”. Esse elemento talvez mais

propriamente expressionista em Trakl, o feio, só ganha sentido na referência ao elemento romântico, aquele do sujeito que deseja a beleza, o bem, a salvação, mas lhe é vedado o direito a isso<sup>7</sup>. Assim, justamente, além de lixo o eu está coberto de pó de estrelas, uma imagem sublime que convive tensamente com o pântano e o lixo. Trakl opera aqui aquela junção de elementos da pureza e beleza com elementos da decadência. Nessa junção se destaca tanto a sensação de um avanço da decadência sobre o puro e belo, quanto a persistência de algo sagrado, que justamente confere à presença do mal em Trakl uma força tão angustiante. Assim, “Na avelãzeira/ soaram de novo anjos cristalinos.” A imagem dos “anjos cristalinos” coroa essa angústia, porque sugere a indiferença ou até assentimento por parte dos anjos diante do mal: de modo semelhante ao Deus que permite o mal ao silenciar-se, os anjos como que o confirmam ao soarem novamente a despeito da morte da órfã. Mas, lendo mais profundamente, a imagem final dos anjos, como algo que desfecha e prevalece, simultaneamente afirma, ao lado do profano, a persistência do sagrado (já indicada na imagem do pó de estrelas), ao qual Trakl nunca renuncia. O poeta obtém aqui a síntese e o paradoxo entre sagrado e profano ao fundi-los em uma unidade perfeita, em uma mesma imagem, e todavia em tensão indissolúvel. O efeito é semelhante ao da fusão dos olhos da órfã com o crepúsculo, fusão que só se sustenta enquanto *disiunctio mystica*. A *disiunctio* se estabelece propriamente como um corte na *unio*, que subsiste irrealizável.

“De Profundis” foi escrito em fins de 1912, quase dois anos antes de estourar a guerra. Mas sob nenhum aspecto seu cenário é menos desolador do que aquele em “Grodek”, derradeiro poema de Trakl, escrito em 1914, e que retrata a destruição da Grande Guerra.

## GRODEK

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder  
 Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen  
 Und blauen Seen, darüber die Sonne  
 Düstere hinrollt; umfängt die Nacht  
 Sterbende Krieger, die wilde Klage  
 Ihrer zerbrochenen Mäuler.  
 Doch stille sammelt im Weidengrund  
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt  
 Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;

## GRODEK

Ao entardecer ressoam nas florestas outonais  
 Armas mortíferas, nas planícies douradas  
 E lagos azuis, por cima o sol  
 Mais sombrio rola; a noite envolve  
 Guerreiros em agonia, o lamento selvagem  
 De suas bocas dilaceradas.  
 Mas, quietas no fundo dos prados, se avultam  
 Nuvens vermelhas, onde mora um deus enfurecido,  
 O sangue vertido, frieza lunar;

<sup>7</sup> Cabe mencionar que, tendo como foco neste texto a tensão própria do romantismo tardio de Trakl – expressão que, por dar mais destaque à *perda* da possibilidade de ser romântico, preferimos a neorromantismo –, deixamos para um futuro desenvolvimento, dada a complexidade nas caracterizações do expressionismo, a tarefa de explorar mais explicitamente a relação entre romantismo e traços expressionistas em Trakl.

Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.	Todas as vias desembocam em negra putrefação.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen	Sob ramagens douradas da noite e estrelas
Es schwankt der Schwester Schatten durch den	Oscila a sombra da irmã pelo mudo bosque.
	Para saudar os espíritos dos heróis, as cabeças que
[schweigenden Hain,	
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden	[sangram;
	E baixinho soam nos juncos as flautas escuras do
[Häupter;	
Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des	[outono.
[Herbstes.	Oh, orgulhoso luto! Vós, altares de bronze,
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre	Uma dor violenta alimenta hoje a chama ardente
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein	[do espírito,
[gewaltiger Schmerz,	Os netos não nascidos.
Die ungeborenen Enkel.	

(TRAKL 1973: 94-5)

Como observa James ROLLESTON (2005: 187-188), o poema inicia como que ‘de dentro’ da natureza: é das florestas que soam as armas mortíferas; o verbo *tönen*, inclusive, é usado por Trakl como transitivo indireto com complemento circunstancial – *die Wälder tönen von tödlichen Waffen...*, literalmente “as florestas ressoam de armas mortíferas...” –, gerando a impressão de que são as próprias florestas que soam, como se as armas mortíferas lhes pertencessem tal como folhas ou pássaros. Assim como em “De Profundis” e na lírica de Trakl de modo geral, a fusão do mundo humano com a natureza possui aqui um sentido negativo e sombrio: a guerra irrompe da floresta, das entranhas da natureza, na medida em que é animalesca, e o homem um ser selvagem. Ainda que em seguida também surjam imagens da natureza em um sentido mais positivo, até mesmo romantizado e sublime – as planícies douradas e os lagos azuis –, essa ambiência romântica só aparece para ser maculada/profanada pelo horror, pois também nelas ressoam as armas mortais. Um tom escatológico se faz sentir quando sobrevém a imagem (recorrente em Trakl) do “sol que rola sombrio pela planície” – “mais sombrio”, indicando seu movimento de ocaso, a queda do entardecer para a noite. Nas palavras de ROLLESTON (2005: 188), “esse derradeiro levante dionisíaco funde o humano com o cosmos em voluntária destruição”: é uma fusão maligna, em que o mundo está tomado pelo mal, e o mal é a própria guerra. Até aqui no poema, o homem, enquanto combatente da guerra, é completamente reduzido a essa condição: “suas bocas dilaceradas”, sua voz humana reduzida ao “lamento selvagem”. E se os guerreiros são envolvidos pela noite, essa envolvência nada possui de terna, mas apenas sela e confirma a destruição que fora anunciada e levada a cabo no entardecer (em uma estrutura narrativa muito semelhante, nesse sentido, à que vimos em “De Profundis”).

Ao começar com *doch*, a sentença seguinte – *doch stille...*, “*mas, quietas...*” – indica o contraste entre o alarido das armas e o lamento dos soldados, de um lado, e, de outro, o silêncio em que “as nuvens vermelhas se avultam...” Todavia, essa quietude não se contrapõe em espírito aos versos anteriores, pois é o mesmo mal que irrompeu da floresta o que aqui, silenciosamente, se ajunta na forma de nuvens vermelhas “no fundo dos prados”, “onde mora um deus enfurecido”. A quietude pode ser entendida aqui de forma semelhante ao “silêncio de Deus” em “De Profundis”, como um consentimento tácito à invasão do mal por parte desse Deus em silêncio. Entretanto, aqui Deus surge mais como uma figura positiva do mal: ele habita, enfurecido, as nuvens vermelhas, e se parece com um mal sorrateiro que se infiltra no mundo, onipresente e onipotente. A fusão maligna do mundo humano com essa presença cósmica do mal se mostra na oposição de “nuvens vermelhas” e “o sangue vertido”, como se o sangue derramado na Terra se absorvesse nas nuvens do céu, vermelhas porque embebidas de sangue, ou como se um espelhasse o outro. Já a imagem da “frieza lunar” surge um tanto enigmática como aposto de “nuvens vermelhas” e “sangue vertido”, pois, ao contrário destes, não sugere movimento e fúria, e sim parada e em certo sentido apaziguamento. Talvez a frieza lunar se refira ao advento da noite como conclusão do movimento cósmico de destruição e derramamento de sangue, como a face obscura e fria do mal após sua explosão de fúria. Em todo caso, a sensação de uma presença ubíqua – e portanto incontornável – do mal, é confirmada pela imagem que soa como a derradeira conclusão do combate e ponto central de todo o poema: “Todas as vias desembocam em negra putrefação”. Não há como escapar ao mal; por onde quer que se vá, é ele o destino voraginoso que atrai e devora todos os caminhos.

No verso seguinte, é introduzida uma imagem aparentemente redentora e apaziguante: “Sob ramagens douradas da noite e estrelas/ Oscila a sombra da irmã pelo mudo bosque./ Para saudar os espíritos dos heróis, as cabeças que sangram”. A irmã (em possível referência à irmã de Trakl), surge como algo espiritual e elevado, cingida por ramagens douradas da noite e por estrelas, e vem para saudar algo de também elevado: os “espíritos dos heróis”. Contudo, o aposto a “os heróis” quebra completamente a imagem espiritual, romântica e sagrada: “as cabeças que sangram”. O espírito se reduz a corpo, e o corpo a putrefação. Vale observar, porém, que já na imagem da “sombra da irmã oscilando pelo mudo bosque” soa talvez algo de um mau presságio, como um fantasma oscilante no mundo das trevas. Há algo de atormentado em uma sombra oscilante. “E baixinho soam nos juncos as flautas escuras do outono.” Novamente o silêncio permeando todo o cenário, permitindo ouvir as flautas que soam baixinho. Elas soam nos juncos, plantas pantanosas, e são as flautas escuras do outono, a estação da queda. Esse verso, como no final de “De Profundis”, também tem algo de um

consentimento cósmico com a fatalidade dos eventos ocorridos: a natureza parece aqui ao mesmo tempo lamentar esses eventos e coroá-los com seu canto, como se tudo pertencesse a um movimento necessário.

“Oh, orgulhoso luto! Vós, altares de bronze,/ Uma dor violenta alimenta hoje a chama ardente do espírito,/ Os netos não nascidos.” Essa conclusão não deixa dúvidas sobre a concepção trakliana de um predomínio do mal. Mas aqui não é apenas o desejo de pureza, beleza e bondade que o mal desfaz com sua força maior, mas sim, sobretudo, a suntuosidade humanamente construída para justificar o injustificável: o luto orgulhoso, os altares de bronze erigidos em memória de idealizados heróis – tudo isso, no fundo, é apenas mais uma expressão, uma confirmação do impulso que conduz os homens à destruição. O que prevalece no fim é a potência da morte, infinitamente maior do que todo esse orgulho: os netos dos guerreiros nunca irão nascer. A imagem final é conclusiva, incontornável, irredimível; em um sentido mais amplo, sugere que a guerra matou a vida, a própria possibilidade de continuação da humanidade.

Tal impossibilidade de continuar surge também no poema “Lamento”, penúltimo escrito por Trakl. E, ainda que “Grodek” tenha sido seu derradeiro poema, é em “Lamento” que podemos ouvir uma nítida despedida.

#### KLAGE

Schlaf und Tod, die düstern Adler  
Umrauschen nachtlang dieses Haupt:  
Des Menschen goldnes Bildnis  
Verschlänge die eisige Woge  
Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen  
Zerschellt der purpurne Leib  
Und es klagt die dunkle Stimme  
Über dem Meer.  
Schwester stürmischer Schwermut  
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt  
Unter Sternen,  
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.

(TRAKL 1973: 94)

#### LAMENTO

Sono e morte, as sombrias águias  
Rondam noite adentro esta cabeça:  
A imagem dourada do homem  
Tragada pela gélida onda  
Da eternidade. O corpo purpúreo arrebenta  
Em abomináveis recifes  
E a voz escura lamenta  
Sobre o mar.  
Irmã de tempestuosa melancolia  
Vê, um barco temeroso afunda  
Sob estrelas  
E a muda face da noite.

Sono e morte: a isso se reduziu o universo e a existência para Trakl. Eles parecem ser quase evocados como um doloroso desejo, a “nostalgia da morte” (*Sehnsucht nach dem Tode*), mas sem a tonalidade romântica em que a morte é pressentida como uma fusão com o todo, e sim enquanto queda absoluta, único destino possível a uma existência à qual é vedada qualquer salvação. Nesse caso, a nostalgia da morte nada mais é que o reconhecimento de um destino inelutável: “Sono e morte”, ao mesmo tempo uma evocação e um lamento. As “sombrias águias” que “rondam noite adentro esta cabeça” – “esta” referindo-se à cabeça do eu lírico – talvez sejam as aves de rapina que o rondam para tomar-lhe a vida. Embora a águia seja uma figura de grande complexidade simbólica, podendo conotar aspectos positivos e negativos (CHEVALIER & GHEERBRANT 2006: 22-26), no poema de Trakl o que prevalece certamente é seu “aspecto noturno maléfico ou desastroso... a perversão de sua força” (CHEVALIER & GHEERBRANT 2006: 25), o seu caráter de “rapinante cruel que rouba com violência” e “carrega as vítimas com suas garras para conduzi-las a lugares de onde não podem escapar” (CHEVALIER & GHEERBRANT 2006: 26) – aqui, o reino de Sono e Morte. Mais um elemento suporta essa leitura: o verbo *umrauschen*, aqui traduzido por “rondar”, significa mais exatamente “farfalhar em volta de”, gerando a sensação de uma cabeça verdadeiramente atormentada pelas águias noite adentro, como por algo maligno prestes a acontecer.

Como indicado pelo uso de dois pontos entre o segundo e o terceiro versos, este introduz a derradeira explicação dos anteriores: “a imagem dourada do homem” sendo “tragada pela gélida onda da eternidade”. A palavra usada por Trakl em “a imagem dourada do homem” é *Bildnis*, que comumente possui o sentido de “efígie”, uma imagem construída pelo homem, como a das cabeças em moedas. Nesse sentido, poder-se-ia interpretar “A imagem dourada do homem/ Tragada pela gélida onda/ Da eternidade” como o aniquilamento da imagem de si próprio construída pelo homem. Mas, mais forte que isso, a referência parece ser a *Gênesis*, 1: 27: “E Deus criou o homem à sua imagem”. Mais do que uma imagem de si construída pelo homem, tratar-se-ia de uma determinação que transcende o homem, seja porque algo muito acima dele assim o determinou, seja porque tal imagem é a aspiração (malograda) do homem. As coisas se confundem: desfaz-se a aspiração do homem a ser imagem de um Ser Perfeito, ou o que se desfaz é a determinação, dada por esse Ser, de que o homem fosse Sua imagem (Deus desiste do homem). A segunda leitura funciona como uma metáfora da primeira. Em todo caso, mesmo que a intenção nesse poema seja conferir uma existência a Deus, vale observar que também ela é finita e impotente: maior que ela é a “gélida onda da eternidade”, que engole a “imagem dourada do homem” à semelhança de Deus, seja esta uma mera aspiração do homem ou uma determinação divina. A única coisa

que aqui se eterniza é o mal. Assim, enquanto “a imagem dourada” do homem se desfaz, e o seu “corpo purpúreo”, carnal e sem alma, “arrebenta em abomináveis recifes”, acima/em torno a essa perda a “voz escura lamenta sobre o mar” – voz que pode ser a daquele Deus cujo intuito se desfaz, mas também a de Trakl, no lamento da sua própria tristeza infinita. Podemos ainda lembrar que o título deste poema, assim como várias das formas recorrentes na lírica de Trakl, remete à linguagem da tradição cristã: lamentações, salmos (dentre os quais o aqui citado *De Profundis*), cânticos..., o que faz contrastar ainda mais o dilema existencial cantado pelo poeta, na medida em que ele se vale de formas que supõem um fundamento e um endereçamento que não mais se sustentam em um mundo sem Deus.

Os próximos versos parecem conter um grito angustiado de despedida. A irmã de Trakl, talvez a figura que lhe fosse mais próxima e querida, é invocada: “Irmã de tempestuosa melancolia/ Vê, um barco temeroso afunda/ Sob estrelas/ E a muda face da noite.” *Irmã de melancolia*, irmã *em melancolia*, como quando se diz que alguém é um “irmão de espírito”. É àquela que talvez mais profundamente compartilhou sua melancolia, tonalidade afetiva predominante de sua alma, que o poeta pede que veja o que lhe acontece: em um barco temeroso, afunda – sob estrelas, sob os olhos e o mudo consentimento da Noite.

### 3 Considerações finais

Mediante uma contextualização da poesia de Trakl em sua relação com o romantismo e, em seguida, a análise dos poemas “De Profundis”, “Grodek” e “Lamento”, buscamos indicar que a existência vivida e o mundo vislumbrado por Trakl não correspondem e não sustentam justamente o que se exprime como a sua grande nostalgia: um romântico desejo de beleza, pureza e bondade. Ao usar com constância os mesmos recursos expressivos, a poesia trakliana transmite uma sensação de mundo sempre tingida pela mesma tonalidade afetiva: a dor inextirpável de aquela nostalgia ser fadada ao fracasso, refutada pelo mal inerente ao mundo. Dentre esses recursos – cuja riqueza e integração não seria possível explorar em um trabalho tão breve – tentamos aqui destacar, sobretudo: a lenta sucessão de imagens suscitando uma atmosfera de fatalidade malévola; elementos de mau presságio que o eu lírico percebe/imagina em movimentos da natureza; o avanço de imagens do mal sobre imagens de pureza; uma indiferença, senão uma espécie de consentimento, por parte do próprio universo diante do mal; a sensação de que sujeito lírico e mundo compartilham uma mesma

subjetividade, o que no entanto se dá ao modo de uma *disjunção*, e não de uma *união* mística. Todos esses elementos se combinam sinergicamente para expressar o tom de angustiada melancolia que permeia os poemas de Trakl como o lamento de uma verdadeira impossibilidade existencial. Assim, não mais uma nostalgia esperançosa, como no romantismo, mas apenas uma nostalgia melancólica é a tonalidade afetiva que acompanha a visão trakliana de um prevalecimento do mal, imposto ao homem como condição perene. Sua poesia se faz como um canto do desejo impossível, e como lamento do que é: embora o poeta ainda seja romântico, o mundo já não é romantizável.

A escolha pelos poemas “De Profundis”, “Grodek” e “Lamento” foi feita também com o intuito de explorar a relação entre a experiência de prevalecimento do mal (e nostalgia do bem irrecuperável ou impossível) e a experiência da Guerra, na medida em que os dois poemas escritos logo após a batalha de Grodek – “Grodek” e “Lamento” – compartilham com um poema anterior à irrupção da Guerra – “De Profundis” – uma mesma atmosfera, uma mesma tonalidade afetiva fundamental e um uso semelhante daqueles recursos usados com constância por Trakl. Nesse sentido, procuramos explicitar, por exemplo, que o modo e a atmosfera em que a guerra surge no poema “Grodek” é equiparável ao modo e a atmosfera em que a história da órfã se desenrola em “De Profundis”. Ambos os poemas narram afirmações do mal, enquanto o tom testemunhal de Trakl é sempre aquele do lamento, de quem deseja dizer luz, mas é obrigado a dizer trevas: em “De Profundis”, “Há uma luz, que se apaga na minha boca”; em “Grodek”, “Todas as vias desembocam em negra putrefação”, no que se pode ler a inclusão do sujeito lírico: também sua voz termina na (des)articulação do mal. Assim, se nunca se identifica com o mal, mas ao mesmo tempo não pode furtar-se ao destino de pronunciá-lo e, nesse sentido, mediá-lo, essa voz não pode senão exprimir um pesaroso lamento. Como não pensar na significância do título de seu penúltimo poema, “Lamento”? Como não pensar que os versos “a imagem dourada do homem/ Tragada pela gélida onda/ Da eternidade...” não concluem a derrocada da imagem do homem como um ser espiritual, coroamento da criação divina, pois à guerra tal imagem não poderia sobreviver? É significativo que a palavra *lamento* intitule um poema escrito no calor da experiência de Trakl na guerra ao mesmo tempo em que funciona como uma conclusão para toda sua obra, que muito antes desse momento decisivo já se encaminhava para semelhante fim. A leitura comparada desses três poemas ressalta portanto não apenas sua unidade formal, mas a profunda identidade de uma mesma concepção, um mesmo olhar para o mundo, uma mesma sensibilidade, em que a Guerra, seja porque confirma essa visão, seja porque a alimenta,



exerce em todo caso o impacto de um processo profundamente internalizado, não o de um evento exterior do qual o sujeito pudesse desligar-se.

Nesse sentido, integram-se a observação de PELLEGRINI (2009: 10) de que a poesia de Trakl “poderia resumir o sentido exemplar de toda poesia, se é o fim de toda poesia incitar-nos a recuperar esse mundo ideal a que aspira o homem, e se é a um só tempo denúncia e recusa do mundo falso, inautêntico que se nos oferece” e a de STAROBINSKI (1999: 9) a respeito das poesias que vigorosamente testemunham a Guerra:

Perante certos acontecimentos graves e absolutos, o testemunho, nascido em suas profundezas, profere o canto: o grito que se esforça pela pureza. Face ao destino, um ato libertador se cumpre, – palavra que exprime o terror e a piedade diante do mal, que denuncia a cegueira passional, palavra que conduz a desgraça à luz gloriosa que nada pode macular.

É preciso dizer que supor nessa resistência romântica de Trakl ao mal um simples maniqueísmo seria grande injustiça ao poeta, para quem a bondade e a pureza são olhadas, por assim dizer, de frente, em sua *impotência*. Mas não só isso: o homem, para Trakl, é um ser fadado à destruição e incontornavelmente desgraçado não apenas por ser abandonado (por um Deus inexistente ou indiferente) ao mal, mas também, e talvez sobretudo, porque ele próprio é perpetrador do mal. Como bem observa BARRENTO (1992: 11), Trakl “nunca coloca a questão religiosa para encontrar qualquer forma de salvação, mas sempre, e apenas, para confirmar uma culpa”. Por um lado, ele verbaliza o mal, reconhecendo a pureza e a bondade como estrangeiras sem lugar no mundo e impotentes diante da corrupção. Por outro, ele justamente o recusa, e afirma a pureza e a bondade, ainda que em uma condição de impotência. Seria essa a sua impossibilidade existencial, capaz de realizar na poesia aquele sentido especial que, segundo STAROBINSKI (1999: 10), um testemunho pode assumir: “o sentido sagrado de um martírio”. Não se permitindo furtar-se ao inferno, Trakl tampouco se submeteu a ele.

## Referências bibliográficas

- BARRENTO, João, ‘Georg Trakl: o mosaico da morte’, in TRAKL, Georg. *Outono Transfigurado*. orto: Assírio e Alvim, 1992.
- CARONE, Modesto, *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAVALCANTI, Claudia. ‘Emergir das Profundezas de G. T.: uma tentativa’, in TRAKL, Georg. *De Profundis*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

- HAMMER, Anette, *Lyrikinterpretation und Intertextualität. Studie zu Georg Trakls Gedichten "Psalm I" und "De Profundis II"*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- KLEEFELD, Gunther, *Das Gedicht als Sühne: Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine Psychoanalytische Studie*. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- MATVEJEVITC, Pedrag, *Pour une poétique de l'événement*. Paris: 10/18, 1979.
- NOVALIS. *Hinos à Noite*, Prefácio e tradução Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- PELLEGRINI, Aldo. 'Introducción a la poesía de Trakl', in TRAKL, *Poemas*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.
- RIMBAUD, Arthur, *Les Illuminations, Une Saison en Enfer*. Paris: Léon Vanier, 1892.
- ROLLESTON, James, 'Choric Consciousness in Expressionist Poetry', in *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ed. Neil H. Donahue. New York: Camden House, 2005.
- SANTOS, Manuela Delfim, *Morte, Amor e Poesia: o Romantismo em Novalis*. Edição original na Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, 1947, disponível em: <http://www.delfimsantos.net/manuela/Novalis.htm>. Acesso em: 7 out. 2014.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. 'Poemas nascidos entre as sombras'. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,poemas-nascidos-entre-as-sombras,675486,0.htm>. Acesso em: 9 jan. 2015.
- STAROBINSKI, Jean, *La Poésie et la Guerre*. Genève: Zoè, 1999.
- TRAKL, Georg, *De Profundis*. Tradução e posfácio de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Das Dichterische Werk auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklennar*. München: Deutscher Taschenbuch, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Outono Transfigurado*, Tradução e prefácio de João Barrento. Porto: Assírio e Alvim, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*, Tradução, prólogo e notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

Recebido em 24/02/2015

Aceito em 13/04/2015

# Caracterização: a obra de arte crítico-literária

[*Charakteristik*: the masterpiece of literary criticism]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-883737565>

Constantino Luz de Medeiros<sup>1</sup>

**Abstract:** Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829) regarded the *Charakteristik* as a masterpiece of literary criticism in which both the extrinsic and intrinsic aspects of the literary work should be taken into consideration and understood as an unity. According to this theory, the task of literary criticism was to reveal the tendency and the ideal of the work of literature through the observation and understanding of several aspects which belonged either to the letter or to the spirit of the work, or that might even transit between these two realms. The main purpose of this paper is to introduce and to discuss some aspects of Schlegel's Philosophy of Characterization, as it is exposed in his *Fragmente zur Poesie und Literatur*, the *Literary Notebooks*, (1793-1803), and to demonstrate how the German critic concretized his theory in his *Meister-Aufsatz*, the *Characterization of Wilhelm Meister's Apprenticeship*, from 1798.

**Key-words:** Friedrich Schlegel; *Charakteristik*; literary criticism; philosophy of the *history*; Meister-Aufsatz

**Resumo:** Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829) compreendia a *Charakteristik* como uma obra de arte da crítica literária, na qual tanto os aspectos extrínsecos quanto os intrínsecos deveriam ser levados em consideração e compreendidos como uma unidade. De acordo com essa teoria, a tarefa do crítico de literatura era revelar a tendência e o ideal da obra literária através da observação e compreensão de certos aspectos que pertenceriam tanto à letra quanto ao espírito da obra, ou que poderiam transitar entre esses dois âmbitos. O intuito principal desse artigo é introduzir e discutir alguns aspectos da *Filosofia da caracterização* de Schlegel, exposta em seus *Fragmente zur Poesie und Literatur*, os *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1793-1803), e demonstrar como o crítico alemão concretizou sua teoria no *Meister-Aufsatz*, o *Ensaio sobre os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang Goethe, de 1798.

**Palavras-chave:** Friedrich Schlegel; Caracterização; Crítica literária; filosofia da história; Meister-Aufsatz

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-910, São Paulo, SP, Brasil. Email: constantinoluz@usp.br

# 1 Introdução

Através da caracterização crítico-literária, a denominada *Charakteristik*, Friedrich SCHLEGEL busca concretizar a máxima de que um texto crítico-literário deve ser ele mesmo uma obra de arte, isto é, um complemento da criação artística, tornando a poesia mais poética e a crítica ainda mais crítica. Instrumento de reflexão sobre a literatura, a caracterização deve favorecer uma visão do todo da obra, de modo a estabelecer se ela alcançara seu ideal. Para tal fim, o crítico observa diversos aspectos: o contexto histórico da obra, a tradição literária; os elementos estéticos, estilísticos, linguísticos, filológicos, biográficos; a relação entre as partes e o todo da obra, e o lugar do escrito entre as outras criações do autor. Aliada aos aspectos formais, estruturais, e a matéria tratada, a caracterização leva igualmente em consideração algo que transita entre a letra e o espírito da obra. Entre as principais caracterizações de Schlegel encontram-se: a resenha sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, romance de Johann Wolfgang Goethe, também conhecida como *Über Meister*, ou *Meister-Aufsatz*; a caracterização sobre as obras de Giovanni Boccaccio: *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* [Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio]; a caracterização sobre Forster: *Georg Forster, fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker* [Georg Forster, fragmento de uma caracterização do clássico alemão]; e, finalmente, a caracterização sobre Gotthold Ephraim Lessing: *Über Lessing* [Sobre Lessing]<sup>2</sup>.

Segundo KLUGE (2002: 167), o termo *Charakter* advém do francês *caractère*, que, por sua vez, tem origem no grego *charaktér*, uma variação de *charássein*, que significa cunhar, marcar, designar. Ainda de acordo com o autor, a palavra já possuía em grego um sentido literal e outro abstrato, isto é, ao mesmo tempo em que tinha o significado de marcar algo, também denotava algo como a marca moral, ou seja, uma qualidade principal de um homem. Em outros dicionários da época de Schlegel, como o ADELUNG (1811: 1321) ou ainda o THIBAUT (1804: 89), o termo *Charakteristik* tem igualmente a acepção de “sinal diferenciador”, *Unterscheidendes Merkmal*, o que indica que Schlegel utilizou um termo da tradição histórica ou literária, inserindo-o no

<sup>2</sup> As caracterizações de Friedrich Schlegel foram publicadas nos anos de 1796 [Caracterização sobre o Woldemar, de Jacobi]; 1797 [Caracterização sobre Georg Forster]; 1797 [Caracterização de Lessing]; 1798 [Caracterização do Wilhelm Meister, de Goethe]; 1801 [Caracterização sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio]. (cf. SCHLEGEL 1967).

contexto de sua teorização crítico-literária. MESSLIN (2011: 364) defende a tese de que a caracterização de Schlegel remonta à busca grega pela determinação do *ethos* na obra de arte, concretizando a filosofia moral do autor de *Lucinde* nas caracterizações. Assim, em sintonia com a acepção original do termo “caráter”, a caracterização schlegeliana tem uma íntima relação com a determinação da singularidade da obra literária. Por outro lado, o nome pode ter sido uma influência advinda do âmbito das artes plásticas, onde a palavra *Charakter* se aproxima de arte do retrato, *Porträtkunst*, ou seja, a arte de delinear ou retratar as singularidades de alguém. Todavia, a mais provável razão para a escolha da palavra caracterização por Schlegel advém da tradição filosófica e literária encontrada pelo crítico nas obras de Teofrasto, Casaubon, La Bruyère, Joseph Hall e Shaftesbury, entre outros. BRUYÈRE (1995: 15) retoma em *Les Caractères*, obra de 1670, a antiga tradição de criar retratos sociais ou de costumes que surgira ainda na Antiguidade com o filósofo grego Teofrasto (c. 370 - 288 a. C.), cujo nome verdadeiro era Tírtamo de Ereso. A caracterização de perfis sociais inaugurada por Teofrasto é retomada pelo humanista Isaac Casaubon (1559-1614), o qual, ainda no ano de 1592, publica *Prolégomènes à l'édition des Caractères de Théophraste*, cuja influência sobre Joseph Hall (1574-1656), e sua obra *Characters of Vertues and Vices* (1608) espalha o gênero da caracterização por toda a literatura europeia. É nessa tradição que se insere igualmente outra obra que provavelmente serviu de inspiração a Schlegel, o escrito de Antony Ashley Cooper, terceiro Conde de Shaftesbury (1671-1713), intitulado *Characteristicks of men, manners, opinions and times*, obra que teve treze edições até o ano de 1790. Após as diversas edições da obra de Shaftesbury o termo foi incorporado ao léxico crítico-literário, de modo que, na época de Schlegel, ele já possuía o significado de descrição de um quadro, situação, assim como a exposição e delineação das qualidades de uma pessoa ou obra.

A análise das caracterizações de Schlegel demonstra que esse tipo de exegese crítico-literária não se atém a um objeto único, podendo abarcar uma obra (*Wilhelm Meister, Woldemar*); um conjunto de obras (*Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*); a produção crítica (ou política) de um autor (*Georg Forster, Lessing*); e até mesmo um panorama da poesia (*A poesia antiga e a poesia moderna*). O caráter inédito da caracterização reside principalmente na busca por algo além do que está dado no texto literário, ou seja, sua tendência, seu ideal. É com esse sentido que se deve entender a afirmação de Schlegel de que “a crítica se funda numa Ideia, antecipação divinatória

de um todo orgânico ainda não realizado, mas por realizar num progresso infinito” (SUZUKI: 1998, 185). Ao estabelecer o ideal imanente à própria obra, o crítico tem como uma de suas prerrogativas fundamentais o reestabelecimento de um texto que, em seu devir, na realização desse ideal, representa uma tarefa infinita.

## 2 A filosofia da caracterização

Toda obra de arte romântica é poesia da poesia e poesia crítica, aproximando-se da caracterização.  
(SCHLEGEL 1981: 134)

De modo semelhante a outros aspectos de sua teorização crítico-literária, a caracterização revela o esforço de Schlegel por estabelecer uma crítica universalmente válida. Nesse sentido, em alguns de seus *Fragmentos sobre poesia e literatura*, o crítico alemão busca sistematizar o gênero através de um esquema que denomina “dedução das categorias críticas, ou, filosofia da caracterização” (SCHLEGEL 1981: 132, fragmento 567). Nessa espécie de concepção arquitetônica da crítica literária, o autor de *Lucinde* divide a *Charakteristik* em tópicos. O esquema tem o intuito de classificar as categorias que devem ser consideradas na análise de uma obra de arte literária. Assim o fundamento da caracterização schlegeliana é o estabelecimento do caráter, ou da essência da obra:

Das Wesen, der substantielle Theil (das Herz seines Lebens) eines Kunstwerkes ist das, worauf alles andre hindeutet, woraus es entspringt, weshalb es da ist, der letzte Zweck und der erste Grund des Ganzen. Die Charakteristik erfordert gleichsam eine Geographie ein leichtes und korrektes Skelett; eine geistige und aesthetische Architektonik des Werkes, seines Wesens, seines Tons; und endlich: eine psychologische Genesis, die Entstehung aus seiner Veranlaßung, durch Gesetze und Bedingungen der menschlichen Natur.<sup>3</sup>

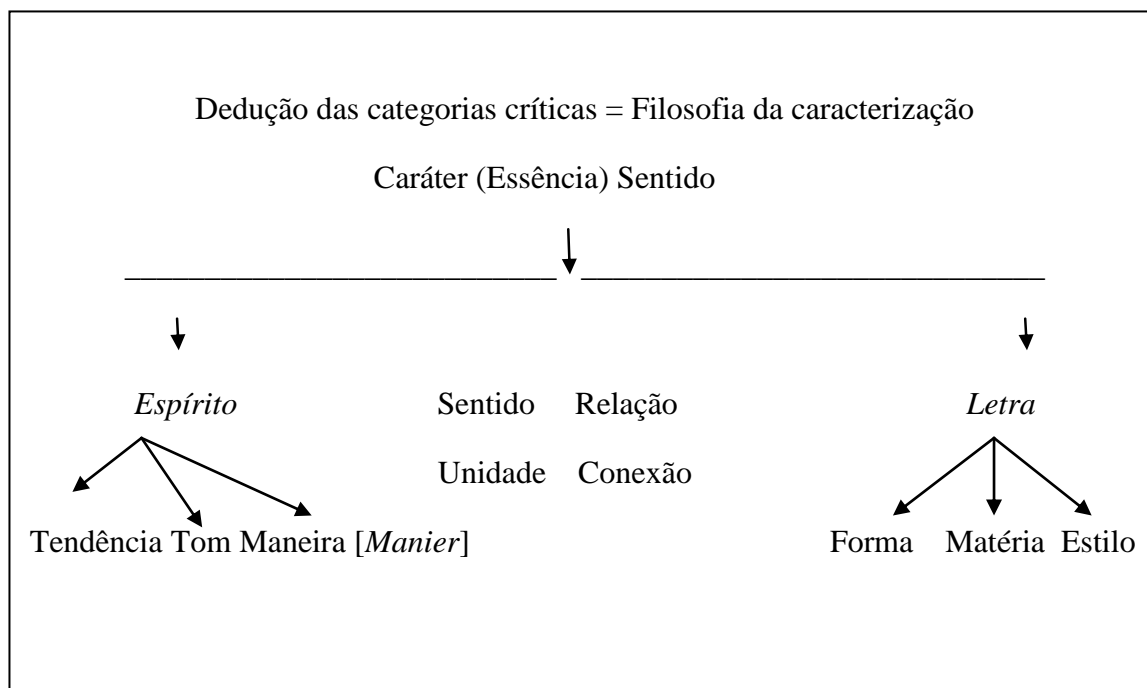
A análise crítica, filológica, filosófica, histórica, estilística – pois a caracterização observa igualmente os detalhes linguísticos e estilísticos de um autor, como é o caso da

---

<sup>3</sup> O essencial, a parte substancial de uma obra de arte (o núcleo de sua existência) é o elemento para onde tudo aponta. É de lá que surge a obra, a razão de seu existir, bem como o fim último e a primeira razão do todo. A caracterização necessita de algo como uma geografia, um esqueleto da obra; precisa de uma arquitetura estética da obra, sua essência, seu tom, e, finalmente, uma gênese psicológica, a razão de seu surgimento pelas leis e condições da natureza humana (SCHLEGEL 1981: 132; fragmento 567). Todas as traduções de fragmentos ou textos de Friedrich Schlegel são de nossa autoria, com exceção daquelas nas quais está identificado o tradutor.

caracterização das obras poéticas de Giovanni Boccaccio – deve se constituir em uma criação em segunda potência, sendo, ao mesmo tempo, crítica e crítica da crítica. Esses aspectos demonstram a singularidade do sistema crítico-literário de Schlegel, principalmente se forem levadas em consideração as poéticas normativas que vigoraram até pouco tempo antes de suas caracterizações. Ocupando a posição central nesse sistema encontra-se a essência da obra analisada, que para o crítico deve ser a primeira coisa a ser encontrada pelo crítico e caracterizador. Partindo dessa posição central ocupada pela essência [*Wesen*] ou caráter [*Charakter*] da obra, o crítico deve então analisar os aspectos intrínsecos e extrínsecos, ou seja, os elementos inerentes à obra, e sua inserção no contexto histórico e social em que foi produzida. Subordinados à essência ou caráter central da obra, o espírito e a letra são níveis hierárquicos com os quais outros elementos estão relacionados. Essa divisão entre a letra e o espírito da obra surge nos “Fragmentos sobre poesia e literatura”, *Fragmente zur Poesie und Literatur* (SCHLEGEL 1981: 132), exposta através de um quadro, o qual reproduzimos abaixo:

[Figura 1; SCHLEGEL 1981: 132, fragmento 567).



De acordo com o quadro acima, a tendência da obra, o tom e a maneira estão subordinados ao espírito, enquanto a forma, a matéria e o estilo se subsumem à letra do fenômeno literário. Em outro fragmento da mesma época, SCHLEGEL (1981: 122, fragmento 443) também afirma que o espírito de uma obra é sempre algo indeterminado, e, assim, incondicionado. Entre a letra e o espírito da obra caracterizada, o crítico ainda insere o sentido, a unidade, a relação e a conexão. Apesar da estrutura formal desse organograma, o qual divide a caracterização entre espírito e letra, Schlegel assevera em diversos trechos de sua obra que a caracterização de uma obra necessita de uma crítica divinatória, que possa levar em consideração algo que se move entre esses dois âmbitos. Assim, elementos como a tendência e o ideal não podem ser derivados apenas de um dos lados da obra, isto é, somente de sua letra ou de seu espírito, mas de uma aproximação recíproca entre os dois âmbitos. Outro aspecto interessante da filosofia da caracterização schlegeliana é o fato de que essa forma de crítica contempla um ponto de vista comum e outro transcendental. Em analogia ao bufão comum e o transcendental, os quais atuam através da atitude irônica, o crítico e caracterizador deve problematizar a obra de arte literária e, ao mesmo tempo, refletir de um modo autocrítico sobre sua própria atividade. A caracterização também se diferencia de outros gêneros crítico-literários como a resenha por seu caráter divinatório, pois, segundo o estudioso, a resenha se ocupa com obras de seu tempo, enquanto a caracterização também deve buscar o estabelecimento de algo que ainda inexistente, ou que se encontra ainda em tendência:

Eine Charakteristik ist ein Kunstwerk der Kritik, ein *visum repertum* der chemischen Philosophie. Eine Rezension ist eine angewandte und anwendende Charakteristik, mit Rücksicht auf den gegenwärtigen Zustand der Literatur und das Publikum. Übersichten, literarische Annalen sind Summen oder Reihen von Charakteristiken. Parallelen sind kritische Gruppen. Aus der Verknüpfung beider entspringt die Auswahl der Klassiker, das kritische Weltsystem für eine gegebene Sphäre der Philosophie oder der Poesie.<sup>4</sup>

A tentativa de definir a individualidade da obra literária transforma a caracterização em uma extensão, um complemento da literatura. Esse fato pode ser observado na afirmação de que apenas indivíduos podem e devem ser caracterizados, pois, “tudo o

---

<sup>4</sup> Uma caracterização é uma obra de arte da crítica, um *visum repertum* da filosofia química. Uma resenha é uma caracterização aplicada ou que se aplica em vista do estado atual da literatura e do público. Panoramas, anais literários, são somas ou séries de caracterizações. Paralelos são grupos críticos. Da junção de ambos nasce a seleção de clássicos, o sistema cósmico crítico para uma dada esfera da filosofia ou poesia. (SCHLEGEL 1997: 140, fragmento 439, tradução de Márcio Suzuki).



que deve ser criticado tem de ser um indivíduo, mas a individualidade não deve ser exposta na caracterização de modo histórico, mas de modo mímico” (SCHLEGEL 1981: 138, fragmento 634). Nesse sentido, o crítico se questiona sobre a possibilidade de se caracterizar outra coisa que não indivíduos. Na terminologia de Schlegel, a concepção de indivíduo pode significar um ser humano, uma obra, ou mesmo um conjunto de obras. Mas, de acordo com o crítico, apenas indivíduos clássicos, fossem eles obras ou homens, deveriam ser o assunto da caracterização (SCHLEGEL 1981: 142, fragmento 677). O mesmo ideal de indivíduo clássico se aplica ao ideal de crítico para Schlegel. Esse novo estudioso de literatura sabe da necessidade de ser “ele mesmo e, ao mesmo tempo, outra pessoa, para conseguir caracterizar uma obra individual.” (SCHLEGEL 1981: 140, fragmento 654).

Assim, o crítico caracterizador deve igualmente ser capaz de compreender todo o desenvolvimento de uma obra, descrevendo cada passo de sua formação, pois caracterizar significa compreender profundamente um assunto, uma obra, entendendo seu espírito:

Der gute Kritiker und Charakteristiker muß treu, gewissenhaft vielseitig beobachten wie der Physiker, scharf messen wie der Mathematiker, sorgfältig rubricieren wie der Botaniker, zergliedern wie der Anatom, scheiden wie der Chemiker, empfinden wie der Musiker, nachahmen wie ein Schauspieler, praktisch umfassen wie ein Liebender, überschauen wie ein Philosoph, cyclisch studiren wie ein Bildner, streng wie ein Richter, religiös wie ein Antiquar, den Moment verstehen wie ein Politiker<sup>5</sup>.

No que concerne a estrutura, as caracterizações de Schlegel obedecem à sequência descrita em sua filosofia da caracterização, isto é, a busca pela singularidade da obra, de seu caráter central, ou, como no caso de indivíduos, a procura por traços significativos que diferenciam esse indivíduo de outros. Nessa primeira etapa da caracterização, um termo utilizado frequentemente é *Grundzüge*, que pode ser traduzido como “traço característico”. Essa palavra é empregada pelo crítico para definir o que considera característico na obra, ou seja, o que a diferencia de outros escritos. Na caracterização de *Georg Forster*, um dos traços característicos é “a liberdade do espírito desse homem universal”; na caracterização sobre o *Woldemar* de Jacobi, “a reflexão filosófica”; nas

---

<sup>5</sup> O bom crítico e caracterizador [*Charakteristiker*] deve observar de forma versátil, fiel e conscienciosa como o físico, medir e calcular milimetricamente como o matemático, classificar e rubricar atenciosamente como o botânico, dissecar como o anatomista, distinguir como o químico, sentir como o músico, imitar como o ator, compreender de forma prática como um amante, ter a visão do todo como um filósofo, estudar circularmente como um artista, ser severo como um juiz, religioso como um antiquário e entender o momento como um político. (SCHLEGEL 1981: 138, fragmento 635).

*Obras poéticas de Giovanni Boccaccio*, “a representação objetiva através da forma breve”; na caracterização de *Lessing*, o argumento de que “Lessing foi um espírito revolucionário que provocou imensas erupções onde quer que tenha atuado” (SCHLEGEL 1967: 101). Do mesmo modo, na caracterização do *Wilhelm Meister*, Schlegel afirma que o caracterizador deve buscar o espírito, ou seja, “a individualidade absoluta” que paira sobre o escrito (SCHLEGEL 1967: 126). Após a delimitação do traço característico, o exegeta deve prosseguir em sua análise, buscando refletir sobre a forma e a matéria, indicar os acertos e erros, e verificar se o artista foi capaz de alcançar o objetivo proposto. Todos esses aspectos auxiliam a definir a essência da obra, a partir da qual é possível observar outros elementos estruturais. Além disso, o conhecimento histórico é imprescindível, pois, “para poder caracterizar um autor é necessário conhecer seu mundo, caso contrário não será possível conhecer a tendência, isto é, o interior da obra, o que ela deseja e o âmbito ao qual pertence” (SCHLEGEL 1963: 98, fragmento 840). Essa mesma preocupação com o contexto histórico é demonstrada na *Charakteristik* sobre Giovanni Boccaccio:

Mann kann den Charakter eines Dichters im ganzen nie mit einiger Richtigkeit treffen, bevor man nicht den Kreis der Kunstgeschichte gefunden hat, zu dem er gehört, das größere Ganze, von dem er selbst nur ein Glied ist. Man muß es mit solchen Konstruktionen, welche die einzige Grundlage jeder reellen Kunstgeschichte sind, eben so lange versuchen, bis man das Recht endlich gefunden zu haben sich durch mancherlei Bestätigungen versichern kann. Hat man nur den Geist der Kunst überhaupt, von der eine Geschichte gesucht wird, und fehlt es dabei nur nicht an Ernst und unermüdlichem Studium, so wird man sich über schlechten Erfolg in dem Versuch, die Entstehung des wirklich Gebildeten und die innere Organization dieser Entstehung und Bildung zu begreifen, nicht beklagen dürfen.<sup>6</sup>

Desse modo, as caracterizações seguem uma série de ações: a definição da obra e do objetivo da caracterização; a busca por traços singulares; o estabelecimento da essência ou caráter da obra; a análise minuciosa dos escritos do autor; a discussão sobre os elementos relacionados ao contexto histórico; a procura pela tendência e a intenção da obra; os argumentos sobre a forma e a matéria tratadas na obra; a definição da

---

<sup>6</sup> Não se pode jamais acertar com precisão o caráter de um poeta em todos os seus aspectos antes que se tenha encontrado o círculo da história da arte ao qual ele pertence, o todo, do qual ele próprio é apenas um membro. Com tais construções, que são o único fundamento de toda história da arte real, deve-se experimentar até que se possa garantir, através de diversas confirmações, que se encontrou a coisa certa se apenas se possui o espírito da arte, do qual se procura uma história, e se também não falta um incansável estudo e seriedade, então não se deve queixar de um resultado medíocre na tentativa de compreender a origem, a organização interna e a constituição do que foi efetivamente formado. (SCHLEGEL 1967: 391).

impressão absoluta que a obra pode deixar no leitor de qualquer época ou lugar, e, por fim, o estabelecimento do ideal individual. Mas, além dessa série de procedimentos formais, a caracterização pressupõe um crítico que tenha sentido para o todo, e que seja capaz de “entender um autor melhor do que ele próprio se entendeu” (SCHLEGEL 1967: 391).

### 3 Tendência, impressão absoluta e ideal individual da obra

Forma e estilo são intencionais, mas não o espírito, o tom, e a tendência. (SCHLEGEL 1967: 391).

Entre as inovações crítico-literárias postuladas por Schlegel em sua filosofia da caracterização encontram-se a tendência, a impressão e o ideal da obra literária. Esses aspectos da exegese crítico-literária surgem igualmente em outros textos do autor, mas, no contexto da teoria sobre a caracterização eles adquirem um significado especial. A palavra “tendência”, por exemplo, foi utilizada pelo estudioso para definir não apenas fenômenos literários, mas também obras filosóficas e até mesmo adventos políticos de sua época. A palavra também se encontra inserida no centro da polêmica envolvendo o fragmento 216 da *Athenäum*, o qual afirmava que a “Revolução Francesa, o *Meister*, de Goethe, e a doutrina-da-ciência, de Fichte, eram as maiores tendências da época”. (SCHLEGEL 1997: 83, fragmento 216). Em seu escrito *Da Ininteligibilidade [Über die Unverständlichkeit]*, o crítico afirma que toda a confusão relacionada ao fragmento se encontra na palavra “tendência” que, naquele contexto, tinha o significado de “algo que aponta em uma direção”, “um ideal que ainda não se concretizara”, e que seu tempo poderia também ser chamado de “época das tendências” (SCHLEGEL 1967: 367). O termo surge muitas vezes de um modo similar à “intenção do todo”, indicando a essência daquilo que o autor se propôs a criar. É por essa razão que Schlegel também trata da tendência como “essência que advém da força interior”:

Das innere Wesen und Streben eines Dinges heißt die Tendenz [...] Die Tendenz betrifft das innere Wesen des Gegenstandes. Das Wort Tendenz ist absichtlich gewählt

worden, statt des Wortes Wesen, weil in dem Worte Tendenz zugleich enthalten ist der Begriff einer strebenden Kraft, als worin das innere Wesen besteht.<sup>7</sup>

Assim, o conceito de tendência está intimamente relacionado à intenção do conjunto da obra. Na conclusão de seu ensaio sobre Lessing, o estudioso indica igualmente que “há tendências secundárias e tendências principais, assim como existem intenções secundárias e principais, sendo que a junção de todos esses elementos compõe a intenção do todo” (SCHLEGEL 1967: 412). Para o autor de *Lucinde*, encontrar e delimitar a tendência de uma obra é uma das tarefas mais difíceis que se coloca ao caracterizador. Ao estabelecer a relação recíproca entre as partes, chegando a uma intuição do conjunto, o crítico deve definir o caráter da obra. É por essa razão que uma das palavras mais frequentes nas caracterizações é *Eigentümlichkeit* [singularidade, particularidade ou característica]. De acordo com essa visão, como todo indivíduo representa um microcosmo em relação ao todo, especificar a singularidade do indivíduo é caracterizar o universo (SCHLEGEL 1963: 292, fragmento 1157). O singular [*Eigentümlich*] – seja em uma obra de arte literária, um indivíduo, ou mesmo no conjunto de obras de um autor – é um dos fundamentos do conceito de tendência. Um segundo aspecto a ser analisado pelo crítico de literatura na composição da caracterização é a impressão [*Eindruck*] da obra. Todavia, a impressão de que trata Schlegel não se assemelha à teoria do efeito da obra sobre o leitor, como era comum no século XVIII alemão. O estudioso almeja estabelecer a impressão absoluta que qualquer leitor, em qualquer época, pode apreender, e não a mera impressão momentânea e passageira. A falsa tendência que a primeira impressão de uma obra pode exercer sobre o leitor é teorizada por Schlegel em sua caracterização sobre Lessing:

Der erste Eindruck literarischer Erscheinungen aber ist nicht bloß unbestimmt: er ist auch selten reine Wirkung des Sache selbst, sondern gemeinschaftliches Resultat vieler mitwirkenden Einflüsse und zusammentreffenden Umstände. Dennoch pflegt man ihn ganz auf die Rechnung des Autors zu setzen, wodurch dieser nicht selten in ein durchaus falsches Licht gestellt wird.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Denomina-se tendência ao que advém da força interior, da ânsia de uma coisa [...] A *tendência* compreende a essência interior do objeto caracterizado. A palavra foi escolhida intencionalmente, ao invés da palavra essência, porque na palavra tendência está contida ao mesmo tempo a concepção de uma força que aspira a algo [*strebend Kraft*], sendo aquilo mesmo que constitui a essência interior (SCHLEGEL 1964: 270).

<sup>8</sup> A primeira impressão dos fenômenos literários não é somente indefinida: ela também é raramente o efeito puro da própria da própria coisa, mas o resultado comum de diversas influências e condições reunidas e atuantes. Apesar disso, costuma-se atribuir essa impressão totalmente ao autor, o que tem por consequência o fato de, não raramente, esse autor ser compreendido sobre uma luz completamente falsa (SCHLEGEL 1967: 101).

Ao afirmar que a crítica de uma obra deve ser capaz de expor ao leitor a impressão absoluta, o crítico chama a atenção para o caráter universal dessa impressão, já que não é qualquer impressão, mas apenas aquela que for necessária, evitando que a exegese literária se perca em juízos subjetivos. Segundo EICHNER (1970: 11), ao inserir a problematização sobre a impressão absoluta, isto é, um elemento universalmente válido em sua caracterização, e ao demonstrar que a exposição dessa impressão é a principal tarefa da exegese crítico-literária, Schlegel indica uma nova forma de se fazer crítica literária. René Wellek também aponta para a originalidade do conceito de impressão absoluta na caracterização:

Schlegel sugere principalmente sólidos e sóbrios princípios de interpretação [...] Em geral, define o objeto da crítica como sendo dar-nos um reflexo da obra, comunicar seu espírito peculiar, apresentar a impressão pura, de modo que, na sua apresentação, se verifique a cidadania artística do autor: não apenas um poema sobre um poema, a fim de deslumbrar por um momento; não meramente a impressão que uma obra produziu ontem ou produz hoje sobre esta ou aquela pessoa, mas a impressão que deverá sempre produzir sobre todas as pessoas cultas. Isto é reconhecer o apelo universal de todo julgamento crítico (WELLEK 1967: 6).

Ao tornar-se o instrumento de exposição da impressão necessária [*Darstellung des notwendigen Eindrucks*] a caracterização revela a singularidade da obra de arte literária. Assim, um de seus objetivos principais é transmitir ao leitor essa impressão absoluta da obra literária, cuja essência encontra-se entre o espírito e a letra. Para tal fim, o crítico precisa penetrar na obra de arte literária, de modo a estabelecer a essência, a tendência do escrito, e a impressão absoluta.

#### 4 A caracterização dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang Goethe.

A caracterização escrita por Schlegel sobre o *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang Goethe, é, de acordo com Mennemeier (1971: 221), “a expressão do entusiasmo de um crítico de literatura, o qual encontra *in concreto* algo que há muito tempo procurava”. De certo modo, essa afirmação corrobora o sentimento patente no ensaio de Schlegel sobre o romance de Goethe. Considerada pela crítica literária como uma obra prima dos estudos sobre literatura, a caracterização do *Wilhelm*

*Meister*, também chamada de *Meister-Aufsatz*, representa um exemplo prático de “obra de arte crítico-literária” (como o crítico denominava esse tipo de ensaio crítico-literário) capaz de abordar os elementos intrínsecos e extrínsecos da obra, o contexto histórico, e oferecer uma compreensão panorâmica sobre as relações entre as partes e o todo. Para Wellek (1967: 29), o ensaio sobre *Wilhelm Meister* é justamente famoso porque consegue definir a atitude do autor, a impressão geral e o caráter particular de cada parte bem como os principais caracteres da ação.

Publicado no ano de 1798 na revista *Athenäum*, a caracterização parte da análise sobre o modo como as personagens são tratadas, o desenrolar de cada capítulo e os aspectos estruturais da narrativa. Através disso, Schlegel demonstra como esse tipo de escrito crítico-literário deve sondar não apenas os aspectos formais e estruturais, mas também “o espírito do conjunto da obra que se revela [também] através dos personagens” (SCHLEGEL 1967: 130). Para o autor de *Lucinde*, contrariando a regra clássica de representação de personagens das classes mais altas, a denominada *Ständeklausel*, a narrativa do romance goetheano principia com personagens comuns: “O que acontece e é discutido aqui não é extraordinário, e as primeiras figuras que surgem não são nem grandes e nem maravilhosas” (SCHLEGEL 1967: 130). O mesmo se dá com a narrativa, que para o crítico começa de um modo sutil e desprezioso:

Ohne Anmaßung und ohne Geräusch, wie die Bildung eines strebenden Geistes sich still entfaltet, und wie der werdende Welt aus seinem Innern Leise emporsteigt, beginnt die klare Geschichte. Was hier vorgeht und was hier gesprochen wird, ist nicht außerordentlich, und die Gestalten, welche zuerst hervortreten, sind weder groß noch wunderbar [...] Die Umriss sind allgemein und leicht, aber sie sind genau, scharf und sicher. Der kleinste Zug ist bedeutsam, jeder Strich ist ein leiser und alles ist durch helle und lebhaftige Gegensätze gehoben<sup>9</sup>.

De acordo com a leitura de Schlegel, ao expor personagens comuns em situações “nada excepcionais”, o romance de Goethe busca arrebatá-lo a simpatia do leitor. Essa aproximação pode ser sentida na afirmação do crítico de que “através da narrativa serena, o espírito se sente tocado de um modo suave, em toda parte, e mesmo sem conhecer as personagens ele as considera como conhecidas.” (SCHLEGEL 1967: 126). O

---

<sup>9</sup> Sem presunção e sem barulho, assim como a formação de um espírito esforçado se desenvolve em silêncio, e como o mundo em devir surge a partir de seu interior, principia a clara história. O que ocorre e é dito aqui não é excepcional, e as figuras que primeiro aparecem não são nem grandiosas e nem maravilhosas [...] os traços são leves e simples, mas são exatos, nítidos e seguros. Mesmo o menor traço é significativo, cada linha é um leve aviso, e tudo é destacado por meio de contrastes claros e vivos (SCHLEGEL 1967: 126).

sentimento de proximidade entre a matéria narrada e o leitor é descrito pelo autor da caracterização como o resultado feliz do modo de exposição [*Die Art der Darstellung*] que o narrador foi capaz de desenvolver, e que faz com que “qualquer pessoa formada tenha a impressão de se reencontrar na obra” (SCHLEGEL 1967: 127). A identificação do público leitor com a obra faz com que o acompanhamento das peripécias que acontecem no desenvolvimento do protagonista Wilhelm Meister, um típico filho da burguesia comerciante, ocorra de um modo desprezioso, “com um sorriso benevolente do leitor” (SCHLEGEL 1967: 126). De acordo com Marcus Mazzari, ao revelar o desenvolvimento espiritual de um jovem burguês em busca de aventuras e de formação, o romance de Goethe também tem o mérito de levantar questões sobre a sociedade de seu tempo:

Com meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da *formação* do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas. Fez assim com que a obra paradigmática do *Bildungsroman* avultasse também como a primeira manifestação alemã realmente significativa do romance social burguês, na época já amplamente desenvolvido na Inglaterra e na França. (MAZZARI 2006: 9).

Nesse sentido, o fato de as personagens se parecerem homens de verdade e não “qualquer um” colabora para a identificação do leitor com o romance. Outro aspecto singular da caracterização é a questão da importância das personagens para o entendimento da obra. De acordo com Schlegel, as personagens interessam apenas enquanto instrumento para compreensão do conjunto da obra e não como mera especulação sobre os aspectos sociais que levaram Goethe a utilizar esse ou aquele procedimento. Desse modo, o crítico acredita que também não deve ter sido a intenção do autor/narrador apresentar as personagens em um grau mais intenso do que aquele necessário à verossimilhança e a representação do todo da obra:

Doch konnte es nicht seine Absicht sein, hier tiefer und voller darzustellen, als für den Zwecke des Ganzen nötig und gut wäre; und noch weniger konnte es seine Pflicht sein, einer bestimmten Wirklichkeit zu gleichen. Überhaupt gleichen die Charaktere in diesem Roman zwar durch die Art der Darstellung dem Porträt, ihrem Wesen nach aber sind sie ein unerschöpflicher Stoff und die vortrefflichste Beispielsammlung für sittliche und gesellschaftliche Unterrichtungen.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Não pode ter sido essa a intenção dele [do autor/narrador], representar as personagens de um modo mais profundo e completo do que o necessário e útil; e menos ainda teria sido sua obrigação assemelhar a obra a uma determinada realidade de modo a cumprir o objetivo do todo. Na verdade, apesar de as personagens nesse romance se parecerem com retratos, em razão do modo de representação, ainda assim, segundo sua essência, elas são todas mais ou menos genéricas e alegóricas. Por isso mesmo, elas são

Apesar de afirmar que a obra oferece matéria inesgotável, ou seja, a mais completa coleção de exemplos para investigações morais e sociais, Schlegel adverte para o perigo de investigações que buscassem reduzir seu escopo a esses elementos. Nesse sentido, o autor de *Lucinde* assevera que uma crítica que se concentrasse apenas em juízos morais sobre a particularidade das personagens “seria a mais infrutífera das tentativas” (SCHLEGEL 1967: 143). Assim como demonstrou em sua filosofia da caracterização, uma das tarefas do crítico é buscar a impressão absoluta que a obra de arte pode exercer sobre qualquer leitor em qualquer tempo. Após haver reconhecido e discutido diversos aspectos da estrutura do romance de Goethe, Schlegel aponta para o núcleo da narrativa, isto é, aquilo que organiza o conjunto da obra. Nesse caso, inserida no romance de Goethe se encontra a aproximação recíproca entre uma doutrina-da-arte e uma doutrina-da-formação, as quais fundamentam os acontecimentos e a composição das personagens. De acordo com essa lógica, através do mundo do espetáculo em que o protagonista do romance se insere, o autor/narrador tem o mote para refletir sobre as artes, os gêneros poéticos e a formação do homem burguês. O crítico acredita que a inserção do *topos* do teatro no romance de Goethe parece ter sido a maneira que o autor utilizou para aproximar os temas da arte e da formação, principalmente por sua semelhança com o universo das relações sociais.

Wenn wir auf die Lieblingsgegenstände aller Gespräche und aller gelegentlichen Entwicklungen, und auf die Lieblingsbeziehungen aller Begebenheiten, der Menschen und ihrer Umgebung sehen: so fällt in die Augen, daß sich alles um Schauspiel, Darstellung, Kunst und Poesie drehe. Es war so sehr die Absicht des Dichters, eine nicht unvollständige Kunstlehre aufzustellen, oder vielmehr in lebendigen Beispielen und Ansichten darzustellen [...] Bei dieser Absicht mußte die Schauspielerwelt die Umgebung und der Grund des Ganzen werden, weil eben diese Kunst nicht bloß die vielseitigste, sondern auch die geselligste aller Künste ist, und weil sich hier vorzüglich Poesie und Leben, Zeitalter und Welt berühren, während die einsame Werkstatt des bildenden Künstlers weniger Stoff darbietet, und die Dichter nur in ihrem Innern als Dichter leben, und keinen abgesonderten Künstlerstand mehr bilden.<sup>11</sup>

---

matéria inesgotável e a mais perfeita coleção de exemplos para investigações morais e sociais (SCHLEGEL 1967: 143).

<sup>11</sup> Se olharmos para os assuntos favoritos de todas as conversas, e de todos os desenvolvimentos ocasionais, e para as relações favoritas em todas as ocasiões, os homens e seu meio: salta aos olhos o fato de que tudo gira em torno do espetáculo, da encenação, da arte e da poesia. A verdadeira intenção do poeta foi estabelecer uma completa doutrina poética, ou melhor, expô-la através de exemplos e opiniões vivas [...] Com essa intenção, o mundo teatral tinha de tornar-se o meio e o fundamento do todo, não apenas porque essa arte é a mais variada, mas também a mais sociável de todas as artes, e porque nela se aproximam da melhor maneira poesia, vida, época e mundo, enquanto a oficina solitária do artista plástico oferece menos matéria, e os poetas vivem como poetas apenas interiormente, já não formando mais uma classe artística especial (SCHLEGEL 1967: 132).



Ao comentar o desenvolvimento e a adequação e aprendizado do protagonista em sua procura pela compreensão da sociedade de seu tempo, Schlegel afirma que “cada traço singular [*Charakter*] de Wilhelm Meister é exposto através de outro lado notável, e em uma nova luz, pois, ele precisa aprender em toda parte” (SCHLEGEL 1967: 129). A experiência do protagonista é descrita com detalhes que indicam a importância desse tipo de formação para o homem burguês do final do século XVIII alemão. O duplo movimento realizado por Wilhelm Meister, ao sair de si e entrar no mundo, na sociedade, é descrito por Schlegel em termos de uma experiência “que mescla recordações alegres e dolorosas, pairando entre a plenitude dos desejos, a melancolia e a esperança” (SCHLEGEL 1967: 129). Assim, os anos de formação do protagonista também representam um conflito entre dois aspectos diametralmente opostos, ou seja, uma “incongruência entre a atividade burguesa que ele deve assumir, voltada para o acúmulo de dinheiro e propriedades, e o forte impulso de autoaprimoramento” (MAZZARI 2006: 12). Nesse sentido, a experiência representada pelo personagem principal da obra de Goethe em face do mundo burguês dos filisteus é, de certo modo, traumática. Ao abandonar a formação destinada pelos pais e buscar um mundo de aventuras, sobretudo, com um grupo teatral, Wilhelm Meister é signo de um grande paradoxo no universo dos jovens do final do século e começo do XIX. Nessa sociedade constituída por estratos sociais estanques, a tentativa de conseguir uma visão de mundo cosmopolita e universal era um privilégio apenas dos nobres. É possível observar essa característica da sociedade alemã no século XVIII através do diálogo entre o protagonista Wilhelm Meister e Serlo:

Wäre ich ein Edelmann, so wäre unser Streit bald abgetan; da ich aber nur ein Bürger bin, so muß ich einen eigenen Weg nehmen, und ich wünsche, daß Du mich verstehen mögest. Ich weiß nicht, wie es in fremden Ländern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen wie er will<sup>12</sup>

O duplo movimento realizado por Wilhelm Meister, ao sair de si e entrar no mundo, na sociedade, é descrito por Schlegel em termos de uma experiência “que mescla

---

<sup>12</sup> Se eu fosse um nobre, nosso conflito logo se resolveria, porém, como sou apenas um burguês, devo então trilhar meu próprio caminho, e espero que você possa me compreender. Não sei como deve ser em países estrangeiros, mas, na Alemanha, apenas ao nobre é dada a possibilidade de conseguir uma formação universal e, se posso dizer, pessoal. Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito ao extremo, mas, sua personalidade estará perdida, apresente-se ele do modo que quiser. (GOETHE 2005: 260).

recordações alegres e dolorosas, pairando entre a plenitude dos desejos, a melancolia e a esperança” (SCHLEGEL 1967: 129). A descrição do desenvolvimento espiritual de Wilhelm Meister segue a mesma lógica conflituosa que caracteriza a dualidade entre o interior do jovem sonhador e a dura realidade do mundo dos filisteus. Essa oposição já se encontra muito viva no final do primeiro capítulo do livro, onde, segundo Schlegel, “o entendimento maduro desse homem culto parece estar separado por um imenso abismo da imaginação florescente do jovem amante” (SCHLEGEL 1967: 128). Apesar disso, o intuito da formação da personagem é o aprendizado, mesmo sabendo de antemão que “não lhe faltarão tentações probatórias” (SCHLEGEL 1967: 129). O desacerto entre a formação destinada pelos pais de Wilhelm e a vontade do protagonista pode ser compreendido quando se leva em consideração a biografia da maioria dos jovens do primeiro romantismo alemão, inclusive a de Novalis e de Friedrich Schlegel. Além de ocupar com a descrição das principais características de cada personagem, o crítico aborda de um modo singular como os acontecimentos e as personagens se misturam no romance de um modo mágico e coeso, demonstrando como “o espírito dessa massa se revela” (SCHLEGEL 1967: 130).

Um aspecto formal analisado pelo crítico em seu ensaio sobre o *Meister* (que não havia surgido em sua filosofia da caracterização) é o conceito de “desenvolvimento secundário” [*Nebenausbildung*] da narrativa, o qual pode ser descrito como um movimento duplo do autor. Em um plano ocorre o desenvolvimento dos personagens e os acontecimentos, enquanto em um plano secundário são preparados eventos posteriores. Esse movimento acontece sem que um plano interfira no outro, “sem atrapalhar nem o mínimo deleite com o acontecimento presente” (SCHLEGEL 1967: 128). O autor de *Lucinde* verifica a presença do desenvolvimento secundário principalmente no encerramento do primeiro livro “cujo final se assemelha a uma música espiritual” (SCHLEGEL 1967: 128). De acordo com Schlegel, tão importante como compreender cada detalhe e se deixar levar pela imaginação poética do artista é não perder de vista o conjunto, o todo da obra. A referência à relação entre as partes e o todo na obra de arte literária é uma constante nas caracterizações:

Es ist schön und notwendig, sich dem Eindruck eines Gedichtes ganz hinzugeben, den Künstler mit uns machen zu lassen, was er will, und etwa nur im einzelnen das Gefühl durch Reflexion zu bestätigen und zum Gedanken zu erheben, und wo es noch zweifeln oder streiten dürfte, zu entscheiden und zu ergänzen. Dies ist das Erste und das Wesentlichste. Aber nicht minder notwendig ist es, von allem Einzelnen abstrahieren zu können, das Allgemeine schwebend zu fassen, eine Masse zu

überschauen, und das Ganze festzuhalten, selbst dem Verborgenen nachzuforschen und das Entlegenste zu verbinden [...]. So mögen wir uns gern dem Zauber des Dichters entreißen, nachdem wir uns gutwillig haben von ihm fesseln lassen, mögen am liebsten dem nachspähn, was er unserm Blick entziehen oder doch nicht zuerst zeigen wollte, und was ihn doch am meisten zum Künstler macht: die geheimen Absichten, die er im stillen verfolgt, und deren wir beim Genius, dessen Instinkt zur Willkür geworden ist, nie zu viele voraussetzen können. Der angeborne Trieb des durchaus organisierten und organisierenden Werks, sich zu einem Ganzen zu bilden, äußert sich in den größeren wie in den kleineren Massen. Keine Pause ist zufällig und unbedeutend; und hier, wo alles zugleich Mittel und Zweck ist, wird es nicht unrichtig sein, den ersten Teil unbeschadet seiner Beziehung aufs Ganze als ein Werk für sich zu betrachten<sup>13</sup>.

Apesar de considerar que o romance conseguiu concretizar seu ideal individual de obra, tornando-se até mesmo o paradigma de um novo gênero, o reconhecimento positivo de Schlegel sobre o *Wilhelm Meister* encontra-se no fato de que a obra não buscava apenas teorizar sobre as artes, os gêneros poéticos, ou estabelecer novos padrões sociais. Além disso, o romance tinha a intenção de revelar “o grande espetáculo da própria humanidade e a arte de todas as artes, a arte de viver”. (SCHLEGEL 1967: 143). O encontro propício entre a doutrina da arte e a doutrina da vida, entre a criação artística e a reflexão crítico-literária que se encontra inserido no *Meister* foi abordado por Schlegel também em um trecho denominado *Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes Früheren und späteren Werken* [Ensaio sobre as diferenças de estilo nas obras juvenis e tardias de Goethe], da obra *Conversa sobre a poesia*. No escrito, o personagem de Marcus afirma que o romance foi inicialmente pensado apenas como um romance artístico, onde se representa uma doutrina da arte, mas, ainda de acordo com o personagem, “a própria obra teria sido surpreendida pela tendência de seu gênero, se transformando em algo muito maior do que sua primeira intenção, de modo que se junta

---

<sup>13</sup> É belo e necessário se entregar completamente à impressão de um poema, deixar o artista fazer conosco o que ele quiser, e, por meio da reflexão, apenas confirmar o sentimento em detalhes, elevando-o ao pensamento, de modo a poder decidir e complementar qualquer dúvida ou conflito remanescente. Esse é o primeiro e mais importante passo. Mas não é menos necessário poder abstrair de todo detalhe, compreender o que paira suspenso, passando os olhos pela parte, e apreendendo o todo, de modo a investigar até o mais recôndito e relacionar o mais remoto [...] Nós gostamos muito de nos libertar da magia do poeta, depois que nos deixamos de boa vontade cativar por ele, apreciamos, sobretudo, espiar o que ele quis afastar de nosso olhar, ou não quis logo nos mostrar, aquilo que posteriormente mais contribuiria para torná-lo um artista: os desígnios secretos que ele silenciosamente segue, e que nós, em se tratando do gênio, cujo instinto tornou-se arbítrio, jamais poderemos pressupor quantos são. O impulso nato da obra completamente organizada e organizadora, de modo a se transformar em um todo, exterioriza-se tanto nas partes maiores, quanto nas menores. Nenhuma pausa é ocasional e insignificante; e aqui, onde tudo é ao mesmo tempo meio e fim, não será incorreto considerar a primeira parte, sem prejuízo de sua relação com o todo, uma obra em si. (SCHLEGEL 1967: 131).

a seu plano inicial uma doutrina da formação da arte da vida” (SCHLEGEL 1967: 346). Assim, ao ultrapassar as fronteiras de sua intenção original e fundamentar um novo gênero de romance, a obra representa os anos de aprendizado “onde nada será aprendido a não ser existir e viver de acordo com seus princípios singulares e sua natureza indômita” (SCHLEGEL 1967: 141). De certo modo, o romance de Goethe inaugura uma nova fase nos estudos literários, não apenas por ser a primeira manifestação do romance social burguês em língua alemã, introduzindo o conceito de romance de formação, mas, por contribuir de forma significativa para a alteração no modo com que se praticava a crítica literária de seu tempo:

Vielleicht soll man es also zugleich beurteilen und nicht beurteilen; welches keine leichte Aufgabe zu sein scheint. Glücklicherweise ist es eben eins von den Büchern, welche sich selbst beurteilen, und den Kunstrichter sonach aller Mühe überheben. Ja es beurteilt sich nicht nur selbst, es stellt sich auch selbst dar. Eine bloße Darstellung des Eindrucks würde daher, wenn sie auch keins der schlechtesten Gedichte von der beschreibenden Gattung sein sollte, außer dem, daß sie überflüssig sein würde, sehr den kürzern ziehen müssen; nicht bloß gegen den Dichter, sondern sogar gegen den Gedanken des Lesers, der Sinn für das Höchste hat, der anbeten kann, und ohne Kunst und Wissenschaft gleich weiß, was er anbeten soll, den das Rechte trifft wie ein Blitz<sup>14</sup>.

Quando se leva em consideração a filosofia da caracterização é possível compreender a singularidade e a importância que o *Wilhelm Meister* adquire para Schlegel. Desse modo, Goethe é considerado como aquele que inaugura a terceira fase da poesia romântica, e seu romance indica o início de um caminho que levará a uma forma futura de exteriorização literária denominada poesia romântica, universal e progressiva. É também com vistas ao lugar histórico da obra que se compreende a afirmação de Schlegel de que “aquele que caracterizasse devidamente o *Meister* teria em verdade dito o que ocorre agora na poesia. E, no que concerne à crítica poética, não precisaria fazer mais nada” (SCHLEGEL 1967: 162, fragmento 120).

---

<sup>14</sup> Talvez seja necessário julgar e não julgar esse livro; o que não parece ser uma tarefa fácil. Por sorte, esse é exatamente um daqueles livros que julgam a si mesmos, poupando o crítico de qualquer esforço. Na verdade, ele não apenas se julga como também expõe a si mesmo. Uma mera exposição da impressão, mesmo se não fosse uma das piores obras do gênero descritivo, além de supérflua estaria em desvantagem não somente em relação ao poeta, mas até mesmo em face do pensamento do leitor que possuísse o sentido para o que é mais elevado, que tem a capacidade de adorar, e, mesmo sem arte ou ciência, sabe o que deve adorar, a quem a justiça atinge feito um raio. (SCHLEGEL 1967: 133).

## 5 Conclusão

A *Charakteristik*, ou caracterização crítico-literária, pode ser considerada um dos primeiros exemplos de obra crítico-literária, no sentido moderno do termo. Buscando definir os aspectos intrínsecos e extrínsecos de uma obra de arte literária, bem como os elementos que transitam entre esses dois âmbitos, a caracterização difere de um ensaio e de uma resenha por considerar não apenas o que é dado na letra da obra, mas aquilo que se encontra em seu devir. Desse modo, Schlegel postula que apenas uma crítica divinatória e genial seria capaz de apreender toda a dimensão da obra, sua tendência e seu ideal. A caracterização realizada por Schlegel sobre o romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é considerada pela crítica como um exemplo inovador de análise crítico literária para seu tempo. A partir de sua concepção de ironia romântica enquanto procedimento literário que instaura a reflexão crítico-literária na obra, Schlegel indica a necessidade do estabelecimento de um tipo de crítica de literatura que leve em consideração a existência de obras que “criticam e expõem a si mesmas” (SCHLEGEL 1967: 133), como o romance de Goethe. Para o estudioso, o *Wilhelm Meister* inaugura uma nova era da literatura. Ao buscar a definição de elementos como a tendência, a impressão absoluta e o ideal individual da obra de arte literária, as caracterizações são exemplos do que o estudioso denominava de “crítica absoluta”, espécie de crítica literária que visa demonstrar aspectos para os quais a obra apenas aponta, que não podem ser facilmente reconhecidos em sua letra. Assim, a teoria crítico-literária de Schlegel indica que é necessário compreender algo que transita entre o espírito e a letra da obra, procurando distinguir se o seu ideal foi alcançado.

## Referências bibliográficas

- ADELUNG, Johann Christoph. *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Wien: Bauer Verlag, 1811, p. 1321. THIBAUT, M. A. *Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache*. Braunschweig: Georg Westermann, 1804, p. 89.
- EICHNER, Hans. *Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik*. In: VON WIESE, Benno; MOSER, Hugo. *Deutsche Philologie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1970, volume 88, p. 11.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meister. Die Lehrjahre. Die Wanderjahre*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006. Tradução de Nicolino Simone Neto.
- KLUGE, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2002.
- LA BRUYERE, Jean de. *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. Paris : Librairie Générale Française, 1995.
- MAZZARI, Marcus Vinícius. *Apresentação*. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006. Tradução de Nicolino Simone Neto.
- MENNEMEIER, Franz Norbert. *Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1964. [Volume XIII]
- \_\_\_\_\_. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967. [Volume II].
- \_\_\_\_\_. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1981. [Volume XVI].
- \_\_\_\_\_. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Tradução de Márcio Suzuki.
- SHAFTERSBURY, Anthony Ashley Cooper. *Characteristicks of men, manners, opinions, times*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- THIBAUT, M. A. *Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache*. Braunschweig: Georg Westermann, 1804, p. 89.
- WELLEK, René. *História da Crítica Literária. Friedrich Schlegel*. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 6. Vol. III.

Recebido em 01/03/2015

Aceito em 05/05/2015

# Walter Benjamins Umgang mit der Schrift

[Walter Benjamin on Writing]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88373757685>

Georg Otte<sup>1</sup>

**Abstract:** Walter Benjamin generally is considered as a “difficult” author, given that he does not work with previously defined and universally valid concepts, but lends a specific sense to existing concepts, such as *Erlebnis*, the individual, “modern” experience, and *Erfahrung*, the collective, pre-modern one. This, however, is only possible by the insertion of these “individual concepts” in certain contexts. The repetition of these concepts on the surface of the text, considered strange to each other, enter in an unexpected relationship, coming together, like in his theory of history, in a “dialectic image”.

**Key-Words:** Walter Benjamin, Writing, Concept

**Resumo:** Walter Benjamin geralmente é considerado como um autor „difícil”, uma vez que não trabalha com conceitos anteriormente definidos e universalmente válidos, mas confere a conceitos existentes, tais como a moderna “vivência” individual ou a coletiva “experiência” pré-moderna, um significado específico. Mas isso só é possível mediante a inserção desses “conceitos individuais” em determinados contextos. A repetição desses conceitos na superfície do texto faz com que contextos, tidos como estranhos entre si, entrem numa relação inesperada, encontrando-se, de maneira semelhante à teoria da história, numa “imagem dialética”.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin, Escrita, Conceito

**Zusammenfassung:** Walter Benjamin gilt allgemein als „schwieriger“ Autor, da er nicht mit vorab geklärten, universell gültigen Begriffen arbeitet, sondern vorhandenen Begriffen wie dem individuellen „Erlebnis“ in der Moderne oder der kollektiven „Erfahrung“ in der Prämoderne eine besondere Bedeutung verleiht. Dies ist jedoch nur dadurch möglich, dass er diese „Individualbegriffe“ in bestimmte Zusammenhänge einbettet. Die Wiederholung solcher Begriffe an der Textoberfläche bewirkt, dass einander als fremd vorgestellte Zusammenhänge in eine unerwartete Beziehung gebracht werden und, ähnlich wie in seiner Geschichtstheorie, zu einem „dialektischen Bild“ zusammenfinden.

**Stichwörter:** Walter Benjamin, Schrift, Begriff

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Faculdade de Letras, Av. Pres. Antônio Carlos, 6627; Avenida Miguel Perrela, 31270-901, Belo Horizonte, MG. Email: [georg@letras.ufmg.br](mailto:georg@letras.ufmg.br)

Eine der Eigentümlichkeiten von Benjamins Texten ist die Schaffung eines eigenen Vokabulars und die daraus hervorgehende Schwierigkeit der Lektüre seiner Texte. Ein Buchtitel wie *Benjamins Begriffe* (OPITZ; WIZISLA 2011) ist im Grunde ein Widerspruch in sich, da man von Begriffen Allgemeingültigkeit erwartet und jede private Begrifflichkeit eine Zumutung an den Leser bedeutet. Der Aufbau einer individuellen Begrifflichkeit, logisch gesehen ein Unding, ist jedoch auch – oder gerade – im Bereich der Wissenschaften an der Tagesordnung. Selbst Naturwissenschaftler müssen den Gebrauch ihrer Begriffe klarstellen, um überhaupt innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft anerkannt zu werden. Umso mehr gilt dies für die hermeneutisch ausgerichteten Geisteswissenschaften, um auf Diltheys Unterscheidung zurückzugreifen, die zwar durch den *linguistic turn* (auch naturwissenschaftliche Beobachtungen sind sprachlich vermittelt) weitgehend überwunden, ihrer Tendenz nach aber immer noch aufschlussreich ist.

Die Lektüre wird dann zur Zumutung für den individuellen Leser und zu einem ethischen Problem für das „Denkkollektiv“ (FLECK 1980, 2010), wenn ein Autor glaubt, sich seine eigene Begriffswelt aufbauen zu können, bzw. den Gebrauch bestimmter Begriffe durch andere Autoren nicht berücksichtigen zu müssen. Um noch einmal auf Dilthey zurückzukommen: vergleicht man den Begriff des Erlebnisses bei Benjamin und Dilthey, so kommt man kaum über eine Herausarbeitung der Unterschiede hinaus. Benjamin erwähnt zwar gleich zu Beginn seines zweiten Baudelaire-Aufsatzes Diltheys *Das Erlebnis und die Dichtung* (GS I, 608<sup>2</sup>), sieht sich aber vermutlich mit seiner pauschalen Absage an die Lebensphilosophie der Aufgabe enthoben, seine wenige Seiten darauf folgende Erörterung des Erlebnis-Begriffes mit Dilthey in einen Zusammenhang zu bringen, geschweige denn ihn von ihm abzuleiten. Jede Ableitung als solche wird von Benjamin bereits seit seiner „Erkenntniskritischen Vorrede“ zum Trauerspiel-Buch verworfen und so sind auch einer begriffsgeschichtlichen Annäherung an Benjamins Begriffe enge Grenzen gesetzt, zumindest einer solchen. Weder die Logik noch die Begriffsgeschichte scheinen bei Benjamin viel ausrichten zu können.

Nicht sehr viel anders gestaltet sich Benjamins Verhältnis zu Freud, dessen Begriffe im erwähnten zweiten Baudelaire-Aufsatz zwar kurz diskutiert werden, danach jedoch nicht mehr zur Sprache zu kommen. Auch werden Freuds Begriffe und die seines Schülers Theodor Reik gleich bei ihrer Einführung im Text unmittelbar an

---

<sup>2</sup> Das Kürzel GS bezieht sich auf Benjamins *Gesammelte Schriften* (vgl. Bibliographie).



Prousts Unterscheidung zwischen der *mémoire volontaire* und *mémoire involontaire* angelehnt. Über die „Gedächtnisspur“, den „Reizschutz“ und die Durchbrechung dieses Reizschutzes im Trauma gelangt Benjamin bald zur „Chockabwehr“ bei Baudelaire und überhaupt machen in den Fußnoten Literaten wie Poe, Heine, Börne, Hoffmann und Valéry den Theoretikern bald den Rang streitig. Freud wird, wie gesagt, bald ganz aufgegeben, zumindest im Sinne von direkten Bezugnahmen. Wie Sigrid Weigel gezeigt hat, stehen solche expliziten Erwähnungen von Freud geradezu in einem umgekehrten Verhältnis zu den „Spuren Freudscher Denkfiguren“, deren große Bedeutung für Benjamin sich in seinem Gesamtwerk aufdecken lässt (WEIGEL 1997: 36).<sup>3</sup>

Wenn auch Marx, der noch im ersten Baudelaire-Aufsatz den Ton angab, in der zweiten Fassung nur noch eine Gastrolle spielt, so hat dies sicher mit Adornos Einspruch (BENJAMIN 1966: 782-789; vgl. a. AGAMBEN 2005) gegen einen Gebrauch marxistischer Begriffe zu tun, den dieser als allzu eigenwillig empfand und der dann auch die Veröffentlichung der ersten Fassung verhindert hat. Adornos Kritik hatte im Generalvorwurf einer fehlenden Vermittlung gegipfelt, sei es derjenigen zwischen den marxistischen Kategorien Über- und Unterbau, sei es der zwischen Theorie und Praxis, besonders aber im Verhältnis zwischen der „staunende[n] Darstellung der bloßen Faktizität“ und dem „**Gesamtprozeß**“ überhaupt (BENJAMIN 1966: 786; Hervorh. Th. A.). Mit Freud scheint Benjamin in der zweiten Fassung einen neuen Anlauf genommen zu haben, begrifflich zwischen einem theoretischen Ansatz und der Realität einer Großstadt des 19. Jahrhunderts zu vermitteln und damit auch den Erwartungen Adornos zu entsprechen.

Es klingt allerdings wie Ironie, wenn Adorno in seiner begeisterten Reaktion auf die revidierte Fassung (GS I: 1130) ausgerechnet Benjamins Verwendung Freudscher Begriffe ausklammert und damit Benjamins Bemühen um Wissenschaftlichkeit ein weiteres Mal in Frage stellt. Nicht weniger ironisch mutet es an, wenn Adorno im gleichen Brief die „Theorie des Spielers“ als einen der Höhepunkte dieser Neufassung lobt, obwohl doch auch hier kaum von einer Theorie die Rede sein kann, da Benjamin sich darauf beschränkt, die Praxis zweier weit voneinander entfernter Lebensbereiche einander anzunähern. Denn Benjamin vergleicht den Glücksspieler mit dem Arbeiter an

---

<sup>3</sup> Im übrigen sei an dieser Stelle betont, dass die in Sigrid Weigels Buch *Entstellte Ähnlichkeit* zusammengefassten Schriften grundlegend für jede Untersuchung von „Walter Benjamins theoretischer Schreibweise“ – so der Untertitel – sind und auch für vorliegende Arbeit von größter Bedeutung ist.

der Maschine, ohne sich um den gesellschaftlichen „Gesamtprozeß“ zu kümmern, den Adorno mehrfach eingefordert hatte, und ohne die beobachteten Phänomene auf einen Begriff zu bringen. Der Vergleich zwischen dem Spieler und dem Arbeiter beruht allein auf der Gemeinsamkeit, dass beide den Chocks der modernen Stadt ausgesetzt seien. Der Spieler, der nicht arbeitet, wird dem tätigen Arbeiter mit Hilfe der Negativkategorie des Chocks *unvermittelt* an die Seite gestellt; ihre Gemeinsamkeiten haben nichts mit ihrer gesellschaftlichen Stellung, sondern allein mit ihren abrupten, von Chocks geprägten Bewegungsabläufen zu tun. Eine ähnliche Analogie hatte Benjamin bereits zu Beginn seiner ersten Fassung hergestellt, als er Napoleon III mit der Figur des Berufsverschwörers verglich (GS I: 613 f.) und diesen Vergleich mit der Unberechenbarkeit beider rechtfertigte. Natürlich konnte Benjamin hier auch nicht mit marxistischen Kategorien arbeiten, da sowohl der Spieler, als auch der anarchistische Berufsverschwörer als gesellschaftliche Randexistenzen für den Marxismus keine ernstzunehmenden Figuren sind.

Auch der zweite Baudelaire-Aufsatz leistet am Ende nicht die Arbeit am Begriff, die einer theoretischen Vermittlung zugrunde liegen sollte und Adornos Enthusiasmus hat wohl eher mit seinem von ihm selbst eingestandenen schlechten Gewissen angesichts seiner „nörgelnden Insistenz“ zu tun (GS I: 1130) als mit einer veränderten Haltung Benjamins im Umgang mit der Theorie; denn eine solche Veränderung hat bei ihm seit der „Erkenntniskritischen Vorrede“ trotz seiner zwischenzeitlichen Begegnung mit dem Marxismus nie stattgefunden. Das Problem besteht für Adorno auch nicht darin, dass Benjamin diesen Umgang mit der Theorie zeitlebens beibehalten hat, sondern in Benjamins sicherlich missglücktem Versuch, marxistisch zu argumentieren, bzw. die marxistischen Formen der Vermittlung zur Anwendung zu bringen.

Eine weitere Ironie besteht jedoch darin, dass Adorno bei seiner Kritik am ersten Baudelaire-Aufsatz auf Elemente der „Erkenntniskritischen Vorrede“ zu Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zurückgreift und damit sozusagen Benjamin gegen Benjamin ausspielt. In dieser Vorrede hatte Benjamin bereits erklärt, dass die Darstellung der Ideen auf einem immer „inbrünstigern Zurückgreifen auf die Phänomene [beruht], die niemals in Gefahr geraten, Gegenstände eines trüben Staunens zu bleiben, solange ihre Darstellung zugleich die der Ideen und darin erst ihr Einzelnes gerettet ist.“ (GS I: 225) Benjamin muss es wie eine Provokation empfunden haben, wenn Adorno ihm etwas vorwirft, was er, Benjamin, seinerzeit selbst abgelehnt hatte,

nämlich eine „staunende Darstellung der bloßen Faktizität“. Adorno, der noch 1932 an der Frankfurter Universität ein Seminar zum Trauerspielbuch abgehalten hatte (BRODERSEN 1990: 212 f.), wusste sehr wohl, dass „Darstellung“ als solche für Benjamin weit mehr ist als eine positivistische Aufzählung von Fakten (vgl. a. OTTE 2013).

Es geht Benjamin eben nicht um „bloße Faktizität“, sondern um eine, wie er in der Vorrede zum Trauerspielbuch sagt, „gedrängte Positivität“ (GS I: 225), die mit Adornos Vorwurf des Positivismus nichts gemein hat, sondern die Voraussetzung für die Darstellung der Idee ist und mit deren Hilfe das „Bild der Welt in seiner Verkürzung“ (GS I: 228) gezeichnet wird. Es scheint aber eben auch diese gedrängte monadologische Verkürzung zu sein, die Adorno die nötige Vermittlung vermissen lässt, obwohl doch auch das Prinzip der Monade Anspruch auf Totalität erhebt. Aber diese auf sinnlicher Wahrnehmung der physischen Welt und damit ästhetisch fundierter Wahrnehmung von Analogien beruhende Totalität hat wenig mit Adornos hegelianisch-marxistisch inspiriertem „Gesamtprozeß“ zu tun. Benjamin stellt den Prozesscharakter als solchen und damit auch die Rede vom „Gesamtprozeß“ in Frage, denn dieser scheint ihn nur in dem Maße zu interessieren, wie er auch von „Chocks“ unterbrochen werden kann.

Freilich stellt Benjamins Erkenntniskritik in der Vorrede den Leser z. T. vor erhebliche Verständnisschwierigkeiten und vielleicht ist es bezeichnend, wenn diese verstärkt auftreten, sobald es um die Vermittlung durch den Begriff geht:

Durch ihre Vermittlerrolle leihen die Begriffe den Phänomenen Anteil am Sein der Ideen. Und eben diese Vermittlerrolle macht sie tauglich zu der anderen, gleich ursprünglichen Aufgabe der Philosophie, zur Darstellung der Ideen. Indem die Rettung der Phänomene vermittlels der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie. Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar. Und zwar tun sie es als deren Konfiguration. (GS I: 214)

So obskur die Vermittlerrolle des Begriffs bei Benjamin auch sein mag, sicher ist, dass er nicht auf begriffliche Abstraktion abzielt und vor allem auch nicht darauf, etwas von vorgängigen Begriffen abzuleiten oder etwas ‚auf den Begriff zu bringen‘. Und wenn es um „die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie“ durch die Konfiguration dinglicher Elemente geht, fragt man sich als Leser, warum es überhaupt noch des Begriffs bedarf, da die Ideen durch die Phänomene unmittelbar – bzw. unvermittelt –

dargestellt werden sollen. Wenn die Idee andererseits „einem grundsätzlich anderen Bereiche als das von ihr Erfasste“ angehört (GS I: 214), kann es im Grunde nicht mehr um Vermittlung, sondern nur noch um Darstellung gehen, wie er sie auch programmatisch im ersten Satz seiner „Vorrede“ postuliert: „Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen.“ (GS I: 207) Wie auch immer Benjamin sich die Vermittlerrolle der Begriffe denken mag, als gesichert kann gelten, dass er der Erkenntnis mit ihren deduktiven Ableitungen und induktiven Schlüssen die „intentionlose“ Kontemplation gegenüberstellt. Das atemlose oder atemberaubende Fortschreiten soll durch das meditative – eben kontemplative – Atemholen und damit durch Versenkung in den Gegenstand ersetzt werden:

Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation. Denn indem sie den unterschiedlichen Sinnstufen bei der Betrachtung eines und desselben Gegenstandes folgt, empfängt sie den Antrieb ihres stets erneuten Einsetzens ebenso wie die Rechtfertigung ihrer intermittierenden Rhythmik. (GS I: 208)

Das „philosophische Schrifttum“, das Benjamin auf diesen ersten Seiten der „Vorrede“ zu charakterisieren versucht und mit dem er konsequenterweise auch seine eigene, „performative Schreibweise“ meint (FINKELDE 2011), soll offenbar den horizontalen Fortgang in vertikalen Tiefgang verwandeln – eine Unterscheidung, die Erich Auerbach zur Bestimmung des biblischen Schrifttums im Gegensatz zur homerischen Epik benutzt hat (AUERBACH 1982: 19; 1987: 14). Um die unterschiedlichen, „vertikalen“ Sinnstufen zu erfassen, kann das Denken und kann die Schrift, die dieses Denken **darstellen** soll, nicht einfach kontinuierlich weiterfließen, sondern muss sich gewissermaßen selbst unterbrechen, um so die vertikale Vertiefung zu ermöglichen. Freilich war es Benjamin nicht möglich, in seiner akademischen Arbeit solche Selbstunterbrechungen, wie sie in seinem Manuskript sichtbar sind, auch in der Druckversion graphisch zu reproduzieren (vgl. KLEINWORT 2011). Um seine eigene „intermittierende Rhythmik“ dennoch hervorzurufen, musste er das syntaktische Nacheinander durch das parataktische, unvermittelte Nebeneinander ersetzen.

Benjamin verweigert sich also – bis zu einem gewissen Grad – nicht nur der begrifflichen Vermittlung und damit der akademischen Diskussion seiner Zeit, die beispielsweise im Falle von Freud, aber auch der Phänomenologie nur in Form von Spuren in der Vorrede auszumachen ist, sondern auch einer syntaktischen Vermittlung

im Dienste einer logischen Synthese. Und es ist vielleicht die letzte große Ironie des Schicksals von Benjamins Schriften, dass Adorno nicht nur in seinem mit „Parataxis“ (ADORNO 1981: 447-491) betitelten Hölderlin-Vortrag von 1963, sondern vor allem in seinem einige Jahre zuvor verfassten Beitrag „Der Essay als Form“ (ADORNO 1981: 9-33; ADORNO 2003; 15-54) besagte Verweigerung als Qualitätsmerkmal der Gattung Essay hervorhebt und Benjamin posthum als deren „unerreichten Meister“ (ADORNO 1981: 20) präsentiert. Auch hier verweist Adorno auf die „Erkenntniskritische Vorrede“ und übernimmt aus dieser stillschweigend Benjamins „Begriffe“ und Wendungen wie diejenige vom „lückenlosen Deduktionszusammenhang“, dem der Essay sich verweigere, da er Totalität nur „aufleuchten“ lasse (GS I: 213; ADORNO 1981: 24 f). Auch bei Adorno ist die Zahl der zu Benjamin führenden „Spuren“ weitaus größer als die der expliziten Quellenverweise.

Begriffe können – logisch gesehen – nicht plagiiert werden, da sie ein der Kommunikation dienendes Gemeingut sind. Anders sieht es bei Begriffen aus, die von bestimmten Autoren geschaffen wurden, bzw. von ihnen eine bestimmte Prägung erhalten haben und deshalb normalerweise durch Anführungszeichen, d.h. als Zitate gekennzeichnet werden. Unabhängig von der ethischen Frage der Nichtkennzeichnung solcher „Individualbegriffe“ lässt sich sagen, dass auch durch solche Wortzitate eine mehr oder weniger unterschwellige, in vielen Fällen wohl auch unbewusste Kommunikation mit dem betreffenden Autor stattfindet – eine Kommunikation nach Art der kommunizierenden Röhren, deren Zwischenverbindung nicht immer sichtbar gemacht wird.<sup>4</sup> Der Leser seinerseits ist deshalb aufgerufen, diese z.T. untergründigen Zwischenverbindungen wieder herzustellen. Die von Benjamin mehrfach beschworene „Geistesgegenwart“ betrifft auch die Aufmerksamkeit des Lesers, die sich nicht so sehr auf das Verfolgen von Gedankengängen, sondern das Aufdecken der besagten Zwischenverbindungen aufgrund von Wortwiederholungen bezieht: „Ihre höchste Manifestation [der Geistesgegenwart] ist das Lesen, das in jedem Falle divinatorisch ist.“ (GS V: 639)

Das Besondere am Phänomen der kommunizierenden Röhren ist bekanntlich, dass der Flüssigkeitsstand bei allen Unterschieden in Größe und Form der Röhren immer der gleiche ist. Und so kommt auch die Aufdeckung der Querverbindungen

---

<sup>4</sup> Sigrid Weigel (1997) benutzt im bereits erwähnten Werk die Metapher der kommunizierenden Röhren für ihren Vergleich zwischen Benjamin und Foucault.

zwischen einzelnen Texten häufig erst durch die materielle Identität zustande, d.h. dadurch, dass das gleiche Wort in seiner äußeren graphischen Form – sozusagen an der Oberfläche des Textes – wiederholt wird und als Pegel dient. Für den Leser von „darstellenden“ Texten besitzt das einzelne Wort somit das Potential einer Proustschen Madeleine, das ihn unwillkürlich – im Sinne der *mémoire involontaire* – an eine vorausgehende Verwendung desselben Wortes erinnert. Und genauso wie die Madeleine erst dadurch ihre Einmaligkeit erlangt, dass sie in Lindenblütentee getaucht wird, also durch ihre besondere Geschmackskombination, sind es auch gerade die seltenen Wortkombinationen – wie die des „lückenlosen Deduktionszusammenhangs“ –, die aufgrund ihrer Seltenheit besonders dazu geeignet sind, durch schlichte Wiederholung eine Brücke zur Vergangenheit zu schlagen bzw. die Vergangenheit zu „zitieren“, so wie die Mode in der 14. Geschichtstheze „eine vergangene Tracht zitiert“ (GS I: 701). Im Gegensatz zur Verwendung eines allgemeingültigen Begriffs ist die Wiederholung einer besonders ausgefallenen Wortkonstellation ein Zitat, auch wenn es als solches nicht gekennzeichnet wurde.

Paradoxerweise schafft die Wiederholung einander entfernter Phänomene – einschließlich des Wortes als graphischem Phänomen – einen Zusammenhang, der nicht auf dem kontinuierlichen und dynamischen Fortschreiten eines Textes beruht, sondern auf seiner Unterbrechung. Ähnlich wie in der Madeleine-Episode das Leben des Protagonisten zum Stillstand kommt, erfährt auch die Lektüre des Textes durch das *déjà-vu* der Wortwiederholung eine mehr oder weniger bedeutende Zäsur in der Abfolge seiner Lektüre. Eine solche wird bekanntlich beim Zitieren von größeren Textpassagen auch graphisch im Schriftbild deutlich gemacht.

So könnte auch der Ausdruck des „intermittierenden Rhythmus“, mit dem Benjamin in der „Erkenntniskritischen Vorrede“ die sich selbst unterbrechende Schreibweise charakterisiert, seinerseits eine der vielen Spuren sein, die von der auf den etwa zeitgleich verfassten Aufsatz zu Goethes Wahlverwandtschaften verweisen, wenn es nämlich um Hölderlins Begriff der „gegenrhythmischen Unterbrechung“ (Hölderlin apud BENJAMIN; GS I: 181) und damit um die Idee des „Ausdruckslosen“ geht. Denn diese Unterbrechung

[...] ist nur eine andere Bezeichnung jener Cäsar, in der mit der Harmonie zugleich jeder Ausdruck sich legt, um einer innerhalb aller Kunstmittel ausdruckslosen Gewalt Raum zu geben. In der Tragödie als Verstummen des Helden, in der Hymne als Einspruch im Rhythmus vernehmbar. Ja, man könnte jenen Rhythmus nicht genauer

bezeichnen als mit der Aussage, daß etwas jenseits des Dichters der Dichtung ins Wort fällt. (GS I: 182)

Die „ausdruckslose Gewalt“, die Benjamin zur Gewalt des Ausdruckslosen macht und als etwas andeutet, das „jenseits des Dichters der Dichtung ins Wort fällt“<sup>5</sup>, mag allein durch seinen theologischen Hintergrund bereits positiv gewendet sein, welcher in diesem Text immer wieder zum Tragen kommt. Aber der negative Charakter der Unterbrechung durch das Ausdruckslose wird auch dadurch aufgehoben, dass das Ziel dieser Negation bereits etwas Negatives, nämlich eine „falsche, irrende Totalität“ (GS I: 181) ist und dass sich diese doppelte Negation somit auch logisch in ein Positives wendet. Wie auch später in den Geschichtsthesen lokalisiert Benjamin zwar den Ursprung der Unterbrechung des Kontinuums im Messianischen; gleichzeitig kann er sie aber auch durchaus logisch begründen: „Wo eine Kette von Begebenheiten vor **uns** erscheint, da sieht **er** [der Engel der Geschichte] eine einzige Katastrophe [...]“ (GS I: 697; Hervorh. W.B.) So eindeutig der historische oder politische Bezug dieser Katastrophe in den Geschichtsthesen auch sein mag, so deutlich ist doch auch, dass hinter dem besonderen Totalitarismus des Faschismus eine allgemeine „falsche, irrende Totalität“ steckt.

Und auch hinter Benjamins Kritik am Fortschritt steckt letzten Endes eine Kritik an jeder Form des „horizontalen“ Fortschreitens: „Wo eine Kette von Begebenheiten vor **uns** erscheint“ heißt auch so viel wie ‚Die Kette der Begebenheiten ist Schein‘, so wie jedes Kontinuum Schein ist, dessen Sprengung Benjamin in den Thesen mehr als einmal einfordert und der auch im Aufsatz über die Wahlverwandtschaften durch die Intervention einer „ausdruckslosen Gewalt“ zu Stillstand kommen soll. Das gewaltsame Ausdruckslose soll in beiden Texten eine falsche, durch fortschreitende Bewegung gekennzeichnete Kontinuität sprengen, um einer wahren, unterschwelligeren Kontinuität Platz zu machen, die Benjamin im 20. Jahrhundert nur noch negativ als das Ausdruckslose oder, wie es in der zweiten Geschichtsthese heißt, als „**schwache** messianische Kraft“ (GS I: 694; Hervorh. W.B.) bestimmen kann.

Wie sehr auch immer die Unterbrechung der Kontinuität auf einem theologischen Fundament stehen mag, sicher ist, dass Benjamin allein in der Unterbrechung der Kontinuität ein Wahrheitspotential sieht, das die Dynamik des Fortschreitens nicht nur

---

<sup>5</sup> Vgl. hierzu das Kapitel „Die Dichtung als Einbruchsstelle“ (WEIGEL 2008: 113-140)

negiert, sondern auch zum Stillstand bringt: das Ausdruckslose ist nicht nur die „kritische Gewalt“, die den Fluss des dichterischen Ausdrucks unterbricht, sondern es versetzt ihn auch in Erstarrung:

Daher darf kein Kunstwerk gänzlich ungebannt lebendig scheinen ohne bloßer Schein zu werden und aufzuhören Kunstwerk zu sein. Das in ihm wogende Leben muß erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheinen. [...] Wie die Unterbrechung durch das gebietende Wort es vermag aus der Ausflucht eines Weibes die Wahrheit gerade da herauszuholen, wo sie unterbricht, so zwingt das Ausdruckslose die zitternde Harmonie einzuhalten und verewigt durch seinen Einspruch ihr Beben. (GS I: 181)

Zweifellos nimmt Benjamin in seinem relativ frühen Wahlverwandtschaften-Aufsatz die später artikulierte Dialektik im Stillstand vorweg, wo es ebenfalls die negativ konnotierte Unterbrechung ist, die eine oft als positiv empfundene, überraschende Verbindung herstellt, die gerade durch ihren meteorenhaften Einschlag in den Text auf andere Textstellen oder andere Texte verweist und eine unerwartete Beziehung herstellt. Wenn es in der 17. Geschichtsthese lapidar heißt: „Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung“ (GS I: 702), so wird einmal mehr deutlich, dass es Benjamin in diesem letzten, von den Zeitumständen geprägten Text nicht nur um die „**Kette** der Begebenheiten“ geht, sondern dass er auch hier seinen Grundgedanken aus der „Erkenntnistheoretischen Vorrede“ wieder aufnimmt, wo die „Kunst des Absetzens im Gegensatz zur **Kette** der Deduktion“ (GS I: 212; Hervorh. G. O.) steht.

Es sei dahingestellt, ob solche Wortwiederholungen wie im Fall der „Kette“ Zufall sind oder nicht, ob Benjamin sich bewusst oder unbewusst zitiert oder einfach aus seinem persönlichen Glossar schöpft, das wie ein Palimpsest (vgl. JENNINGS 2011) plötzlich durchbricht. Es dürften jedoch kaum Zweifel daran bestehen, dass seine Geschichtsthesen das Zitat nicht nur explizit zum Prinzip der Geschichtsphilosophie erheben (14. These), sondern als einzelne Schrift sein Gesamtwerk „monadologisch“ kondensiert, bzw. „als Monade kristallisiert“, wie es in der 17. These heißt, die ihrerseits die Gesamtheit der Thesen zusammenfasst. Der Fixierung von geschichtlicher Zeit im Bild der Geschichte entspricht die Fixierung – oder Kristallisierung – der Begriffe in der Schrift, die im Falle der Thesen auch im Schriftbild deutlich wird. Auch diese Vorgehensweise hatte Benjamin bereits philosophisch in der „Vorrede“ artikuliert:



Damit bestimmt die Tendenz aller philosophischen Begriffsbildung sich neu in dem alten Sinn: das Werden der Phänomene festzustellen in ihrem Sein. Denn der Seinsbegriff der philosophischen Wissenschaft ersättigt sich nicht am Phänomen, sondern erst an der Aufzehrung seiner Geschichte. (GS I, S. 228)

„Das Werden der Phänomene fest[zu]stellen“ heißt hier nicht, das Werden konstatieren, sondern „feststellen“ bedeutet hier so viel wie fixieren. Wie so oft verleiht Benjamin auch hier einem Begriff, der sich im Kommunikationsprozess verflüssigt hat, eine neue „Festigkeit“, indem er ihn auf die Sinnstufe der wörtlichen Bedeutung zurückführt. Die „Feststellung“ ist einmal mehr eine Spur, die nicht nur an der Oberfläche der Signifikanten über die „Stillstellung“ zur „Darstellung“ führt, sondern auf eine Schreibweise verweist, durch die der Schein des endlosen kontinuierlichen Werdens sich – wenn auch nur blitzhaft – als ein wahres Sein enthüllt. Neben einer gewissen Verfremdung durch die Rückführung auf den *sensus litteralis* ist es vor allem die Wiederholung desselben Wortes in unterschiedlichen Konstellationen, durch die Benjamins Begriffe nicht nur ihre verschiedenen Sinnstufen abtasten, sondern permanent auf Distanz zu ihrem standardsprachlichen Gebrauch gehen und diesen in Frage stellen.

„Einmal ausgearbeitete Begriffe sind ihm [Benjamin] nicht applikativ und klassifikatorisch zur Hand, sondern müssen am neuen Gegenstand neu entfaltet und ausgearbeitet werden.“ (LINDNER 2011: 51) Burkhardt Lindners Erläuterungen zum Allegoriebegriff machen deutlich, warum „Benjamins Begriffe“ dem Leser nach wie vor viel zumuten. Dies gilt auch für den Übersetzer, dem pedantischsten aller Leser, der Benjamins Wortwiederholungen auch in der Zielsprache einhalten müsste, damit die „Schlüsselwörter“ – heute würde man diese als „Hyperlinks“ bezeichnen – ihren Zitatcharakter beibehalten. Dass dies aus stilistischen Gründen nicht geschieht – der gute Stil verbietet Wortwiederholungen – ist fast schon tragisch zu nennen, denn die Ersetzung dieser Schlüsselwörter durch Synonyme macht die genannte Zitatfunktion zunichte. So wird ausgerechnet das Wort „Spur“ als „traço“, „rastro“, „vestígio“ und auch als „marca“ ins Portugiesische übersetzt, d. h. in Wörter, die alle den mehr oder weniger gleichen Sinn haben und von daher auch die Herstellung von Bezügen erlauben mögen, aber gleichzeitig viele Spuren in Benjamins Texten verwischen.

## Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W. Der Essay als Form. In: Tiedemann, Rolf (ed.). *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981, 9-33.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: Tiedemann, Rolf (ed.). *Notas de literatura I*. Übers. und Vorwort Jorge de Almeida. São Paulo, Editora 34, 2003, 15-54.
- ADORNO, Theodor W. Parataxis. In: Tiedemann, Rolf (ed.). *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981, 447-491.
- AGAMBEN, Giorgio. O príncipe e o sapo. O problema do método em Adorno e Benjamin. In: *Infância e história*. Destrução da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, 129-149.
- AUERBACH, Erich. Die Narbe des Odysseus. In: *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Berna, Munique, Francke, <sup>7</sup>1982, 7-27.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George B. Sperber. São Paulo, Perspectiva, <sup>2</sup>1987, 1-20.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Bd. I. Rolf Tiedemann, Gerhard Schweppenhäuser (eds.). Frankfurt/M., Suhrkamp, <sup>3</sup>1990.
- BENJAMIN, Walter. *Briefe*. Gershom Scholem, Theodor W. Adorno (eds.). 2 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966.
- BRODERSEN, Momme. *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin – Leben und Werk*. Bühl-Moos, Elster-Verlag, 1990.
- FINKELDE, Dominik. ‚Ad hominem‘. Karl Barths und Walter Benjamins performative Sprachtheorie. In: Weidner, Daniel; Weigel, Sigrid (eds.). *Benjamin-Studien*, Bd. 2. Fink, München, 2011, 111-127.
- FLECK, Ludwik. *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt, Suhrkamp, 1980.
- FLECK, Ludwik. *Gênese e desenvolvimento de um fato científico. Introdução à doutrina do pensamento e do coletivo de pensamento*. Trad. Georg Otte, Mariana Camilo de Oliveira. Belo Horizonte, Fabrefactum, Belo Horizonte, 2010.
- JENNINGS, Michael W. Double Take – Palimpsestic Writing and Image-Character in Benjamin's Late Prose. In: Weidner, Daniel; Weigel, Sigrid (eds.). *Benjamin-Studien*, Bd. 2. Fink, München, 2011, 33-44.
- KLEINWORT, Malte. Zur Desorientierung im Manuskript der Vorrede zu Benjamins Trauerspielbuch. In: Weidner, Daniel; Weigel, Sigrid (eds.). *Benjamin-Studien*, Bd. 2. Fink, München, 2011, 87-107.
- LINDNER, Burkhardt. Allegorie. In: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut (eds.). *Benjamins Begriffe*. 2 Bde. Frankfurt, Suhrkamp, <sup>3</sup>2011.
- OPITZ, Michael; Wizisla, Erdmut (eds.). *Benjamins Begriffe*. 2 Bde. Frankfurt, Suhrkamp, <sup>3</sup>2011.
- OTTE, Georg. Entre a mediação e a exposição – sobre o idioleto de Walter Benjamin. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 7 (Homenagem a Jeanne Marie Gagnebin), 2013, 89-99. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/6047>; Zugriff: 28.02.15.
- WEIGEL, Sigrid. Kommunizierende Röhren: Michel Foucault und Walter Benjamin. In: Weigel, Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit*. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt/M., Fischer, 1997, 189-212.
- WEIGEL, Sigrid. Von der Topographie zur Schrift – Benjamins Gedächtniskonzept und die Bedeutung der Freudschen Psychoanalyse. In: Weigel, Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit*. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt/M., Fischer, 1997, 27-51.

Recebido em 03/03/2015; Aceito em 19/04/2015

# A imagem da Ásia em *Der gelbe Bleistift*, de Christian Kracht

[The Image of Asia in C. Kracht's *Der gelbe Bleistift*]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-883769905>

Rosita Schmitz<sup>1</sup>

**Abstract:** In the XIX century, occurs a significant increase in the trips, especially due to the innovation in technology of the means of transportation. That development is followed by the production and by the consumption of literature related to the theme. Likewise in the contemporary literature the travelogues are recurring. The present article aims to approach the reports and stories that compose *Der gelbe Bleistift* (*The yellow pencil*), by the swiss author Christian Kracht, making a counterpoint with the travel literature of the XIX century. Among the centuries travel literature didn't lose it's fascination, contributing to enlarge the horizons of the readers, but also to question their own values under a perspective of a detached look of their own reality.

**Key words:** Travel literature; narrator; intertextuality; search of paradise.

**Resumo:** No século XIX, ocorre um significativo aumento nas viagens, especialmente devido à inovação na tecnologia dos meios de transporte. Esse desenvolvimento é acompanhado pela produção e pelo consumo de literatura relacionada ao tema. Igualmente na literatura contemporânea os relatos de viagens são recorrentes. O presente artigo tem como objetivo abordar as reportagens e os relatos que compõem *Der gelbe Bleistift* (*O lápis amarelo*), do autor suíço Christian Kracht, fazendo um contraponto com a literatura de viagem do século XIX. A literatura de viagem ao longo dos séculos não perdeu seu fascínio, contribuindo para ampliar os horizontes dos leitores, mas também para que eles questionem seus próprios valores sob a perspectiva de um olhar distanciado de sua realidade.

**Palavras-chave:** Literatura de viagem; narrador; intertextualidade; busca do paraíso.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Colégio de Aplicação, Av. Bento Gonçalves, 9500, 91501-970, Porto Alegre, RS, Brasil. Email: rositams@hotmail.com

## Introdução

Seja em busca do paraíso, seja em busca de novos conhecimentos sobre usos e costumes de outros povos e suas formas de vida, seja de novas emoções, ou na busca de si mesmo ou da felicidade pessoal, existem muitos motivos para empreender uma viagem. Além disso, ela pode servir para ampliar o horizonte profissional, proporcionar o simples entretenimento e o prazer estético, pois tratando-se de viagens “o horizonte ideal abarca também necessariamente as artes plásticas, a literatura e o teatro do país estrangeiro, o campo das musas, portanto.”<sup>2</sup> (SAUTERMEISTER 1998: 128)<sup>3</sup>.

Analisando relatos de viagens do século XIX, observa-se que especialmente a partir dos anos vinte daquele século, quando se fala em uma “quase epidemia de viagens” [*fast epidemieartige Reiselust*] (SAUTERMEISTER 1998: 116), estas são acompanhadas de uma produção literária importante. O desenvolvimento do transporte fluvial e ferroviário traz consigo novos conceitos no que se refere a tempo e espaço. As possibilidades de deslocamento mais rápido e a redução das distâncias causam estranhamento e, simultaneamente, incrementam a literatura de viagens. Guias de viagem trazem informações que vão desde meios de transporte, passaportes, hotéis, cidades balneárias, gorjetas, produção de vinhos, atrações turísticas em geral, e dão um grande impulso ao mercado livreiro. Os novos conhecimentos tecnológicos relacionados à Revolução Industrial, especialmente na Inglaterra, permitem o uso de novas técnicas de impressão, principalmente de gravuras, tornando os livros mais atraentes. Gerd Sautermeister afirma que, em princípio, esta literatura coloca em primeiro plano a realidade dos lugares visitados, mas que elementos ficcionais como sagas, lendas e poesias, mesmo que subordinados a esta realidade, são encontrados com frequência nos textos da época (1998: 116-138).

Segundo a análise de Ette, na literatura de viagem, fenômenos culturalmente diversos são mostrados e inseridos no texto literário, estética, social ou filosoficamente: “Um limite entre literatura ficcional e literatura de viagem não se pode determinar [...] Muitos textos que hoje classificamos como literatura ficcional foram lidos sob a

---

<sup>2</sup> As traduções do alemão foram feitas pela autora.

<sup>3</sup> “[...] (denn) der ideelle Horizont umfaßt zwanglos auch die bildenden Künste, die Literatur und das Theater eines fremden Landes, das Feld der Muse also.” (128).

perspectiva do relato de viagem ou até *como* relatos de viagem” (ETTE 2001: 37)<sup>4</sup>. E a observação tanto de seus aspectos literários, hermenêuticos, filosóficos ou específicos coloca em destaque a questão de seus espaços e de seu movimento. No entanto, exatamente por estarem tão presentes “eles muitas vezes passam despercebidos” (ETTE 2001: 22)<sup>5</sup>.

A relevância do espaço nesses relatos pressupõe também um pacto implícito com o leitor. Sobre parte do público, a leitura parece exercer uma grande atração e esta o induz a buscar cada vez mais textos. A fascinação do relato de viagem, para Ette, baseia-se fundamentalmente no movimento de compreensão presente na literatura de viagem, entendido especialmente como “movimentos entre o saber e o agir humanos, entre o conhecimento prévio e o desconhecido, entre os espaços de leitura, os espaços de escrita e os espaços de relatos” (ETTE 2001: 25)<sup>6</sup>. Dessa forma, a compreensão é por um lado um processo concluído, pela suposta facilidade de assimilação do relato de viagem, e por outro um processo aberto, pois apresenta ao leitor modelos de leitura que são compreendidos em sua dimensão espaço-temporal específica, considerando que a leitura é uma experiência fundamentada na apropriação de elementos culturalmente estranhos. Ainda conforme Ette, “o consumo de relatos de viagem não forma exatamente o leitor crítico, mas leva quase a uma repetição forçada de novas leituras, sempre de novos ‘testemunhos’” (2001: 80)<sup>7</sup>.

Apesar de a globalização haver nivelado o privilégio de viagens pelo mundo e ter tornado normal o vencimento de grandes distâncias, fazendo com que relatos de viagem “objetivos” perdessem seu poder de atração estético, porque todos os países já foram visitados por um grande número de pessoas (FISCHER 2014: 37) e, apesar de terem que concorrer com novas mídias, esses relatos “não perderam nada de seu brilho,

---

<sup>4</sup> “Eine Grenzlinie zwischen fiktionaler Literatur und Reiseliteratur läßt sich nicht bestimmen. [...] Viele Texte, die wir heute der Fiktionalen Literatur zuordnen, sind aus der Perspektive des Reiseberichts oder gar *als* Reiseberichte gelesen worden” (37).

<sup>5</sup> “[...] bleiben sie oftmals unreflektiert” (22).

<sup>6</sup> “[...] zwischen menschlichem Wissen und Handeln, zwischen Vor-Gewußtem, zwischen den Orten des Lesens, den Orten des Schreibens und den Orten des Berichteten räumlich konkretisiert” (25).

<sup>7</sup> “Das Verschlingen von Reiseberichten erzeugt gerade nicht den kritischen Leser, sondern führt vielmehr zu einer fast im Wiederholungszwang vollzogenen Lektüre immer neuer Berichte, immer neuer ‘Zeugnisse’” (80).

e não somente como objeto de interesse (literário-) histórico ou histórico-científico, mas igualmente como forma de expressão literária viva” (ETTE 2001: 22)<sup>8</sup>.

Encontramos viagens como um motivo recorrente em obras de autores contemporâneos, como Daniel KEHLMANN que, em *A medida do mundo (Die Vermessung der Welt, 2005)*, conta a história do matemático Friedrich Gauss na Alemanha em contraste com as aventuras do cientista aventureiro Alexander von Humboldt pela América no século XIX, ou na obra de Ilija TROJANOW que, em *O Colecionador de mundos (Der Weltensammler, 2006)*, narra a história da vida do oficial britânico Sir Richard Francis Burton, que de fato existiu (1821-1890) e viajou por todos os continentes. Nesses textos atuais verifica-se a presença de aspectos citados como característicos de relatos de viagem para o século XIX, e que se reportam a personagens fictícias ou figuras históricas daquele século.

Relatos de viagem também pertencem ao conjunto da obra do autor suíço Christian KRACHT. Vinte colunas de Kracht sobre sua permanência no sudoeste da Ásia foram publicadas no jornal *Die Welt am Sonntag* e foram reunidas no volume *Der gelbe Bleistift (O lápis amarelo) (2000)*<sup>9</sup>, que será analisado ao longo desse artigo. Juntamente com Eckhardt Nickel, Kracht escreveu também *Ferien für immer (Férias para sempre) (1998)*, que, segundo Lettow, é um guia de viagens extravagante, no qual os autores “nada mais fazem do que descrever os melhores coquetéis, os piores hotéis e os turistas com menos estilo entre o Egito e a Tailândia, México e Índia, França e África do Sul” (2001: 297)<sup>10</sup>. *Metan (2007)*, em coautoria de Christian Kracht e Ingo Niermann, situa-se no limiar entre ficção e documentário e foi escrito durante a viagem turística feita por eles para escalar o monte Kilimanjaro. As fotos que ilustram o volume não têm relação com a história narrada, mas são registros feitos pelos autores durante a viagem, no decorrer da qual eles entram em contato com uma civilização invisível e são testemunhas de acontecimentos até então inimagináveis.

O estudo de relatos de viagem do século XVIII e XIX feito por Ette é uma abordagem com uma reflexão cultural, histórica e estética daquela época, e na análise dos relatos de viagem de Christian Kracht compilados em *Der gelbe Bleistift* será feita a

<sup>8</sup> “[...] (hat) nichts von seiner Ausstrahlungskraft verloren, und zwar nicht nur als Gegenstand eines wie auch immer bestimmten (literar-) historischen oder wissenschaftsgeschichtliches Interesses, sondern zugleich als lebendige literarische Ausdrucksform” (22).

<sup>9</sup> Neste parágrafo citamos as datas da primeira edição; as citações do livro *Der gelbe Bleistift*, de Kracht, são da edição de 2012, e ao longo do artigo serão indicados apenas os números de página.

<sup>10</sup> “[...] nichts weiter tun als die besten Cocktails, die grässlichsten Hotels und die stillosesten Touristen zwischen Ägypten und Thailand, Mexiko und Indien, Frankreich und Südafrika zu beschreiben” (297).

confrontação com textos de um autor que tem como objetivo não apenas descrever uma realidade exótica, com cenas muitas vezes descritas de forma irreal, mas também como instrumento de sua autoencenação. Apesar dessa divergência de abordagens, em muitos aspectos os estudos de Ette podem ser aplicados à análise da obra de Kracht.

Christian Kracht iniciou sua trajetória profissional no jornalismo como voluntário de redação na revista *Tempo*, em que permaneceu de 1989 até 1996, escrevendo principalmente críticas e reportagens. *Tempo* era uma das revistas que melhor transmitiam o espírito moderno da época, com uma mistura de glamour, pop e política, e sua linha redacional previa “opor ao enganoso jornalismo objetivo uma subjetividade honesta”, cujas raízes se encontram primordialmente no jornalismo literário surgido no século XIX, e “se servia das estratégias de apresentação da Literatura, para transmitir esteticamente a realidade” (RUF 2009: 46-7). Por isso, Ruf sugere que no caso de Kracht se devesse “talvez falar de ‘literatura jornalística’ (*journalistischer Literatur*), ao invés de aplicar tradicionais classificações de gênero” (RUF 2009: 58). Neste tipo de jornalismo, chamado de ‘jornalismo fronteiro’ (*Grenzgänger-Journalismus*) por Fritz WOLF, “facilmente os lados entre fato e ficção se invertem, entre achar e inventar [...], entre verdade e mentira” (apud RUF 2009: 49-50)<sup>11</sup>, oferecendo ao leitor a encenação ficcional onde ele menos espera: no noticiário. Kracht trabalhou também como correspondente na Ásia para outros veículos de mídia da Alemanha, como a revista *Der Spiegel* e o jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

O primeiro romance do autor, *Faserland*, narra a viagem do protagonista de norte a sul da Alemanha e que termina na Suíça, na busca do túmulo de Thomas Mann. Logo após sua publicação, o curto texto de 166 páginas provocou muitas reações, em sua maioria negativas. Schumann, referindo-se a *Faserland*, diz que, por um lado, Kracht não tenta escrever um grande romance, pois “para isso os episódios narrados são excessivamente insignificantes, efêmeros, cotidianos” (SCHUMANN 2009: 153-4)<sup>12</sup>. Por outro lado, o sucesso que o autor relativamente jovem alcançou não pode ser atribuído apenas a sua encenação, que é um elemento significativo nas aparições midiáticas do autor, mas especialmente ao valor literário inovador de suas obras.

O romance *Faserland* representa a inovação e se impõe como exemplo para a nova tendência da literatura em língua alemã, lançando as bases da que, alguns anos

<sup>11</sup> “[...] munter [wechseln] die Seiten zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Finden und Erfinden [...] zwischen Wahrheit und Lüge” (49).

<sup>12</sup> “dafür sind die erzählten Episoden zu unbedeutend, ephemer, alltäglich” (153).

mais tarde, se denominou ‘literatura pop’. Segundo as críticas, o novo romance não corresponde às expectativas e não se insere no discurso literário contemporâneo. Para SCHUMANN, ele é o rompimento da tradição narrativa vigente e se apresenta como a negação do que essa tradição significa:

Ele não prolonga a procura pelo grande romance social ou de época [...], ele não se insere na tradição subjetiva do autoquestionamento [...], ele não assume a função da construção de um sentimento comum de integração de uma geração, ele se furta à formulação de uma oferta concreta de ação e de valores a seus leitores (SCHUMANN 2009: 153-4)<sup>13</sup>.

Aquilo que caracteriza Kracht como autor inovador, partindo de *Faserland*, está, portanto, no rompimento provocado pelo romance. O leitor já não se identifica com ele, nem encontra nele um norte para sua vida. Assim, ainda segundo Schumann, o texto de Kracht não apresenta soluções para problemas ou conflitos, sejam eles históricos, sociais ou individuais, deixando de lado a crítica social ou a literatura engajada dos anos 1960 e 1970.

A *Faserland* seguiu, em 2001, o romance *1979*; em 2008 o autor publicou *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten (Estarei aqui no sol e na sombra)*. Em fevereiro de 2012 foi publicado o romance *Imperium*, que se transforma num grande sucesso de público e provocou reações, em parte violentas, da crítica. Por ocasião de seu lançamento, foi publicado um extenso artigo – “O método Kracht” – na renomada revista semanal *Der Spiegel*, no qual Georg Diez analisa a obra anterior de Kracht e acusa o autor de ser adepto da ideologia fascista e de assumir posições políticas de direita:

Mais e mais, no entanto, os heróis de Kracht são movidos por uma busca de extinção, que se submetem a sistemas políticos totalitários ou eles mesmos criam utopias autodestrutivas. As coordenadas de Kracht foram sempre destruição e redenção. Com isso, ele se coloca bem conscientemente aquém do discurso democrático (DIEZ 2012)<sup>14</sup>.

Desde a publicação de seu romance *Faserland*, Christian Kracht é um dos mais significativos representantes da literatura contemporânea em língua alemã. Para analisar

<sup>13</sup> “Er verlängert nicht die Suche nach dem großen Zeit- oder Gesellschaftsroman [...], er fügt sich nicht in eine subjektivistische Tradition der Selbstbefragung [...], er übernimmt nicht die Funktion der Konstruktion eines integrationsfähigen Gesellschaftsgefühls einer Generation, er entzieht sich der Formulierung konkreter Handlungs- und Wertangebote an die Leserschaft” (153-4).

<sup>14</sup> “Mehr und mehr aber sind Krachts Helden von Auslöschungssehnsucht Getriebene, die sich totalitären politischen Systemen unterwerfen oder selbst menschenvernichtende Utopien schaffen. Krachts Koordinaten waren immer Vernichtung und Erlösung. Er platzierte sich damit sehr bewusst außerhalb des demokratischen Diskurses.”.



sua obra, é imprescindível considerar a figura do autor, que permanece um mistério para a crítica e especialistas em Literatura (FISCHER 2014: 33). A imagem mais difundida é a de um autor esnobe, que nasceu na Suíça e foi educado nos Estados Unidos, no Canadá e na França, que passou grande parte de sua vida na Ásia, que é arredo a entrevistas, justificando essa atitude dizendo “que é muito rico”, o que lhe possibilita viver sem se preocupar com a venda de seus livros (HEGER 2010: 175-6). No entanto, reduzir o autor ao rótulo de dândi não é suficiente para explicar sua imagem e sua abrangência. Um jogo intencional entre ser e parecer faz parte de seu discurso estético e de sua autoprodução. Segundo Lettow, os códigos que envolvem os personagens criados por ele, como viagens, vestimenta, consumismo, drogas, conservadorismo e dandismo são elementos que em certa medida também caracterizam KRACHT, mas não justificam que se confunda o autor com seus personagens, e nem permitem que se tenha uma imagem de quem o autor realmente é (LETTOW 2001: 288-9; 301).

Para Matthias LORENZ, a ‘figura do autor’ Christian Kracht “continua atrapalhando de forma planejada e sem nenhuma exceção” (2014: 9)<sup>15</sup> todas as tentativas de classificá-lo ou encaixá-lo em qualquer categoria literária. A estratégia de não se dar a conhecer verdadeiramente, que representa grande parte da fascinação e da irritação causadas por Kracht, por antecipação derrota qualquer crítico ou teórico de literatura, pois a ‘ficcionalização de sua própria pessoa’ (*Fiktionalisierung der eigenen Person*) é uma estratégia consciente de se furtar à mídia: “Sua figura de autor comunica de forma assimétrica, através de suas poses ela nunca é apreensível e pode ininterruptamente dar a entender que tudo pode ser instantaneamente rompido, ser apenas citado e que não era *isso* que ele quis dizer” (LORENZ 2014: 9-10)<sup>16</sup>.

## ○ papel do narrador

A obra *Der gelbe Bleistift* (2012) de Christian Kracht, que não tem tradução para o português, traz experiências pessoais do autor, que nos últimos anos morou em Berlin, Bangkok, Buenos Aires, Lamu e em Florença, mas com frequência se refugia na Ásia, e para quem as viagens parecem oferecer não somente a chance de fugir de uma realidade

<sup>15</sup> “[...] stört jedoch weiterhin planmäßig und ohne Ausnahme jene Ordnung.”. (2012: 9). Todas as citações são deste livro; será citado apenas o número de página.

<sup>16</sup> “Seine Autorfigur kommuniziert asymmetrisch, durch ihre Posen ist sie nie fassbar und kann sich stets darüber entziehen, dass ja alles augenzwinkernd gebrochen, zitiert, und *so* nicht gemeint war.”. (9)

opressiva e muito normatizada da Europa, mas significam igualmente material para escrever grande parte de suas obras. Ao mesmo tempo, viajar para ele se reduz a um fim em si mesmo, e em suas reportagens não fica bem claro o motivo dessas viagens. (FISCHER 2014: 42). Ademais elas lhe servem como pretexto para subtrair-se à inevitável tomada de posição e comunicação, como seu “próprio desaparecimento até o ponto zero” (BESSING 2009: 153)<sup>17</sup>. Mas as viagens servem também como um suporte para a autoencenação: os relatos de Kracht, “apesar de apresentarem uma função estruturante, na verdade se subordinam a uma autoencenação esteticista nos acessórios literários” (FISCHER 2014: 39)<sup>18</sup>.

As colunas de Kracht sobre sua permanência no sudoeste da Ásia e que foram publicadas no “Die Welt am Sonntag” nem sempre podem ser consideradas verídicas, pois apresentam cenas e descrições que com frequência parecem irreais (SCHUMANN 2009: 158). FISCHER (2014: 37-8) verificou que a intenção de dificultar ao leitor a identificação do que é verdadeiro e do que é ficção abre-se já na primeira reportagem “Im Land des schwarzen Goldes – Baku 1998” [*No país do ouro negro – Baku 1998*]. Contrariando o que o título sugere, nestas páginas não aparece um relato sobre os campos de petróleo do Azerbaijão, mas uma descrição detalhada do hotel *Stary Intourist*: “O quarto era mais ou menos assim como a gente sempre desejou um quarto: rigor stalinista e privação encontram uma vulgaridade turca [...] Eu inspecionei o banheiro. O papel higiênico era um papel de jornal bem cortado.” (18)<sup>19</sup>.

No penúltimo parágrafo, confessa que ele e o guia jamais iriam realmente atingir os poços de petróleo “e de repente eu percebi que este jamais havia sido o objetivo” (31)<sup>20</sup>. Assim como neste exemplo, nos outros textos que compõem *Der gelbe Bleistift* não se encontram muitas informações sobre os países visitados, e os lugares que visita são usados por KRACHT simplesmente como cenários, que servem à sua autoencenação, até porque eles não o interessam muito do ponto de vista etnológico ou político, impossibilitando ao leitor identificar um “núcleo verdadeiro” (“*echten Kern*”) no “mundo encontrado” (“*vorgefundene Welt*”) (apud RUF 2009: 52).

<sup>17</sup> “[...] eigenes Verschwinden hin zum Nullpunkt” (153).

<sup>18</sup> “[...] zwar eine strukturierende Funktion einnehmen, sich jedoch der ästhetizistischen Autorinszenierung im literarischen Beiwerk unterordnen” (39).

<sup>19</sup> “Das Zimmer war so, wie man sich Zimmer mehr oder weniger schon immer gewünscht hatte: Stalinistische Strenge und Entbehrung trafen auf türkische Schludrigkeit. [...] Ich inspizierte das Badezimmer. Das Toilettenpapier war aus sauber zurechtgeschnittenem Zeitungspapier” (18).

<sup>20</sup> “[...] und auf einmal merkte ich, daß es darum auch nie gegangen war” (31).

O autor torna-se ele mesmo objeto de uma reportagem, na qual, na intenção de dirigir-se diretamente ao leitor, emprega um diálogo fingido, num jogo em que Kracht, sem dissimular sua fascinação pela estetização da realidade, utiliza “formas de representação enfeitadas” e através da autoestilização, do disfarce, o autor “quer mostrar, que mesmo cenas ‘autênticas’ na verdade são apenas ‘de faz de conta’. Ele confunde propositalmente o limite entre o ficcional e o factual” (NIEFANGER 2004: 98)<sup>21</sup>. Nas reportagens de *Der gelbe Bleistift* os fatos e a ficção estão tão intimamente ligados que não podem ser separados. Referindo-se diretamente aos leitores do jornal, Christian Kracht diz:

Eu sei o que o senhor está pensando, caro leitor, ó sim. O senhor Kracht inventa tudo nas suas histórias sobre a Ásia. Ele enfeita muito. Ele procura descrever o mundo de forma mais agradável do que ele realmente é. A vida em Bangkok não pode ser um infundável tomar chá no terraço do *Oriental Hotel* (97)<sup>22</sup>.

Enumerando atividades que tornam a vida no Oriente leve, como receber escritores e embaixadores croatas, ou passar o dia conversando sobre futilidades ou ainda entretendo-se lendo poemas de T. S. Eliot, por exemplo, Kracht passa de um plano ficcional à realidade de forma sutil, quase imperceptível. Assim, logo a seguir vem o questionamento: “Onde ficam os banais funcionários públicos, e os ainda mais banais turistas sexuais, onde fica a pobreza e o desespero?” (97)<sup>23</sup>.

A crítica do autor é perceptível em detalhes inseridos como por acaso no relato. Na viagem de Bangkok para Singapura a bordo do luxuoso *Eastern & Oriental Express*, em uma alusão indireta à sua origem, como herdeiro de uma família rica, Kracht faz a constatação de que “muitas madeiras tropicais raras haviam sido usadas na construção (do trem)” (72)<sup>24</sup>, apontando para o uso indevido de madeiras em extinção. Em outro momento, faz referência ao aumento do turismo no Vietnã, onde novos costumes foram adotados e novas necessidades foram criadas. Retornando ao país depois de alguns

<sup>21</sup> “[...] sondern möchte zeigen, daß selbst ‘authentische’ Szenen eigentlich nur ‘gespielt’ sind. Er verwischt absichtsvoll die Grenze zwischen Fiktionalem und Faktuellem.” (98).

<sup>22</sup> “Ich weiß, was Sie denken, lieber Leser, oh ja. Der Herr Kracht erfindet alles in seinen Asien-Geschichten. Er schmückt zuviel aus. Er versucht, die Welt angenehmer zu beschreiben, als sie ist. Das Leben in Bangkok kann doch nicht nur ein endloses Teetrinken auf der Terrasse des *Oriental Hotel* sein.” (97).

<sup>23</sup> “Wo bleiben die banalen Beamten und die noch banaleren Sex-Touristen, wo bleibt die Armut und die Verzweiflung?” (97).

<sup>24</sup> “Viele seltene Tropenhölzer waren beim Bau verwendet worden.” (72).

anos, o autor lamenta: “Era muito triste. Alguém havia nesse meio tempo ensinado aos vietnamitas a dizer “Sir” depois de qualquer frase e isso era quase insuportável” (127)<sup>25</sup>.

Por ocasião de sua estada na Malásia, país que Kracht diz que viu de dentro de um trem, “e ainda por cima um trem caríssimo”<sup>26</sup>, ele mais uma vez dirige a palavra diretamente ao leitor:

O senhor tem razão. Eu gostaria de, juntamente com minha mãe, ter batido em algumas portas de algum povoado na floresta, tirado meus sapatos e, à luz de velas, ter conversado com famílias malaias sobre isso e aquilo. Mas nós viajávamos com o *Eastern & Oriental Express*, que não tinha nada a ver com a realidade. [...] Minha mãe e eu havíamos pago por um estranho pedaço de – desculpem-me a palavra nojenta – *Lifestyle*, e isso nós havíamos recebido. Com a Ásia isso não tinha absolutamente nada a ver (78)<sup>27</sup>.

Nessa passagem percebemos que os conhecimentos prévios do viajante constantemente fluem para dentro de sua percepção e isso é transferido para o nível do texto, para a função de uma narrativa subjetiva das vivências pessoais. A função do narrador, via de regra, consiste em garantir a transmissão das informações, que pressupõe determinados conhecimentos do leitor, oferecendo-lhe a possibilidade de refletir sobre seus hábitos de percepção e provar novos meios de apropriar-se de outras realidades.

## ○ eu e o outro

Através da integração geográfica e cultural dos países, relatos de viagem “objetivos” perderam seu atrativo estético e a perda de seu significado “tem como consequência que os textos que tratam desses lugares visitados eles mesmos desaparecem na ausência de significado” (FISCHER 2014: 37)<sup>28</sup>, como já foi referido acima. O fato de até hoje o relato de viagem ser lido como um documento empírico, conectado à realidade, justifica

<sup>25</sup> “Es war ganz traurig. Irgend jemand hatte den Vietnamesen inzwischen beigebracht, nach jedem Satz >>Sir<< zu sagen und es war kaum auszuhalten.” (127).

<sup>26</sup> “[...] in einem arschteuren Zug noch dazu.” (78).

<sup>27</sup> “Sie haben recht. Gerne hätte ich mit meiner Mutter draußen in einem Dschungeldorf an ein paar Türen geklopft, dann die Schuhe ausgezogen und uns bei Kerzenschein mit malayischen Familien über dies und jenes unterhalten. [...] Meine Mutter und ich hatten für ein merkwürdiges Stück – Sie entschuldigen bitte das ekelhafte Wort – *Lifestyle* bezahlt, und das hatten wir auch bekommen. Mit Asien hatte das nicht das geringste zu tun.” (78).

<sup>28</sup> “[...] was zur Folge hat, dass die Texte, die sich mit diesen Reiseorten befassen, selbst in der Bedeutungslosigkeit verschwinden.” (37).

uma leitura que vê e avalia os relatos de viagem como fontes históricas, sociológicas ou geográficas.

A associação entre o espaço e a cultura, delimitado *a priori* pelo pertencimento a uma determinada cultura, “parece indissociavelmente ligar o domínio e a reformulação cultural de todos os problemas existenciais e vitais humanos com essa região chamada *pátria*” (JOACHIMSTHALER 2013: 77). Em *Der gelbe Bleistift*, Kracht faz uma referência à pátria na visita da mãe suíça a Bangkok, trazendo chocolates de *Lindt & Sprüngli*, que derreteram devido ao calor e tiveram que ser descartados, assim como quando ele diz que à noite sonhava com geleiras e lagos alpinos suíços porque o calor na Tailândia era insuportável (71). O jogo de Kracht com clichês envolvendo a sua própria imagem de autor suíço, afirmando de forma irônica que para fugir do calor sua mãe e ele fariam uma viagem de trem “de preferência uma caríssima e climatizada” (71)<sup>29</sup> é evidente aqui. A referência aos compatriotas está presente também na reportagem sobre Burma. No avião que os levaria de Bangkok a Rangoon, Kracht e sua companheira de viagem viram um grupo de turistas suíços: “Eles já estavam embriagados às dez horas da manhã. No aeroporto de Rangoon então nós os observamos, enquanto estavam parados ao lado dos birmaneses. Os suíços eram pessoas como montanhas de carne cor de rosa” (49-50)<sup>30</sup>. Nesse jogo autorreferencial, Kracht também sugere que suíços tendem ao alcoolismo, que já em *Faserland* é um tema recorrente. A trajetória do protagonista do romance foi marcada por consumo de drogas, álcool, sexo e festas, sempre associados a excessos e descritos de forma negativa (SCHUMANN 2009: 155). No último capítulo, tendo chegado há pouco em Zurique, em um café, o protagonista vê um grupo de homens de negócios jovens “e eles bebem uma cerveja com um líquido vermelho, apesar de ainda não ser meio-dia” (KRACHT 1995: 148)<sup>31</sup>. Referindo-se ao próprio hábito de ingerir bebidas alcoólicas, em uma entrevista Kracht diz que “se eu tivesse continuado assim, em três anos teria estado morto” (BÜSCHER 2008)<sup>32</sup>.

Colocando em movimento uma percepção do outro e de si mesmo, levando à reflexão sobre a própria percepção, o europeu, percebendo-se como europeu, como

<sup>29</sup> “am besten sauteure, klimatisierte” (71).

<sup>30</sup> “Sie waren um zehn Uhr morgens schon betrunken. Am Flughafen von Rangoon dann beobachteten wir sie, wie sie neben den Burmesen standen. Die Schweizer waren Menschen wie rosa Fleischberge.” (50).

<sup>31</sup> “[...] und sie trinken ein Bier mit einer roten Brause drin, obwohl es noch nicht einmal Mittag ist” (148).

<sup>32</sup> “>>Hätte ich so weitergemacht<<, sagt er, >>wäre ich in drei Jahren tot gewesen.<< Er spricht vom Trinken” (2008).

peessoa do velho continente, perceberá o outro, o diferente, de maneira mais radical, e o viajante perceberá o outro, o diferente, o vivido e o narrado de forma distanciada, causando identificação ou estranhamento:

A Lufthansa aterrissou, parou. [...] e se podia ver que não haveria ponte. Assim, pensei comigo, se diferencia sempre a parte interessante do mundo da parte desinteressante – onde se tem que sair do avião com sua bagagem de mão e ir caminhando pela pista até a sala de desembarque, sem ponte, como se diz, e sem ônibus (16)<sup>33</sup>.

Chegando ao Japão, Kracht percebe que “em Tóquio-Narita tudo era muito suíço” (157)<sup>34</sup>. E mais tarde, já na cidade, Kracht tinha a sensação de estar “em lugar nenhum” (*Nirgendwosein*) (160), e por não entender o idioma diz que se “sentia como um mongol, que foi deixado no Alexanderplatz em Berlin, sem um lampejo de alemão” (162)<sup>35</sup>. Referindo-se ao monte Fuji, Kracht explica que é o “santo Matterhorn dos japoneses” (170)<sup>36</sup>. E, por fim, Kyoto é uma antiga sede imperial, um centro do poder japonês e é

[...] como se se houvesse unido Heidelberg, Rothenburg ob der Tauber e o Mercado Viktualien de Munique, e tentado formar a partir dessa mistura a Alemanha, uma Alemanha irônica, autorreferencial, brega, romântica e infinitamente bela – um pouco, naturalmente, como a imagem japonesa da Alemanha (171)<sup>37</sup>.

Christian Kracht se coloca no lugar do asiático para invocar a percepção que este poderia ter da Europa ao visitá-la. Isso ocorre em movimento contrário ao que tradicionalmente é feito nos relatos dos autores europeus. Nesse sentido, a análise de Ottmar Ette complementa a visão de Kracht, pois a mentalidade de um povo tem relação direta com os processos políticos, sociais e culturais de seu tempo e a perspectiva do viajante flui para dentro de sua forma de percepção.

Kracht aparentemente distancia-se de um posicionamento moral ou de uma análise política como foi referido por Ette. Ele parece mais interessado no valor estético,

<sup>33</sup> “Die Lufthansa setzte auf dem Rollfeld auf, kam zum Stehen [...] konnte man sehen, daß es keinen Finger geben würde. Das, so dachte ich bei mir, unterscheidet já immer den interessanten Teil der Welt vom uninteressanten Teil – daß man aus dem Flugzeug steigt mit seinem Handgepäck und dann selbst über das Flugfeld zur Empfangshalle laufen muß, ohne Finger, wie es heißt, und ohne Bus” (16).

<sup>34</sup> “(Am Flughafen) Tokio-Narita dann war alles eigentlich sehr schweizerisch.” (157).

<sup>35</sup> “Ich fühlte mich wie ein Mongole, der in Berlin am Alexanderplatz ausgesetzt wurde, ohne einen Funken Deutsch” (162).

<sup>36</sup> “das heilige Matterhorn der Japaner” (170)

<sup>37</sup> “als habe man Heidelberg, Rothenburg ob der Tauber und Münchens Viktualienmarkt zusammengebacken und aus dem Kuchen Deutschland formen wollen, ein ironisches, selbsreferentielles Deutschland, kitschig, romantisch und unendlich schön – ein bißchen, natürlich, wie das japanische Bild von Deutschland” (171).

mostrando que, conforme Oliver Ruf, privilegia em seus textos jornalísticos “uma contemplação [...] autorreflexiva de uma alternativa esteticamente motivada à linguagem racional-neutra de um jornalismo concentrado unicamente na mediação de notícias, na qual a reflexão crítica e imaginação manipulada fluem quase imperceptivelmente uma para o interior da outra” (RUF 2009: 57)<sup>38</sup>, possibilitando modelos de leitura ficcionais e não-ficcionais.

Segundo Spiegel (2001), não se deveria tomar as declarações de Kracht “simplesmente como tentativas de provocação de um jovem escritor, que quer aparecer a qualquer custo” (SPIEGEL 2001)<sup>39</sup>, mas é necessário verificar o que o autor pretende ao defender certos posicionamentos ou quando faz determinadas afirmações, por exemplo, quando tematiza a luta pela liberdade ou quando flerta com o terrorismo. Dessa forma, a visita a um povoado na fronteira entre o Afeganistão e o Paquistão traz elementos característicos do trabalho jornalístico de Christian Kracht, no qual ele segue uma estratégia de escrita “que não dispensa um potencial alto grau de ficcionalidade” (RUF 2009: 50)<sup>40</sup> e pode ser lida como passagem irônica e provocativa. Seguindo esse raciocínio, o relato em *Der gelbe Bleistift* sobre o Afeganistão não parece ser uma defesa explícita do terrorismo. O artigo de SPIEGEL, que basicamente trata de 1979, auxilia na compreensão de alguns posicionamentos de Kracht. O romance, publicado em setembro de 2001, descreve um ocidente decadente e o confronta com a Revolução de Khomeini no Irã. 1979 relata a viagem de um europeu rico pelo mundo, “em busca de distração, beleza, amor, sexo e morte” (SPIEGEL 2001)<sup>41</sup>, até terminar num campo de trabalhos forçados na China. Para Spiegel,

[...] seu autor não é um fundamentalista ou islamita, nem sequer é adepto da crença muçulmana, mesmo que na entrevista exija levemente a proibição de fotos conforme o exemplo islâmico. [...] O nojo cansado, com que são descritos os excessos de drogas e os rituais do meio jet-set, tem ele próprio um toque decadente e de dândi (SPIEGEL 2001)<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> “[...] als selbstreflexive [...] Kontemplation einer ästhetisch motivierten Alternative zur rational-nüchternen Sprache eines rein auf Nachrichtenvermittlung konzentrierten Journalismus, bei der kritischen Reflexion und manipulierter Imagination fast nahtlos ineinander übergehen” (57)

<sup>39</sup> “[...] (nicht) leichthin als Provokationsversuche eines jungen Schriftstellers, der um jeden Preis auffallen will (abtun)” (2001).

<sup>40</sup> “[...] bei der ein potenziell hoher Fiktionalitätsgrad nicht ausgewiesen wird.” (50).

<sup>41</sup> “[...] auf der Suche nach Zerstreuung, Schönheit, Liebe, Sex und Tod.” (2001).

<sup>42</sup> “[...] ihr Verfasser ist kein Fundamentalist oder Islamist, er ist nicht einmal muslimischen Glaubens, auch wenn er im Interview ein Bilderverbot nach islamischem Vorbild fordert [...] Der müde Ekel, mit dem Drogenexzesse und die Rituale des Jet-set-Milieus geschildert werden, hat selbst einen dekadenten, dandyhaften Unterton.” (2001).

Ainda de acordo com Spiegel, pode-se afirmar que KRACHT em seus romances, mais do que flertar com regimes totalitários, com a decadência e o prazer na derrocada, “tem saudade de beleza e lamenta sua perda” (2001)<sup>43</sup>, e que sua obra, além da inconformidade com um mundo visto como horrível, decadente, sem estilo e sem nível, mostra um outro lado, bem menos óbvio, que é o tema da luta pela liberdade e contra o terrorismo. E conclui dizendo que quem lê esses textos de Kracht possivelmente passará a ver o terrorismo com outros olhos: “O que para o islamita radical parece o último instrumento para a construção de um estado religioso ideal, poderia para o esteticista cínico ser bem-vindo como meio de negação da situação vigente” (SPIEGEL 2001)<sup>44</sup>.

Nesse cenário e no constante vai-e-vem entre as culturas, numa ambivalência entre posições ora anacrônicas ora progressistas, ora críticas e libertárias, temos a descrição de uma cena marcante de choque cultural, que reforça no espelho do diferente o papel transmitido pela tradição e ao mesmo tempo a transcende. Andando sem destino certo por uma rua de Peshawar, no Paquistão, perto da fronteira com o Afeganistão, Kracht reflete sobre “onde ele havia parado, e para distrair-se um pouco, cantarolava uma antiga canção de Serge Gainsbourg [...]” (56)<sup>45</sup>. No dia seguinte, viajando em um ônibus de Peshawar para o povoado de Darra, uma cabra deitou sua cabeça em seu joelho e o acompanhante “Ibrahim Khan perguntou se no meu país cabras são permitidas nos ônibus. Eu respondi: Não, somente cachorros [...] E na tua província tem bastante muçulmanos? Certamente alguns, eu respondi” (57)<sup>46</sup>. Chegando ao destino em Darra, onde seriam testados vários tipos de armas, dentre as que experimenta, Kracht se apaixona por uma Kalaschnikow, “a espada e a armadura do Islã” (“*Schwert und Schild des Islams*”):

Eu experimentei naquele dia ainda algumas outras armas, eu, que nunca na vida havia atirado: Uzis e o M16 e outras de obscura fabricação tcheca, e percebi que atirar é como comer chips de batatas, porque a gente só se satisfaz quando se sente mal. A que mais

<sup>43</sup> Já em *Faserland*, o tema do nazismo é recorrente (Göring: 17; Abkürzungswahn der Nazis: 35) ou na troca de e-mails com Woodard sobre a colônia Nueva Germania no Paraguai, publicada em *Five Years* (2011); ou ainda as referências a Hitler em *Imperium* (2012) levaram parte da crítica literária especialmente alemã a atribuir a Kracht simpatia por regimes autoritários.

<sup>44</sup> “Was dem radikalen Islamisten als letztes Instrument zur Errichtung eines idealen Gottesstaates erscheint, könnte dem zynischen Ästhetizisten als Mittel zur Negation der bestehenden Verhältnisse willkommen sein” (2001).

<sup>45</sup> “[...] wo ich hier eigentlich gelandet war, und um mich ein bißchen abzulenken, summtete ich einen alten Schlager von Serge Gainsbourg” (56).

<sup>46</sup> “Ibrahim Khan fragte, ob in meinem Land Ziegen in den Bussen erlaubt seien. Ich antwortete: Nein, nur Hunde. [...] Und, gibt es dort in der Schweiz viele Moslems? Sicher, einige, antwortete ich” (57).



me agradou foi a Kalaschnikow, a russa AK17. Havia também a versão chinesa e uma versão Darra-made, mas com a russa nenhuma das duas poderia competir (64)<sup>47</sup>.

No final do dia, Christian Kracht é apresentado com um Alcorão, e nesse gesto inusitado ele reconhece que o desenvolvimento tecnológico, mesmo abrindo possibilidades de deslocamento rápido e comunicação instantânea, nem sempre é acompanhado do desenvolvimento humano ou da real compreensão da alteridade.

Na viagem à Malásia, Kracht chega a verbalizar esse estranhamento, dizendo que, numa espécie de desmistificação dos trópicos, sentia saudades de plantas que, quando chovia, não dobravam de tamanho durante a noite, tinha saudades de prédios que houvessem sido construídos de forma planejada durante anos, de banheiros que funcionassem, de comida limpa em pequenas porções: “Sim, eu sentia realmente saudade de ordem” (154)<sup>48</sup>. Esse tipo de comentário propositalmente preconceituoso do autor não tem a função de reforçar tal atitude, mas de enfatizar a diversidade, e ele parece não sentir aversão por esses lugares como sugerem seus textos. Afinal, Kracht busca insistentemente ambientes exóticos, na maioria das vezes localizados no sul, no leste ou no sudoeste da Ásia, para viver e para ambientar grande parte de seus textos, e “eles funcionam igualmente como áreas de projeção ou como lugares de sonho” (SCHUMANN 2009: 160)<sup>49</sup>. Esse ambiente exótico nas obras de Christian Kracht pode ser visto como um projeto alternativo, e “exotismo aqui deve ser lido como a busca pelo estranho, como diferenciação dos coletivismos convencionais de uma sociedade ocidental capitalista, como distanciamento do consumismo e suas implicações” (SCHUMANN 2009, 158)<sup>50</sup>.

A confrontação do extremo contraste entre o país de nascimento e o Oriente torna impossível uma sintonia entre os dois lugares. Para Ette, textos literários não são meros comprovantes de processos culturais, mas devem ser analisados considerando seu sistema simbólico: “Sem dúvida, a fascinação que emana de relatos de viagens sobre culturas distantes certamente é marcada pela percepção da alteridade cultural, social e

<sup>47</sup> “Ich probierte an diesem Tag noch ein paar andere Waffen aus, ich, der ich noch nie in meinem Leben geschossen hatte: Uzis und die M16 und einige obskure tschechische Fabrikate, und ich merkte, daß schießen wie Kartoffelchips essen ist, weil man davon erst genug kriegen kann, wenn einem schlecht ist. Am besten gefiel mir die Kalaschnikow, die russische AK47. Es gab sie auch in einer chinesischen Darra-made-Version, aber mit der Russischen konnten beide nicht mithalten” (64).

<sup>48</sup> “[...] ja, ich sehnte mich tatsächlich nach Ordnung” (154).

<sup>49</sup> “Sie funktionieren ebenso als Projektionsflächen wie die Wunschträume” (160).

<sup>50</sup> “Exotismus muss hier gelesen werden als die Suche nach Fremdheit, als Abgrenzung von konventionellen Kollektivismen einer postkapitalistischen westlichen Gesellschaft, als Abkehr von Konsumismus und seinen Implikationen” (158).

política” (ETTE 2001: 23)<sup>51</sup>, mas é importante ter consciência do quanto de nossa própria percepção pode estar presente na suposta percepção do outro. E o pressuposto de que “literatura de viagem é uma literatura que nos mostra continuamente o movimento do entendimento” (ETTE 2001: 64)<sup>52</sup> aqui não se realiza.

## A presença das mídias e a intertextualidade

Da mesma forma como o trem e o navio revolucionaram o turismo no século XIX, a facilidade de deslocamento atualmente abre muitas possibilidades. Ligado diretamente à velocidade dos meios de transporte e com isso ao nível de desenvolvimento tecnológico, o ir e vir entre dois ou mais lugares é um elemento básico quando falamos em literatura de viagens. Nem sempre a ênfase está na viagem propriamente dita, em partida e chegada, mas na quase simultaneidade de lugares geográfica e temporalmente distintos. O viajante se move na cronologia da própria viagem, que cria sua própria cronologia. Táxis hoje são equipados com conexão de internet e, ao invés de admirarmos a paisagem de janelas de automóveis ou de trens, olhamos para os monitores dos computadores, que ainda “aumentam a sobreposição dinâmica de movimentos os mais diferenciados em forma de hipertexto” (ETTE 2001: 43)<sup>53</sup>. Isso significa um distanciamento possibilitado pelas mídias, podendo estar em qualquer lugar a qualquer momento, ou simplesmente significar o fim da viagem no espaço geográfico. E mesmo que essa mudança de espaço poucas vezes se torne um processo consciente, buscamos superar as distâncias e construir formas diretas de contato e trocas em que muitas vezes não é o espaço, mas sua superação que é almejada.

Tentando reduzir o impacto que pode ser causado no viajante, segundo Ette, filmes ou outras formas de informação apresentadas ao turista antes ou durante a viagem e que pretendem transmitir a alteridade do local visitado são úteis apenas como instrumentos de cultura de massa, mas não garantem a verdadeira compreensão do que é apresentado. “Movimento físico não é igual à viagem, viagem não necessariamente

<sup>51</sup> “Zweifellos ist durch Reiseberichte gerade über weit entfernte Kulturen erzeugte Faszination nicht zuletzt von der Wahrnehmung kultureller, gesellschaftlicher und politischer Alterität geprägt” (23).

<sup>52</sup> “Reiseliteratur ist eine Literatur, welche die Bewegung des Verstehens unablässig vor Augen führt” (64).

<sup>53</sup> “welche die dynamische Überlagerung verschiedener Bewegungen in der Form von Hypertexten noch erhöhen” (43).

implica movimento físico. [...] O estranho é colocado perante os olhos como imagem multicor e simultaneamente neutralizado.” (ETTE 2001: 68)<sup>54</sup>.

Outras relações podem ser estabelecidas a partir do relato de uma viagem. Segundo o modelo de percepção da literatura de viagem a partir de nove dimensões e espaços proposto por Ottmar Ette, a sétima dimensão poderia ser denominada de “(dimensão) do espaço literário” (2001: 35)<sup>55</sup>. Ela se refere à maneira como um relato de viagem se relaciona com textos de outros autores (intertextualidade) ou com textos do próprio autor (intratextualidade), podendo estas referências estar explícitas ou implícitas, quando elas nem sempre são perceptíveis ao leitor. Importante também é observar se o autor não se limita a referir-se aos seus conterrâneos ou se inclui os textos de nativos em seus relatos e “em que medida aos objetos do relato de viagem é permitido se expressarem como sujeitos” (ETTE 2001: 35)<sup>56</sup>.

Nos relatos de Christian Kracht encontram-se inúmeras referências intertextuais. Como exemplo podemos citar a passagem em que ele narra que durante o trajeto de trem de Bangkok a Singapura, o autor lia *Murder on the Orient Express*, de Agatha Christie e, depois de haver lido três quartos do livro, o trem para em Kanchanaburi, para que os passageiros pudessem ver a ponte do rio Kwai (71-4), que era uma construção que os prisioneiros de guerra dos Aliados haviam erguido para os japoneses por volta do fim da Segunda Guerra Mundial. Muitos desses prisioneiros haviam sucumbido a doenças, maus tratos e má alimentação, “e se David Lean não tivesse feito um filme dessa história, esses homens hoje estariam esquecidos” (75)<sup>57</sup>.

Esses elementos da intertextualidade estão tão presentes nos relatos que o autor chega ao ponto de afirmar que é estranho, “que um país se invente a partir de filmes e música rock”, e que filmes sobre o Vietnam façam com que o país e a guerra sejam

<sup>54</sup> “Physische Bewegung ist nicht gleich Reise, Reise impliziert nicht notwendigerweise physische Bewegung. [...] Das Fremde wird als buntes Bild zugleich vor Augen geführt und neutralisiert” (68).

<sup>55</sup> Ette (2001: 25-36), fazendo referência às cinco dimensões da viagem de que fala Claude Lévi-Strauss em *Tristes Tropiques*, cita nove dimensões do relato de viagem: as primeiras duas referem-se ao espaço geográfico, no qual o/a viajante se move, num sistema de coordenadas; a terceira dimensão do espaço é característica dos relatos de viagem do final do século XVIII e início do século XIX e tem a ver com a paisagem, especialmente as montanhas; a quarta é formada pelo tempo do viajante, que é ao mesmo tempo o da pátria e o da viagem; a quinta é a dimensão dos grupos sociais nos quais o viajante circula; a sexta complementa a quinta e trata da imaginação e da ficção, relacionada a modelos literários ficcionais; a sétima é a da inter- e intratextualidade, referida neste artigo; a oitava dimensão relaciona-se com modelos e tradições que se inserem naquele relato; completando, a nona dimensão é a dimensão do cultural, que em última instância perpassa todas as outras.

<sup>56</sup> “inwieweit die Objekte des Reiseberichts selbst auch als Subjekte zu Wort kommen (dürfen)” (35).

<sup>57</sup> “und hätte David Lean nicht einen feinen Spielfilm daraus gemacht, wären diese Männer heute vergessen” (75).

conhecidos no mundo. E enumera: *Apocalypse Now*, *Platoon*, *O amante*. [...] *Indochine*, com Cathérine Deneuve, *Hamburger Hill*, *Full Metal Jacket*, *The Deer Hunter*, *Rambo*, *Hanoi Hilton*, *Dien Bien Phu*, *Good Morning Vietnam*, e assim por diante. Mas aí vem o alerta do seu interlocutor, um senhor francês que vive lá: “E todos os filmes foram feitos com a intenção de tirar o verdadeiro Vietnam das cabeças” (111)<sup>58</sup>. A imagem transmitida por esses filmes é de que o Vietnam é um país onde

[...] é sempre quente, sempre úmido, e sempre em algum lugar tem um ventilador pendurado no teto. No filme, lindas meninas vietnamitas correm descalças por uma plantação de arroz qualquer, sorrindo misteriosamente, e todas têm granadas de mão sob seus vestidos (111)<sup>59</sup>.

E o francês com quem Kracht conversava pede: “Faça um favor a si mesmo” [...] “Esqueça os filmes. Olhe para o verdadeiro Vietnam” (111)<sup>60</sup>.

O Japão, por sua vez, no imaginário do autor parece intermediado pela imagem de um retângulo projetado numa tela como num filme, uma imagem do *Hotel Okura*, “produzida unicamente para a educação estética”, e a percepção de que grande parte daquele país realmente corresponde a “uma vista por uma moldura retangular – desde os *Manga-Comics* aos primeiros filmes de Ozu e Mizoguchi até os pequenos jardins japoneses encenados [...]” (161)<sup>61</sup>.

Como podemos verificar, ficção e realidade se confundem e lugares se entrelaçam, formando uma trama de elementos inseparáveis, de referências históricas, citações da Literatura e de filmes ganham nova vida, criando vários níveis de narrativa, em que a intertextualidade se torna um modelo da própria narrativa. O próprio título da obra objeto deste artigo, *Der gelbe Bleistift*, pode ter vários significados, desde a cor amarela representando a Ásia, ou significando decadência. David Fischer faz referência, entre outros, a *Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e à revista satírica britânica *The Yellow Book*, publicada no final do século XIX, e também cita grupos de pretensos dândis, que na mesma época em Paris usavam luvas amarelas (FISCHER 2014: 42). Ainda segundo

<sup>58</sup> “Und alle Filme haben es darauf abgesehen, das wirkliche Vietnam aus dem Kopf zu verdrängen” (111).

<sup>59</sup> “[...] [es ist] immer heiß, immer feucht, und irgendwo schwirrt immer ein Ventilator an der Decke. Im Film laufen wunderschöne vietnamesische Mädchen barfuß durch irgendwelche Reisfelder, unergründlich lächelnd, und alle haben Handgranaten unter ihren Kleidern.” (111).

<sup>60</sup> “Tun Sie sich einen Gefallen” [...]. “Vergessen Sie die Filme. Sehen Sie sich das wirkliche Vietnam an.” (111).

<sup>61</sup> “[...] hergestellt allein zur ästhetischen Erbauung” [...] “ein Blick durch einen rechteckigen Rahmen – von den Manga-Comics zu den frühen Filmen von Ozu und Mizoguchi bis zu den inszenierten kleinen japanischen Gärten.” (161).

Fischer, o título *Der gelbe Bleistift* igualmente sugere que KRACHT induz a uma associação da atividade do autor “com a figura de dândi do fim do século”<sup>62</sup>, reforçando essa ligação com um toque de autoironia.

## A busca do paraíso

No século XIX, como relata Sautermeister (1998: 143), o Oriente já era visto como a esperança de um possível recomeço, e cita como exemplo a condessa Hahn-Hahn, que, numa viagem extremamente difícil e acessível a poucos, levou duas semanas a cavalo para se deslocar de Jerusalém ao Egito. Na segunda metade do século XX, pela primeira vez na história da humanidade, surgiu um turismo de massas para o Terceiro Mundo e as viagens se tornaram mais acessíveis e rápidas, nivelando o privilégio das viagens a países considerados exóticos pelos europeus e tornando banais deslocamentos a lugares distantes.

Na atualidade, a Ásia continua sendo considerada o paraíso que muitos europeus e turistas de outras partes do mundo procuram para fazer turismo barato, consumir drogas livremente, praticar o nudismo, pedir esmola “como último gesto de rebeldia” (“*als letzte Auflehnung*”), comportando-se como pobres numa encenação de um *hippie-dândi*, ou *mendigo-dândi*. No Oriente, “Goa tornou-se o primeiro paraíso virtual, um lugar pseudolivre de leis, uma temporariamente falsificada zona autônoma [...]” (90)<sup>63</sup>. Segundo Christian KRACHT, o único desejo de um determinado grupo de turistas era estarem nus e cabeludos, livres e *high* e fazerem o sinal de paz-e-amor, “um dos gestos mais afetados e vazio de sentido deste século” (89)<sup>64</sup>.

Mas Goa, “uma Disneylândia anárquica” (“*ein anarchistisches Disneyland*”, 88), não é o único destino desejado. Dirigindo-se mais uma vez a um interlocutor presumido, o autor descreve a chegada a outro paraíso:

O paraíso é uma ilha no golfo da Tailândia, um lugarzinho verde e dourado, lá embaixo no azul do mar. O pequeno avião aterrissa na pista e um aeroporto, que não poderia ser mais agradável, nos recebe: um pequeno pavilhão de madeira, aberto de todos os lados, fica ao lado de alguns coqueiros; guirlandas de flores são penduradas em volta do pescoço do viajante, um pequeno Disney-Móvel liga avião e pavilhão, e o melhor nisso

<sup>62</sup> “[...] mit dem Dandytum des Fin de Siècle” (42).

<sup>63</sup> “Goa wurde das erste virtuelle Paradies, ein pseudo-rechtsfreier Raum, eine gefälschte vorübergehende autonome Zone [...]” (90).

<sup>64</sup> “[...] eine der sinnleertesten, affektiertersten Gesten dieses Jahrhunderts” (89).

tudo: o paraíso pode apenas receber aviões desde 1989. Sim, bem certo, recém há dez anos (133)<sup>65</sup>.

Nessa fascinação pelo Oriente, Christian Kracht fala de si, mas fala também sobre o mundo, e o relato de viagem pode romper as expectativas de seus leitores e ao mesmo tempo colocá-los diante de questionamentos, trazendo aspectos da cultura contemporânea e elaborando saber sociocultural, despertando a questão da identidade, do pertencimento a algum grupo, especialmente no que se refere à subjetividade e à identidade pessoal. Por isso, os efeitos de um texto literário não podem ser previstos, nem controlados.

Desta maneira, obras literárias contribuem para mostrar valores alternativos ou questionar preceitos estabelecidos, produzindo inclusive o que Vera NÜNNING denomina “ideais e identidades nacionais” (“*nationale Ideale und Identitäten*”) e a história da literatura cultural vê textos literários como veículos de significado importantes, ou como “objetos de autopercepção culturais ou de autoanálise” (apud NÜNNING 2010: 67)<sup>66</sup>. Vera Nünning completa: “As variadas funções de literatura significam por isso também um objeto muito interessante, porque literatura é um lugar possível para aquilo que a cultura normalmente oprime, ou coloca à margem.” (NÜNNING 2010: 67)<sup>67</sup>.

Concluindo, constatamos que, no século XIX, as mudanças tecnológicas deram início a um rápido processo de modernização, alavancado pelo desenvolvimento do transporte ferroviário e de navios a vapor e se falava de uma nova era para a humanidade. Uma das consequências desse desenvolvimento e do incremento das viagens foi o surgimento de novas formas de produzir livros e um aumento do consumo de literatura sobre o tema. Mas essas obras não eram simples relatos realistas, que apenas mostravam a realidade dos lugares visitados, que os seus leitores buscavam. A inserção de elementos ficcionais dava origem a um “jornalismo literário”, que passou a

---

<sup>65</sup> “Das Paradies ist eine Insel im Golf von Thailand, ein grüner und goldener Fleck, dort unten im blauen Azur des Meeres. Das kleine Flugzeug setzt auf der Landepiste auf und ein Flugplatz empfängt uns, wie er angenehmer nicht sein könnte: Eine kleine, nach allen Seiten offene Holzhalle steht dort neben ein paar Kokospalmen, Blumengirlanden werden dem Reisenden um den Hals gehängt, ein kleines Disney-Mobil verbindet Flugzeug und Holzhalle, und das beste daran ist: Das Paradies kann erst seit 1989 überhaupt angefliegen werden. Ja, ganz richtig, seit zehn Jahren erst” (133).

<sup>66</sup> “Objekte kultureller Selbstwahrnehmung und Selbstanalyse” (67).

<sup>67</sup> “Die vielfältigen Funktionen von Literatur bilden auch deshalb einen sehr interessanten Gegenstand, weil Literatur Raum für das bieten kann, was eine Kultur sonst unterdrückt oder an den Rand drängt” (67).

ser característico da época, e desfez os limites entre simples relatos de viagem e a literatura ficcional.

A fascinação do relato de viagem continua na atualidade e tem um público amplo. Os avanços tecnológicos das últimas décadas permitiram a um número considerável de pessoas visitarem lugares remotos. Isso fez com que a natureza dos relatos de viagem fosse mais uma vez modificada.

O Oriente, como já acontecia no século XIX, continua a ser um destino para muitos viajantes, especialmente europeus, que vão em busca do diferente, do exótico. KRACHT, seguindo uma tradição do século XIX, não retrata os países que visita de forma objetiva. Eles muitas vezes servem apenas de cenário para sua autoencenação, da qual ele se serve para irritar ou confundir os leitores.

*Der gelbe Bleistift*, portanto, deve ser lido considerando o jogo de Kracht com clichês, envolvendo a sua própria imagem de autor suíço, contextualizando a pessoa do autor e sua relação com a obra. A ironia, a provocação e a reprodução de clichês inseridos de forma proposital nos textos pelo autor devem ser vistos como parte do jogo que ele faz com o leitor, possibilitando tanto a leitura ficcional como não-ficcional de seus textos jornalísticos.

## Referências bibliográficas

- BESSING, Joachim e outros, *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett*. Berlin: List Taschenbuch, 2009.
- DIEZ, Georg, 'Die Methode Kracht', em *Der Spiegel* (7/2012, 13.02.2012) URL: <http://www.Spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html> (Acesso em: 31.08.2013).
- ETTE, Ottmar, 'Kartierung einer Welt in Bewegung', em *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Göttingen: Verbrück Wissenschaft, 2001, pág. 21-84.
- FISCHER, David, *Das Bildnis des Kristian Kracht: Wie sich der Autor Christian Kracht im Internet und im Beiwerk von Büchern selbst inszeniert*. Hamburg: Diplomica, 2014.
- HEGER, Christian, 'Tim, Struppi und die Barbourjacke – Über Christian Kracht und den postmodernen Ennui', em: Heger, Christian. *Im Schattenreich der Fiktionen. Studien zur phantastischen Motivgeschichte und zur unwirtlichen (Medien?) Moderne*. München: AVM Verlag, 2010, pág. 164-178.
- JOACHIMSTHALER, Jürgen, 'Formação do espaço cultural-regional através de políticas linguísticas e literárias', em Arendt, J.C. e Neumann, G.R. (Org.). *Regionalismos. Subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: EDUCS, 2013, pág. 75-107.
- KRACHT, Christian, *Der gelbe Bleistift*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Faserland*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2013.

- \_\_\_\_\_. *Imperium*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.
- \_\_\_\_\_. /NIERMANN, Ingo, *Metan 1. Teil. Frankfurt am Main*: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
- \_\_\_\_\_. *1979. Ein Roman*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.
- LETTOW, Fabian, 'Der postmoderne Dandy – Die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein', em *Köhnen, Ralf. Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*. Frankfurt/M: Langen, 2001, pág. 285-305.
- LORENZ, Matthias N. (Org.). *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2014.
- NIEFANGER, Dirk, 'Provokative Posen: zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur', em *Pop-Pop-Populär. Popliteratur und Jugendkultur*. Johannes Pankau (Org.). Oldenburg: Isensee, 2004, pág. 85-101.
- NÜNNING, Vera, 'Literaturgeschichte nach dem, Cultural Turn: Auswahlprinzipien und Konzepte einer kulturwissenschaftlichen Literaturgeschichtsschreibung', em *Hannenberg, P. et. al. (Ed.) Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, pág. 61-74.
- RUF, Oliver, 'Christian Krachts New New Journalism. Selbst-Poetik und ästhetische Schreibstruktur', em Birgfeld, Johannes / Conter, Claude D. (Ed.). *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009, pág. 44-60.
- SAUTERMEISTER, Gerd, 'Reiseliteratur als Ausdruck der Epoche', em Sautermeister, Gerd e Schmid, U. (Ed.): *Zwischen Revolution und Restauration 1815-1848*. München: DTV, 1998, pág. 116-150.
- SCHUMANN, Andreas, '»das ist schon ziemlich charmant«. Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart', em: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Johannes Birgfeld e Claude D. Conter. (Org.). Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009, pág. 150-164.
- SPIEGEL, Hubert, 'Christian Kracht: 1979. Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind (09.10.2001)', em Frankfurter Allgemeine Feuilleton. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/christian-kracht-1979-wir-sehen-uns-mit-augen-die-nicht-die-unseren-sind-142299.html> (Acesso em: 31.08.2013)

*Recebido em 09/08/2014*

*Aceito em 20/04/2015*



# Translation, Sprache und Wahrnehmung

[Translation, Language and Perception]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-8837911235>

Paulo Oliveira<sup>1</sup>

**Abstract:** Traditional issues of hermeneutics on language, comprehension and interpretation are retaken here in their relation to translation studies, under the less common philosophical perspective of the late Wittgenstein, taking into account also some aspects of linguistic pragmatics. Main target is a prophylaxis of the dogmatism that emerges when properties of the theoretical model are projected into the object under examination. Two kinds of necessity are to be distinguished: on one hand, a necessity derived from internal relations, which are the conditions of possibility for the system as a whole; on the other, a system-external necessity which is simply taken as granted. The current debate often ignores that any theory is organized in different layers, which leads some arguments to move off others, simply because they do not operate at the same level. To avoid conceptual confusion, one should acknowledge the different spheres in which these intertwined layers operate. As an alternative to the dichotomy between the traditional essentialist perspective and postmodern relativism, I propose a radically pragmatic language conception, blending insights from the later philosophy of Wittgenstein with some central ideas of hermeneutics. The so resulting concept of translation/interpretation reverses the conventional relationship between commensurability and translation.

**Keywords:** Theory of translation/interpretation; hermeneutics; philosophical grammar; Wittgenstein

**Resumo:** Discutem-se aqui questões tradicionais da hermenêutica sobre linguagem, compreensão, interpretação e aplicação no tocante à tradução, sob a menos usual perspectiva filosófica do Wittgenstein tardio e levando também em conta aspectos pontuais da pragmática linguística. O objetivo principal é a profilaxia do dogmatismo resultante da projeção de propriedades do modelo teórico no objeto a ser examinado. Propõe-se distinguir dois tipos de necessidades: por um lado, aquela das relações internas, que constituem as condições de possibilidade do sistema como um todo, e por outro aquela que é externa ao sistema, sendo simplesmente assumida como dada. A discussão atual não raro ignora que qualquer teoria organiza-se em diferentes camadas, o que leva alguns argumentos a passar ao largo de outros, pelo simples fato de não operarem no mesmo nível. Para evitar confusões conceituais, torna-se necessário levar em conta as diferentes esferas em que operam essas camadas entrelaçadas. Como alternativa à dicotomia entre a perspectiva essencialista tradicional e o relativismo pós-moderno, sugere-se uma concepção de linguagem radicalmente pragmática, combinando *insights* da filosofia tardia de Wittgenstein com algumas ideias centrais da hermenêutica. O conceito de tradução/interpretação daí resultante inverte a relação convencional entre comensurabilidade e tradução.

**Palavras-chave:** Teoria da tradução e interpretação; hermenêutica; gramática filosófica; Wittgenstein

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Reitoria/CEL, R. Cora Coralina, 300, 13083-896, Cid. Univ. Zeferino Vaz, CP-6004, Campinas, SP, Brasil. Email: [olivp@unicamp.br](mailto:olivp@unicamp.br)

**Zusammenfassung:** Traditionelle Fragestellungen der Hermeneutik zur Thematik Sprache, Verstehen, Deuten und Anwendung in Zusammenhang mit der Translation werden hier aus der seltenen Perspektive der Spätphilosophie Wittgensteins untersucht, unter Einbezug einzelner Aspekte der linguistischen Pragmatik. Hauptziel ist die Prophylaxe des theoretischen Dogmatismus, der entsteht, wenn Eigenschaften des Modells auf das zu untersuchende Objekt projiziert werden. Zu unterscheiden sind zwei Arten von Notwendigkeiten: Einerseits jene der internen Relationen, als Bedingung der Möglichkeit des ganzen Systems, andererseits jene, die dem System extern sind und einfach als gegeben vorausgesetzt werden. Die gegenwärtige Diskussion übersieht nicht selten, dass jede Theorie aus unterschiedlichen Schichten besteht, sodass manche Argumente aneinander vorbeigehen, weil sie einfach nicht auf dem gleichen Niveau operieren. Darum soll der jeweilige Wirkungsbereich jener miteinander verflochtenen Ebenen berücksichtigt werden, um begriffliche Verwirrungen zu vermeiden. Als Alternative zur Dichotomie zwischen der traditionellen, essentialistischen Perspektive und dem postmodernen Relativismus wird eine radikal pragmatische Sprachauffassung vorgeschlagen, welche Einsichten des späten Wittgenstein mit einigen Kerngedanken der Hermeneutik kombiniert. Der daraus resultierende Begriff der Translation stellt die herkömmliche Beziehung zwischen Kommensurabilität und Übersetzung auf den Kopf.

**Schlagwörter:** Translationswissenschaft; Hermeneutik; philosophische Grammatik; Wittgenstein

Es ist mit einem „Tun“ auf der Suche nach seiner Theorie, dass der Übersetzer die Hürde – und sogar die theoretische Einwendung – der Unübersetzbarkeit überwindet. (Paul Ricœur)

## 1 Sprache, Episteme und Translation

Diese Arbeit geht der Frage nach, inwiefern theoretische Konstrukte und Systeme, v.a. wenn dogmatisch vertreten, uns auch in der Translationswissenschaft am Erkennen vor dem Auge liegender Erscheinungen hindern können. Ausgangspunkt ist die streng antidogmatische Wende des Wiener Philosophen Ludwig Wittgenstein von seinem frühen zum späten Werk. Meine Grundthese ist, dass jegliche Theorie der Translation (als Oberbegriff) notgedrungen auf einer bestimmten Sprachauffassung aufbauen muss, denn das Übersetzen bzw. Dolmetschen geschieht in und mittels der Sprache. Auch wenn der multidimensionale Charakter der Translation schon allgemeine Anerkennung genießen darf, wird bei manchen Analysen auch namhafter Autoren nicht genügend zwischen den verschiedenen Ebenen unterschieden. So versucht man nicht selten, mit Begrifflichkeiten eines anderen Niveaus gegen Argumente zu kontern, die auf epistemischer Ebene eingeführt werden bzw. zu dieser gehören. Oder man kommt in der epistemischen Diskussion zu einem bestimmten Ergebnis und lässt in Folge die Konsequenzen dieses Ergebnisses außer Acht, meist aufgrund eines anders gearteten Projekts, etwa politischer oder ethischer Natur.

So hat z.B. Friedrich SCHLEIERMACHER (1963: 43) in seinem klassisch gewordenen Vortrag über die verschiedenen *Methoden des Übersetzens* mit seiner hermeneutischen Einsicht zur notwendigen Verbindung zwischen Sprache und Erkenntnis die Position vieler seiner Zeitgenossen der Deutschen Romantik in gedrängter Form artikuliert und in gewissem Sinne den *linguistic turn* der analytischen Philosophie im XX. Jahrhundert antizipiert, wenn er etwa behauptet, jeder Mensch sei „in Gewalt der Sprache, die er redet“, sodass ihm „die Gestalt seiner Begriffe, die Art und die Grenzen ihrer Verknüpfbarkeit“ vorgezeichnet seien. Kurz darauf jedoch schließt Schleiermacher den Übersetzer als interpretierendes Subjekt aus der Betrachtung aus, und zwar genau da, wo er seine berühmte Unterscheidung zwischen den einzig möglichen Methoden formuliert: „Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen“ (47).<sup>2</sup> Suche man einen Zwischenweg, würde aus dieser „Vermischung“ unweigerlich „ein höchst unzuverlässiges Resultat“ hervorgehen, wobei jener mittlere Punkt, an dem beide Parteien sich treffen könnten, „immer der des Übersetzer“ wäre (48). Damit wird der interpretierende Leser/Übersetzer, also die Bedingung der Möglichkeit des Translationsakts überhaupt, in der berühmten Dichotomie verdeckt, als wäre er nicht dabei, wenn man sich in eine der vorgeschlagenen Richtungen bewegte.

Dass diese Inkonsistenz von kaum einem Kommentator eines der meist zitierten Texte in der zeitgenössischen Diskussion thematisiert wird, ist ein gutes Anzeichen dafür, wie diese Diskussion (ver)läuft: Nicht selten aneinander vorbei bzw. an den verschiedenen Ebenen der Argumentation vorbei. So führt auch André LEFEVERE (1990: 19) sein eigenes Raisonement nicht konsequent durch, wenn er in Folge von Schleiermachers Einsicht zur Untrennbarkeit zwischen Sprache und Erkenntnis behauptet, dass „nach 1800“ jede Übersetzung Transposition sein müsse (also den Text zum Leser führt [*transductio*]), um gleich danach zu bemerken bzw. bemängeln, dass Schleiermacher selbst, in seiner *Persona* als Übersetzer, den anderen Weg zu beschreiten suchte. Dabei wird übersehen, dass jene nötige bzw. unvermeidbare Transposition zunächst und vor allem auf das Verstehen des zu übersetzenden Textes aus der Sicht des Lesers/Übersetzers bezogen ist, weswegen dieses **Muss** auf der epistemischen Ebene, die hier das rezeptive Moment (das Lesen/Verstehen) bedingt, auf festen Füßen steht. Was dann auf der funktionalen Ebene geschieht, also im Moment der Produktion des Zieltextes, hängt jedoch von anderen Faktoren ab, sodass hier sowohl die beiden von Schleiermacher genannten extremen Wege als auch unzählige andere

---

<sup>2</sup> Bei Zitaten werden originale Rechtschreibung, Zeichensetzung und Wortstellung beibehalten.

Mittelpositionen möglich sind. Insofern steht Schleiermachers Wahl, die heute gern mit Lawrence Venutis Ausdruck *foreignizing translation* charakterisiert wird, nicht im Widerspruch zu dem hermeneutischen Prinzip der Untrennbarkeit von Sprache und Erkenntnis, wenn man diese Wahl als zur Ebene der Funktion gehörend (etwa im Sinne der Skopos-Theorie) deutet. VENUTI (1991) hat seinerseits Lefeveres Haltung als „konservativ“ bezeichnet, wohl weil er die verschiedenen Ebenen auch nicht gebührend unterscheidet, weshalb Venuti auch nicht erkennen kann, dass Lefeveres Begrifflichkeiten – wie etwa die Refraktionstheorie oder das u.a. durch Paratexte und Rezeptionsgeschichte geformte Bild eines Textes – mit Schleiermachers hermeneutischen Einsichten völlig kompatibel sind. Eine detailliertere Diskussion dieser Fragen ist in OLIVEIRA (2015a) zu finden.

Gadamer's Begriff der **Applikation** ermöglicht die Überwindung von Schleiermachers Schwierigkeit und verdeutlicht noch mehr, wie sehr die Bedingungen des interpretierenden Lesers schon im Verstehen selbst tätig sind. Ihm zufolge decke die Applikationsstruktur des Verstehens

[...] die Bedingungen auf, unter denen Verstehen jeweils steht und die immer schon –als unser Vorverständnis– in Anwendung sind, wenn wir uns um die Aussage eines Textes bemühen [...]. [D]ie philosophische Hermeneutik [wird] zu dem Ergebnis kommen, daß Verstehen nur so möglich ist, daß der Verstehende seine eigenen Voraussetzungen mit ins Spiel bringt. Der produktive Beitrag des Interpretieren gehört auf eine unaufhebbare Weise zum Sinn des Verstehens selbst. (GADAMER 1997: 48-49 [GW2: 108-109])

Trotz dieser sehr wichtigen Einsicht scheut sich aber auch Gadamer, die Konsequenzen für die Translation in ihrer ganzen Tragweite hinzunehmen, denn sein Konzept von Verstehen als Dialog geht von der – nicht nachweisbaren – Prämisse aus, dass Verständnis auch möglich sein **muss**: „Wie soll es möglich sein, eine fremde Überlieferung überhaupt zu verstehen, wenn wir derart in die Sprache [...] gebannt sind?“ (GADAMER 1990a: 406). John Stanley bringt die Sache auf den Punkt, wenn er schreibt:

Gadamer folgte nicht dem gleichen Weg wie Wittgenstein mit der direkten Verbindung von Sprache und Tätigkeiten. Er weist zurecht darauf hin, dass Wittgensteins Begriff des Sprachspiels eine ganz adäquate Form zur Beschreibung „eine[r] funktionale[n] Einheit, die als solche eine Lebensform darstellt“ [GADAMER 1990b: 429], ist. Allerdings gilt seine Sorge dem Verständnis und der Übersetzung über kulturelle Grenzen hinweg, d.h. über die Grenzen zwischen den verschiedenen Sprachspielen. Gadamer befürchtet, dass eine starre Verbindung von Verständnis und bestimmten Sprachspielen „zu einem hermeneutischen Skandal“ führen könnte, weswegen es dann schwierig wäre, kulturelle Grenzen zu überwinden. (STANLEY 2011: 824)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Aus Gründen der Platzökonomie und besserer Lesbarkeit zitiere ich nur auf Deutsch, in meiner eigenen Übersetzung, wenn nicht anders in den Literaturangaben informiert.

Aus den erwähnten Textstellen ist zunächst eine selten erkannte Konvergenz der Hermeneutik Gadamer's mit der grammatischen bzw. therapeutischen Philosophie des späten Wittgenstein zu verzeichnen (vgl. auch GADAMER 1997: 29 [GW2: 507] und DI CESARE 2007: 192-194). Eine Grenze dieser Konvergenz ist in Wittgensteins radikalerer Haltung zu finden, ab dem Moment, in dem er den Vorrang der Praxis über hypothetische Modelle betont, d.h. nach seiner Wende zum Pragmatischen:

Je genauer wir die tatsächliche Sprache betrachten, desto stärker wird der Widerstreit zwischen ihr und unserer Forderung. (Die Kristallreinheit der Logik hatte sich mir ja nicht **ergeben**; sondern sie war eine Forderung [im *Tractatus*]). Der Widerstreit ist unerträglich; die Forderung droht nun zu etwas Leeren zu werden. – Wir sind aufs Glatteis geraten, wo die Reibung fehlt, also die Bedingungen in gewissem Sinne ideal sind, aber wir eben deshalb nicht gehen können. Wir wollen gehen; dann brauchen wir die **Reibung**. Zurück auf den rauen Boden! (WITTGENSTEIN 2009: 51 [*Philosophische Untersuchungen* = PU § 107]<sup>4</sup>)

Diese Wende zum Pragmatischen geht auf die Einsicht zurück, dass viele unserer begrifflichen Verwirrungen, deren Therapie Wittgensteins Spätphilosophie gewidmet ist, ihre Quellen in der einseitigen, dogmatischen Anwendung theoretischer Modelle haben. So werden Eigenschaften des Modells auf das zu beschreibende Objekt übertragen, wodurch dann das Erkennen des tatsächlichen Funktionierens der Sprache und ihrer Objekte erschwert wird. Das soll nicht heißen, dass man keine Theorien braucht, sondern nur, dass man mit Generalisierungen sehr vorsichtig umgehen sollte, auch wenn man in der Wissenschaft hypothetisch vorgeht. Eins der besten Beispiele für diese Haltung zeigt sich in der Diskussion über „das Wesen“ von verschiedenen Spielformen, wenn der überaus wichtige Begriff der **Familienähnlichkeiten** eingeführt wird:

Sag nicht – „Es **muß** ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ‚Spiele‘“ – sondern **schau**, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn, wenn du sie anschaust, wirst du nicht etwas sehen, was **allen** gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt, denk nicht, sondern schau! (WITTGENSTEIN 2009: 36 [PU § 66])

„Denken“ heißt hier hypothetisch vorgehen, der Wirklichkeit das Modell aufdrängen wollen. „Schauen“ hingegen heißt „die tatsächliche Sprache“ in ihrer Anwendung beobachten, um dann die innere Logik unserer Begriffe – ihre Grammatik – beschreiben zu können. Man kann hier zwei Arten von **Muss** unterscheiden. Ersteres hat mit der Bedingung der Möglichkeit, mit der internen, logischen Artikulation zu tun: Sprache ist Bedingung für Translation; Sprachauffassung ist Bedingung für Translationstheorie; Grammatik (z.B.: Schwarz ist

<sup>4</sup> Siehe auch: „die Härte des logischen **Muß**“ (WITTGENSTEIN 2009: 136 [PU § 437]). In der philosophischen Fachliteratur werden Hinweise zum Werk Wittgensteins nach Möglichkeit mit Abkürzungen und Absatznummerierung vorgenommen, um das Verwenden unterschiedlicher Ausgaben zu ermöglichen. Das tue ich hier als Ergänzung zum standardisierten Zitiermodus der Zeitschrift.

dunkler als Weiß, jede Farbe hat Extension usw.) ist Bedingung für Anwendung (z.B.: dieser Stoff ist hellblau). Man beachte jedoch, wie Arley Moreno in vielen seiner Texte betont (z.B. MORENO 2012a-b), dass die Grammatik unserer Begriffe sich nur *a parte poste*, also im Nachhinein beschreiben lässt; jedoch organisiert sie die tatsächliche Anwendung *a priori*, im Vorhinein. In der Translationswissenschaft liefert Gideon Tourys Normbegriff ein sehr gutes Beispiel dafür (siehe TOURY 2012: 61-77). Das zweite **Muss** hat mit der Förderung der Theorie, des Modells, zu tun. In der oben zitierten Selbstkritik weist WITTGENSTEIN (2009: 51 [PU § 107]) auf eine Lage hin, „wo die Bedingungen in gewissem Sinne ideal sind“. Wir können das ein wenig umformulieren und sagen „wo die Bedingungen – des Modells – **idealisiert** sind“. Die starre, einseitige Behauptung des Modells führt zum Dogmatismus und den damit verbundenen begrifflichen Verwirrungen, da sie das Erkennen wichtiger Aspekte der verschiedenen Situationen erschwert. Diese Erscheinung ist in gewissem Sinne bei den oben erwähnten Beispielen in der einen oder anderen Prägung vorhanden, was auch nicht selten ist, weshalb ihre Aufdeckung nicht bedeuten soll, dass die jeweiligen Ansätze gänzlich zu verwerfen seien, im Gegenteil: Es gilt, sie gebührend zu achten, auch beim Erkennen ihrer Grenzen und Schwächen. Hätten sie nichts Positives an sich, dann wäre ihre Diskussion überflüssig. Diese Bemerkung gilt auch weiteren Diskussionspunkten in diesem Aufsatz.

So hat Schleiermachers Engagement in seinem großen nationalen Übersetzungsprojekt (die Deutsche Sprache und Kultur durch Übersetzung der Klassiker zu bereichern) ihn dazu geführt, seine eigenen hermeneutisch/epistemischen Einsichten zu vernachlässigen. Ähnliches geschieht mit Lefevere und Venuti, die jeweils die eine oder andere Ebene in Schleiermachers Aufsatz privilegieren, ohne auf den Unterschied im Wirkungsbereich von Episteme und Funktion (beide immer wirksam) zu achten. Bei Gadamer geht die Schwierigkeit auf ein ethisches Sollen zurück, was ihn daran hindert, die vollen Konsequenzen seiner epistemischen Einsichten zur Applikationsstruktur des Verstehens zu akzeptieren. Wittgenstein hat seinerseits keine Probleme mit der Möglichkeit des Nichtverstehens, im Gegenteil, er macht sie zum Thema seiner eigenen Reflexion (siehe WITTGENSTEIN 2009: 235 [PU/PPF § 325]<sup>5</sup>; WITTGENSTEIN 2006: 3, 84 [*Culture and value* = CV]). Eine detailliertere Diskussion dieser Fragen ist in Oliveira (2014) zu finden. Die Therapie der dogmatischen Anwendung des zweiten **Muss** wird in Wittgensteins Spätphilosophie, wie schon angedeutet, mittels der Beschreibung der eigentlichen Praxis (d.h. der übersichtlichen Darstellung der Grammatik unserer Begriffe) durchgeführt. Vor diesem Hintergrund gehe ich in der Folge auf eine Kritik

---

<sup>5</sup> In der letzten Deutsch-Englischen Ausgabe von *Philosophische Untersuchungen* wurde der sog. *Teil II* in *Philosophie der Psychologie – ein Fragment* [PPF] umbenannt und mit Absatznummerierung versehen.

der Hermeneutik ein, die ihrerseits Eigenschaften eines bestimmten, situationsbedingten Modells in unangemessener Weise verallgemeinert und sie auf das Objekt **Translation** schlechthin überträgt.

## 2 Hermeneutik und *Interprétation*

Marianne LEDERER (2009), Mitbegründerin der sog. Pariser Dolmetscherschule und eine der Hauptvertreterinnen der *Théorie Interprétative de la Traduction* [abgekürzt: *Interprétation*], skizziert in ihrem Beitrag zu einem Buch zum Thema *Übersetzung und Hermeneutik* die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen ihrem eigenen Ansatz und der Hermeneutik, v.a. Gadamer's. Ein Hauptunterschied bestehe darin, dass die philosophische Hermeneutik ihr Objekt auf einem sehr abstrakten Niveau behandle, während die *Interprétation* von der konkreten Praxis ausgehe, was in gewissem Sinne zweifelsohne wahr ist. Man könnte versucht sein zu denken, dass die *Interprétation* damit dem von Wittgenstein aufgestellten Prinzip des Vorrangs der Praxis gerecht würde. Dem ist jedoch nicht so, aus zwei Gründen. Erstens: Die *Interprétation* ist keine Beschreibung der sprachlichen Praxis in jenem wittgensteinschen Sinne, sondern ein theoretisches Modell mit den dazu gehörenden – hypothetischen – Postulaten. Zweitens: Die *Interprétation* nimmt eine kategoriale Trennung zwischen Welt und Sprache vor und lässt sich in dieser Hinsicht keineswegs mit der Spätphilosophie Wittgensteins vereinbaren. Darum liegt die Vermutung nahe, dass auch ihre ganze epistemologische Basis mit der heutigen Sprachphilosophie weitgehend inkompatibel ist, sowohl in der sog. analytischen als auch in der kontinentalen Tradition (Dekonstruktion, auch in außereuropäischen Varianten, miteinbezogen).

Bei den aufgeführten Gemeinsamkeiten mit der Hermeneutik gibt es überdies einige terminologische Schwierigkeiten und manche scheinbar widersprüchliche Textstellen, die das Erfassen der richtigen Nähe bzw. Distanz erschweren. In anderen Aspekten sind die Gemeinsamkeiten deutlicher, wie die Einsicht, dass jeglicher Texttyp der Deutung bedarf, wenn auch auf unterschiedlichen Wegen, im Gegensatz etwa zu Ecos Dichotomie zwischen offenen und geschlossenen Texten – wobei erstere notwendig eine Interpretation voraussetzen und letztere einen eindeutigen Zugang ermöglichen würden. Damit wird auch Schleiermachers Dichotomie zwischen dem „eigentlichen Übersetzen“ von höheren Texten aus Wissenschaft und Kultur einerseits und dem „fast mechanischen Dolmetschen“ in Alltagssituationen andererseits aufgehoben. In der Diskussion des Begriffspaares **Verstehen**

vs. **Interpretieren** scheint die Autorin zunächst Gadamer sehr nah zu sein, dessen Definition im Folgenden zitiert wird:

Die Auslegung [*l'interprétation*] ist daher keine Tat, die im Nachhinein und nur eventuell dem Verstehen [*la compréhension*] hinzugefügt wird: Verstehen ist immer deuten [*interpréter*]; daher ist die Auslegung [*l'interprétation*] die explizite Form des Verstandenen [*de la compréhension*]. (Gadamer zit. nach LEDERER 2009: 268)

Diese Einsicht Gadammers knüpft an eine sehr wichtige Wende Schleiermachers gegenüber der philosophischen Tradition an, wie Paulo César Duque-Estrada erklärt:

Gadamer situiert bei Spinoza und Claudenius zwei Beispiele dieses gelegentlichen Charakters, der der Interpretation zugewiesen wird [51] [...]. Schleiermacher wird dagegen die Situation eines Missverständnisses oder einer Unterbrechung der Strömung des Verstehens nicht mehr als etwas Sporadisches wahrnehmen. [...] Im Hinblick auf die Beziehung zwischen Verstehen und Interpretieren bedeutete das also, dass letzteres nicht mehr als ein sporadisch ausgelöster, sondern eher als ständiger Prozess wahrgenommen wird. Verstehen und Interpretieren zeigen sich also als zwei untrennbare Momente in der Kommunikation, die in der Sprache geschieht. Darin ist jeder Akt des Verstehens auch ein Akt des Interpretierens [52] (DUQUE-ESTRADA 2011: 51-52)

Die partielle Nähe zwischen *Interprétation* und Hermeneutik wird von Lederer an anderer Stelle wiederholt bekräftigt, indem behauptet wird, dass „einer der gemeinsamen Punkte der *Théorie Interprétative de la Traduction* und der Hermeneutik die Anerkennung der Tatsache [ist], dass der Sinn [*le sens*] nicht im Text enthalten sei, sondern vom Textintepreten konstruiert wird“ (LEDERER 2009: 277). Doch die Lage scheint nicht völlig klar zu sein, denn manche wichtige Termini werden mit wohl sehr unterschiedlichen Bedeutungen verwendet:

Die *Théorie Interprétative de la Traduction* untersucht die Übersetzung ausschließlich aus der Sicht der Deutung [*de l'interprétation*] eines Textes heraus, mit dem Ziel, dessen Aussage zu verstehen, und schließt die Frage nach dessen Anwendung für verschiedene Zwecke aus. Für sie heißt Interpretieren nicht die Exegese eines Textes machen; wenn der Übersetzer den Text interpretiert, heißt das ihn zu verstehen, er interpretiert seinen Sinn [*le sens*] nicht; er überlässt seinen Lesern die Aufgabe, diese Art der Interpretation [*d'interprétation*] zu machen, wenn es ihnen danach ist [*si le cœur leur en dit*]. (ebd. 269)

Hier wird **Interpretation** zunächst – scheinbar – ganz im Sinne Gadammers und Schleiermachers verwendet, sprich als ein konstitutiver Teil im Vorgang des Verstehens. Bei der Aussage, der Übersetzer interpretiere den Sinn [*le sens*] des Textes nicht, tauchen allerdings zwei Schwierigkeiten auf. Die Autorin erwähnt zwar, dass der Begriff **Sinn** in der *Interprétation* eine andere Tragweite als in der Hermeneutik hat (281-283). In einem Zitat von Seleskovitch wird der Sinn [wohl der semantische Inhalt] von der Autorenintention [dem intendierten illokutionären Akt] unterschieden, wobei das Herausfinden jener Intention die Grenzen der Aufgabe des Übersetzers überschreiten würde (283). Kritisch angespielt wird



scheinbar auf Schleiermachers Forderung, den Text besser als den Autor zu verstehen (vgl. 279). Doch die Ausführungen reichen m.E. nicht aus, um die terminologische Unterscheidung für die Diskussion plausibel zu machen, v.a. wenn sie mit der Verwendung eines einzigen Terminus [*interprétation*] für sehr verschiedene Begriffe gekoppelt wird. Gadamer hatte seinerseits auch schon Schleiermachers psychologische bzw. technische Auslegung kritisiert, jedoch mit dem Argument, dass alle Verständigung in und mittels der Sprache geschieht:

Wir sahen schon bei der Analyse der romantischen Hermeneutik, daß das Verstehen sich nicht auf ein Sichversetzen in den anderen, auf einer unmittelbaren Teilhabe des einen mit dem anderen gründet. Verstehen, was einer sagt, ist, wie wir sahen, sich in der Sprache verständigen und nicht, sich in einen anderen versetzen und seine Erlebnisse nachvollziehen. Wir hoben hervor, daß die Erfahrung von Sinn, die derart im Verstehen geschieht, stets **Applikation** einschließt. Jetzt beachten wir, **daß dieser Vorgang ein sprachlicher ist.** (GADAMER 1990a: 360)

Wie bereits erwähnt, bekräftigt LEDERER ihrerseits, dass die *Interprétation* Sprache und Welt kategorial unterscheidet (2009: 290), und von daher kann sie in der obigen Passage nicht dasselbe wie Gadamer meinen, v.a. in Anbetracht von dessen Begriff der Applikation, der ja das Vorverständnis des Interpreten zum Bestandteil des Verstehens selbst macht. Darauf komme ich weiter unten in detaillierter Form zurück. Zum Vorverständnis bezüglich eines Textes gehört m.E. alles, was der Interpret nicht nur vom Thema, sondern auch vom Autor weiß, und zwar ohne die Notwendigkeit jeglicher psychologischer Identifikation, wie Michel FOUCAULT (1983) mit seinem berühmten Begriff der *fonction auteur* erklärt. Es bleibt deswegen unklar, wie bei der *Interprétation* der Sinn, welcher LEDERER (2009: 277) zufolge nicht „im Text“ ist, „konstruiert“ werden kann, ohne dass er dabei auch „interpretiert“ wird (269). Und wenn dieser Prozess des Verstehens nicht sprachlich ist, wie ist er dann?

Ein anderes Problem ist der Ausschluss der Anwendungsfrage aus der ganzen Betrachtung der *Interprétation* heraus. Wie bereits erwähnt, besagt Gadamers Begriff der Applikation, dass die Applikation schon das Verstehen selbst mitbestimmt. FRANKEN (2010: 89) fasst zusammen:

Mit Blick auf die Hermeneutik der Romantik, die das Verstehen als eine Symbiose von Verstehen und Auslegen begreift, stellt Gadamer in *Wahrheit und Methode* kritisch fest, dass durch die Symbiose ein drittes Moment des Verstehens verdeckt wurde. Die traditionelle Hermeneutik ließ unberücksichtigt, dass „im Verstehen immer so etwas wie eine Anwendung des zu verstehenden Textes auf die gegenwärtige Situation des Interpreten stattfindet“ [GADAMER 1990a: 313]. In den einschlägigen Anwendungsgebieten der Hermeneutik, wie der Geschichtswissenschaft, der Rechtswissenschaft oder der Theologie, geht es im hermeneutischen Sinne darum, dass sich im Zuge des verstehenden Auslegens etwas konkretisiert, etwa die Rechtsgeltung in der Gesetzauslegung oder die Heilswirkung in der Predigt. Für den auszulegenden Text bedeutet das, dass er „in jeder konkreten Situation neu und anders verstanden werden muss. Verstehen ist hier immer schon anwenden“ [314].

Die Translation fällt nicht aus dieser allgemeinen Regel heraus, im Gegenteil: Translation geschieht ja immer mit einem bestimmten Zweck, bei dem die Rekonstruktion des ursprünglichen Zwecks des Originaltexts eine größere oder kleinere Rolle spielen kann, aber Translation ohne Zweck gibt es nicht. Die Tatsache, dass die *Interprétation* sich nicht mit dem Zweck bzw. Skopos der Translation beschäftigt, reicht nicht aus, um das Wirken der Applikationsstruktur des Verstehens außer Kraft zu setzen. Dass die *Interprétation* diese Haltung überhaupt einnehmen kann, hat damit zu tun, dass beim Konferenzdolmetschen – Ausgangspunkt ihrer Theorie – der Zweck schon von vornherein bestimmt ist. Basierend auf dieser Einstellung verallgemeinert sie in Wirklichkeit die Bedingungen einer bestimmten Verwendung über annehmbare Grenzen hinaus und postuliert die dazu gehörenden Prozesse als das Wesen von Translation schlechthin. Daraus ist zu schließen, dass *Interprétation* und Hermeneutik viel weiter auseinander liegen, als die erste von Lederer aufgestellte Annäherung vermuten lässt. Es überrascht darum auch nicht, wenn die Autorin explizit sagt, dass der Übersetzer sich beim Verstehen wie ein Schauspieler in die Rolle des Autors versetze, sodass sich „seine Gegenwart [erst] im letzten Stadium der Übersetzung bemerkbar macht, nicht in jenem des Verstehens“ (LEDERER 2009: 279). Ebenfalls unklar bleibt, wie ein Schauspieler eine Rolle darstellen könnte, ohne sie irgendwie verstanden – und von daher auch interpretiert, „konstruiert“ – bzw. verinnerlicht zu haben.

Damit wird ein weiteres Problem in Lederers Text angesprochen, das mit der oben formulierten Ausgangsfrage korreliert, nämlich das Aufsetzen eines Modells auf die Wirklichkeit, weswegen einige ihrer Aspekte nicht wahrgenommen werden können. Lederer unterscheidet zwischen verschiedenen Arten von Lesern. Der naive oder übliche, nichtspezialisierte Leser [*le lecteur ordinaire*] tendiert zu einer subjektiven Leseart, während der spezialisierte Leser, also der Fachspezialist, in der Lage sei, das Gesagte auch kritisch zu beurteilen. Der Übersetzer würde seinerseits „zur Sachlichkeit“ tendieren, denn „niemand liest einen Text so sorgfältig wie derjenige, der ihn übersetzen soll“ (277-278; siehe auch 289-290). In einem gewissen Sinne ist die Beschreibung sicher zutreffend, jedoch besteht die Gefahr, die Einordnung in den passenden Referenzrahmen mit „Sachlichkeit“ zu verwechseln, als wäre die eine Leseart „subjektiv“ und die andere „objektiv“ oder „neutral“ – auch wenn im Text verneint wird, dass der Übersetzer sozusagen „unsichtbar“ ist (279). Die Aufforderung der *Interprétation*, der Übersetzer bzw. Dolmetscher soll sein Wissen [*bagage cognitive*] so erweitern, dass es der Translationsaufgabe angemessen ist (270), ist sicherlich angebracht und führt, wenn man ihr Folge leistet, zu einer erhöhten Effizienz. Aber das soll nicht heißen, dass die so erzielten Ergebnisse „objektiver“ bzw. „neutraler“ sind, sondern eher, dass sie dem

Sachverhalt näher kommen, also dem Skopos der Translation gerechter werden. Und zwar so, dass dafür „das Vorverständnis“ des Interpreten – ganz im Sinne von Gadammers Applikation – dem Ziel seiner Arbeit angepasst wird.

Interessanterweise gibt die Autorin zu, dass die großen Denker der hermeneutischen Tradition (Schleiermacher, Gadamer, Ricœur, Meschonnic) die Alten nur „mit modernen Augen“ hätten lesen und übersetzen können (285), will aber Ähnliches für die Translation zeitgenössischer Texte nur sehr bedingt gelten lassen und führt in einer Fußnote hinzu, die gegenwärtige Internationalisierung würde das Problem der Nichtverständigung wegen der kulturellen Distanz wesentlich verringern. In seinen *postum* veröffentlichten Vorträgen zur Übersetzung vermerkt seinerseits Paul RICOEUR (2011: 66), „die kulturelle Verwandtschaft“ verberge „die wahre Natur der Äquivalenz, die genauer durch die Übersetzung **produziert** als von ihr vorausgesetzt wird“. Lederers Bemerkungen liefern ein Paradebeispiel dafür, wie der Fall der „kulturellen Verwandtschaft“ verallgemeinert wird, was auch ganz deutlich in ihren Beispielen zu erkennen ist. Um die Grenzen solcher Verallgemeinerungen zu skizzieren, gehe ich weiter unten kurz auf ein zeitgenössisches Beispiel ein, bei dem das Dolmetschen in einem juristischen Kontext auf kaum überbrückbare Schwierigkeiten stößt. Zuerst müssen allerdings noch einige Bemerkungen zur *Interprétation* gemacht werden.

Wie im Fall vom Skopos der Translation geht Lederers Beschreibung der *Interprétation* auch so vor, als wäre es genug, die philosophische bzw. epistemische Dimension nicht zum Objekt der eigenen Reflexion zu machen, um ihre Geltung für die Translation aufzuheben. So heißt es, „Verstehen ist für [die Hermeneutik] ein philosophischer Begriff, dessen Prozess sie in abstrakter Weise darstellt, nicht unmittelbar relevant für die Übersetzer“ (LEDERER 2009: 269). Dem kann man insofern zustimmen, als die übliche translatorische Praxis nicht verlangt, dass der praktizierende Übersetzer über gewisse Grundlagen seines Tuns nachdenkt, wie es auch bei so vielen anderen Tätigkeiten der Fall ist. Ein Leistungssportler muss z.B. nicht genau wissen, wie die Physiologie seines eigenen Körpers dazu beiträgt, seine Leistung zu erhöhen; es genügt in der Regel zu wissen, wie das in die Praxis umgesetzt werden kann. Seine Trainer und v.a. die Sportmedizin müssen jedoch in der Lage sein, die Relation zwischen Physiologie und Leistung zu erklären.

Allerdings versucht Lederers Text, aus der Erfahrung einer bestimmten Praxis heraus zu verallgemeinern und Aussagen über das Wesen der Translation schlechthin zu treffen, die eher die Stellung der Physiologie in unserer Analogie einnehmen würden. Ich gehe hier nicht genauer auf die von ihr geforderte Unterscheidung von *langue* vs. *langage* in der Translationswissenschaft ein, zumal ich hier eine Terminologisierung für die begriffliche

Unterscheidung nicht für unbedingt nötig halte, denn **Sprache** kann mittels beider Termini je nach Kontext übersetzt werden, wie z.B. in einer brasilianischen Sammlung ausgewählter Texte von Wilhelm von Humboldt (vgl. HEIDERMANN; WEININGER 2006: XVI-XV), sowie bei Wittgenstein und weiteren deutschsprachigen Autoren. Im *Tractatus* z.B. heißt es: „**Die Grenzen meiner Sprache** bedeuten die Grenzen meiner Welt“ (WITTGENSTEIN 1989: 67 [T. 5.6]). Auf die Frage „*langue* oder *langage*?“ würde ich hier antworten: Beide, d.h. sowohl die konkrete(n) Sprache(n), die ich beherrsche, als auch meine expressiven (und kognitiven) Fähigkeiten in etwaigen symbolischen Systemen.

Lederer verneint aber diese Verbindung, indem sie Gadamer sogar dafür tadelt, dass er noch im 20. Jahrhundert jede Theorie ablehne, „die nicht bereit ist, die enge Einheit zwischen dem Wort und dem Ding zuzugeben“ (Gadamer zit. nach LEDERER 2009: 290).<sup>6</sup> Man könne zwar Schleiermachers Behauptungen verstehen, welche für die *Interprétation* jedoch als „historisch datiert“ gälten. Gadamers eigene Erfahrung [*son expérience*] hingegen würde zeigen, „dass Wörter und Dinge sehr unterschiedlich sind, und dass, wenn auch von verschiedenen Wörtern von einer Sprache zur anderen abgedeckt, das Ding sich selbst identisch bleibt“.<sup>7</sup> Natürlich sind einige von Schleiermachers Thesen wirklich nur im Kontext seiner Zeit zu verstehen und insofern sollten ihrer Geltung auch Grenzen gesetzt werden, aber gerade die Einsichten über die Verbindung zwischen Sprache, Denken und Kultur sind keinesfalls als überholt abzustempeln, im Gegenteil: Noch heute leben wir im Zeitalter des *linguistic turn*. Dass man in der Translationswissenschaft gerade in Bezug auf Schleiermacher in seinem berühmten Vortrag (stellvertretend für seine romantischen Zeitgenossen) die Relevanz der hermeneutisch-epistemischen Dimension übersieht, ist ein großes Manko, das

---

<sup>6</sup> Davor hatte die Autorin erklärt: „Die *Théorie Interprétative* ist der Auffassung, dass es zwischen den Partnern in der Kommunikation einen gemeinsamen Kommunikationsbereich der Interpretation gibt, der den von allen verstandenen Sinn darstellt, der dann von jedem in der Folge erweitert, verändert, kurz nach seinem Willen benutzt wird“ (ebd.). Hiermit wird – trotz aller Vorbehalte gegenüber „abstrakter“ Reflektion – ein **epistemischer Anspruch** gestellt, der Lederer in die Nähe von Schleiermacher rückt. Denn letzterer (SCHLEIERMACHER 1963: 43) sah im Individuum die Quelle der Veränderungen der Sprache, welche auch seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten bedingt – ganz in der Tradition seiner Zeitgenossen der deutschen Romantik. Wittgenstein hat seinerseits im berühmten „Argument der privaten Sprache“ (WITTGENSTEIN 2009: 95-111 [PU §§ 243-315]) gezeigt, dass jegliche Sprache eine gemeinsame Nutzung bzw. einen geteilten Referenzrahmen voraussetzt, weswegen eine ganz private Sprache nicht existieren kann. Hier ist kein Platz, dieses Thema und die damit verbundenen Fragen nach dem normativen oder deskriptiven Gebrauch unserer Begriffe zu behandeln. Aber diese Diskussion könnte sicher zeigen, wo die von Lederer erwähnten Elemente sprachphilosophisch zu verorten sind.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Wilhelm von HUMBOLDT (2006: 6): „Den nachtheiligen Einfluss auf die interessante Behandlung jedes Sprachstudiums hat die beschränkte Vorstellung ausgeübt, dass Sprache durch Convention entstanden, und das Wort nichts als Zeichen einer unabhängig von ihr vorhandenen Sache, oder eines eben solchen Begriffs ist. Diese bis auf einen gewissen Punkt freilich unläugbar richtige, aber weiter hinaus auch durchaus falsche Ansicht tödtet, sobald sie herrschend zu werden anfängt, allen Geist und verbannt alles Leben, und ihr dankt man die so häufig wiederholten Gemeinplätze: (...) dass jede Sprache, wenn man sich ihrer nur recht zu bedienen weiss, ungefähr gleich gut ist; dass es besser seyn würde, wenn alle Nationen sich nur über den Gebrauch einer und ebenderselben verstünden, und was es noch sonst für Vorurtheile dieser Art geben mag.“

der Nacharbeitung bedarf. Die hier geführte Diskussion versteht sich z.T. als ein weiterer Beitrag dazu (vgl. VERMEER 1994; SNELL-HORNBY 2012; OLIVEIRA 2015a).

Was in Lederers Text ebenso unklar bleibt, ist der Grund, warum oder in welcher Hinsicht Gadamer's Erfahrung das Gegenteil von dem zeigen würde, was er in seinem Werk vertritt. Das wird nicht explizit gemacht, geschweige denn demonstriert. Am wichtigsten ist hier jedoch zu vermerken, wie überaus explizit die Autorin die These vertritt, Sprache und Welt seien voneinander völlig unabhängig. Damit kehrt jene traditionelle philosophische Perplexität darüber zurück, wie man dann diese kategoriale Kluft überbrücken könne, d.h. z.B.: Woher weiß ich, dass die Wörter der verschiedenen Sprachen auf „das gleiche Ding“ hinweisen? Was für Konsequenzen ergeben sich aus einer solchen Sichtweise? In der Regel werden solche Fragen mit einem Hinweis auf „das Wesen“ unserer Begriffe beantwortet, also auf jenen semantischen Kern, den Wittgenstein mit seiner Diskussion der Familienähnlichkeiten in Frage gestellt hat. Im *Tractatus* wird auf die gleichen Fragen mit der **Abbildtheorie** geantwortet, in der es heißt, Logik und Welt hätten – per definitionem – die gleiche Struktur (siehe WITTGENSTEIN 1989: 24, 27 [T 3.343; 4.014; 4.0141; 4.015]). Später wird diese dogmatische Haltung aufgegeben, zugunsten der pragmatischen Definition: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“ (WITTGENSTEIN 2009: 25 [IF § 43]). Aber hier sind Sprache und Welt nicht mehr deutlich voneinander getrennt, denn Ausschnitte aus dem Empirischen werden mit symbolischer Funktion in die Sprache eingeführt (daher der epistemische Gebrauch des Begriffs **Paradigma**, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann). Allerdings bleibt uns jede Sprachtheorie eine Antwort auf jene Frage schuldig, als Grundbedingung ihrer Gültigkeit, doch liefert Lederers Text eine solche Antwort nicht (siehe GRANGER 2004 für eine stringente Rezension verschiedener Ansätze vor dem Hintergrund des sog. *linguistic turn* in der zeitgenössischen Philosophie; vgl. auch GLOCK 2008; KUSCH 2012; OLIVEIRA 2012, 2015b). Ein Hinweis zum Statut dieser Relation ist jedoch im *Abstract* zu finden, wo es heißt, dass es in der Übersetzung meistens „notwendig“ sei, Sprache und Denken zu trennen (LEDERER 2009: 255). Die Trennung ist also eine theoretische Forderung des Modells, ein **Muss** im oben charakterisierten zweiten Sinne. Es ist aber fraglich, ob eine Beschreibung unserer sprachlichen Praxis jene Trennung als eine wirklich existierende bestätigen kann. Die folgende Diskussion soll Elemente zur Klärung dieser Frage liefern.

### 3 Wahrnehmung, Sprache und Kultur

Die radikale Trennung zwischen Welt und Sprache wirft naturgemäß die Frage nach der Perzeption auf. Wenn trotz aller Unterschiede der Bezeichnungen in den verschiedenen Sprachen „das Ding sich selbst identisch bleibt“, woher kann man dann wissen, inwieweit die Termini bzw. Ausdrücke der verschiedenen Sprachen deckungsgleich sind und insofern ineinander übersetzbar? Die Frage nach der Perzeption wird aus verschiedenen Blickwinkeln behandelt, z.B. über den physiologischen oder den kulturellen Weg. Eine der bekanntesten Antworten ist die Sapir-Whorf-Hypothese (cf. WHORF 1963), auch Humboldt-Sapir-Whorf-Hypothese genannt, die uns auch ohne eine tiefere Behandlung als Brücke zu weiteren wichtigen Aspekten unserer Diskussion dienen kann. In diesem Sinne dürfte, für unsere spezifischen Zwecke,<sup>8</sup> eine Synthese genügen, wie etwa in der Wikipedia – mit weiterführenden Hinweisen– zu finden ist:

Die **Sapir-Whorf-Hypothese** besagt, dass Sprache das Denken forme. Sie ist eine von mehreren Hypothesen, die sich mit dem Zusammenhang zwischen Sprache und Denken befassen. Dabei geht es um die Frage, wie sich eine bestimmte Sprache mit ihren grammatischen und lexikalischen Strukturen auf die Welterfahrung der betreffenden Sprachgemeinschaft auswirkt. Im 19. Jahrhundert entwickelte Wilhelm von Humboldt in einem Vorwort ([von 500 Seiten] mit dem Titel *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*) zu einer typologischen Untersuchung [von mehr als 1.000 Seiten] über die Kawi-Sprachen den Begriff *Innere Sprachform*, der oft in Richtung Linguistische Relativität interpretiert wird. (...) Benjamin Whorfs Gedanken sind denen Humboldts sehr ähnlich, es ist allerdings nicht klar, ob ihm Humboldts Arbeit bekannt war. (...) Als Standard-Beispiele werden genannt: [1] Unterschiede in den Termini für Farben (...): Deutsch: grün, blau, grau, braun. Walisisch: *gwyrd* (für grün), *glas* (grün, auch blau/grau), *llwyd* (Anteile von „grau“ und „braun“). [2] Kulturell relevante Konzepte spiegeln sich im Lexikon einer Sprache. Von Whorf selbst wurde dies durch die vermeintliche Existenz einer angeblich enorm großen Anzahl von Eskimo-Wörtern für Schnee illustriert, die aber als widerlegt gilt. (Aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/Sapir-Whorf-Hypothese>. Ergänzungen und Nummerierung in eckigen Klammern hinzugefügt)

In den gegen Whorfs Hypothese zum lexikalischen Reichtum um den Begriff Schnee vorgelegten Argumenten wird darauf hingewiesen, dass weitere Sprachen auch einen ähnlich expressiven Reichtum aufweisen, wohl aber mit anderen Mitteln, die von Nominalsyntaxmen

<sup>8</sup> Mir geht es hier nicht um eine empirische, sprachwissenschaftliche Behandlung, sondern darum, das Argument in seinem Kern zu erfassen, etwa im Sinne der **Gedankenexperimente** von Wittgenstein und der Implikationen radikaler Alterität für jegliche Translationstheorie, wie etwa GLOCK (2008: 38-42) und MARTINS (2014: 224-229) vor dem Hintergrund verschiedener **Lebensformen** diskutieren – worauf weiter unten einzugehen ist. Zur Vertiefung, siehe u.a. GIPPER (1972), ADAM (1973, 1974) und LEISS (2009). Für einschlägige Hinweise bedanke ich mich bei Werner Heidermann, Mitherausgeber der Anthologie mit meiner Übersetzung von HUMBOLDT (2006).

bis zu Satzbeschreibungen gehen.<sup>9</sup> Damit wird m.E. die These zur Verbindung von Sprache und Denken bzw. Kultur zwar – anscheinend – ein wenig geschwächt, aber nicht wirklich „widerlegt“. Es wird z.B. nicht bestritten, dass die verschiedenen Sprachen und Kulturen bestimmte Bereiche aus der Erfahrung anders gewichten, was in direkter Verbindung mit Naturbedingungen stehen kann oder auch nicht. Und bei allen Möglichkeiten der Bezeichnungen für Schnee in den verschiedenen Sprachen werden die damit ausgedrückten Unterschiede jemandem nicht viel sagen, der nie in Kontakt mit Schnee hat kommen können oder müssen – etwa einem Indianer im Amazonasgebiet oder Berbern in der nordafrikanischen Wüste. Aufgabe der Translation wäre dann, die Bedeutung und Relevanz solcher Unterschiede plausibel zu machen, was sprachlich und kognitiv wohl möglich ist, wenn auch nicht unbedingt trivial. Aber noch wichtiger ist die Tatsache, dass bei jenen Angleichungen der Bezeichnungsformen in den verschiedenen Sprachen auf ein Referenzsystem rekurriert werden muss, in der Regel **auf die Welt selbst**, durch ostensives Zeigen, den Gebrauch von Mustern und anderen Paradigmata, durch Vormachen und ähnliche Sprachspiele. Diese Techniken werden wiederholt von Wittgenstein in seinem Spätwerk diskutiert und bilden eine der Grundlagen in Arley Morenos **philosophischer Pragmatik** und der damit verbundenen **Epistemologie des Gebrauchs**. In solchen Normalfällen wird die Welt also symbolisch in die Sprache integriert, weswegen von einer radikalen Trennung zwischen Welt und Sprache nicht die Rede sein kann. Anders verhält es sich mit formalen Sprachen, wie im Fall der Mathematik oder Geometrie, aber hier ist die Schwierigkeit eigentlich kleiner, denn man kann auf Definitionen als Übersetzungskriterium zurückgreifen, wie schon im *Tractatus* vermerkt wurde (WITTGENSTEIN 1989: 24 [T 3.343]). Und Definitionen werden notwendigerweise in einer Sprache bzw. einem symbolischen System gegeben.

### 3.a Die fehlende Farbe Blau

Die Farbenfrage liegt der direkten Perzeption näher und ruft deswegen leichter die physiologische Diskussion hervor. René Descartes hat das Problem in seiner XIV. Regel der *Règles pour la direction de l'Esprit* so aufgestellt:

Wenn eine Person blind geboren ist, sollte nicht erwartet werden, dass wir sie je durch irgendwelches Raisonement dazu bringen könnten, so wahrhafte Farbenbegriffe zu haben wie solche, die wir von den Sinnen bekommen haben. Im Gegensatz dazu, wenn eine Person schon

---

<sup>9</sup> Cf. [http://de.wikipedia.org/wiki/Eskimo-W%C3%B6rter\\_f%C3%BCr\\_Schnee](http://de.wikipedia.org/wiki/Eskimo-W%C3%B6rter_f%C3%BCr_Schnee) für Synthese und weiterführende Hinweise.

die Hauptfarben gesehen hat, aber die gemischten oder Zwischenfarben nicht kennt, ist es möglich, dass sie mittels irgendeiner Form der Deduktion sich jene Farben vorstellen kann, die sie nicht gesehen hat, auf der Basis ihrer Ähnlichkeiten mit den anderen. (96, zit. nach SALLES 2006: 338, Fußnote 9)

João Carlos SALLES (ebd.) weist zu Recht darauf hin, dass die Diskussion hier eher mit Deduktionsverfahren zu tun hat, denn ein System ist bereits gegeben und es kommt darauf an, auf der Basis der Grundregeln dieses Systems kompatible Folgen herauszuarbeiten. Das Beispiel tritt inmitten einer Diskussion zu einer ähnlichen Frage von David Hume auf, in enger Verbindung mit der Darstellung des Grundprinzips des Empirismus. Das bringt uns zurück zur Thematik der Relation von Praxis und Theorie, sowie zum Ausdruck einer von der Theorie postulierten, ihr **externen** Notwendigkeit (wie die oben erwähnte Abbildtheorie im *Tractatus*). Das Grundprinzip des Empirismus besagt, dass „jede einfache Idee aus einem einfachen Eindruck entsteht“ (SALLES 2006: 334). Hume habe jedoch einen Fall erwogen, in dem „die Ideen unabhängig von ihnen entsprechenden Eindrücken entstehen könnten“ (335), etwa die Vorstellung eines bestimmten, in der Natur fehlenden Blautons. Das Beispiel hier ist, wie Salles vermerkt, etwas anders als jenes von Descartes, sowie die Natur der Diskussion selbst, auf die man für unsere Zwecke nicht im Detail einzugehen braucht. Wichtig ist v.a., dass Humes Erörterungen ihn zu der – aus seiner Sicht – paradoxen Folgerung geführt hat, es gäbe „eine von der Perzeption unabhängige Wahrheit, die mit notwendigem Charakter behauptet wird. Es muss so sein!“ (340). Dieses **Muss** entspricht hier der **internen** Logik der Theorie, also der Tatsache, dass die Farben ein System bzw. eine eigene **Grammatik** im Sinne Wittgensteins bilden. Humes Problem ist, dass damit sein anderes **Muss** in Frage gestellt wird, also das Grundprinzip des Empirismus, dass „jede einfache Idee aus einem einfachen Eindruck entsteht“ (ein **Muss** im zweiten oben charakterisierten Sinne: Die Förderung der Theorie gegenüber der Wirklichkeit, also das ihr aufzusetzende Modell – eine **externe** Relation). Letztendlich ist Hume dann zu der Lösung gekommen, das Problem schlicht und einfach aus seiner weiteren Forschung auszuschließen, aufgrund der Einsicht, dass der Empirismus nicht in der Lage sei, auf solche Fragen adäquate Antworten zu geben (353). Ähnlich tat es die strukturelle Systemlinguistik mit dem Ausschluss der Rede (*parole*), oder auch Freges Logik mit der Aufforderung, dass ein Begriff notwendigerweise exakt sein müsse – wobei alles Pragmatische aus der Betrachtung fällt. Das mag zwar aus der Sicht der jeweiligen Theorie konsequent sein, wie Salles in Bezug auf Hume zugibt (ebd.), setzt aber auch jenen Theorien erhebliche Grenzen, was ihr Erkennungspotenzial angeht. Genau das geschieht infolge des Desinteresses der *Interprétation* für den Skopos der Translation,



weswegen sie dann nicht in der Lage ist, kontextuelle Elemente zu erkennen, die für ihre eigene Theoriebildung eigentlich wichtig wären, wie ich schon weiter oben angedeutet habe.

Ausgehend vom Humes Beispiel macht Salles eine historische Digression zum „fehlenden Blau“ und bringt ein weiteres Beispiel in die Diskussion ein, das direkte Implikationen für konkrete Übersetzungen sowie für etwaige translatorische Theoriebildung hat:

Auch wenn es sich um einen blinden Rhapsoden handelt, sind die Wörter für Farben in Homers Werk in gewissem Sinne selten, aber kurios ist der Gebrauch der Farben Blau zur Beschreibung von Hektors blonden Haaren oder Grün für Blut und Tränen. In jedem Falle die Wörter, die Grün und Blau entsprechen, hätten [den Kommentatoren nach] einen „inkonsistenten“ Gebrauch. (SALLES 2006: 343)

Viele namhafte Denker hätten sich zu diesem Thema geäußert, darunter Goethe in seinen *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* (ebd.: 344). In einer Fußnote verweist der Autor auch auf Rolf Kuehnis Werk *Notes on color Terminology in the Iliad and the Epic of Gilgamesh* sowie auf die Einführung von Serge Tournay zu seinem Buch *Voir et Nommer les Couleurs*, wo die Debatte zwischen Evolutionisten und Kulturalisten rezensiert werde (ebd.). Uns genügen dennoch ein paar Beispiele, die das Thema aus physiologischer Perspektive und den daraus zu ziehenden Konsequenzen behandeln. Der Extremfall stehe wohl in den 1858 erschienenen Schriften von William Gladstone über Homer (ehemals Premierminister Großbritanniens), wo zu lesen ist: „das Organ der Farben und ihrer Eindrücke war bei den Griechen der Heroischen Zeit nur partiell entwickelt“ (zitiert in Kuehni, 233 [zit. nach SALLES 2006: 344]). So ein radikaler Schluss sei im Laufe der Geschichte auf schärfste Kritik gestoßen, wobei viele seiner Gegner evtl. die gleichen Vorurteile bezüglich der Beziehung zwischen dem Physiologischen, dem Kulturellen und dem Sprachlichen teilen würden (ebd.).<sup>10</sup> Nietzsche schrieb seinerseits:

Wie anders sahen die Griechen ihre Natur, wenn ihnen, wie man eingestehen muß, das Auge für Blau und Grün blind war, und sie statt des ersteren ein tieferes Braun, statt des zweiten ein Gelb sahen (wenn sie also mit dem gleichen Worte zum Beispiel die Farbe des dunklen

---

<sup>10</sup> Die in Salles Kommentar impliziten Vorbehalte gegenüber physiologisch-evolutionären Hypothesen sind durchaus berechtigt, was aber nicht heißen soll, dass jegliche Verbindungen des Sprachlichen und Kulturellen mit evolutionären Fragen auf Vorurteile zu reduzieren wären. Die heutige evolutionäre Forschung arbeitet in einer ganz anderen zeitlichen Skala als in der von Salles rezensierten Diskussion: Dabei ging es um Unterschiede von ein paar tausend Jahren, die evolutionäre Anthropologie mobilisiert ihrerseits Spannbreiten von bis zu über hunderttausend Jahren und geht auch der Unterscheidung vom Menschen gegenüber anderen Tierarten nach. Die Instrumente der Analyse sind ebenso anders und von daher ist es nicht abwegig, manchen solcher Untersuchungen gebührend Gehör zu schenken, wie z.B. im Fall von DEACON 1997, TOMASELLO 2008 und PAGEL 2012. Und das umso mehr, wenn man Wittgensteins Warnungen vor einseitigen Betrachtungsweisen ernst nehmen will. Tomasello tut das selbst ganz direkt, etwa wenn er seine wissenschaftlichen Erörterungen da ansetzt, wo Wittgenstein philosophische Weichen gestellt hatte (vgl. TOMASELLO 2008, wo in jedem Buchkapitel ein Gedanke Wittgensteins – als Epigraph verwendet – weitersponnen wird).

Haares, der Kornblume und die des südländischen Meeres bezeichneten, und wiederum mit gleichem Worte die Farbe der grünsten Gewächse und der menschlichen Haut, des Honigs und der gelben Harze: sodaß ihre größten Maler bezeugtermaßen ihre Welt nur mit Schwarz, Weiß, Roth und Gelb wiedergegeben haben. (Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* § 426 [zit. nach SALLES 2006: 344-345])

Aus dem gleichen Absatz 426 in *Morgenröthe* hatte SALLES (2006: 333) das Epigraph zu seinem Aufsatz entnommen: „Jeder Denker malt seine Welt und jedes Ding mit weniger Farben, als es giebt, und ist gegen einzelne Farben blind“. Dazu vermerkt SALLES (2006: 345) zu Recht und mit direkten Konsequenzen für unser Verständnis der Relation von Welt und Sprache, dass „eine chromatische Harmonie nie genau dem Empirischen entspricht, ohne dass dieses Gefälle etwas Negatives bedeutet“. Damit näherte sich Nietzsche, auch wenn er das Physiologische nicht bestreite, dem wichtigen Begriff der **Benennung**. Einem Linguisten wird hier wohl auch die Unterscheidung zwischen Phonetik und Phonologie einfallen, oder gar die zwischen Materie und Zeichen. In seinem *Cours de Linguistique Générale* hat z.B. Ferdinand de Saussure (1957) schon darauf hingewiesen, dass die akustische Einheit nicht einfach gegeben sei [*ne préexiste pas*], den Einschnitt mache der Sinn:

Der vokalische Laut ist kein Wort außer im genauen, ständigen Maß, dass ihm einen Sinn zugewiesen wird [7f.].

[...] Die Einheit präexistiert nicht. Es ist die Bedeutung, die sie schafft. Es sind nicht die Einheiten, die da sind, um (*a posteriori*) einen Sinn zu bekommen. Es ist der Sinn, der die Einheit schafft, sieht man also [41f.].

[...] Es ist der Unterschied, der bedeutend werden lässt, und es ist die Bedeutung, die die Unterschiede herstellt [76].

[...] Es ist das Denken, das die Einheiten eingrenzt; es gibt immer eine Beziehung mit dem Denken. [...] Es geht um den Einschnitt, den das Denken in die gesprochene Masse macht, die ja einheitlich ist [82]. (zitiert nach FRANK 1983: 484)

Man vergleiche dazu einen verschlüsselten Tagebucheintrag vom 21.8.1914 in WITTGENSTEIN (2006: 3 [CV]): „Wenn wir einen Chinesen hören so sind wir geneigt sein Sprechen für ein unartikulierte Gurgeln zu halten. Einer der Chinesisch versteht wird darin die **Sprache** erkennen. So kann ich oft nicht den **Menschen** im Menschen erkennen etc.“. Sprachphilosophen werden darüber hinaus über das Zeichen-Werden der Dinge nachdenken, etwa via der oben schon erwähnten Techniken, die in der Spätphilosophie Wittgensteins und in Morenos Epistemologie des Gebrauchs eine zentrale Rolle einnehmen: Ostensives Zeigen, Muster und andere Paradigmata anwenden, Vormachen und ähnliche Sprachspiele. Salles‘

Schlussbemerkungen zu seiner historischen Digression bringt uns wieder zur Problematik des sich selbst identisch bleibenden Dings:

Zu sagen, dass die Griechen das Blaue sahen, unabhängig vom Gebrauch der Farbwörter in ihrer Kultur, ist wohl gleichwertig, wie zu sagen, dass sie auch die definitorische Relation der Kraft oder der Bewegung sahen, ohne sie jemals beschrieben zu haben. Sahen die Griechen das Blaue? Nun, es gibt keinen Grund dafür, eine physiologische Antwort, sei sie etwa positiv oder negativ, auf ein begriffliches Problem zu geben. Die Griechen sahen das Blaue nicht, es hat keinen Sinn zu sagen, sie sähen es wie wir (...). Wenn sich ihre Farben v.a. bezüglich einer Zentralachse (der Helligkeit) unterschieden, hat es keinen Sinn zu sagen, dass sie es **diesseits der Benennung** sahen. Die Griechen sahen das Blaue nicht und lebten sehr gut damit. (SALLES 2006: 346; Hervorhebung hinzugefügt)

Außer der Benennung wird hier eine weitere wichtige, von jeder Translationstheorie mit zu berücksichtigende Dimension erwähnt, und zwar jene der vorhandenen **Begriffe** in einer Kultur und der ihnen entsprechenden Praxis. Auf die Frage, ob die alten Griechen „die definitorische Relation der Kraft oder der Bewegung“ sahen, würde die Wissenschaftsgeschichte ganz eindeutig negativ antworten, denn solche Begriffe waren zu jener Zeit noch nicht vorhanden – zumindest gibt es bis dato keinerlei bekannte Evidenz in diese Richtung. Soweit wir die Praxis der alten Griechen rekonstituieren können, spricht nichts dafür, dass solche Begriffe irgendeine Rolle in ihrem Tun gespielt haben – sowie **wir** diese Begriffe „definitorisch“ verstehen. Bei näher verwandten Sprachen und Kulturen lässt sich wohl sagen, dass manches ähnlich ist und einfach anders benannt wird, wie Lederer in ihrem Text vorschlägt. Aber auch hier sollte man vorsichtig sein, um der Gefahr aus dem Weg zu gehen, feine aber wichtige Unterschiede unter den Tisch fallen zu lassen.

Am wichtigsten ist, wie SALLES (ebd.) bezüglich unserer vermeintlichen Nähe zu den alten Griechen vermerkt, inwiefern auch andere **Sprachspiele** und, das können wir hinzufügen, letzten Endes die **Lebensformen** vergleichbar sind, denn, „[sich] eine Sprache vorstellen heißt, sich eine Lebensform vorstellen“ (WITTGENSTEIN 2009: 11 [PU § 19]). Das *Wittgenstein-Lexikon* von Hans-Johann GLOCK (1997: 174) bringt zwei Passagen zusammen, die für unsere Diskussion erhellend sein können. In *Cause and effect* ([CE § 404]) heißt es: „Es ist charakteristisch für unsere Sprache, dass sie sich auf einer Basis entwickelt, die aus stabilen Lebensformen mit regelmäßigen Tätigkeiten besteht. Ihre Funktion wird **vor allem** durch die Handlung, die sie begleitet, bestimmt“. Glock zufolge werfe das „ein überaus notwendiges Licht auf jene berühmte Passage: ‚Das Hinzunehmende, Gegebene – könnte man sagen – seien **Lebensformen**‘ [PU/PPF § 345]“ (GLOCK 1997: 174). Wenn bei Gadamer die Möglichkeit der Verständigung über verschiedene Kulturen bzw. Lebensformen hinweg ein

ethisches Sollen darstellt, und wenn bei Lederer jene Verständigungsmöglichkeit eigentlich von vornherein als gegeben gilt, so ist bei Wittgenstein keine solche Zuversicht zu finden:

Wir sagen auch von einem Menschen, er sei uns durchsichtig. Aber es ist für diese Betrachtung wichtig, daß ein Mensch für einen anderen ein völliges Rätsel sein kann. Das erfährt man, wenn man in ein fremdes Land mit gänzlich anderen Traditionen kommt; und zwar auch dann, wenn man die Sprache des Landes beherrscht. Man **verst**ht die Menschen nicht. (Und nicht darum, weil man nicht weiß, was sie zu sich selber sprechen.) Wir können uns in sie nicht finden. (WITTGENSTEIN 2009: 235 [PU/PPF § 325])

Wenn ein Löwe sprechen könnte, könnten wir ihn nicht verstehen. (ebd. [PU/PPF § 327])

Helena Martins, Übersetzerin von Glocks *Wittgenstein-Lexikon* sowie weiterer Kommentare ins Portugiesische, ist meines Wissens eine der wenigen AutorInnen, die sich die Aufgabe stellen, das Werk des Wiener Philosophen in der Translationswissenschaft konsequent zu mobilisieren. Ihr zufolge wird der Begriff **Lebensform** in zwei verschiedene Richtungen interpretiert: Einerseits mit einer naturalisierenden Trennlinie zwischen Menschen und Tieren, andererseits mit dem ethnologischen Hinweis auf die Verschiedenheit der Kulturen. Bei allem Verdienst des zweiten Weges bestände dabei die Gefahr, Tür und Tor für allerlei Relativismen zu öffnen, weswegen sie eine **perspektivistische** Annäherung vorziehe (vgl. MARTINS 2014: 224-229). Ich teile mit der Autorin die Auffassung, dass Wittgensteins Spätphilosophie keine relativistische ist, auch wenn sie eine radikale Kritik am sprachlichen bzw. philosophischen Essenzialismus übt (vgl. OLIVEIRA 2005, 2010a, 2015b), sodass man hier von Perspektivismus reden kann, bin aber nicht der Meinung, dass der Hinweis auf die Verschiedenheit der Kulturen notgedrungen zu einer relativistischen Haltung – v.a. aus epistemischer Sicht – führt. Die kurz aufeinander folgenden Bemerkungen der Absätze 325 und 327 in *Philosophische Untersuchungen* zeigen, dass Wittgenstein das Problem der Nichtverständigung sowohl zwischen Menschen und Tieren als auch unter den Menschen situiert, ohne dabei biologisch zu argumentieren, denn es geht um die Lebensformen, d.h. um die jeweils relevante Praxis. Uns sollte v.a. der Unterschied der Sprachen und Kulturen interessieren, und in dieser Hinsicht kann ein kurzer Ausflug in die linguistische Pragmatik gewinnbringend sein.

### 3.6 Die Irreduzibilität des illokutionären Aktes

Für die oben skizzierte Fragestellung relevant ist sicher die **Sprechakttheorie**, als deren Hauptvertreter bis dato John L. Austin als Begründer und John Searle mit seiner

systematisierenden Weiterentwicklung gelten. Eine zentrale Rolle darin spielt der Begriff **illokutionärer Akt**, der synthetisieren soll, was mit sprachlichen Äußerungen eigentlich **gemacht** wird. Die Sprechakttheorie beschäftigt sich nicht direkt mit Translationsfragen, dennoch haben ihre Untersuchungen klare Implikationen für dieses Feld. Sollte es z.B. möglich sein nachzuweisen, dass die Sprechakte universellen Charakter haben, dann wäre die Frage der unterschiedlichen Ausdrucksmittel gelöst, denn man müsste bloß feststellen, was für ein Sprechakt bei einer beliebigen Äußerung instanziiert wird, um dann nach den entsprechenden expressiven Mitteln in der anderen Sprache und Kultur suchen zu können. Viele Linguisten haben versucht, den universellen Charakter des illokutionären Aktes mittels der Herstellung kulturübergreifender Taxonomien nachzuweisen, allerdings ließen die Ergebnisse viel zu wünschen übrig. Kanavillil RAJAGOPALAN (1992) nahm eine umfassende Rezension der Arbeiten vor, die v.a. in den 70er und 80er Jahren diesem Ziel gewidmet waren, und kam zu einigen für uns sehr relevanten Ergebnissen. Sein allgemeines Fazit ist, dass es dabei um „eine lange Geschichte des [wiederholten] Scheiterns“ ging (91). Deswegen wirft er die Frage auf, ob es „im Begriff des illokutionären Aktes etwas gibt, was notgedrungen jeden Versuch der Klassifizierung frustriert“ (92). Als Antwort wird die These aufgestellt, dass der Begriff selbst unter einer „unheilbaren Inkohärenz“ leidet (93). Diese These wird dann in drei Schritten, die wir hier nicht in allen Details darstellen müssen, entwickelt, und soll Folgendes zeigen: 1. Die taxonomischen Anstrengungen gehen von einer atomistischen Konzeption des Sprechaktes aus; 2. Der illokutionäre Akt bildet eine nicht reduzierbare Einheit; 3. Es gibt eine radikale Inkompatibilität zwischen der Nichtreduzierbarkeit des illokutionären Aktes und dem taxonomischen Ziel, das sich gerade auf den atomistischen Reduktionismus stützt. Dabei gebe es auch einen „blind angenommenen Ethnozentrismus“ auf der Basis der „universalisierenden Tendenz in der [mainstream] Sprechakttheorie“ jener Zeit (118). In viel geringerer Zahl werden aber auch Autoren zitiert, die klare Evidenzen gegen jenen Anspruch des Universalismus vorgelegt haben. Es wurde z.B. gezeigt, dass manche für uns sehr geläufige Sprachhandlungen, wie z.B. um etwas bitten oder sich entschuldigen, enormen Variationen unterliegen, wobei es auch extremere Fälle gibt, wie „das Fehlen, in der Sprache der Ureinwohner Australiens, von Verben für ‚sich bedanken‘ oder ‚sich entschuldigen‘“ (102). Sollten solche Handlungen auch das Statut eines „Dings“ (im Sinne der Differenzen zwischen Lederer und Gadamer) bzw. eines Untersuchungsobjekts bekommen, um in unsere Diskussion zur Relation Welt/Sprache miteinbezogen zu werden, so ist der Schluss zu ziehen, dass es keine „schon vorhandenen“ Parameter gibt, die bei der Translation mancher für uns relevanten Handlungen und ihrer

sprachlichen Ausdrücke in solche so anders geartete Sprachen und Kulturen helfen könnten. Es geht also nicht um ein reines Wechseln von Etiketten von einer Sprache zur anderen, wie man es ausgehend von Lederers Text verstehen könnte (Frage der **Benennung**), sondern darum, nicht deckungsgleiche **begriffliche Welten** miteinander zu vergleichen und nach Möglichkeit deren Unterschiede zu überbrücken.

Rajagopalan verweist auf einen immer wiederholten Gestus bei jenen Versuchen, die illokutionären Akte in ein universelles Klassifikationssystem einzuordnen, und zwar das Suchen nach einem einheitlichen Standard zur Überprüfung des Gelingens eines Sprechaktes, dem eklatanten Widerstand der konkreten Situationen zum Trotz. Solche Versuche sind in diesem Sinne als weitere Beispiele jener Haltung zu verstehen, bei der Charakteristika eines Modells verallgemeinernd der Wirklichkeit aufgesetzt werden, wie bereits weiter oben diskutiert („denken“ statt „schauen“). Der Autor kommt dann zum Ergebnis,

[...] dass alle analysierten Fälle in eine Richtung zu weisen scheinen: Die Hypothese der Irreduzibilität des Begriffs illokutionärer Akt. D.h., sie führen zu dem Schluss, dass es nicht möglich ist, einen Akt auf ein Etwas anderer Natur zu reduzieren, da sie, die illokutionären Akte, die Minimaleinheiten der Theorie sind, echt emische Entitäten. Da die Einheiten differenziell stipuliert werden, lässt sich die Identität jeder Einheit nur mittels Exklusion erklären, nicht aber, wie der taxonomische Versuch es voraussetzt, als Positivitäten. Dies hat direkt mit der Frage der ‚Familien‘ zu tun, welche, wie wir gesehen haben, Austin selbst stellt, aber ohne sich um eine größere Vertiefung ihrer Konsequenzen zu kümmern. Nun, viele Kommentatoren haben festgestellt, dass der Begriff der Familienähnlichkeit den österreichischen Philosophen dem Strukturalismus von Saussure nahe bringt, dessen Eckstein genau die Irreduzibilität der emischen Einheiten ist (vgl. Harris, R., 1988). (RAJAGOPALAN 1992: 116-117)

Die Kritik an Austins Haltung trifft genau den Punkt, den ich bezüglich der Translation plausibel zu machen versuche: Man soll die vollen Konsequenzen unserer epistemischen Einsichten über das wirkliche Funktionieren der Sprache auch in der Theoriebildung hinnehmen. Dabei müsste man stets vor Augen haben, dass unsere Hypothesen zur Translation notwendigerweise auf einer – wie auch immer gearteten – Sprachauffassung aufbauen, und dass der Applikationsmoment den Skopos des konkreten Aktes mitbestimmt. Die zwei Ebenen sind miteinander nicht zu verwechseln, auch wenn beide einen unumgehbaren, konstitutiven Charakter haben – zumindest in der von mir bevorzugten Sprachauffassung, die an der Schnittstelle von Hermeneutik und philosophischer Grammatik steht. Die vorliegende Arbeit soll u.a. auch Elemente zur Bestätigung der These liefern, dass gerade diese Sprachauffassung ein größeres Erkennungspotenzial als konkurrierende Alternativen hat, seien sie nun dem traditionellen Essenzialismus oder dem postmodernen Relativismus verpflichtet.

Es dürfte kein reiner Zufall sein, dass gerade der Begriff **Familienähnlichkeit** oft ins Spiel kommt, wenn man Wittgenstein in Zusammenhang mit Translationsfragen mobilisiert. Rajagopalan selbst hebt gerade diesen Zug in der Konzeption von Lenita Esteves' Buch *Atos de Tradução: éticas, intervenções, mediações* hervor (siehe Einleitung in ESTEVES 2014: 17-22). Dort untersucht die Autorin die Hauptmerkmale übersetzerischer Tätigkeiten zu verschiedenen Zeiten mit Hilfe des von Wittgenstein formulierten Begriffs, der sich als äußerst produktiv zum Zweck jener beschreibenden und organisierenden Ziele erweist. Die Relevanz und Produktivität genau dieses Begriffes hatte zuvor Gideon Toury schon in den 90er Jahren in seinem zum Standardwerk gewordenen Buch über *Descriptive Translation Studies* zu erkennen gegeben (vgl. revidierte und erweiterte Neuauflage, TOURY 2012: 69, 85). Tourys Modellbeispiel der Familienähnlichkeiten in der Translation ist der Vergleich von 27 Übersetzungen eines einzelnen japanischen Haikus ins Englische über ein paar Jahrhunderte hinweg (ebd. 203-211). OLIVEIRA (2010b: 219-223) nahm diese Idee wieder auf und verglich seinerseits sieben Übersetzungen eines anderen Haikus ins Portugiesische über annähernd ein Jahrhundert. Immer wieder deutlich wird dabei die Wichtigkeit des produktiven Beitrags des Übersetzers und das Mitwirken anderer Übersetzungen bzw. zielsprachlicher Modelle der gleichen oder ähnlicher Gattungen, sprich von **Vergleichsobjekten**, wenn man mit den Worten Wittgensteins sprechen will.

Das alles führt uns immer weiter weg von der Annahme schon vorhandener, *a priori* gegebener Äquivalente bzw. der Kommensurabilität als Bedingung der Möglichkeit der Translation. Wenn echt kulturspezifische Akte – und Begriffe – irreduzibel sind, dann läuft jede Translationstheorie, die von *a priori* gegebenen Äquivalenten ausgeht, notgedrungen ins Leere, sobald man die Komfortzone der Kulturnähe verlässt. Eine Theorie sollte jedoch in der Lage sein, nicht nur dem leichten Fall, sondern auch und gerade dem schwierigeren eine passende Antwort zu geben. Darum ist es angebracht, die Relation zwischen Vergleichbarkeit und Translation umzudrehen. Es ist nicht so, dass die Vergleichbarkeit eine Bedingung der Möglichkeit der Translation ausmacht, wie traditionellerweise gedacht wird, sondern umgekehrt: Die praktische Translation stellt die Vergleichbarkeit erst her, wenn sie nicht wegen Kulturnähe schon gegeben ist.<sup>11</sup> Genau dieser Gedanke steht hinter dem Epigraph dieses Aufsatzes: „Es ist mit einem ‚Tun‘ auf der Suche nach seiner Theorie, dass der

---

<sup>11</sup> Man könnte einwenden, Übersetzung bzw. Translation ursprünglich auf eine reine **Analogie** zu reduzieren, sei eine nicht zunehmende Herabsetzung eines zu wichtigen Gedankens, dem der Äquivalenz. Bedenkt man aber, dass Analogien im Kern menschlichen Denkens stehen, wie Douglas HOFSTADTER und Emmanuel SANDER (2013) in ihrem beachtlichen Buch *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking* vorschlagen, dann bedeutet dies keine Herabsetzung, sondern eine Bekräftigung der Wichtigkeit von Translation überhaupt.

Übersetzer die Hürde –und sogar die theoretische Einwendung– der Unübersetzbarkeit überwindet“ (RICŒUR 2011: 62).

### 3.c Translation als Aufbau des Vergleichbaren

Paul RICŒUR (2011) beginnt seinen *postum* veröffentlichten Vortrag mit einem Hinweis auf die Sprachauffassung Humboldts und die Vielfalt der existierenden Sprachen. Nimmt man beides ernst dann müsste der Schluss gezogen werden, die Übersetzung im traditionellen Sinne sei an sich eine unmögliche Aufgabe (59). Auf die Frage, warum die Sprachen so verschieden seien, antwortet der Autor mit einer einfachen Feststellung: „Es ist eben so“ (63), ohne wie etwa Umberto Eco auf einen Mythos des Ursprungs eingehen zu wollen. *En passant*: Eine interessante, evolutionäre Antwort auf jene Frage gibt übrigens die schon erwähnte Arbeit von PAGEL (2012), deren Diskussion wir hier ausklammern müssen. Wie die Autoren der sog. kulturellen Wende in der Translationswissenschaft Anfang der 90er Jahre schlägt auch RICŒUR (2011: 60-61) vor, die Übersetzung [bzw. Translation] gehe nicht von unten nach oben vor, also vom Wort zum Satz und Text, sondern von oben nach unten, d.h. von der größeren Einheit der Kultur bis zum Wort hin, wo dann terminologische Äquivalente durch das praktische Übersetzen erst **produziert** werden (64). Er erinnert daran, dass der Kulturaustausch über lange Perioden hinweg – etwa im indoeuropäischen Raum – die verschiedenen Sprachen einander nähergebracht hat, sodass sie trotz aller Verschiedenheit eigentlich verwandt sind: „In der Tat verbirgt die kulturelle Verwandtschaft die wahre Natur der Äquivalenz, die genauer durch die Übersetzung **produziert** als von ihr vorausgesetzt wird“ (ebd. 66). Von diesem Gedanken ausgehend formuliert Ricœur eine bündige Definition, in der Übersetzen als der **Aufbau des Vergleichbaren** charakterisiert wird (68). Es fällt auf, dass die Kommentatoren in der Regel überhaupt nicht auf diese Einsicht in Ricœurs Text eingehen, wie etwa LEDERER (2009) selbst, wobei es auch die schlichte Verwerfung gibt, wie im Fall der beiläufig abwertenden Bemerkung von Anthony PYM (2010: 105). Doch die Formel soll m.E. nicht als reine Floskel verstanden, sondern vielmehr in ihrer vollen Radikalität hingenommen werden. Denn sie erlaubt nicht nur dem leichten Fall des kulturell Nahen, sondern auch dem schwierigem Fall des kulturell weit Entfernten oder gar anscheinend Inkompatiblen eine passende Antwort zu geben.

Das Vorbild von Ricœurs Definition liefert ein Werk von Marcel Détienne (*Comparer l'incomparable* [vgl. ebd.: 66]); seine ersten Beispiele entstammen einem Buch des französischen Sinologen François Jullian:



In seinem letzten Buch mit dem Titel *Du temps* verteidigt Jullian die These, dass das Chinesische keine verbalen Tempora hat, weil es den Begriff der Zeit nicht hat, wie er von Aristoteles in *Physik IV* entwickelt, von Kant in der „Transzendentalen Ästhetik“ wieder aufgenommen und von Hegel durch die Ideen des **negativen** und der **Aufhebung** universalisiert wurde. Das ganze Buch ist über den Modus: „es gibt kein..., es gibt kein..., aber es gibt...“. Ich stelle dann die Frage: Wie können wir (auf Französisch) von dem sprechen, was **es** im Chinesischen **gibt**? [Jullian] redet auf Französisch darüber (...), was man anstelle der Zeit findet, nämlich die Jahreszeiten, die Anlässe, die Wurzel und Blätter, die Quellen und Ströme. Und so baut er Vergleichbares auf. Und er baut sie auf, wie ich oben bezüglich dessen, was wir beim Übersetzen machen, gesagt habe: Von oben nach unten, von der globalen Intuition über den Unterschied in der „Falte“, durch die klassischen Chinesischen Werke hinweg und dann hinab zu den Wörtern. Der Aufbau des Vergleichbaren drückt sich zum Schluss in der Herstellung eines Glossars aus. (RICŒUR 2011: 67)

Das so entstandene Glossar enthalte Wörter, die aus ihrem tagtäglichen Gebrauch entnommen werden und durch die Übersetzung das Statut von **Äquivalenten** bekommen. Daraufhin liefert Ricœur weitere Beispiele aus der Geschichte der Übersetzung: Die *Septante*, Hieronymus‘ *Vulgata*, die Lateinischen Versionen der Griechischen Begriffe (*arêtê* durch *virtus*, *polis* durch *urbs*, *politès* durch *civis*), Luthers Germanisierung der Bibel usw. (ebd.).

Das Prinzip lässt sich aber auch auf andere Situationen anwenden, bei denen man nicht mit längeren Perioden des Kulturkontaktes und Austausches rechnen kann, und zwar auch in der mündlichen Kommunikation. Hiermit kommen wir dann zu Beispielen aus der Dolmetscherpraxis, wie weiter oben angekündigt. Schon in der kleineren Skala des direkten Kontakts von Menschen verschiedener Kulturen in den großen Metropolen, beim sog. *community interpreting*, kommen oft Situationen vor, in denen es nicht einfach ist, den Partnern in der Kommunikation alle wichtigen Aspekte des jeweiligen Kontextes klarzumachen, v.a. wenn die Mitglieder der sprachlichen Minderheiten, in der Regel Migranten, mit dem jeweiligen Szenario nicht vertraut sind. Dabei handelt es sich meistens um Härtesituationen, in denen entweder praktische Eingriffe vorzunehmen sind, wie etwa in einem Krankenhaus, oder die Rechtsgeltung klargestellt werden muss: Visumsfragen, Aufenthaltsgenehmigung, Angelegenheiten des Familien- oder Arbeitsrechts und dergleichen. Die Vermittlung geschieht nicht selten mittels zwei- oder mehrsprachiger Menschen ohne eine spezifische translatorische Ausbildung, geschweige denn Vertrautheit mit den formalen Aspekten der jeweiligen Situation (Fachtermini, Prozeduren usw.), auch wenn es bereits spezifische Studiengänge für diese Modalität gibt. Hier ist man also sehr weit entfernt vom „idealen Fall“, die Translation geschieht auf dem rauen Boden nackter Wirklichkeit – um Wittgensteins schon zitierte Selbstkritik der idealisierten Bedingungen im *Tractatus* wieder ins Gedächtnis zu rufen. Wir müssen also **schauen**, was in solchen Situationen vor sich geht.

Einen viel extremeren Fall bildet die Rechtsprechung in den sog. Reparationstribunalen im Post-Apartheid-Südafrika, als versucht wurde, eine nationale Versöhnung mittels der Aufdeckung begangener Verbrechen mit darauf folgender Amnestie für diejenigen, die ihre Schuld auf sich nahmen und gebührend Reue aussprechen, zu erzielen. Die Internet-Seite des Projekts *Truth in Translation* (<http://www.truthintranslation.org/>) liefert einen historischen Überblick darüber, das Dokument [http://www.truthintranslation.org/educational\\_materials.pdf](http://www.truthintranslation.org/educational_materials.pdf) beschreibt die Implikationen für die Translation im gegebenen Kontext, besonders im Abschnitt *The TRC Interpreters* (16f; Zugriff: 15/02/2015). Abgesehen von den technischen Schwierigkeiten des ganzen Unternehmens und von dem auf das Dolmetscherteam ausgeübten Druck fällt auch auf, wie sehr Rajagopalans These zum emischen, irreduziblen Charakter des illokutionären Aktes in dieser Situation bestätigt wird:

Die in den Menschenrechtsverhandlungen und den Amnestie-Anhörungen verwendeten Sprachregister waren sehr unterschiedlich, es gab eine große Menge komplizierter Rechtstermini, von denen viele in den verwendeten Sprachen nicht existierten. Manchmal mussten die Dolmetscher Begriffe erfinden, welche ursprünglich juristischer Natur sind und nun zu einem Teil ihrer jeweiligen [einheimischen] Sprache wurden. Es gab auch Probleme rund um die Übersetzung von Euphemismen und Tabu-Begriffe (z.B. Begriffe rund um Sex), die nicht direkt oder in bestimmten Kontexten nicht übersetzt werden durften. (ebd.: 17)

Hier wird deutlich, dass die Forderung, Sprache/Kultur und Welt/Ding als voneinander völlig unabhängige Instanzen zu behandeln, bei weitem nicht haltbar ist. Die technischen Termini aus der westlichen Rechtssprechung existierten in vielen der einheimischen Sprachen Südafrikas aus dem einfachen Grund nicht, weil die geltende Praxis jeweils eine andere war, es ging um verschiedene Lebensformen, deren Unterschiede es zu überbrücken galt. Dass die Dolmetscher dabei neue Termini **erfinden** mussten, liefert ein weiteres Beispiel zu Ricœurs These, dass die Translation das Vergleichbare erst **aufbaut**, u.a. mit dem Mittel der **Herstellung** von sog. Äquivalenten, wenn sie nicht aufgrund längeren Austausches schon vorhanden sind. Die Reparationstribunale geschahen an der Schnittstelle verschiedener Lebensformen, wo trotz langjähriger Nähe in vielerlei Hinsicht bis dahin zu wenig wirklicher Austausch stattgefunden hatte. Sie sollten eine Gelegenheit des wirklichen Dialogs herstellen, mit dem Versuch, ethische Werte wie Wahrheitstreue, Menschenachtung, gegenseitige Anerkennung und Toleranz über alle Kulturdifferenzen hinweg zu pflegen, bei allen damit verbundenen Schwierigkeiten. Inwiefern diese Ziele wirklich erreicht worden sind, lässt sich hier nicht beantworten. Aber auch wenn wir vorerst nicht auf weitere, vertiefende Details eingehen, um den vorliegenden Text nicht unnötig in die Länge zu ziehen, weil die Weichen schon in der vorigen Diskussion gestellt wurden, fügen jene konkreten Bedingungen der Reparationstribunale Südafrikas weitere Elemente zu dem Schluss hinzu, dass die Translation

eine sehr komplexe Aufgabe ist, deren Gelingen nicht *a priori* zu sichern ist und deren theoretische Beschreibung die Berücksichtigung einer Vielfalt von Ebenen und Faktoren, die nicht mit einander zu verwechseln sind, erfordert.<sup>12</sup>

## Schlussbemerkungen

Dieser Aufsatz bewegt sich zwischen Hermeneutik und philosophischer Grammatik und diene u.a. dem Ziel, Elemente zur Bestätigung der These zu liefern, dass jegliche Translationstheorie notgedrungen auf einer sie stützenden Sprachauffassung basieren muss. Es wurde behauptet, dass die gegenwärtige Diskussion oft an den verschiedenen Ebenen des translatorischen Prozesses vorbeigeht. So sind einerseits manche auf den ersten Blick konkurrierenden Ansätze doch kompatibler als üblicherweise gedacht, weil sie schlicht und einfach nicht die gleichen Niveaus betreffen, wie etwa Schleiermachers hermeneutisch-epistemische Einsichten zur Rolle der Sprache, die in scheinbarem Konflikt mit den von ihm oder in seiner Nachfolge formulierten Projekten stehen, welche „den Leser zum Autor“ führen wollen. Andererseits zeigen sich manche Annäherungen unterschiedlicher theoretischer Ansätze wegen prinzipieller Differenz in den Grundlagen als weitgehend nicht haltbar, wie im Fall von *Interprétation* und Hermeneutik. Gegen die These der radikalen Unabhängigkeit von Sprache und Welt wurden Beispiele geliefert, die von verschiedenen Perspektiven ausgehend zeigen sollten, wie sehr Sprache, Kultur und Wahrnehmung zusammenhängen, sodass die Translation alles andere als eine mechanische Aufgabe sein muss. Dabei spielte Wittgensteins Unterscheidung zwischen den **internen** und den **externen** Relationen eine wichtige Rolle: Man soll sich davor hüten, Eigenschaften des theoretischen Modells der zu beschreibenden Wirklichkeit aufzusetzen, um so der Gefahr des Dogmatismus auszuweichen. Als allgemeines Ergebnis der Diskussion wird die These aufgestellt, dass die Relation zwischen Kommensurabilität und Translation auf den Kopf zu stellen ist, denn die Translation stellt die Vergleichbarkeit erst her, wenn noch keine sog. Äquivalente aufgrund kultureller Nähe gegeben sind. An dieser These, an der Schnittstelle von Sprachphilosophie und beschreibender Translationswissenschaft, ist in der Folge weiter zu arbeiten.

---

<sup>12</sup> Eine etwas längere Diskussion unter dem Vorzeichen der Ethik findet in OLIVEIRA (2015c) statt.

## Literaturverzeichnis

- DEACON, Terrence W. *The Symbolic Species. The co-evolution of language and the brain*. New York & London, Norton, 1997.
- DI CESARE, Donatella. Das unendliche Gespräch. In G. Figal (Hg.): *Hans-Georg Gadamer Wahrheit und Methode*. Berlin, Akademie, 2007, 177-198.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo César: Da problemática do método ao método como problema – hermenêutica filosófica e a questão do compreender. In: *Gragoatá* 29, 2011, 49-61.
- ESTEVES, Lenita M. R. *Atos de tradução. Éticas, intervenções, mediações*. São Paulo, Humanitas, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Littoral* 9, 1983, 3-32.
- FRANK, Manfred: *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983.
- FRANKEN, Florian. Das Problem der Anwendung bei Gadamer und Wittgenstein. In: *Bild und Bildlichkeit in Philosophie, Wissenschaft und Kunst. Beiträge der Österreichischen Ludwig Wittgenstein Gesellschaft* 18. Kirchberg, ALWG, 2010, 89-91. <http://wittgensteinrepository.org/agora-alws/article/view/2879> (08/02/2015)
- GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr, <sup>6</sup>1990a.
- GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke, Bd. 2 – Hermeneutik III*. Tübingen: Mohr, 1990b. (zit. nach Stanley 2011)
- GADAMER, Hans-Georg. Klassische und philosophische Hermeneutik. In J. Grondin (Hg.): *Gadamer Lesebuch*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1997. (Quelle: *Gesammelte Werke* 2, 92-117)
- GADAMER, Hans-Georg. Selbstdarstellung. In J. Grondin (Hrsg.): *Gadamer Lesebuch*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1997b. (Quelle: *Gesammelte Werke* 2, 479-508)
- GIPPER, Helmut. *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese*. Frankfurt, Fischer, 1972.
- GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. (Brasilianische Übersetzung: H. Martins, aus dem Englischen: A Wittgenstein Dictionary. Oxford: Blackwell, 1996. Deutsche Ausgabe in Übersetzung von E. M. Lange: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001)
- GLOCK, Hans-Johann. Relativism, Commensurability and Translatability. In John Preston (ed.): *Wittgenstein and Reason*. Oxford: Blackwell, 2008, 21-46.
- GRANGER, Gilles Gaston. Le langage dans la philosophie d'aujourd'hui. In Guttorm Fløistad (Ed.). *Language, Meaning, Interpretation*, 45-71. Kluwer, 2004. (Originalschrift: 1992)
- HEIDERMAN, Werner; WEININGER, Markus. Introdução. In derselben (Hg.): *Wilhelm von Humboldt. Linguagem. Literatura. Bildung*. Florianópolis, UFSC, 2006. (Zweisprachige Anthologie)
- HOFSTADTER, Douglas; SANDER, Emmanuel. *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*. Basic Books, 2013.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. Über die Natur der Sprache im Allgemeinen. In Heidermann, Werner; Weininger, Markus: *Wilhelm von Humboldt. Linguagem. Literatura. Bildung*. Florianópolis, UFSC, 2006, 2-19. (Übersetzung ins Portugiesische: Paulo Oliveira. Aus: Wilhelm von Humboldt: Werke in fünf Bänden, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002; Bd. 2, 58-64)
- KUSCH, Martin. Wittgenstein on translation. In E. Rahmharter, M. Kroß (Hg.): *Wittgenstein übersetzen*, Berlin: Parerga, 2012, 19-56.
- LEDERER, Marianne. Le sens sens dessus dessous: herméneutique et traduction. In L. Cercel (Hg./éd.): *Übersetzung und Hermeneutik / Traduction et Herméneutique*. Bucharest: Zeta Books, 2009, 257-292.
- LEFEVERE, André. Translation: Its genealogy in the West. In S. Bassnet; A. Lefevere (Ed.): *Translation, history & culture*. New York: Routledge, 1990, 14-28.

- MARTINS, Helena. A tradução e o (silencioso) devir das formas de vida. In L. Esteves; V. Veras (Org.): *Vozes da tradução. Éticas do traduzir*. São Paulo: Humanitas, 2014, 221-236.
- MORENO, Arley. La description grammaticale et sa fonction transcendante. In A. Moreno; A. Soulez (Org.): *Grammatical ou transcendante?*. Paris, L'Harmattan. 2012a, 43-71.
- MORENO, Arley. Introdução a uma epistemologia do uso. *Caderno CRH*, 25(2), 2012b, 73-75. <http://www.cadernocrh.ufba.br/viewissue.php?id=97> (20/12/2014).
- OLIVEIRA, Paulo. A gramática wittgensteiniana como alternativa à polarização fidelidade vs. *différance* nos estudos da tradução. In: *Cadernos de Tradução XV*, 2005, 9-34.
- OLIVEIRA, Paulo. Übersetzen als normative Tätigkeit. In: *Bild und Bildlichkeit in Philosophie, Wissenschaft und Kunst. Beiträge der Österreichischen Ludwig Wittgenstein Gesellschaft* 18. Kirchberg, ALW, 2010, 247-249. <http://wittgensteinrepository.org/agora-alws/article/view/2859> (08/02/2015).
- OLIVEIRA, Paulo. Übersetzung, Aspekt und Variation. In E. Rahmharter; M. Kroß (Hg.): *Wittgenstein übersetzen*. Berlin, Parerga, 2012, 123-172.
- OLIVEIRA, Paulo. Norm, Applikation, Lebensform: Wie sie zueinander stehen. *15. Kongress des Lateinamerikanischen Germanistenverbandes (ALEG)*. Curitiba, 8.-12. Sep. 2014. (Mündliche Präsentation in Sektion 19. Druckfassung in Vorbereitung)
- OLIVEIRA, Paulo. Language conception and translation: from the classic dichotomy to a continuum within the same framework. In T. Seruya; J. Justo (Eds.): *Schleiermacher revisited: Contemporary readings of On the Different Methods of Translating*. Berlin, Springer, 2015a. (In Vorbereitung. Voraussichtliche Erscheinung: Mitte 2015)
- OLIVEIRA, Paulo. Relative but real and binding: how family resemblance and normative use have found their way into Translation Studies (TS). *38th International Wittgenstein Symposium: Realism – Relativism – Constructivism*. Kirchberg am Wechsel, 9.-15. August 2015b. (Kurzreferat, als druckfertige Fassung eingereicht. Voraussichtliche Publikation: August 2015)
- OLIVEIRA, Paulo. Tradução e ética. In L. Amorim; C. Carneiro; E. Stupiello (Org.): *Tradução & perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo, UNESP, 2015c. (elektronische Publikation in Vorbereitung, Druck nach Bedarf, 21 Seiten. Voraussichtlich Erscheinung: Ende 2015 bis Anfang 2016)
- PYM, Anthony. *Exploring Translation Theories*. London & New York, Routledge, 2010.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. A irredutibilidade do ato ilocucionário como fator inibidor do êxito das tentativas taxonômicas. *DELTA* 8(1), 1992, 91-133.
- PAGEL, Mark. *Wired for Culture. Origins of the Human Social Mind*. New York & London, 2012.
- RICŒUR, Paul. Uma “Passagem”: Traduzir o intraduzível. In: *Sobre a tradução*. Belo Horizonte, UFMG, 2011, 59-71. (Brasilianische Übersetzung aus dem Französischen: P. Lavelle)
- SALLES, João Carlos. A confissão de Hume. In J.C. Salles: *O retrato em vermelho e outros ensaios*. Salvador, Quarteto, 2006, 333-357.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Cours de Linguistique Générale (1908/1909)*. Ite Cours. Introduction. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 15, 1957, 2-103. (Hg.: Robert Godel)
- SCHAFF, Adam. *Einführung in die Semantik*. Reinbek, rororo, 1973. (Brasilianische Ausgabe: Introdução à Semântica. Tradução: Célia Neves. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968)
- SCHAFF, Adam: *Sprache und Erkenntnis*. Reinbek, rororo, 1974.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. [Ueber die verschiedenen] Methoden des Uebersetzens. In H. S. Störig (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, 38-70.
- SNELL-HORNBY, Mary. Venutis “foreignization”: Das Erbe von Friedrich Schleiermacher in der Translationswissenschaft? *Pandaemonium Germanicum*, 15(19), 2012, 202-212. (Nachdruck als Anhang zur brasilianischen Übersetzung von T. Reichmann & M. Moreira: 185-211; E-Text: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/39802> [01/08/2014])
- STANLEY, John. Translation Hermeneutics and the Notion of Language Games: A New Paradigm for Synthesizing the Pragmatic and Cultural Turns in Translation Studies? In: Peter A. Schmitt;

- Susann Herold; Annette Weilandt (Hg.): *Translationsforschung. Tagungsberichte der LICTRA, IX. Leipzig International Conference on Translation & Interpretation Studies*, 19.–21.5.2010, Teil 2. Frankfurt, Peter Lang.
- TOMASELLO, Michael. *Origins of Human Communication*. Cambridge & London, Bradford/MIT, 2008.
- TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2012.
- VENUTI, Lawrence. Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4(2), 1991, 125-150. (DOI: 10.7202/037096ar)
- VERMEER, Hans J. Hermeneutik und Übersetzung(swissenschaft). In: *TEXTconTEXT* 9(3), 1994, 163-182.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Cause and effect: Intuitive Awareness. *Philosophia* 6, 1976. ([CE] Hrsg.: R. Rhees; Übersetzung ins Englische: P. Winch. Wiedergedruckt in *Philosophical Occasions*. Hg.: J. Klagge; A. Nordmann. Indianapolis: Hackett, 1993. Zit. nach Glock 1997)
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt, Suhrkamp, 1989. (Werkausgabe Bd. 1 [T])
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value. A Selection from the Posthumous Remains*. London, Blackwell, 2006. ([CV] Zweisprachig. Hrsg.: G. H. von Wright; H. Nyman. Englische Übersetzung: P. Winch. Revision: A. Pichler)
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen = Philosophical Investigations*. Malden & Oxford, Wiley-Blackwell, 2009. ([PU] 4., 1. revidierte Ausgabe. Zweisprachig. Hg.: P. S. M. Hacker; J. Schulte. Englische Übersetzung: G. E. M. Anscombe; P. S. M. Hacker; J. Schulte)
- WHORF, Benjamin Lee. *Sprache – Denken – Wirklichkeit*. Reinbek, rororo, 1963. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie – Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie)

*Recebido em 25/02/2015*

*Aceito em 15/05/2015*

# (Un-)Sichtbare Übersetzungen? Übersetzungsstrategien bei Erzählungen von Clarice Lispector

[(In-)Visible Translations? Translation Strategies in *Contos* by Clarice Lispector]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371211445>

Christiane Quandt<sup>1</sup>

**Abstract:** : In general, translations are read as transparent replacements of an originally foreign source texts, without the reader being aware of the translation process, i.e. the *translatedness* of the text. But what happens in translating? Translation always means interpretation, according to the Brazilian translation theorist Rosemary Arrojo. Basing the analysis on two *contos*, namely *Amor* and *A bela e a fera* by Clarice Lispector and their respective translations into German by Curt Meyer-Clason and Sarita Brandt, this essay investigates translation strategies and the resulting interpretations as well as the visibility or invisibility of translation and translators when confronting the source texts with the target texts.

**Key Words:** Translation; Invisibility; German reception of Clarice Lispector

**Resumo:** Na maioria dos casos, traduções são lidas como representantes transparentes de um texto fonte em língua estrangeira, sem que o leitor esteja consciente nem do processo de tradução, nem do fato de esse ter sido traduzido. Mas o que acontece na hora de traduzir? Traduzir é sempre interpretar, como afirma a tradutóloga brasileira Rosemary Arrojo. Com base em dois contos, *Amor* e *A bela e a fera ou a ferida grande demais* de Clarice Lispector, traduzidas ao alemão por Curt Meyer-Clason e Sarita Brandt, serão analisadas as estratégias de tradução e a visibilidade ou invisibilidade dos tradutores e da própria tradução, que se revelam ao confrontar os textos fonte com as traduções.

**Palavras-chave:** Tradução; Invisibilidade e Tradução; Recepção alemã de Clarice Lispector

**Zusammenfassung:** Man liest Übersetzungen im Allgemeinen als transparente Stellvertreter eines fremdsprachlichen Ausgangstextes, ohne sich des Prozesses des Übersetzens, bzw. der *Übersetztheit* des Textes bewusst zu sein. Was aber geschieht beim Übersetzen? Übersetzen ist immer Interpretation, so die brasilianische Translationswissenschaftlerin Rosemary Arrojo. Anhand zweier Erzählungen, *Liebe* und *Die Dame und das Ungeheuer oder die allzu große Wunde*, der Autorin Clarice Lispector, ins Deutsche übersetzt von Curt Meyer-Clason und Sarita Brandt, wird nach Übersetzungsstrategien und den sich daraus ergebenden Interpretationen, nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Übersetzer und der Übersetzung gefragt, die aus den Zieltexten erkennbar sind, stellt man sie den Ausgangstexten gegenüber.

**Stichwörter:** Übersetzung; Unsichtbarkeit und Übersetzung; deutsche Clarice Lispector-Rezeption

---

<sup>1</sup> Freie Universität Berlin, Lateinamerika-Institut, Ruedesheimer Str. 54-56, 14197, Berlin Berlin, Germany. Email: [christianequandt@gmail.com](mailto:christianequandt@gmail.com)

Clarice LISPECTOR (1920-1977) zählt zu den vielfach übersetzten Autoren Brasiliens. Ihre Rezeption durch die sogenannten ‚französischen Feministinnen‘, insbesondere Helène Cixous, trug maßgeblich zur Verbreitung und Übersetzung vieler Texte LISPECTORS im anglophonen, frankophonen und dem deutschsprachigen Raum bei<sup>2</sup>. Hierzulande spielt auch die Tatsache, dass Brasilien zweimal (1994 und 2013) Gastland der Frankfurter Buchmesse war, eine Rolle bezüglich der (Neu-)Übersetzungen ihrer Texte.

Die ersten deutschen Übersetzungen der Texte Clarice Lispectors entstanden in den 1960er Jahren noch zu Lebzeiten der Autorin durch den bekannten Übersetzer Curt MEYER-CLASON<sup>3</sup>. Es folgten weitere Übersetzungen in den 1990er Jahren, unter anderen durch die Übersetzerin Sarita BRANDT<sup>4</sup>. Zur Frankfurter Buchmesse 2013 erschienen beim Schöffling Verlag bislang in neuer bzw. überarbeiteter Übersetzung ‚Nahe dem wilden Herzen‘<sup>5</sup> und ‚Der Lüster‘<sup>6</sup> als erste Bände einer Gesamtausgabe der Werke von Clarice LISPECTOR. Im Folgenden möchte ich zwei Erzählungen betrachten, die in den Anthologien *Die Nachahmung der Rose* und *Die Dame und das Ungeheuer* in deutscher Übersetzung erschienen sind und die Frage nach der (Un)Sichtbarkeit der Übersetzer sowie punktuell nach Übersetzungsstrategien stellen und diese anhand der deutschen Texte zu beantworten suchen. Hierbei spielen sowohl die Zusammensetzung der Anthologien, die jeweiligen Paratexte (Vorworte, Nachworte, Klappentexte etc.) als auch die übersetzten Texte selbst eine wichtige Rolle.

## 1 Unsichtbare Übersetzer

Der US-amerikanische Translationswissenschaftler und Übersetzer Lawrence VENUTI prägte mit seinem Text ‚The Translator’s Invisibility: A History of Translation‘ (1995)

<sup>2</sup> Die Problematiken dieser ‚gelenkten‘ Rezeption sollen an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden.

<sup>3</sup> 1964 erschien ‚Der Apfel im Dunkeln‘ beim Claassen Verlag, übersetzt von Meyer-Clason, 1966 folgte die Anthologie ‚Die Nachahmung der Rose‘. Er übersetzte auch ‚Die Sternstunde‘ (1985) sowie diverse Einzeltexte, die in Anthologien erschienen (vgl. KÜPPER 2012: 240-245).

<sup>4</sup> Von ihr wurden übersetzt ‚Água viva‘ (1994), die Anthologie ‚Die Dame und das Ungeheuer‘ (1990), ‚Eine Lehre oder das Buch der Lust‘ (1988), ‚Wo warst du in der Nacht‘ (1996), ‚Von Traum zu Traum‘ (1992) sowie diverse Einzeltexte, die in Anthologien erschienen (vgl. Küpper 2012: 240-245).

<sup>5</sup> ‚Nahe dem wilden Herzen‘ wurde 1981 erstmals von Ray-Güde Mertin ins Deutsche übersetzt. Die neue Ausgabe bei Schöffling ist von Corinna Santa Cruz auf Basis der brasilianischen Erstausgabe überarbeitet.

<sup>6</sup> ‚Der Lüster‘ wurde für die Gesamtausgabe erstmals 2013 von Luis Ruby ins Deutsche übersetzt.



den Begriff der *Invisibility* bzw. Unsichtbarkeit des Übersetzers. Nach Venuti wirkt diese Unsichtbarkeit auf verschiedenen Ebenen: auf textueller Ebene durch das Postulat der *fluency* oder Flüssigkeit des Zieltextes, was den Text erscheinen lässt, als sei er in der Zielsprache verfasst, auf rechtlicher Ebene in Form der fehlenden Autorenrechte der Übersetzer in den USA, auf sozialer Ebene durch die prekäre Arbeitssituation von Literaturübersetzern, welche zumeist noch anderen Arbeiten nachgehen müssen um den eigenen Lebensunterhalt zu sichern sowie nicht zuletzt auf Ebene der Vermarktung von Literatur als von kanonischen (ausländischen) Autoren und nicht von ‚namenlosen‘ Übersetzern verfassten Texten. (VENUTI 1995: 1-17)

Der Begriff der Unsichtbarkeit lässt sich durchaus auf den deutschen Sprachraum anwenden, wenn auch die Übersetzerfigur Curt Meyer-Clason hierbei auf den ersten Blick als Ausnahme erscheinen mag, doch dazu später. Die Lage von Literaturübersetzern in Deutschland ist nach wie vor prekär, auf angemessene Entlohnung seitens der Verlage ist nur in seltenen Fällen zu zählen. Im Fall brasilianischer Literatur wurden zwar in der zeitlichen Umgebung der Frankfurter Buchmesse Übersetzerstipendien<sup>7</sup> vergeben, was eine beachtliche Anzahl an Übersetzungen junger brasilianischer Literatur zur Folge hatte (vgl. WINK et al. 2013: 10), doch vermag dies kaum die allgemein prekäre Arbeitssituation von Literaturübersetzern zu verändern. In Bezug auf die verlangte ‚Flüssigkeit‘ der Übersetzungen ist ebenfalls eine Parallele zu ziehen, betrachtet doch die Buchkritik, sofern die *Übersetztheit* der besprochenen Texte überhaupt Erwähnung findet, eben diese Flüssigkeit bzw. zielsprachliche Lesbarkeit einer Übersetzung als höchstes Qualitätskriterium. So findet auch im deutschen Sprachraum die von VENUTI beschriebene Dynamik statt:

Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work “invisible,” producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems “natural,” i.e., not translated. (VENUTI 1995: 5)

## 2 Sichtbarkeit in Paratexten

Die beiden Bände, *Die Nachahmung der Rose*, im Folgenden *Die Nachahmung*, zunächst 1966 im Claassen Verlag, 1985 in anderer Zusammensetzung beim Suhrkamp

---

<sup>7</sup> Durch die brasilianische Regierung sowie durch die Brasilianische Botschaft.

Verlag erschienen und die *Die Dame und das Ungeheuer*, im Folgenden *Die Dame*, 1990 bei rororo verlegt, weisen große Unterschiede auf. In der Edition von 1985 von *Die Nachahmung* wurden zwei Sammlungen Lispectors zusammengeführt, was aus dem Quellenverzeichnis am Schluss des Bandes hervorgeht:

Die Erzählungen *Familienbande*, *Kostbarkeit*, *Das Abendessen*, *Anfänge eines Vermögens* und *Der Büffel* sind dem Band *Laços de Família*, Livraria Francisco Alves, São Paulo 1961 entnommen; alle anderen Erzählungen bilden den Band *A imitação da Rosa*, 2<sup>a</sup> edição, Editora Artenova, Rio de Janeiro 1975. (LISPECTOR / MEYER-CLASON<sup>8</sup> 1985: 138)

Demgegenüber ist *Die Dame* eine vollständige Übersetzung der Sammlung *A Bela e a Fera* auf der Basis der Ausgabe von 1979, erschienen bei Editora Nova Fronteira in Rio de Janeiro, wie aus dem Impressum hervorgeht. Dieser Band beinhaltet einen etwa zehn Zeilen kurzen Text über die Autorin Clarice Lispector sowie ein Foto der Autorin, außerdem als Klappentext ein von der Literaturwissenschaftlerin Helène Cixous aus dem Französischen ins Deutsche übersetztes Zitat. Es wurden alle Teile des Ausgangstextes, inklusive der *Nota/Anmerkung* der Autorin und ihres Sohnes Paulo Gurgel Valente, übersetzt, darüber hinaus beinhaltet der übersetzte Band keine weiteren Texte, weder von den Herausgebern noch von der Übersetzerin. Der Name der Übersetzerin erscheint nur auf der Titelseite. Im Gegensatz dazu beinhaltet das Hardcover *Die Nachahmung* von 1985 einen Klappentext zur Autorin<sup>9</sup>, vergleichbar in Länge und Inhalt mit demjenigen in *Die Dame*, jedoch mit dem maßgeblichen Unterschied, dass Curt Meyer-Clason als Autor angegeben ist. Zusätzlich zu diesem Paratext hat Meyer-Clason ein Nachwort (ebd.: 126-137) verfasst, in welchem er den Werdegang der Autorin behandelt sowie übersetzte Nachrufe zweier brasilianischer Literaturgrößen in eigener Übersetzung einbezieht, auch hier ist die Autorschaft markiert.

In beiden Bänden ist die *Übersetztheit* der Texte kaum sichtbar. Die Übersetzerin von *Die Dame* ist nur an einer einzigen Stelle im Buch namentlich genannt, es ist kein Vor- oder Nachwort von Sarita Brandt zu finden und die

---

<sup>8</sup> Um die Texte eindeutig zu unterscheiden wird die ausgangssprachliche Autorin sowie der Übersetzer/die Übersetzerin beim Zitieren angegeben.

<sup>9</sup> Bei beiden Klappentexten ist das Geburtsjahr Lispectors als 1925 angegeben, dieser Fehler war lange in Umlauf, auch durch die Autorin selbst, konnte jedoch mittlerweile anhand der Geburtsurkunde korrigiert werden auf 1920. Somit hat Lispector ihren Debütroman mit 23 Jahren und nicht wie angenommen mit 17 Jahren verfasst (vgl. MONTEIRO-FERREIRA 1999: 58 sowie SOMERLATE BARBOSA 1998: 20 und MOSER 2013: 52).

Reihenfolge und Anzahl der Erzählungen entspricht derjenigen des Ausgangstextes. Bei *Die Nachahmung* macht sich der Übersetzer zwar sichtbar, jedoch nicht als Übersetzer, sondern als Experte für die Autorin, also in seiner Eigenschaft als Brasilianist und nicht als Übersetzer. Möglicherweise spielte er auch eine Rolle in der Neuzusammensetzung der Erzählungen. Der Prozess oder die spezifischen Schwierigkeiten der Übersetzung werden an keiner Stelle in keinem der beiden Bände genannt.

### 3 Die Übersetzungen

Es gibt also keine „neutrale“ oder „wörtliche“ Übersetzung. Sie ist immer und unausweichlich eine Lektüre oder Interpretation. [...] Jede Übersetzung verrät ihren Ursprung aus einer Interpretation, weil der Ausgangstext, das sog. „Original“, nur in einer Lektüre existiert, die ihrerseits immer und notwendigerweise das Resultat eines Standpunktes und ihrer Entstehungssituation ist. (ARROJO 1997: 69)

Jedem Übersetzungsprozess wohnt eine Interpretation inne, welche geprägt ist von der Lektüre durch die Übersetzer, die wiederum geprägt ist durch das soziale, politische, gesellschaftliche Umfeld, durch Sprachprägung, Konvention und viele weitere Faktoren. Eine gänzlich ‚unschuldige‘ oder nicht interpretierende Übersetzung ist nicht möglich, wie die brasilianische Translationstheoretikerin Rosemary Arrojo (hier übersetzt von Hans J. Vermeer) schreibt. Auf dieser Basis soll die Analyse der Übersetzungen stattfinden. Hierbei soll kein Urteil über die Qualität der Übersetzungen das Ziel sein, vielmehr soll nach der stets im Übersetzungsprozess inbegriffenen Interpretationen gefragt werden sowie nach den sich daraus ergebenden Übersetzungsstrategien, welche die Texte offenbaren.

#### 3.1. Umgang mit Satzzeichen und Hervorhebungen

Die Funktion von Gedankenstrichen und Anführungszeichen unterscheidet sich grundsätzlich in der portugiesischen und der deutschen Sprache. Im Deutschen werden

Zitate oder direkte Rede gewöhnlich durch Anführungszeichen („“ oder «» bzw. »«<sup>10</sup>) markiert, im Portugiesischen wird direkte Rede durch einen Geviertstrich markiert (—), Zitate hingegen werden durch Anführungszeichen (“”) markiert. Hervorhebungen können in beiden Sprachen durch einfache (,‘ oder ‹› oder ›‹ bzw. ‘’) oder doppelte (s.o.) Anführungszeichen markiert werden. Der Geviertstrich (—) wird im Portugiesischen auch vergleichbar dem deutschen Gedankenstrich (Halbgeviertstrich –) verwendet. Als Auslassungszeichen werden zuweilen in beiden Sprachen drei Punkte gebraucht (...). Bei literarischen Übersetzungen kommt es vor, dass die Konventionen der Ausgangssprache übernommen werden, auch wenn dies in der Zielsprache nicht üblich ist. Zumeist hat dies einen exotisierenden Effekt. Bei den zu betrachtenden Erzählungen fällt allerdings etwas anderes auf. In *Liebe (Die Nachahmung: 19-31)* entspricht die Verwendung der Satzzeichen im Großen und Ganzen den oben beschriebenen Kriterien beider Sprachsysteme, Gedankenstriche werden an ähnlicher Stelle im Satz mit vergleichbarer Funktion im Zieltext eingesetzt und Zitate werden markiert. Mit folgenden Ausnahmen:

## A1

Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. ( <i>Laços: 29</i> )	Doch sie fuhr fort, ihn anzusehen, immer weiter vorgebeugt – die Straßenbahn machte einen Ruck und schleuderte die Unvorbereitete zurück, das schwere Tragnetz rutschte von ihrem Schoß und viel zu Boden. Ana schrie auf, der Schaffner ließ von neuem halten, ohne zu wissen, was los war, die Straßenbahn bremste, die Fahrgäste hoben erschrocken die Köpfe. ( <i>Die Nachahmung: 22</i> )
---	--

## A2

É hora de dormir, disse ele, é tarde. ( <i>Laços: 37</i> )	»Es ist Schlafenszeit«, sagte er. »Es ist spät.« ( <i>Die Nachahmung: 31</i> )
---	---

## A3

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. ( <i>Laços: 37</i> )	Und wenn sie auch die Liebe und ihre Hölle durchquert hatte – jetzt kämmte sie sich vor dem Spiegel, für einen Augenblick ohne einen Funken Welt im Herzen. ( <i>Die Nachahmung: 31</i> )
---	--

<sup>10</sup> In den betrachteten deutschen Texten werden die *Guillemets* oder *französischen Anführungszeichen* unterschiedlich geöffnet und geschlossen. Dies wird in den Zitaten übernommen.

Die drei Beispiele zeigen die punktuell interpretierende Lektüre des Übersetzers. In Beispiel A1 übersetzt er zwei von drei Gedankenstrichen durch Punkte. Hier wird die Trennung von Sinnabschnitten in ähnlicher Weise, doch mit unterschiedlich starkem Effekt erzielt. Der Eindruck des Abgehackten, Zerstückelten im Satz ist im Deutschen weitaus weniger intensiv als im Portugiesischen. In Beispiel A2 wurde ein Zitat in der Übersetzung markiert, welches im Ausgangstext nicht markiert, jedoch als Zitat erkennbar ist. Hier wird durch die Übersetzung die Leserlenkung verstärkt. In Beispiel A3 wird ein Komma durch einen Gedankenstrich übersetzt, der Satz erhält so im Deutschen eine graphisch auffällige Trennung. Hierdurch wird die Zweiteilung der Welt der Protagonistin zum Ende der Erzählung in der Übersetzung graphisch markiert. Der deutsche Gedankenstrich ließe sich auch als Übersetzung des Bindestrichs (*penteava-se*) lesen, der das Verb mit dem Pronomen verbindet, sofern die Möglichkeit einer optischen Äquivalenz in Frage steht. (vgl. auch Kapitel 4 dieser Arbeit)

Im zweiten Text *Die Dame und das Ungeheuer oder die allzu große Wunde* mit dem Ausgangstext *A Bela e a Fera ou a Ferida grande demais* ist der Umgang mit Satzzeichen bemerkenswert. Im Ausgangstext werden unterschiedliche Markierungen, einfache Anführungszeichen, doppelte Anführungszeichen, Geviertstrich, für die Markierung von Zitaten, Gedanken und direkter Rede verwendet, außerdem werden sehr häufig Gedankenstriche und Auslassungspunkte gesetzt. Zusätzlich werden einzelne Begriffe durch Anführungszeichen (oder Großschreibung im Portugiesischen) hervorgehoben. Sowohl der Gebrauch im Ausgangstext als auch im Zieltext ist nicht vollständig kohärent, wie die nachfolgenden Beispiele (Auswahl) zeigen.

## B1

Sempre era ela — com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela. ( <i>A Bela</i> :133s)	Sie war immer mit anderen zusammen, und in diesen anderen spiegelte sie sich wider, und die anderen spiegelten sich in ihr. ( <i>Die Dame</i> : 127)
---	---

Bemerkenswert ist, dass an anderer Stelle, Beispiel B1a, eine sehr ähnliche Passage auch in der Übersetzung *mit* Gedankenstrich dargestellt wird:

## B1a

Ela – os outros. ( <i>A Bela</i> :135)	Sie – die anderen. ( <i>Die Dame</i> :129)
--	--

Beispiel B1 zeigt eine eindeutig interpretierende Lektüre. Aus einer zur Interpretation offenen Gegenüberstellung („Sempre era ela – com outros“) wird im Deutschen „Sie war immer mit anderen zusammen“. Hierbei ist die deutsche Satzstruktur nicht so angelegt, dass, wie im Portugiesischen, der erste Teil des Satzes auch ohne den zweiten funktionieren würde, was die Fortsetzung nach dem Gedankenstrich für den Leser zu einer kleinen Überraschung macht. Diese Überraschung ist beim Deutschen Text nicht gegeben.

Ähnlich wie in *Liebe* wird hier an verschiedenen Stellen der Gedankenstrich des Ausgangstextes mit einem Komma oder, an anderer Stelle, durch einen Punkt übersetzt. Die graphische Trennung der Satzteile, eine Pause im Lesefluss, wird im Zieltext dadurch im Verhältnis zum Ausgangstext entweder abgeschwächt oder verstärkt.

Der Gebrauch von Anführungszeichen ist im Ausgangstext so verteilt, dass doppelte Anführungszeichen (“”) entweder ein Zitat, einen innerlich formulierten Gedanken (Beispiel B1) oder einen hervorgehobenen Begriff markieren. Hieraus ergibt sich für den Zieltext das Problem, dass auch für die im AT durch einen Geviertstrich markierte direkte Rede der Figuren für den ZT, folgt man der Sprachnorm, doppelte Anführungszeichen («») verwendet werden und die im AT unterschiedlich markierten Zitate im ZT gleich markiert werden.

## B2

<p>“A beleza pode levar à espécie de loucura que é a paixão.” (<i>A Bela</i>:134)</p>	<p>«Die Schönheit kann zu jener Art von Wahnsinn führen, der die Leidenschaft ist.» (<i>Die Dame</i>: 128)</p>
---	--

## B3

<p>Pensou assim, toda enovelada: “Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que, se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os “dela”, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara por muito trabalho e que o classificava como “self-made man” enquanto ela não era uma “self-made woman.” (<i>A Bela</i>: 135)</p>	<p>Etwas wirr ging es ihr durch den Kopf: «Sie, als Frau – merkwürdig, ausgerechnet eine Frau zu sein –, wußte, daß sie, wäre sie statt dessen ein Mann, selbstverständlich Bankier geworden wäre, was unter &lt;i&gt;ihren&lt;/i&gt; d.h. in ihrer sozialen Schicht völlig normal war, auch wenn sich ihr Mann den Zugang zu dieser Schicht hart erarbeitet hatte, was ihn zum &lt;i&gt;Self-made-man&lt;/i&gt; machte, obwohl sie doch keineswegs zu den &lt;i&gt;Self-made-woman&lt;/i&gt; gehörte.» (<i>Die Dame</i>: 129)</p>
--	--

## B4

<p>E ainda por cima, devia ter medo de ficar curado, adivinhou ela, porque, se ficasse bom, não teria o que comer, isso Carla sabia: “quem não tem bom emprego depois de certa idade...” (<i>A Bela</i>: 137)</p>	<p>Und obendrein mußte er sicher noch Angst haben, daß sie abheilte, erriet sie, wenn das Bein wieder gut aussähe, hätte er nichts mehr zu essen; denn das wußte Carla: «Wer nach einem gewissen Alter keine gute Stellung hat...» (<i>Die Dame</i>: 31)</p>
---	--

## B5

<p>Estava atarantada e perguntou: – Quanto é que se costuma dar? (<i>A Bela</i>: 136)</p>	<p>Sie war durcheinander und fragte: «Was geben die Leute denn so?» (<i>Die Dame</i>: 129)</p>
---	--

In Beispiel B2 und B3 erscheinen Gedanken der Protagonistin, welche im AT und im ZT mit Anführungszeichen markiert werden sowie einzelne Begriffe, die im AT mit doppelten Anführungszeichen (“”) und im ZT durch einfache Anführungszeichen (◊) hervorgehoben werden. In Beispiel B4 handelt es sich um ein erinnertes Zitat, welches in beiden Texten durch doppelte Anführungszeichen markiert ist. In Beispiel B4 ist die im AT mit Geviertstrich markierte wörtliche Rede durch doppelte Anführungszeichen («») markiert.

Besonders auffällig ist die Verwendung von Gedankenstrichen in Beispiel B3, wo der Gedankenfluss im deutschen Text unterbrochen wird durch den Einschub „merkwürdig, ausgerechnet eine Frau zu sein“, während im Portugiesischen der Eindruck sich überschlagender Gedanken entsteht, die Schlag auf Schlag aufeinander folgen. Außerdem ist das angedeutete Shakespeare-Zitat im portugiesischen Text „ser ou não ser“ entweder nicht erkannt worden oder es wurde bewusst anders interpretiert.

Diese Systematik in den Hervorhebungen und der Verwendung von Gedankenstrichen wird im Großen und Ganzen durchgehalten, jedoch erscheinen einige Ausnahmen:

## B6

<p>Desesperou-se tanto que lhe veio o pensamento feito de duas palavras apenas: “Justiça Social.” (<i>A Bela</i>: 138)</p>	<p>Die Verzweiflung wurde so stark, daß ein Gedanke aus nur zwei Worten sie überwältigte: «Soziale Gerechtigkeit.» (<i>Die Dame</i>: 131)</p>
--	---

In Beispiel B6 wird ein im AT durch doppelte Anführungszeichen und durch Großschreibung markierter Begriff im ZT ebenfalls durch doppelte (nicht durch einfache) Anführungszeichen markiert.

## B7

Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente podiam.	Sie gehörte zu den Herden von Frauen und Männern, die, oh ja, die <i>«es sich leisten konnten»</i> .
Podiam o quê?	Aber was konnten sie sich denn leisten?
Ora, simplesmente podiam.	Nun, sie konnten es sich einfach leisten.
E ainda por cima, viscosos pois que o “podia” deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. ( <i>A Bela</i> : 134)	Und obendrein waren sie aalglat, denn ihr <i>«sich leisten können»</i> war so gut geölt wie ihre Maschinen, die liefen ohne das Quietschen von rostigem Eisen. ( <i>Die Dame</i> : 128)

## B8

Eles não fazem nada.	<i>«Sie»</i> tun überhaupt nichts.
E ela – ela era “eles” também. ( <i>A Bela</i> : 136)	Und sie – sie war auch wie <i>«sie»</i> . ( <i>Die Dame</i> : 130)

## B9

Como algumas de suas “coleguinhas” de sociedade.	Wie einige ihrer <i>«kleinen Kolleginnen»</i> aus der guten Gesellschaft.
Sorriu um pouco ao pensar em termos de “coleguinhas”.	Der Anflug eines Lächelns huschte über ihr Gesicht, als sie an den Begriff <i>«kleine Kolleginnen»</i> dachte.
Colegas em quê? ( <i>A Bela</i> : 140)	<i>«Kolleginnen»</i> in Bezug worauf? ( <i>Die Dame</i> : 133)

Und in Beispiel B7 wird ein Begriff (*podia/m*) im AT erst im vierten Satz hervorgehoben, während er zuvor unmarkiert wiederholt wird. Im ZT wird dessen Übersetzung (*es sich leisten können*) im ersten Satz und im dritten Satz durch einfache Anführungszeichen markiert. Durch die erste Markierung wird gleich im ersten Satz von B7 deutlich, dass „es sich leisten konnten“ hier eine besondere Bedeutung hat. Die Erklärung im nächsten Satz wird sozusagen durch die Anführungszeichen angekündigt. Im Portugiesischen bleibt das erste „podiam“ in der Luft hängen und hinterlässt beim Leser ein mikroskopisches Gefühl von *Suspense*. Vergleichbar ist das folgende Beispiel B8, wo im AT ein im zweiten Satz wiederholtes Wort einmal durch doppelte Anführungszeichen hervorgehoben wird (*eles*), im ZT wird die Übersetzung (*Sie*)



sowohl im ersten wie im zweiten Satz durch einfache Anführungszeichen hervorgehoben. Ebenso wie in B7 ist der deutsche Leser auf weitere Ausführungen gefasst, im Portugiesischen wird er überrascht. In Beispiel B9 ist es umgekehrt, da die Markierung im AT in den ersten beiden Sätzen erfolgt, während der Begriff (2x Diminutiv *coleguinhas*, 1x Positiv *colegas*) im dritten Fall nicht hervorgehoben wird. Im ZT ist die Übersetzung (2x *kleine Kolleginnen*, 1x *Kolleginnen*) in allen drei Sätzen durch einfache Anführungszeichen hervorgehoben.

## B10

Assim: esse mendigo sabe inglês? Esse mendigo já comeu caviar, bebendo champanhe? ( <i>A Bela</i> : 138)	So zum Beispiel: «Spricht dieser Bettler Englisch? Hat dieser Bettler schon Kaviar gegessen und dazu Champagner getrunken?» ( <i>Die Dame</i> : 131)
---	---

In Beispiel B10 wird ein im AT nicht durch Anführungszeichen oder Geviertstrich markiertes Gedankenzitat (durch Doppelpunkt eingeleitet) in der Übersetzung durch doppelte Anführungszeichen markiert. Im Portugiesischen wechselt die extradiegetische Erzählstimme hier nicht, nur die Fokalisierung wird eine interne. Im Deutschen dagegen wechselt durch die Anführungszeichen die Erzählstimme, auch wenn es sich um Gedanken handelt, ist es nun die Frau, die spricht, nicht mehr die Erzählerstimme. Dies geschieht ebenfalls in den Beispielen B11. In Beispiel B12 verhält es sich umgekehrt: Im AT sind die Gedanken der Protagonistin durch doppelte Anführungszeichen markiert, im ZT ist im ersten Teil des Gedankenzitats die Perspektive diejenige des extradiegetischen Erzählers und der zweite Teil ist wie im AT ein Gedankenzitat der Protagonistin, allerdings nicht markiert.

## B11

Como diria na festa, quando dançasse, como diria ao parceiro que a teria entre seus braços... O seguinte: olhe, o mendigo também tem sexo, disse que tinha onze filhos. Ele não vai a reuniões sociais, ele não sai nas colunas de Ibrahim, ou do Zózimo, ele tem fome de pão e não de bolos, ele na verdade só deveria comer mingau pois não tem dentes para mastigar carne... ( <i>A Bela</i> : 140)	Wie würde sie es ihrem Partner, der sie beim Tanz auf dem Ball in den Armen hielt, sagen... Folgendes: «Weißt du, auch der Bettler ist ein Mann, er sagte, er habe elf Kinder. Er erscheint nicht bei Empfängen und hat auch keine anderweitigen sozialen Verpflichtungen, er wird nicht in den Klatschspalten Ibrahims und Zózimos erwähnt, er hat Hunger auf Brot und nicht auf Kuchen, und in Wirklichkeit dürfte er nur Brei essen, denn er hat keine Zähne, um Fleisch zu kauen...» ( <i>Die Dame</i> : 133)
---	---

## B12

“Antes de casar era de classe média, secretária do banqueiro com quem casara e agora – agora luz de velas.	Vor ihrer Heirat hatte sie zur Mittelschicht gehört, sie war die Sekretärin des Bankiers gewesen, den sie geheiratet hatte, und jetzt – jetzt Parties im Grünen bei Kerzenschein.
Eu estou é brincando de viver, pensou, a vida não é isso.” ( <i>A Bela</i> : 140)	Ich spiele das Leben ja nur, dachte sie, aber das Leben ist etwas anderes. ( <i>Die Dame</i> : 134)

Damit vergleichbar ist Beispiel B13, wo ebenfalls ein Gedanken zitat des Bettlers im ZT durch Anführungszeichen markiert ist, welches im AT nur durch Doppelpunkt eingeleitet wird. Es wird zusätzlich ein Begriff im ZT durch einfache Anführungszeichen hervorgehoben (*Millionärsfrau*), während der portugiesische Begriff (*milionária*) nicht hervorgehoben ist. Auch hier verändert sich die Erzählinstanz durch die Anführungszeichen. Im deutschen Text spricht durchgehend der Bettler, im Portugiesischen ist es im letzten Teil der extradiegetische Erzähler.

## B13

Pensamento do mendigo: “Essa mulher é doida ou roubou o dinheiro porque milionária ela não pode ser”, milionária era para ele apenas uma palavra e mesmo se nessa mulher ele quisesse encarnar uma milionária não poderia porque:	Gedanken des Bettlers: «Diese Frau muß übergeschnappt sein, oder sie hat das Geld gestohlen, denn eine Millionärsfrau kann sie nicht sein», «Millionärsfrau» war für ihn nicht mehr als ein Wort, und selbst wenn diese Frau wirklich die Verkörperung einer Millionärsfrau für ihn gewesen wäre, hätte er nichts damit anfangen können, denn:
onde já se viu milionária ficar parada de pé na rua, gente? ( <i>A Bela</i> : 143)	«Wo gibt’s denn so was, Millionärsfrauen stehen doch nicht einfach auf der Straße herum, Mann!?!» ( <i>Die Dame</i> : 137)

In Beispiel B14 finden sich im AT zwei direkt aufeinander folgende Sätze, welche jeweils durch doppelte Anführungszeichen markiert sind. Im ZT werden doppelte Anführungszeichen nur einmal geöffnet und einmal geschlossen. Wieder entsteht dadurch eine eindeutig ungewöhnliche Pause im portugiesischen Text, welche im deutschen gar nicht markiert ist.

## B14

<p>“A beleza assusta.” “Se eu não fosse tão bonita teria tido outro destino”, pensou ajeitando as flores douradas sobre os negríssimos cabelos. (<i>A Bela</i>: 140s)</p>	<p>«Schönheit ist erschreckend. Wäre ich nicht so schön, wäre mein Schicksal ein anderes gewesen», überlegte sie, während sie die goldenen Blüten in ihrem blauschwarzen Haar zurechtzupfte. (<i>Die Dame</i>:134)</p>
---	--

In Beispiel B15 wird im AT ein Begriff (*dava mais*) durch doppelte Anführungszeichen hervorgehoben, während in der Übersetzung keine Hervorhebung zu finden ist. Tatsächlich ist die Übersetzung dieses Satzes eine starke Interpretation. Indem die Anspielung auf eine Versteigerung („o homem que „dava mais““) im Deutschen abgeschwächt ist und nur mehr auf den sozialen Status des Mannes anspielt, fehlt hier der bestechend plastische Vergleich der Brautschau mit einer Versteigerung, auch wenn dies im Folgesatz deutlich wird: „Vendera-se“/ „Sie hatte sich verkauft“.

## B15

<p>Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que “dava mais”, ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima dela em nível social. (<i>A Bela</i>: 141)</p>	<p>Ja, sie hatte ihren ersten Mann genommen, weil er reich war und einer etwas höheren gesellschaftlichen Schicht angehörte als sie. (<i>Die Dame</i>: 135)</p>
---	---

Zuletzt soll auf weitere Besonderheiten in der Verwendung von Satzzeichen eingegangen werden, deren Übersetzung als stark interpretierend gewertet werden können. In Beispiel B16 Wird im ZT ein Ausrufezeichen gesetzt, während im AT nur ein Punkt steht. In Beispiel B17 ist im AT eine starke Hervorhebung eines Wortes (*gritava*) durch Trennung der Silben innerhalb des Wortes mit Bindestrichen sowie drei Ausrufezeichen nach dem Wort mitten im Satz. In der Übersetzung ist kein Wort besonders hervorgehoben und es wurden keine Satzzeichen eingefügt.

## B16

Bem. ( <i>A Bela</i> : 138)	Nun gut! ( <i>Die Dame</i> : 131)
-----------------------------	-----------------------------------

## B17

<p>O mundo gri-ta-va!!! pela boca desdentada desse homem. (<i>A Bela</i>: 139)</p>	<p>Die Welt brüllte aus dem zahnlosen Mund dieses Mannes. (<i>Die Dame</i>: 133)</p>
--	--

Es lässt sich erkennen, dass der Umgang mit Satzzeichen in beiden Übersetzungen nicht durchgehend kohärent einer Systematik folgt. Außerdem lässt sich eine stark interpretierende Lesart bei *Die Dame und das Ungeheuer* feststellen. Die erste Übersetzung scheint in diesem Aspekt konsequenter, doch mag dies auch daran liegen, dass im Ausgangstext *Amor* nicht so viele markierte Zitate oder Gedanken zu finden sind. Die Hervorhebung einzelner Begriffe fehlt hier völlig. Dennoch fällt bei der zweiten Übersetzung auf, dass parallel unterschiedliche Strategien in der Übersetzung der suprasegmentalen Zeichen angewandt werden. Die interpretierende Lesart geht so weit, dass im AT nicht markierte Begriffe markiert werden oder umgekehrt, Markierungen aus dem AT nicht in den ZT übersetzt werden. Während die Satzunterbrechungen durch Gedankenstriche bei Clarice Lispector häufig den Lesefluss stocken lassen oder auch überraschende Wendungen ankündigen, wird dies in beiden Übersetzungen nicht immer nachgeahmt. Dadurch wird die Lesart auf unterschiedlich, hervorgehobene Begriffe gelenkt und der Leserhythmus ist ein maßgeblich anderer.

Es muss offen bleiben, welchen Anteil Lektorat und Verlag und welchen Anteil die Übersetzer an diesem Aspekt der interpretierenden Lektüre hatten.

### 3.2 Wiederholungen

In diesem Abschnitt soll der Umgang mit einzelnen Wiederholungen ganzer Sätze und der Wiederholung einzelner Begriffe im AT und im ZT untersucht werden. Hier werden die ausgangssprachlichen Begriffe *mal-estar* und *espanto/espantado/espantada* betrachtet; diese wurden zum einen gewählt, da sie in beiden Erzählungen mehrfach vorkommen, zum anderen aufgrund der Bedeutung, welche diesen Begriffen, unter vielen anderen<sup>11</sup>, bei Clarice LISPECTOR durch die Literaturwissenschaft beigemessen wird.

Im Folgenden werden jeweils einige Beispiele aus *Liebe*, Beispiele A4-A7, und darauf folgend einige Beispiele aus *Die Dame*, Beispiele B17-B22, aufgeführt. Die Reihenfolge der Zitate entspricht nicht der Reihenfolge im Erzählverlauf, sondern ist nach Analysekategorien sortiert.

---

<sup>11</sup> Wie beispielsweise *náusea, nojo, piedade, prazer, amor* etc.

In *Amor* kommen zwei Sätze, A4 und A5, je zweimal in identischer Wiederholung vor. In der Übersetzung wird diese Wiederholung nachgeahmt.

A4

De que tinha vergonha? ( <i>Laços</i> 2x: 34)	Wovor schämte sie sich? ( <i>Die Nachahmung</i> 2x: 28)
---	--

A5

Assim ela o quisera e o escolhera. ( <i>Laços</i> :28- 29)	So hatte sie es gewollt und gewählt. ( <i>Die Nachahmung</i> :20-21)
---	---

An anderer Stelle wird im AT ein Satz nahezu wortlautgetreu wiederholt, die Übersetzung allerdings wählt zwei unterschiedliche Begriffe für das portugiesische Substantiv *o mal*, in A6 wird *Unglück* verwendet, in A7 *das Böse*.

A6

Mas o mal estava feito. ( <i>Laços</i> : 30)	Aber das Unglück war geschehen. ( <i>Die Nachahmung</i> : 23)
---	--

A7

O mal estava feito. ( <i>Laços</i> : 30)	Das Böse war geschehen. ( <i>Die Nachahmung</i> : 23)
---	--

Während in den ersten Fällen für eine Nachahmung der Wiederholung des AT im ZT optiert wird, weicht der zweite Fall von dieser Übersetzungsstrategie ab. Es wird erkennbar, dass auch hier parallel verschiedene Übersetzungsstrategien zur Anwendung kommen. Dies erscheint besonders bemerkenswert, da „o mal“ ein wichtiger Begriff bei Clarice LISPECTOR ist, der immer wieder vorkommt.

Die Wiederholungen in *A Bela* sind eher auf Wortebene angesiedelt, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen:

B18

Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. ( <i>A Bela</i> : 135)	Sie war diesem Mann ausgeliefert, vollkommen ausgeliefert. ( <i>Die Dame</i> : 129)
--	--

B19

De repente – de repente tudo parou. ( <i>A Bela</i> : 138)	Plötzlich – plötzlich blieb alles stehen. ( <i>Die Dame</i> : 132)
---	---

Die Wiederholungen des ATs werden in den Beispielen B18 und B19 im ZT ebenfalls durch Wiederholung nachgeahmt. Doch ist dies nur eine von verschiedenen Übersetzungsstrategien bei Wiederholungen:

## B20

Enquanto isso a cabeça dele pensava: comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro.	Unterdessen arbeitete sein Kopf wie verrückt: Essen, Essen, gutes Essen, Geld, Geld.
A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. ( <i>A Bela</i> : 137)	Ihr Kopf war ein einziges Fest, ein großes rauschendes Fest. ( <i>Die Dame</i> : 130)

Beispiel B20 zeigt, wie in zwei konsekutiven Sätzen zwei unterschiedliche Strategien bei der Übersetzung von Wiederholungen angewandt werden. Im ersten Satz wird die Wiederholung ebenso nachgeahmt wie in B18 und B19. Im zweiten Satz von B20 wird die dreifache Wiederholung von *festas* im AT durch eine zweifache Wiederholung von *Fest* sowie drei unterschiedliche Adjektive (*einziges, großes, rauschendes*) übersetzt. Eine ähnliche Strategie ist in B21 und B22 erkennbar:

## B21

– É que, é que eu tenho medo de, de, de, de cantar bem... ( <i>A Bela</i> : 146)	«Es ist, es ist, daß ich Angst habe, Angst habe... Angst... Angst davor, gut zu singen...» ( <i>Die Dame</i> : 139)
---	--

## B22

“Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!” ( <i>A Bela</i> : 128)	«Ich bin eine lodernde Flamme! Ich strahle und erleuchte diese Dunkelheit immer aufs neue!» ( <i>Die Dame</i> : 134)
--	---

In B21 wird die nur durch Kommata getrennte vierfache Wiederholung der Konjunktion *de* durch die ebenfalls vierfache Wiederholung des Substantivs *Angst* übersetzt. Im ZT wird nicht nur das Substantiv wiederholt, sondern zunächst das Substantiv plus Verb, das dritte Mal nur das Substantiv, das vierte Mal wird im Anschluss der Satz zu Ende geführt. Wiederholung zwei und drei ziehen jeweils drei Punkte nach sich. Beispiel B22 zeigt die Übersetzung der Wiederholung der Verbform *rebrilho* durch zwei verschiedene durch die Konjunktion *und* verknüpfte Verben im Deutschen *strahle und*

*erleuchte*. Diese Vorgehensweise ist derjenigen im zweiten Teil von B20 sehr ähnlich. Es zeigt sich, dass in *Liebe* der Umgang mit Wiederholungen in diesem ersten Fall weniger kohärent ist als in *Die Dame*. In *Liebe* wird an zwei Stellen die Wiederholung im AT im ZT nachgeahmt, an einer weiteren Stelle nicht. In *Die Dame* werden in den Beispielen Wiederholungen im AT durch Wiederholungen im ZT wiedergegeben, allerdings möglicherweise auf andere Wortarten oder Satzteile verteilt. Die Strategie ist also kohärenter.

### 3.2.1 Espanto, com/em espanto, espantado/a

Im folgenden Abschnitt wird der Umgang mit Wiederholungen des Substantivs *espanto*, der abgeleiteten adverbialen Bestimmungen *com espanto/em espanto* sowie des Adjektivs *espantado/a* in beiden Erzählungen in AT und ZT untersucht. Dieser Begriff markiert im Universum Lispectors in den allermeisten Fällen den Übergang einer Figur in einen *anderen Zustand*, die Schwelle zur Epiphanie oder zum Wahnsinn (was häufig in eins fällt). Er kommt in vielen ihrer Texte sehr häufig vor.

Zur besseren Übersichtlichkeit wurden die Übersetzungen und die Begriffe im Ausgangstext fett hervorgehoben.

#### A8

Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em <i>espanto</i> .	Wenn sie die abgestaubten Möbel sah, krampfte sich ihr Herz ein wenig <i>erstaunt</i> zusammen.
Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu <i>espanto</i> — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. ( <i>Laços</i> : 28)	Doch in ihrem Leben war kein Raum dafür, daß sie für ihr <i>Staunen</i> Zärtlichkeit empfand – sie dämpfte es mit der gleichen Geschicklichkeit, die sie durch ihre tägliche Arbeit im Haus gelernt hatte. ( <i>Die Nachahmung</i> : 21)

#### A9

E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo <i>espantada</i> . ( <i>Laços</i> : 30)	Das Zeichen dafür, war das unerhörte Vergnügen, mit dem sie nun <i>überrascht</i> und bestürzt, die Dinge betrachtete. ( <i>Die Nachahmung</i> : 23)
--	---

## A10

O vigia apareceu <i>espantado</i> de não a ter visto. ( <i>Laços</i> : 33)	Der Wächter erschien, <i>verwundert</i> , daß er sie nicht gesehen hatte. ( <i>Die Nachahmung</i> : 27)
---	--

## A11

Apertou-o com força, com <i>espanto</i> . ( <i>Laços</i> : 33)	Sie drückte ihn kräftig an sich, <i>verwundert</i> . ( <i>Die Nachahmung</i> : 27)
---	---

## A12

Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou <i>espantada</i> . ( <i>Laços</i> : 34)	Ein Blinder hat mich zum Schlimmsten meines Ich geführt, dachte sie <i>verwundert</i> . ( <i>Die Nachahmung</i> : 28f)
--	---

In den Beispielen A8-A12 werden im ZT drei verschiedene Adjektive verwendet: *erstaunt*, *überrascht*, *verwundert*, um *espantado* und *em/com espanto* zu übersetzen. *Verwundert* wird hierbei in drei von fünf Fällen verwendet. Das Substantiv *espanto* kommt nur einmal in dieser Funktion vor und wird dort mit *Staunen* übersetzt. Hier, in *Liebe*, zeigen sich wieder konkurrierende Übersetzungsstrategien, einerseits wird ein Adjektiv wiederholt, doch wird es nicht in allen Fällen verwendet. Besonders in diesem Fall ist es bemerkenswert, dass nicht eine durchgehende Übersetzung für diesen wichtigen Begriff gefunden wurde, da er sich so häufig wiederholt und so wichtig ist für den Verlauf der Erzählung und er dreimal gleich übersetzt wurde.

## B23

Ela estava <i>espantada</i> : como praticamente não andava na rua – era de carro de porta à porta – chegou a pensar: ele vai me matar? ( <i>A Bela</i> : 136)	Sie war <i>verblüfft</i> : da sie sich praktisch nie auf der Straße aufhielt – sie wurde mit dem Wagen von Tür zu Tür gefahren – überlegte sie sogar: «Wird er mich jetzt umbringen?» ( <i>Die Dame</i> : 129)
--	---

## B24

– O que a pessoa pode dar e quer dar – respondeu o mendigo <i>espantadíssimo</i> . ( <i>A Bela</i> : 136)	«Jeder gibt, was er geben kann und was er geben mag», antwortete der Bettler <i>verduzt</i> . ( <i>Die Dame</i> : 129)
--	---

## B25

O mendigo olhou-a <i>espantado</i> . ( <i>A Bela</i> : 136)	<i>Entgeistert</i> sah der Bettler sie an. ( <i>Die Dame</i> : 130)
--	--



## B26

Espantada pelos enormes gritos do homem, começou a suar frio. ( <i>A Bela</i> :142)	<b>Vor Schreck</b> über die lauten Schreie des Mannes brach ihr der kalte Schweiß aus. ( <i>Die Dame</i> :136)
--	---

In *A Bela* kommt nur das Adjektiv *espantado/a* vor, in einem Fall im Superlativ *espantadíssimo*. Die Übersetzungen sind in jedem der vier Beispiele unterschiedlich: *verblüfft*, *verduzt*, *entgeistert*, *vor Schreck*. Hier ist also eine durchgehende Übersetzungsstrategie erkennbar, welche die Wiederholung desselben Wortes im ZT vermeidet. In *Die Dame* ist die Übersetzungsstrategie auch in diesem Einzelfall kohärenter, wenn auch die zentrale Bedeutung des Begriffs in den Übersetzungen nicht erkennbar ist, da es nicht ein Begriff ist, sondern mehrere.

## 3.2.2 Mal-estar, ter um mal-estar

Im Folgenden wird der Umgang mit Wiederholungen des Substantivs *mal-estar* in den beiden Erzählungen in AT und ZT betrachtet. Auch hier werden die Übersetzungen zum besseren Verständnis fett hervorgehoben.

## A13

O mundo se tornara de novo um <i>mal-estar</i> . ( <i>Laços</i> : 30)	Die Welt war wieder <i>Unbehagen</i> . ( <i>Die Nachahmung</i> : 23)
--	---

## A14

E de repente, com <i>mal-estar</i> , pareceu-lhe ter caído numa emboscada. ( <i>Laços</i> : 32)	Und plötzlich hatte sie <i>das dumpfe Gefühl</i> , in einen Hinterhalt geraten zu sein. ( <i>Die Nachahmung</i> : 25)
--	--

Die Übersetzungen für *mal-estar* werden in der Erzählung *Liebe* nicht wiederholt. Einmal wird das Substantiv *Unbehagen* verwendet, das zweite Mal die Adjektiv-Substantiv-Verbindung *das dumpfe Gefühl*. Die Übersetzungsstrategie ist an dieser Stelle kohärent insofern sie im ZT eine Wiederholung vermeidet.

In *Die Dame* erscheint *mal-estar* in Verbindung mit dem Verb *ter*. In den Übersetzungen werden zwei verschiedene Adjektiv-Verb-Verbindungen gewählt: *sich nicht wohl fühlen* in B27 und *schwindlig werden* in B28. Damit ist auch hier die Strategie einer Vermeidung von Wiederholung im ZT auch hier kohärent.

## B27

E mesmo que não fingissem iam ter um <i>mal-estar</i> . ( <i>A Bela</i> : 142)	Aber auch wenn sie nicht so täten, würden sie sich <i>nicht wohl fühlen</i> . ( <i>Die Dame</i> : 136)
---	---

## B28

Sentiu-se tão, tão rica que teve um <i>mal-estar</i> . ( <i>A Bela</i> : 143)	Sie fühlte sich so reich, so wahnsinnig reich, daß <i>ihr schwindlig wurde</i> . ( <i>Die Dame</i> : 137)
--	--

Ebenso wie „espanto“ markiert auch das „mal-estar“ bei Clarice Lispector einen *anderen Zustand* der Epiphanie, der sich auch in körperlicher Übelkeit (auch „náusea“) zeigen kann. Im Kontext dieser beiden Erzählungen sind sowohl „espanto“ als auch „mal-estar“ in dieser Funktion zu sehen<sup>12</sup>. Die Tatsache, dass die Übersetzungen jeweils unterschiedliche deutsche Begriffe wählen, macht deutlich, dass ein übersetzter Text den Anspruch einer Repräsentation des Ausgangstextes nicht zu erfüllen in der Lage ist. An dieser Stelle soll kein Urteil über die Qualität gefällt werden, vielmehr soll anhand dieser Beispiele verdeutlicht werden, dass jede notwendige übersetzerische Entscheidung eine Interpretation darstellt.

Zwar könnten noch weitere Wiederholungen in Ziel- und Ausgangstext untersucht werden, doch sollen zunächst die genannten Beispiele genügen, um einen Eindruck der verwendeten Strategien zu geben. Es fällt auf, dass bei jedem der genannten Fälle von Wiederholung im AT in den beiden Zieltexten je unterschiedliche Strategien im Umgang mit diesen Wiederholungen gewählt werden. In *Liebe* ist besonders bemerkenswert, wie sehr die Entscheidungen von Fall zu Fall divergieren. Im Gegensatz dazu erscheinen die Strategien in *Die Dame* recht kohärent.

Zuletzt soll auf auffällige und überraschende Besonderheiten in beiden Übersetzungen eingegangen werden.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu insbesondere Scharold, Irmgard (2000): *Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie; Zur Kodierung des ‚Anderen‘ in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J.M.G. Le Clézio*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

## 4 Besonderheiten der Übersetzungen

In beiden Texten sind einige ungewöhnliche Vorgehensweisen bei der Übersetzung zu finden. In *Liebe* zeigt sich an drei Stellen etwas, das als ein Streben nach *graphischer* bzw. *phonetischer* Äquivalenz gewertet werden kann. Die relevanten Wörter bzw. Satzzeichen wurden fett markiert.

### A15

No tronco da árvore pregavam-se as <i>luxuosas</i> patas de uma aranha. ( <i>Laços</i> : 32)	An einem Baumstamm hafteten die <i>leuchtenden</i> Beine einer Spinne. ( <i>Die Nachahmung</i> : 25f)
---	--

### A 16

Ouvia o sino da escola, <i>longe</i> e constante. ( <i>Laços</i> : 35)	Sie hörte die Schulglocke läuten, <i>lang</i> und anhaltend. ( <i>Die Nachahmung</i> : 29)
---	--

In den Beispielen A15 und A16 fällt auf, dass die Adjektive *longe* und *luxuosas* nicht nach dem üblichen Muster einer semantischen Äquivalenz übersetzt wurden. Die Begriffe, die im ZT verwendet wurden, nähern sich nicht auf semantischer Ebene an. Würden sie dies tun, hätte beispielsweise *weit fort* und *luxuriös* gewählt werden können. Doch die Übersetzungen lauten *lang* und *leuchtend*. Die angestrebte Äquivalenz findet sich hier also nicht auf semantischer Ebene, sondern auf phonetischer oder graphischer. Diese Vorgehensweise ist beim Übersetzen zwar ungewöhnlich, doch durchaus möglich<sup>13</sup>, in jedem Fall aber bemerkenswert.

In A17 findet auf graphischer Ebene möglicherweise eine vergleichbare Strategie Anwendung: Im ZT wird ein Gedankenstrich gesetzt, wo im AT ein Bindestrich, regelgemäß, das Reflexivpronomen *se* mit dem Verb *penteava* verbindet. Somit wird eine graphische Äquivalenz erzielt, die kaum eine semantische Funktion erfüllt. Auch dies ist als Übersetzungsstrategie bemerkenswert.

### A 17

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. ( <i>Laços</i> : 37)	Und wenn sie auch die Liebe und ihre Hölle durchquert hatte – jetzt kämmte sie sich vor dem Spiegel, für einen Augenblick ohne einen Funken Welt im Herzen. ( <i>Die Nachahmung</i> : 31)
---	--

<sup>13</sup> Diese Praxis fand beispielsweise durch Ezra POUND in seiner viel kritisierten „Homage to Sextus Propertius“ Anwendung.

In der Übersetzung von *A Bela* findet sich eine ‚korrigierende‘ Übersetzung. Die relevanten Zahlwörter werden auch hier fett hervorgehoben:

## B29

Pensou: “estou casada, tenho <i>três</i> filhos, estou segura.” ( <i>A Bela</i> : 134)		Sie dachte: „Ich bin verheiratet, habe <i>zwei</i> Kinder, ich bin abgesichert.“ ( <i>Die Dame</i> : 128)
---	--	--

## B30

Até mesmo os <i>dois</i> filhos – pois bem, fora o marido que determinara que teriam <i>dois</i> ... ( <i>A Bela</i> : 138)		Selbst die <i>beiden</i> Kinder – nun ja, ihr Ehemann hatte bestimmt, daß sie <i>zwei</i> haben sollten... ( <i>Die Dame</i> : 132)
--	--	--

Die hier angewandte Übersetzungsstrategie zeigt klar ein Streben nach semantischer Kohärenz im ZT. In B29 heißt es im AT, die Figur habe *três filhos*, in B30 sind es nur *dois*. Die Übersetzung macht den Text semantisch kohärent, indem sie die Frage nach der Anzahl der Kinder eindeutig beantwortet: es sind zwei. Die Interpretation des AT, die hier zum Tragen kommt, deutet klar auf einen angenommenen Fehler im AT hin und ist eine häufig angewandte Strategie, auch seitens von Verlagen.

## 5 Fazit: Interpretationen und Sichtbarmachungen

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” (VENUTI 1995: 1)

Ziel der Untersuchung einiger Passagen zweier Erzählungen von Clarice Lispector in Übersetzung durch verschiedene Übersetzer war es, auf die *Übersetztheit* der Texte hinzuweisen, das heißt, anhand unterschiedlicher Phänomene die verschiedenen

angewandten Übersetzungsstrategien und die damit verbundenen Interpretationen sichtbar zu machen. Weder die literaturwissenschaftliche Rezeption der Texte noch deren gesamte Übersetzung konnte erschöpfend betrachtet werden, doch wurde auf einige Besonderheiten hingewiesen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Umgang mit verschiedenen AT-Phänomenen unterschiedlich ausfällt. Während in *Die Dame* bezüglich unterschiedlicher Wiederholungen AT eine relativ stringente Strategie für den Umgang im ZT zu erkennen ist, ist dies in *Liebe* nicht so eindeutig festzustellen. *Liebe* optiert mal für die Wiederholung einzelner Begriffe, mal nicht. *Die Dame* dagegen tendiert zur Vermeidung der Wiederholung, was eine legitime Strategie darstellt. Die Interpretation, die dadurch allerdings geschieht, bedeutet ein Verschwinden der Wiederholung und damit der Hervorhebung einzelner Begriffe. Da eine massive Lispector-Rezeption in den Jahren seit den hier verwendeten Übersetzungen stattgefunden hat, wäre womöglich heute eine andere Übersetzungsstrategie bei diesen wichtigen Begriffen anzuwenden. Dieses Beispiel zeigt, wie sehr die Aktualität einer Übersetzung von der Rezeption der Autoren abhängt und wie eine Übersetzung an Aktualität verlieren kann.

Kaum eine eindeutig kohärente Strategie ist bei der Übersetzung von Anführungszeichen zu erkennen, eher noch bei *Liebe* als bei *Die Dame*. Hierdurch wird an verschiedenen Stellen allerdings die Erzählperspektive verändert. Auch dies ist eine legitime Übersetzungsstrategie, zeigt aber erneut den fundamentalen Unterschied zwischen Ausgangstext und Zieltext.

Schließlich ist bemerkenswert, dass in *Liebe* an drei Stellen offenbar eine phonetische bzw. graphische Äquivalenz angestrebt wird, was eine außergewöhnliche Übersetzungsstrategie darstellt. In diesen Fällen handelt es sich ebenfalls um eine zwar bei Literaturübersetzungen nicht sehr übliche, aber doch mögliche Strategie. Sie findet sich häufiger bei Lyrikübersetzungen und wurde in verschiedenen Avantgarde-Bewegungen angewandt<sup>14</sup>. Ebenso bemerkenswert, jedoch weitaus üblicher, ist die ‚Korrektur‘ eines ‚Fehlers‘ im AT in der Übersetzung in *Die Dame*.

Bezüglich der Sichtbarkeit der Übersetzer und der Übersetzungen lässt sich anhand der untersuchten Aspekte der Übersetzungen feststellen, dass beide Texte stark interpretieren und somit die Übersetzung potenziell im ZT sichtbar machen. Allerdings findet dies nur innerhalb des Textes statt und ist dadurch für den zielsprachlichen

<sup>14</sup> vgl. Fußnote 12 sowie einige Transkreationen von Haroldo de CAMPOS.

Muttersprachler nicht erkennbar. Paratexte, welche auf angewandte Strategien und Interpretationen und somit die *Übersetztheit* der Texte hinweisen könnten, fehlen völlig. Stattdessen macht sich der Übersetzer von *Liebe* als Experte für die Autorin sichtbar. Die Übersetzung ist also nur schwer als solche erkennbar, der Übersetzer bleibt (als Übersetzer) unsichtbar und der Zieltext enthält implizit das Postulat den Ausgangstext vollständig zu repräsentieren. Dies ist letztlich die gängige Praxis des Umgangs mit Übersetzungen, welche allerdings mittlerweile nicht mehr nur von Translationswissenschaftlern kritisiert wird.

## Literaturverzeichnis

- ARROJO, Rosemary, ‚Gedanken zur Translationstheorie und zur Dekonstruktion des Logozentrismus‘ in Wolf, Michaela (Hg.): *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von „Original“ und Übersetzung*. Tübingen, Stauffenberg Verlag Brigitte Narr, 1997, 63-70.
- KÜPPER, Klaus, *Bibliographie der brasilianischen Literatur. Prosa, Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung*. Verlag Klaus Küpper: Köln in Zusammenarbeit mit Verlag Teo Ferrer de Mesquita: Frankfurt am Main, 2012.
- LISPECTOR, Clarice, *Laços de Família*. Lisboa, Relógio D'Água, 1990 [1960].
- \_\_\_\_\_. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1979.
- \_\_\_\_\_. / MEYER-CLASON, Curt: *Die Nachahmung der Rose*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985. (Mit übersetzten Contos aus *Laços de Família* und *A imitação da rosa*)
- \_\_\_\_\_. / BRANDT, Sarita: *Die Dame und das Ungeheuer*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1990. (Auf Basis der portugiesischen Ausgabe von 1979)
- MONTERO Ferreira, Teresa Cristina, *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rocco: Rio de Janeiro, 1999.
- SOMERLATE Barbosa, Maria José, *Clarice Lispector. Mutações Faiscantes – Sparkling Mutations*. Belo Horizonte, Gam Editora, 1998.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London and New York, Routledge, 1995.
- WINK, Georg et al., ‚Einleitung‘, in KLENGEL, Susanne / QUANDT, Christiane / Schulze, Peter W. / WINK, Georg (Hg): *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Iberoamericana Vervuert: Frankfurt am Main, 2013, 9-22.

*Recebido em 16/10/2014*

*aceito em 15/03/2015*

# A rede polissêmica da preposição alemã *über*: principais ocorrências de uma análise com base na semântica cognitiva

[The polysemic network of the German preposition *über*: main occurrences from an analysis based on cognitive semantics]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371451675>

Camila Bernardino<sup>1</sup>

**Abstract:** In this article, we present a study on the polysemic network<sup>2</sup> of the German preposition *über*. Such study is the outcome of our master's dissertation research in which we are theoretically grounded on Cognitive Linguistics, particularly on studies of polysemy based on Cognitive Semantics. In order to set the polysemic semantic network, we used the model of Principled Polysemy presented by Andrea Tyler and Vyvyan Evans in the book "The semantics of English prepositions - spatial scenes, embodied meaning and cognition" (2003) and adapted it for the analysis of the preposition *über*. In this article we will show the most productive meanings for such preposition.

**Key words:** Cognitive Linguistics, Cognitive Semantics, Polysemy, Polysemic Network, Preposition *über*.

**Resumo:** No presente artigo, apresentamos a rede polissêmica da preposição alemã *über*, que é resultante da pesquisa produzida para a dissertação de mestrado. Como base teórica, fizemos uso dos preceitos da linguística cognitiva, mais especificamente dos estudos de polissemia que se baseiam na semântica cognitiva. Para definir a rede semântica polissêmica, utilizamos o modelo de Polissemia Sistemática apresentado por Andrea Tyler e Vyvyan Evans na obra *The semantics of english prepositions – spatial scenes, embodied meaning and cognition* (2003) e o adaptamos para a análise da preposição *über*. Neste artigo, exporemos os significados mais produtivos para esta preposição.

**Palavras-chave:** Linguística Cognitiva, Semântica Cognitiva, Polissemia, Rede Polissêmica, Preposição *über*.

**Zusammenfassung:** Im vorliegenden Artikel wird das polyseme Netz der deutschen Präposition *über* präsentiert, Ergebnis der Forschung für die Masterarbeit. Die theoretische Grundlage beruht auf den Prinzipien der kognitiven Linguistik, genauer gesagt, der

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900, São Paulo, SP, Brasil, Email: [camilacosta@usp.br](mailto:camilacosta@usp.br)

<sup>2</sup> O presente artigo retoma os pontos principais da dissertação de mestrado defendida na FFLCH/USP, em 10/2012.

Polysemieforschung, die wiederum auf der kognitiven Semantik basiert. Um das semantische polyseme Netz auszuarbeiten, wurde das Modell der systematischen Polysemie benutzt, das die Forscher Andrea Tyler und Vyvyan Evans in dem Buch *The semantics of English prepositions - spatial scenes, embodied meaning and cognition* (2003) vorgestellt haben. Das Modell wurde der Analyse von *über* angepasst. In diesem Artikel werden wir die produktivsten Bedeutungen für diese Präposition darstellen.

**Stichwörter:** Kognitive Linguistik; Kognitive Semantik; Polysemie; polysemes Netz; Präposition *über*.

## O Introdução

A rede semântica da preposição alemã *über* é composta por catorze sentidos que se inter-relacionam e formam um *continuum*. Para mostrarmos como se chegou a esses sentidos, abordaremos as questões que deram forma a esse trabalho. Primeiramente, apresentaremos a fundamentação teórica, onde trataremos da linguística cognitiva e da semântica cognitiva; a seguir discutiremos a metodologia utilizada para se chegar aos sentidos de *über*; e, por fim, mostraremos a própria rede e como ela foi desenvolvida, dando um maior enfoque aos sentidos mais recorrentes para esta preposição.

## 1 Fundamentação teórica

Como mencionado acima, a base da fundamentação teórica foi a linguística cognitiva, mais precisamente os estudos que envolvem a semântica cognitiva. Também nessa seção versaremos sobre os outros temas que constituíram o arcabouço teórico para a dissertação de mestrado, a saber: a polissemia e a preposição *über* em particular.

### 1.1 Linguística cognitiva

A linguística cognitiva é um movimento de estudo da linguagem que faz parte das chamadas ciências cognitivas. Surge no fim dos anos 70 e começo dos anos 80 com os trabalhos de George LAKOFF, Ron LANGACKER e Leonard TALMY (GEERAERTS e CUYCKENS 2007: 3). A linguística cognitiva não se baseia em apenas uma teoria



principal, ela é ramificada em várias vertentes. Por conseguinte, a linguística cognitiva é multidisciplinar e recebe muitas contribuições de outras áreas do conhecimento, como psicologia, filosofia, neurociências, entre outras.

Os linguistas cognitivistas veem na linguagem uma janela para os padrões de conceitualização que emergem a partir da interação dos seres humanos com o ambiente em que convivem. Uma das diferenças mais importantes da linguística cognitiva com outras abordagens é a sua visão de que “a linguagem supostamente reflete certas propriedades fundamentais e características da mente humana” (EVANS e GREEN 2006: 5), por isso seus estudiosos procuram novas formas de descrever e sistematizar a estrutura das línguas a partir do uso que é feito da linguagem.

## 1.2 Semântica Cognitiva

A semântica cognitiva procura estudar de que forma a conceitualização humana é expressa na linguagem (EVANS e GREEN 2006: 156). Por isso, para os estudiosos da linguística cognitiva, a nossa maneira de pensar o mundo ocorre de modo empírico, contrariamente ao que é postulado pela filosofia desde Platão. Portanto, eles defendem a ideia da experimentação corporificada do mundo e que essa maneira de vê-lo modifica o modo como projetamos a nossa experiência na linguagem.

As nossas experiências no espaço físico seriam responsáveis pela nossa maneira de conceituar os eventos no mundo, pois são o tipo de relação mais concreta que estabelecemos com o mundo em que vivemos. Para descrever essas relações espaciais utilizamos conceitos que as definem. Segundo LAKOFF e JOHNSON (1999: 30-1), esses conceitos são a base do nosso sistema conceitual e variam consideravelmente de uma língua para outra. As preposições pertencem a esses conceitos utilizados para falar do espaço. Porém, a relação no espaço para os seres humanos não se resume à experiência concreta. Também projetamos a experiência espacial para descrever outros tipos de situações que vivenciamos.

Outra questão importante para falar sobre o espaço é a noção de perspectiva. Quando nos comunicamos e dividimos informações com os nossos interlocutores, por vezes sentimos a necessidade de contar uma história ou explicar uma determinada situação, e então fazemos uso, normalmente, da nossa perspectiva para contar os fatos

da história. Nesse momento, nos deparamos com mais uma prova da relevância da experiência corporificada, porque nós usamos o nosso corpo como ponto de referência para explicar um acontecimento, por exemplo. Isso ocorre sempre que definimos o nosso espaço. Aquilo que tomamos como ponto de referência é chamado de marco (*landmark* – LM) e o que é destacado em determinado enunciado é o trajetor (*trajector* – TR). Quem desenvolveu essa nomenclatura inicialmente foi LANGACKER (apud. LEE 2001: 3). O trajetor é sempre posicionado em relação ao marco. Muitas vezes é a nossa experiência sensorial que vai determinar o que utilizamos como marco e aquilo que utilizamos como trajetor.

Para a compreensão da semântica da preposição *über*, o conceito de polissemia também é de grande relevância. Polissemia é a ocorrência de vários significados relacionados atribuídos a um único item lexical. Por exemplo a preposição *über* em:

- (1) Er geht über die Straße. (Ele atravessa a rua.) (WELKER 2004: 229).
- (2) Schnee lag über den Feldern. (A neve cobriu os campos.) (LANGENSCHIEDT 2003: 1043).
- (3) Die Kinder mussten einen Aufsatz über ihr schönstes Ferienerlebnis schreiben. (As crianças tinham que escrever uma redação sobre a melhor experiência de férias.) (LANGENSCHIEDT 2003: 1043).

Os sentidos que estão relacionados a um item lexical e constituem a rede semântica polissêmica formam um *continuum*, ou seja, existem usos que são mais salientes e outros mais periféricos, porém não é possível fazer uma separação precisa desses sentidos, como veremos adiante. A rede polissêmica sincrônica sofrerá mudanças, porque um sentido que hoje é mais saliente pode perder proeminência e ser substituído ou um novo sentido pode surgir na rede.

Uma obra importante em nossa pesquisa foi *Semantics of English Prepositions: spatial scenes embodied meaning and cognition* (2003), onde Andrea TYLER e Vyvyan EVANS fazem uma análise sobre a polissemia das preposições da língua inglesa, apoiando o seu estudo na semântica cognitiva e em uma abordagem que privilegia o estudo da linguagem baseado no uso. Os autores procuram mostrar como, a partir de seu significado inicial espacial, as preposições analisadas ganham, com o passar do tempo, novos usos (distintos). O objetivo do estudo de Tyler e Evans (2003) é, através de um recorte sincrônico, encontrar a rede polissêmica de significado das preposições. As

preposições analisadas no decorrer da obra são: *over, above, under, below, up, down, to, for, in front of, before, behind, after, in, out, out of, through* (nessa ordem). No desenvolvimento da obra os autores destacam a preposição *over* para a apresentação do método, mostrando-a em todos os seus aspectos.

Na análise da rede semântica de *über*, mostraremos como o modelo desenvolvido por TYLER e EVANS (2003) funciona.

### 1.3 A preposição *über*

No caso específico da preposição *über*, podemos dizer que faz parte das preposições primárias, ou seja, preposições monossilábicas que pertencem a uma classe fechada e, por isso, dificilmente surgem novos membros; porém é maior que a maioria dessas preposições (*in, an, von, zu*) e, embora possa se amalgamar, esses usos são mais restritos à língua falada e não ocorrem com tanta frequência (DUDEN 2005: 622-3), por exemplo: *über + dem= überm; über + das= übers; über + den= übern*.

Gramáticas e dicionários descrevem que a preposição *über* pode estabelecer relações de espaço, temporais, causais, neutras (DUDEN 2005: 611-3), entre outras. A preposição *über* é mais gramaticalizada, porque podemos observar que rege os casos acusativo e dativo, além de participar da valência obrigatória de verbos, por exemplo, *berichten über, entscheiden über*.

## 2 Metodologia usada para a formação e seleção do *corpus*

O início da busca pela preposição alemã *über* e seus diferentes sentidos se deu em gramáticas e dicionários. Fizemos o levantamento de todos os sentidos encontrados em onze dicionários, monolíngues e um semibilíngue, e em três gramáticas sobre a língua alemã, duas em língua alemã e uma em português<sup>3</sup>. Com base no material consultado, foram estabelecidos 28 sentidos para a preposição *über*.

O levantamento dos sentidos de *über* postulados por gramáticas e dicionários foi realizado para que, a partir desses sentidos, pudéssemos aplicar o modelo utilizado por

<sup>3</sup> A lista de dicionários e sentidos retirados destes pode ser consultada em BERNARDINO (2012: 53-58).

TYLER e EVANS (2003) para encontrar qual é o sentido básico (primário) da preposição *über*, e os outros sentidos que se originaram a partir deste. Todos os sentidos da rede semântica de *über* foram analisados segundo os critérios postulados por TYLER e EVANS (2003). Para os autores, todos os novos sentidos de uma preposição partem da *protocena*, que é o uso primário, espacial na grande maioria das vezes. Para que um sentido distinto seja assim reconhecido, ele deve cumprir dois critérios:

(i) ele deve trazer um sentido adicional à preposição, esse adicional não pode ser encontrado em nenhum dos usos anteriores de uma determinada preposição, ou deve também apresentar uma configuração espacial entre o TR e o LM que seja diferente da estabelecida pela *protocena*;

(ii) esse sentido não pode ser inferido a partir do contexto, ele deve existir independentemente dele (TYLER e EVANS 2003: 42-43).

Com base na aplicação desses dois critérios, foram definidos 14 sentidos para *über*, englobando a *protocena*, que compõem a rede semântica desta preposição. Em cada um deles foi encontrado um sentido adicional ou uma configuração espacial diferenciada com relação à *protocena*. Dessa forma, a rede semântica polissêmica, proposta pelos autores, é constituída de sentidos que se inter-relacionam e formam um *continuum*, ou seja, os sentidos presentes na rede não são totalmente independentes e, por essa razão, sentidos distintos podem se originar de um ou mais sentidos. Além disso, um mesmo sentido pode ser interpretado de diversas maneiras e dar origem a novas conceitualizações, quando ocorre, por exemplo, uma mudança no aspecto que é ressaltado em determinada cena (TYLER e EVANS 2003: 100).

TYLER e EVANS ressaltam que nem todos os usos fazem parte da rede semântica. Em alguns casos o uso ocorre no contexto, no momento de sua interpretação. Para definir os diversos usos, os autores utilizam o contexto do significado primário e observam, com base neste, se seria possível compreender o uso derivado em questão. Apenas os usos que não são passíveis de interpretação a partir do contexto do uso primário recebem a qualidade de um uso distinto.

Após o levantamento feito em dicionários e gramáticas de língua alemã, buscamos um modelo teórico que permitisse comparar esses resultados com os usos realmente feitos por falantes nativos de língua alemã. Com base nos dados de dicionários e gramáticas, montamos uma rede semântica para a preposição *über* usando

como base o modelo proposto por TYLER e EVANS (2003). Para podermos verificar se os usos atestados pelas fontes supracitadas eram correntes, optamos pelo estudo de *über* através do *corpus* porque acreditamos que através de porções de linguagem autênticas de usuários nativos de uma determinada língua, nesse caso a alemã, podemos observar empiricamente o emprego da preposição *über*, e obter assim dados representativos para o seu estudo.

Para encontrarmos registro da língua alemã escrita sincrônica fizemos uso do Cosmas II (*Corpus Search, Management and Analysis System*), programa que permite acesso ao banco de dados do IDS (*Institut für Deutsche Sprache*), mais especificamente ao DeReKo (*Das Deutsche Referenzkorpus*). Cosmas II é constituído por *corpora* de língua escrita e é composto por mais de nove bilhões de palavras<sup>4</sup>. Dentre os *corpora* disponíveis para acesso existem fontes literárias e jornalísticas. Nós optamos por fonte jornalística, pois o nível de elaboração e trabalho da linguagem utilizada é menor, obtendo-se assim uma linguagem mais autêntica e homogênea para a análise dos usos de *über*. Como base para a pesquisa, escolhemos o ano de 2010, uma vez que, no início da seleção das entradas para a constituição do *corpus* de estudo para *über*, o jornal pesquisado, *Hamburger Morgenpost*, já se encontrava transcrito em sua totalidade, permitindo o recorte sincrônico para a pesquisa. Escolhemos ao acaso esse jornal em particular, mas ele se encaixa no padrão de linguagem almejado: alemão padrão, nem muito rebuscado, nem muito coloquial.

Encontramos 6.730.636 ocorrências de *über* nos *corpora* do Cosmas II. No jornal *Hamburger Morgenpost* encontramos, para o ano de 2010, 15.573 ocorrências em 10.525 textos. Outros tipos de busca mais objetiva também foram efetuados para encontrar sentidos de *über* menos frequentes, já que a quantidade de ocorrências é muito grande. O tamanho do *corpus* especializado necessário para pesquisa de preposições não foi encontrado nas obras pesquisadas. Porém, como *über* é uma palavra gramatical, a sua ocorrência nos *corpora* é grande. E embora não houvesse tempo hábil para ser feita a análise de todas as ocorrências encontradas para *über*, acreditamos termos conseguido reunir um número significativo de amostras para o estudo dessa preposição. Segundo a classificação de BERBER SARDINHA (2004: 26), o *corpus* para *über*, formado a partir do

---

<sup>4</sup> Dado atual, 02.08.14, à época da pesquisa eram sete bilhões. <http://www.ids-mannheim.de/cosmas2/uebersicht.html>

banco de dados do Cosmas II, é classificado como um *corpus* pequeno com 67.640 palavras e 934 ocorrências de *über*.

### 3 Análise da rede semântica de *über*

Para introduzir a rede semântica de *über* precisaremos inicialmente falar sobre o seu sentido primário e como chegamos a essa conclusão, falaremos sobre a *protocena* dessa preposição e, a seguir, apresentaremos a rede em si. Por fim, trataremos dos sentidos mais produtivos encontrados para a preposição em questão.

#### 3.1 ○ sentido primário e a *protocena* de *über*

Segundo TYLER e EVANS (2003: 47), para encontrarmos o sentido primário de *über* devemos nos apoiar nos seguintes critérios: (1) o significado atestado mais antigo; (2) predominância na rede semântica; (3) uso em formas compostas (LANGACKER 1987); (4) relações com outras partículas espaciais; (5) previsões gramaticais (LANGACKER 1987).

Etimologicamente a preposição *über* apresenta a seguinte origem:

Ahd. *ubar* (8. Jh.), *ubari* Adv. (8. Jh.), mhd. *über*, (md.) *uber*, *ober*, asächs. *obar*, *ober*, *ofer*, mnd. mnl. *ōver*, nl. *over*, aengl. *ofer*, engl. *over*, anord. *yfir*, schwed. *över*, got. *ufar* Pröp., *ufaro* Adv. (...) Die mhd. nhd. Form *über* (mit Umlaut) geht auf das Adverb ahd. *ubari* zurück.<sup>5</sup>

O uso atestado mais antigo historicamente é *acima/sobre* e, além disso, a maioria dos dicionários e obras consultadas para a pesquisa lista este como o primeiro uso, uma configuração espacial em que o TR se encontra acima do LM.

<sup>5</sup> Alto-alemão antigo *ubar* (séc. 8), *ubari* adv. (séc. 8), alto-alemão médio *über*, (médio alemão) *uber*, *ober*, saxão antigo *obar*, *ober*, *ofer*, baixo-alemão médio, médio holandês *ōver*, holandês *over*, inglês antigo *ofer*, inglês *over*, nórdico antigo *yfir*, sueco *över*, gótico *ufar* prep., *ufaro* adv. (...) A forma *über* alto-alemão médio alto-alemão novo (com trema) tem a sua origem no advérbio do alto-alemão antigo *ubari* (tradução livre). Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (nach Pfeifer) [www.dwds.de/?qu=über](http://www.dwds.de/?qu=über) pesquisado em 12.05.2011.

Com relação ao segundo critério, a configuração espacial predominante na rede semântica de *über* é a mesma atestada pelo sentido histórico na qual o TR se encontra acima do LM e foi localizada onze vezes na rede polissêmica, porém em uma das vezes o sentido apresenta a possibilidade de diferentes configurações espaciais ((2.A) *do-outro-lado-de*). Embora nem todos os sentidos apresentem uma configuração espacial propriamente dita também incluímos os sentidos que foram originados a partir de uma configuração espacial. Foram localizados três tipos de configurações espaciais entre TR e LM (BERNARDINO 2012: 69-70).

O terceiro critério é baseado na sugestão de LANGACKER (apud TYLER e EVANS, 2003: 47) sobre as formas compostas. TYLER e EVANS (2003: 48) afirmam que, embora o sentido primário não seja o único a dar origem às formas compostas, a falta dessa ocorrência seria um indício de que ele não é o sentido primário na rede. Na língua alemã encontramos substantivos, verbos (com prefixo separável ou não), adjetivos e advérbios compostos iniciados por *über*. Entre esses itens lexicais localizamos formas compostas que indicam que o TR está acima do LM (*Überblick, überdecken, überragend*), que referem ao sentido *do-outro-lado-de* (*Überfahrt, überqueren, überspringen*) ou à noção de excesso (*überanstrengen, Überdosis, übergenug*), além de outros sentidos. Sendo assim, nos aproximamos novamente da ideia de que o sentido primário de *über* estabelece uma relação em que um TR está acima de um LM, porque existem palavras formadas a partir dessa configuração espacial.

O quarto critério define as relações de *über* com outras partículas espaciais. A preposição *über* divide o eixo vertical com outras preposições: *oberhalb, auf* e *unter*. *Oberhalb* estabelece uma relação em que o TR está acima do LM e eles não entram em contato, e em alguns casos pode ser permutada por *über*; a preposição *auf* indica uma relação espacial em que o TR se encontra em cima do LM; e a preposição *unter* define um TR que está abaixo do LM:

(4) *Oberhalb 2000 Meter geht der Regen in Schnee über.* (Acima de 2000 metros a chuva se transforma em neve.)<sup>6</sup>

(5) *Die Vase steht auf dem Tisch.* (O vaso está em cima da mesa.)<sup>7</sup>

(6) *Der Teppich liegt unter dem Tisch.* (O tapete está embaixo da mesa.)<sup>8</sup>

<sup>6</sup> <http://de.thefreedictionary.com/oberhalb> acesso em 30.06.12.

<sup>7</sup> <http://de.thefreedictionary.com/auf> acesso em 30.06.12.

<sup>8</sup> <http://de.thefreedictionary.com/unter> acesso em 30.06.12.

A preposição *über* se diferencia das outras ao estabelecer uma relação espacial em que o TR se encontra acima do LM e pode haver contato entre eles ou não:

(7) Über der Blüte schwebt ein Schmetterling. (Sobre a flor paira uma borboleta.) (Langenscheidt 2003: 1043).

O último e quinto critério são as previsões gramaticais que o conhecimento do sentido primário nos permite fazer. Segundo TYLER e EVANS (2003: 49), é possível remontar ao sentido primário a partir de qualquer sentido da rede porque todos eles estão ligados. Então, mesmo que um sentido não advenha diretamente do sentido primário, de alguma forma ele se originou na *protocena*, e deveria ser possível encontrar sentenças nas quais o contexto daria origem à implicatura responsável pelo sentido adicional acarretando em um sentido distinto (TYLER e EVANS, 2003: 49), isto é, um uso distinto de uma determinada preposição, mas que remonta à *protocena*.

Os autores se baseiam na noção de sanção (*sanction*) de LANGACKER (1987: 157) para postular este último critério. De acordo com LANGACKER, “semantic extension is invariably based on some perception of similarity or association between the original (sanctioning) sense of an expression and its extended sense.”<sup>9</sup> O sentido primário dá origem aos sentidos distintos e entre eles há uma relação polissêmica, já que não se trata de homônimos, porque há uma mudança extralinguística (pragmática) que ocorre diacronicamente e acarreta em novos usos de uma mesma forma.

Depois de determinarmos o sentido primário, podemos, então, definir a *protocena* para a preposição alemã *über*. Como vimos acima, ficou estabelecido que o sentido primário de *über* envolve uma configuração espacial em que o TR está acima do LM. Podemos ver essa configuração espacial nos exemplos abaixo:

(8) Er wohnt in der Etage über uns. (Ele mora no andar em cima do nosso.) (LANGENSCHIEDT 2003: 1043).

(9) Das Flugzeug kreist über der Stadt. (O avião circula sobre a cidade.) (HELBIG e BUSCHA 2005: 382).

(10) Sie hängt das Bild über den Schreibtisch (Ela pendura o quadro acima da escrivaninha.) (HELBIG e BUSCHA 2005: 382).

A *protocena* representa a relação conceitual espacial entre TR e LM, porque é a representação de uma cena espacial recorrente no mundo real que é processada

<sup>9</sup> A extensão semântica é invariavelmente baseada em alguma percepção de similaridade ou associação entre o sentido original (sancionado) de uma expressão e o seu sentido estendido (tradução livre).



conceitualmente pelos humanos, isto é, além da configuração espacial ela apresenta um elemento funcional que advém da relação entre TR e LM. Em cada um dos exemplos precedentes (8 - 10), além do TR estar acima do LM, a relação espacial conceitual é uma em que o TR pode potencialmente entrar em contato com o LM, ou o LM entrar em contato com o TR, e por isso um está na esfera de influência do outro. Na figura 1., o TR é a esfera negra, o LM é representado pela linha grossa abaixo do TR, e a linha pontilhada é a área conceitualizada dentro da zona de possível contato do LM (TYLER e EVANS 2003: 66).

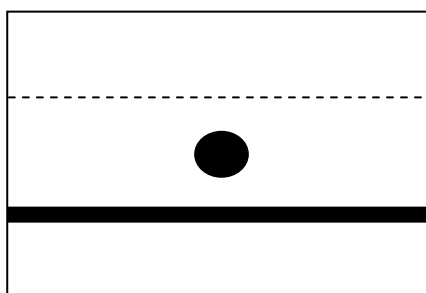


Figura 1. *Protocena* para *über* (baseada em TYLER e EVANS 2003: 66)

O fato de o TR estar na esfera de influência do LM e vice-versa, é o elemento funcional dessa configuração espacial e tem ligação com o quarto critério, ou seja, as relações entre as preposições, nesse caso, a divisão do espaço entre *oberhalb*, *über* e *auf*. O elemento funcional da *protocena* tem impacto no surgimento de novos sentidos, a partir do sentido primário.

No *corpus*<sup>10</sup> as ocorrências nas quais apenas a configuração espacial é elucidada foram classificadas como exemplos da categoria *protocena*. Como no exemplo abaixo:

(11) Es ist 5.26 Uhr als ein Anwohner die Feuerwehr ruft. Das Haus <B>über der</> Kneipe "Liberte" steht in Flammen. Das Feuer breitet sich vom Erdgeschoss über die Treppe in die oberen Stockwerke aus. (HMP10/MAI.01180 Hamburger Morgenpost, 15.05.2010, S. 15; Brandstiftung! Feuer über Kiez-Kneipe Hamburger Berg Haus zerstört / Zwei Verletzte)

(São 5h26 quando um morador liga para os bombeiros. A casa *em cima* do bar "Liberte" está em chamas. O fogo se espalhou do térreo pela escada do andar de cima).

<sup>10</sup> As entradas do *corpus* são mostradas da maneira como o *Cosmas II* as reproduz, por exemplo, primeiro vem a notícia com a palavra de busca destacada (<B>über</>); entre parênteses são apresentadas as informações da entrada: jornal, ano, mês, o número de ocorrência do texto no *Cosmas II*, o nome do jornal por extenso, a data de publicação, a página e o título da manchete; após a entrada, adicionamos uma tradução de próprio punho. Para ficar mais claro a tradução de *über* optamos por deixá-la em itálico.

### 3.2 Como os novos sentidos entram na rede semântica

A hipótese dos autores é que todos os sentidos de uma partícula espacial são derivados da *protocena*, ou que, de alguma forma, podem ser a ela remetidos e relacionados diacronicamente. Os sentidos derivados surgiram através de implicaturas conversacionais, que com o passar do tempo, foram associadas convencionalmente a um determinado item lexical.

Para TYLER e EVANS, se a implicatura é recorrente, ela pode motivar a reanálise e ser interpretada de forma diferente do contexto que a originou. Quando essa nova interpretação, através da reanálise, se torna convencional, a implicatura passa a ser um novo significado associado ao item lexical e pode ser utilizada em novos contextos. Segundo SZCZEPANIAK (2009: 35), a reanálise é um mecanismo de mudança que ocorre através de metonímias e pode ser definida como uma reinterpretação semântica e estrutural que surge a partir de contextos onde há ambiguidade. Quando falantes querem ser mais precisos ou apresentar uma situação a partir de um novo ponto de vista, eles podem fazer uso de expressões diferentes que ocasionam o surgimento de implicaturas conversacionais às quais o ouvinte precisa adequar a sua interpretação (SZCZEPANIAK 2009: 35).

Os autores usam a terminologia concebida por TRAUGOTT (1989: 1988) e chamam esse processo – a extensão do significado baseado no contexto – de força pragmática. TRAUGOTT (1988: 1989) e TRAUGOTT e KÖNIG (1991) afirmam que a mudança semântica e a gramaticalização não ocorrem somente através da metáfora, mas também por metonímia. A diferença é que a metáfora transforma termos mais abstratos em termos mais concretos e esses termos mais abstratos não estão presentes no contexto. Já a mudança metonímica envolve contiguidade e *dêixis*, isto é, especifica uma mudança de um significado em termos de outro, que está presente no contexto, mesmo que não abertamente (TRAUGOTT e KÖNIG 1991: 212), ou seja, as ligações que ocorrem na rede semântica entre os sentidos diacrônicos de um mesmo item lexical ou gramatical surgem pela metonímia, pois há uma identificação de contiguidade entre o sentido que ocorre através da implicatura conversacional e que depois se torna convencional, até ser definido como um uso distinto na rede semântica. Segundo

TRAUGOTT (1988: 412), o surgimento de implicaturas convencionais é unidirecional e sempre na ordem parte > todo.

### 3.3 Os demais sentidos de *über*

Com base nos critérios postulados por TYLER e EVANS (2003), iniciaremos a seguir a análise da Rede Semântica proposta para a preposição *über*. Na rede abaixo, temos no centro a *protocena*, que deu origem aos outros sentidos, por isso é vista como o sentido primário; os nós escuros são sentidos distintos, e que surgem por reanálise da *protocena*, e são fixados na rede através da força pragmática. Por vezes a reanálise não ocorre somente com relação à *protocena*, mas pode ocorrer a partir da reanálise de um sentido distinto e, por isso, um sentido pode levar a outro, como na figura 2 em (4.A) e (4.A.1); e os círculos claros são *clusters* de sentidos. Um *cluster* de sentidos ocorre quando uma conceitualização complexa dá origem a sentidos múltiplos, isto é, uma mesma conceitualização pode ser interpretada de diversas formas.

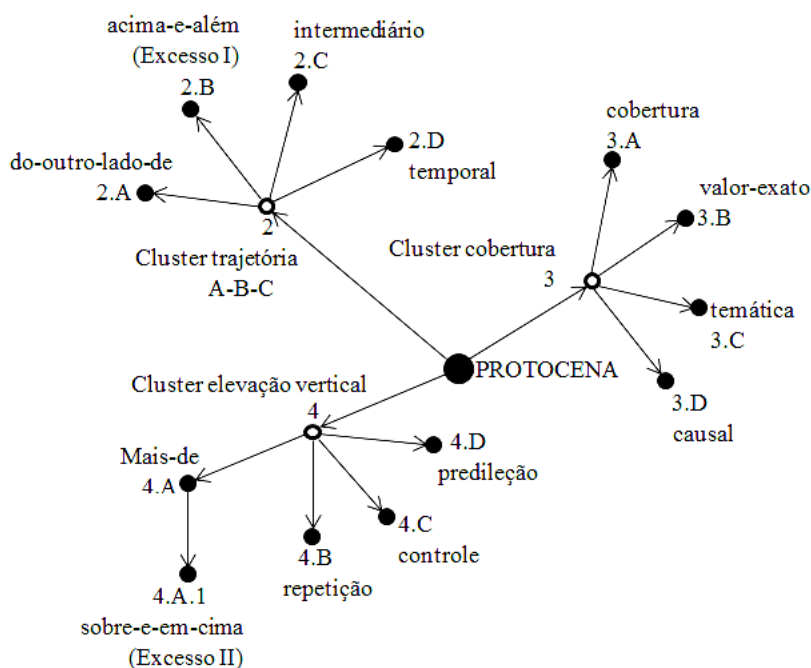


Figura 2. Rede Semântica de *über* (baseada em TYLER e EVANS (2003))

Neste artigo nos limitaremos apenas aos três clusters principais (Cluster Trajetória A-B-C; Cluster Cobertura e o Cluster Elevação Vertical); e o sentido mais produtivo dentro de cada cluster.

### 3.3.1 O *Cluster Trajetória A-B-C* (2.) e o seu sentido principal 'do-outro-lado-de' (2.A)

O primeiro sentido é, na realidade, um conjunto de sentidos e é chamado de *Cluster Trajetória A-B-C*. Ele recebe esse nome porque esses sentidos derivam da reanálise da conceitualização complexa ilustrada pela figura 3, a seguir. Podemos ver a base para essa conceitualização no exemplo (12):

(12) Die Katze sprang über die Mauer. (O gato pulou o muro.).

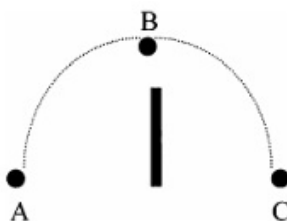


Figura 3. Esquemática de *Die Katze sprang über die Mauer* (TYLER e EVANS 2003: 71)

Essa conceitualização complexa é um processo em evolução, a passagem de A para B até C, que não ocorre simultaneamente, isto é, o gato começa o pulo em A e acaba em C passando por B e ele (o gato) não pode obviamente ocupar dois lugares no espaço no mesmo instante. A reanálise não engloba todo o processo, contudo uma parte dele. Nos sentidos que compõem o *Cluster trajetória A-B-C*, foi observado que a reanálise pode ocorrer em qualquer um dos pontos, atribuindo-lhes um novo sentido ou uma modificação de sentido. Observamos que na frase (12), *über* só serve para decodificar o ponto B, momento no qual o gato está acima do muro, com o qual porém há possibilidade de entrar em contato, como é postulado pela *protocena*. O ponto A, que marca o início da ação, e o ponto C, que indica o seu fim, não são mencionados na sentença, eles são inferidos pelo ouvinte.

O primeiro significado que faz parte do *Cluster trajetória A-B-C* é o sentido *do-outro-lado-de*. Esse sentido surge naturalmente com sentenças similares a “*Die Katze sprang über die Mauer*”, pois tendo em mente a figura 3. (*Trajetória A-B-C*), o TR inicia em A e acaba em C, ou seja, “do outro lado do muro”. Isso acontece, porque o verbo marca o local de início da trajetória, o TR não pode ‘pairar’ e precisa retornar ao chão, o LM, nesse caso o muro, constitui um bloqueio ao movimento e *über* designa o momento da passagem por cima do muro. Sendo assim, no fim da ação, o TR se encontra do outro lado diferentemente do início da trajetória. Esse sentido não pode ser interpretado a partir da *protocena*, que postula que o TR precisa estar acima do LM.

A preposição *über* denotando o sentido *do-outro-lado-de* pode apresentar também uma configuração espacial diferente daquela encontrada com relação à *protocena*. No exemplo (13), abaixo, não há uma superioridade do TR com relação ao LM e, aliás, ambos estão em contato (BELLAVIA 1996: 76). Embora a configuração espacial seja diferente tanto em (13) quanto em (14), exemplo no qual o TR estabelece superioridade em vista do LM, o sentido codificado por *über* é o mesmo: ambos os TRs alcançam o outro lado do LM.

(13) Er geht über die Straße. (Ele atravessa a rua.) (WELKER 2004: 229).

(14) Er sprang über den Zaun. (Ele pulou a cerca.) (DUDEN 2003: 1620).

No entanto, o uso do sentido *do-outro-lado-de* não se restringe a ações que indiquem movimento. No exemplo abaixo, (15), podemos observar como *über* promove essa interpretação, mesmo quando acompanhada de verbos que não sugerem movimento. Isso acontece, por *über* ter agregado um sentido *do-outro-lado-de* independente do contexto (TYLER e EVANS 2003: 81), ou seja, esse sentido está disponível na memória dos falantes. Então, como mencionado anteriormente, o sentido *do-outro-lado-de* adiciona um significado diferente àquele da *protocena* e pode ser interpretado independentemente do contexto, também apresentando uma configuração espacial diferente daquela postulada pela *protocena*, preenchendo, assim, os dois critérios necessários para afirmar a existência de um sentido distinto.

(15) Sie wohnen über der Straße. (Eles moram do outro lado da rua.) (DUDEN 2003: 1620).

Exemplos de ocorrências do sentido (2.A) *do-outro-lado-de* encontradas no *corpus*:

(16) Bei ihrer Geburtstagsfeier am Horner Stieg war sie in der Nacht zum Dienstag zum Rauchen in Pantoffeln auf den Balkon im ersten Stock gegangen. Dort rutschte sie aus, fiel <B>über</> die Brüstung und stürzte drei Meter tief auf den hart gefrorenen Boden. Mit schweren Rückenverletzung kam die 46-Jährige in eine Klinik. (HMP10/JAN.00372 Hamburger Morgenpost, 06.01.2010, S. 7; Frau (46) stürzt von Balkon)

(De pantufas, ela saiu para fumar na madrugada de terça-feira na varanda do primeiro andar durante a sua festa de aniversário em Horner Stieg. Lá ela escorregou, caiu *por cima* do parapeito e despencou de uma altura de três metros no chão congelado. A mulher de 46 anos foi levada para o hospital com lesão grave nas costas).

(17) Die Rolle als "Team-Opa" nimmt Toto mit Humor. "Als alter Sack habe ich einige Privilegien. Ich darf im Bus vorne sitzen, und die Mitspieler helfen mir schon mal <B>über</> die Straße." Auf dem Feld ist er derjenige, der stützt. (HMP10/JAN.01905 Hamburger Morgenpost, 22.01.2010, S. 44; Brands Dauerbrenner)

(Toto aceita o papel de “vovô” do time com humor. “Como velhote do time, eu tenho alguns privilégios. No ônibus, eu posso sentar na frente e os jogadores me ajudam a *atravessar* a rua”. No campo, ele é que ampara).

Nesses dois exemplos *über* designa a mesma situação: alguém que se desloca para o outro lado de algo. No primeiro exemplo (16), encontramos uma situação mais próxima à *protocena*, pois a mulher, o TR, passa por cima do parapeito, o LM, e acaba caindo do outro lado. Inclusive, nesse exemplo, podemos entrever a informação postulada pela *protocena* de que o TR pode entrar em contato, ou não, com o LM.

Já no segundo exemplo (17), podemos observar uma configuração espacial diferente, pois o TR não se encontra acima do LM. O deslocamento indicado por *über* nesse caso é o de atravessar uma rua, isto é, chegar ao outro lado dela, por isso dispensa a configuração espacial postulada pela *protocena*. Nesse exemplo o *senhor*, o TR, recebe ajuda para atravessar a rua, o LM.

A partir dos exemplos extraídos do *corpus* e analisados com base no modelo de TYLER e EVANS (2003), podemos constatar que esse uso de *über*, com o sentido adicional *do-outro-lado-de*, está registrado na memória dos falantes e não depende do contexto para ser compreendido. Embora nos dois exemplos a extensão do LM seja diferente, isso não modifica a interpretação projetada por *über*. Além disso, exemplos como (15) mostram que o sentido *do-outro-lado-de* ocorre independentemente da ação descrita pelo verbo, ou seja, *über* com o sentido *do-outro-lado-de* é um uso facilmente

acessado pelos falantes de língua alemã, e permite essa interpretação acompanhada de verbos de movimento ou não.

### 3.3.2 O *Cluster Cobertura* (3.) e o seu sentido 'temática' (3.C)

Os sentidos englobados pelo *Cluster Cobertura* possuem em comum a ideia de que algo, o LM, é coberto por algo ou alguém, o TR. A cobertura que se estabelece através do uso de *über*, com esse sentido, vai da cobertura física à abstrata.

Para os quatro sentidos que fazem parte do *cluster cobertura* temos como início a posição privilegiada do TR, que se encontra acima do LM, e que, portanto, está dentro da sua esfera de influência. Para alguns sentidos desse *cluster* é indiferente se o LM está totalmente coberto ou não, enquanto para outros, a cobertura total do TR sobre o LM é relevante.

O sentido 'temática' (3.C) é o terceiro sentido a fazer parte do *Cluster Cobertura*. Esse sentido aborda algo mais abstrato do que os anteriores desse *cluster*. *Über* representando *temática* estabelece uma relação na qual alguém, o TR, discorre sobre um tema, o LM.

Esse sentido integra o *Cluster Cobertura*, como, por exemplo, quem possui uma posição privilegiada – o TR que se encontra acima do LM, como previsto pela *protocena* – pode “cobrir” um assunto e discuti-lo, ou seja, o tema que é tratado pelo TR tem a mesma extensão que o LM e é “coberto” pelo TR. A preposição *über* associada ao sentido de *temática* é o uso mais produtivo encontrado em todo o *corpus*. Nos dicionários esse uso de *über* para tratar de um assunto também recebe uma acepção separada. É importante ressaltar isso, porque *über* codificando o sentido de *temática* vem normalmente acompanhando um verbo ou substantivo; e muitas vezes figura como a preposição exigida pelo verbo, porém, como veremos nos exemplos a seguir, essa não é a única razão para associar *über* ao sentido *temática*:

(18) Die Kinder mussten einen Aufsatz über ihr schönstes Ferienerlebnis schreiben. (As crianças tinham que escrever uma redação sobre a melhor experiência de férias.) (LANGENSCHIEDT 2003: 1043).

(19) Er hält einen Vortrag über moderne Architektur. (Ele profere uma palestra sobre arquitetura moderna.)<sup>11</sup>.

Nos exemplos acima podemos observar que *über* sempre precede o tema citado na frase, no primeiro acompanhando um verbo e no segundo, um substantivo. A preposição alemã *über* parece ter desenvolvido um sentido de *temática* em sua rede que já está fixo na memória de seus falantes, pois nos exemplos encontrados no *corpus*, embora acompanhe muitos verbos, a preposição *über* pode figurar sozinha e mesmo assim codificar *temática*.

Abaixo relacionamos os tipos de entradas que ocorreram no *corpus*:

(20) Alles, was Sie <B>über</> Gutscheine wissen müssen. (HMP10/JAN.00026 Hamburger Morgenpost, 02.01.2010, S. 16; Alles, was Sie über Gutscheine wissen müssen)

(Tudo o que você precisa saber *sobre* vales).

(21) "Michael isst und schläft und schläft und isst", sagt Papa Konstantin Amann (37) <B>über</> seinen bisher sehr pflegeleichten Sohn. Für die Familie ist es bereits der zweite Junge. Sein großer Bruder Alexander (8) freut sich schon riesig darauf, dass sein kleines Brüderchen am Sonntag mit der Mutter endlich nach Hause kommt. (HMP10/JAN.00057 Hamburger Morgenpost, 02.01.2010, S. 8; Wir sind die Ersten!)

("Michael come e dorme, dorme e come", diz papai Konstantin Amann (37) *sobre* o seu filho, até agora, muito fácil de cuidar. Para a família já o segundo menino. O irmão mais velho do bebê, Alexander (8) se alegra muito que o seu irmãozinho e a mãe voltam finalmente no domingo para casa).

(22) Gesammelt wird die Datenflut in einem neuen Zentralcomputer in Würzburg, der in der Datenstelle der Rentenversicherung steht. Ab 2015 sollen dort auch die Daten <B>über</> Krankengeld, Kurzarbeiter- und Arbeitslosengeld sowie Rentenzahlungen einlaufen. (HMP10/JAN.00022 Hamburger Morgenpost, 02.01.2010, S. 6-7; So spioniert uns Elena aus!)

(O fluxo de dados será reunido em uma nova central de computadores em Würzburgo na qual se encontram os dados da previdência. A partir de 2015, devem entrar os dados *sobre* subsídio de doença, compensação para pouco tempo de trabalho, salário desemprego, assim como pagamentos de previdência).

(23) Ministerpräsident Wolfgang Böhmer <B>über</> die Steuersenkung für Hoteliers (HMP10/JAN.00099 Hamburger Morgenpost, 03.01.2010, S. 2; WORTE DER WOCHE)

(O ministro presidente Wolfgang Böhmer *sobre* o corte de impostos para hoteleiros).

<sup>11</sup> <http://www.dwds.de/?qu=%C3%BCber&hidx=0> em 15.06.2012.



(24) Stars <B>über</B> Stars bei Golden Globes (HMP10/JAN.00032 Hamburger Morgenpost, 02.01.2010, S. 34; TELEGRAMM)

(Estrelas *sobre* estrelas no globo de ouro).

(25) Messner: Ich habe ihn angesprochen und ihm gesagt, dass ich gerne einen Bergfilm mit ihm machen würde. Er antwortete: "Wenn wir einen Film machen, dann nur <B>über</B> dieses Thema." (HMP10/JAN.01090 Hamburger Morgenpost, 14.01.2010, S. 5; »Gegen mich läuft eine Rufmord-Kampagne«)

(Messner: eu o abordei e lhe disse que gostaria de fazer um filme com ele sobre montanhas. Ele respondeu: "se nós vamos fazer um filme, então só *sobre* este tema).

(26) Was die Sterne Ihnen <B>über</B> Ihre Gesundheit verraten (HMP10/JAN.00080 Hamburger Morgenpost, 02.01.2010, S. 18-19; Was die Sterne Ihnen über Ihre Gesundheit verraten)

(O que as estrelas delatam *sobre* a saúde dos senhores).

(27) Da schlagen Frauenherzen höher. Cristiano Ronaldo (24) löst David Beckham (34) als Unterwäsche-Model bei Armani ab. "Er ist die Essenz der Jugend", schwärmt Giorgio Armani <B>über</B> den Portugiesen, "ein echter Maverick." Ab dem Frühjahr soll der Mega-Star von Real Madrid weltweit auf riesigen Plakaten an den Häuserwänden hängen. (HMP10/JAN.01368 Hamburger Morgenpost, 16.01.2010, S. 41; Ronaldo Für Armani spielt er (fast) nackt)

(Aí o coração das mulheres batem mais alto. Cristiano Ronaldo (24) substitui David Beckham (34) como modelo de roupa íntima para Armani. "Ele é a essência da juventude", venera Giorgio Armani *sobre* o português, "um verdadeiro rebelde". A partir da primavera, o mega astro do Real Madrid deve ser visto mundialmente pendurado em enormes propagandas nas paredes das lojas da marca).

A partir dos exemplos retirados do *corpus* podemos observar que *über* pode ser a preposição exigida pelo verbo, como em (20); pode simplesmente acompanhar o verbo para expressar um tema, quando não é necessariamente exigida por esse verbo, como vemos em (21); especifica algum assunto quando acompanha um substantivo, (22); pode figurar sozinha e indicar um assunto, como nos exemplos (23 - 25); e os últimos dois exemplos mostram como *über* é tão utilizada para denotar um *tema*, que mesmo verbos que não necessitam dessa preposição (26) ou que exigem outra preposição (27) são acompanhados por *über*. Dessa forma, acreditamos que *über* com o sentido *temática* já está fixo na memória dos falantes e faz parte da rede polissêmica dessa preposição, e que, por causa da força pragmática, esse uso, além de ter se fixado na rede da preposição *über*, continua contribuindo para que novas construções com *über* denotando *temática* se originem.

### 3.3.3 O *Cluster Elevação Vertical* (4.) e o seu sentido 'mais-de' (4.A)

O *Cluster elevação vertical* deriva da *protocena* que postula que o TR se encontra acima do LM e pode entrar em contato com o mesmo ou não. Dessa forma, os sentidos que compõem esse *cluster* possuem algo em comum, porque a configuração desses sentidos se origina entre um TR localizado acima de um LM, relação que pode ser ou não ser física.

A noção de *elevação vertical* surge a partir da experiência humana e pode ser associada à superioridade e, além disso, codifica uma noção positiva, quando utilizada em situações não espaciais. Analisando as motivações para as metáforas orientacionais, LAKOFF e JOHNSON (1980: 14ff) mostram a importância da relação entre a *elevação vertical* e uma série de situações que ocorrem no mundo real. Segundo os autores de *Metaphors We Live by*, a noção de *elevação vertical*, tão produtiva para situações que envolvem felicidade, superioridade, status, etc., deriva da nossa experiência com o mundo, por exemplo, o aumento de quantidade de algum produto acarreta o conseqüente aumento de sua *elevação vertical*, e quando alguém está doente, e por isso, deitado se encontra para baixo, contrário à posição de uma pessoa saudável.

A configuração espacial presente na *protocena* – na qual um TR se encontra acima de um LM – é que dá origem ao sentido *mais-de* (4.A). Porém, nesse caso, como nos outros ligados ao *Cluster elevação vertical*, a posição elevada do TR acarreta em uma interpretação que não pode ser codificada apenas pela *protocena*.

O aumento na elevação vertical decorre normalmente, no mundo físico, de um aumento em quantidade, e os seres humanos correlacionam essa relação e conceitualizam grandes quantidades em termos de maior elevação vertical. Por causa dessa correlação, entre um aumento de quantidade com uma posição elevada, é que a preposição *über* teve associado ao seu sentido primário uma noção de maior quantidade. A partir dessa associação *über* passa a codificar uma maior quantidade física de algum objeto e através da força pragmática, *über* começa a definir uma noção de maior quantidade tanto para situações físicas quanto para entidades abstratas.

(28) Das Boot ist über fünf Meter lang. (O barco tem mais de cinco metros de comprimento.) (WELKER 2004: 229).

No exemplo acima, cinco metros, o LM, é definido como uma medida para o tamanho do barco. O TR não é nomeado, por se tratar do tamanho que extrapola a medida estabelecida pelo LM: “mais de cinco metros”. O exemplo (28) também nos mostra que o uso de *über* indicando a elevação de uma quantidade já se trata de uma implicatura convencional. No caso do barco não há uma maior elevação vertical, mas é o seu comprimento que extrapola os cinco metros.

(29) Auf <B>über</> 80 Seiten präsentiert der jetzt erschienene TUI-Katalog "Flüsse Spezial" insgesamt 50 verschiedene Routen auf elf Flüssen. Eine 8-Tage-Tour auf Rhône und Saône kostet ab 699 Euro. (HMP10/JAN.01451 Hamburger Morgenpost, 17.01.2010, S. 42; TELEGRAMM)

(O catálogo TUI “especial Rios”, recém lançado, apresenta em *mais de* 80 páginas 50 rotas diferentes em 11 rios. Um tour de oito dias nos rios Ródano e Saône custa a partir de 699 euros.)

(30) Alexander Waske muss sich heute operieren lassen. Der Doppel-Spezialist leidet seit <B>über</> zwei Jahren an einer Ellenbogenverletzung. (HMP10/JAN.00505 Hamburger Morgenpost, 07.01.2010, S. 37; NEWS)

(Alexander Waske deve passar por cirurgia hoje. O duplo especialista sofre há *mais de* dois anos de uma lesão no cotovelo.)

Nos exemplos acima a preposição *über* aparece sempre seguida de uma quantidade, seja ela física (29) ou não, como em (30). Com base nos exemplos acima, podemos afirmar que o sentido *mais-de* se tornou um uso recorrente de *über* que é independente tanto do contexto em que aparece quanto da *protocena*.

## 4 Considerações finais

Neste artigo, procuramos mostrar as principais ocorrências da rede semântica da preposição *über*, adaptando o modelo desenvolvido por TYLER e EVANS (2003) para as preposições de língua inglesa.

E, apesar de termos discorrido apenas sobre os sentidos mais produtivos, já foi possível observar como a preposição *über* é polissêmica. Com relação ao sentido ‘*do-outro-lado-de*’ (2.A) é interessante observar que *über* infere esse sentido independentemente de uma trajetória ou do uso de um verbo de movimento. O sentido

'*temática*' (3.C) nos permite atentar ao fato de que por essa preposição ser tão prototípica para introduzir um tema o seu escopo sintático está aumentando e a mesma ocorre com verbos que não necessitam dessa preposição e com outros que já possuem uma preposição específica, mas essa é preterida. Por fim, o sentido '*mais-de*' (4.A) mostra como a partir da correlação física de uma maior quantidade, ou seja, pela experiência corporificada, esse sentido passa metaforicamente a ser utilizado para fazer referência a entidades abstratas.

Em suma, conseguimos mostrar na dissertação de mestrado que todos os catorze sentidos encontrados para essa preposição são recorrentes e podem ser facilmente acessados pelos falantes de língua alemã. Isso leva a crer que a preposição *über* ainda sofrerá novas mudanças com o passar do tempo exatamente pelo seu uso elevado em determinados campos semânticos.

## Referências bibliográficas

- BELLAVIA, Elena, 'The german über', in PÜTZ, Martin e DIRVEN, René (orgs.) *The construal of space in language and thought*. (Cognitive linguistics research; 8). Berlin; New York, Mouton de Gruyter, 1996.
- BERBER SARDINHA, Tony, *Linguística de corpus*. Barueri, Manole, 2004.
- BERNARDINO, Camila Costa José, *A polissemia da preposição alemã über: um estudo com base na Semântica Cognitiva*. 2012. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-08012013-123037/>>.
- CUYCKENS, Hubert e ZAWADA, Britta (orgs.) *Polysemy in cognitive linguistics: selected papers from the fifth international cognitive linguistics conference*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1997.
- DIEWALD, Gabriele, *Grammatikalisierung: eine Einführung in Sein und Werden grammatischer Formen*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1997.
- DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim, Brockhaus AG, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Grammatik. Band 4*. Mannheim, Brockhaus AG, 2005.
- EVANS, Vyvyan; GREEN, Melanie, *Cognitive Linguistics, an Introduction*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- GEERAERTS, Dirk; CUYCKENS, Hubert, *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. New York, Oxford University Press, 2007.
- HELBIG, Gerhard; BUSCHA, Joachim, *Deutsche Grammatik: ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin und München, Langenscheidt, 2005.
- LAKOFF, George and JOHNSON, Mark, *Metaphors we live by*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003 [1980].

- \_\_\_\_\_. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York, Basic Books, 1999.
- LANGENSCHIEDT, *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin und München, Langenscheidt, 2003.
- LEE, David, *Cognitive Linguistics, an introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- LANGACKER, Ronald W. *Foundations of Cognitive Grammar: theoretical prerequisites*. Vol 1. Stanford, Stanford University Press, 2005 [1987].
- SZCZEPANIAK, Renata, *Grammatikalisierung im Deutschen: eine Einführung*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009.
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs, 'Pragmatic strengthening and grammaticalization' in *Proceedings of the fourteenth annual meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 1988, 406-416.
- \_\_\_\_\_. 'On the rise of epistemic meanings in English: an example of subjectification in semantic change' in *Language* 65(1), 1989, 31-55.
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs e KÖNIG, Ekkehard, 'The semantics-pragmatics of grammaticalization revisited' in TRAUGOTT, Elizabeth Closs; HEINE, Bernd, *Approaches to grammaticalization: focus on types of grammatical markers*. Vol. 2. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1991, 189-218.
- TYLER, Andrea; EVANS, Vyvyan, *The semantics of english prepositions: spatial scenes, embodied meaning and cognition*. New York, Cambridge University Press, 2003.
- WELKER, Herbert Andreas, *Gramática Alemã*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2004.

Sites dos quais exemplos foram retirados:

- <http://de.thefreedictionary.com/oberhalb> acesso em 30.06.12.
- <http://de.thefreedictionary.com/auf> acesso em 30.06.12.
- <http://de.thefreedictionary.com/unter> acesso em 30.06.12.
- <http://www.dwds.de/?qu=%C3%BCber&hidx=0> em 15.06.2012

Recebido em 12/08/2014

Aceito em 02/05/2015

# Entre a Transmissão e a Transferência: implicações éticas, pedagógicas e psicanalíticas da relação mestre-aprendiz no processo de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras

[Between transmission and transference: ethic, educacional and psychoanalytical developments in the relationship master-apprentice in the process of foreign language teaching and learning]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371681835>

Érica S. Wels<sup>1</sup>

**Abstract:** The current article was entailed by an understanding that teaching and learning processes (in the case in point, the teaching of German as a foreign language), as well as the development of specific classroom procedures, are influenced by both objective factors (methods, approaches, measurable tests and exercises) and subjective ones. Unlike Didactics, which emphasizes an objective perspective, it is believed here that elements such as personal interferences, and in particular those related to the figure of the master, heavily influence learning, at times stirring learners' feelings and even blocking apprentices altogether. Such aspects might be analyzed under the light of the Freudian concept of **Transference**, originally born in the psychoanalytic clinic. Another relevant psychoanalytical concept is **sublimation**, a productive and socially acceptable destination for psychological drives. Thus, teaching and learning are viewed as essentially sublimatory activities, and must, according to the view developed along this article, be stimulated by the master, with efforts channeled into the establishment of an awareness-raising and critical learning process, appropriate for the educational challenges of the twenty-first century. Whilst "psychoanalyzing" and deconstructing the pedagogical process, this article is grounded on a view of the classroom as a dialogic environment, wherein masters learn; and where learning is constructed through language and confrontation of otherness.

**Keywords:** Psychoanalysis, Teaching, Subjectivity, Alterity, German.

**Resumo:** O presente artigo parte da compreensão de que os processos de ensino-aprendizagem (no exemplo em questão, o ensino de Alemão como Língua Estrangeira), bem como o andamento de uma aula, são guiados tanto por fatores objetivos (métodos, abordagens, exercícios e testes passíveis de mensuração), quanto por subjetivos. Ao contrário da Didática, que privilegia um viés objetivo, fatos como interferências pessoais, sobretudo voltadas à figura do mestre, influenciam determinadamente a aprendizagem, a ponto de gerar bloqueios e mobilizar os sentimentos dos aprendizes. Tais aspectos podem ser explicados pelo conceito Freudiano de *Transferência*, nascido na clínica psicanalítica. Outro conceito psicanalítico relevante é a *Sublimação*, um dos destinos produtivos e socialmente aceitos da *Pulsão*. Dessa forma, o ensino e a aprendizagem configuram-se como atividades sublimatórias por excelência e que, por isso, de acordo com a visão desenvolvida nesse artigo, devem ser estimuladas pelo mestre, objetivando uma aprendizagem mais consciente e crítica, em sintonia com

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Faculdade de Letras, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Av. Horácio Macedo, 2151, 21941-917, Cidade Universitária, Rio de Janeiro/RJ, Brasil. Email: schludew@gmail.com

os desafios educativos do século XXI. Além de “psicanalisar” e desconstruir o processo pedagógico, o artigo situa-se na concepção de uma sala de aula dialógica, com mestres que aprendem e que se constituem a partir da linguagem e do confronto com a alteridade.

**Palavras-chave:** Psicanálise; Ensino; Subjetividade; Alteridade; Alemão.

**Zusammenfassung:** Der vorliegende Artikel entspricht dem Verständnis, dass der Lehr- und Lernprozess (im behandelten Beispiel das Unterrichten von Deutsch als Fremdsprache), sowie der Fortschritt beim Unterrichten, durch objektive Faktoren (Methoden, Ansätze, Übungen und Aufgaben als Gegenstand der Einschätzung) als auch durch subjektive Faktoren gelenkt wird. Im Gegensatz zur Didaktik, bei der objektive Faktoren eine Rolle spielen, beeinflussen persönliche Interferenzen entscheidend das Lernen, vor allem solche, die auf die Figur des Lehrenden als Ausgangspunkt von möglichen Blockaden und Gefühlsmobilisationen des Erlernens bezogen sind. Diese Aspekte können mit dem Freudschen Begriff der *Übertragung erklärt werden*, der aus der klinischen Psychoanalyse übernommen worden ist. Ein weiteres relevantes psychoanalytisches Konzept ist die *Sublimierung*, als produktives und gesellschaftlich akzeptiertes Ziel des *Triebes*. Lehren und Lernen sind schlechthin sublimierende Aktivitäten, und, in Übereinstimmung mit der Vision dieses Artikels, sollten diese die Lehrenden mit der Zielstellung des bewussten und kritischen Lernens in Übereinstimmung mit den Bildungsanforderungen des 21. Jahrhunderts stimulieren. Neben einer „psychologischen Betrachtung“ und der Dekonstruktion des pädagogischen Prozesses (als Lektüre und Analyseverfahren), fordert der Artikel eine dialoggesteuerte Unterrichtskonzeption von den Lehrenden, die ausgehend von der Sprache sich dieser Konzeption annehmen und in der Auseinandersetzung diese Alterität umsetzen.

**Stichwörter:** Psychoanalyse, Lehren, Subjektivität, Alterität, Deutsch.

*Dedico esse artigo aos meus queridos mestres, aqueles que me ensinaram até mesmo o que desconheciam.*

Não tenho dúvida do insucesso do cientista a quem falte a capacidade de adivinhar, o sentido da desconfiança, a abertura à dúvida, a inquietação de quem não se acha demasiado certo das certezas. Tenho pena e, às vezes, medo, do cientista demasiado seguro da segurança, senhor da verdade [...]. (FREIRE 2002)

## Introdução

Por mais que a Ciência e o discurso científico se esforcem para lançar luzes sobre a complexidade de fatores que se desenrolam ao longo do processo de ensino-aprendizagem, permanecem ainda mais obscuras as razões subjetivas inerentes ao que se dá em sala de aula.

Em outras palavras, a Pedagogia e, mais ainda, a Didática, com seu estudo de métodos e abordagens (STORCH 2009; HUNEKE / STEINIG 2010; ROCHE 2008), procuram elucidar objetivamente aquele processo que é, só em parte, objetivo, sendo, frequentemente, alvo de

dissabores, malentendidos e sentimentos ambivalentes que ligam mestres e aprendizes. Tal aspecto é reforçado pelas idéias de LÜHMANN (2006: 98), no artigo "Schule der Übertragung", no qual o autor questiona o suposto controle racional do andamento de uma aula: "Unterricht ist kein planungsrationales Geschehen, sein Gelingen hängt nur zu einem kleinen Teil von der Instruktionstechnik und zu einem großen von Faktoren ab, die in der Persönlichkeit der Lehrer und Schüler liegen<sup>2</sup>."

Não se trata aqui de instituir, no campo acadêmico, o critério do subjetivo como unicamente válido, em detrimento do objetivo. Por outro lado, observa-se, na prática docente e em estudos ligados aos processos de ensino e aprendizagem, um esgotamento no âmbito desses discursos, destinados, a exemplo da Medicina Tradicional, a tratar o sintoma, e não a causa dos males. Logo, como é de se esperar, a "doença" se manifesta em outro órgão e os resultados, em termos pedagógicos (no sentido de uma formação ética e humanística do indivíduo) são desiguais e insatisfatórios. Além disso, sente-se o mestre desmotivado, incapaz de ensinar para determinados alunos, ou sempre voltado a uma minoria, a qual faz melhor uso dos ensinamentos, por meio de estratégias de aprendizagem acumuladas durante a vida, e dos processos cognitivos inatos de assimilação dos saberes.

Para STOLZMANN e RICKES (1999), muito se espera do estudante quando este ingressa na escola; deseja-se sucesso absoluto na aprendizagem, pois se afirma que este somente tem por obrigação os estudos, ao contrário dos pais, sobrecarregados com o trabalho e as necessidades imperiosas da vida adulta moderna. Porém, "[...] mas que lugar melhor o sintoma teria para se alojar e implicar o outro, senão ali, no único lugar em que se espera um sucesso?" (STOLZMANN / RICKES 1999: 40). O que se deseja salientar aqui é que a visão de qualquer professor é um amálgama de experiências / vivências em contextos variados de ensino, lidando com as queixas e as alegrias dos alunos. Dito de outra forma, talvez soe muito pedagógico falar na dicotomia "fracasso" *versus* "sucesso"; parte-se da concepção de que qualquer professor, esteja no âmbito acadêmico ou não, conheça o fracasso, quando não consegue ensinar algo ou tenta, sem sucesso, se aproximar daquele aluno; quando observa, conversa, para, por fim, "perder" o jogo. Portanto, não se trata de instituir o "sucesso" ou o "fracasso" como as duas categorias possíveis para a transmissão de conhecimento, mas sim de entrar em franco diálogo com aqueles que ensinam; para, ao contrário, incluir o possível "fracasso" como categoria das mais humanas e previsíveis, até no contexto acadêmico, onde normalmente se espera encontrar alunos já minimamente "formados" e motivados:

---

<sup>2</sup> "A aula não é nenhum acontecimento racionalmente planejado, seu êxito depende não somente de uma parte técnica de instruções, mas também, em grande parte, de fatores que residem na personalidade do professor e do aluno." [tradução nossa]



[...] Que há algo da instituição escola aí implicado, não há a menor dúvida. Mas, também não se resolve mudar a *fachada*<sup>3</sup>, como se diz, ou se inventar metodologias milagrosas, se não se buscar entender as fraturas que estão implicadas no processo de aprendizagem. O caminho que tal busca percorre está balizado pela concepção de sujeito que se tem e deseja, concepção esta que se comporta como a bússola a apontar para onde fica o norte. O que, nesses casos, contrariando a Geografia, pode variar dependendo da ética que está sustentando o olhar. (STOLZMANN / RICKES 1999: 41)

Esse artigo bebe nas fontes da Psicanálise, mas não a vê somente como clínica, mas sim como discurso e ética possível; nesse sentido, nos apropriamos de alguns de seus conceitos, a fim de elucidar um pouco do jogo de poder e de sentimentos ambíguos que unem mestre-aprendiz.

Outra contribuição da Psicanálise aponta para a inexistência da relação professor-aluno. Seguindo o conhecido aforisma lacaniano de que a relação sexual não existe, pois não há equação exata entre o sujeito e o objeto de sua satisfação, a relação professor-aluno, aqui chamada mestre-aprendiz, não passa de uma relação abstrata. Como afirma VOLTOLINI (2007), essa relação “[...] ideal, tal como prescrita nas teorias pedagógicas atuais, é a condição de possibilidade para que existam relações estas sempre marcadas pela incompletude e pelo impossível” (VOLTOLINI 2007: 122).

## 1 Psicanálise e Educação

Com o objetivo de realizar um Pós-Doutorado que me situasse na interseção dos saberes acima mencionados, iniciei um levantamento de programas de Pós-Graduação de várias instituições brasileiras, e me deparei com a aplicação clínica da Psicanálise (em sua maioria, e voltada sobretudo a graduados em Psicologia)<sup>4</sup>, com a contribuição significativa de Jacques Lacan (teorias do discurso, da linguagem e da tradutologia), ou a aplicação dos conceitos e textos de Sigmund Freud nas áreas de Estudos Literários e Artes. Percebi, assim, uma lacuna no diálogo entre Psicanálise e Pedagogia, notadamente entre professores e educadores e, mais ainda, no cerne dos discursos que refletem a sala de aula de línguas estrangeiras, uma das motivações dos pesquisadores de Linguística Aplicada, por exemplo.

---

<sup>3</sup> Grifo destacado pelas autoras do artigo.

<sup>4</sup> É importante mencionar que há diversos trabalhos na área da Psicologia da Educação, relacionando Psicanálise e Educação, mas produzidos por pesquisadores da Psicologia. Refiro-me, mais especificamente, a professores ou educadores estudando Psicanálise.

De qualquer forma, segundo ASSIS (2003), realizar um “casamento” entre psicanálise e educação é tão desejável, quanto difícil. No entanto, a autora afirma que a psicanálise em muito pode contribuir para a educação, vislumbrando um futuro promissor para esse encontro.

Leny Magalhães MRECH (2008), através de trabalhos de orientação lacaniana, dentro desta temática, também sugere que a psicanálise possa oferecer novas guias, novos parâmetros, através dos quais é possível repensar o fazer e as relações pedagógicas, que se encontram imersas numa nova configuração de mundo, de saber, de ensino.

Uma das críticas que normalmente é dirigida a tais abordagens refere-se às dificuldades de aplicabilidade dos preceitos psicanalíticos no campo do ensino, além de pontos de distanciamento entre os discursos pedagógico e psicanalítico, alguns dos quais mencionaremos aqui.

Quando se discorre sobre Educação, a tônica bastante presente é o modelo de educação ideal, universal, coletiva; tal aspecto acaba por excluir a singularidade e, conseqüentemente, os caminhos de construção do saber pelo próprio sujeito, ao invés de simplesmente sua reprodução. Como considerar a singularidade num espaço pensado para o coletivo?

Tendo em vista o fato de que a ética da Psicanálise é a ética da diferença, esta se ocupa, portanto, do singular que cada sujeito traz com seu sintoma e sua modalidade de gozo. Ora, conviver com a diferença é um dos maiores desafios do século XXI, e é na Educação que devemos encontrar um discurso de tolerância e respeito ao Outro, além do estímulo de com este Outro aprender. Mrech (2008), ao resumir alguns dos conceitos mais importantes do pensamento lacaniano, situa no *Seminário 11* a primeira fala de Lacan acerca das concepções do inconsciente freudiano: o inconsciente freudiano seria calcado no Outro, na transferência e no retorno do recalçado; Lacan aproxima o inconsciente da Linguística ao revelar que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. O inconsciente lacaniano é pulsante, em permanente movimento. Ainda segundo a explanação de Mrech, o último ensino de Lacan, que ocorre após o *Seminário 20*, traz a radicalização de todos os conceitos, levando à renúncia de uma leitura do Outro pautada no universal, na cultura e na linguagem, privilegiando aquilo que é da ordem do *Um* e do singular de cada sujeito. No *Seminário 20*, revela que a realidade é abordada mediante os aparelhos de gozo e explica que esses aparelhos são da ordem da linguagem. A partir daí, o teórico não acredita mais que a linguagem seja o eixo central de seu pensamento e fala de uma mudança da *linguagem* para a *linguisteria*. Em seus escritos, Lacan oferece diversos elementos que contribuem para uma virada na visão do sujeito, numa sociedade que privilegia exatamente o gozar, não mais pautada somente pelo simbólico.

Contudo, não é nosso objetivo oferecer uma leitura detalhada dos preceitos lacanianos, que fogem ao nosso *corpus* de pesquisa e aos limites do presente trabalho. É válido afirmar que, através desses breves aspectos do pensamento laciano, resumidos por Mrech, a psicanálise é convidada a dialogar com a cultura, suas instituições e suas novas configurações.

Em consonância com o que foi exposto acima, Paulo FREIRE (1996), em sua *Pedagogia da Autonomia*, chama a atenção para o par formador-aluno, estabelecendo a complexidade como possível chave de entendimento nessa troca:

Se, na experiência de minha formação, que deve ser permanente, começo por aceitar que o *formador* é o sujeito em relação a quem me considero o *objeto*, que ele é o sujeito que *me forma* e eu, o *objeto* por ele *formado*, me considero como um paciente que recebe os conhecimentos conteúdos-acumulados pelo sujeito que sabe e que são a mim transferidos. (FREIRE 2003: 22)

A conclusão dessa passagem, na qual sujeito – objeto se confundem, pois todos são sujeitos que aprendem, leva a um dos mais conhecidos aforismos freireanos: “Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Quem ensina ensina alguma coisa a alguém.” (FREIRE 2003: 23)

## 2 A Transferência

Subjacentes aos processos objetivos que ocorrem na sala de aula de línguas estrangeiras, como os inúmeros recursos didáticos que facilitam a transmissão de conhecimento (também de natureza objetiva, ou seja, passíveis de mensuração e teste), ocorrem processos de natureza subjetiva.

Trata-se da resistência a alguns mestres, por parte dos aprendizes, dos bloqueios que estes apresentam ao lidarem com este ou aquele professor. Vale ressaltar que tais aspectos, em se tratando de uma língua estrangeira complexa, como o Alemão, possuem um peso relevante na conjugação de fatores que contribuem para uma sala de aula de boa atmosfera e propícia ao aprendizado. Destaca-se a construção de um ambiente dialógico, de troca e interação, na qual o mestre se mistura ao processo, e não permanece acima dele, como algumas práticas pedagógicas o pintam. Novamente, é uma contribuição freireana que resume a complexidade desse processo: “É que o trabalho do professor é o trabalho do professor com os alunos e não do professor consigo mesmo.” (FREIRE 2003: 64).

Nessa mesma direção, Lühmann destaca o perigo na crença de verdades absolutas, passada por trás de instruções requintadas, técnicas e abordagens, trazendo, em seu lugar, algo inapreensível (“Etwas nicht faßbares ist im Spiel”) para o centro das possibilidades que procuram explicar quando “uma aula dá certo” ou “dá errado”:

Erfolg oder Misserfolg hängen offensichtlich nur zum Teil davon ab, ob der Unterricht ‘lehrerzentriert’, ‘fragend-entwickelnd’ in Gruppenarbeit, als entdeckendes Lernen oder gar nicht organisiert ist. Auch Verhaltensweisen des Lehrers, die noch vor aller Methode wichtig und wirksam sind – wie zum Beispiel Klarheit der Ziele, sicheres Auftreten und regelmäßiges Wiederholen –, garantieren keinen Erfolg. Etwas nicht faßbares ist im Spiel [...].<sup>5</sup> (LÜHMANN 2006: 98-99)

Além disso, seria ensinar algo místico, transcendental, ou algo próximo do concreto, facilmente transmissível, como uma “receita de bolo”? (STOLZMANN / RICKES 1999: 41). Será que basta a intenção daquele que ensina, para alcançar aquele que aprende? E se o aprendiz não apresenta disposição para conhecer o que se lhe quer ensinar? Aqui reside um dos maiores problemas dos discursos acerca do ensinar, seja qualquer um o objeto de ensino: como se houvesse uma equação composta por dois polos, e, ao acionar o lado que ensina, o lado que aprende automaticamente recepcionasse os conteúdos. Quem ensina, percebe que o processo caminha por outras vias, menos óbvias, de uma complexidade que vai além da vontade pura e consciente de ensinar, e dos aparatos que cercam esses esforços.

Um dos conceitos que melhor sintetiza tais fenômenos é a *Transferência* (*Übertragung*), termo Freudiano de ampla repercussão e, até hoje, um dos pilares do trabalho na clínica psicanalítica.

Glauben Sie übrigens nicht, dass das Phänomen der Übertragung [...] durch die psychoanalytische Beeinflussung geschaffen wird. Die Übertragung stellt sich in allen menschlichen Beziehungen ebenso wie im Verhältnis des Kranken zum Arzte spontan her, sie ist überall der eigentliche Träger der therapeutischen Beeinflussung, und sie wirkt um so stärker, je weniger man ihr Vorhandensein ahnt.<sup>6</sup> (FREUD 1909: 63)

Apesar de a transferência ser a base da clínica psicanalítica, ela se manifesta em grande parte das relações humanas, sendo comparável, no senso comum, àquele sentimento de antipatia ou aversão gratuita que experimentamos, ao nos relacionarmos com outras pessoas. “[...] Todas

<sup>5</sup> “O sucesso ou o fracasso dependem evidentemente somente em parte, se a aula for ‘centrada no professor’, ‘desenvolvida a partir de questionamentos’ em trabalho de grupos, como uma aprendizagem a partir da descoberta, ou se nem for organizada. Também o comportamento do professor, que é mais importante e eficaz que qualquer método – assim como, por exemplo, a clareza dos objetivos, postura segura e revisão regular –, não garante o sucesso. Algo que não é apreensível está em jogo.” [tradução nossa]

<sup>6</sup> “Não pensem, além disso, que o fenômeno da Transferência [...] seja produzido pela influência da psicanálise. A Transferência surge espontaneamente em todas as relações humanas e de igual modo nas que o doente entretém com o médico; é ela, em geral, o verdadeiro veículo da ação terapêutica, agindo tanto mais fortemente quanto menos se pensa em sua existência.” (Tradução da Editora Imago)

as nossas relações pessoais são permeadas por emanções de energias psíquicas desconhecidas oriundas de um território obscuro e inatingível.” (CUNHA 2012: 4). Em outras palavras, a Psicanálise ensina que transferimos sentimentos diversos, a partir de nossas vivências anteriores, as quais deixaram marcas psíquicas inconscientes. Após essas breves definições, pode-se entender o porquê da Educação ser um campo marcado fortemente pelo fenômeno transferencial.

Antes de prosseguirmos, vale a pena comentarmos um pouco do percurso do conceito da Transferência. O termo não é exclusivo do vocabulário psicanalítico, característica, a propósito, que se presta a muitos outros conceitos freudianos. Utilizada em inúmeros campos, a transferência implica uma ideia de deslocamento, de transporte, de substituição de um lugar por outro, sem que esta operação afete a integridade do objeto (ROUDINESCO / PLON 1998: 767). Todas as correntes do Freudismo consideram a transferência essencial para o processo psicanalítico, porém, conforme as escolas, há divergências quanto ao seu manejo pelo analista, ao seu lugar no tratamento, entre outros aspectos.

Historicamente, ela passa a ser utilizada e reconhecida por Freud após o abandono da hipnose e da catarse, permitindo a inovação, para as psicoterapias da época, de usá-la como instrumento de cura no processo de tratamento. A princípio (*Estudos sobre a histeria, A Interpretação dos sonhos*), Freud localiza a transferência como “um deslocamento do investimento no nível das representações psíquicas, mais do que um componente da relação terapêutica” (ROUDINESCO / PLON 1998: 767). Por fim, pode-se dizer que a transferência surge a partir dos relatos de Anna O. (Bertha Pappenheim), em tratamento com Josef Breuer e, na obra de Freud, a partir da análise de Dora (Ida Bauer), em 1905. Esta experiência apresenta-se como negativa, pois Freud, como psicanalista, se recusa a ser objeto do arroubo amoroso de sua paciente, opondo-lhe resistência, que, em contrapartida, produz uma transferência negativa por parte de Dora. Tal posicionamento é mais tarde chamado por Freud de Contratransferência. Em 1912, em seu primeiro texto voltado exclusivamente para o tema, intitulado “A dinâmica da transferência”, Freud começa a perceber que os sentimentos inconscientes do paciente para com o analista são baseados em imagens parentais. Distingue a transferência positiva, feita de ternura e amor, da negativa, vetor de sentimentos hostis e negativos, além da mista, que reproduz sentimentos ambivalentes da criança em relação aos pais.

ROUDINESCO e PLON (1998) destacam ainda o nome de Sandor FERENCZI, que, desde 1909, observa a transferência presente em todas as relações humanas: entre professor e aluno,

médico e paciente. No entanto, Ferenczi salienta que na análise o paciente coloca inconscientemente o terapeuta numa posição parental.

Através de uma de suas frases mais citadas, Freud nos ensina que a educação, juntamente com o governo e a Psicanálise, estaria entre as três profissões impossíveis, situadas num contexto de algo que sempre escapa, movido por amores e dissabores, e diferentemente de outros saberes, a mercê do desejo: “Es hat doch beinahe den Anschein, als wäre das Analysieren der dritte jener ‘unmöglichen’ Berufe, in denen man des ungenügenden Erfolgs von vornherein sicher sein kann. Die beiden anderen, weit länger bekannten, sind das Erziehen und das Regieren.”<sup>7</sup> (FREUD 1937: 59)

A Psicanálise pode ser pensada, portanto, como uma ética possível, muito além da moldura de uma metodologia ou dos alicerces aparentente seguros de um método. É a área que institui o sujeito desejante como paradigma, e enxerga o processo de aprendizagem como feito de “saltos e pulos”, longe de um acúmulo linear e progressivo de conhecimentos. Há algo de filosófico e socrático aí, na figura do parteiro de ideias, o mestre menos intervencionista e que vê no ensinar e no aprender grandes experiências na direção de instruir um sujeito na busca de seu próprio caminho e na construção de seu próprio conhecimento.

Ainda sobre a transferência e retomando Lacan, argumenta WILLEMART (1996: 207):

Quantas vezes ouvimos alunos que, ruins em matemática com tal professor, acordam com outro e passam a entender. A formação aos pulos e aos saltos da qual fala Lacan acontece nesse despertar da transferência, momento após o qual tudo parece fácil de entender e memorizar. Mas não podemos exigir esse ideal de todos [...].

Nesse sentido, Willemart chama a atenção para o fato de que a transmissão mesma nos escapa e, assim como o inconsciente, é constituída pelo dinamismo e pela atualização. O que vale destacar nesse fragmento, ancorados por Lacan é a falha, a falta, o fracasso, elementos que, às vezes aparecem nos discursos de professores como algo surpreendente e inexplicável, e, principalmente, muito distantes da proposta didático-pedagógica consistente passada em sala de aula.

Outro dia, uma ex-aluna que fez uma disciplina de pós em 1982 me disse: “Nunca esquecerei o que o senhor falou neste ano”. Ela não foi muito explícita, mas podemos afirmar que não é para se preocupar muito com o resultado efetivo de nosso ensino. Não são certos métodos de avaliação tão na moda atualmente que vão averiguar um ensino ruim ou mau. Estas avaliações dos professores pelos alunos refletem apenas um ponto de vista imaginário e do momento, que gira em torno do gostar ou não gostar do professor; [...] Resumindo, a “pedagogia” entre aspas proposta pela psicanálise gira ao redor de saltos e pulos, incentiva o fracasso, o inacabado e a

<sup>7</sup> “Quase parece como se a análise fosse a terceira daquelas profissões ‘impossíveis’ quanto às quais de antemão se pode estar seguro de chegar a resultados insatisfatórios. As outras duas, conhecidas há muito mais tempo, são a educação e o governo.” (Tradução da Editora Imago)

repetição obstinada, consiste em interpretar as informações para abrir os ouvintes a outras redes simbólicas ...]. (WILLEMART 1996: 209).

### 3 Mestre e aprendiz na dinâmica da transferência

A relação professor-aluno é, à primeira vista, das mais simples. Para muitos, a relação pedagógica é definida a partir da escolha de um bom método de ensino, uma distribuição adequada do conteúdo pelo tempo disponível e um certo conhecimento das competências intelectuais e dos perfis dos aprendizes. Contudo, quem ensina, seja como professor “formado” ou em formação, já é capaz de perceber que algo escapa a esse arranjo. E é capaz de escapar por entre os dedos, entre o giz e a lousa, a toda aula. Os ensinamentos psicanalíticos dirigem nossa atenção para o vasto mundo subjetivo que emerge de mestres e aprendizes, cada qual sofrendo constantemente a pressão de seus desejos, alguns dos quais reprimidos. “O professor que conhece a Psicanálise sabe que o conhecimento está sempre permeado pelo desejo.” (CUNHA 2012: 4)

[...] O professor que aceita o paradigma psicanalítico está sempre interessado em ir além de ministrar uma boa aula – no sentido técnico da expressão. Seu olhar volta-se constantemente para os motivos desconhecidos que o levam a estar ali, as possíveis razões que o motivam a relacionar-se com os alunos desta ou daquela maneira. Ele é um profissional que tende a valorizar menos a manutenção do bom comportamento de seus educandos e mais a livre expressão das crianças e dos jovens que estão sob os seus cuidados. (CUNHA 2012: 4)

Conhecer o conceito da transferência, por parte dos mestres, é minimamente necessário a um melhor manejo das relações que se desenrolam em sala de aula, concebendo-a como palco de subjetividades em conflito e interação, e alvo de jogos de poder.

KUPFER (1986) sustenta, como condição do mestre, ser aquele que possibilita o acesso do aluno ao conhecimento. Há, portanto, um desejo de transmissão, de ensinar algo a alguém que está na posição de querer saber (o que não é pouco): “Pela via da transferência o aluno passará por ele – pelo professor –, usá-lo-á, por assim dizer, saindo dali com um saber do qual tomou posse e que constituirá a base e o fundamento para futuros saberes e conhecimentos.” (KUPFER 1986: 100)

Vale ressaltar que a transferência implica uma suposição de saber, em que vai se fundar a autoridade do professor. É preciso, dessa forma, que este possa sustentar aquilo que o aprendiz lhe endereça. Só assim será possível ensinar.

Retornamos, assim, ao par subjetividade-alteridade, já que a transferência se manifesta obrigatoriamente de um sujeito para outro. O mestre, a exemplo da contribuição freudiana, pode ser presa da chamada Contratransferência, guardando sentimentos complexos e, às vezes, contraditórios, em relação aos seus aprendizes, mas igualmente determinantes na dinâmica da relação de ambos. “Wenn Menschen einander belehren, dann ist dies kein neutrales Verhältnis geschickter Manipulation wie vielleicht zwischen Handwerksmeister und Werkstück.”<sup>8</sup> (LÜHMANN 2006: 99).

Portanto, a transferência é dinâmica, passível de construções e desconstruções permanentes e essencial ao jogo de poder e de afeições, desejo e vontade, que se instaura em qualquer sala de aula. Freud, ao falar de mestres e aprendizes, a julga indispensável:

Wir warben um sie [unsere Lehrer] oder wandten uns von ihnen ab, imaginierten bei ihnen Sympathien oder Antipathien, die wahrscheinlich nicht bestanden, studierten ihre Charaktere und bildeten oder verbildeten an ihnen unsere eigenen. Sie riefen unsere stärksten Auflehnungen hervor und zwangen uns zur vollständigen Unterwerfung; wir spähten nach ihren kleinen Schwächen und waren stolz auf ihre großen Vorzüge, ihr Wissen und ihre Gerechtigkeit. Im Grunde liebten wir sie sehr [...]; ich weiß nicht, ob alle unsere Lehrer dies bemerkt haben. [...] Wir waren von vornherein gleich geneigt zur Liebe wie zum Hass, zur Kritik wie zur Verehrung gegen sie. [...] <sup>9</sup> (FREUD 1914: 256).

Outro aspecto relevante na relação que aqui se propõe é instituir o espaço da sala de aula como eminentemente dialógico, palco de interação, no qual convergem inúmeros discursos (BAKHTIN [1929] 1986). Conceber esse dialogismo como troca, e não como arma de poder (fortalecimento da hierarquia entre professor e aluno), contribui para uma aprendizagem mais democrática e em sintonia com as demandas sociais do século XXI. Trata-se da pluralidade dialógica e do direito à expressão, numa forma de saber construída, distante, assim do saber convencional, passível de medição e avaliação.

## 4 Sublimação: breves aspectos

Além do conhecimento do campo transferencial, salientamos outro termo presente em vários escritos de Sigmund Freud: a Sublimação.

<sup>8</sup> “Quando os seres humanos ensinam uns aos outros, então o que se dá não é uma relação neutra de uma manipulação habilidosa, como talvez entre um artesão e a peça a ser trabalhada.” [Tradução nossa]

<sup>9</sup> “Nós os [nossos professores] cortejavamos ou lhes virávamos as costas; imaginávamos neles simpatias e antipatias que provavelmente não existiam; estudávamos seus caracteres e sobre estes formávamos ou deformávamos os nossos. Eles provocavam nossa mais enérgica oposição e forçavam-nos a uma submissão completa; bisbilhotávamos suas pequenas fraquezas e orgulhávamos-nos de sua excelência, seu conhecimento e sua justiça. No fundo, sentíamos grande afeição por eles, se nos davam algum fundamento para ela, embora não possa dizer quantos se davam conta disso.” (Tradução da Editora Imago)



Na Alquimia, tal processo designava o processo de modificação radical que convertia o estado sólido em gasoso sem a mediação do estado líquido. No Alemão, *Sublimierung*, indica um movimento de ascensão ou elevação daquilo que se sustenta no ar. O escritor Johann Wolfgang von Goethe utiliza essa palavra, vinculando-a a uma necessidade de trabalho do espírito, onde sentimentos e acontecimentos precisariam ser “trabalhados, acomodados, sublimados.”

Dentro da teoria psicanalítica, a *pulsão* pode ser recalçada, revertida em seu oposto, retornar em direção ao eu ou ser sublimada. Na *sublimação*, a *pulsão* mantém o seu teor sexual, porém sua finalidade passa a ser social.

O termo foi empregado por Sigmund Freud em 1905 (*Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*) para designar o ato de impulsionar. Carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem. O conceito está estreitamente ligado aos conceitos de libido e de narcisismo. Em 1905, pulsão era essencialmente a pulsão sexual. Na edição de 1910 dos *Três Ensaios*, Freud define a pulsão como uma demarcação entre o psíquico e o somático: Pulsão é a representação psíquica de uma fonte endossomática de estimulações que fluem continuamente, em contraste com a estimulação produzida por excitações esporádicas e externas.

Freud diferencia pulsão sexual de instinto sexual. Para ele, a pulsão sexual não se reduz às atividades sexuais, mas é um impulso cuja energia é constituída pela libido. Diferencia a pulsão sexual das outras pulsões. A pulsão sexual é composta da satisfação genital e da função de procriação. (ROUDINESCO / PLON 1998)

No processo sublimatório, o eu possui um papel importante por se constituir como instância capaz de reter uma reserva de libido, adiando a satisfação e deslocando energia para fins considerados nobres. A sublimação se origina dentro dos impasses da satisfação pulsional direta, passa pelas exigências culturais coercitivas, até intercambiar um objetivo primeiro por um outro, valorizado do ponto de vista estético e moral: “A libido vem encontrar sua satisfação nos objetos [...], objetos socialmente valorizados, objetos aos quais o grupo pode dar sua aprovação, uma vez que são objetos de utilidade pública.” (FREUD 1905: 167)

Por que o conceito de “Sublimação” é igualmente importante, na pesquisa dos processos subjacentes ao ensinar / aprender? A arte é vista por Freud como uma satisfação substitutiva e psiquicamente eficaz, devido ao papel que a imaginação e a fantasia ocupam na vida anímica; de acordo como pensar Lacaniano, ela é um modo específico de organização em torno do vazio. Os três termos que Freud define para a “sublimação” são a arte, a religião e a ciência.

Logo, incluímos aprendizagem como “ciência”, segundo os termos freudianos que promovem a sublimação. Vale destacar que a “sublimação” é um processo inconsciente, mas que, pode ser desencadeada através de uma fonte concreta e consciente. Em outras palavras, promover e estimular o saber são formas simples que o professor e a instituição de ensino possuem para promover a sublimação. Em termos psicanalíticos, a sublimação geraria sujeitos mais dispostos a aprender e capazes de viver melhor, lidando com os seus desejos. Afinal, os desejos contrários, a repetição e a resistência são velhos conhecidos dos professores.

## 5 Transmissão e transferência

Finalmente, relacionamos o conceito de *transmissão* (STOLZMANN / RICKESS 1999), oriundo da área da Pedagogia e em diálogo com a *transferência* acima descrita. Outros processos se dão no cenário do ensino; entre eles, a transmissão, que é definida como a capacidade, a disponibilidade do professor em transmitir conhecimento, transferindo saberes e fortalecendo seu papel em todo o processo. A qualidade da transmissão deve ser ressaltada, e é ela que faz daquele que ensina um mestre. Porém, já nos ensinam diversos teóricos da Educação, notadamente Paulo Freire (2003, 2011) que o saber pressupõe humildade, e, sobretudo, deve-se continuamente desejar aprender. Tal postura repudia qualquer pressão hierárquica, distanciando o mestre da mais importante fonte de aprendizagem do ensinar: o próprio aprendiz.

Há algo no processo de ensinar e aprender que escapa à tentativa de tirar alguém do “limbo da ignorância e passá-lo para o lado dos que conhecem” (STOLZMANN / RICKES 1999: 41). Esse algo talvez seja a afetividade, o amor transferencial, ou a vontade de transmitir, que gera a vontade de saber.

Esse posicionamento permite a consciência essencial de que cada aluno deve recriar o caminho da construção do conhecimento de forma original. Nesse sentido, a própria biografia de Freud é exemplar na promoção de uma vida marcada pelo desejo de saber, pela superação via processos sublimatórios, e pela consciência de que é necessário amar o seu mestre, para, enfim, tornar-se o mestre de si mesmo. A respeito de seus mais importantes mestres e antecessores, é o próprio Freud que reconhece: “[...] Breuer, Charcot e Chobrack, esses três homens tinham me transmitido um conhecimento que, rigorosamente falando, eles próprios não possuíam” (*apud* KUPFER 1989: 26).

Nesse sentido, a concepção de Freud sobre o ensino e a transmissão parte da ideia de que o professor transmite até o que não possui. É o que defende Ferreira:

Essa formulação nos permite pensar no ato de ensinar. Primeiro, que a constituição do saber por um aluno tem vicissitudes que aquele que ensina ignora. Depois, a de que a transmissão pode acontecer sem uma mediação do saber e na presença ausência, por assim dizer, daquele que ensina, no vazio que ele deixa, para que o desejo de saber se instaure no outro. Na possibilidade do aluno operar uma dessuposição de saber naquele que ensina (FERREIRA 2001: 144).

Em outras palavras, a posição e o(s) discurso(s) que o professor assume é o que vai determinar se seu ato pedagógico transmite o saber ou o desejo de saber no aluno. O desenrolar da relação se dá via transferência de sentido, ou seja, o aluno atribui ao professor um sentido especial (aquele capaz de despertar nele o desejo de saber). No entanto, o professor tende a se apoderar desse sentido especial e passa a ocupar uma posição de mestre sabe-tudo que tem nas mãos o saber sobre o desejo do aluno. Só que esse saber que o professor julga possuir sempre lhe escapará.

Segundo FERREIRA (2001), o professor é o objeto da transferência e entra, com seu ser, na economia libidinal do aluno. Isso pode possibilitar tanto que o sujeito produza um saber, quanto que se feche a essa experiência. Pode levar tanto a uma produção quanto a uma destituição dessa possibilidade, segundo o lugar que ocupa para o aluno e segundo também o tratamento que o professor venha a dar ao que desponta dessa e nessa relação.

A partir dessa perspectiva, o entendimento da relação professor-aluno e do ato pedagógico ganha novos contornos e podem passar a ser construídos a partir do inusitado, das incertezas, das incongruências, e não simplesmente referenciados pelos modelos pré-estabelecidos, antecipando e ditando os passos da relação e ato pedagógicos.

Assim, abordar a noção psicanalítica de transferência no terreno educacional nos permite entender melhor a relação professor-aluno, compreendendo que ela não é um processo que se dá à toa, mas que diz algo da realidade psíquica dos agentes envolvidos no processo educacional.

Minimamente, ao mostrar que muitos dos fenômenos da sala de aula são mais humanos, isto é, subjetivos, do que técnicos, o paradigma psicanalítico abre um campo frutífero de diálogo e reflexão para mestres e alunos, em busca de uma vivência que reconhece a alteridade. Estar com o outro, respeitá-lo e com ele (con)viver, reside aí um dos maiores desafios e delícias do ensinar. Solicita-se, então, menos preocupação com o método, e mais cuidado com o sujeito, razão principal de todo o processo. Ou seja, o que as ideias freudianas sugerem é uma ética, longe de ser uma doutrina, ou um catálogo de instruções. A

Psicanálise encaminha o professor para um reconhecimento das fragilidades do processo pedagógico, deslocando-o do centro de poder, minimizando-lhe a angústia e tornando-o uma pessoa menos obcecada com a imposição de seu ponto de vista, de sua moral, sua Verdade. Nessa perspectiva, ainda que utilizemos a expressão “mestre”, não remetemos à acepção tradicional que essa palavra comporta, como autoridade suprema, de saber indiscutível e capaz de disciplinar e impôr a ordem, de fazer alunos obedecerem. Entre os fatores que contam na assimilação dos conteúdos escolares estão as disposições inconscientes favoráveis, quando se dá algo positivo, ou desfavoráveis, que convergem para o fracasso, isto é, mais para desejos que situam no campo de fenômenos interpessoais, transferenciais, diversos, do que às peculiaridades do método de ensino ou do material didático.

Nesse sentido, os autores que se ocupam desse campo de investigação, convergem para um ponto em comum: a importância da liberdade de pensar, de especular, de elaborar hipóteses, reformulá-las e, até mesmo, abandoná-las, dando sempre lugar ao novo. Souza (2003) lembra que a obra de Freud é marcada por esse movimento, e que sua genialidade estava em sua liberdade de pensar. Igualmente, a obra de Jacques Lacan, apresenta-se marcada por essa espontaneidade na relação com o saber.

Esperamos, com o texto exposto, ter fornecido pontos de reflexão, no sentido de “psicanalisar” e desconstruir a pedagogia da sala de aula, a fim de melhor entender os bloqueios e obstáculos na aprendizagem de línguas estrangeiras. Não é nosso objetivo curar as práticas da sala de aula, mas pelo menos deixá-las falar...

## Referências bibliográficas

- ASSIS, Maria Bernadete Amêndola Contart de, ‘Psicanálise e educação: passado, presente, futuro, perspectivas’, in OLIVEIRA, Maria Lúcia (org.). *Educação e psicanálise: história, atualidade e perspectivas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- BAKTHIN (1929), *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- CRUXÊN, Orlando, *A Sublimação*. Psicanálise Passo a Passo 51. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CUNHA, Marcos Vinicius da. 'Freud: Psicanálise e Educação'. In: *Psicologia da Educação*, São Paulo, Unesp, 2012, 1-21. <http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/140/3/01d08t01.pdf/> (04/08/2014).
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo, *Freud e o Inconsciente*. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FÉDIDA, Pierre, *Clínica Psicanalítica: Estudos*. Trad. Cláudia Berliner, Martha Prada e Silva e Regina Steffen. São Paulo: Editora Escuta, 1988.
- FREIRE, Paulo, *Pedagogia do Oprimido*. 50. ed. r. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 27. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003 [1996].
- FREUD, S. ‘Três ensaios sobre sexualidade (1905)’ in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. VII.

- \_\_\_\_\_'Cinco lições de psicanálise (1909)' in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XI
- \_\_\_\_\_'Leonardo da Vinci e uma lembrança da infância (1910)' in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XI
- \_\_\_\_\_'A Dinâmica da Transferência (1912)' in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XII
- \_\_\_\_\_'A história do movimento Psicanalítico (1914)' in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XIV
- \_\_\_\_\_'Algumas reflexões sobre a Psicologia do Escolar (1914)' in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XIII
- \_\_\_\_\_'Observações sobre o amor transferencial (Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise III (1915))' in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XII
- \_\_\_\_\_'O mal-estar na civilização (1929)' in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XXI
- \_\_\_\_\_'Análise terminável e interminável (1937)' in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XXIII
- HUNEKE, Hans-Werner; STEINIG, Wolfgang. *Deutsch als Fremdsprache: eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2010.
- KUPFER, M. C. M, *Freud e a Educação: o mestre do Impossível*. São Paulo: Scipione, 1989.
- LÜHMANN, Hinrich, 'Schule der Übertragung' in PAZZINI, Karl-Josef / GOTTLOB, Susanne (Ed.). *Einführungen in die Psychoanalyse II: Setting, Traumdeutung, Sublimierung; Angst, Lehren, Norm, Wirksamkeit*. Bielefeld: Transcrip, 2006, 97-118.
- MAURANO, Denise. *A Transferência - Psicanálise Passo-a-passo - Vol. 72*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MEZAN, Renato, *Freud: a Trama dos Conceitos*, 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MRECH, Leny Magalhães, 'Lacan, a educação e o impossível de educar' in *Lacan pensa a Educação*. II (9), 2008, 18-29.
- ROCHE, Jörg, *Fremdsprachenerb, Fremdsprachendidaktik*. 2. Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel, *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- STOLZMANN, Marianne Montenegro; RICKES, Simone Moschen, 'Do dom de transmitir à transmissão de um dom' in *Psicanálise e Educação. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. IX (16), 1999, 39-51.
- STORCH, Günther, *Deutsch als Fremdsprache – Eine Didaktik. Theoretische Grundlagen und praktische Unterrichtsgestaltung*. Stuttgart: Wilhelm Fink, 2009.
- VOLTOLINI, Rinaldo, 'A relação professor-aluno não existe: corpo e imagem, presença e distância' in *ETD – Educação Temática Digital*. Campinas, (8), 2007, 119-139.
- WILLEMART, Philippe, 'Psicanálise e pedagogia ou transmissão e formação'. In: *Revista USP*, São Paulo, Set. / Nov. 1996, 201-209. <http://www.usp.br/revistausp/31/17-philippe.pdf> (04/08/2014)

Recebido em 09/08/2014

Aceito em 31/01/2015

# German Literature as World Literature, hrsg. von Thomas O. Beebee

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371841875>

Heike Muranyi<sup>1</sup>

BEEBEE, Thomas O. (Hrsg.). *German Literature as World Literature*. New York u. London: Bloomsbury, 2014. ISBN 978-1-62356-391-2.

---

Mit *German Literature as World Literature* legt Thomas O. Beebee eine Aufsatzsammlung vor, die einen so sinn- wie überfälligen Blickwinkel auf die deutsche Literatur – d. h. der literarischen Produktion in deutscher Sprache – einnimmt. Mit David DAMROSCH (2003) davon ausgehend, dass es sich bei Weltliteratur um eine „elliptical refraction of national literature“ handelt, untersucht der Band deutsche Literatur an ihren Schnittstellen zu anderen Literaturen und Rezeptionskulturen. In Anbetracht der hohen Spezifik der Einzelbeiträge richtet sich dieses Buch vornehmlich an den germanistisch interessierten und versierten Leser – fortgeschrittene Studenten und Wissenschaftler –, der mit der Problematik und Komplexität des Weltliteraturbegriffs bereits vertraut ist. Die Form des Sammelbands kommt dabei der begrifflichen Komplexität entgegen, wie Beebee in seiner ausführlichen und äußerst lesenswerten Einführung erklärt: „The capaciousness, as well as the polylingual and multicultural features of WL present formidable obstacles to its study, and call for collaborative approaches that conjoin a range of expertise.“ (11).

War die Verwendung des deutschen Begriffs der Weltliteratur im internationalen literaturwissenschaftlichen Diskurs längst etabliert und die Wichtigkeit deutscher Beiträge zu seiner – traditionell in der Komparatistik verorteten – theoretischen Diskussion unangefochten, so ließ eine akademische Erörterung und Exemplifizierung

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Paraná (UFPR), Setor de Ciências Humanas, DEPAR, Archiv.br, Rua General Carneiro, 460, Edifício D. Pedro I - 10º andar, 80.060-150, Curitiba, PR, Brasil. Email: heike.muranyi@archivbr.de

der Anwendbarkeit des Begriffs auf die deutsche Literatur in größerem Umfang bislang auf sich warten.

In drei Kategorien (“Goethe’s Weltliteratur/World Literature”, “Ausstrahlungen/Emanations” und “Schnittmengen/Intersections”) belegen die insgesamt neun Beiträge auf beeindruckende Weise, wie vielfältig sich eine germanistische, literaturwissenschaftliche Forschung unter dem Vorzeichen des Weltliteraturbegriffs gestalten lässt. Damit leistet *German Literature as World Literature* nicht nur einen Beitrag zur germanistischen Literaturforschung als solche, sondern steuert auch zu einer Begriffsdebatte bei, welche in Zeiten von Globalisierung und einer damit einhergehenden erhöhten Mobilität sowie zahlreichen neuen Migrationsbewegungen und kulturellen Transferprozessen nicht nur hoch im Kurs stehen, sondern auch und vor allem zu einer Revision der Inhalte und Deutungsmöglichkeiten der zur Diskussion stehenden Begrifflichkeit aufrufen sollte.

Indem *German Literature as World Literature* den Schwerpunkt auf die Schnittstellen von nationaler und Weltliteratur legt, sieht sich der Band nicht zuletzt einem komparatistischen Ansatz verpflichtet, der jedoch, wie Beebee in seiner Einführung schreibt, den Fokus stärker auf die den literarischen Traditionen inhärenten Dynamiken richten müsse. Des Weiteren rekapituliert Beebee den deutschen Anteil an der Formung des Konzepts der Weltliteratur, betont die Durchlässigkeit in Beziehung zum kulturellen Anderen als eine Konstante der deutschen Literatur („From the *Germania* of Tacitus [...] to the emergence of Turkish-German literature and the presence of Russian German writers such as Wladimir Kaminer on the current scene, German literature has been imbricated in other cultural traditions“) und reüssiert schließlich die verschiedenen Deutungen des Weltliteraturbegriffs, wobei er in der Auseinandersetzung mit der Kritik am qualitativen, ‚hyperkanonischen‘ Weltliteraturbegriff zwar sehr stimmig mit Durs Grünbein argumentiert, auf einen für die (komparatistische) Diskussion grundlegenden und sicherlich auch noch heute lesenswerten theoretischen Beitrag von René ÉTIEMBLE („Faut-il réviser la notion de Weltliteratur?“) jedoch nicht verweist.

Geradezu als Reverenz an den unbestrittenen Gründervater der Diskussion widmen sich die ersten beiden Beiträge des Bandes der Goethischen Lesart des Weltliteraturbegriffs. Chunjie ZHANG beleuchtet in ihrem Aufsatz Goethes Rezeption

chinesischer Literatur und kommt bei ihrem Vergleich der weiblichen Hauptfiguren der *Wahlverwandtschaften* (1809) und dem erst 1832 ins Englische übersetzten Roman von Cao Xuequin, *The Story of the Stone* (1791) – d.h. zwischen zwei intertextuell nicht direkt miteinander in Beziehung stehenden Texten – zu erstaunlichen Ergebnissen. Auch Daniel PURDY setzt sich mit Goethes Beziehungen zur chinesischen Literatur auseinander, wobei hier die Rezeption des von Abel Rémusat aus dem Chinesischen übertragenen Romans *Les Deux Cousines* im Vordergrund der Betrachtungen steht.

Die Beiträge des zweiten Teils beschäftigen sich mit deutschsprachigen Autoren unterschiedlichster Couleur und Provenienz und der weltliterarischen Verfasstheit ihres Schaffens. Ihnen gemeinsam ist, dass sie sich entweder im Spannungsfeld multiethnischer, mehrsprachiger Gemeinschaften zu Autoren entwickelten (Hofmannsthal, Rilke) oder die Erfahrung des Exils für die Genese und internationalen Rezeption ihrer Werke von Bedeutung war (Brecht, Sebald). Hugo von Hofmannsthal und die ethnischen und kulturellen Konflikte in der Donaumonarchie sind Gegenstand der Untersuchungen von Simona MOTI; Kathleen KOMAR beschäftigt Rainer Maria Rilkes Position im Hyperkanon und verweist dabei auf die paradoxe Verknüpfung des (sprachlich) Verorteten und der universalen Bedeutsamkeit: Kaum ein Lyriker deutscher Sprache ist den Feinheiten und Komplexitäten seiner Muttersprache so sehr verpflichtet und verbunden, kaum ein anderer wurde zugleich so weitreichend übersetzt und rezipiert wie Rilke. Martina KOLB stellt in ihrem Beitrag Bertolt Brechts Exilbiographie in den Kontext seines Schaffens und dessen weltweiter Rezeption, während David D. KIM sich mit W.G. Sebald einem der wohl außergewöhnlichsten Autoren deutscher Sprache widmet, dessen Exil eine persönliche Reaktion auf die traumatische Erinnerung an 1933-1945 war und seinem Weltbürgertum – und nicht zuletzt seiner Weltliteratur – einen überaus melancholischen Anstrich verlieh.

Im letzten Teil des Bandes zeigt Thomas O. BEEBEE in seinem Beitrag „From Nobel to Nothingness“ anhand zweier heute weitestgehend vergessener Autoren deutscher Sprache, Rudolf Eucken und Paul Heyse, dass die Verleihung des Nobelpreises für Literatur nicht unweigerlich Einschreibung des jeweiligen Werkes in den weltliterarischen Kanon führt. Paul NISSLER wirft einen extensiven Blick auf die Schnittstellen deutscher und lateinamerikanischer Literaturen, wobei er, glücklich gewählt, Alexander von Humboldt an Anfang und Ende seiner mit reichlich bibliographischen Informationen unterfütterten Betrachtungen stellt.



Den Versuch einer Neudefinition des Weltliteraturbegriffs unternimmt schließlich Elke STURM-TRIGONAKI in ihrem den Band schließenden Beitrag; sie geht dabei von der Notwendigkeit aus, sprachlich und kulturell hybriden Texten aus ihrer Kategorisierung als ‚Minderheitsliteraturen‘ innerhalb der Literaturen einer Sprache herauszuhelfen. In Anbetracht der Tatsache, dass sich der von Beebee herausgegebene Band sich zum Vorsatz nimmt, ein in der Literaturwissenschaft ein wenig in den Hintergrund gerücktes Konzept neu zu lesen und anzuwenden, ist es möglicherweise ein wenig bedauernswert, dass sich bis auf den letztgenannten Beitrag keiner mit zeitgenössischer literarischer Produktion in deutscher Sprache unter dem Vorzeichen des Weltliteraturbegriffs befasst.

Eine ausführliche Bibliographie anthologischer und kritischer Werke rundet den Band ab. Dieser hätte hier und da ein wenig sorgfältiger lektoriert werden können, stellt aber insgesamt in Form und Gehalt einen guten Auftakt dessen dar, was er propagiert. Es ist zu hoffen, dass die Initiative Beebees und seiner Kollegen Interesse weckt und in der Folge zu vielen weiteren Studien über das Konzept der Weltliteratur – und dessen Anwendbarkeit in der aktuellen germanistischen Literaturforschung – verhilft.

*Recebido em 14/03/2015*

*Aceito em 21/04/2015*

# A Viagem ao Harz, de Heine

[The Harz Journey, by H. Heine]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371881925>

Gabriel Alonso Guimarães<sup>1</sup>

Susana Kampff Lages<sup>2</sup>

HEINE, Heinrich. *Viagem ao Harz*. Trad. Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora 34, 2014, 144p.

---

*Frei von Mammon will ich schreiten [...] / Bin ich müde vom Studieren*, diz Eichendorff no poema *Der wandernde Student* [O estudante andarilho]. “Livre de Mamom quero caminhar,/ estou cansado de estudar”. Eis um resumo, em dois versos e um título, do livro que temos em mão, *Viagem ao Harz*, a estreia de Heinrich Heine na prosa, em tradução de Maurício MENDONÇA CARDOZO. Não qualquer prosa, mas um relato de uma viagem tipicamente alemã: à região montanhosa do Harz.

Se, entretanto, a viagem é típica – Goethe, por exemplo, subiu três vezes ao monte Brocken –, não o é a descrição. O texto de Heine é uma mistura de estilos e gêneros, “é e continuará sendo fragmento”, como sublinha o próprio autor (110). Nas palavras ao amigo Moses Moser, trata-se de um “conjunto de farrapos misturados” [*ein zusammengewürfeltes Lappenwerk*] (carta de 11/01/1825), que, obviamente, coloca em perigo a tarefa do tradutor. Isso percebeu Heine, como mostram seus comentários no “Prefácio à edição francesa”, também incluído no presente volume. Tradutor-alfaiate, que deve enredar novamente “os inúmeros fios coloridos, tramados com tanta beleza” (110) num renovado trabalho de Penélope.

O desafio, de certa forma odisseico, é assumido – mas não pela primeira vez! – por Maurício Mendonça Cardozo. Ao contrário do que informa a “Nota liminar”, os

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense (UFF), Centro de Estudos Gerais, Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n- Bloco C sala 314, Campus do Gragoatá, 24210-201, Niterói, RJ, Brasil. Bolsista do CNPq. Email: gaaguimaraes@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Universidade Federal Fluminense (UFF), Centro de Estudos Gerais, Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n- Bloco C sala 314, Campus do Gragoatá, 24210-201, Niterói, RJ, Brasil. Email: susanaklages@hotmail.com

*Reisebilder*, coletânea da qual faz parte a *Viagem ao Harz*, não são inéditos em português. A *Harzreise*, por exemplo, já foi traduzida na *Prosa política e filosófica de Heinrich Heine*, organizada por Otto Maria CARPEAUX em 1967. Sem os cinco poemas, entretanto. Antes ainda, um trecho – a chegada de Heine ao Brocken – havia sido publicado nas *Obras primas do conto alemão* (sic), coletânea organizada por Sérgio MILLIET em 1959.

Ainda assim, há que se ressaltar o grande mérito dessa nova edição. Maurício Mendonça Cardozo traduz o texto completo, diretamente do alemão e tomando como base a versão crítica de Düsseldorf. Notas explicativas foram acrescentadas para melhor entendimento do leitor brasileiro, uma vez que muitas são as referências internas ao contexto da época e, principalmente, da vida universitária de Heine. Em pelo menos dois sonhos relatados, por exemplo, Heine faz a caricatura de alguns de seus professores em Göttingen – o que os levou a arranjarem uma proibição do livro na cidade e em suas bibliotecas.

É de Göttingen, por sinal, que Heine parte. A cidade, “que deve sua fama às salsichas e à universidade” (22), é deixada em meados de setembro de 1824 e, num período de uma semana, o poeta atravessa, a pé, as cidades da região da Baixa-Saxônia Bovenden, Nörten, Northeim, Osterode, Clausthal e Goslar até chegar aos montes Brocken e Ilstein, onde termina abruptamente o relato. A viagem, entretanto, continua por mais algumas semanas, inclusive com uma decepcionante visita, em 2 de outubro, a Goethe em Weimar.

Durante o trajeto, chama a atenção do leitor a agudeza do olhar observador de Heine. Abundam, no texto, descrições – na maioria, muito engraçadas – de pessoas comuns ou conhecidas com quem encontra. Pequenos incidentes da vida são transformados em ocasiões para pequenas fisgadas chistosas e irônicas, como, por exemplo, quando vê sair de um arbusto “uma figura de mulher, que exercera ali seu ofício horizontal” (27) com dois cavaleiros, ou quando nota, no catecismo de uma criança de Clausthal, uma “tabuada, que decerto colide gravemente com a doutrina da Santíssima Trindade” (38).

Essa mistura entre linguagem elevada e vulgar, entre elementos sagrados e profanos, essa fina caracterização do irrelevante, essa percepção das pequenas ironias da vida: essa “estética de contrastes”, como é caracterizada pelo crítico Gerhard HÖHN, é a assinatura do texto de Heine. Nesse sentido, o tradutor, por sinal, está atento ao uso

maravilhosamente cômico que o autor faz dos adjetivos. Na taverna de Northeim, por exemplo, são apresentadas duas damas opostas em dimensões bíblicas, e de uma escreve-se que era “uma mulher farta e corpulenta, com um rosto rubicundo de quilômetro e meio quadrado de extensão e covinhas na bochecha que mais pareciam cuspideiras para os deuses do amor” (29). A descrição continua e provoca sorrisos em quem lê. “Esse livro é um teatro de exibição” (14), diz Heine no “Prefácio à edição francesa”, e o autor é um palhaço, que engana as pessoas ao longo do caminho e dá diversão ao leitor.

Mas não só de cenas engraçadas vive o homem! Principalmente, o cidadão moderno. Heine faz questão de lembrar, no mesmo prefácio, que a obra foi escrita sob a “opressão política na Alemanha [que] havia gerado uma condição de mutismo generalizado” (17). E onde há mais silêncio, há mais espaço para ironia. A motivação política, a luta emancipatória contra qualquer forma de opressão, que foi a grande tarefa do século de Heine, já dá seus indícios nesse texto “inocente”, quando, por exemplo, se fala do “significado diplomático do balé” (87). O bailarino Hoguet “pensaria no parlamento, quando, sem sair do lugar, gira mais de cem vezes sobre um só pé” ou “se referiria aos monarcas de pequenos principados, ao dar passos bem pequenos” (87). Essa dimensão política da arte será retomada mais tarde, quando, na *Viagem de Munique a Gênova*, Heine irá interpretar a ópera bufa como o esconderijo das ideias libertárias dos italianos.

Em outros momentos, a investida crítica é mais aberta, o que levou à censura do texto pelas autoridades governamentais na primeira publicação, no periódico berlinense *Der Gesellschafter* em janeiro e fevereiro de 1826. No início do relato, por exemplo, Heine refere-se a dois bedéis da universidade, cuja função era impedir “que alguma ideia nova – como as que, durante décadas, costumam ficar de quarentena às portas de Göttingen – [fosse] contrabandeada pelo afã especulativo de algum jovem professor” (26). Quem escreve, afinal, é um jovem estudante, inquieto por mudanças, e que mais tarde dirá em seu *Conto de inverno*: “O contrabando que viaja comigo,/ Escondi-o em minha cabeça” [*Die Contrebande, die mit mir reist,/ Die hab’ ich im Kopfe stecken*] (nossa tradução).

Essa inquietude talvez explique o trânsito múltiplo entre estilos, essa *Wanderung* que vai além do mapa alemão e se inscreve na própria escrita poética. O “poeta sonhador” (105), como se autointitula, vai da prosa chistosa à crítica política, da poesia

sentimental à reflexão literária. Em um momento reflete sobre “as palavras de Goethe [e como] penetraram na vida do povo” (34), no outro, lamenta a falta de dinheiro como estudante judeu pobre. (Seu tio, o banqueiro Salomon Heine, o sustentou durante a universidade.) *Frei von Mammon*, diz Eichendorff.

Menção especial merece a tradução dos poemas. Com efeito, a tradução dos versos heineanos foi, ao longo de sua história no Brasil, quase sempre um fracasso. Poucos foram os que souberam dar corpo leve às quadras curtas e sonoras do original alemão. Entre esses poucos, encontra-se Maurício Mendonça Cardozo. Os versos de três e quatro acentos surgem em redondilhas maiores, conferindo o necessário tom popular ao sentimentalismo e à atmosfera mágica predominantes. Tal como a bem-amada do *Idílio da montanha*, percebem-se nessa versão os “tais trejeitos de [seus] lábios” (64).

Os *tais* irônicos *trejeitos* não poupam nem a si, nem ao povo alemão. Num momento, Heine critica a obsessão filisteia por classificações, que não poupam nem a poesia das “flores tão amadas por Deus” (p. 102), mas logo em seguida divide ele mesmo, tão pouco poeticamente, as coisas da natureza em “aquilo que se pode comer e aquilo que não se pode comer” (p. 102). Abundam no texto situações como essa – as chamadas *Stimmungsbrechungen* –, em que, após criar uma determinada atmosfera, o autor a rompe com uma quebra irônica. Outro exemplo é a visão do crepúsculo do alto do Brocken, da qual surgiu, provavelmente, a ideia do poema *Das Fräulein steht am Meere*.

O relato volta-se também para uma crítica da própria germanidade. Esse olhar auto-observador, que irá se acentuar mais tarde, por exemplo, na *Escola Romântica* (1836), enxerga a subserviência canina dos mineiros de Clausthal aos poderes monárquicos (cf.: 43), a loucura e a mania de exatidão dos alemães (cf.: 34, 51, 78), e até os seus talentos: “filosofar, fumar tabaco e ter paciência” (84). A origem dos contos de fadas alemães, dos *Märchen*, é colocada, por sua vez, na “vida profundamente contemplativa”, na “relação não mediada do homem com o mundo” (45) de uma casa pobre de um mineiro.

O que, afinal, se pode esperar dessa *Viagem*? Um passeio pela paisagem romântica do Harz, pelo Brocken de Fausto e Mefistófeles, pelos tipos humanos da região. E boas risadas também! Não de um riso qualquer, descontraído e sem compromisso. Diz Heine, no poema LIII do ciclo *Die Heimkehr*, publicado originalmente junto com a *Harzreise*: “[minha boca] talvez falasse uma palavra

zombeteira/ enquanto eu morro de dores” [*Er spräche vielleicht ein höhnisches Wort,/ Während ich sterbe vor Schmerzen*] (nossa tradução). Seu riso é sempre conjugado à maior seriedade: à dor de amor ou à dor pelo povo que sofre. Nesse caso, o povo alemão do período da Restauração.

Espera-se também que essa tradução estimule a retomada da prosa de viagem heineana, um pouco esquecida entre nós. Como mostram, nos últimos anos, as versões poéticas de André VALLIAS, em *Heine, hein?* (2011), e de Romero FREITAS e Georg WINK, em *Alemanha. Um conto de inverno* (2011), há interesse em se resgatar esse fino ironista, de linguagem tão moderna. Que, com mais essa empreitada bem sucedida, possa-se terminar, assim como se começou, com Eichendorff (*Allgemeines Wandern*): *Nun geht das Wandern an!*. “Agora começa a caminhada!” Mãos à obra, tradutores!

*Recebido em 20/03/2015*

*Aceito em 23/03/2015*