

# A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade

**Volker Jaeckel**

The object of this paper is to attempt a comparison between the perception of the big city by an author of German expressionism, Georg Heym, and the Brazilian modernist Mario de Andrade. The aim is to compare the poetic visions of two cities, Berlin and Sao Paulo, at the beginning of the twentieth century and highlight both, the coincidences and differences in the perception of urban life, based on the ideas of the German sociologist Georg Simmel on the life of man in modernity and the stimulations of nerve impulses.

**Keywords: Expressionism; Modernism; big city.**

## 1 Simmel sobre a cidade

Georg Simmel (1858-1918), filósofo e sociólogo alemão, trata, numa conferência proferida por ocasião da Exposição das Cidades em Dresden em 1903 sob o título *Die Großstädte und das Geistesleben* (As grandes cidades e a vida do espírito), das bases da vida nas grandes cidades. Ele chama “a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões internas e externas”<sup>1</sup> de condições psicológicas que criam a cidade grande. Pontualidade, exatidão e a obrigação de ser calculável nos seus atos foram impostas ao morador pela vida nas grandes cidades e encontra-se em estreita relação com a economia monetária, por não se tratar de uma luta com a natureza pela aquisição dos alimentos, senão de uma luta com os seres humanos, pois são eles que concedem o lucro e a ganância.

Simmel diz sobre o morador típico da grande cidade: “Talvez não haja outro fenômeno anímico que seja reservado de modo tão incondicional à cidade grande como o caráter blasé.”<sup>2</sup> Como definição desta atitude, ele diz que: “A essência do caráter blasé é o embotamento frente à distinção das coisas (...) Essa disposição anímica é o reflexo subjetivo fiel da economia monetária completamente difusa. Na medida em que o dinheiro compensa de modo igual toda a pluralidade das coisas; exprime todas distinções qualitativas entre elas mediante distinções do quanto; na medida em que o dinheiro, com sua ausência de cor e diferença, se alça a denominador comum de todos os valores, ele se torna o mais terrível nivelador.”<sup>3</sup>

O habitante da grande cidade é livre “em contraposição às miudezas e prejuízos que limitam o habitante da cidade pequena. Pois a reserva e a indiferença mútuas, as condições espirituais de vida dos círculos maiores, nunca foram sentidas tão fortemente, no que diz respeito ao seu resultado para a independência do indivíduo, do que na densa multidão da cidade grande.

---

Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Av. Pres. Antônio Carlos, 6627, CEP 31270-901, Belo Horizonte, MG - Brasil, Telefone: (31)-34096033 Fax: (31)-34095124, E-Mail: volkerjae@yahoo.de

## 2 Berlim e São Paulo

Nas primeiras duas décadas do século XX, Berlim experimenta a transformação da grande cidade para uma cidade do mundo, uma prosperidade como lugar da produção industrial e um crescimento, até a data desconhecido, marcam o desenvolvimento da cidade, do trânsito e da tecnologia de uma forma inédita na Alemanha. A expansão da sua economia provocou uma imensa migração de pessoas à procura de trabalho nas grandes fábricas para o meio urbano. Naquela época, Berlim cresce de forma vertiginosa e se transforma na segunda maior metrópole da Europa depois de Londres. Depois da integração de vários municípios próximos e subúrbios da área metropolitana, a Grande Berlim conta, em 1920, com 3,86 milhões de habitantes, enquanto no momento da fundação do império alemão em 1871 a cidade tinha somente 826.000, e na virada do século 1,89 milhões de habitantes.

São Paulo começou a se liberar da fama de cidade provinciana, habitada por produtores de café e trabalhadores imigrantes com os seus descendentes, só no início do século XX. Por volta de 1920, a cidade não contava mais de 580.000 habitantes. Naquela época, a capital Rio de Janeiro continuava sendo o centro intelectual e cultural do Brasil, enquanto São Paulo possuía a fama da metrópole da economia e do comércio, conseguindo encarnar a modernidade do pós-guerra na sua dupla face, a da tradição e da vanguarda; já neste tempo, foi considerada uma cidade febril, industrializada e habitada por todos os tipos de povos e raças, com uma urbanização híbrida, de traços provincianos, rotineiros e uma afeição pelo progresso.<sup>4</sup> Porém, São Paulo transformava-se numa cidade que sintetizaria melhor do que qualquer outra os valores de brasilidade e modernidade.

Along with Mexico City and Buenos Aires (...), São Paulo became one of the seats of a fully affirmed project of modernity that was only made possible by an unusual influx of wealth and the prosperity and its derivatives such wealth provides, such as the material needs of culture production: individuals with wherewithal to produce culture and individuals with the leisure and sociopolitical horizons to consume it.<sup>5</sup>

E é nestas cidades, Buenos Aires e São Paulo, erroneamente consideradas periféricas,<sup>6</sup> que podemos encontrar vestígios marcantes do expressionismo, uma vez que alguns dos seus maiores poetas, Mário de Andrade e José Luis Borges, manifestaram uma grande receptividade pela arte vanguardista da Alemanha.

## 3 Expressionismo e Modernismo como movimentos artísticos

O expressionismo foi um fenômeno revolucionário cultural na Alemanha que atingiu, entre 1910 e 1920, todas as artes com efeitos recíprocos, além das artes plásticas e da literatura, também a arquitetura, o teatro, a dança e a arte mais recente na época, o filme. Desde o início foi um movimento de vanguarda impensável sem os ambientes de cafés frequentados por artistas e boêmios, pequenas galerias e editoras, possivelmente a primeira tendência autêntica de arte metropolitana na Alemanha. Ao contrário dos naturalistas, os expressionistas não se preocupavam, nos primeiros anos, com a denúncia da miséria social, senão articulavam a demônia interna da cidade como “moloch”.<sup>7</sup>

O expressionismo se constituiu como movimento literário a partir de 1910, com o seu centro em Berlim. Também Viena, Munique, Dresden e outras cidades da Alemanha tinham participação na sua articulação. As poesias da década expressionista (1910-1920) unem a intensidade e “o radicalismo do sentimento, da mentalidade, da expressão e da forma”. Assim Kurt Pinthus o formula no prefácio da sua antologia *Menschheitsdämmerung*, publicado pela primeira vez em 1920.<sup>8</sup> A cidade grande é vivenciada como uma Babilônia difusa, com a qual se associa ao mesmo tempo o sentimento de fim de mundo à esperança de um início inovador e utópico. O desejo pela renovação desde os fundamentos muitas vezes está ligado a uma visão de ocaso da grande cidade.

Enquanto até hoje a pesquisa se preocupou muito com as influências sobre o expressionismo alemão e os seus autores, ficou de lado a investigação das influências exercidas por este movimento artístico-literário sobre outros movimentos de vanguarda existentes na Europa e na América Latina. Fragoso tenta explicar as repercussões sobre a obra de Georg Heym e constata a falta de quaisquer definições programáticas ou de manifesto, ao contrário de outros movimentos vanguardistas, assim como uma inconsistência completa do expressionismo nos seus primórdios.<sup>9</sup> O movimento expressionista nasceu nos cafés e cabarés de Berlim (e outras cidades) e desenvolveu-se num ambiente boêmio, onde havia reuniões e eventos de amigos e conhecidos que comungavam das mesmas ideias ligadas ao expressionismo, transformando-os, desta forma, em pontos de encontro para artistas e intelectuais.<sup>10</sup> Georg Heym, que viveu na metrópole cultural do início do século XX, Berlim, percebeu o vendaval da formação de novas correntes literárias, que concomitantemente com a sua integração ao *Neuer Club* abriram-lhe novos horizontes e proporcionaram-lhe a oportunidade de discussão com outros jovens que tinham ideais temáticos e estilísticos semelhantes aos seus.<sup>11</sup>

O século XX no Brasil foi marcado pela revolução modernista que modificou a cultura literária. Foi uma revolução que começou nas artes com a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, em São Paulo. Segundo Italo Moriconi, foi o passo mais significativo na conquista da independência cultural do Brasil, cem anos depois da independência política.<sup>12</sup> O modernismo surgiu como expressão de uma crescente modernização e uma conscientização nacional. Do modernismo nasceram as bases para a auto-estima do Brasil atual, incluindo o uso da língua portuguesa escrita e falada. O modernismo debateu polemicamente a relação entre cultura e nacionalidade no Brasil da década de 1920. Na avaliação dos críticos, a assimilação dos pensamentos de vanguardas europeias não teve muita importância, porém podemos observar uma recepção do expressionismo tanto por parte dos modernistas brasileiros como também argentinos.

Para um expressivo número de intelectuais desta época – entre eles Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida – a busca de uma nova nação brasileira passava necessariamente pela atualização e modernização cultural em sintonia com as vanguardas europeias, entre elas o expressionismo alemão ao lado do futurismo italiano como a mais importante. A cidade de São Paulo com seu dinamismo, suas fábricas e seu progresso, a realidade urbano-industrial representava de certa forma o cenário idóneo para a superação do atraso do país e como garantia da entrada do Brasil na modernidade.<sup>13</sup> A partir dessa época começam a surgir estereótipos sobre os brasileiros, em contraste com o paulista trabalhador. Os modernistas queriam legitimar a liderança

de São Paulo em detrimento do Rio de Janeiro, uma vez que a cidade reunia tradição e vanguarda da modernidade.

Mário de Andrade estava entre aqueles intelectuais que admiravam os cânones vanguardistas que serviam de base para a construção da ideia da modernidade e de uma nova nação. Ele teve o seu primeiro contato com a arte expressionista em 1917 através de uma exposição de Anita Malfatti recém-chegada de volta a São Paulo depois de quatro anos de estudos de arte moderna na Alemanha.

O poeta paulistano reuniu na sua biblioteca um considerável número de obras expressionistas, todas com anotações pessoais do poeta, demonstrando assim o seu interesse pela vanguarda alemã. Rosângela Asche de Paula comprova na sua tese de doutorado a intertextualidade entre a *Paulicéia Desvairada* e várias poesias expressionistas, começando pelo diálogo mantido entre o “Prefácio interessantíssimo” e a introdução de Kurt Pinthus à *Menschheitsdämmerung* intitulada “Zuvor”. Ambos os prefaciadores deixam claro que os poemas não tratam apenas do dia-a-dia da cidade moderna, senão pretendem tocar nos sentimentos da humanidade que se encontra numa crise com a chegada da modernidade.<sup>14</sup>

Muitas das traduções feitas por Mário de Andrade das poesias em língua alemã podem ser consideradas como recriações do expressionismo pelo poeta modernista que buscou uma alternativa à dominância da infiltração de cultura francesa que reinava nos círculos artísticos e literários no Rio de Janeiro e em São Paulo na virada do século XX.<sup>15</sup> A *Paulicéia desvairada* (1922) foi considerada pela crítica como o marco inicial da poesia modernista no Brasil. Ela reúne 22 poemas (número simbólico!) e um “Prefácio interessantíssimo”, no qual Mário de Andrade explica num tipo de tratado poético as suas teorias sobre a poesia modernista quando fala dos sentidos frágeis e da prejudicada percepção das coisas exteriores. Para ele, descrever arte moderna não significa representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto, mas exprimir o espírito moderno, ainda que por meio de temas antigos.<sup>16</sup> A *Paulicéia* é constituída por versos “de sofrimento e revolta” Mário de Andrade encerra o Prefácio com a citação do escritor Gorch Forck “Toda canção de liberdade vem do cárcere” e mostra também nesta ocasião conhecimentos da literatura alemã do início do século XX.<sup>17</sup>

O autor fornece uma visão global de uma cidade e de sua vida, descompondo os burgueses em verdadeira “cantiga de escárnio” na *Ode ao Burguês*. A *Paulicéia* satiriza e reflete a vida paulistana em 1920, decorrente do *boom* do café e com o imigrante lutando ou já enriquecido.<sup>18</sup> Na poesia de Mário de Andrade fundem-se a tradição cultural e a racionalização que se impõe num ambiente de cidade industrial.

Mário não constrói e não mitifica uma cidade imaginária calcada no passado, mas tampouco trabalha uma perspectiva de representação mimética do espaço urbano do presente. Sua poética busca capturar impressões, fissuras, movimentos, detalhes que visam (com maior ou menor êxito) desnudar aquilo que está por trás, no subterrâneo do tecido urbano e que tem relação com aspectos culturais, com a identidade, a tradição, a oralidade e história da cidade e, num sentido mais amplo, com a história do País.<sup>19</sup>

Segundo Lafetá, aparecem na obra marioandradeana mudanças de funções e da fisionomia de uma cidade labiríntica que se reflete nos caminhos de dispersão do “eu”.<sup>20</sup> O eu lírico berra, sofre, agita-se num cenário que é a cidade de São Paulo

com as suas ruas e parques. Neste aspecto, observamos uma coincidência com a poesia expressionista alemã, na qual o “eu dissociado” desempenha um papel importante na visualização da cidade grande.

Na *Paulicéia desvairada* Mário de Andrade buscava um modo diferente de representar o novo, neste caso a cidade grande e esta tentativa é a ligação com a poesia expressionista da Alemanha e faz as obras dele comparáveis às de Georg Heym escritas num ambiente totalmente diferente e com uma década de antecendência. Além disso, é de considerar o fato do latente conflito e a tensão entre o projeto estético de Mário de Andrade e o comprometimento com o caráter social da literatura.<sup>21</sup>

A poesia marioandradeana aspira a uma simbiose entre cultura (espaço urbano) e natureza. Dessa forma, São Paulo aparece com as suas ruas, praças, casas, lojas e cinemas inserida em um cenário marcado pelos signos naturais dos quatro elementos: água, terra, fogo, ar.

A modernidade é entendida como progresso industrial e as mudanças e transformações condicionadas por este processo provocam a ruptura e a quebra com a tradição e a conseqüente fragmentação de um estado social e cultural existente. Na poesia modernista de Mário de Andrade encontramos o impacto do urbano sobre o imaginário e também as novas formas de sensibilidade coletiva, especificamente as cidadinas.<sup>22</sup> Andrade exprime um imaginário regionalista que destina São Paulo a ser o cartão de visita do Brasil.

*Paulicéia desvairada* é um canto à magia de sua cidade, que passava pelo processo de formação de uma sociedade urbana complexa e multidiferenciada. O autor se sente afetivamente ligado à cidade e assim tenta dissecá-la liricamente. A palavra-chave da *Paulicéia desvairada* é “arlequina”, ela está presente em 11 das 22 poesias e indica a composição múltipla da população de São Paulo.<sup>23</sup> O arlequim cria algo novo e homogêneo, uma identidade geral. O arlequim não se configura como mero habitante ou integrante da massa populacional das metrópoles, senão é quem reflete o desenvolvimento das cidades, do homem e a si mesmo. O cidadão sofre por ter que se adaptar à vida selvagem do consumo. “A paródia do ambiente urbano se verifica pela sinestesia de imagem e som, passividade em aceitar o transitório e o descartável, percepção pela simultaneidade.”<sup>24</sup>

No primeiro verso do poema *São Paulo, comoção de minha vida* pode-se vislumbrar alguns dos aspectos-chave da poesia urbana de Mário de Andrade. O sujeito dirige-se à cidade real, a São Paulo dos anos 20 e não a uma cidade do passado ou de memórias e faz esta experiência de alteridade, já que ele está perdido na cidade moderna, ele entra em crise de identidade, os referenciais culturais vêm se fragmentando. A crise da representação de uma realidade em mudança vai ser uma das características da poesia de Mário de Andrade. A expressão dele é nova e trabalhada, envolvendo arcaísmos, coloquialismos e alusões, assonâncias e aliterações.<sup>25</sup>

Mário de Andrade alcança transmitir a impressão de simultaneidade e caoticidade do espaço urbano na sua poesia, já que a preocupação é com a apresentação do cotidiano da cidade de São Paulo, com as belezas, seu colorido, o comportamento de seus habitantes e seu clima, mostrando por meio de imagens metonímicas as qualidades da capital sempre em comparação com a Europa, especialmente com o exemplo de Paris.

Luz e bruma...Forno de Inverno morno...  
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...  
 Perfumes de Paris...Arys!  
 Bofetadas líricas no Trianon...algodoal!....  
 São Paulo! Comoção da minha vida...  
 Galicismo a berrar nos desertos da América!<sup>26</sup>

Na poesia andradeana surgem inúmeras referências à velocidade, ao tráfego urbano, à circulação de automóveis, de bondes, à pressa dos moradores da cidade. Um novo ritmo de vida parece emanar dela. O carro é a metáfora da modernidade e da urbanidade e se faz visível através de uma nova leitura do espaço urbano com a presença dos novos meios de transporte.<sup>27</sup>

#### PAISAGEM N° 1

Minha Londres das neblinas finas  
 Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.  
 Há neves de perfumes no ar.  
 Faz frio, muito frio...  
 E a ironia das pernas das costureirinhas  
 Parecidas com bailarinas...  
 O vento é como uma navalha  
 Nas mãos dum espanhol. Arlequinal...  
 Há duas horas queimou Sol.  
 Daqui a duas horas queima Sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,  
 Um tralalá...A guarda-cívica! Prisão!  
 Necessidade a prisão  
 Para que haja civilização?

Meu coração sente-se muito alegre  
 Este friozinho arrebitado  
 Da uma vontade de sorrir<sup>28</sup>

Na *paisagem N°1* encontramos referências à condição climática de São Paulo que é comparada a de Londres por causa do nevoeiro, com a diferença que este aparece na capital britânica no inverno. Existe uma contradição entre as temperaturas baixas sentidas e a paisagem tropical com o São Bobo passeando e cantando à maneira de um flaneur. Forster interpreta este maluco como

example of the roaming urban crazies, (...) an integral part of the city's landscaping and a form of natural shade for a street person who has no hope of any other protection from the sun; and the presence of the city police, whose presence is a reminder to the specter of imprisonment for the disorderly, an imprisonment necessary in order to preserve the civilization of which the city is a paradigm.<sup>29</sup>

Observamos uma similaridade no que se refere à numeração das paisagens coincidente à de Georg Heym, que escreve uma série de poesias com os títulos Berlin I-VIII, sendo na realidade descrições de paisagens urbanas predominantemente industriais.

A vinculação da poesia se revela na medida em que o sujeito aparece como uma espécie de visionário da vida moderna mostrando o seu estranhamento através da ironia diante de uma realidade grotesca.<sup>30</sup> Mário mostra a face bárbara da modernidade e da cidade grande e expõe a sua mais ameaçadora patologia e não mais as virtudes. Mesmo assim, a poesia não entra em um clima catastrófico ou apocalíptico e não perde certo grau de identificação com o objeto, como podemos constatar na poesia a seguir. O olhar do arlequim capta a presença dos homens nas suas específicas funções.

O habitante paulistano aparece como político, funcionário público, imigrante, burguês, enquanto nas poesias de Georg Heym as pessoas, como indivíduos reais, estão praticamente ausentes, o enfoque está nos ambientes e paisagens da cidade de Berlim.

Berlin II foi o primeiro de uma série de sonetos de Georg Heym que tratam do trânsito, da tecnologia e dos estímulos nervosos na grande cidade:

Der hohe Straßenrand,  
Auf dem wir lagen,  
War weiß von Staub.  
Wir sahen in der Enge

A alta borda da estrada  
onde estávamos deitados  
Estava branco de poeira  
nós vimos na estreiteza

Unzählig: Menschenströme  
und Gedränge,  
Und sahn die Weltstadt  
fern im Abend ragen  
Die vollen Kremser<sup>31</sup>  
fuhren durch die Menge  
Papierne Fähnchen  
waren drangeschlagen.  
Die Omnibusse, voll  
Verdeck und Wagen.  
Automobile, Rauch  
und Huppenklänge.

Inumerável: risos de pessoas  
e bulfício  
Vimos a metrópole  
erguida na noite longe  
As carruagens cheias  
circulavam pela multidão  
Bandeirinhas de papel  
fixadas nelas  
Os ônibus cheios  
capota e carros  
Automóveis, fumaça  
e sons de buzina

Dem Riesensteinmeer zu  
Westlich shan  
Wir an der langen Straße  
Baum an Baum  
Der blätterlosen Kronen  
Filigran.

Em direção ao imenso  
mar de Doch pedras  
Ao longo da estrada  
árvore junto com árvore  
Cujas copas sem folhas  
Pareciam filigranas

Der Sonnenball hing  
groß am Himmelssaum  
Und rote Strahlen  
schoß des Abends.  
Bahn

A bola do sol pendurada  
grande na beira do céu  
E o percurso do anoitecer  
lançou raios vermelhos  
Em cima

Auf allen Köpfen  
lag des Lichtes Traum<sup>32</sup>

das cabeças de todos  
estava descansando o sonho da luz

*Menschenströme* (V.3), *Kremser* (V. 5), *Busse* (V. 7), *Automobile* (V.8), *Huppenklänge* (V.8) são palavras que caracterizam as impressões causadas pelo trânsito da grande cidade e articulam as experiências de alteridade na cidade moderna que está sendo identificada com os conceitos de burburinho e fumaça, este último aparece tantas vezes e nas variações mais diversas nas poesias sobre a grande cidade de Heym. Por outro lado, aparecem com impressionante frequência as metáforas e os motivos da natureza na poesia expressionista, mesmo que a natureza não desempenhe um papel importante nas observações da metrópole. Desta forma, Heym chama Berlim de um mar gigante de pedras (V.9). Portanto, podemos deduzir que na linguagem literária ainda não se realizou uma completa adaptação ao fenômeno de modernidade na metrópole. A perspectiva do eu lírico muda da cidade para o campo e faz o caminho inverso de Georg Heym, que migrou com a sua família do interior de uma cidade pequena da Silésia para a capital alemã à idade de 13 anos.

Neste soneto, os dois quartetos enfocam o trânsito, o movimento e a estimulação dos sentidos das pessoas pela metrópole, enquanto o primeiro terceto efetua a virada para a existência tranquila e descansada do homem no meio da natureza, onde a copa de árvore sem folhas é considerada uma filigrana (V.11). No bulício da metrópole com a sua imensa diversidade não existe nem tempo nem disposição para observações tão detalhadas, motivo para a o ser humano procurar a paz interna longe do centro urbano, no campo. Nos sonetos de Heym os motivos de solidão aparecem cada vez mais dominantes e de uma retirada emocional do indivíduo, além do motivo do acaso que se une na poesia *Berlin II* ao motivo da grande cidade. Também esta poesia, como as outras do ciclo *Berlin I-VIII*, de Heym, trata da existência humana na grande cidade, a forma clássica do soneto constitui o marco externo para o caos na metrópole. A discrepância entre o conteúdo moderno e a forma tradicional é um dos destaques na poesia de Georg Heym. Este conteúdo expressa uma estética do feio ou do abjeto, e pode ser considerada a maneira de abordagem das experiências de alteridade feitas pelos expressionistas na metrópole de Berlim.

Enquanto o autor alemão explora as imagens de uma Berlim industrializada<sup>33</sup> que parece praticamente desabitada, constatamos na poesia de Andrade um claro enfoque nas pessoas que habitam a Paulicéia e no seu comportamento, ridicularizadas ou criticadas por sua igual aparência, como acontece no poema:

#### OS CORTEJOS

(...)

Horríveis as cidades!

Vaidades e mais vaidades...

Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!

Oh! Os tumultuários das ausências!

Paulicéia – a grande boca de mil dentes;

E os jorros dentre a língua trissulca

De pus e de mais pus de distinção...

Giram homens fracos, baixos, Magros...

Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,



Todos iguais e desiguais,  
Quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,  
Parecem-me uns macacos, uns macacos.<sup>34</sup>

Mário mostra nas suas poesias o sujeito perdido na cidade moderna, sua identidade entra em crise e seus referentes culturais fragmentados também. Trata-se de uma crise de representação de uma realidade também em crise, como já foi retratado pelo poeta expressionista Heym; porém, Mário “vê a cidade como teatro em que se desenvolve de um modo complexo e inusitado, uma nova conformação social e cultural.”<sup>35</sup>

#### 4 As crônicas de Mário de Andrade

Entre novembro de 1920 e maio de 1921, Mário de Andrade escreveu cinco crônicas para a revista *Ilustração Brasileira*. Na *Ilustração*, ele vive a fascinação, o deslumbramento com o século XX, que se manifesta numa modernolatria cheia do orgulho paulista, diferente e dissociada da preocupação com o sofrimento do humano nas cidades modernas que foi tanto denunciado pelo expressionismo alemão. No caso das crônicas, trata-se de um gênero híbrido entre o jornalismo e a literatura, domina a objetividade do ato de informar e ao mesmo tempo o autor faz a tentativa de arrastar o texto para o campo da linguagem poética. Entendemos que o cronista Mário, em 1920, ainda não atingiu a ironia amarga e afinada com a qual moldará os versos de algumas poesias da *Paulicéia Desvairada*, como na *Ode ao burguês* ou em *Tietê*.

No confronto de determinados poemas com as crônicas da série *De São Paulo* destaca-se pelo seu parentesco com a *Paulicéia Desvairada* como afirma Telê Ancona Lopez:

Quanto à mobilidade a justaposição de segmentos das crônicas “*De São Paulo*” a segmentos de versos de *Paulicéia desvairada* mostra, no lirismo do poeta moderno, o crescimento da percepção crítica da sociedade e da condição humana, apagando a modernolatria puramente modernista.<sup>36</sup>

Na comparação entre as poesias e as crônicas verifica-se uma semelhança na linguagem e na expressão. O autor compõe uma literatura de circunstância descoberta por ele no expressionismo alemão. A história e o imaginário se fundem em uma dimensão estética da atualidade. A metrópole cosmopolita do século XX aparece de forma humanizada, como se ela pudesse atuar e agir com vontade própria, preparando-se para o centenário da independência do Brasil em 1922. Como vai ocorrer em diversas poesias, as imagens relacionadas a flores e jardins ocupam espaço vital nesta primeira crônica escrita em novembro de 1920.

São Paulo toda se agita com a aproximação do Centenário. Germinam monumentos numa floração de gestos heróicos; as alamedas riscam o solo em largas toalhas verdes e os jardins se congregam em formosos jogos florais de poesia e perfume. São Paulo se arreja de graças. São Paulo quer tornar-se bela e apreciada. Finalmente, a cidade espertou num desejo de agradar. E era preciso que assim fosse....<sup>37</sup>

As crônicas do autor paulistano noticiam e narram a história com o objetivo de promover a cidade moderna para os leitores em outros lugares do Brasil e apresentar ideias novas, combinando o relato irônico e a análise.

Também nas crônicas de Mário sentimos a rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro e a avaliação da arquitetura pelo autor modernista quando ele escreve: "...a edificação particular é incontestavelmente mais perfeita, mais bela e mais adiantada na Paulicéia que em Guanabara."<sup>38</sup>

## 5 Conclusão

Comparando as posturas de Mário de Andrade e Georg Heym frente às respectivas cidades, onde moravam desde a infância, podemos constatar algumas diferenças importantes e algumas coincidências. Ambos os poetas coincidem em destacar os abundantes estímulos nervosos (como definido por Simmel) aos quais o morador da metrópole está exposto, os novos veículos de transporte, a multidão, a tecnologia, os movimentos rápidos etc. Porém, podemos observar como a abordagem do poeta expressionista é marcada pelo fato ameaçador da grande cidade, já percebendo os problemas, conflitos e contradições da vida na capital: poluição do ar e da água, falta de espaço para o ser humano, estresse de chegar no lugar de trabalho, entre outros.

Para Mário de Andrade, o importante são as andanças arlequinais e as percepções deste flaneur paulistano da cidade. Ele fala também da agitação, do barulho, da presença da cor cinza nas construções, da garoa e da poluição, porém de uma forma admiradora e explicitando a sua paixão pela cidade de São Paulo.<sup>39</sup> Ambos os poetas elaboram os seus textos a partir de experiências de alteridade na metrópole no início da modernidade, porém com interpretações diferentes.

Por um lado, a percepção diferente de Heym e Andrade acontece devido às circunstâncias distintas de vivenciar as mudanças da modernidade. Para Heym e para outros poetas expressionistas alemães, Berlim é um "Moloch," uma força que devora o ser humano, os avanços tecnológicos constituem uma ameaça. A poesia expressa uma alienação da pessoa e parece prever os conflitos sociais a se desenvolverem nas grandes aglomerações urbanas. O expressionismo pode ser considerado movimento de rebeldia contra os valores e avanços da sociedade moderna e, portanto, rejeita a admiração completa pela tecnologia.

Para Mário de Andrade, elas significam o avanço, o progresso, a saída do atraso do país e da cidade de São Paulo que se deu no início do século XX da cidade de produtores rurais à cidade industrial superando a capital Rio de Janeiro em vários aspectos. O poeta modernista quer, por um lado, preservar as raízes culturais do Brasil, por outro lado pretende contribuir para com a criação de um país moderno e modernizado, encerrando assim, definitivamente, a época de colonialismo e subdesenvolvimento.

## Notas

- <sup>1</sup> SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). Mana, vol.11, no.2, p.577-591, Oct. 2005, p. 577. <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>> Acesso em 29/06/08.
- <sup>2</sup> SIMMEL, 2005, p.581.
- <sup>3</sup> SIMMEL, 2005, p. 581.
- <sup>4</sup> BORGES, Maria Inez Machado Pinto. *Urbe industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 21, n° 42, 2001, p. 437.
- <sup>5</sup> FOSTER, David William. *Mário de Andrade: On Being São Paulo-wise in Paulicéia desvairada*. Iberoamericana, V. 19, 2005, p. 27.
- <sup>6</sup> Cf. MORSE, Richard M. *As cidades "periféricas" como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 205-225, 1995. <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/1174.pdf>> Acesso em 30/06/08.
- <sup>7</sup> Moloch (ou Moloque) na tradição hebraica é o nome do Deus ao qual os amonitas, povo que habitava a região da Palestina, sacrificavam os seus recém-nascidos, jogando-os em uma fogueira.
- <sup>8</sup> PINTHUS, Kurt (ed.). *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, 34a ed.. Hamburg: Rowohlt, 2006, p. 23. Até hoje continua sendo a coleção mais importante de lírica expressionista.
- <sup>9</sup> FRAGOSO, Maria Gabriela Castro de Vilhena. *A viagem mítica na lírica de Georg Heym*. Coimbra: Fundação Calouste Gubelkian, 2004, p. 32.
- <sup>10</sup> Cf. PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. São Paulo: USP, 2007, p. 34-35. (tese de doutorado).
- <sup>11</sup> FRAGOSO, 2004, p. 36-37.
- <sup>12</sup> MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 26.
- <sup>13</sup> BORGES, Maria Inez Machado Pinto. *Urbe industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 21, n° 42, 2001, p. 436.
- <sup>14</sup> Cf. PAULA, 2007, p. 51.
- <sup>15</sup> Cf. PAULA, 2007, p.118.
- <sup>16</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1987, p. 74
- <sup>17</sup> ANDRADE, 1987, p. 77.
- <sup>18</sup> COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil. Era Modernista (vol.5)*, 4ª. Ed.. São Paulo: Editora Global, 1997, p. 55-57.
- <sup>19</sup> ASSUNÇÃO, Ronaldo. *Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: Poesia, Cidade, Oralidade*. Campo Grande: Editora UFMS, 2004, p. 206.
- <sup>20</sup> Cf. LAFETA. João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 204.
- <sup>21</sup> LAFETA, 2000, p. 183.
- <sup>22</sup> SCHPUN, Monica Raisa. *Luzes e sombras da cidade (São Paulo) na obra de Mário de Andrade*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n° 46, 2003, p. 12
- <sup>23</sup> SCHPUN, 2003, p. 18.
- <sup>24</sup> NUNES, Maria Aparecida. *As andanças de arlequim e suas múltiplas percepções na Paulicéia de Mário de Andrade*. Comunicação no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UERJ, p.5, de 9 de setembro de 2005, <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1994-1.pdf>> Acesso em 29/06/08.
- <sup>25</sup> COUTINHO, 1997, p. 55.
- <sup>26</sup> ANDRADE, 1987, p. 83.
- <sup>27</sup> SCHPUN, 2003, p. 17-18.
- <sup>28</sup> ANDRADE, 1987, p. 87-88.

<sup>29</sup> FOSTER, 2005, p. 34.

<sup>30</sup> ASSUNÇÃO, 2004, p. 234

<sup>31</sup> Carruagem aberta com capota, inventada pelo empresário de transporte berlinense Kremser em 1825.

<sup>32</sup> HEYM, Georg. *Werke*, ed. de Gunter Martens. Stuttgart: Reclam, 2006, p. 9-10. Tradução nossa.

<sup>33</sup> Neste contexto seja lembrado que palavras muito recorrentes nas poesias de Heym são *Ruß* (fuligem), *Rauch* (fumaça), *Gestank* (fedor), *schmutzig* (sujo), *ölig* (oleoso), *Schlote* (chaminé), como por exemplo na poesia Berlin I. Estas palavras expressam certa rejeição por parte do autor à modernização da cidade, ou pelo menos uma postura crítica aos avanços da industrialização. Cf. HEYM, 2006, p. 9.

<sup>34</sup> ANDRADE, 1987, p. 84.

<sup>35</sup> ASSUNÇÃO, 2004, p. 208.

<sup>36</sup> LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Cronista do modernismo: 1920-21*. São Paulo: Senac, 2004, p. 66.

<sup>37</sup> ANDRADE, Mário de. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, organização, introdução e notas Telê Ancona Lopez*. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 71.

<sup>38</sup> ANDRADE, 2004, p. 95.

<sup>39</sup> Cf. NUNES, 2005, p. 3.

# A respeito do *Processo* de Kafka

**Michael Korfmann**

Based on a supposedly new discovery of pornographic magazines, James Hawes aimed, in *Excavating Kafka* (2008), to reset the almost saintlike image of Kafka. This article will argue that these publications are far from being hard-core pornography and their existence has been a long known fact. It will then discuss relations between literary texts and biography with reference to Kafka's novel *Der Process*, written in 1914 and published only posthumous.

**Keywords:** Kafka; process; biography; literature.

Veio, como elemento mais importante ou estimulante, o desejo de obter um olhar da vida – e poder convencer os outros deste olhar através da escrita – no qual a vida conservasse suas quedas e subidas, mas fosse paralelamente reconhecida claramente como um nada, como um sonho, como algo flutuante”.

Franz Kafka. Er. Aufzeichnungen aus dem Jahre 1920<sup>1</sup>

## 1 Introdução

Com o objetivo declarado de desmistificar o *cult* ao redor de Franz Kafka, James Hawes, em sua publicação *Excavating Kafka* (2008, ed. Quercus), defende a tese de que a imagem de “quase santo” do autor foi construída a partir de premissas erradas. Em vez de um depressivo neurótico, passando forçosamente as noites em claro para livrar-se de seus tormentos e de seu pai opressivo, Hawes nos apresenta um jovem de humor negro, com um salário elevado de funcionário público e um pai normal que “deixou-o estudar o que quisesse, entrar e sair da casa quando quisesse e viver sem pagar aluguel durante anos, quando para todos os efeitos Kafka ganhava bem”.<sup>2</sup> Além disso, seria um escritor apoiado por um grupo influente e admirado por quase todos os seus colegas escritores. E há ainda o fato mais destacado por Hawes, as

---

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Tel: 0055 51 3308 6696; e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

revistas classificadas por ele como “pornográficas” e assinadas por Kafka quando tinha em torno de 24 anos. Para Hawes, a negligência da crítica em geral de tais elementos “negativos” da biografia mostra sua pretensão de idealizar Kafka e instrumentalizá-lo como profeta máximo do totalitarismo posterior.

Diz o autor de *Excavating Kafka*: “Toda a indústria que se alimenta de Kafka prefere que não se saibam coisas deste gênero sobre o seu ídolo. Talvez os biógrafos não gostem da idéia de Kafka ter recorrido a este tipo de materiais no início da carreira. Todos os postais que ele mandou, todas as páginas de diário que ele escreveu, todos os relatórios que ele preencheu são vistos como uma espécie de Arca de Noé. Mas nunca ninguém quis saber da pornografia. Há uma conspiração para censurar este assunto”.<sup>3</sup> Abolindo esta censura, Hawes presume que, talvez, finalmente consigamos ver o trabalho de Kafka pelo que realmente é: não expressões de uma figura deprimida, obscuro e cheio de dúvidas, mas sobretudo maravilhosas comédias negras. Para Hawes, revelar a ligação de Kafka com a “pornografia” contribui assim para contar “a verdade sobre toda a sua vida literária”, de acordo com uma declaração sua num artigo recente para a revista *The Guardian*.<sup>4</sup>

Talvez certa idealização cultivada pela crítica tradicional a respeito de Kafka tenha sido a origem de seu ataque de fúria. Se tomarmos o exemplo do Brasil, basta ler os prefácios de diversas obras para achar comentários como os seguintes, de Torrieri Guimarães, que claramente santificam Kafka de maneira extrapolada. Citamos aqui apenas três curtos trechos para que se tenha uma idéia do freqüente tom um tanto pomposo nas análises sobre Kafka que poderiam ter causado a irritação de Hawes. “Poucos são os homens que, dotados do poderoso microscópio de auto-análise, e gênio bastante para psicanalizar-se com inteira isenção de preconceitos, descobrem em si estas falhas de educação, esses vácuos abertos e perigosos de sua personalidade”.<sup>5</sup> “O homem Franz Kafka [...] sente a necessidade de empreender a formidável descida às cavernas de sua mente para apanhar os fragmentos dos temores infantis, de frustrações e dissentimentos, e submeter esse material ao crivo de sua inteligência lúcida”.<sup>6</sup> “Sua obra é um reflexo, o mais verdadeiro que se poderia desejar, porque ele escreve mais para si do que para os leitores [...]”.<sup>7</sup>

Mas mesmo uma certa compreensão da crítica de Hawes tendo como fundo tais afirmações não elimina o sentimento de que *Excavating Kafka* representa mais uma tendência sensacionalista do que realmente uma contribuição relevante para uma nova visão sobre a vida e obra de Franz Kafka. Em relação às publicações “pornográficas” descobertas por Hawes na *British Library* e na biblioteca de Bodleian em Oxford, trata-se de exemplares das revistas *Der Amethyst* (1905/1906) e *Die Opale* (1907), editadas por Franz Blei, amigo de Kafka, e, devido ao conteúdo parcialmente erótico, destinadas exclusivamente a um público restrito de assinantes; mas esta não era uma praxe excepcional: basta lembrar aqui que mesmo *Der Reigen* de Arthur Schnitzler podia, na época, apenas ser publicado como edição privada. As tão faladas imagens sexuais consistem sobretudo de ilustrações de artistas famosos como Aubrey Beardsley, Félicien Rops, Franz von Bayros, Thomas Theodor Heine e Alfred Kubin. Aqui dois exemplos de imagens contidas nas duas revistas assinadas por Kafka:



Th. Th. Heine: *Encarnação da corça* Reh-Inkarnation:



Félicien Rops: *Fogo!*

Além de tais materiais visuais, as revistas apresentavam textos de conteúdo erótico, grotesco ou de diversos assuntos, incluindo também autores consagrados como Goethe, Rimbaud, Wilde e Robert Walser. Quanto à alegação de Hawes de que Kafka teria escondido estas revistas por causa de seu conteúdo escandaloso, podemos ler numa carta a Max Brod de meados de agosto de 1907 que ele as guardou numa caixa fechada a chave para que ninguém descobrisse nela “minha caderneta de poupança cuja existência é desconhecida por todos”.<sup>8</sup>

Tudo isso, bem como as visitas de Kafka aos bordéis locais de Praga ou nas viagens para o exterior, como Paris, já era fato conhecido, sobretudo graças às

biografias de Klaus Wagenbach de 1958<sup>9</sup> e 1964.<sup>10</sup> Talvez o fato de que estas nunca foram traduzidas para o inglês possa explicar a suposta “ruptura” aclamada por Hawes. Conseqüentemente, Wagenbach ataca duramente o escritor inglês: “James Hawes é um idiota que não sabe nada acerca de Kafka, mas escreve sobre ele como se soubesse.”<sup>11</sup> A pesquisadora americana Anjana Shrivastava comenta: “Hawes deixou-nos esporear pelo buraco da fechadura e viu Kafka com as calças na mão. Mas chamar as revistas ilustradas que ele assinava de pornografia *hard-core* é como comparar um poema de Heinrich Heine a um slogan publicitário do McDonald’s”<sup>12</sup>. Aproveitando esta recente polêmica a respeito de um dos mais comentados autores, mostraremos, a seguir, uma possível aproximação de elementos biográficos, inclusive o aspecto sexual, com uma das obras kafkianas mais conhecidas, *O processo*, numa tentativa de evitar radicalizações interpretativas. Em vez disso, pretende-se manter certa contingência textual, porém, apontar também para as diversas linhas biográficas que se cruzam nesta obra. Pontos centrais neste trabalho são a relação de Kafka com Felice Bauer, ou seja, o aspecto biográfico, bem como um ensaio de Alfred Weber, irmão do famoso Max Weber. Alfred Weber era professor de estudos sociológicos, culturais e econômicos na Universidade de Praga. Fazia parte da banca do doutorado de Kafka e, em 1910, publicou um artigo chamado “O funcionário público”, na revista *Die Neue Rundschau*.<sup>13</sup> Kafka tinha feito uma assinatura desta revista, o que torna provável sua leitura. Pretende-se ler este texto como possível fonte de inspiração para obras como *O Processo*.

## 2 Vida

“A escrita é imutável, enquanto as opiniões sobre seu significado são variáveis e, mesmo sendo diversas e contraditórias, são plausíveis e apresentam uma lógica interna”.

Esta citação do episódio “Perante a lei”, o núcleo de *O Processo*, romance inacabado de Kafka, pode ser lida como comentário referente ao texto da lei (fixo) e as sentenças (variáveis), bem como referente ao próprio texto de Kafka (fixo) e suas intermináveis e freqüentemente contraditórias interpretações ao longo das últimas décadas. Albert Camus resume isso: “É o destino e talvez também a grandeza de sua obra que apresenta todas as possibilidades interpretativas, mas não confirma nenhuma”.<sup>14</sup> Esta qualidade ambígua do texto literário, por excelência presente nas obras de Kafka, pode ser vista como vantagem, no sentido de exigir ou permitir atualizações permanentes via leitor, época histórica e procedimentos metódicos escolhidos. Assim, Thomas Mann ou Alfred Döblin compreendiam seus textos como sonhos ou pesadelos de desenvolvimento lógico interno; Hermann Hesse viu neles a profecia das mudanças sociais posteriores; Robert Musil elogiava sua delicadeza e fragilidade moral enquanto; André Gide destacava a combinação de imagens realistas e viradas para o misterioso. No entanto, esta vantagem do significado aberto pode tornar-se uma desvantagem quando se entende a análise literária como procedimento científico, de resultados sólidos e confiáveis.

Para obter um certo grau de coerência – a não ser que se rejeite por princípio tal pretensão em favor de uma leitura *anti-autor-itária* de fluxo livre, usando (ou instrumentalizando) o texto apenas como ponto de partida para construções de arbitrárias redes de significados –, é preciso então inserir uma folha de apoio “embaixo” do romance que servirá para destacar certos pontos ou elementos textuais. Desta forma, reduz-se sua complexidade potencial e forma-se uma



complexidade própria, ou seja, constrói-se um ponto de observação. Investiga-se aqui, nestas condições, *O Processo* a partir de dois destes pontos: um de caráter biográfico, interligando o romance ao ambiente pessoal de Kafka; o segundo busca abordar o romance dentro da problemática da burocracia e administração. Lembramos aqui que Elias Canetti via Kafka como o especialista maior do poder, e Deleuze e Guatarri julgaram-no como o teórico maior da burocracia.

Como súdito do Império Austro-Húngaro, Kafka possuía passaporte austríaco. Em Praga, centro político da Boêmia, pertencia aos 7% da população que falava alemão. Era sobretudo aquela camada que serviu ao Império em suas repartições administrativas. Em 1918, quando, ao final da Primeira Guerra, fundou-se a República da Tchecoslováquia, Kafka obteve então um passaporte tcheco tornou-se então a única língua oficial. O próprio Franz Kafka dominava tanto o alemão quanto o tcheco de forma quase bilingüe; herança sobretudo de sua mãe, que aprendeu o alemão como língua materna e o tcheco como segunda. O pai era de origem tcheca.



Kafka pertencia então a uma dupla minoria: à alemã e, dentro desta, ainda à minoria judaica, embora nem a família nem Kafka fossem religiosos ortodoxos e haja uma longa disputa sobre a questão se Kafka realmente apoiava o movimento zionista como alega Max Brod ou Hannah Arendt.<sup>15</sup>



Kafka com 5 anos

Kafka frequentou a *Deutsche Knabenschule*, ou seja, a escola alemã para meninos de Praga.



Aqui uma fotografia da época de estudante:



A seguir, estuda na Universidade Alemã de Praga, onde cursa primeiro quatro semanas de química, depois se matricula em direito. Mais tarde, muda sua ênfase para história da arte e literatura alemã e, por fim, volta para o curso de direito. Após oito semestres, termina seus estudos, como era de praxe, com a defesa de sua tese de doutorado em 1906.



Kafka na época de sua formatura

Kafka já começara a escrever durante seu período universitário e conseguiu publicar seu primeiro texto em 1912. Em 1915, foi editado um dos seus textos mais famosos, *A Metamorfose*.



Kafka freqüentava teatros, apresentações e discussões literárias, bem como alguns salões de Praga, onde encontrou inclusive Albert Einstein, que lecionou em Praga entre 1911 e 1912. Fez algumas leituras públicas de seus textos, tanto em Praga como em Munique, e numa destas ocasiões sociais conheceu Max Brod, que acabaria se tornando seu grande amigo.



Como se sabe, em seu testamento, Kafka pediu a Brod que queimasse ou destruísse grande parte de seus escritos, o que não aconteceu. Contudo, também se sabe que Kafka mostrara este testamento a Brod bem antes de seu falecimento, e este já o avisara de que jamais faria isso. Resta então a dúvida se este desejo foi realmente expresso para ser cumprido, como indica a queima de vinte “grossos cadernos” em seu último ano de vida por sua então parceira Dora Diamant, ou, como alegam certos críticos, fazia parte de uma auto-encenação para aumentar o mistério ao redor de sua pessoa após sua morte.

Após a formatura e um estágio obrigatório, Kafka começou a trabalhar. Após uma primeira experiência de curta duração, conseguiu, em 1908, com a ajuda de um amigo da escola, cujo pai era o presidente da empresa, uma vaga na *Arbeiter – Unfall- Versicherung – Anstalt*.



*Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt.*

Trabalhava das nove às quatorze horas. Dormia à tarde, para depois fazer caminhadas ou praticar esportes, como nadar, remar ou andar a cavalo. Devido a sua aversão ao barulho, escreveria quase sempre à noite, entre vinte e três e duas ou três horas da manhã, até sua aposentadoria por invalidez, em 1922. Sua tuberculose progrediu para um câncer de laringe, e Kafka viria a morrer em 1924, num sanatório na Áustria.

A partir destes traços básicos de sua vida, talvez já se possa perceber que Kafka não era aquela figura “alienada” ou fracassada como foi freqüentemente caracterizada. Citamos suas práticas esportivas, podemos ainda mencionar sua tendência para a comida vegetariana ou suas férias no interior, onde andava de motocicleta. Fez carreira como funcionário público na *Arbeiter – Unfall-Versicherungs – Anstalt*. Foi promovido quatro vezes e exerceu chefia de certo nível. Também escrevia artigos especializados sobre sua área, que deviam classificar empresas industriais quanto a seu grau de perigo para a saúde dos trabalhadores. Para uma compreensão melhor de processos industriais, freqüentou cursos sobre tecnologia mecânica na Universidade de Praga e visitava regularmente as fábricas, onde via de perto os danos físicos causados pelas máquinas, descrevendo as conseqüências em textos ilustrados como este:



Possivelmente, em conseqüência destas observações sobre as condições precárias de trabalho, Kafka tivesse certa simpatia pelo lado esquerdo em termos políticos.

Freqüentava, pelo menos como observador, círculos socialistas e anarquistas e carregava em diversas ocasiões de protesto uma flor vermelha como sinal de solidariedade. Sua literatura não reflete, portanto, diretamente suas condições externas de vida. Kafka dispunha de toda liberdade financeira para sair da casa de seus pais, o que ele de fato fez diversas vezes. Da mesma forma, não se pode reduzir obras como *O processo* a mero resultado de sua experiência profissional ou das condições reais dentro de sua empresa.

### 3 O Processo

*O Processo* é, ao lado de *Amerika* e *O Castelo*, um dos três romances inacabados de Kafka, publicados apenas postumamente.



Primeira edição 1925



Manuscrito de Kafka

O romance inicia com as seguintes frases:

Alguém devia ter caluniado a Joseph K., pois sem que ele tivesse feito qualquer mal, foi detido certa manhã. A cozinheira da senhora Grubach, sua hospedeira, que todos os dias às oito horas lhe trazia o desjejum, não se apresentou no quarto de K. nesta manhã. Jamais acontecera isso.<sup>16</sup>

O bancário Joseph K. é preso pouco tempo antes de fazer 30 anos, sem ser informado sobre a causa desta estranha detenção que o permite continuar com sua rotina usual de vida. Joseph K. procura, em vão, saber qual é a instância que o acusa e qual seria a acusação. No entanto, é informado de que a culpa atrai a lei e assim, já que atraiu a atenção da lei, deve ser culpado. Na busca por uma explicação lógica, perde-se perde cada vez mais num sistema impenetrável e aparentemente absurdo, de lugares tortuosos, secretos e escondidos, cheio de personagens bizarras. Um dia antes de completar 31 anos, Joseph K é levado, ou se deixa levar quase em silêncio e sem muita resistência, a uma pedreira para execução: "(...) as mãos de um dos senhores seguraram a garganta de K. enquanto o outro lhe enterrava profundamente

no coração a faca e depois a revolve ali duas vezes. ‘Como um cão’ – disse K. Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”.<sup>17</sup>

Visto de um ângulo biográfico, podemos associar a detenção decretada, mas não efetuada, o labirinto de poderes não-identificáveis e a permanente ameaça anônima dentro de sua relação com Felice Bauer.



Kafka e Bauer em 1917

Kafka inicia o *Processo* em agosto de 1914. Ele conheceu Felice Bauer, estenógrafa berlinense, mulher objetiva, de grande sentido prático, em 1912, em Praga, na casa de Brod. Nelson Mello e Souza traça a linha entre esta relação e *O Processo* da seguinte maneira:

Sendo um crítico excessivamente rigoroso de si mesmo, foi [...] a encarnação da fúria iconoclasta em relação à sua obra. Não era somente a dúvida sobre seu valor literário o que o atormentava, mas a decorrência. Produzir uma literatura cifrada e fazer-se entender... Se não tivesse o talento necessário para este esforço nobre, melhor desistir, aceitando o fluxo normal da vida como seu destino, casando-se, empregando-se, tendo filhos e mais tarde netos. A opção abria a perspectiva do impossível. O sentido da existência iria desmoronar. Kafka chegou à plena vida adulta sempre em meio a esta ambivalência. O resultado foi uma ferida que ficou, um sentimento de “culpa”. Foi-se ampliando e vazou em sangue e dor no decorrer do ano de 1914, o ano de *O Processo*.<sup>18</sup>

Souza vê *O Processo* dentro das ambivalências de Kafka entre uma vida dedicada à literatura e uma existência “normal”, simbolizada pelo futuro casamento com a Felice Bauer. Kafka a visita, em 1913, duas vezes, em Berlim; depois, distancia-se

dela e tem um caso com uma jovem suíça na Itália. Volta a relacionar-se com Felice e, em junho de 1914, realiza-se um noivado oficial. Já em julho do mesmo ano, desfaz o noivado. Em julho de 1917, acontece um segundo noivado. No final deste ano, Kafka adoece de tuberculose e, em outubro, manda sua última carta a Felice. Mas o que interessa aqui, em relação ao *Processo*, é sobretudo a dissolução do noivado em 1914. Para isso, Kafka viaja até Berlim. Como Joseph K., está quase completando 31 anos. Acontece um encontro no hotel *Askanischer Hof* para acertar a separação, do qual participam Felice, Kafka, uma amiga de Felice, Grete Bloch, a irmã de Felice, Erna Bauer, bem como um amigo de Kafka, Ernst Weiss. Este encontro foi definido freqüentemente pelo próprio Kafka como “corte” ou “o julgamento do hotel” e poderia ter dado início ao *Processo*: o noivado e o futuro casamento podem ser vistos como a detenção no início do romance e o encontro no hotel, o julgamento, como a execução no final. Um papel central aqui exerce Grete Bloch, a amiga de Felice. Wagenbach afirma que Kafka tinha um caso com ela, que inclusive resultou numa gravidez e o nascimento de um filho, em 1915.<sup>19</sup> A criança faleceu aos 7 anos de idade, mas Kafka nunca soube de sua existência. Tudo indica que Grete passou certas informações a Felice e argumentava contra Kafka no encontro do hotel, de modo que foi vista por ele como a juíza que o “matou” neste encontro traumático. O acerto de contas e a separação “pública” foram sentidas por Kafka como profunda humilhação, a qual ele assistiu em silêncio, correspondendo assim ao final de *O Processo*, onde Joseph K se deixa levar quase em silêncio e quase sem vontade própria à cena final de sua execução. Evidentemente, há ainda o jogo dos nomes: no início de *O Processo*, Joseph K. fica preso no quarto da Senhorita Bürstner, nome que inicia com B como Bauer ou Bloch e a quem Joseph K beija como a “um animal sedento”.

Esta cena nos leva à questão da sexualidade. Tanto em *O Processo* como em outros textos há freqüentemente mulheres que se oferecem, se vendem, meio prostitutas, pessoas baratas e meio repugnantes, com “cheiro amargo” como Elsa em *O Processo*. Estas figuras surgem sempre em um momento específico da trama: elas entram em cena quando há situações decisivas referentes ao futuro. Neste momentos, elas surgem, agarram o homem e impedem que ele prossiga com seus objetivos iniciais. Dentro da constelação biográfica do conflito permanente entre a vida ou a literatura de Kafka, poderia argumentar-se que o sexo é usado como ameaça de afastar o homem do caminho artístico ou então que o sexo impessoal, “sujo”, com prostitutas, não oferece uma solução satisfatória. Uma visão completamente oposta é defendida por Karin Leich, que, em sua tese sobre dominação e sexualidade em Kafka, vê em tais figuras “um espaço não dominado pela repressão social e sexual da época”.<sup>20</sup> Como a autora se esforça para integrar os elementos literários numa concepção na qual Kafka mostra “os efeitos das condições de dominação social sobre a consciência comum de um membro da esfera capitalista de distribuição”,<sup>21</sup> ela conseqüentemente chega à conclusão de que, em relação à Senhorita Bürstner, Kafka mostra a “tentativa de uma jovem mulher de criar e defender um espaço privado, não dominado pelas normas sociais vigentes. Ela mostra curiosidade intelectual e, com isso, formas de resistência contra a dominação crescente do mundo exterior e interior”.<sup>22</sup>

Vimos aqui já uma leitura bastante afastada dos elementos biográficos de Kafka. Traçamos, a seguir, as linhas básicas de um acesso ao romance baseado num texto sociológico contemporâneo, o já citado artigo “O funcionário público” de Alfred Weber, publicado em 1910, na revista *Die Neue Rundschau*.

Após a “prisão” que não impede Joseph K. de continuar com sua vida, ele tenta esclarecer este fato por meio de perguntas racionais: entre outras, quer ver o mandato de prisão, saber da instância que emitiu o mandato ou a razão deste mandato. Recebe inicialmente a resposta dos agentes que não é de sua competência responder tais questões. Joseph K. presume tratar-se apenas de representantes de baixo escalão e, conseqüentemente, tenta chegar a instâncias mais altas na hierarquia, equivalentes a seu próprio nível social como funcionário destacado do banco. Conforme Joseph K., uma tal confusão nunca poderia acontecer no seu banco, já que lá há uma ordem estabelecida e claras estruturas de competências. A entrada do caos, a retirada de uma estrutura hierárquica de competências, de motivos e efeitos, é contrabalançada pelo fato de que Joseph K. pode continuar a viver sua rotina, porém sempre sobre uma ameaça não-identificável e despersonalizada. Toda culpa é atribuída a ele, já que, conforme lhe é informado, a lei é atraída pela culpa e, portanto, todo processo parte do próprio acusado. E uma vez dentro do sistema, não há como sair.

No decorrer do processo, Joseph K. descobre cada vez mais pessoas que sabem deste processo e parecem fazer parte desta organização invisível mas onipotente. O que parece para Joseph K. ser algo irracional e absurdo, sem sentido, ou seja, sem causalidade, pode ser, para esta organização, algo muito racional e necessário no sentido de sua própria sustentação e sobrevivência: Joseph encontra quartos cheios de relatos, documentos, anotações etc, de modo que se presume, uma vez que há tantos textos sobre seu caso, que deva haver alguma razão que justifique a existência destes documentos e deste caso. O acesso ao poder leva Joseph K. a intermináveis quartos, salas, edifícios de estruturas bizarras e espaços secretos: o espaço do poder corresponde à dificuldade de achar o caminho a ele, tema também do famoso episódio “perante a lei”. Enfim, não se trata de um sistema burocrático/administrativo sustentado por pessoas identificáveis, mas sim de um sistema de rede com regulamentos internos que são experimentados do lado de fora como contingentes, incompreensíveis e inacessíveis. O sistema funciona sozinho, basta inserir o nome e inicia-se o programa; como diz o advogado Huld no romance: a hierarquia e seus graus é infinita e, mesmo para aqueles a par, não determináveis. Se seguirmos esta linha aqui traçada, poderemos encontrar inúmeras correspondências entre *O Processo* e o artigo de Alfred Weber, irmão do mais famoso Max Weber. Alfred Weber





era professor na Universidade de Praga para estudos sociológicos, culturais e econômicos e também fazia parte da banca do doutorado de Kafka. Publicou seu artigo “O funcionário público” em 1910, na revista *Die Neue Rundschau*, Vol. XXI, Nr. 4, p. 1321– 1339. Kafka tinha feito uma assinatura desta revista; portanto é possível pressupor que ele lera o texto, porém, até que ponto realmente o tomou como inspiração, não há como comprovar. Alfred Weber justifica seu artigo<sup>23</sup> como um ataque a “mechanism and mechanization” (p. 47) no início da modernidade e um *pladoyer* em favor da individualidade ameaçada pelo *apparatus* burocrático crescente. “People who sense that a common feeling of culture is at stake today see something monstrously problematic growing up around us. They see an immense ‘apparatus’ rising up in our life with a tendency to pervade more and more of our more native, free and organic facets of existence, and to suck us into its chambers, into its compartments and sub-compartments.” (p. 47-48). Não é preciso muito esforço para ver as semelhanças entre o labirinto de Joseph K. e o sistema anônimo que emerge em nossas vidas, penetrando-a e sugando nossa existência para dentro de quartos, prateleiras, gavetas e documentos. Nota-se, conforme Weber, como este *apparatus* é algo auto-sustentável e possuidor de um veneno que elimina tudo o que é estranho, diferente e individual. Em vez do particular, individual, ele impõe algo gigantesco, um sistema, que se estende sobre todo o trabalho e toda a atividade e realiza a inclusão total do homem no aparato, na grande rede burocrático-administrativa.

Se entendermos então *O Processo* como comunicação literária sobre o processo de desindividualização e o emergir da sociedade de massa, regulada por forças funcionais anônimas e seus mecanismos não transparentes, onde o indivíduo torna-se um mero elemento substituível e submisso a uma rede de regulamentos e leis autônomas e auto-sustentáveis, podemos constatar – ampliando um pouco mais nossa lente histórica – que já havia, numa fase histórica anterior, uma constelação parecida. No final do século XVIII, na fase aguda da diferenciação social e funcional na Europa, Hyperion, no romance de Hölderlin, volta para Alemanha e observa: “Não posso imaginar um povo mais despedaçado que os alemães. Artesãos tu vês, mas não humanos, pensadores sim, mas não humanos, sacerdotes, mas não humanos, patrões e servos, jovens e pessoas de idade, mas não humanos”.<sup>24</sup> Para ele, o estado do país lembra cenas de guerra. “Não é como um campo de batalha, onde mãos e braços encontram-se despedaçados enquanto o sangue da vida derramado se derrete na areia? Tu dirias que cada um faz o seu ofício, mas na verdade cada um é comprimido para dentro de uma área onde ao espírito não é mais permitido viver”.<sup>25</sup> Schiller profere, em 1795, palavras empáticas para caracterizar a sociedade funcional emergente:

A imagem da espécie encontra-se nos indivíduos de tal forma fragmentada que é preciso perguntar de indivíduo a indivíduo para reunir a totalidade da espécie. É quase possível afirmar que, em nossa época, as faculdades afetivas se manifestam na experiência tão dividida como o psicólogo as separa na imaginação, e nós vemos não apenas sujeitos singulares mas classes inteiras de pessoas desenvolverem apenas parte de suas faculdades, enquanto as restantes quase nem são perceptíveis.<sup>26</sup>

E continua: “Sempre encadeado a um fragmento do todo, o homem se desenvolve apenas como fragmento [...], se torna mera cópia de sua tarefa, de sua ciência e

acaba sendo um mero formulário”.<sup>27</sup> A descrição do homem como formulário deriva evidentemente da imposição da galáxia de Gutenberg. A invenção de Gutenberg, a impressão de livros via letras móveis por volta de 1450, havia iniciado uma divulgação ampla da escrita e o aumento gradual das taxas de alfabetização. Não são mais apenas pequenos círculos nos mosteiros, cortes ou nos centros universitários que lêem e escrevem; a capacidade da comunicação social através da escrita torna-se tanto uma norma nas repartições públicas como nas residências particulares, onde a ascensão social começa via exercício da palavra no papel e a dominação de diversas formas da linguagem: já no século XVII existiam os primeiros manuais para redigir cartas ou pedidos formais à administração, ensinando como formular requerimentos e outros formatos oficiais. Se, de um lado, isso abre caminho para uma comunicação despersonalizada e, por conseguinte, livre de decisões individuais arbitrárias da comunicação face a face – bem como a ascensão social através da capacidade de ler e escrever –, encontramos, mesmo na própria área literária, inúmeros exemplos a respeito do poder negativo da escrita: Dom Quixote lia romances demais; o Fausto de Goethe, cansado e desesperado com o conhecimento e a experiência provenientes de textos sem vida, embarca numa viagem temporal fantasmagórica e sensual como contraponto ao emergente e burocrático “sistema de registro”, (Kittler 1985)<sup>28</sup> das escrituras. Dessa forma, podemos entender *O Processo* também como marca referencial a respeito do poder dos sistemas autoreferenciais e suas leis internas que, desde a implantação da sociedade funcional no século XVIII, não se sustentam primeiramente a partir de objetivos ou representantes individuais mas de estruturas dinâmicas e comunicações auto-sustentáveis.

Sendo assim, podem-se detectar em *O Processo* elementos de um conflito pessoal e autobiográfico de Kafka, da desindividualização acentuada no início da sociedade de massas ou, olhando para trás, como profecia ao futuro próximo: Max Brod, amigo de Kafka, escreve, em 1933, como o romance ganhou uma atualização inesperada frente ao nacional-socialismo emergente. Ao reler as primeiras páginas e ver a descrição das roupas pretas e dos cintos dos guardas, Brod assusta-se com a semelhança com os uniformes da SS. E não se deve esquecer que, apesar de Kafka ter morrido em 1924, suas três irmãs foram deportadas pelas forças ocupantes dos nacional-socialistas e morreram num campo de extermínio.



Outra namorada de Kafka, Milena Jesenská, morre em 1944, logo após ser libertada de um campo de concentração em Ravensbrueck.



A parceira de seus ultimos tempos, Dora Diamant,



conseguiu fugir dos nazistas para a Inglaterra. Mais tarde foi com o marido para a União Soviética, onde este foi morto durante as limpezas stalinistas. Portanto, o estado totalitário faz parte, inevitavelmente, da leitura de Kafka, mesmo se este não tivesse como prever tal futuro na época.

## Notas

<sup>1</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1348&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1348&kapitel=1#gb_found)

<sup>2</sup> (2008, p. 12).

<sup>3</sup> HAWES, James. *Excavating Kafka*, Quercus 2008, p. 17.

<sup>4</sup> <http://videojournalist.blogs.it/2008/08/10/kafka-e-i-gioialetti-porno-4566965>

<sup>5</sup> Torrieri Guimaraes. Prefacio. In: KAFKA, Franz. *O processo*. Edições Tema, São Paulo, não datado, p. VIII.

<sup>6</sup> Torrieri Guimaraes. Prefacio. In: KAFKA, Franz. *O processo*. Edições Tema, São Paulo, não datado, p. IX.

- <sup>7</sup> Torrieri Guimaraes. Prefacio. In: KAFKA, Franz. *O processo*. Edições Tema, São Paulo, não datado, p. X.
- <sup>8</sup> <http://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1907/bk07-004.htm#9>
- <sup>9</sup> WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883–1912*. Francke, Bern 1958
- <sup>10</sup> WAGENBACH, Klaus. *Kafka*. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1964.
- <sup>11</sup> [www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/2562641/British-writer-sparks-Anglo-German-row-over-Kafka-porn-collection](http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/2562641/British-writer-sparks-Anglo-German-row-over-Kafka-porn-collection)
- <sup>12</sup> <http://www.guardian.co.uk/books/2008/aug/15/franzkafka.germany>
- <sup>13</sup> WEBER, Alfred. Die Beamten. *Die Neue Rundschau*, 1910, Bd. XXI, Nr. 4, S. 1321–1339.
- <sup>14</sup> Apud WAGENBACH, Klaus. *Kafka*. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1964, p. 143.
- <sup>15</sup> Ver, por exemplo, Ritchie Robertson. *Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur*. Stuttgart 1988.
- <sup>16</sup> KAFKA, Franz. *O processo*. Edições Tema, São Paulo, não datado, p. 1.
- <sup>17</sup> KAFKA, Franz. *O processo*. Edições Tema, São Paulo, não datado, p. 179.
- <sup>18</sup> O Processo, de Franz Kafka. Uma interpretação. Nelson Mello e Souza internet
- <sup>19</sup> WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883–1912*. Francke, Bern 1958, p. 100.
- <sup>20</sup> „Herrschaft und Sexualität in Franz Kafkas Romanen ‚Der Proceß‘ und ‚Das Schloß‘“. Karin Leich. 2003.
- <sup>21</sup> Leich s. 25
- <sup>22</sup> Karin Leich. 2003. s. 32
- <sup>23</sup> por falta de acesso ao original, usamos aqui a versão em inglês feito por Austin Harrington: “Alfred Weber’s essay ‘The Civil Servant’ and Kafka’s ‘In the Penal Colony’: the evidence of an influence“. In: HISTORY OF THE HUMAN SCIENCES Vol. 20 No. 3, 2007. SAGE Publications (Los Angeles, London, New Delhi and Singapore) pp. 41–63.
- <sup>24</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *Fragment von Hyperion*. Stuttgart: Cotta, 1963, p. 160.
- <sup>25</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *Fragment von Hyperion*. Stuttgart: Cotta, 1963, p. 160.
- <sup>26</sup> SCHILLER, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam, 1986, p. 19.
- <sup>27</sup> SCHILLER, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam, 1986, p. 20.
- <sup>28</sup> KITTTLER, Friedrich A. *Aufschreibsysteme*. Wilhelm Fink Verlag, München 1985.

# Novalis e *Os Discípulos em Saís*: a linguagem em vida; a obra em fragmento.

Natália Corrêa Porto Sanches Fadel

Novalis is perhaps the most expressive poet of German Early Romanticism. His ideas, mainly in form of fragments, were strongly based upon Fichte's theory of *magic idealism* and are substantial part of his literary work, which presents a mixture of genres such as poetry, rhetoric, philosophical and religious themes and even social aspects. This article will introduce some of Novalis' personal aspects with the intent of briefly introducing two of his main issues: the concept of Fragment, as exploited in *Die Lehrlinge zu Saís*, and his ideal of a poetic, self referent language.

**Keywords:** Frühromantik; Novalis; Die Lehrlinge zu Säis; fragment; language.

## 1 Introdução: o poeta Novalis

Novalis, nascido Georg Philip Friedrich Freiherr von Hardenberg (1772- 1801) foi o primeiro dos 11 filhos de Heinrich Ulrich Erasmus von Hardenberg, dono de terras e politicamente influente na região da Baixa-Saxônia. De todos os filhos apenas um sobreviveu à mãe, de modo que todos os outros morreram ainda jovens, dentre eles o próprio Novalis, vítima de tuberculose aos 29 anos, às vésperas de completar seu 30º Aniversário.

Nascido num período marcado por grandes mudanças e revoluções, Novalis fez parte da geração influenciada pela Revolução Francesa, marcada por grandes pensadores e revolucionários, sendo os poetas Hölderlin, Friedrich Schlegel e Tieck, os filósofos Hegel e Schelling, e ainda Napoleão e Metternich, alguns dos grandes homens também nascidos na mesma época que Novalis.

De acordo com Berman,<sup>1,2</sup> abaixo o nome 'Novalis' proviria das aspirações do poeta em resgatar uma linguagem ao mesmo tempo poética e filosófica, o que culminaria no transcendental. Em latim significa "terra recentemente desbravada".

Em 1790, Novalis foi estudar Filosofia e História na Universidade de Jena, onde travou contato com os irmãos Schlegel e com eles formaria mais tarde o que seria o primeiro movimento romântico na Alemanha, o *Frühromantik*.

No ano seguinte, por influência paterna, transferiu seus estudos para a Universidade de Leipzig, assistindo às aulas de Direito, Matemática e Filosofia. Sua formação "interdisciplinar" em muito contribui para o amadurecimento de seus pensamentos acerca da poesia e filosofia, de forma que, embora estivesse ocupado com sua formação de jurista, jamais deixou de se preocupar com a poesia.

Em março de 1795, Novalis conheceu aquela que declarou ser seu grande amor, a jovem Sophie von Kühn. Sophie era para o poeta a materialização da filosofia: "Mein Lieblingsstudium heißt im Grunde wie meine Braut. Sophie heißt sie –

---

Doutoranda em Literatura Alemã pela USP-São Paulo/ Freie Universität Berlin.  
Rua José Naif, 150, Porto Ferreira-SP, Brasil.  
Trifstrasse, 67, Zimmernummer- 51014. 13353 Berlin, Deutschland.  
E-mail:natifadel@hotmail.com

Philosophie ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigenen Selbst”.<sup>2</sup> Assim sendo, uma vez que se considerava um poeta-nato, nos moldes do gênio defendido por ele e os idealizadores do *Frühromantik*, sua união com a jovem representaria a personificação de um de seus maiores anseios: a união entre poesia e filosofia.

Ao conhecer Sophie, Novalis dedicou-se ao intenso estudo da obra de Fichte, escrevendo os *Fichte-Studien*. Sophie morreu vítima de tuberculose em março de 1797. Embora tenha sido este o período de maior sofrimento para o poeta, Novalis dedicou-se intensamente à filosofia, investigando profundamente a obra do filósofo holandês Hemsterhuis, bem como a de Kant, escrevendo os *Hemsterhuis-* e os *Kant-Studien*. Segundo Behler:

Novalis konzipierte in dieser Zeit seinen „magischen Idealismus“, seinen Idealrealismus der vollendeten Identität von Subjekt und Objekt, Mensch und Welt. In dieser Auffassung des Zusammenhanges von Natur und Geist dachte er Schelling „weit zu überfliegen“ (NO 4, 255) und die Welt als einen „Universaltrampus“ oder ein „symbolisches Bild“ des menschlichen Geistes zu denken, wobei sich die diesseitige und jenseitige Welt, Innen und Außen, Mensch und Natur verschmelzen.<sup>3</sup>

Ao final do ano, inscreveu-se na Bergakademie Freiberg, para onde se mudou e conheceu o professor de mineralogia Abraham Gottlob Werner (1749-1817), o qual, de acordo com Roger Cardinal,<sup>4</sup> teria inspirado o personagem do mentor (*Lehrer*) em *Die Lehrlinge zu Sais*. O aprendizado junto ao professor Werner despertou em Novalis o fascínio pelos estudos das formações rochosas, algo que consolidou a idéia do poeta acerca dos *Chifferschrift* da Natureza, isto é, o homem seria capaz de ler na natureza os *hieróglifos* nela grafados, os quais o levariam à compreensão plena, remetendo-o a um passado mítico.

Diante de tantas reviravoltas em sua vida, e, principalmente em razão do intenso estudo filosófico, Novalis publica em 1798 o conjunto de fragmentos *Blüthenstaub* no primeiro caderno da revista *Athenäum*, surgindo também o codinome Novalis - “aquele que traz a Boa-Nova”, ou “o que vem de terras novas”. Ainda nesse ano, começa a escrever *Die Lehrlinge zu Sais*, bem como a coletânea de fragmentos *Das Allgemeine Brouillon*, e o *Monolog*, publicando também o ensaio *Glauben und Liebe*. Ao final do ano, conhece sua noiva, Julie von Charpentier, fato que renova sua vontade de viver e inaugura uma nova fase na vida do poeta.

Novalis retorna a Weissenfels em 1799, onde trabalha como assessor nas salinas. Conhece, então, o amigo Ludwig Tieck. Contagiado pela revolta política de Tieck, Novalis publica os escritos *Die Christenheit oder Europa*. No ano seguinte, abandona a composição de *Die Lehrlinge zu Sais*, termina de escrever a primeira parte de *Heinrich von Ofterdingen* e publica a coletânea de poemas *Hymnen an die Nacht* na última edição de *Athenäum* em agosto. Embora tenha continuado a trabalhar ativamente nas salinas, precisou interromper seu trabalho devido à tuberculose que veio culminar em sua morte pouco tempo depois, deixando o romance *Heinrich von Ofterdingen*, aquele que julgava ser o “romance dos romances”, também inacabado.

## 1.2 O *Frühromantik* e a revista *Athenäum*

Na Alemanha, o primeiro círculo de poetas românticos reuniu-se na cidade de Jena em fins do século XVIII. Desse círculo, participaram grandes nomes da literatura alemã, entre eles os irmãos Wilhelm e Friedrich Schlegel e, mais tarde, com a fundação da revista *Athenäum*, o poeta Novalis.

Em *Athenäum* não constavam apenas artigos de crítica literária. Os artigos deveriam ser dos assuntos mais variados, de maneira a formar um todo, no qual cada parte teria sua importância devida. De forma alguma deveriam restringir-se a apenas um direcionamento político na revista. Ao contrário, ela deveria ser o espaço do debate, da troca de idéias entre ideologias.

O nome da revista foi escolhido pelos irmãos Schlegel porque Atenas significava para Friedrich símbolo de Democracia e liberdade política, de modo que tais ideais permeariam a revista como um todo.

Além dos irmãos Schlegel e Novalis, colaboraram também August Ferdinand Bernhardt, Sophie Bernhardt, Karl Gustav von Brinckmann, August Ludwig Hülsen, Caroline Schlegel, Dorothea Veit e Friedrich Daniel Schleiernmacher.

Na Alemanha, em 1790 havia cerca de 6000 escritores, de forma que a indústria literária - dela faziam parte as publicações de periódicos - tornou-se um grande negócio. No entanto, assim como hoje, era difícil concorrer com livros que veiculavam literatura trivial, pois mesmo escritores sérios encontravam grande dificuldade em entrar neste mercado. Assim sendo, a publicação da *Athenäum* se restringiu apenas a três edições, até mesmo porque enfrentaram problemas com o governo não-democrático da época devido às idéias consideradas revolucionárias contidas em alguns ensaios.

Observemos, pois, que os estados alemães ainda viviam praticamente sob o regime feudal, de maneira que o poder ficara concentrado nas mãos de nobres, como, por exemplo a família do próprio Novalis, já que os Hardenberg eram senhores de terras. Ainda de acordo com Behler, a escolha de um codinome teria sido para o poeta uma forma de desvincular seu nome da camada social mais alta, evitando, assim maiores problemas com sua família:

Der Name hatte den Zweck, die Identität des Autors zu verbergen, wozu dieser sich aus Rücksichtigen gegenüber seiner Familie, vor allem seinem Vater, und seinem Beruf veranlasst sah. Friedrich Freiherr von Hardenberg, entstammte einem alten niedersächsischen Adelsgeschlecht, das seine Ursprünge bis ins zwölfte und dreizehnte Jahrhundert zurückfolgte.<sup>5</sup>

Com a Revolução Francesa, os donos de terras alemães sentiram-se ameaçados, uma vez que lentamente a população foi se mobilizando a fim de lutar pela democracia e liberdade, de forma que os maiores questionamentos se deram nas universidades. Por isso, era importante que os fundadores da *Athenäum* se juntassem para melhor difundir suas idéias, pois assim, estariam mais fortalecidos contra possíveis tentativas de censura por parte das autoridades senhoriais, como no caso de Kleist, o qual fora proibido de continuar a publicação de seu jornal *Berliner Abendblätter*, em Berlim, perdendo também todos os seus bens e sua estabilidade financeira posteriormente. Kleist fora praticamente banido da sociedade por difundir suas idéias.

Felizmente, os fundadores da *Athenäum* não compartilharam da mesma sorte de Kleist, de maneira que se reuniram algumas outras vezes, reuniões estas que

motivaram Novalis a se dedicar aos estudos de obras de filósofos como Herder e Hemsterhuis, instigando-o também a compor algumas de suas obras posteriores.

Assim, neste importante cenário da história da humanidade, fundou-se o primeiro ciclo de poetas românticos, cujas idéias tiveram grandes projeções artísticas, fundamentando as bases de uma verdadeira revolução no âmbito da poesia:

[ o (Primeiro-)Romantismo Alemão] foi a primeira e mais ousada das revoluções poéticas, a primeira a explorar os domínios subterrâneos do sonho, do pensamento inconsciente e do erotismo; a primeira, também, a fazer da nostalgia do passado uma estética e uma política.<sup>6</sup>

## 2 O Fragmento em *Os Discípulos em Saïs*

Uma das maiores dificuldades em se analisar *Os Discípulos em Saïs*, é defini-lo quanto ao gênero literário a que pertence. Em primeiro lugar, assim como nos contos de fadas, não se pode determinar o tempo ou o espaço em *Die Lehrlinge zu Saïs*. Em relação ao tempo, pode-se apenas verificar as alterações entre dia e noite, mas, mesmo assim, não há como saber ao certo quantos são os dias ou noites. No tocante ao espaço, fica apenas a certeza da proximidade com a natureza. Apesar da atemporalidade e a não identificação espacial, a narrativa não apresenta outros elementos característicos dos contos de fadas.

Além disso, em diversos momentos, o texto transforma-se em algo como uma “colcha de retalhos” formada por verdadeiros discursos filosóficos, uma vez que cada um dos discípulos assume a posição de narrador no momento em que expõem suas teorias acerca do conhecimento e da natureza. Nesse jogo de vozes em constante debate e reflexão, tem-se por vezes a impressão de que não se tratariam de narradores diferentes, mas a consciência de um mesmo indivíduo em trabalho de reflexão a fim de descobrir o caminho certo rumo à Sabedoria. Especula-se, ainda, o fato de que tal debate nada mais seria dos que a exposição das idéias dos filósofos cujas teorias foram da maior influência no pensamento de Novalis: Fichte, Kant e Herder.

De qualquer forma, a hibridez que permeia *Die Lehrlinge zu Saïs* no que concerne à mistura de gêneros condiz com os pressupostos da Poesia Universal de Schlegel, bem como da Enciclopédia novalisiana, como nos atesta Antoine Berman:

A poesia universal progressiva quer misturar e colocar em fusão a totalidade dos gêneros, das formas e das expressões poéticas. A Enciclopédia, esta, quer poetizar todas as ciências. Os dois projetos se completam mutuamente.[...] formas e gêneros se derramam uns nos outros, se convertem uns nos outros, se afundam nesse incessante e caótico movimento de metamorfose que, na verdade, é o processo de absolutização da poesia. Essa mistura pressupõe a não-heterogeneidade das formas e dos gêneros, a traduzibilidade destes, uns nos outros ou, a possibilidade de jogar até o infinito com sua diferença e sua identidade.<sup>7</sup>

Desta maneira, a narrativa em questão permanece de certa forma indefinida no que se refere à sua classificação no âmbito literário. Considerada pela crítica como um fragmento de romance, não há como deixar de questionar seu tom fragmentário,



visto que o Fragmento era visto de forma peculiar pela geração dos Românticos de Jena.

O Fragmento era, assim, considerado a forma ideal de expressão poético-filosófica, capaz de abranger passado, presente e futuro, de modo que o que fora escrito, embora pertencente a um tempo anterior, apontaria para o futuro, uma vez que permaneceria inacabado, em eterno devir:

Espaço de intensa reflexão sobre a obra ausente, desejada ou por vir.[...] Traduções, críticas, diálogos, cartas e fragmentos têm todos em comum o fato de remeter a um outro ausente: a tradução ao original, os fragmentos a um todo, as cartas e os diálogos a um referente externo do qual eles tratam, a crítica ao texto literário ou à tonalidade da literatura.

Deste modo, o fragmento, exemplo da Ironia Romântica, constituiria símbolo de completude, já que se teria o inacabado contendo o Todo em si:

Um fragmento tem de ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si como um ouriço.<sup>9</sup>

Tal idéia aponta para o conceito de organicidade da matéria, a partir da qual se reconhece a completude de cada uma das partes que comporiam o Todo-Uno, idéia esta que permearia todos os pensamentos acerca da Arte, Linguagem, Poesia e Filosofia dos primeiros românticos alemães. Assim sendo,

The fragment, which represents separation (from a whole), anticipation (of a completion that is forever delayed), and evocation (in its future as a 'ruin', as monument of the past) in a sense holds past, present and future apart by functioning as the site in which all three may be re-visioned and re-imagined as separate.<sup>10</sup>

Feitas as devidas considerações acerca do Fragmento, passaremos aos aspectos que envolvem a concepção da narrativa *Die Lehrlinge zu Sais*. Segundo consta em diversas biografias do poeta, Novalis teria anunciado a escrita da obra em questão por meio de uma carta ao amigo Friedrich Schlegel. Como se verifica em Uerlings,<sup>11</sup> Novalis começou a escrever após a morte de sua noiva Sophie, fato que o inspirou a escrever a maior parte de sua obra literária, como o romance também inacabado *Heinrich von Ofterdingen*, e a coletânea de poemas *Hymnen an die Nacht*. No entanto, em determinado momento teria o poeta se empenhado em compor aquela que declarara ser sua maior obra, *Heinrich von Ofterdingen*, obra que segundo ele abrangeria em si todas as obras, o livro dos livros, de maneira a deixar de lado *Os Discípulos em Sais*, para, posteriormente retomá-lo. Tal fato nunca ocorreu, visto que Novalis morreu em 1801, sem sequer terminar aquela que seria sua obra-prima.

Desta maneira, não se pode afirmar ao certo o grau de intencionalidade no que se refere ao tom fragmentário da narrativa *Die Lehrlinge zu Sais*, pois de acordo com os fatos e documentos históricos dos quais se tem notícia, teria mesmo o poeta morrido antes de terminá-la. Todavia, deixando-a em aberto, Novalis concretiza em sua primeira obra, intencionalmente ou não, o ideal do Fragmento exaltado pelos românticos de sua geração, cabendo, então, ao Leitor dar continuidade à obra

inacabada, interagindo diretamente com ela, como bem o queria Novalis: “O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado.”<sup>12</sup>

### 3 Discípulos da linguagem poética primeiro-romântica.

Ao longo do *Frühromantik*, ou Primeiro Romantismo Alemão, consolidou-se uma grande revolução no pensar acerca da linguagem, o que foi de encontro com o que defendiam as correntes lingüísticas durante o século das luzes:

La *Métacritique* de Herder est elle aussi une refutation de l’intellectualisme implicite dans les distinctions kantienues de la sensibilité et de l’intellect, de la matière e de la forme de la connaissance. L’argument est encore celui qu’Herder avait utilisé, quelques trente ans plus tôt por critiquer la psychologie des facultés des philosophes des Lumières. Les facultés de l’âme, écrivait-il alors, ne sont pas des forces indivises, qui opèrent de façon séparée: c’est ainsi que nous nous les représentons artificiellement, mais dans la réalité, l’âme humaine opère toujours de façon totale et indivise. Supposer une raison séparée de l’intellect, de l’imagination, e la sensibilité, de la volonté, de l’instinct est une absurdité métaphysique.<sup>13</sup>

Em linhas gerais, para Novalis, a linguagem consistiria em um organismo independente, de maneira que a linguagem criadora apresentaria uma supremacia do significante em detrimento de seu significado. Assim, a ausência de referência revelaria a verdadeira natureza da língua: a linguagem é, então, personificada, auto-suficiente.

O que une a linguagem e a realidade não é uma relação de subordinação, mas um pertencer comum à mesma natureza.<sup>14</sup>

Desta forma, a língua não precisaria de uma referência exterior para poder significar, uma vez que o sentir estaria acima do saber. Por meio da linguagem, o homem encontraria uma forma de buscar os vestígios do povo original, já que aquela faria parte do Todo Orgânico do qual o homem partiu:

Linguagem que era milagroso canto, com uma melodia irresistível que atingia o mais fundo da Natureza e o analisava. Cada um dos sons parecia a palavra que libertava a alma de todos os corpos. Com verdadeira força criadora, as suas vibrações suscitavam todas as imagens dos fenômenos do universo.<sup>15</sup>

O poeta capaz de compreender a linguagem em sua essência constituiria verdadeiro Gênio, ao qual caberia resgatar o todo original por meio da poesia: “existiram homens que a natureza escolheu para filhos diletos e favoreceu com a dádiva da percepção interior.”<sup>16</sup>

Em sua caminhada pelo mundo, o poeta-gênio, diferentemente do homem “comum”, estaria apto a ler o verdadeiro “livro do mundo”:

O mundo não é um conjunto de coisas mas de signos: o que denominamos coisas são palavras. Uma montanha é uma palavra, um rio é outra, uma paisagem é uma frase. E todas essas frases estão em contínua mudança: a correspondência universal significa uma perpétua metamorfose. O Texto que é o mundo não é um texto único: cada página é a tradução e a metamorfose de outra e assim sucessivamente.<sup>17</sup>

Muitas das destas idéias constituem a base de questionamentos de diversos outros poetas, estudiosos e críticos acerca da linguagem poética, como nos mostra, por exemplo a passagem acima, já que, embora esclareça tão bem o conceito de mundo enquanto signo (ou símbolo) dos primeiro-românticos de Jena, ela se refere, na verdade, aos poetas românticos franceses Baudelaire e Mallarmé. Tal fenômeno, não se trata apenas de uma coincidência, já que ambos os poetas, em especial Baudelaire, foram fortemente influenciados pelos românticos alemães.

As idéias a respeito da linguagem pregadas por Novalis e Schlegel vieram a influenciar não apenas uma geração de poetas, mas várias delas. Dentre os modernos, não se poderia deixar de lado o poeta Fernando Pessoa. A seguir, Pessoa elucida natureza do gênio, cuja tarefa seria a de sensibilizar o mundo por meio de sua arte. O conceito de subjetividade eleva-se em relação à objetividade, isto é, o artista, ao conceber sua obra, deve partir do geral para particular, justapondo pensamento e sentimento, observação e imaginação – razão e emoção – no processo de composição artística. O conceito de Gênio pregado pelos românticos, um tanto quanto distorcido ao longo dos anos, é definido brilhantemente por Fernando Pessoa:

O Homem de gênio é um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições. A obra de gênio- seja um poema ou uma batalha- é a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual. Ao passo que o talento, cuja expressão natural é a ciência, parte do particular para o geral, o gênio, cuja expressão natural é a arte, parte do geral para o particular. [...] O gênio é uma alquimia. [...] deixam-se primeiro apodrecer as sensações; depois de mortas embranquescem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação; finalmente se sublimam pela expressão.<sup>18</sup>

No âmbito contemporâneo, encontramos no escritor Jorge Luís Borges outro grande expoente. No trecho adiante, Borges corrobora com a possível teoria acerca da linguagem defendida por Novalis, apontando para a tarefa incumbida à poesia de resgatar o que seria a propriedade fundamental da linguagem, hoje desgastada:

As palavras não começaram abstratas, mas concretas. [...] Essas palavras que agora são abstratas já tiveram um forte significado.[...] eram envoltas em mágica; não tinham um significado estanque. [...] a poesia não tenta pegar um conjunto de moedas lógicas e transformá-las em mágica. Mas ela trata de levar a linguagem de volta às fontes.<sup>19</sup>

Para a grande maioria dos lingüistas de que se tem notícia, as idéias acerca da linguagem até agora discutidas seriam possivelmente absurdas, já que vão de encontro com o conceito da arbitrariedade do signo defendido por Saussure. No entanto, nem todas as correntes lingüísticas concordam nesse aspecto. De acordo

com Jakobson, a definição de Saussure estaria apenas parcialmente correta, uma vez que seria incapaz de abarcar toda as manifestações da linguagem, ignorando, por exemplo, fenômenos fonológicos semelhantes presentes em línguas diversas, como prefixos ou sufixos que vinculam um determinado significado em palavras diferentes, apontando para uma possível ligação entre significante e significado:

Quando se recenseiam os diversos procedimentos históricos que não cessaram de reconstituir, nas diferentes línguas eslavas, o diagrama: formas mais longas no plural/ formas mais breves no singular, é-se atraído pelos numerosos fatos da experiência lingüística do mesmo gênero que elas e que contradizem a tese saussureana de que o “significante, na sua estrutura fônica, não tem nada que lembre nem o valor nem o significado do signo”.<sup>20</sup>

A linguagem poética, vinculada à sonoridade, e, portanto, diretamente relacionada aos aspectos fonológicos, ficaria, então, descoberta de acordo com o princípio saussureano da arbitrariedade do signo.

Além disso, precisamos nos lembrar que ao falarmos de linguagem, é necessário atentar às suas mais diversas formas. Desta maneira, não se poderia equiparar a linguagem trivial, de cunho utilitário, voltada para a comunicação, à linguagem poética, completa em si mesma.

Por fim, fica evidente a dificuldade em se restringir a linguagem poética à mera representabilidade de signos. Na poesia, as palavras trazem consigo as imagens que evocam, de maneira que passam a ser elas próprias aquilo que pretendem suscitar. É a alma do poeta que fala por meio da poesia, de forma que caberia a nós, seus leitores e ouvintes, perfazeremos o caminho inverso da poesia à nossa alma, pois “O mais estranho poder da poesia é que torna o mundo mais verdadeiro, exatamente porque, nela, as palavras não funcionam como sinais, ou como rótulos, mas como substitutos de alguma coisa que permanece por trás delas.”<sup>21</sup>

## Notas

<sup>1</sup> BERMAN, Antoine. *A prova do Estrangeiro. Cultura e Tradição na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

<sup>2</sup> NOVALIS apud BEHLER, Ernst. *Frühromantik*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1992, p.145

<sup>3</sup> BEHLER, Ernst. *Frühromantik*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1992, p.146.

<sup>4</sup> CARDINAL, Roger. Werner, Novalis and the signature of stones. In: SCHULDERMANN, Brigitte; DOERSEN, Victor; GLENNING, Robert. (eds.) *Deutung und Bedeutung. Studies in German Comparative Literature presented by Karl Werner Maurer*. The Hague: Mouton, 1973, p. 118-133.

<sup>5</sup> BEHLER, Ernst. *Frühromantik*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1992, p.143.

<sup>6</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.63.

- <sup>7</sup> BERMAN, Antoine. *A prova do Estrangeiro. Cultura e Tradição na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002, p.148-9.
- <sup>8</sup> BERMAN, Antoine. *A prova do Estrangeiro. Cultura e Tradição na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002, p.128-9.
- <sup>9</sup> SCHLEGEL, F. “Fragmentos da revista Athenäum”. (trad. e notas de Willi Bolle). In: CHIAMPI, Irleamar (coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 40.
- <sup>10</sup> JOHNSON, Laurie Ruth. *The art of recollection in Jena, romanticism, memory, history, fiction and fragmentation in texts of Friedrich Schlegel and Novalis*. Tübingen: Niemeyer, 2002, p.33.
- <sup>11</sup> UERLINGS, Herbert. *Novalis (Friedrich von Hardenberg)*. Stuttgart: Reclam, 1998.
- <sup>12</sup> NOVALIS. *Pólen*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001, p.103.
- <sup>13</sup> FORMIGARI, Lia. *Lê langage et la pensée*. In: AUROUX, Sylvain (org.). *Histoire des idées linguistiques. Le développement de la grammaire occidentale*. Liège: Mardaga, 1992, p.445-6.
- <sup>14</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sobre Um Monólogo de Novalis*. Cadernos PUC-Filosofia. São Paulo, v. 13, 19??, p.78.
- <sup>15</sup> NOVALIS. *Os discípulos em Saïs. Tradução de Luís Bruhein*. Lisboa: Hiena, 1989, p.77.
- <sup>16</sup> NOVALIS. *Os discípulos em Saïs*. Tradução de Luís Bruhein. Lisboa: Hiena, 1989, p.80.
- <sup>17</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.98.
- <sup>18</sup> PESSOA, Fernando. *Idéias estéticas / Da Literatura/ Do autor e da obra*. In: *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974, p.269.
- <sup>19</sup> BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.84-6.
- <sup>20</sup> JAKOBSON, Roman. *À procura da essência da linguagem*. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970, p.109.
- <sup>21</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p.31.

# “Traurige Rückwanderung der Brasilianer nach ihrem jüngst verlassenen Vaterlande” – Ein Gedicht zum Thema Auswanderung nach Brasilien

Gerson Roberto Neumann

German immigration to Brazil starts in the 19th century. In Brazil, the Literature of German Immigrants has been the subject of many studies. On the other hand, the literary production on immigration to Brazil produced in Germany during this period, is still quite unknown. This article will discuss one specific poem in this context, a text from 1847 called *Traurige Rückwanderung der Brasilianer nach ihrem jüngst verlassenen Vaterlande*.

**Keywords: German immigration; Literature; Brazil; Poetry.**

## 1 Die Brasilienauswanderung in den Gedichten

Vertheidigung  
Für Auswanderer Gedichte?  
Das klingt ja fast wie Spott.  
Wen Noth treibt aus dem Lande,  
Dem thut ganz Andres Noth. –  
[...]  
Der mehr wie jeder Andre  
Erwägt das Was und Wie;  
Der mehr wie jeder Andre  
Bedarf der – Poesie!<sup>1</sup>

Was will ein Dichter, der ein Gedicht zur Thematik der Brasilienauswanderung schreibt, eigentlich erreichen? Geht es hier nur um Gelegenheitsdichtung? Die Tatsache, dass die meisten Gedichte, Erzählungen und Romane zur Zeit der Massenauswanderung im 19. Jahrhundert sehr bekannt waren und dass diese Literatur ebenfalls eine große Nachfrage hatte, lässt den heutigen Literaturwissenschaftler den Schluss ziehen, dass es wirklich um eine sehr spezifische Literatur geht, die eng an einen sozio-historischen Kontext gebunden war: den Auswanderungskontext. Gewiss ist dieses Thema auch schreibenswert wie alle andere Themen, denn es muss nur ein guter Dichter das Thema für eins seiner Gedichten auswählen oder sich mit der Thematik auseinandersetzen und schon können berühmte Verse zur Auswanderung nach Brasilien die Welt gewinnen. Ferdinand Freiligrath,<sup>2</sup> Gottfried Keller,<sup>3</sup> Felix Dahn<sup>4</sup> oder Theodor Fontane<sup>5</sup> unter den bekanntesten oder auch Karl Heinrich Schnauffer<sup>6</sup> unter den weniger bekannten,

---

Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Letras, Av. Bento Gonçalves, 3395  
96025-240 - Pelotas/RS – Brasil - Fone/Fax: (53) 3225 9544, 3227 8257 e 3222 4318  
E-Mail: gerson.neumann@gmail.com

der das für den deutschen Auswanderungsbereich berühmte „Auswanderer-Lied“<sup>7</sup> geschrieben hat und viele andere – wie das der folgenden Analyse – könnte man hier zitieren.

Hier interessieren spezifisch Dichter, die zwischen 1800 und 1871 Gedichte zum Thema Brasilienauswanderung oder eng damit verbundene veröffentlicht haben. Hier soll die persönliche Erfahrung des Dichters mit der Auswanderung sowie seine weiteren Kontakte zum Auswanderungskontext berücksichtigt werden. Wichtig wird dann, ob er später ausgewandert ist, ob er einen direkten Kontakt zu den Ausgewanderten hatte oder ob er in seinem Umfeld mit dem Auswanderungsereignis beschäftigt war. Es geht um eine realistische Lyrik, eine „Erlebnislyrik, die sich in der deutschen Literatur seit dem Sturm und Drang etabliert und die Dichtung zumindest des 19. Jahrhunderts dominiert hat.“<sup>8</sup>

Bei der Analyse der Gedichte werden die Form und der Inhalt bearbeitet, denn einige für ein Gedicht besondere Aspekte müssen jedoch in einem Verstext genauer in Betrachtung genommen werden: Reim, Metrik, Strophen, Versfuss usw. Diese so genannten formellen Aspekte eines Gedichtes sind wiederum in engem Zusammenhang mit der Produktion des Dichters, in diesem Fall bei der Gestaltung einer Gelegenheitsdichtung.

Nicht viele Dichter haben sich mit der Gedichtschreibung zur Brasilienauswanderung im oben angegebenen Zeitraum beschäftigt, auch sind es nicht kanonische Dichter, deren Gedichte zur Brasilienauswanderung hier analysiert werden. Das lässt jedoch keineswegs diese fehlende Untersuchung in der deutschen Literaturgeschichte uninteressant sein. Leider, oder wie man es auch ausdrücken darf, kann man aus dieser Erkenntnis jedenfalls schon einige Schlüsse ziehen und zwar, dass wenige deutschen Dichter und Schriftsteller sich mit der Thematik der Auswanderung beschäftigt haben.

Mit der Trivialliteraturdiskussion in der Analyse der Gedichte möchte man sich hier nicht weiter auseinandersetzen. Dazu kann man Näheres ausführlich in der Einleitung und im Kapitel 4 der DiSSERTATION „Brasilien ist nicht weit von hier!“ Die Thematik der deutschen Auswanderung nach Brasilien in der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert (1800 - 1871)“, von diesem Autor lesen.<sup>9</sup>

Was die methodologische Arbeitsform hinsichtlich der Analyse betrifft, wird das Gedicht allein für sich mit Rücksicht auf Autor und Kontext analysiert, denn es beinhaltet ein internes und externes Universum für sich. Meiner Ansicht nach ist es angemessen jedes Gedicht im Zusammenhang mit seinem externen Kontext (Autor, Ort, Veröffentlichungsart, Publikum usw.) und mit seinem internen Kontext (Form, Wortschatz usw.) zu untersuchen. Am Ende interessieren die herausgearbeiteten Ergebnisse, die in einen Dialog mit der durchgängigen Thematik – dem roten Faden – dieser Arbeit treten werden: Die Auswanderung nach Brasilien in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Bevor man mit der praktischen Analyse beginnt, ist jedoch ein kurzer theoretischer Überblick über die poetischen Sprache und die Dichtung erforderlich.

Mit Hilfe der poetischen Sprache kann ein Gedicht aufgebaut werden, das aus sich selbst die Aufmerksamkeit des Adressaten zu wecken versucht. Anders gesagt, durch das Gedicht will der Dichter zunächst Aufmerksamkeit bekommen, damit seine Botschaft wenigstens beachtet wird; wenn diese einmal vom Empfänger angenommen ist, muss sie ihm auch gefallen. In diesem Moment wird der wahrhafte Wert des Codes aktuell. Hier geht es um Jakobsons Funktionen der Sprache.<sup>10</sup>

Roman Ingarden seinerseits erwähnt drei Elemente, die im ästhetischen Erlebnis auftreten. Als Folge bildet sich ein dynamisches Suchen und Finden beider Seiten:

1. die emotionalen (die ästhetische Erregung, das Genießen), 2. die aktiv-schöpferische (das Bilden des ästhetischen Gegenstandes als eines qualitativen, strukturierten Ganzen), 3. die passiven, hinnehmenden (anschauliche Erfassung der schon konstituierten qualitativen Ganzen).<sup>11</sup>

Immerhin muss bei der Analyse eines poetischen Textes sehr aufmerksam umgegangen werden, weil der Dichter darin geheime Informationen oder Signale verbergen kann. Er hat diese Freiheit und benutzt sie auch. Ein poetischer Text darf vom Leser nicht wie ein referentieller angenommen werden, da der Leser in ihm nicht eine reale Wahrheit<sup>12</sup> findet. Wie viel Wirklichkeit und Realität in den Gedichten zur Auswanderungsthematik zu lesen ist, wird die folgende Analyse herausarbeiten. Ein Gedicht darf außerdem nicht als isoliertes Kunstwerk in einer Welt für sich betrachtet werden, d.h. ein Gedicht muss in Verbindung mit seinem „Schöpfer“<sup>13</sup> und mit dem sozio-historischen Kontext, in dem es entstanden ist, analysiert werden. Der Dichter will mit seinem Gedicht – wie alle anderen Menschen es in ihren ausgewählten Ausdrucksformen ebenfalls beabsichtigen – in einem bestimmten Moment oder in einer bestimmten Situation immer durch intellektuelle, emotionale oder andere Mittel Gefühle mitteilen oder auf etwas aufmerksam machen. Deshalb darf ein Gedicht z.B. nicht als ein verlorener Stein auf der Straße, nicht als verloren betrachtet werden, denn so wie dieser Stein, der einen Zusammenhang mit irgendeinem anderen Gegenstand nah oder weiter von ihm entfernt hat, befindet das Gedicht sich in einem System eingefügt. Ein Gedicht ist ein Teil in einem Kosmos und muss in diesem betrachtet werden. Und nach dieser Betrachtung muss es möglich sein, seine Ausstrahlung und seine Verbindungen zu anderen Gegenständen in diesem System zu identifizieren, wonach sich die Wichtigkeit seiner Existenz bestätigt. Wäre das nicht der Fall, gäbe es keinen Sinn für das Gedicht, weiter zu existieren und in seinem eigenen Kontext gelesen zu werden. Der Stein auf der Straße wurde auch schon aus verschiedenen Sichten von verschiedenen Wesen betrachtet und bewertet und hat außerdem schon verschiedene Funktionen ausgeführt und kann zukünftig sicherlich verschiedene Analysen überstehen.<sup>14</sup>

Schon im Titel eines Gedichts spielt die poetische Sprache eine besondere Rolle, weil dort oft bereits der poetische Ausdruck des Dichters beginnt. Der Titel viele Signale zum Text – laut Kayser ist die Rede dann von den Motiven, die schon im Titel angegeben werden können<sup>15</sup> -, wie z.B. „Wanderlust“ oder „Abschied.“ Der Titel eines Gedichtes trägt zum Beispiel oft eine informierende Funktion, insofern er Angaben enthält, die zum Verständnis der Rede im Gedicht wichtig sind. Der Titel ist ein „rede-externes Textelement,“ das eine Äußerung des Dichters ist; „die Rede im Gedicht ist dagegen die Äußerung des Sprechers.“<sup>16</sup>

Bei der Analyse eines Gedichtes muss besonders auf die Elemente der Poesie geachtet werden. Die Figuren bilden ein wichtiges Element und können in drei Gruppen geordnet werden: Wortfiguren (Metapher, Metonymie, Euphemismus, Hyperbel, Ironie, Pleonasmus), Satzfiguren (Anakoluth, Anapher, Chiasmus, Ellipse, Hyperbaton, Parallelismus) und kompositorische Figuren.<sup>17</sup>

Es gibt verschiedene Möglichkeiten den Rhythmus zu definieren, aber wichtig ist die Idee von Wiederholung, Regelmäßigkeit und Einheit. Laut Jakobson bedeutet der



Vers vor allem Rückkehr, ein Kommen und Gehen. Der verbale Rhythmus kann auch in der Prosa stattfinden, aber er ist in der Poesie inhärent, so wie der Musik. Selbstverständlich können heute längst nicht mehr alle Gedichte gesungen werden. Laut Lamping, ist der erste Schritt zu „einem Verständnis der „lyrischen Dichtkunst“ (Lampings Ziel ist die Definition des lyrischen Gedichtes zu schaffen) der Versuch, sie unabhängig von bestimmten Versarten durch den „Gesang“ oder die „Sangbarkeit“ zu bestimmen.<sup>18</sup>

Nach dem brasilianischen Literaturtheoretiker Candido, müsste der Leser bzw. Forscher beim Lesen eines Gedichtes dessen Rhythmus erleben können, denn darin liegt der Sinn, und „er ist das Element, das die verschiedenen Aspekte eines Werks, eines Künstlers und einer Epoche in einem ganzen vereint.“<sup>19</sup>

Eng verbunden mit dem Rhythmus, aber nicht deshalb das verantwortliche Element für ihn ist das Metrum oder die Metrik (aus dem griechischen *metrike téchne*). In der Antike haben Poesie, Musik und Tanz eine Einheit gebildet, diese wurde aber nicht lange erhalten, denn „Metrum und Rhythmus geraten in ein spannungsvolles Verhältnis zueinander, wobei das Metrum für die Regelmäßigkeit, der Rhythmus für die Abweichung steht.“<sup>20</sup> Im engeren Sinne versteht man unter Metrik „gewöhnlich das ‚Versmaß‘, d.h. die geregelte Abfolge von betonten und unbetonten Silben in einer Verszeile oder einem ganzen Versteht.“ Und weiter lässt sich sagen, dass die metrische Analyse von Versteinen auf zwei Ebenen stattfindet: einmal auf der Ebene der Prosodie, Ausdruck der Regeln, wonach das sprachliche Material metrisch klassifiziert wird; und auf der der Versifikation, auf der die Regeln, die den Bau von Versen und ganzen Versteinen<sup>21</sup> ermöglichen, bestimmt werden.

Wichtig bei einer Analyse von Gedichten sind nicht nur Metrik und Rhythmus, sondern auch die Sequenzen der Vokale und Konsonanten, die Alliterationen, die Assonanz und der Reim. In der Vokal- oder Silbenverteilung befindet sich das Musikalische jeder Sprache, in den Gedichten spricht man dann von der Lautung<sup>22</sup> oder vom Klang. Selbst beim Vergleich von Sprachen spricht man von Melodie- oder Klangunterschieden. In einem Gedicht werden diese natürlichen Unterschiede in einem künstlichen Rahmen gefasst. Das bringt dazu, dass Literatur im Allgemeinen und Gedichte im Besonderen schwer in eine andere Sprache zu übertragen sind.

Wenn man von Gedichten spricht, muss man natürlich auch zum Reim kommen, denn er ist ein Merkmal für einen Versteht, obwohl das ursprünglich kein Charakteristikum der Dichtkunst war und es immer Gedichte ohne Reim gab. Er gehört jedoch nicht wesentlich zum Vers. Auch in der Prosa können Reime auftauchen. Je nach der Stellung spricht man von Endreimen oder Binnenreimen und besonders wichtig für die Poesie ist die Assonanz/Konsonanz, weil laut Chiappini „die Reime mit Diskretion benutzt und subtilere Reime bildet.“<sup>23</sup> Diese Klassifikation – Assonanz/Konsonanz – scheint jedoch besonders wichtig für die romanischen Sprachen zu sein, denn laut Kayser sind die Versuche, die in der älteren französischen, spanischen und portugiesischen Literatur häufig angewendeten Reime in den germanischen Sprachen heimisch zu machen, nicht gelungen.<sup>24</sup>

Was weiter die Reime betrifft, muss man auf die Trennung zwischen armen und reichen Reimen, weiblichen und männlichen Endungen, zwischen Assonanz und Konsonanz, Endreim und Stabreim achten. Je nach Stellung kann man von folgenden

Reimen sprechen: 1. Reimpaaren (aa bb cc dd ...); 2. Kreuzreim (a b a b); 3. verschränktem Reim (a b b a); 4. Schweifreim (a a b c c b).<sup>25</sup>

Schließlich, in Übereinstimmung mit Chiappini ist wichtig, zu betonen, dass bei der Analyse von Gedichten darauf geachtet werden muss, wie wichtig beim Lesen eines Gedichtes folgende Fragestellung ist: wohin der/die DichterIn uns durch die Metapher führen will, welche Funktion sie in einem bestimmten Kontext hat, welche Intention hinter der auktorialen Tätigkeit versteckt sind sowie welche Ergebnisse der/die DichterIn erreichen will. Nur so können wir die rein formale Analyse überwinden und durch den Zusammenhag mit den anderen Ebenen (wie dem Rhythmus z.B.) individuelle und soziale Bedeutungen in den Texte finden.<sup>26</sup>

Bei der Analyse der Gedichte zur Brasilienauswanderung ist die Frage nach der zeitgenössischen Leser der Gedichte besonders wichtig, denn er kann als gezielter Leser diese Produktion beurteilen. Selbstverständlich hängt das wieder eng mit dem Ziel des Dichters bzw. der Dichterin zusammen. Was bringt eigentlich einen Dichter dazu, über die Thematik der Auswanderung zu schreiben? Und was haben die Auswanderer von solchen Gedichten für ihre Situation benutzt? Sind diese Gedichte eigentlich an die Auswanderer gerichtet? Julius Eberwein spricht diesen Kontext in seinem Buch *Stoßseufzer. Nach den Papieren eines Ausgewanderten* an und ermöglicht dem heutigen Leser eine interessante Lektüre zu diesem Phänomen des 19. Jahrhunderts in Gedichtsform. Eberwein selbst verteidigt seinen Entschluss, Gedichte für die Auswanderer sowie über die Auswanderung als Phänomen zu schreiben, in dem er meines Erachtens seine Gedichte schon mit einer Art von Ironie einprägt. Denn was soll ein in Not stehender Auswanderer mit einem Gedicht, wenn er an viel Wichtigeres denken muss? Er aber braucht Poesie mehr als jeder Andere, sagt er weiter.<sup>27</sup>

Neben dem unbekanntem Julius Eberwein hat auch der kanonische Johann Wolfgang von Goethe sich mit der Auswanderung seiner Zeitgenossen beschäftigt. Selbstverständlich ist eine Untersuchung zu Goethes Beziehung zum Auswanderungskontext eine Forschung für sich. Etwas spezifischer ist jedoch Goethes Beziehung zu Brasilien.

Das folgende Gedicht wird mit Hinblick auf Antônio Cândidos<sup>28</sup> Analysevorschlage betrachtet. In einem kleinen und sehr interessanten Buch - *Na sala de aula: caderno de anlise literria* - schreibt er über Analyseemglichkeiten verschiedener Gedichte nach Form und Inhalt, die der Literaturwissenschaftler beim Analysieren eines Gedichtes beachten sollte. Der brasilianische Literaturtheoretiker weist in seinen Analysen literarischer Werke immer darauf hin, dass ein Gedicht, eine Erzählung oder ein Roman nach den unterschiedlichsten Sichtweisen – soziologisch, anthropologisch, philosophisch usw. – untersucht werden muss. Außerdem werde ich mich hier nach Wolfgang Kayzers Analysen der Literatur orientieren. Selbstverständlich werden die Gedichte hier nach den Grundbegriffen des Verses der germanischen Sprachen im Unterschied zum romanischen Vers analysiert.<sup>29</sup>

#### (Unbekannter Autor. In den zwanzigen Jahren des 19. Jahrhunderts)

1. Hret zu ihr deutsche Brüder,  
Was in Bremen ist gescheh'n,  
Hier von unsern Landeskinder,  
Die nach Brasilien wollen geh'n;

2. Als wir nun zu Bremen kamen,  
Hrten wir das Klagen schon,  
Greise, Väter, Weib und Kinder,  
Schrien hier, hilf Gott und Sohn;

Sie verließen hier ihr Vaterland,  
Und dachten nach Brasilien,  
Aber welche Buße sie dort fanden,  
War nicht auszugründen.

Lass uns hier doch nicht verderben,  
Hilf uns hier aus dieser Noth,  
Und schenk uns das ewige Leben,  
Gieb uns und den Kinder Brod.

3. Den 16. März um halb zwölf,  
Ward' die Reis uns angesagt,  
Dem's an 120 Gulden fehlte,  
Der wird hier als Slav betrachtet;  
Nun ging hier das Elend an,  
Wer nun konnt das Elend erlegen,  
Der war ein geholfner Mann  
Den aber thats an Kostgeld fehlen.  
Verzeihen dem der mir Leides that.

4. Höret nun ihr deutschen Brüder,  
Folget unsern Spuren nicht,  
Wie wohl sehn wir uns nicht wieder,  
Doch wünschen wir euch die Reise  
nicht.  
O, was thäten wir drum geben,  
Wären wir noch einmal da  
Im kleinsten Hüttchen wollt ichleben,

5. Als wir weit im Meere kamen,  
Schauten wir fremden Schiffe an,  
Wie wir nun an ih ren nahten,  
Hörten wir das Klagen schon;  
Es waren lauter Landeskinden,  
Die niemals kein Kummer drückt,  
Jetzt als wie die größte Sünder,  
Die an Ketten sind geschmied.

6. Hier waren wir nun mehrere Tage,  
Und sahen unser Elend an,  
Ja sogar Verwandten sagten,  
Uebrig bleibt hier keinen Mann;  
Ganz ermatt, erblasst, verhungert,  
Lagen Kinder, Weib und Mann,  
Von großer Hitze, Durst und Hunger,  
Seekrankheit holt den letzten Mann.

7. Diese Reise Gott solls wissen,  
Büßen viele Menschen ein,  
Die Haus, Hof und Land verließen,  
Ich büße Weib und 10 Kinder ein,  
O ihr Leute thuts bedenken  
Vertauscht nicht euer gutes Land,  
Und wollen sie euch goldne Berge  
schenken,  
Bleibt nur in eurem  
Vaterland.

8. Drum ihr Leute lasst euch sagen,  
Reisen ist für junge Leut,  
Die's auf Professionen wagen,  
Sind geschickt kommen durch die  
Welt;  
Aber so von unsers Gleichen  
Die schon gr oße Familien haben,  
Machen dem Teufel sich zur Beute  
Kein guter Geist that's uns sagen.

9. Nun wurden wir nach der Stadt geführt,  
Und zeigt uns zum Verkaufe dar,  
Dann heißt es kommen Slaven-Schiffe,  
Ihr Leute kommt und kauft fürwahr,  
Sind es weiße oder schwarze,  
Durchsuchen und sortieren uns,  
Sind sie groß und schön gewachsen,  
Hört Leute so verkauft man uns.

10. Kein Hunger hat ich nie gelitten,  
Hat Frucht, Genuss für's ganze Jahr,  
Dafür hat ich dort gestritten,  
Weil ich selbst zu Hause war;  
Solltet ihr selbst hier meine Briefe,  
Kriegen noch zur rechten Zeit,  
Genug will ich davon berichten,  
Dass ihr doch gewarnet seydt.

11. Jetzt lob ich mein Vaterland,  
Schwerlich wird ich's mehr betreten,  
Da lebt doch kein Mensch zur Schand,  
Auch droht man mit keinen Ketten,

12. Und dann wird es ausgemittelt,  
Welcher Recht noch Unrecht hat,  
Aber hier führt man kein Titel,  
Aus uns wird hier nichts gemacht.

Denn dort ist die Obrigkeit,  
Dabei kann man sich beklagen,  
Hat man Feinde hat man Streit,  
Lässt man sie dazu einladen.

Doch bei euch das kleinste Hüttchen,  
Ist es auch von Torf erbaut,  
Man fürcht dort wohl ein Gewitter,  
Aber doch kein Menschenraub.

1.

Was den Inhalt betrifft ist dieses Gedicht radikal und klar als Gegenpropaganda zur Auswanderung nach Brasilien geschrieben worden.

Es scheint sehr verlässlich, was die historischen Daten angeht, weil darin konkrete Daten erwähnt werden, wie zum Beispiel das Datum der Reise oder der Name des Hafens, Bremen. Einige Informationen stimmen jedoch nicht, und das kann durch den Inhalt, wodurch eigentlich eine treue Wahrheit dem Leser erreichen soll – allerdings eine einseitige Wahrheit –, wiederum bewiesen werden. Daraus kann man schließen, dass es auch hier um ein gezieltes Gedicht für eine bestimmte Gelegenheit geht.

Das Gedicht soll in den Zwanzigen Jahren des 19. Jahrhunderts geschrieben worden sein, also in der Zeit der ersten Auswanderungswelle. Zu dieser Zeit, in den Zwanzigen Jahren, bekommen Brasilien und die USA noch die gleiche Zahl deutscher Auswanderer: ungefähr 20.000 ziehen zu jedem Land.

Über Bremen wandert auch der deutsche Erzähler dieses Gedichtes – der die Rede im Gedicht übernimmt – mit Frau und 10 Kindern aus. Er erzählt dem Leser seine abenteuerlich traurige Geschichte warnend in Form eines Monologs. Der 16. März ist der Abreisetag (das Jahr wird leider nicht angegeben). Für die Reise muss jeder Auswanderer 120 Gulden zahlen. Diese Information stimmt jedoch nicht mit den offiziellen Verträgen, die die brasilianische Regierung auch in den Zwanziger Jahren mit den Auswanderern abgeschlossen hat, wonach alle deutsche Familien, die sich entschließen nach Brasilien zu kommen, „freie See- und Ueberlandreise in Brasilien; ein freies Stück Land mit vorläufigem Haus [...]“ erhalten.<sup>30</sup> Selbstverständlich wurden nicht immer alle Abmachungen gehalten, aber immerhin größtenteils. Komplizierter wird die Lage der Einwanderung in Brasilien erst dann, wenn die Großgrundbesitzer Einwanderer für ihre Plantagen benötigen werden, denn dann beginnen die schon bekannten Problemen mit den Halbpachtverträgen.

Nach dem Inhalt ist schon in Bremen die Lage der Auswanderer nicht einfach, denn wer nicht das nötige Geld hat, wird als Sklave betrachtet. Dieses Problem bezieht sich aber auf die allgemeine Auswanderung, denn in Bremen befinden sich auch die USA-Auswanderer. Selbstverständlich herrscht große Armut unter den Auswanderern, denn das ist ja die Hauptursache, warum sie ihre Heimat verlassen.

Nach der schweren Überfahrt befinden sie sich also im neuen Land, das eigentlich etwas Freude bringen sollte, im Gedicht ist aber alles nur Enttäuschung, denn dort werden sie in die Stadt geführt, wo sie zum Verkauf ausgestellt werden. Dann soll es heißen, es sei ein Sklavenschiff angekommen und die Menschen im Lande sollen kommen und die Sklaven kaufen.<sup>31</sup> In diesem Moment müssen wir ein wichtiges Zitat aus dem Buch *Die Auswanderer nach Brasilien oder die Hütte am Gigitonhonha*, von Amalia Schoppe erwähnen,<sup>32</sup> denn der Autor des Gedichtes macht anscheinend die gleichen Fehler, die auch die norddeutsche Autorin gemacht hat. Es bezieht sich auf eine vermutlich praktizierte weiße Sklaverei in Brasilien, worüber man in der brasilianischen Geschichte keine historische Information hat. Außerdem, wie sie im Gedicht – oder auch bei Amalia Schoppe – dargestellt wird,

hat sie wirklich nie stattgefunden. Laut Cortez kann ein weißer christlicher Europäer nach dem brasilianischen Gesetz im 19. Jahrhundert nicht zum Sklaven gemacht werden und noch weniger als Sklave zusammen mit den schwarzen Afrikaner arbeiten müssen.<sup>33</sup> Was aber von Friedrich Kapp zu den nordamerikanischen Einwanderungsverhältnissen in seinem Buch berichtet wird, passt perfekt zu diesem Gedicht, also zum nordamerikanischen Auswanderungskontext:

Ein und andere hiesige Kaufherren empfangen die Listen von den Frachten und den Accord, welchen die Emigranten in Holland eigenhändig unterschrieben, benebst den übrigen Rechnungen von der Rheinfahrt und dem Vorschuß der Neuhänder für Erfrischungen, welche sie auf dem Schiffe auf Rechnung von ihnen empfangen. [...] Darauf wird in den Zeitungen kund gethan, dass so und so viel deutsche Leute für ihre Fracht zu verkaufen sind. [...] Das Schiff ist der Markt. Die Käufer suchen sich welche aus, accordieren mit ihnen auf Jahre und Tage, führen sie zum Kaufherrn, bezahlen die Fracht und übrigen Schulden und lassen sie sich, vor der Obrigkeit durch ein schriftlich Instrument, auf die bestimmte Zeit als ihr Eigenthum verbinden. Die jungen ledigen Leute beyderley Geschlechts gehen am ersten ab, [...] alte verehelichte Leute, Witwen oder Gebrechliche will Niemand kaufen [...] wenn sie aber gesunde Kinder haben, so wird der Alten ihre Fahrt zu der Kinder ihrer geschlagen, und die Kinder desto länger dienen, werden desto theurer verkauft, und weit und breit voneinander [...] zerstreut.<sup>34</sup>

Einmal im Zielland fällt es dem Auswanderer (dem Erzähler im Gedicht) schwer und schon lobt er sein Vaterland, wo er kein Hunger gelitten haben soll, Frucht und Genuss hatte er auch während des ganzen Jahres. Ironisch kann man dann fragen: Warum ist er dann ausgewandert? Bewusst ist aber, dass die Lage in den deutschen Ländern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr ärmlich war, besonders auf dem Land und unter den Handwerkern. Die Verbindung zum Heimatland – also Heimweh – ist selbstverständlich ein normales Ereignis und in fast jedem Einwanderungskontext zu spüren, selten ist jedoch die Frustration so wie in diesem Gedicht, besonders wie die in den zwei letzten Versen. In Brasilien werden die deutschen Einwanderer auch das verlassene Vaterland in ihren lyrischen Versuchen besingen und Julius Eberwein bringt auch diesen Topos in seinen Gedichten an, wie man es im Gedicht „Vaterlandsliebe“ beispielhaft sehen kann:

Es ist doch ein gar wunderbar Ding  
Mit unsrer Liebe zum Vaterland!  
Erst konnt' ich's nicht erwarten, bis ich ging,  
Und dann hält mich ein geheimes Band.<sup>35</sup>

Dem Inhalt zufolge ist das Gedicht *Traurige Rückwanderung der Brasilianer nach ihrem jüngst verlassenen Vaterlande* sehr interessant, weil es eine scharfe Kritik an die deutsche Auswanderung nach Brasilien ist, in der sehr früh – es geht hier um den Beginn der Brasilienauswanderung – viele problematischen Aspekte der allgemeinen Auswanderung angesprochen werden, die lange in den fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten zur Auswanderung nach Brasilien wiederholt vorkommen werden.

Wenn man den Titel etwas näher betrachtet, wird man sehen, dass das Ganze einigermaßen paradox ist. Erstens, es findet keine Rückwanderung statt, wenn man die inhaltliche Makrostruktur des Gedichtes als kohärent mit dem Titel betrachten darf. Zweitens, er (der Erzähler im Gedicht) nennt sich schon „der Brasilianer,“ obwohl er nur eine kurze Zeit dort verbracht haben soll. Dieser Aspekt ist deshalb interessant, weil die meisten deutschen Einwanderer und deren Nachkommen sich sehr lange (mehr als hundert Jahre) in Brasilien als „Deutsche“ benannt haben und oft noch nennen. Meiner Meinung nach will der Dichter hier klar Aufmerksamkeit auf die Auswanderung nach Brasilien lenken und deshalb wirkt der Begriff „Brasilien“ im Titel sehr attraktiv (obwohl die Thematik gegen die Brasilienauswanderung sein wird).

2.

Eine Analyse der Form dieses Gedichtes ist gar nicht einfach, weil der Dichter sich anscheinend sehr auf die inhaltlichen Informationen konzentriert hat, so dass das Gedicht nach seiner Form nicht so interessant klingt. In den Zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts deutet alles auf eine wachsende Auswanderung. Selbstverständlich erscheinen die Unterstützer und die Gegner der überseeischen Auswanderung so vieler Deutschen. So entstehen viele Gelegenheitstexte, darunter literarische wie das Gedicht *Traurige Rückwanderung der Brasilianer nach ihrem jüngst verlassenen Vaterlande*, in dem es eindeutig um die Problematik der zeitgenössischen Auswanderung nach Brasilien.

Der Rhythmus im Gedicht wird oft durch unpassende Wörter unterbrochen, das wiederum für den ganzen Vers in der Strophe nachteilig ist. Ein gutes Beispiel dieser schlechten Wortauswahl und ihre Einfügung in den Vers ist folgendes: „Doch wünschen wir euch die Reise nicht.“<sup>36</sup> Die Wörter „wünschen“ und „euch“ klingen nicht besonders angepasst im Vers und brechen den gewünschten harmonischen Klang im Vers. Ob der Dichter diese durch andere Wörter ersetzen hätte können, ist schwer zu sagen. Der Vers ist ohne eine besondere Aufmerksamkeit auf die Wortsetzung aufgebaut. Es werden Versen gebildet, die sehr der alltäglichen Sprachform ähneln und so entfernt von einer feinen Dichtungsart. Das Gedicht muss auch nicht melodisch und rhythmisch perfekt klingen, es hat natürlich seine eigene Eigenschaft. Es ist also ein Gedicht, das auf der momentanen sozialhistorischen Lage bezogen ist und den Auswanderungswilligen erreichen will, deshalb ist der Schwerpunkt die Botschaft.

Der etwas unsaubere oder stolpernde Rhythmus kann aber auch als ein Rekurs des Dichters interpretiert werden, denn damit kann er zeigen wollen, dass die Auswanderung nach Brasilien nicht ein selbstverständliches Ereignis ist, sondern dass viele Steine im Weg liegen, die man nicht ausweichen kann.

Das Gedicht besteht aus zwölf Strophen jeweils mit acht Versen. Der Dichter versucht, vierhebige Verse aufzubauen, aber wie schon gesagt, nicht immer ist er in seinem dichterischen Versuch erfolgreich. Die vierhebigen Verse sind wechselweise mit betonter und unbetonter Endsilbe aufgebaut. Dazwischen findet man dann auch einige fünfhebigen Verse, wie folgenden: „Aber welche Buße sie dort fanden.“<sup>37</sup> Was den Versfuß betrifft, benutzt der Autor normalerweise den Trochäus oder den Jambus. Aber es gibt auch einige Verse, wo es relativ schwer festzustellen ist, welche die betonten Silben sein könnten, wie im folgenden Beispiel: „Und schenk uns das ewige Leben.“<sup>38</sup> In diesem Fall erschwert das Wort „ewige“ das Fließen des Rhythmus. Ein dreisilbiges Wort – „ewige“ - auf dieser Stelle passt eigentlich nicht

zum rhythmischen Fluss im Vers. So wie hier entstehen viele „Unsauberkeiten“ in diesem Gedicht. Vom Inhalt ausgehend ist dieses Gedicht sehr interessant und wichtig. Wie im oberen Beispiel kann man hier denken, dass der Dichter die holprigen Wege einer thematisiert. Die schon angesprochene Unsauberkeit, die besonders durch den Wortschatz eine Art Spannung ins Gedicht mit hineinbringt, macht das Gedicht für diese Untersuchung sehr interessant.

Sehr passend zu dieser Problematik der Unregelmäßigkeit schreibt Kayser:

Man darf in diesen Versen [Volksliedverse] ein lebendiges Erbe der germanischen Metrik sehen. Freilich sind die „Unregelmäßigkeiten“ der Füllung nicht mehr so groß wie in germanischer Zeit; meist beschränken sie sich auf Wechsel zwischen ein- und zweisilbiger Senkung. Bezeichnenderweise sind solche Verse mit freier Füllung besonders in der volkstümlichen Literatur zu finden.<sup>39</sup>

Kaysers Worte passen sehr gut zu diesem Gedicht, weil es um ein Gelegenheitsgedicht geht, d. h. das Gedicht wurde in engem Zusammenhang mit dem Auswanderungskontext geschrieben und bleibt so ein Gedicht, das nur in die Auswanderungsliteratur eingeordnet werden kann.

Was die Reime betrifft, bestehen die Verse meistens aus armen Reimen, wie im folgenden Beispiel:

Lass uns hier doch nicht verderben,  
Hilf uns hier aus dieser Noth,  
Und schenk uns das ewige Leben,  
Gieb uns und den Kinder Brod.<sup>40</sup>

In diesem Beispiel benutzt der Autor einen Kreuzreim, der jedoch nicht so genau aufgebaut wurde, weil „verderben“ ein offenes E (mit offenem Akzent) bekommt (verdërben), während „Leben“ mit einem geschlossenen E (mit geschlossenem Akzent) ausgesprochen wird. Die beiden anderen Reime passen zueinander.

Dass es dem Autor mehr um den Inhalt geht, beweist die Strophe drei, wo er sogar Zahlen einfügt, die den Rhythmus einigermaßen durcheinander bringen. Für das inhaltliche Verständnis des Gedichtes sind diese Daten immerhin von Wichtigkeit, denn es wird eine zeitliche (für ein solches Unternehmen immer eine wichtige Information) Angabe sowie einen Preis angegeben.

Den 16. März um halb zwölf,  
Ward' die Reis uns angesagt,  
Dem's an 120 Gulden fehlte,<sup>41</sup>

Im ersten Vers, wo das Datum angegeben wird, erarbeitet der Dichter die Hebungen nach der Struktur in der Strophe. Das ist jedoch nicht der Fall im dritten, wo sich zehn Hebungen feststellen lassen.

Die Anwendung von so genauen Referenzen in den Versen – Datum, Zahlen – lassen beweisen, dass der Dichter sich um die Information seiner Leserschaft kümmert. Der Ich-Erzähler im Gedicht benutzt alle möglichen Argumente, um den damaligen Auswanderer erstens gut über die reale Situation der Auswanderung zu

informieren und zweitens um ihn durch seine Kenntnisse und schlechte Erfahrung im südamerikanischen Land den Auswanderern von ihrem Entschluss abzuraten.

3.

Obwohl das Gedicht der Form nach und rhythmisch nicht so gut klingt, darf es die Leser erfolgreich erreicht haben, denn es zieht die nötige Aufmerksamkeit auf sich, indem es alle Achtung auf das Wort „Brasilianer“ zieht. Dieser Begriff war in den Zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als die Ferne viele Menschen angezogen hat, sehr in Mode und war begehrt. Die Sprache ist einfach und informativ, und so erreicht der Dichter sicherlich sein Ziel: scharfe Kritik an die Auswanderung nach Brasilien ausüben. Durch die Art und Weise wie sie geschaffen wurde hat der Autor bestimmt einigen – den ängstlichsten – Auswanderungslustigen vom Entschluss der Auswanderung nach Brasilien abgehalten. Es geht hauptsächlich um eine Propaganda gegen die Brasilienauswanderung, so dass es keinen Vergleich mit anderen Zielländern gibt.

Im historischen Fehler, der im Gedicht vorkommt und zwar, dass die deutsche Einwanderung in Brasilien so gelaufen sein soll wie es in Friedrich Kapps Buch über die deutsche Einwanderung in den USA beschrieben wird – die Einwanderer werden kurz nach der Ankunft des Schiffes im Ziellande öffentlich verkauft –, gibt es immerhin eine Vergleichssituation, die sich bei einer etwas vertieften Analyse herauskristallisieren lässt. Offen bleibt jedoch, ob der Dichter den Fehler bewusst macht. Wenn er gut über die deutsche Auswanderung nach Brasilien informiert wäre, würde ein solcher Fehler nicht geschehen. Wäre der Dichter wirklich ein Auswanderer, der zurück kommt, dann müsste es ihm noch klarer sein. Wichtig ist jedenfalls, dass der Dichter in diesem Gedicht inhaltliche Fehler macht, die bestimmt Folgen für die Auswanderung nach Brasilien gebracht haben.

Leider konnte das Gedicht nicht in seiner Originalverfassung gesehen werden (vielleicht gibt es das gar nicht mehr), aber es wurde bestimmt in Zeitschriften, Zeitungen oder als Flugblatt veröffentlicht und hat dadurch auch den gezielten Leser erreicht. Der Autor wird nicht angegeben, nach bibliographischen Recherchen konnte man aber auf einen Namen aus der Region kommen. Ebenfalls im Landeshauptarchiv Koblenz wurden während der Forschung dort weitere Texte über die Brasilienauswanderung gefunden. Einer davon ist dem Gedicht dem Inhalt nach sehr ähnlich, denn es geht auch um eine scharfe Kritik an die brasilianische Einwanderungsstruktur. Alle Informationen über Brasilien und die Auswanderung dorthin sind übertrieben negativ, so dass man dem Text und dem Autor besonders deshalb nicht glauben kann. Dieser Text – „Einige Nachrichten über Brasilien, zur Belehrung für die Auswanderungslustigen, besonders in der Eifel“ – wird am Ende datiert und unterschrieben: „geschrieben in der Eifel, im März 1828.“<sup>42</sup>

Die Unterschrift verpflichtet den Forscher jedoch eine weitere Untersuchung, denn es werden in Druckschrift die Initialen G. B. angegeben, und nach dem B. hat jemand (vielleicht der Autor selbst) handschriftlich den Namen ergänzt, so dass man einigermaßen den Namen vermuten kann. So ist man auf den Namen G. Bärsch als Autor des Prosatextes gekommen. Auf der Suche nach weiteren Texten dieses Autors konnte ich andere Veröffentlichungen in der gleichen Region, wo auch der oben zitierte Text gedruckt wurde: „Trier, gedruckt bei Hetzrodt, Sohn, No. 59.“<sup>43</sup> Als Beispiel kann man hier folgenden Text zitieren, der sogar mit den gleichen Wörtern des erwähnten Textes beginnt: BÄRSCH, Georg. *Einige Nachrichten über 1. den Steinring bei Otzenhausen im Landkreise Trier, 2. Castell im Kreise Saarburg*



... 3. *Monclair im Kreise Merzig*. Tier: Hetzrodt, 1839. Meiner Meinung nach kann man hochprozentig vermuten, dass der Autor des Textes *Einige Nachrichten über Brasilien* [...] Georg Bärsch ist und dass er auch der Autor des oben analysierten Gedichtes ist. Er gehörte zum Königlichen Preußischen Geheimen Regierungrate und war Rittmeister und Hanseatischer Major; Mitglied der Königlichen Deutschen Gesellschaft zu Königsberg, der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst in Mitau, des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinland in Bonn. Trotz dieser wichtigen Hinweise zum möglichen Autor des Gedichtes möchte ich das Gedicht in der Gruppe der anonymen Autoren lassen, weil es so gefunden und sogar veröffentlicht wurde.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> EBERWEIN, Julius. *Der Auswanderer. Stoßseufzer beim Abschied vom Vaterlande (Ein Noth- und Hilfsbüchlein für Auswanderer und deren Freunde; nach den Papieren eines Ausgewanderten)*. Rudolstadt: Druck und Verlag von G. Froebel, 1847, S. 2.

<sup>2</sup> FREILIGRATH, F. *Werke. Erster Teil*. Hg. von Julius Schwering. Hildesheim – New York: Georg Olms Verlag, 1974. Freiligrath beschäftigt sich in einigen Gedichten mit der Thematik der Auswanderung, besonders zu erwähnen sind die Gedichte „Die Auswanderer“ und „Der Tod des Führers.“ Freiligraths Gedicht „Die Auswanderer“ ist auch in der literarischen Beilage de Allgemeine Auswanderungszeitung (AAZ) zu lesen: *Der Pilot. Unterhaltendes Wochenblatt zur Allgemeinen Auswanderungs-Zeitung*, 1855, Nr. 22, S. 87. Im Folgenden wird Weiteres über diese Beilage der AAZ. gesagt.

<sup>3</sup> In Gottfried Kellers (1819 – 1890) Texten kommt die Thematik der Auswanderung immer wieder vor. Seine Lebenszeit befasst genau den Zeitraum des Anfangs der Auswanderung, der Massenauswanderung und der Minderung der Auswanderungsbewegung, in seinem Fall gilt das Beispiel der schweizerischen Auswanderung. Siehe KELLER, G. *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hg. Von Walter Morgenthaler, Zürich: Stroemfeld Verlag, 2003.

<sup>4</sup> Felix Dahn macht sich eher Sorgen mit der Erhaltung der Muttersprache im neuen Kontext. Das kann in seinen Gedichten, die die Auswanderungsthematik mit in den Text hineinbringen: „Sie [die deutsche Sprache] geht mit uns in Zug der Heere, sie geht mit uns ins Wanderzelt/ Und bauet jenseits blauer Meere uns eine neue deutsche Welt“ (S. 359 – 401). Siehe DAHN, F. *Gesammelte Werke. Erzählende und Poetische Schriften*. 2. Serie: Band 5, Leipzig: Breitkopf; Berlin: Verlagsanstalt für Literatur und Kunst, o. J. In der Zeitschrift *Deutsche Schule im Auslande. Organ des Vereins deutscher Lehrer im Auslande* findet man ein sehr interessantes Gedicht Felix Dahns bezüglich der deutschen Auswanderung: „Die Deutschen im Auslande.“ Im Gedicht wird u. a. betont, der Deutsche in der Ferne soll nie die Sprache verlieren. Der Brite beispielsweise trägt die Sprache Shakespeares und der Dichter lobt ihn darum und fragt: „Und Schiller soll vergessen sein?“ Siehe *Deutsche Schule im Auslande*. März 1904, III. Jg., Nr. 3, S. 134.

<sup>5</sup> Auch Theodor Fontane beschäftigt sich mit der Thematik der Auswanderung, aber auch mit der in die Vereinigten Staaten. Im Nachwort zum Roman *Quitt* schreibt Hans-Heinrich Reuter: „Was als ebenso realistische wie kritische Milieustudie und als spannende Kriminalgeschichte aus einem Riesengebirgsdorf anhebt, schlägt scheinbar abrupt um zur humanistischen Utopie in der Nachfolge von Goethes ‚Wanderjahre‘ und zum sozialreformerischen, mit bedeutsamen revolutionären Einschlügen ausgestatteten Lehrstück aus einer Pädagogischen Provinz im Indianerterritorium Amerikas.“ Siehe FONTANE, T. *Quitt*. Mit einem Nachwort von Hans-Heinrich Reuter. Berlin: Verlag der Nation, 1973, im Nachwort.

<sup>6</sup> SCHNAUFFER, K. H. *Neue Lieder für das teutsche Volk*. Rheinfelder: Druck und Verlag von F. Hollinger, 1848. Auf der Seite 25 findet man das bekannte Gedicht „Auswanderer-Lied“. Das Buch enthält ein Vorwort vom später berühmten Friedrich Hecker. „Friedrich Hecker war einer der Führer der [48er] Revolutionäre in Baden und flüchtete im Jahre 1848 nach der Vereinigten Staaten von Amerika.“ Weiteres dazu siehe: SMOLKA, G. „Die Geschichte von Friedrich dem Terroristen.“ In: FREEDEN, H. v.; SMOLKA, G. 1937, S. 140 – 141, hier S. 140.

<sup>7</sup> Während der Auswanderungszeit gab es mehrere veröffentlichte „Auswanderungslieder.“ Außer Schnauffers bekanntem Lied kann man eins in der AAZ Nr. 82, 1849 auf Seite 327 finden. Eigentlich stützen sich aber alle Auswanderungslieder auf ein Gedicht und zwar auf Schubarts „Kaplied“: „Auf, auf, ihr Brüder und seid stark! Der Abschiedstag ist da.“ Wirklich bekannt wird aber Sauters Lied, das in allen Regionen Deutschlands nachgesungen wird. Siehe TRÄGER, P. „Die Deutschen in der Dobrudscha. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Wanderrungen in Osteuropa.“ In: GOETZ, W.; ZIEHEN, J. *Schriften des Deutschen Auslands-Instituts Stuttgart*. Stuttgart: Ausland und Heimat Verlags-Aktiengesellschaft, 1922, S. 182ff. (Kulturhistorische Reihe, Bd. 6); MÜNDEL, C. *Elsässische Volkslieder*. Straßburg: Verlag von Karl J. Trübner, 1884, 218ff.

<sup>8</sup> LAMPING, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1989, S. 122.

<sup>9</sup> NEUMANN, Gerson R. *Brasilien ist nicht weit von hier! Die Thematik der deutschen Auswanderung nach Brasilien in der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert (1800 - 1871)*. Frankfurt am Main/ Berlin: Peter Lang, 2005.

<sup>10</sup> Siehe JAKOBSON, R. *Poetik. Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. Hg. von Wolfgang Raible, München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974.

<sup>11</sup> INGARDEN, Roman. *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*. Tübingen: Niemeyer, 1969, S. 6.

<sup>12</sup> Zum Begriff Wahrheit siehe die Einleitung dieser Arbeit sowie HAMBURGER, K. *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. 1979, S. 13ff.

<sup>13</sup> Nach KAYSER, W. Wolfgang, „Das Problem der literarischen Gattungen.“ In: GROSSEGESSE, Orlando; KOLLER, Erwin (Hg.). *Literaturtheorie am Ende?: 50 Jahre Wolfgang Kayzers „Sprachliche Kunstwerk“*. Tübingen; Basel: Franke, 2001, S. 177 – 191, hier S. 182 ff.; Vgl. INGARDEN, R. 1969.

<sup>14</sup> Zur Existenz eines literarischen Werks muss man auf Roman Ingardens wichtiges Buch zurückgreifen.

<sup>15</sup> KAYSER, W. 1948, S. 61ff.

<sup>16</sup> Siehe LAMPING, D. 1989, S. 94.

<sup>17</sup> Zu diesem Thema siehe CHIAPPINI, L. M. L. *Probetext für den Reader „Einführung in die Methode der Lateinamerikanistik“ (Work in progress)*, 2004, S. 34ff. Auch Gerard Genettes *Les Figures du Discours* in dem er die Typologie der Figuren in sieben teilt: Sinnfiguren, expressive Figuren, Diktionsfiguren, Baufiguren, Lokutionsfiguren, Stilfiguren und Denkfiguren, muss hier angesprochen werden.

<sup>18</sup> LAMPING, D. 1989, S. 56.

<sup>19</sup> CANDIDO, A. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985 (Série fundamentos), zitiert nach CHIAPPINI, L. 2004, S. 46.

<sup>20</sup> Siehe METZLER-LEXIKON LITERATUR- UND KULTURTHEORIE: ANSÄTZE – PERSONEN – GRUNDBEGRIFFE. Hg. von Ansgar Nünning. 2. überarb. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001, S. 437 – 439, hier S. 438.

<sup>21</sup> Idem, 2001, S. 438. Die Hervorhebungen sind vom Verfasser. Laut Kayser versteht man unter METRUM „das Schema eines Gedichtes, das unabhängig von der sprachlichen Erfüllung existiert.“ Siehe KAYSER, W. 1948, S. 98.

<sup>22</sup> KAYSER, W. 1948, S. 102ff. benutzt den Begriff „Lautung.“

<sup>23</sup> CHIAPPINI, L. 2004, S. 53.

<sup>24</sup> KAYSER, W. 1948, S. 96 – 98.

<sup>25</sup> Siehe KAYSER, W. 1948; CHIAPPINI, L. 2004.

<sup>26</sup> Siehe CHIAPPINI, L. 2004, S. 44. Was die Analyse der folgenden Gedichten betrifft, werden besonders die Methoden dreier Literaturwissenschaftler in Anspruch genommen: CHIAPPINI, L. 2004; KAYSER, W. 1948 und CANDIDO, A.

<sup>27</sup> Siehe oben als Motto zitierten Ausschnitt und EBERWEIN, J. 1847, S. 2.

<sup>28</sup> Siehe das oben zitierte Buch von Antônio Cândido.

<sup>29</sup> Hier handelt es sich in diesem Moment um ein sehr unbekanntes Gedicht, das mir während meiner Forschungszeit in Brasilien sowie in Deutschland noch nie zu Vorschein gekommen ist. Das Gedicht wurde in der Bibliothek des Koblenzer Landeshauptarchivs während der bibliographischen Forschung dieser Untersuchung gefunden. Es werden keinen Autor, kein Jahr und keine weiteren Referenzen angegeben. Das Gedicht wurde, zusammen mit anderen älteren Texten, in Buchform, in Druckschrift gefunden.

<sup>30</sup> SCHRÖDER, Ferdinand. *Die deutsche Einwanderung nach Südbrasilien bis zum Jahre 1859*. Berlin: Verlag Ev. Hauptverein für Deutsche Ansiedler und Auswanderer, 1930, S. 32; ALDINGER, P. *Deutsche Mitarbeit in Brasilien*. Curitiba: Theodoro Locher, 1924, S. 48.

<sup>31</sup> Siehe Strophe 9.

<sup>32</sup> SCHOPPE, Amalia. *Die Auswanderer nach Brasilien oder die Hütte am Gigitonhonha*. Berlin: Verlag der Buchhandlung von C. F. Amelang, 1828. Die erwähnte Erzählung wurde zusammen mit diesem Gedicht in der schon vorher angesprochenen Dissertation untersucht.

<sup>33</sup> CORTEZ, Maria Teresa. „Entre o Bem e o Mal – A representação do Brasil na novela Die Auswanderer na Brasilien oder die Hütte am Gigitonhonha de Amalie Schoppe, in: GROSSEGESSE, Orlando; KOLLER, Erwin; MALHEIRO DA SILVA, Armando und MATOS, Mário (Org.) *Portugal –*

---

*Alemanha – Brasil. 6. Deutsch-Portugiesisches Arbeitsgespräch.* Col. Hespérides, Literatura 14, Bd. 2, Minho: Centro de Estudos Humanísticos, 2003, S. 114.

<sup>34</sup> KAPP, Friedrich. *Geschichte der deutschen Einwanderung in Amerika.* Bd. 1, Leipzig: Verlag von Quandt & Händel, 1868, S. 292f.

<sup>35</sup> EBERWEIN, J. 1847, S. 61.

<sup>36</sup> Siehe Strophe 4, Vers 4.

<sup>37</sup> Siehe Strophe 1, Vers 7.

<sup>38</sup> Siehe Strophe 1, Vers 7.

<sup>39</sup> KAYSER, W. 1948, S. 89.

<sup>40</sup> Siehe Strophe 2, Verse 4 – 8.

<sup>41</sup> Siehe Strophe 3, Verse 1 – 3.

<sup>42</sup> BÄRSCH, G. *Einige Nachrichten über Brasilien, zur Belehrung für die Auswanderungslustigen, besonders in der Eifel.* Trier: Hetzrodt, 1828, S. 16.

<sup>43</sup> BÄRSCH, G. 1828, S. 16.

# E fez-se a luz: contribuições do *medium* fotográfico para a instauração do realismo literário

**Marcelo Juchem**

The nineteenth century was the scene of deep changes in several areas of society: art, industry, science and others. Officially emerged in 1839, the photographic medium was received, discussed and practiced by many of these areas. This article deals with the arrival and the first receptions of photography in the artistic sphere, considering the shock between painting x photography, the discussion about visible reality and its forms of representation in art. It is also briefly discussed the artistic and social context in which the first realistic publications appeared, the importance of photography in these texts, how they were received in Germany and the fundamental differences between French and German literary realism. Thus, it is intended to point the emergence of the photographic medium as one of the aspects which - through the theoretical and conceptual reconfigurations which have taken place in art - contributed to the establishment of the realistic movement in painting and literature.

**Keywords: realism, photography, painting, literature.**

## 1 Introdução

Desde seu surgimento em meados do século XIX, a fotografia busca reconhecimento em diversas áreas e de diversas formas: como *medium* artístico, instrumento de trabalho, método e recurso científico, entre outras. Nem sempre, porém, são avaliadas profundamente as influências que a fotografia exerceu e exerce em outros setores da sociedade. Quando da sua invenção, questões como banalização do registro da realidade ou ameaças do fim da pintura foram discutidas, mas nenhum desses fatos acabou se concretizando. A fotografia conquistou alguns espaços e vive até hoje, mais forte do que nunca, relacionando-se de diversas maneiras com formas de artes mais tradicionais como, por exemplo, a pintura e a literatura.

Oficialmente apresentada à comunidade científica no ano de 1839, a fotografia suscitou, além de questões sobre suas aplicações práticas, diversas discussões teóricas e conceituais, e a sua relação com a arte, em especial com a pintura, foi um dos principais embates desde o primeiro momento. É nesse sentido que pretende-se analisar neste artigo as redefinições teóricas, conceituais e práticas ocorridas no campo artístico, em especial na literatura, que o *medium* fotográfico suscitou, bem como algumas de suas implicações para a instauração do movimento realista.

Para isso, propõe-se de uma abordagem que focaliza a relação entre imagens e textos, partindo da fotografia como *medium* recebido pelas formas tradicionais de arte como essencialmente mimético, devido à sua capacidade de registro fidedigno da aparência exterior, e que, disputando espaços em diversas áreas, pode ter influenciado tanto a

---

Marcelo Juchem é formado em Comunicação Social, mestre em em Literaturas Estrangeiras Modernas, com ênfase em Literaturas de Língua Alemã, e professor da Univali e da FURB.

Rua João de Souza, 108, apto 110, Cachoeira do Bom Jesus, Florianópolis – SC – Brasil, CEP 88056-672, Tel.: (48) 9613 5156, E-mail: marcelo.fotografia@gmail.com

Este artigo é um resumo parcial da dissertação do autor *Imagens e letras do realismo à vanguarda: intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e foi financiado pelo CNPq e apoiado pelo DAAD.

pintura quanto a literatura europeia do século XIX.

Está claro que o movimento realista, já consolidado nas diferentes abordagens da história da literatura, pode ser analisado sob diversos aspectos: social, ideológico, artístico etc. Neste trabalho, busca-se analisar o surgimento do realismo a partir da invenção da fotografia e dos debates sobre o visual, bem como avaliar as reconfigurações teóricas e conceituais ocorridas na pintura e na literatura a partir dessas discussões.

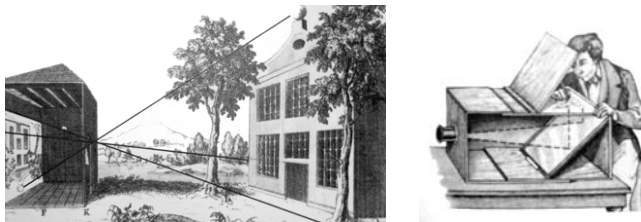
A fotografia é considerada aqui como *medium* que exerce diferentes funções nas diferentes áreas em que atua, pois desde seu surgimento foi discutida e utilizada em diversas áreas do conhecimento social, desempenhando diferentes papéis. Enquanto cientistas utilizaram-na como recurso de prova de alguns experimentos visíveis, artistas aproveitaram-na como modelo para suas obras; enquanto os incipientes fotógrafos buscaram expressar seus anseios através da imagem produzida, a imprensa utilizou a fotografia como ilustração *real* dos textos; e assim por diante. Na arte, por sua vez, a fotografia pode ser utilizada, dentre outros objetivos, como forma mimética de expressão, modelo a ser copiado por outras formas, ou mesmo recurso de auxílio técnico; ou seja, serve para diferentes aplicações, sendo, inclusive, modelo e anti-modelo ao mesmo tempo em certas discussões e práticas artísticas.

Além de diversas análises sobre a “Galáxia de Gutenberg”, são consideradas aqui abordagens já clássicas sobre os *media* como as de Marshall McLuhan (*media* como extensões do corpo humano), Vilém Flusser (aparelhos técnicos que intensificam não a comunicação de massa, mas a individual, *face-to-face*) ou Paul Virilio e Friedrich Kittler (os *media* controlam as pessoas). Um ponto evidente na grande maioria das perspectivas sobre o assunto é de que, de uma forma ou de outra, os *media* alteram nossa sociedade, ou seja, que o uso social de cada *medium* em diferentes épocas e locais faz com que determinadas ações e percepções humanas sejam modificadas de acordo com a produção, o envio, a recepção e a assimilação das mensagens midiáticas<sup>1</sup>.

Walter Benjamin também segue este caminho e afirma que a *existência*, a *maneira de ser* das pessoas transforma-se a partir das suas formas de percepção: “Nos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”<sup>2</sup>. Ou seja, as formas de *percepção* também são transformadas “reciprocamente” a partir das formas de *expressão*, pois que cada expressão exige, ou ao menos sugere, uma determinada maneira para ser compreendida. Nesse sentido, Benjamin afirma que a forma como as pessoas percebem e assimilam está ligada não apenas aos seus sentidos naturais, mas também à história da sociedade, alterando-se também de acordo com essa história; logo, a vivência das pessoas, a maneira de ser de cada pessoa como indivíduo social é alterada de acordo com as formas de perceber e assimilar o mundo em que vivem, e nesse sentido a atual sociedade midiática teria iniciado com o surgimento da fotografia e a inaugurada era da *reprodutibilidade técnica*.

## 2 A invenção da fotografia e as primeiras recepções

Manter imagens fixas que representassem fielmente o mundo exterior foi um objetivo buscado por muito tempo. Embora os princípios utilizados pela fotografia remontem a épocas antes de Cristo e diversas tentativas tenham sido realizadas anteriormente, a fixação permanente de imagens deu-se apenas no início do século XIX. Aparelhos como as câmaras escuras, por exemplo, utilizavam pressupostos óticos que até mesmo as atuais câmeras fotográficas ainda utilizam.

Modelos antigos de *camara escura*

Marcado por forte progresso científico, o século XIX registrou importantes descobertas em diversos campos, como a ótica, a química e a física. A evolução de áreas como essas é que possibilitou a “invenção” da fotografia, alcançando o objetivo tão perseguido da fixação permanente de imagens reais.

Uma história de muitos inventores

É possível observar pelos registros históricos que, mais ou menos ao mesmo tempo e em diferentes lugares, estudiosos trabalharam isoladamente concebendo soluções para juntar numa só máquina os conhecimentos de duas áreas do saber: a ótica e a química. Procuravam, enfim, criar um mecanismo que reproduzisse a realidade e registrasse a sua imagem. Esses pesquisadores mal podiam imaginar os benefícios que tal mecanismo traria para todas as ciências e artes.<sup>3</sup>

A fotografia foi recebida como o grande método de reprodução da realidade exterior, e sua importância e abrangência, bem como o interesse despertado, podem ser evidenciados com os diversos aparelhos e instalações anteriormente desenvolvidos na busca desse objetivo. Para apresentar e explicar as descobertas e inovações técnicas no campo da ótica entre 1800 e 1860, Buddemeier traça uma linha evolutiva dos principais inventos relativos à fixação de imagens do século XIX (1970), entre eles o panorama (figuras de grandes dimensões, obtidas com ajuda de *camaras obscuras*, que pretendiam oferecer ao público uma visão de 360° a partir de um mesmo ponto de observação) e o diorama (método muito mais complicado que o panorama e que tinha como característica e objetivo básicos a busca pela inserção do movimento nas obras através de efeitos de iluminação direcionadas a figuras estáticas). Diversas publicações da época acerca desses e outros meios de expressão registraram as polêmicas sobre a inserção de processos técnicos de cópia e reprodução na arte, questionando muitos aspectos da arte em geral, desde seu conceito clássico de *imitatio naturae*, passando pela revisão de conceitos como estética, cópia e semelhança, até a obra de arte no sentido tradicional de trabalho realizado por um artista que expressava nele sua individualidade.<sup>4</sup>

Muitas dessas questões serão acirradas com o surgimento da fotografia, tanto pelo alcance que esta teve, inserindo-se com rapidez em diversas áreas da sociedade e evoluindo tecnicamente em pouco tempo, quanto por se tratar do auge da reprodução fidedigna do mundo exterior de todos os meios desenvolvidos até então.

Foi em 1826 que o litógrafo francês Nicéphore Niépce conseguiu manter fixa uma imagem sem o escurecimento característico da maioria das experiências anteriores. Há mais de dez anos ele perseguia esse objetivo e embora conseguisse registrar as imagens esbarrava na não permanência destas devido à sensibilidade dos produtos químicos utilizados. A primeira “fotografia” foi fixada por Niépce através da exposição

aproximada de oito horas. Com isso, ele pôde perceber o sol tanto do lado esquerdo quanto do lado direito da imagem, o que o irritou profundamente, pois seu objetivo era uma cópia matematicamente exata da natureza.

Niépece, porém, veio a falecer em 1833, e seu sócio, pintor de paisagens e desenhista de cenários para teatro, Loius-Jacques Mandé Daguerre deu seguimento às pesquisas, obtendo resultados cada vez melhores. Mas foi só em 1839 que a invenção foi apresentada à comunidade científica por Fraçois Arago em nome de Daguerre, que desenvolveu o aparelho daguerreótipo e registrou-o em seu nome, vendendo-o posteriormente ao governo francês por uma generosa pensão vitalícia.<sup>5</sup> Dessa forma, este passou a ser considerado como o ano da invenção da fotografia.

Comparando os *media* visuais, Buddemeier<sup>6</sup> chama a atenção, ao apontar características como exatidão e nitidez das daguerreotípias, que naquele momento elas foram consideradas como cópia ou representação da realidade, não mais com referência ao conceito de ilusão, como ocorrido com os métodos anteriores panorama e diorama. Como forma de divulgar a daguerreotípias, diversas publicações didáticas como manuais e livros surgiram nos anos posteriores a 1839, ao mesmo tempo que as descobertas técnico-científicas continuaram contribuindo para o aperfeiçoamento do novo método. Dessa forma, a daguerreotípias alcançou rapidamente a superação de barreiras como a demora na captura da imagem (em torno de 1858-60) e a diminuição do tamanho dos equipamentos (em 1888). Além disso, tendo causado furor no público em geral, logo surgiram músicas e *vaudevilles*, espécie de teatro popular da época, que exaltavam a descoberta.

O próprio Daguerre não mediu esforços para divulgar seu invento. Desde o início, dedicou-se a sessões de exibição do novo método: já em setembro de 1839 eram feitas em média três apresentações por semana, em salões onde até 200 pessoas aguardavam pacientemente mais de uma hora até que as imagens pudessem ser visualizadas. Além disso, Daguerre publicou uma pequena brochura, espécie de livro-manual, no qual apresentava alguns documentos e discursos sobre o novo *medium* e descrevia minuciosamente os métodos do daguerreótipo e do diorama, processo técnico que pretendia imitar movimentos através de palcos especialmente pintados e jogos de luzes. Muitos entusiastas usaram o livro para praticar, testar e desenvolver outras técnicas fotográficas, e já entre 1839 e 1940 o livro foi traduzido para sete línguas e teve 31 impressões.<sup>7</sup>

Tendo sido recebido com descrédito por uns e entusiasmo por outros, o novo *medium* fotografia suscitou diversas aplicações e discussões já a partir de seu surgimento, desde usos para descrição analítica da natureza e do espaço urbano e social, como o registro de plantas para a área da botânica, até a fotografia médica, microscópica e telescópica. Já em 1842, por exemplo, o arquiteto Viollet-le-Duc fez uso de diversas daguerreotípias especialmente encomendadas para a restauração da Catedral de Notre Dame<sup>8</sup>.

As discussões sobre o novo *medium* alcançavam desde sua aplicação em áreas científicas até, e em especial, a posição que ocuparia frente à arte. Uma das áreas na qual a fotografia também exerceu um impacto importante foi a área jurídica, pois, com sua característica mimética de representação fiel do mundo exterior, podia ser usada como *prova do visível*.

O inglês William Henry Fox Talbot foi quem publicou a primeira obra que utiliza e discursa sobre fotografias, *The Pencil of Nature*, em 1844. O autor não apenas foi um dos pioneiros ao enriquecer um livro com a inserção de fotografias mas, muito mais do que isso, conseguiu visualizar aplicações potenciais do novo *medium*. Nesse sentido, surpreende que tenha sugerido, já naquele momento, usos bastante diferenciados para a fotografia, comentando a utilidade artística para registro de paisagens e objetos, o uso para arquivamento e documentação, a aplicação na área jurídica como recurso de prova,



entre outros usos possíveis. Além de estudioso e pesquisador de áreas como ótica e química, indispensáveis à fotografia, Talbot foi também um extremo visionário.

Já na introdução de *The Pencil of Nature* o autor denomina as figuras que serão apresentadas como “a nova arte do desenho fotogênico,” que teriam sido formadas a partir da “mera ação da luz sobre o papel sensível,” e que, também de acordo com o título, foram “impressas pela mão da natureza.” Talbot admite que a técnica ainda não é totalmente dominada, mas prevê a evolução dos procedimentos fotográficos no caminho da perfeição, ao passo que a fotografia “encontraria suas próprias esferas de utilidade,” e é exatamente aí que reside toda a genialidade do cientista: visualizar, de maneira extremamente precursora, os usos diversos para o *medium* que surgia.

A grande diferença entre o processo de Talbot e o de Daguerre é que o Daguerreótipo registrava a imagem em apenas uma chapa metálica, enquanto Talbot trabalhava com o processo negativo-positivo, possibilitando copiar a imagem mais de uma vez.

Posteriormente os franceses também enveredaram pelo caminho da reprodução infinita de cópias, e diversas outras invenções relativas a equipamentos e suprimentos surgiram nos anos seguintes, fazendo a fotografia se desenvolver e popularizar de forma rápida e eficiente, inclusive e em especial com a diminuição dos custos para se fazer uma foto. Já em 1888 o americano George Eastman, que havia criado o filme flexível dispensando as chapas de vidro ou metálicas, lançou a empresa Kodak com o conhecido *slogan* “Aperte o botão, nós faremos o resto”, oferecendo câmeras portáteis que trabalhavam com filmes de 100 fotografamas.

Com tudo isso, não apenas cientistas, inventores e estudiosos procuravam entender e praticar a promissora fotografia. Além dos recém-surgidos fotógrafos, cada vez mais outras pessoas também se interessavam, como pintores, escritores, artistas em geral, bem como o restante da população.

Na Alemanha, o primeiro livro fotograficamente ilustrado surgiu em 1846. Frank Heidtmann faz um rigoroso apanhado sobre as primeiras formas de intersecção livro x fotografia, partindo do surgimento do *medium* na França e na Inglaterra, e das primeiras publicações que continham fotos nesses países. Comentando brevemente as publicações de cada ano no período aproximado de 1850 até 1915; as técnicas utilizadas, litografia, galvanografia etc.; os tipos de livro, de ciências e medicina, de expedições de viagens ou, mais tardiamente, livros de arte e fotográficos propriamente ditos; e as principais editoras de cada período, Tauchnitz, Gustav Schauer e Adolphe Braun, entre outras, o autor apresenta uma pesquisa quantitativa da trajetória da inserção de fotos em livros alemães.

Heidtmann<sup>9</sup> aponta a publicação do livro *Gedenkbücher an Goethe*, de Herman Johann Keßler, como o primeiro publicado na Alemanha contendo uma fotografia, o que ocorreu já em 1846. Não há registro, porém, da recepção deste livro pelo público da época. É só a partir de 1853 que surgem outras publicações ilustradas fotograficamente, afirma o autor. Neste ano, aliás, foi lançado o conhecido *Album Seiner Majestät des Königs Ludwig I von Bayern*, que continha 12 fotos feitas pelo fotógrafo J. Albert e que suscitou discussões sobre o caráter artístico do *medium* fotográfico. A inserção de fotografias foi tornando-se mais intensa nos anos seguintes (11 publicações em 1854, 25 em 1858), e em 1856 sete publicações alemãs continham o termo *fotografia* já no próprio título.

Diversos artigos e comentários sobre as primeiras recepções da fotografia servem de fonte ainda hoje. O escritor e crítico francês Jules Janin, num dos primeiros artigos sobre o novo *medium*, escrito em 1839 com base na apresentação que Arago fez à Academia de Ciências e na observação de algumas figuras obtidas pelo novo método, aponta a daguerrotipia como uma ameaça contra a arte. Janin, que inclusive publicou diversos artigos sobre o contexto artístico-cultural e os *media* da época, mostra-se impressionado pelas características do método e visualiza diversas aplicações para este. O autor

considera aspectos técnicos, econômicos e sociais nos quais o daguerreótipo poderá interferir, além de relacioná-lo com a arte da pintura colocando-o em primeiro plano, ou seja, vendo-o como uma possível ameaça. “Através de intensas pesquisas, o conhecido pintor foi transformado num grande químico”<sup>10</sup>, afirma logo no início do texto. Descrevendo sucintamente a técnica utilizada por Daguerre, o autor afirma que o resultado só foi alcançado através de muito gênio e perseverança em infinitas séries de tentativas, e que uma invenção desse porte deverá trazer mais influência à sociedade do que a própria máquina a vapor.

Janin não esconde a fascinação pelo novo método que não usa o olhar ou a mão humana para produzir a figura final, nem exige três dias para obter certas sombras, muito pelo contrário, o novo método é rápido “como a luz do sol” e constante como o pensamento. E cita a Bíblia, com o conhecido: *Deus disse: faça-se a luz, e a luz se fez* para comparar às possibilidades criadas: pode-se ordenar às torres da Notre-Dame “Sejam figuras” e elas obedecerão. A *Camara Obscura* também é citada nas comparações que o autor faz, antes de listar algumas das vantagens da daguerreotíпия: rapidez, riqueza de detalhes, custo, entre outras, e com esses argumentos profetiza a rápida popularização do novo método.

Muito embora possa ser resultado do clima de novidade que circundava o novo *medium*, chama a atenção, neste texto, a inclusão de diversos aspectos numa mesma perspectiva sobre a invenção de Daguerre, ao contrário dos textos posteriores que tenderão a concentrar-se em considerações mais específicas, o embate com a arte, por exemplo.

A grande maioria dos artigos publicados neste período faz referência aos métodos anteriores, traçando paralelos entre a daguerreotíпия e processos como a *Camara Obscura* e *Camara Lúcida*, bem como com a própria pintura. Muitas observações concernem à objetividade e ao detalhismo do novo método, sem esquecer uma pequena parcela de imperfeição, uma “falta de vivacidade,” em vista da técnica incipiente: dependendo do objeto a ser fotografado e da intensidade da luz, os detalhes eram registrados de formas diferentes. Mesmo assim, nestes artigos os resultados da daguerreotíпия normalmente eram comentados como de uma perfeição e fidelidade jamais vistas, não obstante a monocromia das imagens finais.

Outro aspecto bastante recorrente nas primeiras publicações que tratavam da daguerreotíпия é sobre os assuntos registrados pela nova técnica, normalmente objetos e paisagens. Em virtude da longa exposição que o aparelho exigia, entre 20 e 30 minutos dependendo da luz solar, o mais das vezes eram retratados prédios, pontes ou mesmo plantas, ou seja, assuntos inanimados. Dessa forma, os raios luminosos “fixos” emitidos por esses assuntos garantiam a exatidão da imagem, ao contrário de assuntos móveis que resultavam em daguerreotíпияs borradas ou que, dependendo do tamanho ou da rapidez do movimento, nem mesmo eram registrados. É também em virtude desse obstáculo técnico que surgirão opiniões posteriores de que a daguerreotíпия seria um *olhar morto*, muito embora essa dificuldade tenha sido solucionada pouco tempo depois da invenção a partir do uso de químicos mais sensíveis à luz.

Há que se registrar um detalhe diferenciador comentado normalmente quando da comparação da daguerreotíпия com os outros processos: a sua automatização. Enquanto a pintura, a *Camara Obscura* e a *Camara Lúcida* dependiam de um indivíduo que as utilizasse ou operasse, a daguerreotíпия funcionava sozinha, “escrevendo” nas chapas metálicas a partir da incidência da luz. Ou seja, era o mundo exterior desenhando-se por si só, era a natureza registrando sozinha e de forma muito fidedigna a sua própria aparência.

Em relação ao original da fotografia, tem-se uma questão que até então não era debatida, mas foi tema de diversas análises posteriores. Enquanto a pintura é uma obra de arte original na sua essência, pois que o produto final é um determinado quadro, mesmo que este possa ser copiado por outros pintores, o objeto original da fotografia não é exatamente o mesmo objeto que é distribuído ou observado pelos seus admiradores e críticos. A fotografia funciona por cópias a partir de um determinado original: o negativo. Logo, vem a ser o primeiro caso na história que propõe, como obra de arte, um objeto que não apenas *pode* mas *deve* ser copiado para que possa ser apreciado, abordagem muito bem explanada por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*.

Em suas considerações, Benjamin<sup>11</sup> identifica na fotografia a perda da aura da obra de arte, pois esse *medium* sugere, para não dizer exige, uma produção serial, cópias seriais, uma linha-de-produção. Também é dessa perspectiva que Bazin afirma: “Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos da sua ausência.”<sup>12</sup>

Epistemologicamente é essa a idéia que o novo *medium* transmite, muito embora o termo *fotografia* ainda não estava consolidado à época de Daguerre: foto-grafia: *foto* = luz, *grafia* = escrever: ou seja, não é um indivíduo ou um artista que escreve, é a luz que, sozinha e por si, estaria escrevendo, pintando, registrando o visível.

Num dos primeiros textos nos Estados Unidos sobre a nova invenção (*BOSTON MERCANTILE JOURNAL*, 1839), foi comentada a apresentação que Daguerre fez à comunidade científica parisiense. Mais do que descrever basicamente o método utilizado, o artigo demonstra a estupefação do público que chega a duvidar do processo, dúvida essa facilmente extinta após uma observação minuciosa dos exemplares exibidos. Chama a atenção, também, exatamente a afirmação de que a natureza desenha-se *por si mesma*, o que pressupõe essa não-interferência do artista no processo.

The editor of the Constitutionnel has been permitted to examine some of these curious specimens of art, where nature has delineated *herself* — which he describes with enthusiasm, in the following language: “At every picture placed before our eyes, we were in admiration. What perfection of outline — what effects of *chiaro scura* — what delicacy — what finish!” (*BOSTON MERCANTILE JOURNAL*, 1839, não paginado, grifo nosso).

Já em 1840, um ano após a invenção oficial da fotografia, Edgar Allan Poe corroborou o que alguns cientistas e estudiosos do *medium* já haviam ponderado anteriormente: que essa seria “*perhaps the most extraordinary triumph of modern science*.”<sup>13</sup> Tendo publicado neste ano três artigos sobre o assunto em diferentes revistas, Poe enaltece a descoberta no primeiro deles, *The Daguerreotype*, descrevendo o processo técnico no qual a ação da luz é responsável pela maior parte do registro, registro esse “infinitamente melhor do que qualquer desenho feito por mãos humanas,” e considera a fotografia como a “invenção representante da ‘milagrosa’ ou até mesmo do mágico potencial da idade moderna,”<sup>14</sup> de consequências inimagináveis.

Neite afirma que o primeiro cidadão alemão que teve contato com o novo *medium* foi Alexander von Humboldt. Em viagem diplomática à França desde o fim do ano de 1838, von Humboldt foi convidado a participar da apresentação à Academia Francesa do novo método de Daguerre em janeiro de 1839. Em carta à Duquesa Friedrike von Anhalt-Dessau ele relata suas impressões sobre a descoberta, e este veio a ser o primeiro documento escrito por um alemão que faz referência ao novo *medium*. Os comentários vão da *fidelidade inimitável* com que os objetos são registrados até a essência *técnica* do

método, o uso de químicos na fixação das imagens, e a rapidez da captação, que exigia de 8 a 10 minutos na região de Paris e poderia chegar a 2 ou 3 em zonas mais iluminadas, em virtude da dependência técnica da luz. Von Humboldt cita não só Daguerre como o inventor do novo método mas também seu colaborador Niépce, e refere-se ainda aos retornos financeiros que ambos receberam. O método, porém, permanece envolto num véu de mistério que Daguerre ainda não estava disposto a esclarecer, afirma von Humboldt. Já nos primeiros meses do ano de 1839 foram feitos diversos outros registros sobre a daguerreotíпия na Alemanha, como cartas e artigos nos jornais e publicações de pesquisadores universitários. Em julho do mesmo ano foi publicado em Leipzig o primeiro livro em alemão sobre daguerreotíпия: *Das Geheimnis der Daguerreotypie, oder die Kunst: Lichtbilder durch die Camera obscura zu erzeugen. Mit einer Anweisung zur Bereitung des photographischen Papiers nach Talbot und Daguerre.*<sup>15</sup>

Todos esses comentários, aqui apresentados como pequeno panorama do contexto no qual a daguerreotíпия se difundiu, apresentam diferentes perspectivas, opiniões e, porque não dizer, *anseios* dos críticos e teóricos em relação à novidade. Como era de se esperar, algumas dessas abordagens se confirmaram, enquanto outras não passaram de um certo *frenesi*, como é comum ocorrer quando do surgimento de um novo *medium*, ainda mais um tão versátil e promissor quanto a fotografia.

Na esfera artística, por exemplo, foram realizadas algumas tentativas de elevar a fotografia ao status de arte. Artistas experimentais utilizaram a fotografia para explorar artisticamente novas possibilidades através de encenações, multiexposições, desfocalização e colagens. Apesar das primeiras aplicações da fotografia terem sido direcionadas ao registro do visível, do mundo exterior, do *real*, enfim, trabalhos como esses merecem especial atenção por buscarem, desde o princípio, a aplicação da fotografia como forma de expressão artística.

Esta foto de Oscar Gustave Rejlander, exemplo clássico, data de 1857 e é uma montagem de 30 negativos sobrepostos. As fotos foram feitas individualmente em closes e só depois o artista montou-as dando forma à imagem final:



Fotocomposição *The two ways of life*, O. G. Rejlander, 1857



Uma das fotos originais

É fácil perceber que *The two ways of life* não pretende ser uma imagem que imita a realidade, mas encena uma determinada situação. Neste caso específico de Rejlander, a situação encenada suscitou controvérsias na crítica e no público por seus motivos “questionáveis” como jovens em meio à luxúria de bebidas e prostituição, o que foi visto por alguns como uma referência ou representação da família, da indústria e da religião. Tendo sido exibida na Escócia, por exemplo, apenas o lado direito da imagem pôde ser visto, pois o outro foi ocultado.<sup>16</sup> Pode-se perceber que a cena de Rejlander é dividida ao meio, formando duas partes opostas, dois pólos, dois mundos, dois *caminhos de vida*. Essa proposta entretando não é nova, em especial nas artes visuais. O pintor renascentista

Rafael, numa importante obra feita a pedido do Vaticano, já tinha retratado entre 1509 e 1510, em *Escola de Atenas*, um mundo também dividido entre dois pólos: o sensível e o inteligível, a filosofia e a ciência: Além dos motivos retratados e da carga de significação e discussão que a divisão polarizada suscita, a pintura de Rafael é considerada clássica pelo uso atento que o pintor fez de linhas e desenhos geométricos (a proporção áurea), bem como a inserção de figuras facilmente identificáveis como Platão e Aristóteles (ao centro), Sócrates, Pitágoras e outros (em volta).

Um dos primeiros casos, se não o primeiro, de utilização da fotografia com objetivos propagandísticos pode ser encontrada na conhecida foto de Hippolyte Bayard. Ele foi um dos que também desenvolvia estudos sobre a técnica da fotografia quando do seu “descobrimto.” Aconselhado por Arago, atrasou a apresentação dos seus métodos à Academia Francesa mas, quando o fez, Daguerre já havia registrado seu invento por conselho do mesmo Arago.



Auto-retrato de Hippolyte Bayard, 1840

Pelas declarações do autor, esse auto-retrato não é apenas a demonstração da técnica desenvolvida por ele, mas também uma forma que o artista encontrou de chamar a atenção para seu caso. Enquanto o governo francês “comprou” a invenção de Daguerre por uma pensão vitalícia, Bayard recebeu apenas uma quantia em dinheiro para comprar alguns equipamentos, e por isso reivindicava direitos de invenção do *medium*. Bayard foi ainda o responsável pela primeira exposição fotográfica do mundo, em junho de 1839, apenas quatro meses depois da apresentação oficial da daguerreotipia.<sup>17</sup>

Outros exemplos poderiam ser citados, como o da fotógrafa Julia Margaret Cameron, que acreditava que a fotografia era arte pelos seus objetivos estéticos, ou de Henry Peach Robinson, que produziu diversas fotomontagens, publicou estudos sobre fotografia e entendia que a fotografia era arte porque podia mentir,<sup>18</sup> mas os citados já são suficiente como amostra de que, desde o princípio, o novo *medium* fotografia teve seu potencial artístico parcialmente desenvolvido. Mesmo num contexto cultural no qual diversos críticos e teóricos negavam a capacidade do novo *medium* de traduzir-se em arte, é interessante notar que esses fotógrafos trilhavam o caminho contrário buscando exatamente a valorização da fotografia artística.

Toda a discussão sobre a fotografia ser ou não arte foi muito bem resumida por Sontag, muito embora ela mesma admita no mesmo artigo que é uma espécie de discussão interminável: “Mais importante do que a questão de ser ou não a fotografia uma arte é o fato de que ela anuncia (e cria) ambições novas para a arte.”<sup>19</sup>

Outra área social na qual a fotografia foi recebida com entusiasmo por alguns indivíduos é a ciência. Com sua representação fidedigna do exterior visível, a fotografia foi utilizada como método de estudos produzindo novas imagens até então impossíveis e questionando, assim, algumas das representações pictóricas da época.

Exemplos recorrentes de usos da fotografia com objetivos científicos são os de Eadward Muybridge e Etienne Jules Marey que, a partir dos progressos relativos ao tempo de exposição necessários para se fixar uma imagem, aproximadamente dos anos 1870, desenvolveram pesquisas sobre o movimento dos humanos e dos animais, inventando inclusive equipamentos para registro e projeção dos resultados obtidos em suas pesquisas.

Muybridge foi um fotógrafo e pesquisador inglês que desenvolveu pesquisas sobre movimento e locomoção humana e animal, e é figura central em um caso curioso: através de registros fotográficos comprovou que um cavalo, em certo momento do galope, não encostava todas as patas no chão. Para isso, utilizou uma bateria de máquinas fotográficas que registraram os movimentos sequenciais, congelando as fases do galope do animal. Muito mais do que uma simples brincadeira, o cavalo desempenhava função representativa na economia norte-americana por se tratar de importante meio de locomoção, e diversas publicações sobre a fisiologia do animal foram publicadas à época.<sup>20</sup>

Os resultados obtidos com o teste foram divulgados em publicações científicas da época, incentivando outros estudos e novas experiências, como as de Etienne Jules Marey na França. Este era especialista em fisiologia, estudioso dos movimentos do sangue no corpo, e foi o inventor, dentre outras coisas, da cronofotografia, outro método de registro rápido para fotografar sincronizadamente assuntos em movimento, que também veio a ser uma das bases para os posteriores cinematógrafos dos irmãos Lumière.<sup>21</sup> Além disso, na área da aviação Marey desenvolveu estudos aprofundados sobre dinâmica de vôo e criou a *Smoke Machine*, aparelho utilizado nas pesquisas sobre as variações dos ventos e que rendeu belas fotos mostrando fumaça em túneis de ar.<sup>22</sup>

Estes estudiosos foram importantes não só para a produção, diversificação e disseminação desses conhecimentos científicos em si, mas também e principalmente para o aprimoramento das técnicas e práticas fotográficas da época. Considerando que conseguiram registrar ações até então imperceptíveis ao olho humano, pode-se afirmar que Muybridge e Marey foram responsáveis pela proposição de um novo *modo de olhar*, modo esse que viria a inspirar não só novos *media*, como o cinema, mas também influenciar as formas de expressão visual, tanto a pintura como a própria fotografia.

Por outro lado, ao revelarem novas formas de percepção visual experiências como essas também trouxeram um outro problema em relação a alguns trabalhos da pintura da época, pois os registros fotográficos obtidos, registros esses verossímeis e fiéis à realidade, não condiziam com algumas imagens pintadas de assuntos em movimento, nem com imagens que o olho humano podia registrar. Disso surge a pergunta: deveria a arte continuar limitada ao universo observável ou partir para o registro de imagens que, mesmo não sendo captadas pelo olho humano, eram justificadamente reais?<sup>23</sup>

O *medium* fotográfico, desde as primeiras décadas seguintes à sua invenção, foi usado também na área jurídica. Partindo do aspecto da fotografia como prova do visível, Dubois apresenta e discorre sobre o optograma, surgido em 1870, cuja técnica consistia em retirar metódica e cuidadosamente as retinas de pessoas assassinadas para que fossem fotografadas em busca da última visão que a pessoa assassinada teria tido, como comprovação científica do envolvimento dos criminosos. Esse processo é analisado por Dubois como uma radicalização dos operadores de representação sugeridos (ver – pensar – acreditar), pois que esse processo do optograma pode ser visto como *uma busca, um desejo, uma necessidade de ver algo onde nada até então era visto; ver para pensar*, e só então *acreditar*.

Outro método desenvolvido a partir do *medium* fotográfico foi o chamado *identificação antropométrica*, utilizado pelo Serviço de Identidade Judiciária da Polícia

de Paris no final do século XIX. A partir de três operações complementares, *fotografia* do rosto, *mensuração antropométrica* (a medida do corpo), e *sinalética do “retrato falado,”* a descrição dos elementos fisionômicos e marcas corporais, poder-se-ia combinar algumas informações para apontar uma “identidade irrefutável.”<sup>24</sup> Tanto o optograma como a identificação antropométrica, porém, revelaram-se métodos problemáticos e não se mantiveram como técnicas científicas de estudo.

Como se pode perceber, desde seu surgimento a fotografia suscitou discussões a respeito de sua gênese, se artística, técnica, científica etc. Na segunda metade do século XIX observa-se a evolução técnica e a popularização do *medium* fotográfico, bem como outros usos em diversas áreas sociais, inclusive com tentativas artísticas, aspectos esses que, em conjunto, acirraram o debate sobre a representação fiel da realidade exterior e os próprios métodos de registro dessa realidade.

### 3 O realismo

Ainda antes da surgimento e estabelecimento do realismo, na primeira metade do século XIX, a produção artística ainda era bastante influenciada pelo sentimento romântico das épocas recentes. Strickland<sup>25</sup> caracteriza a arte do período como bastante ligada a sentimentos subjetivos: “Tanto escritores como artistas optaram pela emoção e pela intuição no lugar da objetividade racional.” Considerando como uma das marcas do romantismo o culto à natureza, Strickland afirma que essa natureza era heroicizada, como que tocada pelo sobrenatural no qual era possível visualizar uma *divindade interior*. Essas características são bastante recorrentes em outras análises do romantismo, como observa-se neste comentário de Argan: “A pintura romântica quer ser expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal.”<sup>26</sup>

Assim, o *espírito romântico* buscava negar a racionalização característica dos períodos artísticos anteriores através da exacerbação de seus sentimentos naturais e apaixonados. Com os novos aspectos da sociedade da época, como a urbanização cada vez mais acelerada, em que pese a consolidação das metrópoles Paris e Londres, a burguesia emergente, a industrialização com seu binômio técnica-ciência e diversos progressos decorrentes, a arte romântica continuou existindo, mas lentamente surge outra tendência artística que busca refletir diversas facetas dessa sociedade na arte, e não mais apenas os aspectos românticos que vinham sendo valorizados.

Hauser afirma que o início do século XIX na Europa foi marcado pela emancipação e estabilização da burguesia numa sociedade em rápida evolução científica e tecnológica. Certos autores produziram textos que assimilavam e faziam repercutir alguns aspectos dessa nova sociedade, e é nesse contexto que surgem os primeiros romances realistas de Stendhal e Balzac, reproduzindo na literatura a sociedade burguesa da época e tratando “dos seus questionamentos particulares, suas dificuldades e conflitos morais, desconhecidos das gerações anteriores.”<sup>27</sup> O autor afirma que em vista do crescimento da *consciência de classe* do proletariado as teorias socialistas alcançam suas primeiras formas concretas, resultando também no engajamento do ativismo artístico. Assim, desde seu surgimento ainda no período romântico, a *l’art pour l’art* vive sua primeira crise ao ser questionada pelo utilitarismo e pela arte “socialista” ou mesmo pela arte “burguesa” que surgiam naquele momento. O racionalismo científico, a progressiva industrialização, a vitória do capitalismo, o progresso da ciência e o cientificismo do pensamento da época, somados ainda à experiência de uma revolução fracassada, tiveram como consequência um realismo crítico e político (em relação à França) totalmente contrário ao romantismo. A preparação e a introdução dessa disputa entre realismo e romantismo,

conforme Hauser, só foi possível através das contribuições da geração de 1830 para os princípios básicos do século XIX, pois mesmo que a visão de arte da época fosse em parte socialista, em parte burguesa, era de todo não-romântica.

Percebe-se assim que, para se adaptar e se ajustar à modernidade da época, certas tendências realistas buscaram aproximar-se de áreas científicas e empíricas ao mesmo tempo que se distanciavam cada vez mais dos preceitos românticos, considerando que a modernidade estava intrinsecamente ligada à ciência.

Embora já do início do século XIX possam ser encontradas referências em discussões teóricas que anunciavam o movimento artístico subsequente, o *realismo* como conceito pragmático, no sentido de referência ao visível e ao concreto, foi usada pela primeira vez por Champfleury numa discussão sobre o quadro *L'Enterrement à Ornans*, de Courbet, em 1850. A partir de então o termo foi usado para denominar a exposição *Le réalisme* do pintor francês Gustave Courbet de 1855, intitulou o estudo que Max Buchon publicou em 1856 (*Lé réalisme; discussions esthétiques*), o ensaio de Champfleury de 1857 *Le réalisme* e a importante revista *Réalisme* mantida entre julho de 1856 a maio de 1857 por Edmond Duranty.<sup>28</sup>

Foi nesse contexto artístico que Courbet assumiu a alcunha de “realista,” mesmo que tenham sido registradas reclamações posteriores de sua parte sobre essa denominação.

Gustave Courbet (1819-1877) foi atacado por críticos de arte como “realista” por obras como *Os Britadores de Pedra* de 1850 com a sua técnica grosseira e pastosa desprovida de qualquer tendência idealizada. No entanto, transformou a crítica em virtude.<sup>29</sup>

Como comprovam as críticas da época, Courbet foi um dos artistas censurados exatamente por se aproximar demais da fotografia numa busca pela representação exata do que via, negligenciando principalmente uma parcela da magicidade romântica atribuída aos artistas até então. Sua posição é a de artista que tem total consciência do que está produzindo, o que se evidencia em comentários como esse: “o pintor perfeito deve ser capaz de destruir a sua melhor composição dez vezes de seguida e de cada uma das vezes, pintá-la de novo para demonstrar que não depende nem da sua decisão nem do acaso.”<sup>30</sup>

Já consolidada desde há muito como forma de arte, a pintura representava o principal meio de reprodução do exterior visível até o surgimento da fotografia. Embora totalmente dependente do espírito artístico do pintor, era vista como a forma mais eficiente de registro do visível. Por sua vez, a fotografia surge e passa a oferecer uma possibilidade de cópia mais fidedigna do mundo exterior, sem a idealização, a representação ou a “interferência” do pintor. Porém, diversos artistas e críticos viram exatamente aí, na falta de representação, na falta de *purificação*, o aspecto diferenciador que fazia com que a fotografia não pudesse ser considerada arte.

Nesses parâmetros, a pintura foi obrigada a questionar o papel que desempenhara até então. Aproximadamente naquele momento, grande parte dos pintores buscava referências à aparência externa de seus modelos, fossem pessoas, objetos, paisagens ou afins, como por exemplo Jean-Auguste-Dominique Ingres, Théodore Géricault, Honoré Daumier, Eugène Delacroix, Claude Monet, entre outros. Assim, nada mais natural que se iniciasse uma reavaliação das concepções e conceitos tanto da arte em geral quanto dos artistas individualmente.

Houve quem afirmasse que a pintura, daquele momento em diante, não mais existiria. Sobre o *medium* recém surgido, o pintor Paul Delaroche declarou: “a partir de hoje, a pintura está morta!”<sup>31</sup> Houve, porém, quem fizesse uso da fotografia para facilitar seu



processo artístico. Courbet “não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias,<sup>32</sup> e acreditava que “The principle that the exact imitation of nature is the aim of art.”<sup>33</sup> Ele foi uma das figuras centrais responsáveis pelo surgimento do realismo, considerando que tanto sua postura como artista quanto sua produção, além da exposição de 1855, contribuíram muito para os debates sobre o visual.

Na Europa do século XIX, os salões de arte tinham grande importância cultural e artística, sendo respaldados tanto pela crítica quanto pelo público. Dessa forma, exerciam certa influência sobre artistas, obras e movimentos. Na Exposição Universal de Paris de 1855, Courbet teve duas obras rejeitadas pelo comitê organizador, e decidiu fazer uma exposição independente intitulada *Le réalisme* onde não só oferecia à venda os quadros como também fotografias dos mesmos.

A exposição *Le réalisme* foi realizada por Courbet num pavilhão próximo à Exposição Universal e, entre outros quadros, foram exibidos os negados pela organização:



Retrato de Champfleury,  
Gustave Courbet, 1855



*Burial at Ornans*, Gustave Courbet, 1849-50

Avaliando as obras expostas por Courbet, a crítica da época não poupou observações negativas que consideravam as pinturas excessivamente fotográficas, como comprova este comentário do crítico Étienne-Jean Deléuze sobre *Burial at Ornans*: “In that scene, which one might mistake for a faulty daguerreotype, there is the natural coarseness which one always gets in taking nature as it is, and in reproducing it just as it is seen.”<sup>34</sup> Isso demonstra uma reflexão crítica por parte dos comentaristas que consideravam o *medium* fotográfico como um possível parâmetro comparativo, mesmo que numa comparação negativa, como também consta em uma observação de 1854 sobre certa obra de Holman Hunt, obra essa “tão feia como um daguerreótipo.”<sup>35</sup>

Observe-se ainda que pinturas feitas a partir da *Camera obscura* já haviam suscitado avaliações negativas de pintores no século XVIII, por serem pinturas “não-artísticas;” da mesma forma que autores como Goethe e Friedrich Klingsers já tinham algumas opiniões sobre a *Camera obscura*. O primeiro, ele próprio possuidor de um exemplar do aparelho e interessado em suas possibilidades, foi o organizador e editor de ensaios sobre pintura de paisagens na qual o pintor Phillip Hackert afirmava: “Muitos amadores podem se divertir com isso [com a *Camera obscura*], mas os artistas não devem usá-la, pois é desvantajosa como original por não ser correta,”<sup>36</sup> e segue comentando detalhes técnicos como foco e perspectiva que não corresponderiam à realidade visível. Já Friedrich Klingsers escreveu ensaios comparando os resultados óticos obtidos e certas manifestações literárias: “Há poetas – não escritores – que nos descrevem corretamente a natureza tão fria, dura, formal e medíocre como se tivessem trabalhado atrás de uma *Camera Obscura*, [...] na qual tudo é diminuído e apertado, e onde tudo está lá, menos o movimento e a vida.”<sup>37</sup>

Courbet desafiadoramente questionou a tradição da pintura da época até mesmo na proporção de seus quadros. *Burial at Ornans* tinha 6,6 metros de comprimento e foi uma das primeiras pinturas desse porte que não retratava motivos históricos grandiosos. Pelo contrário, o assunto apresentado é um simples funeral da província, o que também acarretou críticas pela vulgaridade do assunto. Courbet queria apenas pintar assuntos visíveis, coisas reais e existentes, e quando solicitado a pintar um anjo, respondeu irônico: “Nunca vi anjos. Se me mostrarem um, eu pinto.”<sup>38</sup>

Foi também em 1855 que a fotografia alcançou conquistas importantes: a Sociedade Heliográfica tornou-se Sociedade Francesa de Fotografia e seus membros objetivavam elevar a fotografia à categoria de arte. Além de fotógrafos conhecidos à época, como Eugène Durieu, Nadar e Bayar, também participavam da Sociedade Francesa de Fotografia alguns pintores, como Delacroix, e escritores e críticos, como Benjamin Delessert e Théophile Gautier.

A exposição de Courbet de 1855 não pode ser vista como um fato isolado que justifica automaticamente o surgimento de todo um movimento artístico, mas pode-se identificar nela um dos eventos importantes que colaboraram para a definição ou mesmo a consolidação de certos pressupostos artísticos da época que já estavam em ebulição aproximadamente desde a invenção da fotografia em 1839. Opiniões comuns entre diversos artistas é que podem direcionar e definir determinada corrente artística, e é nesse sentido que devem ser considerados esses fatos. Da mesma forma, outro evento importante para a instituição do realismo foi a publicação do manifesto *Le réalisme*, em 1857, por Champfleury. Nele, o autor busca defender a pintura ao mesmo tempo que rejeita de forma veemente a daguerreotipia como arte, e cita um exemplo bastante elucidativo sobre as qualidades artísticas da pintura e da daguerreotipia: se dez daguerreotipistas registrassem uma determinada cena, o resultado seria dez daguerreotipias iguais, enquanto que se dez pintores fossem registrar a mesma cena, os resultados seriam dez pinturas diferenciadas entre si.<sup>39</sup>

No seu manifesto, Champfleury deixa clara sua posição da qual vê a pintura como uma arte muito mais elevada, de forma a possuir certo espírito ou genialidade do artista, coisa que a daguerreotipia, por ser mecânica e fazer-se por si, não possui e nunca poderia possuir. Essa referência negativa, e de certa forma até depreciativa, em relação à qualidade artística tão dispar entre a pintura e a fotografia poderá ser também observada nas avaliações entre a literatura e fotografia: aquela era possuidora de espírito e gênio artístico, esta, um simples meio de reprodução do visível, não. Sobre a literatura realista do século XIX, por exemplo, Plumpe<sup>40</sup> afirma que “à época do realismo a fotografia serviu como conceito negativo no discurso literário, pois surgiu apenas para reproduzir o mundo fenomenal imediato e “não-transfigurado” em toda sua contingência.”

É nesse sentido que o novo *medium* pode ser visto como referência positiva e negativa ao mesmo tempo: alguns artistas utilizavam a fotografia como auxílio técnico para suas pinturas e esculturas, por exemplo, enquanto outros negavam qualquer contribuição possível da fotografia para as artes tidas como institucionalizadas.

Ainda sobre Courbet, observa-se que tendo ele seguido pelo caminho da pintura realista, diversos de seus quadros podem ser diretamente comparados a fotografias. Mais do que isso: posteriormente foi descoberto que ele utilizava retratos como modelos para suas obras, tanto para estudos de posição e movimento quanto de luz e cor.

A conhecida obra *L'Atelier du peintre — Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, de 1855, é uma das que foi elaborada a partir de fotografias. Nessa pintura, Courbet traz à tona algumas questões de seu tempo, inclusive com referência a personagens conhecidos da comunidade cultural e artística, e

coloca-se entre dois pólos da sociedade da época, ou, um pouco mais poeticamente falando, entre dois mundos: o artístico e o real.



*L'Atelier du peintre*, Gustave Courbet, 1855



Detalhe PB de *L'Atelier du peintre*



Foto usada como modelo

A programática pintura de Courbet, *O Estúdio do Artista (Uma alegoria real de uma fase de sete anos na minha vida artística e moral)*, torna claro que se interessava pela realidade nas suas várias manifestações: esta vasta obra, pintada em 1855, retrata o artista a trabalhar numa paisagem da sua terra natal, o Franco-Condado; a seu lado, encontra-se uma jovem nua, um jovem pastor e um gato, enquanto que do lado direito se encontra um grupo de amigos de Courbet, todos eles identificáveis [...]; o lado esquerdo da pintura está ocupado por figuras que simbolizam, entre outras, o trabalho, o comércio e a arte acadêmica.

O nu anteriormente mencionado, referido pelos críticos contemporâneos como “musa da verdade,” é um exemplo frequentemente citado de um estilo de pintura que recolhia os seus motivos da fotografia: a figura inspirava-se no nu de uma fotografia tirada por Julien de Vallou Villeneuve.<sup>41</sup>

É representativo que numa das suas principais obras realistas, Courbet retrate justamente um mundo polarizado, enquanto se coloca exatamente no meio desses dois mundos. Se Rafael, um ícone universal da arte da pintura, com seu quadro *Escola de Atenas*, apresentou o mundo dividido entre a filosofia e a ciência, e se Rejlander, por sua vez e com o seu incipiente *medium* fotográfico, no quadro *The two ways of life*, sugere uma divisão entre os prazeres e as responsabilidades do mundo, é possível perceber na pintura de Courbet não apenas o ressurgimento da temática do mundo dividido, mas também o uso dos dois *media*, a pintura e a fotografia, esta como referência e meio de auxílio técnico, para retratar a polaridade responsabilidade x prazer.

Outro artista que também utilizou fotografias para suas pinturas foi Eugène Delacroix. Ele fez uso de fotografias como modelo, aproveitou as instalações de um estúdio fotográfico por alguns anos, foi sócio fundador da primeira sociedade fotográfica da França (a Sociedade Heliográfica) e foi um dos mais ativos apoiadores dos fotógrafos para que pudessem expor suas fotos nas exposições anuais do Salão. Alguns dos outros pintores que também utilizaram o novo *medium* como auxílio às suas pinturas foram David Octavius Hill, William Powel Frith, Degas, Cézanne, Gauguin, Manet e Ingres.<sup>42</sup>

Esses exemplos trazem à tona a questão das vantagens que alguns artistas tiraram exatamente da característica mimética da fotografia. Esta característica, usada anteriormente em benefício de outras áreas, obviamente não era utilizada, quiçá aceita, por todos os pintores, pois muitos deles viam na excessiva exatidão fotográfica a falta do espírito artístico que somente a pintura possuía.

Enquanto pintores como Courbet, Ingres e Delacroix apropriaram-se desses recursos fotográficos, tanto a pintura quanto a fotografia evoluíam progressivamente, aquela na direção do impressionismo e do expressionismo, esta na busca do reconhecimento dos seus espaços, fosse na arte, na ciência ou outras áreas nas quais atuava:

Trata-se sempre de estender ao máximo as possibilidades do olhar humano. Logo os homens se põem a explorar o espaço (Nadar e seu balão...) rumo ao infinitamente pequeno, ou rumo ao cosmos (1840: primeiros daguerreótipos com microscópio solar de Donné. 1845: imagem do sol de Fizeau. 1851: magnífico daguerreótipo da lua de John Adams Whipple com o telescópio do Observatório do Harvard College).<sup>43</sup>

Tendo a fotografia desde aquele tempo conquistado ou não os espaços que almejava, o que se percebe é a apropriação que certos pintores fizeram de parâmetros óticos que a fotografia possibilitava.

Contudo, se por um lado é possível identificar em certas pinturas de Courbet e Delacroix uma nítida influência, ou, de outra forma, o uso claro da fotografia como referência, deve ser observado que desde seu surgimento existiram tentativas de valorizar a fotografia como *medium* artístico. De qualquer modo, não seria correto considerar toda a intermedialidade entre fotografia e arte nessa óbvia relação de causa e efeito daquela nesta, pois isto seria uma excessiva simplificação.

Sontag dá uma visão retrospectiva sobre a “libertação” da pintura através do efeito mimético da fotografia: “Ao tomar para si a tarefa de retratar a realidade de forma realista, tarefa que era até então um monopólio da pintura, a fotografia liberou a pintura para a sua grande vocação modernista – a abstração.”<sup>44</sup> Porém, ela não aponta no novo *medium* a causa única dessa libertação, pois crê que a pintura já se encaminhava para a busca de outras representações que não a essencialmente realista. Também assim pretende-se compreender que essa predisposição da pintura, bem como o surgimento da fotografia e o rápido desenvolvimento de diversas técnicas e os progressos intensos dos equipamentos e suprimentos fotográficos ao longo de todo o século XIX em muito impulsionaram a “tomada de consciência” de alguns pintores de que poderiam dedicar-se a outros objetivos, pois a reprodução mimética da realidade já havia sido compreendida pela fotografia.

Embora tenha surgido em 1839, apenas duas décadas depois a fotografia foi aceita para a mais importante exposição artística da época, o Salão de Arte de Paris.

Os Salões sempre cumpriram o papel ambíguo de ser uma vitrine de novas tendências e um espaço de afirmação da tradição da arte francesa. Sua origem

remonta a 1667 [...]. Sobrevivendo e adequando-se aos ideais da Revolução Francesa, os Salões permaneceram ao longo do século XIX como um dos mais importantes eventos da arte europeia, sem no entanto deixar de motivar constantes polémicas entre críticos, artistas e jurados, e também entre tendências [...].<sup>45</sup>

A partir do apoio da Sociedade Francesa de Fotografia, em 1859 a fotografia pôde ser exposta no Salão, mas num pavilhão separado da exposição principal e com entrada isolada. Contando com 1295 expositores, inclusive do Brasil, a exposição recebeu em torno de vinte mil visitantes e foi um sucesso de público e crítica. Enquanto as fotografias eram elogiadas a partir de parâmetros com os quais se avaliavam pinturas e mesmo em comparação a estas, o processo inverso não foi o mesmo, pois diversas pinturas foram criticadas exatamente por mostrarem-se excessivamente fotográficas ou por assumirem certas referências e aspectos exclusivamente originários da fotografia.<sup>46</sup>

Apesar dessa importante conquista da fotografia e mesmo sendo percebidas características ou aspectos nitidamente advindos deste *medium* (perspectiva, sombras, detalhes etc.), alguns críticos e artistas ainda não haviam se convencido a tratar a fotografia como arte, e Charles Baudelaire é o maior dos exemplos.

Um dos mais importantes críticos de arte da época, Baudelaire foi um dos que publicou diversas resenhas e ensaios sobre os Salões de Arte. Embora sua biografia denuncie o interesse que tinha por fotografias de entes familiares, bem como a atenção por suas próprias fotografias (o amigo e já reconhecido fotógrafo Nadar fez alguns registros do poeta), Baudelaire foi um dos maiores adversários do uso da fotografia no campo da arte e demonstrou sua aversão no artigo *A fotografia e o público moderno* publicado na *Revue Française* 10, de 20 de junho de 1859, artigo esse frequentemente citado em diversas pesquisas sobre o assunto e sobre a época. Baudelaire aceitava o *medium* como instrumento útil a outras áreas da sociedade, ciência em especial, mas não como forma de arte. Extremamente irônico, debocha de quem considera a arte como uma reprodução idêntica da natureza, e condena Daguerre como o Messias da multidão que assim crê. Afirma que a indústria fotográfica seria o refúgio dos “pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos,”<sup>47</sup> que o desenvolvimento da fotografia seria o responsável pelo empobrecimento do gênio artístico francês, e clama que a fotografia se volte ao seu verdadeiro dever, qual seja, ser uma *humilde criada* da ciência e da arte – e não ser a arte em si – assim como o foram a imprensa e a estenografia, que nem criaram nem substituíram a literatura.

Com essas afirmações, Baudelaire demonstra bem uma visão de artistas e críticos da época: a fotografia seria por demais industrial, técnica, serial, enquanto a arte deveria conter o *gênio* do artista. A questão da técnica é uma das primeiras abordagens sobre a fotografia, *medium* esse que, por depender essencialmente de um *equipamento técnico*, foi inicialmente identificado com a produção industrial e serial, em contraponto à produção artística, essa sim autêntica e individual. Enquanto o pintor podia ser livre para expressar as possibilidades das cores, formas e linhas, o fotógrafo não teria qualquer liberdade, pois deveria deixar a elaboração das suas imagens à mercê das leis da natureza. Parece que exatamente o objetivo buscado pelos precursores da fotografia passou a ser um argumento contrário para sua aceitação como arte: a foto faz-se “sozinha”, através do *lâpis da natureza*, logo, o “operador” de uma máquina fotográfica não poderia influenciar na obra final.

Plumpe apresenta esquema binário: “Ou a fotografia é ‘arte’ porque ela é autêntica, individual, criativa etc., ou ela não é ‘arte’ porque ela é um meio técnico, anônimo, só reprodutivo etc.”<sup>48</sup> Enquanto a autonomia das belas obras seria identificada com um

organismo (com a vida, com o movimento, com uma estrutura harmonicamente organizada), os processos técnicos estariam mais próximos da ideia de mecanismo (um somatório mecânico, uma combinação casual de peças fabricadas, estáticas e *mortas*). Também a perspectiva de valorização do artista na obra final pode ser repensada através da polaridade superficial x profundo. Imitar ou apenas mostrar a realidade como a fotografia faz seria excessivamente superficial, enquanto *transformar* a realidade seria uma alteração mais profunda, e, assim, uma efetiva *criação artística*.

O princípio da imitação (*Nachahmung*), Plumpe considera como uma cópia passiva de um mundo potencial, enquanto que a arte autêntica buscaria a essência desse mundo. Dessa forma, contrapõe a arte (autônoma, ativa, humana, verdadeira, profunda, criativa, individual, singular e *viva*) à técnica (não-autônoma, passiva, mecânica, mentirosa, superficial, copiada, anônima e coletiva, reproduzível e *morta*). Nesse aspecto, o problema maior parece ser aceitar a industrialização da sociedade mas ao mesmo tempo negar a industrialização da arte, evitando assim sua mecanização, sua reprodução serial e talvez até sua *morte*. Se por um lado diversas esferas da sociedade admitiam a industrialização como aspecto positivo, no campo da arte sujeitar-se à industrialização representava uma ameaça, e aceitar a fotografia como arte seria consentir a inclusão da indústria na esfera artística.

Para se evitar uma espécie de empobrecimento por igualdade de significação, por simples “reflexo” da realidade, haveria que se defender ou até exigir a produção de algo, a transformação dessa realidade em busca da sua essência, a reificação do espírito e do gênio do artista na obra de arte, ou seja, a transfiguração da realidade (*Verklärung*), objetivos esses inatingíveis pela fotografia.

Enquanto essas questões eram pensadas, os fotógrafos, por sua vez, defendiam a existência da subjetividade no seu trabalho como fator potencial para serem considerados artistas, além da importância sócio-econômica que conquistavam gradativamente através da popularização do *medium*. Um *boom* de ateliês fotográficos pôde ser percebido em diversos países europeus entre 1850 e 1860; o primeiro jornal alemão especializado em fotografia surgiu em 1854 (em 1870 eram já 13 e em 1900, 57 publicações especializadas!); aulas de fotografia iniciaram em Berlim em 1865; além das organizações dos profissionais surgidas já em 1861; e mesmo as discussões teóricas e conceituais como a polêmica da *Bayrische Akademie der bildenden Künste* sobre o caráter artístico da fotografia em 1864 atestam a crescente valorização do *medium*. Além disso, as primeiras exposições na Alemanha, em 1865 em Berlim e em 1868 em Hamburg, colaboraram para a tomada de consciência por parte dos fotógrafos alemães, bem como a aceitação em museus de arte a partir de 1893. Em especial, a exposição na Academia de Arte de Berlim, em 1898, foi vista por alguns como o “reconhecimento oficial” da fotografia como arte.<sup>49</sup>

Mesmo considerando todos esses importantes acontecimentos até o fim do século XIX, percebe-se que a fotografia conseguiu se estabilizar em certo estágio da hierarquia cultural, mas isso não representou exatamente sua aceitação como arte nos parâmetros tradicionais. Como foi mostrado, não havia consenso entre artistas e teóricos sobre as vantagens e desvantagens do novo *medium*, que, tendo sido utilizado como meio de apoio para outras formas de expressão artística, lentamente conquistou alguns espaços mas continuou sendo não apenas criticado, mas também usado como referência positiva e negativa nas artes visuais e na própria literatura.

É na França do início do século XIX, marcado por importantes descobertas tecnológicas, avanços na ciência e na indústria, bem como pelo surgimento das grandes cidades e pela crescente urbanização, que surgem os primeiros textos literários realistas como *Le Rouge e le Noir* (Stendhal, 1830), *La femme de trente ans* (Honoré de Balzac,

1831-34), *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857) ou, na Inglaterra mas aproximadamente na mesma época, *Oliver Twist* (Charles Dickens, 1838).

Chama a atenção, já num primeiro momento, que podem ser encontradas algumas referências ao novo *medium* em alguns destes romances. Em *O vermelho e o negro* (1830), por exemplo, o protagonista Julien guarda com carinho e admiração um retrato de Napoleão, retrato esse que lhe causará preocupações diversas pelo medo de ser descoberto por seus patrões.

Já em *Oliver Twist* (1838), apesar de não haver uma fotografia propriamente dita, é através de um *quadro* bastante realista que o protagonista é reconhecido como filho e herdeiro de uma pequena fortuna:

'Are you fond of pictures, dear?' inquired the old lady, seeing that Oliver had fixed his eyes, most intently, on a portrait which hung against the wall; just opposite his chair.

'I don't quite know, ma'am', said Oliver, without taking his eyes from the canvas; 'I have seen so few that I hardly know. What a beautiful, mild face that lady's is!'

'Ah!', said the old lady, 'painters always make ladies out prettier than they are, or they wouldn't get any custom, child. The man that invented the machine for taking likenesses might have known that would never succeed; it's a deal too honest. A deal', said the old lady, laughing very heartily at her own acuteness.

'Is... is that a likeness, ma'am?' said Oliver.

'Yes,' said the old lady, looking up for a moment from the broth; 'that's a portrait.'<sup>50</sup>

Além da importante função que o quadro representa na trama, saliente-se a opinião da outra personagem sobre *o homem que inventou a máquina para "copiar semelhanças"* condenando-o ao fracasso.

Discutindo a relação da fotografia com a realidade, Sontag faz referência explícita ao escritor inglês:

É claro, as fotos preenchem lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado: por exemplo, as imagens de Jacobs Riis da miséria de Nova York na década de 1880 são extremamente instrutivas para quem não sabe que a pobreza urbana nos Estados Unidos no fim do século XIX era de fato dickensiana.<sup>51</sup>

É interessante notar que ela refere-se exatamente a um dos primeiros escritores realistas como contraponto a antigas fotografias, como se um texto detalhadamente descritivo pudesse ainda ser *complementado* por uma imagem, ou mais, que uma imagem pudesse realmente *comprovar* as descrições de Charles Dickens.

Por sua vez, em *Madame Bovary* (1857) não se encontra referência ao novo *medium* fotografia. Outrossim, chama a atenção que na introdução da edição brasileira de série especial "Os imortais da literatura universal" (1971), é oferecida uma breve biografia do autor bem como a contextualização da primeira publicação (com ilustrações e quadros da época, inclusive *O atelier do artista*, de Courbet), além de um pequeno relato do processo que o autor sofreu por imoralidade contra os bons costumes da sociedade burguesa da época. Irônico, Flaubert respondia às insistentes indagações das autoridades e dos curiosos com um singelo "Madame Bovary sou eu." Na apresentação desta edição brasileira, aos comentários de que Flaubert utilizava um livro de notas para registrar qualquer fato interessante do cotidiano, segue-se que ele teria sido o inaugurador do

realismo, que “esmiúça a realidade como um cientista, procurando ser o mais objetivo possível,” já que, ao contrário dos preceitos românticos, não existe “assunto proibido para a arte, como nada é vedado à ciência” (1971, p. 139).

Também não são encontradas referências à fotografia em *A mulher de trinta anos* (1834), de Balzac. Atente-se, porém, que o autor francês é referência constante no que tange à relação biográfica de artistas com a fotografia. Enquanto escritores como Lewis Carol ou Anton Tchekhov praticaram a fotografia de forma amadora ou até mesmo como forma de expressão, Balzac tinha verdadeira aversão a fotografias.

Nadar, importante e conhecido fotógrafo francês, registra nas suas memórias (*Quando eu era fotógrafo*, 1900) que Balzac tinha uma espécie de pavor de ser fotografado, da mesma forma que alguns povos primitivos temem que a fotografia irá lhe roubar uma parte do seu ser. Conforme Nadar, Balzac afirmava que:

Uma vez que o homem nunca foi capaz de criar, ou seja, de fazer algo material a partir de uma aparição, de algo impalpável, ou de fazer um objeto a partir do nada – qualquer operação daguerriana, por conseguinte, havia de se apoderar de uma das camadas do corpo que tinha em foco, destacá-la e usá-la.<sup>52</sup>

Comentando a situação, Nadar afirma que esse temor tinha um certo fundamento, considerando que a operação da fotografia era facilmente comparável à originalidade romancista do escritor, qual seja, a de atentar a um detalhe ínfimo de uma cena tornando esse detalhe representativo e significativo do todo, ao passo que é ampliado e mostrado ao leitor.

Nadar, aliás, é homenageado por um dos grandes adversários da fotografia artística, Charles Baudelaire, no poema *O sonho de um curioso, d’As flores do mal* (1857). O fotógrafo Nadar, por sua vez, é o autor de *Charles Baudelaire, Íntimo. O poeta virgem*, publicado em 1911, livro que contém “descrições poéticas da personalidade do poeta e algumas breves histórias” além de fragmentos de cartas com referências aos Salões de Arte da época.<sup>53</sup>

Apresentando e discutindo as diversas representações da realidade na literatura ocidental, Auerbach aponta nos romances de Stendhal e Balzac publicados na década de 1830 o surgimento do realismo moderno. Conforme o autor, Stendhal “sempre trata, nos seus escritos realistas, da realidade com que se defronta,”<sup>54</sup> colocando seus personagens em confronto com o seu tempo, o que faz com que o realismo stendhaliano seja, ao mesmo tempo, ligado à ideologia histórica da época bem como represente a luta dos seus personagens pela sua auto-afirmação. A história de Julien Sorel é essencialmente contextualizada, histórica e politicamente, e sua trajetória é muito mais aproximada dos heróis do que os posteriores personagens de Balzac ou Flaubert.

Balzac é o outro autor apontado por Auerbach como criador do realismo moderno. Tal qual Stendhal, suas histórias dependem sobremaneira do contexto histórico, político e social da época, muito embora Balzac apresente suas narrativas em atmosferas referentes à burguesia francesa com certos “exageros melodramáticos.”

Afirma Auerbach:

Em grau não menor do que a simpatia romântica pela totalidade atmosférica dos espaços vitais, também uma outra corrente romântica contribuiu para o desenvolvimento do realismo moderno, a saber, aquela da qual já falamos tão repetidamente: a mistura de estilos. Foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-



quotidianos, tanto Julien Sorel como o velho Goriot ou Mme Vauquer, se tornassem objetos da representação literária séria.<sup>55</sup>

Nesse sentido, pode-se observar nas primeiras narrativas realistas de Stendhal e Balzac uma atenção a assuntos que até então não eram representados pela literatura. É o olhar realista que se nega aos temas românticos e utópicos de épocas e movimentos anteriores em detrimento da apresentação fidedigna de acontecimentos verossímeis, numa “mistura do sério com a realidade cotidiana.”

É nesse cotidiano que Flaubert baseia sua obra *Madame Bovary* (1857), não na forma heroizada de Stendhal, mas como amostra de um cotidiano medíocre que satura a personagem principal ao passo que agrada seu próprio marido. Além disso, Flaubert em momento algum dá sua própria opinião sobre as ações e personagens de *Madame Bovary*, no que também se diferencia dos romances realistas de Stendhal e Balzac. É discutindo esses três autores que Auerbach delimita o surgimento e desenvolvimento do romance realista moderno, e conclui que seus fundamentos são:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado [...].<sup>56</sup>

Já Hauser, ao comentar e contrapor as obras de Stendhal e Balzac, considera as características deste último “mais coerentes, menos dúbias e menos problemáticas que as de Stendhal, pois de certo modo significam um retorno à psicologia da literatura clássica e romântica.”<sup>57</sup> Enquanto as crenças dos personagens de Balzac são intimamente ligadas à realidade, mesmo que não sejam de simples compreensão, as de Stendhal relacionam-se mais a conceitos psicológicos, afirma o crítico. As personagens balzaquianas podem ser menos *cinilantes e interessantes* do que os heróis de Stendhal, mas atuam mais vivamente, menos confusas e de forma mais inesquecível. Ao descrever as características de suas personagens, Balzac nunca fala sobre os aspectos psicológicos, mas sim “sobre sua sociologia, sua história natural e sua função do indivíduo particular na sociedade.” Assim, ao contrário dos romances de Rousseau, Chateaubriand, Goethe e Stendhal, Balzac rompe o ambiente, a moldura, a idéia do destino individual, afirma Hauser.

Balzac seria ainda o “primeiro escritor que trata com entusiasmo de uma cidade moderna do mundo”<sup>58</sup> através de seu *Weltanschauung* realista que vê de forma positiva a nova indústria, a força do mundo concentrada, o dinamismo e as regras da cidade grande. Paris para Balzac é um mito, a *cidade das luzes noturnas, o paraíso clandestino*. Apesar de ser conhecido como um anarquista inimigo da sociedade da época, suas perspectivas de encantamento sobre as coisas novas e modernas eram como uma ruptura para sua esperança e confiança no futuro.

Com tudo isso, pode-se considerar que os romances realistas franceses apresentaram-se de forma contextualizada histórica e politicamente, ou seja, mostrando e de certa forma até questionando e discutindo certos aspectos da sociedade na qual estavam inseridos, enquanto que o realismo alemão parece ter sido menos crítico ou radical.

Rothmann indica como antecessores do realismo os movimentos *Biedemeier*, entre 1810 e 1850, relativo à cultura burguesa, e *Junges Deutschland und Vormärz*, entre 1835 e 1848, uma espécie de literatura engajada que pretendia se preocupar mais com o pensamento e as ações de transformação no mundo do que com o lado espiritual, crítica para esses escritores “burguesia mundial era mais importante do que patriotismo, crítica racional mais importante do que o cristianismo, progresso e socialismo significavam mais do que individualismo e tradição.”<sup>59</sup> O autor delimita o realismo literário alemão

entre os anos de 1840 e 1897 e afirma que foi um *realismo burguês, poético*. Embora também tratasse de questões e necessidades da sociedade e do seu contexto, apresentando o *Milieu* (ambiente) de forma mais crítica do que embelezada, Rothmann entende que os realistas alemães, ainda sob influência do idealismo alemão, de certa forma ignoraram muitas das questões sociais apresentadas pelos realistas franceses e russos.

Na tentativa de conceituação deste *realismo poético*, o escritor Otto Ludwig esclarece:

A principal diferença do realismo artístico para o idealismo artístico é que o realista recria o mundo tanto em sua extensão e variedade quanto quer entender sua “unidade mental” (*gestigen Einheit*) [...]. Os *naturalistas* tratam mais da variedade, os *idealistas* mais da unidade. Ambas direções são unilaterais, que o *realismo artístico* reúne em um meio artístico.<sup>60</sup>

Para definir o realismo alemão Rothmann (2003, p. 180-228) considera ainda o pessimismo de Schopenhauer, a filosofia de Nietzsche, o teatro de Hebbel e a música de Richard Wagner com seu objetivo de *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte total, numa união de poesia, música, pintura, encenação, dança e arquitetura), além do romance e da novela realista em contraposição à poesia da época, ainda bastante ligada a Goethe e aos românticos em geral. Dessa forma, aponta no naturalismo uma expressão ou imitação mais fidedigna da natureza, através da fórmula descrita pelo poeta Arno Holz *Arte = Natureza - x*, onde “x” seria a interferência do homem, a possibilidade de erro, a variação entre a natureza que era o modelo a ser seguido e o resultado final. A evolução do realismo e do naturalismo literário na Alemanha teria resultado no impressionismo e simbolismo (1883-1923), num contexto social que considerava tanto as evoluções técnicas, científicas, industriais e urbanas do século XIX, como o clima de pessimismo de *fin de siècle* e da *décadence*, movimentos esses também bastante ligados com as artes visuais, bem como o posterior expressionismo (1910-1925).

É importante ressaltar que, embora a revolução industrial e o surgimento das grandes cidades tenha ocorrido primeiramente na França e na Inglaterra, a Alemanha também teve seu contexto sócio-geográfico bastante modificado nesta época. Em 1800, 74% da população alemã vivia no campo. Já em 1900, esse número se reduziu para 27%. A população aproximada de Berlim e Hamburg juntas em 1840 era de 100 mil habitantes, mas nos primeiros anos de 1900 Berlim contava com um milhão de habitantes e Hamburg, mais de 400 mil.<sup>61</sup> Embora aproximadamente 90% da população alemã fosse alfabetizada, o público leitor negava os temas modernos e era essencialmente interessado em assuntos burgueses, o que de certa forma explica a manutenção do realismo poético alemão até o fim do século XIX com o chamado *späte Realismus*, do qual Theodor Storm, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer e mesmo Theodor Fontane são exemplos.<sup>62</sup>

Eisele propõe uma teoria do realismo a partir da interpretação dos fenômenos literários na esfera social e compreende o realismo literário alemão como menos preocupado com as questões políticas e sociais daquele momento, ou seja, à realidade e à mentalidade daquele momento (o *Zeitgeist*). Baseado nos escritores da época, o autor vê a literatura realista como a maneira “normal,” a “mais natural” de se contar uma história. Essa maneira dita “natural” é vista como contraponto da artificialidade de outras correntes e períodos literários, pois o realismo literário teria sido executado sem esforço ou exagero, sendo a expressão “espontânea” da literatura; logo, a literatura realista seria a mais “literária das literaturas”, a mais verdadeira e mais natural de todas, e por isso expressaria a *essência* da realidade. O autor apresenta a visão de autores alemães sobre o realismo como “a tentativa de estabelecer-se uma formação literária como universal (absoluta), e na verdade com base na sua pretensa naturalidade.”<sup>63</sup>

Já Fontane, considerando que o realismo em si sempre esteve presente na arte, não vê o realismo como um retorno aos períodos anteriores que já estavam “doentes” ou talvez comprometidos, mas sim como a própria arte, como a *essência* da literatura:

O realismo na arte é tão antigo quanto a própria arte, sim, ainda mais: *ele é arte*. Nossa direção moderna não é outra coisa que um retorno a único caminho correto, a recuperação que não podia faltar a um doente, enquanto seu organismo ainda fosse capaz de sobreviver.<sup>64</sup>

Buscando exemplificar o modo como os escritores realistas alemães fizeram uso da realidade sem expressá-la de forma nua e crua, ou seja, purificando ou transfigurando essa realidade, Eisele<sup>65</sup> traz duas metáforas de Fontane, que atentam e apontam para o mundo como contingente, ou melhor, potencial: o mundo como uma mina de beleza para os artistas, e a vida como um pedaço de pedra de mármore que traz em si a matéria para infinitas obras. Dessas imagens pode-se tentar compreender dois conceitos fundamentais bastante utilizados pelo realismo alemão: *Läuterung*, no sentido de “purificação” ou “sublimação” e *Verklärung* como “transfiguração” ou “apoteose”. Ou seja: não se pretende mostrar o mundo exterior, a dita “realidade,” de forma totalmente fidedigna, com seus aspectos positivos e negativos, mas sim partir do mundo tal qual o conhecemos, o mundo concreto, o mundo visível, para depois de purificado, limpo, transformado ou alterado, apresentá-lo de forma a ser reconhecível nas obras artísticas. Não se quer apresentar o mundo empírico em si, mas usá-lo como matéria-prima.

Eisele (1982) ainda discute brevemente a noção de *verdade* para os realistas, verdade essa que Friedrich Theodor Vischer compreendia como o *conteúdo essencial da vida* e que Fontane buscava dizendo que o realismo não queria meramente o mundo perceptível pelos sentidos, mas a *verdade*, o *verdadeiro*, ou seja, a *essência* da realidade. É nessa perspectiva que a fotografia não é compreendida pelos realistas alemães como expressão nem de verdade nem da própria arte, pois esse *medium* faria apenas o registro da visão sem que fosse *purificado* ou *sublimado*; logo, sendo apenas um recorte superficial, bruto e acidental da realidade, e não ela em essência. Ao contrário da literatura realista, a fotografia selecionaria apenas um elemento qualquer que não poderia ser tomado como a realidade verdadeira: haveria que se purificar, transfigurar, trabalhar esse recorte de realidade para que dele se retirasse a essência, coisa que o *medium* fotográfico não conseguiria fazer.

Essa visão negativa do *medium* fotográfico também pode ser observada no seu uso como motivo literário: “Na ‘alta’ ou ‘canônica’ literatura alemã do século XIX a fotografia desempenha só uma *função marginal* e surge antes de tudo em romances e contos triviais e textos ocasionais.”<sup>66</sup>

Ainda sobre a representação da realidade pela literatura, Otto Ludwig afirma que “o mundo da poesia devia ser o mundo real, mas transparente,” o autor conclui que literatura e a realidade externa devem ser compreendidas como parcialmente idênticas, pois o escritor “pega o caso único, como ele é na realidade, e tira o comum, especializando-o novamente e produzindo uma realidade elevada, uma realidade poética. [...] O real é simplificado para o ideal e outra vez individualizado na realidade poética.”<sup>67</sup>

Com essa afirmação, Ludwig explica o ato do escritor realista que retira uma espécie de matéria-prima da realidade comum, escolhendo o que ali é universal para, a partir desse (ou nesse) universal extrair uma “realidade superior,” a essência, a realidade poética. Dessa forma, a realidade seria simplificada e idealizada, para novamente ser individualizada na realidade poética, na forma de um personagem, por exemplo. De maneira aproximada respondeu Fontane sobre a *função de um romance* afirmando que ele deve contar uma história na qual nós acreditamos, mostrando-nos um *mundo da*

*ficção* que surja como um *mundo real*. Ao que pode ser somada a perspectiva de Ludwig sobre os limites e fronteiras da literatura em relação à verdade: “a naturalidade e realidade não podem ser estimuladas (*movidas/elevadas*) tão longe que nós não mais possamos contemplar com clara consciência, pois assim elas seriam só cópia,”<sup>68</sup> ao mesmo tempo que nega a imitação/cópia (*Nachahmung*) como objetivo da literatura. Ou seja, não basta apenas imitar ou copiar fidedignamente a “realidade,” pois deve-se utilizá-la como matéria-prima que, depois de devidamente transfigurada, sublimada ou purificada, será mostrada pela literatura.

Plumpe refere-se a um realismo “não-crítico” quando escreve que “tem-se sempre acentuado que a literatura alemã do século XIX não foi justa com o desafio da modernização da vida e reagiu de forma regressiva e provinciana,”<sup>69</sup> referindo-se especificamente ao novo *medium* fotografia, que teria sido recebido com silêncio e até um certo descrédito pelo realismo burguês alemão.

Por um lado, a fotografia havia tomado para si a tarefa mimética da exata representação da realidade, mas a visão fotográfica também implicava numa visão morta, sem espírito. Assim, coube à literatura apresentar, ou re-apresentar, uma outra visão: “a fotografia mata o vivo, a literatura deixa o morto fotográfico levantar: seu olhar é vivificado.”<sup>70</sup>

## 4 Conclusão

Partindo do contexto social e científico no qual o *medium* fotográfico surgiu, foi mostrado de que forma o embate com as artes tradicionais, em especial com a pintura, gerou diversas discussões sobre o visual, resultando na reconfiguração de alguns aspectos artísticos. A publicação dos primeiros romances realistas franceses ocorreu aproximadamente junto às primeiras recepções da fotografia e discussões artísticas e críticas, servindo como parâmetro negativo e positivo ao mesmo tempo, além de auxílio técnico a outras formas de arte. Na Alemanha, estes romances não foram bem recebidos por serem excessivamente fotográficos, e os autores realistas e críticos alemães buscaram trabalhar com a representação da realidade de forma mais poética ou burguesa, conforme sugerem os conceitos de *Läuterung* e *Verklärung*.

Com essa abordagem intermedial, pode-se concluir que o *medium* fotográfico não foi a única causa da erupção do realismo, mas que colaborou sobremaneira com a definição de certos parâmetros artísticos e conceituais do movimento, culminando na instituição efetiva do realismo nas artes visuais e sua ampliação a outras formas de arte.

## Notas

<sup>1</sup> KÜBLER, Hans-Dieter. *Medien- und Massenkommunikation: Begriffe und Modelle*. In: *Kommunikation und Medien. Eine Einführung*. Münster: LIT Verlag, 2003. Disponível em: <[http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kuebler\\_begriffe/kuebler\\_begriffe.html](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kuebler_begriffe/kuebler_begriffe.html)>. Acesso em: 28 jan. 2008.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 163-189.

<sup>3</sup> ZUANETTI, Rose; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson et al. *Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004. p. 159.

- <sup>4</sup> BUDDEMEIER, Heinz. *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert: Untersuchungen und Dokumente*. München: Fink, 1970. p. 52-64.
- <sup>5</sup> ZUANETTI, Rose; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson et al. *Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004. p. 160.
- <sup>6</sup> BUDDEMEIER, Heinz. *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jharhundert: Untersuchungen und Dokumente*. München: Fink, 1970. p. 81.
- <sup>7</sup> Id., p. 76-77.
- <sup>8</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 91.
- <sup>9</sup> HEIDTMANN, Frank. *Wie das Photo ins Buch kam*. Berlin: Berlin. Verlag Arno Spitz, 1984. p. 46-84.
- <sup>10</sup> JANIN, Jules. *Der Daguerreotyp (1839)*. In: KEMP, Wolfgang (Hrsg.). *Theorie der Fotografie*. Passau: Schirmer Mosel, 1980. p. 46-51.
- <sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 163-189.
- <sup>12</sup> BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: *O cinema: ensaios*. Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 22.
- <sup>13</sup> BRIGHAM, Clarence S., *Edgar Allan Poe's Contributions to Alexander's Weekly Messenger*. Worcester: American Antiquarian Society, 1943. Disponível em: <<http://www.daguerre.org/resource/texts/poe.html>>. Acesso em: 14 fev. 2008. p. 20-22.
- <sup>14</sup> TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 37-38.
- <sup>15</sup> NEITE, Werner. *Die frühen Jahren der Photographie — Dokumentarisches zu den Anfängen in Deutschland*. In: GOHR, Siegfried. In: *unnachahmlicher Treue: Photographie im 19. Jahrhundert, ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern*. Köln: Museen der Stadt Köln, 1979. P. 27-42.
- <sup>16</sup> LEGGAT, Robert. Rejlander, O. G. 2002. Disponível em: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/rejlande.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2008.
- <sup>17</sup> BRAIVE, Michel François. *Das Zeitalter der Photographie*. München: Callwey, 1965. p. 24.
- <sup>18</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 142.
- <sup>19</sup> Id., p. 164.
- <sup>20</sup> FABRIS, Annateresa. *A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo*. Revista Ars, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes/USP. p. 50-77. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars4/fabris.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2008. p. 52.
- <sup>21</sup> LEGGAT, Robert. Marey, Etienne Jules. 2002e. Disponível em: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/marey.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2008.
- <sup>22</sup> *THE PIONEERS: AN ANTHOLOGY*. Étienne-Jules Marey. Disponível em: <<http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/marey.html>>. Acesso em: 20 fev. 2008.
- <sup>23</sup> SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974. p. 14.
- <sup>24</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 10ª ed. Campinas: Papirus, 2007.
- <sup>25</sup> STRICKLAND, Carol C. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- <sup>26</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 33
- <sup>27</sup> HAUSER, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Band II. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1953. p. 239.

- <sup>28</sup> BUCHER, Max. *Realismus und Gründerzeit I: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880; mit einer Einführung in den Problembereich und einer Quellenbibliographie*. Stuttgart: Metzler, 1976. p. 5.
- <sup>29</sup> STREMMEL, Kerstin. *Realismo*. Koeln: Taschen, 2005. p. 6.
- <sup>30</sup> Id., p. 7.
- <sup>31</sup> Ibidem.
- <sup>32</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 81.
- <sup>33</sup> SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974. p. 129
- <sup>34</sup> Id., p. 128
- <sup>35</sup> SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974. p. 130.
- <sup>36</sup> KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler, 1987. p. 24.
- <sup>37</sup> KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler, 1987. p. 28.
- <sup>38</sup> STRICKLAND, p. 84.
- <sup>39</sup> BUDDEMEIER, Heinz. *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jharhundert: Untersuchungen und Dokumente*. München: Fink, 1970. p. 119.
- <sup>40</sup> PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink, 1990.
- <sup>41</sup> STREMMEL, Kerstin. *Realismo*. Koeln: Taschen, 2005. p. 6.
- <sup>42</sup> SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974. p. 119.
- <sup>43</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2007. 10ª ed. p. 32.
- <sup>44</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 110.
- <sup>45</sup> ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. FACOM. N. 17. 1o. Semestre de 2007. Disponível em: <[http://www.fiap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_17/entler.pdf](http://www.fiap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf)>. Acesso em: 19 mar. 2008.
- <sup>46</sup> SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974. p. 144.
- <sup>47</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Die Fotografie und das moderne Publikum*. In: *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 109.
- <sup>48</sup> PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink, 1990. p. 16.
- <sup>49</sup> Id., 137-144.
- <sup>50</sup> DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Plain Label Books. Disponível em: <[http://www.google.com.br/books?id=oAtQNb7H4FOC&printsec=frontcover&source=bs\\_summary](http://www.google.com.br/books?id=oAtQNb7H4FOC&printsec=frontcover&source=bs_summary)>. Acesso em: 20 mar. 2008. p. 142.
- <sup>51</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 34.
- <sup>52</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 75.
- <sup>53</sup> ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. FACOM. N. 17. 1o. Semestre de 2007. Disponível em: <[http://www.fiap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_17/entler.pdf](http://www.fiap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf)>. Acesso em: 19 mar. 2008.
- <sup>54</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971. p. 403.
- <sup>55</sup> Id., p. 413.
- <sup>56</sup> Ibid., p. 430.

- <sup>57</sup> HAUSER, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Band II. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1953. p. 283.
- <sup>58</sup> Id., p. 290.
- <sup>59</sup> ROTHMANN, Kurt. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam, 2003. p. 167.
- <sup>60</sup> Id., 179.
- <sup>61</sup> BULLIVANT, Keith. *Industrie und deutsche Literatur: 1830 - 1914*. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1976. p. 11.
- <sup>62</sup> MÜLLER, Ulrich, e WENZELBURGER, Dietmar. *Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs*. Leipzig, Stuttgart u. Düsseldorf: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2006. p. 14.
- <sup>63</sup> EISELE, Ulf. *Realismus-Theorie*. In: GLASER, Horst Albert (Hrsg.). *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. V. 7. Reinbek Hamburg: Rowohlt p. 36-46, 1982.
- <sup>64</sup> FONTANE, Theodor. Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: PLUMPE, Gerhard (Hrsg.). *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Ditzingen: Reclam, 2005.
- <sup>65</sup> EISELE, Ulf. *Realismus-Theorie*. In: GLASER, Horst Albert (Hrsg.). *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. V. 7. Reinbek Hamburg: Rowohlt p. 36-46, 1982.
- <sup>66</sup> STIEGLER, Bern. *Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 2001.
- <sup>67</sup> EISELE, Ulf. *Realismus-Theorie*. In: GLASER, Horst Albert (Hrsg.). *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. V. 7. Reinbek Hamburg: Rowohlt p. 36-46, 1982.
- <sup>68</sup> Idem.
- <sup>69</sup> PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink, 1990.
- <sup>70</sup> STIEGLER, Bern. *Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 2001.

# Leopold Kompert, conciliador de facções judaicas na *Mittleuropa*

Luis S. Krausz

This article deals with two short stories by Leopold Kompert (1822-1886), a Jewish author from the Austro-Hungarian Empire and one of the major names in a genre which became known as *Ghettoliteratur*. As all other authors in his genre, Kompert dealt mainly with the conflicts involved in the passage from the world of traditional Jewry towards 19<sup>th</sup> into modernity. But he did this in a typical Habsburg way. Rather than emphasizing the incompatibility between these two worlds, Kompert tries, on the one hand, to preserve the memory of the vanishing world of the Jewish *Shtetl*, and on the other hand to create a synthesis between this world and the multi-lingual and multi-cultural Austro-Hungarian Empire.

**Keywords:** German-Jewish Literature; Assimilation; Austrian Jewish History.

A permeabilidade e os limites da permeabilidade entre o “velho” e o “novo” mundo judaico na Europa de língua alemã do século 19, isto é, entre a aventura na modernidade e a vida no conservadorismo religioso das aldeias e enclaves judaicos dos territórios da velha Polônia, incorporados à Prússia a à Áustria-Hungria no fim do século 18, ou nos guetos da Alemanha Ocidental, da Boêmia, da Moravia e da Áustria, são temas marcantes nas trajetórias narradas pelos autores da chamada *Ghettoliteratur*. Este gênero da literatura alemã, que floresceu a partir da década de 30 do século 19, bem antes do surgimento de uma literatura judaica moderna em língua idiche, tem, portanto, como temática central o contraste entre dois universos aparentemente incompatíveis: de um lado, as promessas de emancipação e integração dos judeus nas sociedades burguesas e liberais que emergem com o século 19, e que rompem com as doutrinas religiosas de caráter segregacionista, que até então justificavam a exclusão social e a marginalização dos judeus; de outro lado, a nostalgia por um universo judaico coeso, orientado por princípios éticos herdados de ancestrais remotos e voltado para a crença metafísica e a esperança pela redenção messiânica.

Escritores oitocentistas como Berthold Auerbach, Aron David Bernstein, Meyer Aron Goldschmidt, Leopold Kompert, Karl Emil Franzos, Jakob Frommer e dezenas de outros percorreram, em suas vidas pessoais, os caminhos de que tratam, de maneira recorrente, em seus trabalhos ficcionais. As fronteiras entre duas identidades judaicas, dentro e fora dos muros da *Judengasse*, entre a metrópole e a aldeia, entre a tradição e a modernidade fáustico-titânica das grandes cidades européias, são assunto de sua preocupação permanente – quer em suas trajetórias de vida pessoais, quer em suas obras de ficção.

É só por um movimento de idas e vindas entre esses dois mundos, que se refletem nos escritos desses e de outros expoentes da *Ghettoliteratur*, que aos poucos vão se

---

Rua Ibiapinópolis 967 ap. 71 01457-030, São Paulo, Brazil. Tel: 11 3812 6665; E-mail: lkrausz@uol.com.br



costurando identidades culturais distintas, isto é, vão se constituindo aqueles embriões dos quais surgirão e se cristalizarão, a partir do final do século 19, as imagens muitas vezes estereotipadas do *Ostjude* e do *Westjude*, isto é, do judeu “ocidentalizado”, germanizado, integrado à realidade da vida moderna, e do judeu “oriental” – um termo que parece menos associado a um território geográfico do que a territórios espirituais e mentais, povoados por crenças, por idéias e por superstições consideradas incompatíveis com os parâmetros predominantemente racionalistas da civilização burguesa da Europa Ocidental.

Essas imagens opostas, muitas vezes estereotipadas, e cada vez mais afastadas, traduzem o crescente grande distanciamento e a multiplicação das oposições entre estas duas facetas do judaísmo do século 19 europeu – especialmente no universo de língua alemã, onde a passagem do “velho” para o “novo” mundo se deu por meio da demolição dos muros dos guetos e da migração das antigas aldeias judaicas, onde a vida se organizava de acordo com parâmetros medievais praticamente inalterados, em direção às cidades e metrópoles. É em torno dessa passagem que floresce a *Ghettoliteratur*, de maneira que este gênero, atual nos estudos germanísticos na Europa, funciona mais como uma ponte entre dois mundos – que frequentemente, inclusive, propõe-se a manter unidos, ao mesmo tempo em que parece indagar-se sobre a viabilidade de tal coesão – do que como um mecanismo de construção de uma nova *persona* cultural, isolada da anterior e desvinculada de um patrimônio identitário comum, como acontecerá na literatura mais tardia.

É neste sentido que o conto *Der Dorfgeher*, de Leopold Kompert (1822-1886), um dos expoentes do gênero, escritor nascido na Boêmia austro-húngara, publicado em 1851, se torna emblemático do esforço de manutenção de uma continuidade entre dois universos cujo processo de distanciamento apenas começa a acontecer, mas cujo acirramento já é percebido como inevitável: o protagonista da narrativa, Emanuel Prager, é alguém que deixou para trás a aldeia natal para conquistar um lugar na “civilização”. Prestes a casar-se com uma moça cristã, de nome Klara, rompeu todos os laços com o mundo dos ancestrais, e não se corresponde, há anos, com seus pais. Emanuel, que na casa de seus pais se chamava Elije, deixou sua cidadezinha natal pouco tempo depois de completar treze anos de idade, pois a estreiteza do gueto lhe era insuportável. Já no início da vida adulta, chegou a Viena, disposto a conquistar o novo mundo e, sobrevivendo como professor particular, torna-se estudante na Universidade. É assim que fica conhecendo Klara, uma donzela encantadora da burguesia cristã da capital, com quem deseja se casar.

O tema do casamento entre cristãos e judeus é particularmente caro aos autores da *Ghettoliteratur*, e evidentemente reflete uma realidade concreta: o convívio irrestrito entre representantes de religiões diferentes, assim como o triunfo do secularismo multiplicaram, já a partir do início do século 19, matrimônios desse tipo. No caso aqui narrado, os pais de Klara se dão por satisfeitos com um casamento civil, e tudo parece anunciar um fim auspicioso para esta história de amor. Mas o próprio Emanuel, numa das epístolas que dirige a sua amada, afirma que está disposto a adotar seu credo. Antes de casar-se, porém, e de romper, de maneira definitiva, com suas origens, Emanuel decide visitar, uma última vez, a cidadezinha natal. Disfarçado de mendigo, chega a seu *Shtetl* (aldeia judaica) na Boêmia austro-húngara e vai à procura da casa paterna.

A Boêmia e a Morávia austro-húngaras, com seu sistema escolar germanizado e sua tradição de convívio pacífico entre judeus e cristãos no século 19, é o *topos* por excelência daquela paisagem cultural conhecida como a *Mittleuropa*: um território

em que se trata de resolver as polarizações entre o Oriente e o Ocidente por meio da conciliação e do compromisso – estas virtudes cardinais do josefinismo habsburgo e, sobretudo, do longo reinado do *Kaiser* Franz Joseph. A idéia de um Império em que diferentes culturas, etnias e idiomas sobrevivem sob a égide de seu patriarca talvez tenha atingido o zênite de sua realização nessa *Mitteleuropa*, e o próprio cosmopolitismo subentendido pela mentalidade habsburga evidentemente torna-se um modelo atraente para os judeus do Império, na medida em que seu *habitat* nativo vai cedendo terreno ao avanço de uma economia de molde liberal voltada para o *Fortschritt*, e de uma mentalidade apoiada sobre os ideais de um liberalismo humanista, apresentando-se aos egressos do gueto como uma nova promessa. Não por acaso, os judeus da Boêmia e da Moravia foram os que primeiro deixaram suas aldeias e cidadezinhas para se radicarem em Viena, a partir de 1848. Eles eram, dentre os judeus do Império, os que viviam em menor grau de isolamento em relação aos seus vizinhos, de maneira que existe uma verossimilhança indiscutível na trajetória narrada por Kompert.

O otimismo do novo século, que parece anunciar o fim da condição de exilados dos judeus da Europa, encontra nesse universo *mitteleuropäisch*, suas melhores perspectivas de realização concreta e a grande receptividade dos judeus desta região à cultura habsburga germânica, que representa, afinal, a submissão aos monarcas protetores dos judeus, é expressão concreta deste otimismo. O que esta *Kultur* representa, idealmente, em termos de um repertório de valores laicos, ainda que profundamente arraigados na tradição do catolicismo, é um humanismo em que a *Bildung* e a fé na ciência são os vetores fundamentais, ao mesmo tempo em que o Estado busca recuperar e proteger os valores religiosos do medievo, sob a égide de um monarca benevolente e protetor de *todos* os seus súditos – independentemente de sua filiação religiosa ou étnica.

A cultura, assim, torna-se a expressão acabada de uma *idéia* imperial, construída de valores éticos, da qual os judeus germanizados poderão fazer parte, ao mesmo tempo em que o caráter cosmopolita dessa *idéia* opõe-se, de maneira radical, à emergência dos diferentes nacionalismos que, ao longo de todo o século 19, vão criando as fissuras que culminarão com a dissolução total do Império, em 1918.

A brutal aceleração dos ritmos da vida, no território desse império, a partir de meados do século 19, especialmente em função da introdução daqueles avanços tecnológicos que representam a destruição do velho mundo – como as ferrovias, os telégrafos, as máquinas e os navios a vapor – teve como contrapartida, no universo da literatura, a tentativa de fixação dos valores constitutivos do mundo que desaparecia. Assim, aos idílios que têm como tema o esplendor do Sacro Império Romano Germânico, surge uma contrapartida judaica: a *Ghettoliteratur*. “A vida judaica desfaz-se cada vez mais. Um pedaço dissolve-se depois do outro: por isso me parece que é chegada a hora de fazer com que a poesia e a história, e ambas juntas, fixem esse seu movimento numa imagem (*Bild*)”, escrevia, em 1837, Berthold Auerbach. Como Auerbach, Kompert começou a escrever por temer pelo desaparecimento do mundo judaico em que nasceu. Como cronista da *Judengasse* boêmia, portanto, ele pretendia “poder olhar mais uma vez no amado e conhecido rosto de um tempo que desaparece, fixar seus traços, antes que eles se tornem irreconhecíveis; apertar mais uma vez a mão daquelas figuras que rodaram seu berço, antes que a grama comece a crescer sobre os seus túmulos e um novo tempo, indiferente àqueles sobre quem marcha, pisoteie a terra que foi fertilizada com o pó de seus antepassados.”

Esse projeto essencialmente anti-histórico, assim, faz de Kompert alguém empenhado em preservar, de forma quase museológica, seu legado psíquico e espiritual, em busca do tempo perdido como tantos outros escritores judeus na Europa do século 19. *Der Dorfgeher*, publicado originalmente em 1851, é um conto longo, quase uma *Novelle*, construído sobre a alternância entre descrições, diálogos e epístolas que o protagonista dirige à sua noiva cristã, em Viena. Emanuel Prager, como só pode acontecer num conto sentimental, consegue um *Plett* (bilhete) da comunidade para fazer, na casa de seus pais, as refeições do *Shabat* (o dia semanal de descanso dos judeus, no qual nenhum tipo de trabalho é permitido, e no qual os moradores de uma localidade têm o dever de oferecer hospedagem e refeições aos forasteiros que se encontram de passagem por ali), ali penetrando sob o disfarce de um mendigo errante.

A narrativa, assim, está construída sobre uma variedade de perspectivas: aos dois nomes do protagonista, Elije e Emanuel, como convém aos judeus integrados ao mundo moderno, que possuem um nome “religioso” e um nome “profano”, corresponde, aqui, uma duplicidade de olhares: o jovem, egresso do gueto, olha-o de fora no momento desta visita secreta, e relata à noiva suas observações, ao mesmo tempo em que seus pais, que não o reconhecem, voltam a cada tanto a mencionar o filho que partiu e que talvez, naquele mesmo momento, esteja vagando, como ele, por aldeias desconhecidas, desenhando, assim, a perspectiva dos que ficaram para trás. *Der Dorfgeher* é notável, portanto, pela maneira como retrata os territórios que se estendem dos dois lados de uma fronteira cujos contornos, no momento da criação literária de Kompert, apenas começam a delinear-se, e cujo mercurial protagonista cruza livremente, durante todo o tempo narrativo. O conto prenuncia, também, a incompatibilidade entre esses dois mundos, e as diferenças radicais entre maneiras opostas de se compreender a vida, que colocam em xeque, inclusive, o espírito de conciliação que se pretende instaurar com o Império.

Emanuel observa um mundo em declínio, marcado pela melancolia e pela desolação. Em sua aldeia natal, os homens passam a semana inteira longe de casa, percorrendo a *Medine* – como é chamado o mundo fora da aldeia – portando suas mercadorias e mascateando com os camponeses, para retornarem ao convívio familiar apenas no *Shabat*. Mas sua sobrevivência torna-se, a cada tanto, mais problemática. O número de mendigos judeus na região cresce, como um reflexo dos novos tempos e, sobretudo, em decorrência do rápido declínio da economia tradicional, provocado pela chegada das máquinas e das estradas de ferro. *Schnorren* (mendigar), assim, tornou-se uma ocupação comum e para abrigar os mendigos itinerantes, que por ali passam em números sempre crescentes, a cidadezinha mantém uma *Schlafstube* (dormitório) onde eles podem dormir durante o *Shabat*, ao mesmo tempo em que as famílias da comunidade se dividem na obrigação piedosa de alimentá-los, em suas mesas escassas, durante o dia sagrado de descanso.

Segundo a descrição de Emanuel numa de suas epístolas, a *Schlafstube* reúne mendigos judeus de todos os quadrantes do Império habsburgo: ali estão poloneses e alemães, galicianos e húngaros, um exército cosmopolita de esfomeados, que refletem o trágico desmantelamento das formas de vida judaicas tradicionais em toda a extensão de um reino empenhado na própria modernização.

Ao mesmo tempo, a fé incondicional na religião dos ancestrais parece fazer com que os personagens desse universo se elevem a um patamar que está acima das dificuldades e das provações, garantindo a manutenção de uma dignidade que

independe de fatores externos e materiais, como quando o pai de Elije, Schimme Prager, chega à sua casa, pouco antes do início do *Shabat*:

O *Dorfgeher*, antes que pudesse responder, tocou com a mão aquele ponto sagrado no batente da porta, onde se avistava, por uma reluzente janelinha de vidro, o misterioso nome de Deus, “Schadai”, levando-a então aos lábios, compenetrado. E ao fazê-lo toda a estatura do *Dorfgeher* tornou-se maior e mais imponente do que se poderia imaginar à primeira vista, como se a proximidade com seu Deus o elevasse acima do peso de seu fardo – e acima de si mesmo. Agora também era possível ver melhor o seu rosto, era um daqueles rostos em que as preocupações, as dificuldades e os sofrimentos haviam desenhado rugas profundas, como só o gueto é capaz de fazer.<sup>1</sup>

Em seu estudo sobre a dissolução dos guetos austro-húngaros, e sobre o fenômeno da mendicância judaica no século 19, Klaus Hödl<sup>2</sup> mostra como a implantação das ferrovias representou o fim de um *modus vivendi* que tinha sua base econômica no pequeno comércio, e como esta transformação criou uma massa de proletários judeus ameaçados – e frequentemente vitimados – pela fome e pela impossibilidade de reproduzirem suas formas de vida tradicionais. Os mendigos, nessas circunstâncias, não eram simplesmente *outsiders*, mas passaram a constituir um estrato crescente da população judaica, isto é, uma espécie de casta e de profissão própria, cuja legitimidade não é posta em questão pelo restante da sociedade judaica. É assim que, num diálogo entre Channa Prager e seu filho incógnito, após o término da refeição de sexta-feira à noite, ela destaca a necessidade de se conseguir uma *Kondition*, isto é, uma profissão:

“Diga-me, hóspede”, começou a mãe,  
 “como é que o senhor se vira no  
 vasto mundo? O senhor não parece ser,  
 de nascença, um –“  
 “Mendigo – a senhora quer dizer?  
 Realmente não o sou.”  
 “Então por que? É com prazer  
 que lhe dou de comer, e possa Deus me  
 amparar assim na minha última hora, mas  
 sua mãe, eu aposto, certamente não  
 gostaria de ver o senhor assim sem  
 profissão. Ela ainda vive?”<sup>3</sup>

A população de mendigos judeus, que crescia ano a ano a partir de meados do século 19, explica a existência da *Schlafstube*: a pobreza endêmica entre os judeus do Império provocava uma febre de errância, obrigando os egressos do *Shtetl* a buscarem em outros lugares os meios para a sobrevivência, de maneira que a

presença de forasteiros se tornava, a cada tanto, mais comum. E a cada *Shabat* esta multidão de errantes, que andava pelas estradas poeirentas da *Medine*, em busca de caridade, parava, na aldeia judaica mais próxima, para descansar, em obediência aos mandamentos judaicos. Dezenas de milhares de judeus percorriam as estradas à procura de novas possibilidades de sobrevivência, ao mesmo tempo em que a desesperança e a melancolia se tornavam as marcas de uma vida no gueto que já se vê, sobretudo pelas circunstâncias econômicas, impedida de reproduzir-se segundo os padrões tradicionais. O édito imperial que permite o estabelecimento de judeus na capital pode ser compreendido, de um lado como uma busca de solução para este problema humano, mas de outro como forma de garantir à economia urbana e industrial nascente a mão-de-obra abundante de que faz uso.

Em sua visita à casa dos pais, Emanuel defronta-se com a cena comovente de sua irmã Rösele, agora envelhecida e cansada, que é como um mau augúrio sobre o futuro judaico. Rösele, quando chega o *Shabat* e seu pai volta de seus seis dias de andanças em busca de dinheiro, põe-se a chorar e gemer baixinho ao lado do fogão:

”O que perturbava Emanuel profundamente era a percepção de que esta cena, que ele acabara de presenciar, não apresentava nada de novo para a sua família. A atitude quase maquinal de sua irmã lhe parecia a decorrência de muitos sofrimentos anteriores, e seu pai certamente já a repreendera muitas vezes antes por estar perturbando seu *Shabat*.<sup>4</sup>

O choro tornou-se parte do cotidiano de Rösele, e a característica maquinal de seu lamento parece ecoar, também, a catástrofe que representam, para ela e para os seus, a introdução das novas máquinas em seu *habitat*: a pobreza agora a impede de conseguir um noivo, de maneira que a esperança e o futuro, representados pelos filhos, são esmagados, dolorosamente, em seu próprio ventre. A regressão e a esterilidade impedem a continuidade da vida ao mesmo tempo em que o surgimento de uma nova geração se vê ameaçado pelo êxodo assimilatório, sobretudo dos homens, em direção ao “novo mundo”. Os jovens de inteligência promissora, os que parecem destinados a serem os Rabis do futuro, abandonam o mundo dos pais em busca de outra vida, longe, nas estradas, nas capitais do Império ou até mesmo na distância quase inatingível da América. A desconsolada Channa Prager afirma ao forasteiro, que não sabe ser seu próprio filho:

Vou lhe dizer só uma coisa, que não se tem nada dos próprios filhos. Quem tem uma filha, fica com os cabelos grisalhos antes do tempo, até que se consiga casá-la, e um filho? Este vai embora de casa, não conhece mais seu pai nem sua mãe. O que temos nós, por exemplo, de nosso filho Elije? Acaso você sabe onde ele está agora?”<sup>5</sup>

E, logo adiante:

“Por isso uma mãe deve desejar, sempre, só ter filhas,  
pois elas se mantêm fiéis, e ela pode conservá-las  
em sua casa, mas um menino é como um passarinho  
que voa tão logo nascem as primeiras penas.”<sup>6</sup>

As filhas perecem na casa de seus pais, permanecem junto às suas mães, sem que possam vir à luz os frutos de seus ventres, enquanto os filhos voam para longe, tão logo “surgem suas penas”: o mundo do gueto está condenado ao desaparecimento e o choro de Rösele, que se repete, segundo o ritmo implacável das máquinas, dia após dia, *Shabat* após *Shabat*, representa também as dores daquilo que já não mais poderá vir a ser e que tampouco ressurgirá em outra parte e de outra forma. É como se ela pressentisse o cruel destino de ser devorada pela mesma sepultura de seus pais, e com suas lágrimas e seu choro, que destrói a única alegria do *Dorfgeher*, é a contrapartida do *Mythos von der Ferne*, (Mito da distância) que seduz os homens jovens: seu sofrimento é a extremidade oposta ao sofrimento implícito no desenraizamento e na migração, de maneira que a desolação permeia, de uma ponta à outra, as perspectivas de população do gueto.

Falando daqueles que partem, Channa Prager diz que “para um jovem, que não precisa das bênçãos de seus pais porque está longe deles, para um menino assim é impossível estar bem.”<sup>7</sup> A tragédia, portanto, faz encontrarem-se o próximo e o distante: a estreiteza sufocante da *Heimat* e as incertezas da *Ferne* são, no entender de Channa Prager, as possibilidades igualmente sombrias ante o declínio irreversível de seu mundo.

Para Emanuel, essa distância representa, também, a adoção da crença religiosa de sua amada Klara, como ele afirma numa das cartas que escreve em sua visita ao gueto, de tal forma que seu dilaceramento interior alcança proporções insuportáveis à medida que ele outra vez mergulha na vida de seus familiares. Depois de passar a sexta-feira à noite com seus pais e irmãos, incógnito, Emanuel não consegue suportar voltar à casa paterna à hora do almoço de *Shabat*, no dia seguinte, depois de assistir à explicação de uma página de um tratado talmúdico, apresentada por seu irmão menor, Benjamin, cuja inteligência é elogiada pelos eruditos e comparada à do desaparecido Elije, cujas grandes promessas se tornaram nada. A ruptura em sua alma o leva à beira da loucura, e ele desaparece da cidadezinha, caminhando por muitas horas, até voltar empoeirado, para escárnio dos outros mendigos que passam o *Shabat* na *Schlafstube*.

No dia seguinte, porém, errando pela *Medine*, ele encontra, inesperadamente, seu pai, que já cedo partiu com seu fardo, tentando vender as roupas usadas que carrega nas costas. Ao longo de toda a semana, sem destino, ele acaba por acompanhar o pai em suas andanças à cata de pequenos negócios. “Como estou despedaçado, sem unidade e sem centro, desde que vi a terra natal!”<sup>8</sup>, pensa ele, durante suas interminável errância ao lado do pai. À medida que os dias da semana passam, e eles vão conversando sobre isto e aquilo, aos poucos Emmanuel vai descobrindo no velho uma *Humanitas* e uma integridade de princípios que o deixam pasmo: é como se só agora ele realmente chegasse a conhecê-lo.

O dilaceramento interior atinge um ponto insuportável quando, depois de vagar com o pai a semana inteira, Emanuel Prager acaba voltando à sua casa. Incapaz de resistir, depois de compartilhar com eles da refeição festiva do *Shabat*, revela,

finalmente, sua identidade verdadeira. O retorno impossível ao passado, assim, encerra com uma nota nostálgica este conto, ao mesmo tempo em que expressa a impossibilidade da recuperação da integridade perdida: embora decida permanecer, doravante, na aldeia, Elije não pode mais esquecer-se de sua Klara: o dilaceramento não pode mais ser curado e a cisão em sua alma não pode mais ser resolvida depois que a unidade da vida dos ancestrais foi rompida.

A irreversibilidade do processo de entrada dos judeus na história, e o caráter definitivo da ruptura das muralhas do gueto, assim, é implicitamente descrita por Kompert, ainda que seu conto se encerre com um tom otimista. A esperança por uma síntese feliz entre o novo e o velho mundo, ainda que não seja possível antever quais serão os seus contornos, parece reger a constelação de eventos que marca o término dessas narrativas: o futuro, ou um retorno impossível ao passado se anunciam como os *topoi* de uma felicidade que não mais parece residir na esperança messiânica, conforme a tradição judaica europeia desde a Idade Média, e no retorno, sob o auspício do Messias, às terras dos antepassados, em Israel.

Os ventos que dissolverão o universo ossificado que se reproduzia, por séculos a fio, nos enclaves judaicos espalhados pela Boêmia austro-húngara insinuam-se, também, na aldeia em que se passa o conto *Eiziks Brille* (Os óculos de Eizik), conto do mesmo Kompert, de 1860. A narrativa começa, de maneira emblemática, no momento em que o velho rabino da cidadezinha morre aos quase 90 anos de idade, e o acontecimento é a oportunidade que se esperava para, finalmente, introduzir no culto religioso aquelas modificações que o tornarão compatível com o gosto dos novos tempos, isto é, reformando-o no sentido de aproximá-lo do refinamento estético e do apuro que caracterizam os rituais celebrados nas grandes sinagogas de Viena. Convém lembrar aqui que as grandes sinagogas são invenções do século 19, caracteristicamente vinculadas à nova cultura judaica urbana: a reunião de milhares de participantes num só edifício para a celebração das festas judaicas é um fenômeno estranho às comunidades atomizadas que, até então, viviam em aldeias ou em pequenos enclaves dentro das cidades, enquanto a construção de grandes sinagogas é um fenômeno diretamente vinculado à urbanização e à emancipação, bem como à confessionalização da identidade judaica, que passa a ver em sua vinculação a uma nacionalidade e a um estado moderno a contrapartida de sua desvinculação do mundo tradicional.

Em *Eiziks Brille*, então, o velho rabino é substituído por um “Prediger” (“Pregador”, isto é, um rabino formado não mais pelas pequenas academias talmúdicas, mas pelos institutos da *Ciência do Judaísmo* que à época começavam a ser implantados na Alemanha), ao mesmo tempo em que os rituais são transformados no sentido de se obter um serviço religioso “regrado” (“geregelt”). Não há termo que poderia designar com maior exatidão as ambições daqueles que, deixando para trás o mundo dos pais, buscavam seu lugar ao sol em meio às cidades alemãs, nem há termo que, isoladamente, possa descrever melhor a maneira de ser daqueles que, posteriormente, viriam a ser os judeus germanizados. O proverbial sentido de organização característico da tradição cultural alemã, bem como seu estrito sentido de hierarquia; o rigor na aplicação das regras e a consequente inflexibilidade, que não raro se torna sufocante – tudo isto está subjacente, de alguma maneira, no termo “geregelt”, que se opõe, de maneira diametral, ao que passa a ser percebido como a informalidade caótica dos tempos anteriores. Em *Eisiks Brille* a morte do velho rabino é também a oportunidade para a aposentadoria do velho cantor da comunidade (“Gemeindesänger”), Daniel Kremser, que será

substituído por um “Kantor” que obteve sua formação em Viena, no coro do célebre Salomon Sulzer (1804-1890), compositor de melodias litúrgicas judaicas e regente, responsável pela criação das músicas que passaram a animar as celebrações nas grandes sinagogas que o século 19 viu nascer em praticamente todas as grandes cidades da Europa Central e responsável, também, pela introdução da música de órgão na liturgia judaica.

Aos ouvidos das novas gerações, o canto tosco do velho “Gemeindesänger” tornou-se insuportável enquanto as velhas melodias, que remetem a tempos arcaicos, não são capazes de satisfazer seus gostos estéticos.<sup>9</sup>

As transformações, evidentemente, não se dão de maneira pacífica e opõem, em dois campos distintos, dois setores e duas gerações da comunidade, como convém à era do *Fortschritt*, em que o afã pelo novo substitui a reverência pelo consagrado e em que o exemplo da tradição se torna não um modelo a ser emulado, mas objeto de crítica e investigação. O novo “Prediger”, formado e educado de acordo com os princípios de um judaísmo transformado, modernizado e adaptado aos padrões estéticos emergentes do século 19, volta-se de maneira implacável contra os costumes dos ancestrais e dos velhos:

O jovem, na ambição de seu cargo, golpeara com seu machado uma série de coisas que encontrara ali, atirando-as ao fogo, inclusive muitas coisas que ainda não estavam tão obsoletas ou mortas mas que, com um olhar mais atento, até prometiam uma bela sobrevida.<sup>10</sup>

A respeito da febre de reformas do “Prediger”, o velho e sábio Eisik afirma que

“por estar usando óculos, ele enxerga cada manchinha e cada pontinho preto de nossa religião duas vezes maior do que realmente é.”<sup>11</sup>

A presença da cultura dos novos tempos, porém, não é um acontecimento súbito na aldeia – ao contrário, é algo que se manifesta, de maneira sutil porém persistente, desde a infância do próprio Eisik, que é um ancião no tempo ficcional. Seu pai, um comerciante próspero e banqueiro, que freqüentava, duas vezes por ano, as feiras em Frankfurt, casou-se com uma mulher daquela cidade, cujas particularidades a distinguiam de maneira notável das outras mulheres da cidadezinha:

Minha mãe nascera fora, no “Reich”; meu pai a conheceu na feira de Frankfurt, para onde ele viajava duas vezes ao ano. Era uma mulher especialmente fina e distinta; ela sabia escrever em alemão e em “jüdisch” melhor do que a maioria dos homens, o que àquela época significava muito. Dizia-se dela, também, que ela sabia ler livros franceses e tocar piano. Naquela época, isto era visto como algo admirável. Porém, como são as pessoas! A grande *Bildung* foi a infelicidade da minha mãe. Por causa disto ela foi bastante insultada, e nenhuma mulher da comunidade dignou-se a estabelecer um relacionamento mais próximo com ela. As pessoas



sempre achavam que teriam que falar francês com ela, e como ninguém sabia isto, acabaram por deixar de falar com ela por completo.  
 Por causa disto, minha mãe nunca se sentiu em casa na *Gasse*, vendo-se sempre como uma estrangeira!<sup>12</sup>

A penetração da mentalidade da *Bildung*, assim, e a tentativa, ainda que mal sucedida, de integrá-la à vida da *Gasse*, estão representadas por este casamento do pai de Eisik com uma mulher de Frankfurt, que evidentemente deixara para trás a *Judengasse* local, na passagem do século 18 para o século 19, mergulhando na cultura nascente, de influência francesa. A formação que Kompert atribui a esta mulher remete à presença cultural francesa, decorrente das guerras napoleônicas, e sua personalidade, aqui desenhada em poucos traços, reflete de maneira precisa os ideais da cultura judaica emancipada no universo germânico: ela é alguém que se distingue por sua *Bildung*, por seu conhecimento literário e por sua fineza e urbanidade, que a impedem de sentir-se *heimisch* na aldeia.

Sua trajetória, assim, da mesma forma que a descrita por Emanuel Prager em *Der Dorfgeher* representa, mais uma vez, a esperança implicitamente formulada por Kompert de que os parâmetros da nova cultura possam ser integrados aos parâmetros do universo da aldeia judaica – isto num momento em que esse universo já se encontra em seu processo de dissolução.

A presença da *Bildung* judaica, assim, e o conflito que esta representa com a tradição da *Gasse*, está representada, igualmente, no episódio em que Eisik descreve um presente que seu pai lhe trouxe de uma das suas viagens à Alemanha: trata-se de um livro muito especial, que não pode, de maneira nenhuma, ser visto pelos outros moradores:

Ao cair da noite, meu pai retirou o pacote do esconderijo, depois de certificar-se de que todas as portas e janelas da casa estavam fechadas e trancadas. O embrulho cinzento foi retirado; meu pai me apresentou cinco livros.  
 “Isto é um *Chumesch* (Os Cinco Livros de Moisés)”, eu exclamei, quase desapontado.  
 “Pelo amor de Deus, cale-se se você não quer que eu tire esses livros de você”, gritou meu pai, muito amedrontado, e também tive que prometer à minha mãe que me calaria. Ela me ensinou deste *Chumesch*. Só muitos anos mais tarde consegui compreender o cuidado e o temor de meu pai. Se alguém tivesse encontrado aquele *Chumesch* em nossa casa, só Deus sabe o que poderia nos ter acontecido! Ele continha a tradução *alemã* de Moses Mendelssohn, de Dessau!<sup>13</sup>

O choque entre facções judaicas que se vêem, mutuamente, como apóstatas e como mergulhadas no obscurantismo, na superstição e na ignorância, assim, é a realidade do judaísmo centro-europeu já desde o início do século 19, aqui representada, e o aferramento das duas facções, em vez de resolver-se com o tempo, radicaliza-se. Ideologias progressistas e conservadoras são os pólos opostos que Kompert representa, no espírito do cosmopolitismo habsburgo, nesse território ficcional de reconciliação e moderação, como a apontar para um caminho de entendimento e de

respeito mútuo, que é o cerne, também, da idéia imperial do *Kaiser* Franz Joseph. Ao estabelecer um reino que aspirava à perfeição, o mais longo dos monarcas habsburgos pretendia, também, instaurar uma ordem que perdurasse para sempre; uma ordem fundada nos princípios cósmicos, destinada a proteger e preservar a todos os que dela participavam.

## Notas

<sup>1</sup> KOMPERT, Leopold. *Der Dorfgeher* p. 13: Der Dorfgeher, ehe er antworten wollte, berührte früher die geheiligte Stelle an der Türpfoste, wo der geheimnisvolle Name Gottes „Schaddai“ durch ein glänzendes gläsernes Fensterchen hindurchblickte, mit der Hand, die er dann andächtig an die Lippen führte. Dabei wurde die ganze Gestalt des Dorfgehers höher und mächtiger, als man bei seinem ersten Anblick vermutet hätte; es war, als hebe ihn die Nähe seines Gottes über die Wucht seines Packes und über sich selbst hinaus. Auch sein Antlitz war nun besser zu sehen; es war eines jener von Kummer, Lebensmüh' und Plackerei tief eingefurchten, wie sie nur das Ghetto zu zeichnen vermag!

<sup>2</sup> HÖDL, Klaus. *Als Bettler in die Leopoldstadt – Galizische Juden auf dem Weg nach Wien*.

Viena, Böhlau Verlag, 1994

<sup>3</sup> KOMPERT, Leopold. *op. cit.* p. 38:

„Sagt mir, Gast“, begann die Mutter, „wie kommt Ihr denn eigentlich in die weite Welt? Ihr seht ja gar nicht danach aus, als wäret Ihr ein geborener – „

„Bettler – wollen Sie sagen? Das bin ich auch nicht.“

„Warum also doch? Ich geb euch gern zu essen, so soll mir Gott in meiner letzten Stund' beistehen, aber eure Mutter, ich will drauf wetten, wird das ungen sehen, wenn Ihr Euch keine Kondition schafft. Lebt sie noch?“

<sup>4</sup> KOMPERT, Leopold. *op. cit.* p. 20: Was Emanuel tief betrübte, war, daß er erkannte, wie die soeben erlebte Szene seiner Familie nichts neues sein mochte; Die beinahe maschinenmäßige Fassung seiner Schwester erschien ihm als die Folge schon vielen vorhergegangenen Leides, - und sein Vater hatte sie wahrscheinlich schon öfters wegen Störung seines Sabbats anklagen müssen.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 19 Aber ich will nur das sagen, daß man eigentlich von seinen Kindern nichts hat: „Hat man Töchter, so machen sie einem die Haare grau vor der Zeit, bis man ‚sie ausgibt‘, und ein Jünger? Das zieht dir fort von daheim, es hat keinen Vater, es hat keine Mutter mehr. Was haben wir zum Beispiel von unserem Elije? Weißt du gar, wo er jetzt ist?“

<sup>6</sup> *Idem*, p. 21 „Eine Mutter, die soll sich deswegen immer nur Töchter wünschen, die bleiben ihr treu, die kann sie zu Haus behalten; aber ein Jünger, das ist wie eine Schwalb', fliegt fort, wie es nur die ersten Federn hat.“

<sup>7</sup> *Idem*, p. 23: „Ein Jünger, was die Segnungen von seinen Eltern nicht braucht, weil es weit weg ist von ihnen, dem Jünger kann's nicht ganz gut gehen.“

<sup>8</sup> „Wie bin ich zerstückt, ohne Einheit und Mittelpunkt, seitdem ich die Heimat gesehen!“

<sup>9</sup> KOMPERT, Leopold. „Eisiks Brille“ in *Ghettoerzählungen*, Viena: Nicolai, 1989, p. 38: Solange er am Leben war, hatte man sich gehütet, aus Ehrfurcht vor dem Greise, der die meisten in der „Gasse“ als Kinder gakennt hatte, irgend welche Verbesserungen oder, wie es hochdeutsch heißt, „Reformen“ in Gottesdienst und Schule anzubringen. Der Tod des alten Rabbi war das Zeichen zu einem erbitterten Kampfe der Parteien; unentschieden wogte dieser lange hin und her, bis am Ende der Sieg der jüngeren Gemeindegliedern zufiel. Die Jüngeren hatten einen „Prediger“ durchgesetzt und mit diesem einen „geregelten“ Gottesdienst. Am meisten von diesen tiefeinschneidenden Veränderungen war Daniel Kremsier, der Gemeindegänger, betroffen, denn sie gingen ihm fast ans Leben. Er sollte nicht mehr die schöne Kunst seiner gesungenen Schnörkle üben, nicht mehr die wild aufschreienden Melodien einer uralten Zeit vor den Ohren der Leute, die feiner geworden waren, anbringen! Eine andre Zeit war gekommen und mit ihr ein musikalischer „Kantor“, der im Chore des trefflichen Sulzer in Wien gebildet worden war.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 41: So wie dem Gemeindegänger Daniel Kremsier, erging es noch vielen andern, denen Rebb Eisik mit seiner Brille kam. Nicht jeder lachte darüber, manchem fuhr sie wie ein spitzer Pfeil in die Seele. Selbst der neue Prediger entging ihr nicht. Der junge Mann hatte im ersten Eifer seiner Stellung an gar manches in der Gasse die Axt gelegt und hatte ins Feuer geworfen, was gar nicht so abgestorben oder gar tot war, sondern bei einiger Nachsicht sogar ein schöneres Nachleben versprach.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 42: Er sieht jedes Fleckchen und jedes schwarze Pünktchen in unsrer Religion doppelt so groß als sie sind.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 47: Rebb Eisik: Meine Mutter war draussen ‚im Reich‘ geboren; der Vater hat sie auf der Frankfurter Messe kennen gelernt, wohin er zweimal im Jahre kam. Es war eine merkwürdig feine und besondere Frau; sie hat deutsch und jüdisch geschrieben, wie kaum ein Mann, was in der damaligen Zeit viel geheissen hat. Man hat ihr auch nachgesagt, daß sie französische Bücher lesen konnte und auf dem Klavier gespielt hat. Das ist in jener Zeit wie ein Wunder angesehen worden. Wie aber die Menschen sind! Die große Bildung ist das Unglück meiner Mutter gewesen. Sie ist deswegen ordentlich beschrien worden, und keine Frau in der Gemeinde hat sich unterstanden, mit ihr in einen näheren Verkehr zu treten. Die Leute glaubten immer, sie müssten mit ihr französisch reden, und weil das keiner wusste, haben sie zuletzt gar nicht mit ihr gesprochen. Dadurch ist meine Mutter nie heimisch geworden in der ‚Gasse‘, sie hat sich immer als Fremde betrachtet!

<sup>13</sup> *Idem*, p. 48: Als die Nacht gekommen war, holte der Vater das Paket aus dem Verstecke herbei, nachdem er sich früher überzeugt hatte, daß alle Türen und Fenster fest verschlossen waren. Der graue Umschlag ward hinweggenommen; es waren fünf Bücher, die mir der Vater hinlegte.

„Das ist ja ein ‚Chumesch“ (die fünf Bücher Mosis), rief ich, beinahe enttäuscht. „Um Gottes willen schweig, wenn du nicht willst, daß ich dir die Bücher wegnehmen soll“, schreit mein Vater ganz ängstlich, und ich habe das auch auf Zureden der Mutter versprechen müssen. Aus diesem Chumesch hat sie mich unterrichtet. Erst lange Jahre darauf habe ich die Vorsicht und Angst meines

Vaters begriffen. Wenn man jenes Chumesch bei uns angetroffen hätte, Gott der Lebendige weiss, was uns damals geschehen wäre! Es war mit der *deutschen* übersetzung von Moses Mendelssohn aus Dessau!

# A comunicação lingüística de uma perspectiva da Fenomenologia de E. Husserl

**Raquel Cardoso de Castro/Murilo Cardoso de Castro/João Cardoso de Castro**

This article aims to present some of the main concepts of E. Husserl's phenomenology that can be applied to linguistic communication. The apprehension of those concepts is condition *sine qua non* for the use of the phenomenology as a matrix for research. The understanding of those concepts will serve as a work instrument in the field of applied linguistics.

**Keywords: linguistics; communication; phenomenology; Husserl.**

## 1 Introdução

A fenomenologia de E. Husserl é um método científico e, ao mesmo tempo, uma abordagem rigorosa de natureza filosófica. Enquanto tal, e dada sua adoção em diferentes disciplinas, não pretendo circunscrever de antemão um objeto sobejamente definido. O que pretendo, sim, é apresentar alguns dos principais conceitos deste método, visando sua possível apropriação em *tentativas* de investigação da *comunicação segundo a perspectiva fenomenológica*. A apreensão destes conceitos é condição *sine qua non* em qualquer condição de pretensão uso da fenomenologia enquanto matriz teórica de uma investigação disciplinar. Estou certa de que o entendimento destes conceitos servirão como instrumento de trabalho ímpar para a renovação das formulações dos objetos de estudo no campo da lingüística aplicada.

Como ponto de partida, tomo a clássica dicotomia sujeito-objeto, no fundamento de qualquer enunciado científico, para examinar sua conceituação fenomenológica. Para J. Fragata, um dos grandes intérpretes de E. Husserl em língua portuguesa, entender a relação sujeito <-> objeto e sujeito <-> objeto na fenomenologia implica entender dois conceitos fundamentais: *intuição* e *evidência*. Ele explica que estes dois conceitos são tão relacionados que E. Husserl os usa indiferentemente. A intuição é o resultado de um preenchimento da intenção, só existe quando significamos intencionalmente um objeto, o objeto meramente significativo, sem considerar ainda sua presença. Para explicar melhor o que é a intenção, J. Fragata tomou um exemplo do próprio E. Husserl:

Se considerarmos apenas o conteúdo significativo de um 'prado', prescindindo de qualquer presença sua, mesmo imaginativa, temos simplesmente uma intenção. Mas, se nos colocamos diante do prado, essa intenção que estava, por assim dizer, 'vazia' (ler) ou 'aspirando à plenitude' (der Fülle bedürftig), ficou 'preenchida' (erfüllt) por meio desta presença, 'realizou-se', isto é, ficou a possuir o objeto, transformando-se assim numa 'intenção intuitiva' ou intuição".<sup>1</sup>

É o que E. Husserl sintetiza na frase seguinte: 'A intenção signitiva alude apenas

---

Raquel Cardoso de Castro, FIOCRUZ, e-mail: [raquelcdecastro@gmail.com](mailto:raquelcdecastro@gmail.com); Murilo Cardoso de Castro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: [murilodecastro@gmail.com](mailto:murilodecastro@gmail.com); João Cardoso de Castro, [joaacardosodecastro@gmail.com](mailto:joaacardosodecastro@gmail.com)

ao objeto, a intuitiva torna-o representado em sentido estrito, implica alguma coisa da plenitude do mesmo objeto.

E, a *evidência*, segundo Fragata, seria, por sua vez, a consciência da *intuição*, ou seja, uma clarificação, a presença, ou diríamos, a posse do objeto se torna clara graças a *evidência*. A *evidência* é a vivência da coincidência entre a intenção e o objeto presente, essa vivência proporciona uma *experiência* do objeto. É preciso deixar claro, entretanto, que E. Husserl não entende *intenção* como expectativa, pois a intenção não está voltada para o futuro.<sup>2</sup> Mas avancemos mais no corpo conceitual da fenomenologia de E. Husserl.

## 2 Apresentação e A-Presentação

J. Fragata explica que E. Husserl diversificou a *intuição* a partir do objeto, e não do sujeito, assim, a *experiência* concebida se reveste de diferentes modalidades em conformidade com o objeto experimentado, dividindo-se, desta forma, em dois grupos fundamentais: *apresentação* e *a-presentação*. No primeiro, em relação a como o objeto se oferece: se for uma coisa sensível, concreta, realmente presente, se em pessoa, em sua corporeidade, em si mesmo, esta forma de apresentação do objeto seria chamada de *apresentação* ou *percepção*. “A *percepção* se caracteriza, como costumamos dizer, pelo fato de que nela aparece o ‘próprio’ objeto e não apenas o objeto ‘em imagem’,”<sup>3</sup> se imaginado ou recordado, temos uma *re-presentation*, *a-percepção* ou *a-presentation*, que pode se dar por uma *imagem* ou *signo*.

Quanto ao signo, entendemos de nossa leitura do próprio E. Husserl em sua *Sexta Investigação* que o signo nem sempre se assemelha ao conteúdo designado, ele pode designar igualmente tanto algo que lhe é heterogêneo como algo que lhe é homogêneo. Mas, a imagem, pelo contrário, se relaciona com a coisa pela semelhança; não havendo semelhança, não se pode mais falar em imagem.

A apresentação de um objeto, segundo os intérpretes de E. Husserl e o próprio, em sua *Sexta Investigação*, se dá temporalmente. Suponhamos que tenho diante de mim um computador, vejo-o, toco-o e esta percepção visual e tátil do computador, que constitui a vivência concreta do computador dado, é um *cogitatio*, uma vivência da consciência; o computador, por outro lado, é o *cogitatum* correspondente. Enquanto me apercebo do computador e estou orientado para ele, eu o capto como algo, aqui e agora, destacado de um plano de fundo dessa experiência, que é formado por tudo aquilo que o rodeia; pessoas, mesa, livros, papéis, cadeira, luminária, etc., que também são de certa maneira percebidos, mas para os quais agora não estou voltado. Ora, o *cogito*, que tem por *cogitatum* o computador, é um ato do eu, no qual ele vive atualmente, possibilitando assim o “agora” perene que une no presente: passado e futuro. O computador se *apresenta* numa sucessão de diversos aspectos (ou sombreamentos ou perfis – *Abschattungen*<sup>4</sup>) num agora continuamente novo. Enquanto mantenho o computador na modalidade de minha *intenção*, tenho consciência do computador e minha intencionalidade é dirigida a ele. E, é esta intencionalidade dirigida ao computador que caracteriza a consciência e permite considerar o fluxo da vivência como fluxo consciente e como unidade de uma consciência.

Na *apresentação*, o objeto pode aparecer de três formas. E. Husserl diz, em sua *Sexta Investigação*, que uma percepção pode “com-preender” seu objeto: diretamente, num sentido mais restrito, real (sensível), ou mais amplo, ideal (categorial); de forma adequada ou inadequada; individual ou universal.

O objeto sensível ou real é caracterizado como o objeto do grau mais baixo de uma possível intuição, sua percepção, “a ‘coisa’ exterior’ nos aparece de uma só vez, desde que sobre ela cai nosso olhar. Sua maneira de deixar aparecer a coisa como presente é uma maneira simples”.<sup>5</sup> Por exemplo, suponhamos que um computador se encontre diante de mim nesse momento. Ele é um objeto, é uma singularidade empírica, que determina a intuição sensível. O objeto inteiro me é dado explicita e implicitamente. Como explica E. Husserl, na percepção sensível, a “coisa”, o objeto exterior, nos aparece de uma só vez “desde de que sobre ele cai nosso olhar”.<sup>6</sup> Este ato de percepção é constantemente “uma unidade homogênea que apresenta o objeto de maneira simples e imediata”.<sup>7</sup> E, portanto, E. Husserl conclui que não surge através de atos sintéticos próprios.

Já o objeto categorial ou ideal é caracterizado por E. Husserl como o objeto do grau superior. Vimos que no ato perceptivo simples apreendemos A (o computador) como um todo, de uma só vez e de um modo simples. Ora, pode acontecer que não nos contentemos com um só olhar e que consideremos, antes, “a coisa por todos os lados, num fluxo contínuo de percepção, tocando-a, por assim dizer, com os sentidos. Mas cada percepção singular desse fluxo já é uma percepção dessa coisa”.<sup>8</sup> Suponhamos que esteja com o computador, vendo o computador, de cima ou de baixo, do lado esquerdo ou direito, por dentro ou por fora, vejo sempre o computador.

É sempre uma mesma coisa que vejo, mesma, decerto, não no sentido meramente físico, mas conforme o próprio visar das percepções. Embora sobressaia algumas determinações singulares, que mudam a cada passo, não é por meio de um ato abrangente, fundado em percepções isoladas, que a própria coisa, enquanto unidade percebida, se constitui essencialmente.<sup>8</sup>

Como conclui E. Husserl, o processo contínuo de percepção se revela como uma fusão de atos parciais num único ato. Ou seja, no ato perceptivo categorial desdobramos o objeto diante de nós, destacamos as partes, estabelecemos relações entre estas partes destacadas, sejam relações de uma com a outra, sejam relações das partes com o todo, e por meio dessa percepção, dessa nova maneira de apreensão, os membros ligados e relacionados ganham o caráter de ‘partes’ ou, respectivamente, de ‘todos’.<sup>9</sup> Por exemplo, numa relação entre a parte e o todo “A é (tem) a, e a está em A”,<sup>10</sup> usando de nossa figura, A (o computador) possui a (é de cor cinza, está desligado, está sobre uma mesa, etc.). Ainda outro exemplo, citado por J. Fragata, conforme usado por E. Husserl, é o do campo, o campo que está diante de mim determina a intuição sensível, o campo está florido determina a intuição categorial.

A intuição de um objeto pode ser adequada ou inadequada, isto é, uma intenção pode ser apenas parcialmente preenchida ou não. Segundo J. Fragata, a adequação plena, pela qual aspira a evidência apodítica, seria impossível, porque a percepção nunca é uma manifestação adequada do objeto espacial. A intuição costuma sempre ser inadequada, principalmente quando tratamos de percepções exteriores:

“O objeto não é efetivamente dado, isto é, ele não é plena e totalmente dado como aquele que ele mesmo é. Ele só aparece ‘do lado frontal’, ‘sombreado e em escorço’ etc. Enquanto várias das suas determinações são representadas por imagens no núcleo da percepção [...] as outras determinações não entram na percepção [...] os componentes do reverso

invisível, do interior, etc., são na verdade subentendidos, co-visados, de uma maneira mais ou menos determinada. Eles são indicados simbolicamente pelo que aparece primariamente, sem que eles próprios sejam, de modo algum, ingredientes do teor intuitivo (captativo ou afigurativo) da percepção. Ligada a isto está a possibilidade de uma multiplicidade ilimitada de percepções, de diferentes conteúdos, de um mesmo objeto [...] Numa percepção, o objeto aparece deste lado, na outra, do outro lado, de uma vez perto, de outra vez longe, etc. Apesar de tudo isso, em cada uma delas está ‘af’ um único e mesmo objeto, em cada uma delas ele é intencionado em conformidade com o montante global daquilo como-o-que ele nos é conhecido e presente nessa percepção”.<sup>11</sup>

Será nessa vivência, nesse fluxo da percepção do objeto, que o captamos, que o intuimos. Entendendo o **vivido** como aquilo que aparece, o fenômeno. O vivido é a experiência fundamental, e é pela vivência que sabemos com precisão sobre o que falamos. Esta experiência fundamental é o sujeito-como-*cogito*, com suas numerosas *attitudes* (Einstellungen) diferentes, e o correlativo mundo vivido (*Lebenswelt*). A volta às próprias coisas é o retorno ao mundo vivido.

[...] em uma palavra, o mundo vivido, ‘puramente’ subjetivo e relativo, em seu fluxo nunca suspenso de valores do ser, cujas transformações e correções é – por mais paradoxal que isso pareça – o solo em que a ciência objetiva constrói seus quadros de ‘definitivas’ e ‘eternas’ verdades, de juízos válidos para sempre e para todos [...].<sup>12</sup>

Só a experiência pode me ensinar o que é, para mim, tal objeto ou o mundo. Como coloca Kelkel e Schérer será a experiência perceptiva que prescreverá o sentido que as coisas do mundo tomarão para mim. No mundo vivido há uma grande diferença entre o vermelho brando de um tapete, o vermelho viscoso do sangue coalhado, o sadio vermelho de um rosto jovem e viçoso e o vermelho sedutor de uns lábios queimados pelo frio, assim como há uma grande diferença entre o azul de um tapete e azul do céu.<sup>13</sup> Pois, uma cor nunca é simples cor, mas cor de certo objeto. E este fluxo do vivido é contínuo, a coisa percebida é justamente este sistema complexo de um diverso ininterrupto de aparências e esboços que eu vivo.

[...] Partamos de um exemplo. Vendo sempre esta mesa, mas rodeando-a, mudando sempre minha posição no espaço, tenho continuamente consciência do ser-af corporal de uma e mesma mesa, idêntica, imutável em si. A percepção da mesa, porém, está sempre mudando: é uma continuidade de percepções em mudança [...].<sup>14</sup>

Como, porém, se unem entre si os vários atos parciais do sujeito e os vários aspectos (*Abschattungen*)<sup>4</sup> aparentes do objeto da percepção? E. Husserl diz que os pedaços e fases da percepção não se colam exteriormente um ao outro, pois seria um engano achar que a percepção, tanto em seu lado subjetivo (*noesis*) como no objetivo (*noema*), consista numa adição. Pois, como vimos, todo o perfil da mesa percebida se refere intrinsecamente a outros perfis, que aparecem se mudo de posição, estes perfis ainda não percebidos, na realidade, aparecem em potência. Logo, o que chamamos de percepção inclui não só atualidade, mas também potencialidade, e esta



última pertence à realidade do atual, e vice-versa, o atual pertence à realidade do potencial. Portanto, o objeto da percepção é um sistema complexo de um diverso ininterrupto de aparências e esboços, de significados mutáveis, próximos e longínquos, correlativos aos sempre mutáveis momentos da atualidade e da potencialidade da percepção.<sup>15</sup>

Assim, podemos dizer que o objeto da percepção apresenta não só um *horizonte interno*, mas também um externo. W. Lùijpen explica que não é só a totalidade do objeto de percepção que deve ser exclusivamente acentuada, mas também a unidade da totalidade com todo o campo de percepção. É como se cada objeto aparecesse como uma “figura” sobre um fundo, sobre um horizonte de significados. Voltando ao exemplo do computador, este é percebido como uma unidade e totalidade numa infinita série de perfis, só aparece como computador real sobre o horizonte da sala ou quarto em que está. Um computador que não aparece sobre um fundo não é o objeto de uma percepção real, mas uma imagem numa fantasia, sonho ou alucinação. A percepção de um computador inclui essencialmente o campo de percepção, o fundo, o horizonte. Quando dirijo minha atenção ao computador e não ao quarto em geral onde ela se encontra, ele aparece como uma figura central, como um significado que ressalta de um fundo de significados. O quarto, a mesa com os outros objetos sobre ela, o tapete e o assoalho, a casa, etc. onde o computador se encontra, são co-constitutivos dele.

Ou seja, o computador é dado por modos de aparecer, contando com um núcleo relativo ao que é apresentado e em seu torno um horizonte de dados conjuntamente: um horizonte interno, que serão as possibilidades de acrescentamento indefinidas de determinações do próprio computador, e um horizonte externo que serão os outros objetos que se ligam a ele.

E, por isso, a percepção, como coloca Kelkel e Schérer, será sempre contingente e insuficiente para nos dar o ser da coisa, pois deixa sempre subsistir a possibilidade ilimitada de determinações futuras e também de correções da minha experiência. Pois, estamos sempre apreendendo faces novas, aspectos antes ignorados, outro exemplo, dado por estes autores: pode acontecer que o que eu considerava ser meu amigo ao avistar um homem de costas, se revele, visto de mais perto, outra pessoa, e minha percepção se manifesta desta forma como pura ilusão. Assim, a realidade objetiva é uma presunção, pois é possível que aquilo que percebemos seja um “não-mundo”.

### 3 A Representação

No sujeito cognoscente a transcendência do objeto se exprime por uma *representação*, uma *idéia*, uma *imagem*, ou ainda por um *signal*. Lembrando que o entendimento de representação para E. Husserl é diferente, e põe fim a uma dificuldade insolúvel na perspectiva clássica da representação. Segundo A. Morujão, para E. Husserl, a coisa externa ou espacial, que vemos, é percebida em toda sua transcendência, é dada à consciência na sua corporeidade; logo, não pode a percepção ser interpretada como uma consciência representativa, pois entre elas existe uma diferença, por essência impossível de eliminar. Apreender uma coisa A como imagem de uma coisa B, outra coisa não significa que *visar a coisa B através de A*, ou seja, ter simultaneamente consciência de A e de B. Isto é, seria impossível alegar que ao ver uma árvore (A) tenho uma imagem (B) da árvore na minha cabeça,

porque não tem como saber se existe uma árvore (A) diferente da minha percepção (B).

Os objetos universais, também denominados essências e *eidós*, podem estar diretamente fundados em intuições sensíveis e categoriais. A palavra *eidós* vem do grego, e significa “aspecto” “forma”, “perfil”. Esta palavra foi empregada com uma conotação técnica por Platão, designando o modelo eterno dos objetos da experiência. No sentido fenomenológico também, mas recebendo fortes conotações diferenciais em seu desenvolvimento.

De fato, alguns autores consideram que, de certo modo, Platão já defendia o objetivismo em sua Teoria das Idéias. Para ele, as idéias formavam um “reino” objetivo. O mundo sensível teria diante ou atrás de si, como se queira posicionar, um mundo supra-sensível, que lhe outorga sentido. Segundo W. Lüjpen e J. Hessen, o pensamento básico da teoria platônica das idéias foi revivido na fenomenologia fundada por E. Husserl. Segundo Fragata, tanto Platão quanto E. Husserl defendem, neste sentido, certa intuição direta das essências.

Segundo estes autores, E. Husserl distingue também rigorosamente, como Platão, a *intuição* sensível, que tem por objeto as coisas concretas, individuais; da *intuição* não sensível, que tem por objeto as essências gerais das coisas. O que Platão denomina *idéia* chama-se em E. Husserl *essência*. E assim como as idéias representam em Platão um mundo existente por si, as essências formam para E. Husserl uma esfera própria, um reino independente. O acesso a este reino reside numa intuição não sensível, que foi caracterizada por Platão como a *intuição das idéias*, e, é designada por E. Husserl como uma *intuição das essências*. E. Husserl emprega também o termo *ideação*, que faz ressaltar claramente o parentesco de sua visão com a teoria platônica.

Mas, para esses autores, a coincidência entre a teoria platônica das idéias e a teoria de E. Husserl só se refere, porém, ao nível do pensamento fundamental, e não ao desenvolvimento particular de cada uma. Platão vai além das essências ideais, até atribuir uma realidade metafísica a estas essências. Ou seja, Platão viu que o homem cognoscitivo não se limita a receber impressões variáveis de coisas mutáveis, pois o homem possui idéias imutáveis. E, então Platão se perguntou como tais idéias imutáveis eram adquiridas, não poderia ser do confronto com o mundo, só poderia ser de um mundo autônomo de idéias, que eram contempladas pela alma numa misteriosa pré-existência. Segundo Platão, admitindo a visão das essências ideais pela alma, antes de ser enclausurada em um corpo, concebe-se pelo menos como possível a existência inegável das idéias imutáveis.

Porém, ainda segundo seus intérpretes, E. Husserl se detém no reino das essências ideais e o considera como alvo último. O ponto de partida do pensamento de E. Husserl parece ser justamente a constituição das coisas e/ou do mundo na consciência. E o mundo seria o objeto e o correlato das atividades da percepção, da imaginação, da interpretação e da compreensão. Por outro lado, E. Husserl se distancia também de Platão na substituição da mitológica contemplação das idéias, que supõe a pré-existência da alma, pela intuição das essências dependentes do fenômeno concreto, apoiando-se no qual se realiza. Inclusive, nisto há uma certa aproximação com a teoria aristotélica do conhecimento. Para E. Husserl existe um mundo de idéias, mas não subsistente, este mundo é produzido pelo próprio sujeito-como-cogito, ele (sujeito-como-cogito) habita no mundo das essências. O fenômeno não deve ser visto como uma película de impressões ou como um pano de fundo, falar de uma visão das essências significará sublinhar que o sentido de um fenômeno

é imanente aos mortais. A intuição da essência é a visão do sentido ideal que nós relacionamos ao fato materialmente percebido e que nos permite identificá-lo.

Com efeito, a essência permite identificar um fenômeno por ser ela sempre a mesma, quaisquer que sejam as circunstâncias de sua realização. Para melhor esclarecimento das idéias de E. Husserl, partamos para alguns exemplos: podem ser numerosos os lugares e as maneiras com que falamos de um triângulo, em milhares de escolas se desenham diferentes triângulos, mas é sempre o mesmo triângulo a que as pessoas se referem. Ou seja, a essência possui uma identidade com ela mesma, uma impossibilidade de ser outra coisa que não seja o que ela é. Uma criança pode desenhar um círculo todo torto em seu caderno, mas tanto nós quanto ela saberemos que é um círculo assim mesmo. Portanto, podemos dizer que existe uma essência de cada objeto que percebemos: árvore, cavalo, mesa, casa, etc., e qualidades que nós concordamos serem respectivas a estes objetos: verde, preto, redonda, confortável, etc.

Mas, é importante lembrar que a *essência* não é a coisa ou a qualidade, ela é somente o ser da coisa e da qualidade, constituindo uma espécie de armação com suas estruturas e leis próprias. As essências são a racionalidade imanente do ser, o sentido *a priori* no qual está todo o mundo real ou possível. Repetindo, a essência é uma totalidade estruturada que se defini por ela mesma e não a partir dos elementos que a compõem. Outro exemplo para esclarecer sobre a essência é se pegarmos a invariabilidade de uma melodia em seus possíveis tons, isto é, mesmo mudando de tom, tendo seus “componentes” alterados, uma determinada melodia permanece sendo a mesma e será sempre reconhecida. A noção de essência, de certa forma, lembra a noção de estrutura, “um todo formado de fenômenos solidários de maneira que cada um depende dos outros e não pode ser o que é que não seja em relação com os outros”.<sup>16</sup> Ou seja, uma entidade autônoma com dependências internas.

Estas *essências* adquiridas através da experiência sensível, habitam, segundo E. Husserl, na consciência. E, para não cair em um psicologismo, que tanto combateu em seus primeiros escritos, E. Husserl retomou o princípio da intencionalidade de Brentano, mas utilizando-o de maneira diferente. A consciência é uma intencionalidade (intenção), como explica M. Chauí: toda consciência é *uma consciência de alguma coisa*, ou seja, toda experiência se refere a um objeto e é organizada em torno de um objeto, e, um objeto é sempre objeto-para-um-sujeito.

A intencionalidade também se constitui de *atos*, não só atos cognitivos, mas atos de querer, de pensar, de julgar, de sentir, de perceber, de imaginar, enfim, *atos* que estão sempre “*correlacionados*” com um objeto. Segundo M. Chauí, a esses atos E. Husserl chamou *noesis* (atos pelos quais a consciência visa um certo objeto de um certo modo) e aquilo que é visado pelos mesmos são os *noemas* (conteúdo ou significado desses objetos visados). Resumindo, todas estas atividades são modos de estar no mundo que tem um caráter intencional, criando o mundo na consciência.

E. Husserl distingue a intencionalidade entre dois tipos: uma intencionalidade temática, que é saber do objeto e saber deste saber sobre o objeto, e, a outra intencionalidade é operante, ou diríamos, um exercício que visa o objeto em ação, ainda não refletido. A junção entre estas duas intencionalidades é que faz a compreensão, mas isto ainda será visto, pois o termo compreensão tem um denso significado para fenomenologia. Por enquanto, permaneceremos em nossa primeira etapa de aproximação da fenomenologia, respectivamente a descrição da correlação sujeito-objeto.

## 4 Comunidade de comunicação

Os conceitos que percorremos ao longo desse trabalho, até o momento, são retomados por E. Husserl no texto nº29 do tomo XV das Husserlianas para uma reflexão fenomenológica exatamente acerca da comunicação. Como vimos, a essa intencionalidade ou ato de consciência que torna presente o que não me é palpável e concreto – como é o caso da psique de outrem – E. Husserl denomina a-presentação (*Abbildung*). Através da a-presentação a existência da consciência do outro é mobilizada em minha própria consciência.

Como coloca H. Arendt, a-parecer significa a-parecer para o outro ...

E assim como o ator depende do palco, dos outros atores e dos espectadores para fazer sua entrada em cena, cada coisa viva depende de um mundo que solidamente aparece como a locação de sua própria aparição, da aparição de outras criaturas com as quais contracena e de espectadores que reconhecem e certificam a sua existência.<sup>17</sup>

Chegamos ao mundo, ou melhor, ao mundo da comunidade que nos recebe, equipados para lidar com o que nos aparece e tomamos parte no jogo do mundo,<sup>18</sup> aprendendo, participando e construindo um *habitus*. E, será através da comunicação que será possível instituir um *habitus* de uma comunidade. E, como explica G. Duportail, a instituição e perpetuação dos mundos de cada comunidade pela comunicação – mundo da ciência para os cientistas, mundo dos esportes para os atletas, mundo da academia para os universitários etc. – não impede que cada comunidade se correlacione e se estenda sem limites, possibilitando dessa forma a comunicação entre as comunidades.

Em nossos atos cotidianos, estamos geralmente com nossa atenção orientada em direção as coisas, e colocamos a existência delas como independente de nós, como transcendente. Na linguagem de E. Husserl esta atitude é chamada de *natural*, e esta forma de colocar a existência das coisas de tese do mundo. O que E. Husserl propõe com a redução é um cessar, uma suspensão da atitude natural, na crença nas coisas, na tese do mundo, tornando a consciência consciente dela mesma em sua relação com as coisas, isto é, a sua intencionalidade.

Retiramos um trecho da obra de E. Husserl que consta no livro de D. Christoff, que pode nos ajudar a esclarecer melhor a questão:

A cada instante eu me imagino ser alguém que percebe, se representa, pensa, sente, deseja, etc; e por lá eu me descubro ter a maior parte do tempo uma relação imediata/atuai com a realidade que me circunda constantemente. Eu digo a maior parte do tempo, porque esta relação não é sempre imediata; cada Cogito, no seio do qual eu vivo, não tem por Cogitatum coisas, homens, objetos quaisquer ou estados de coisas pertencendo ao meu meio. Eu posso por exemplo me ocupar de números puros e das leis dos números; nada assim está presente em meu meio, entendamos neste mundo de 'realidade natural'. O mundo dos números, ele também, está lá para mim; ele constitui precisamente o campo dos objetos onde se exerce a atividade da aritmética; durante esta atividade, alguns números ou construções numéricas serão o foco de meu olhar, rodeado por um horizonte aritmético parcialmente determinado, parcialmente

indeterminado; [...] O mundo aritmético só está lá para mim quando tomo e no tempo em que mantenho a atitude aritmética; enquanto que o mundo natural, o mundo no sentido ordinário da palavra, é constantemente lá para mim, também no tempo em que estou engajado na vida natural.<sup>19</sup>

De fato, estamos entre mundos desprovidos de qualquer relação um com o outro. Como coloca A. Morujão, o mundo que se revela como um horizonte temporal infinito não se esgota nas coisas materiais, é ainda um mundo de valores, em que as coisas adquirem dignidade de objetos culturais, e também pode se expandir, como exemplificou E. Husserl, falando de um mundo de números que alarga a noção de mundo natural, que está presente, e no qual nos encontramos como num mundo de coisas. Claro que o mundo da atitude natural é privilegiado, por estar sempre disponível. Mas, é importante lembrar que nem por isso os outros mundos são considerados submundos do mundo natural, nem que nossa atitude esteja sempre consagrada a ele. E, se podemos flutuar assim de um mundo para outro, nos ligarmos e nos desligarmos deles, é porque somos um lugar, um campo, é porque existe um território de nossas aventuras, desejos, etc.

É este lugar de imanência que, como já vimos, E. Husserl chama de *fluxo heraclítico do vivido*. Portanto, a redução fenomenológica suspendeu a tese do mundo, sem negá-lo, e o colocou entre parênteses. Assim, o que subsiste é a consciência que permanece em sua imanência, em seu ser absoluto, não precisando de nada para existir. E, assim, o vivido passa a ser refletido, ao contrário da atitude natural, e se torna tema da consciência. O vivido é aquilo que aparece, é o fenômeno. O vivido é a experiência, que é fundamental, e é por ela que sabemos com precisão sobre o que falamos.

O mundo atual permanece ainda ‘presente’ (*vorhandene*); permaneço depois como antes engajado na atitude natural, sem aí estar perturbado pelas novas atitudes. Se meu Cogito se move unicamente nos diversos mundos correspondendo à estas novas atitudes, o mundo natural não entra em consideração, ele permanece em segundo plano de meu ato de consciência, mas ele não forma um horizonte no centro do qual viria se incluir um mundo aritmético. Os dois mundos simultaneamente presentes não mantêm nenhuma relação, se fazemos abstração de suas relações ao ego (*moi*), em virtude do qual posso livremente transportar meu olhar e meus atos ao coração de um e do outro.<sup>20</sup>

Avançemos nesta análise para que a relação e comunicação entre sujeito <-> objeto e sujeito <-> sujeito fique ainda mais clara ao percorrermos a noção de “redução” nos parágrafos seguintes.

## 5 A Redução

A intencionalidade não forma uma morada de imagens cognitivas no sujeito-como-cogito, porque o conhecimento não é algo entre duas coisas por si (sujeito e objeto), mas o próprio sujeito envolvido no mundo. E, isto significa que a fenomenologia, ao invés de contemplar um universo estático, ela vai justamente analisar o dinamismo do espírito que dá sentido aos objetos do mundo e à alteridade (o outro). E. Husserl desenvolveu uma técnica chamada redução<sup>21</sup> para melhor

esclarecer a relação entre os objetos <-> sujeito e sujeito <-> sujeito. A palavra redução (*epoché*<sup>22</sup>) vem do grego e significa cessação, interrupção, suspensão. E. Husserl entendia este movimento como uma suspensão dos julgamentos, neutralização das valorizações dos juízos, uma neutralização do mundo sem negá-lo, pois, a atitude husserliana não consiste em demandar se o mundo existe, mas o que significa existir para o mundo.

Existem dois tipos de *redução*, elas não são antagonicas, muito pelo contrário, elas se complementam. A **redução eidética** (*eidós*=forma) busca a coisa em si, revela a essência das coisas em si, independentemente das percepções e interpretações delas pelo homem. Os fatos devem ser colocados “entre parênteses”, as crenças e teorias concebidas na atitude natural, que dão constituição aos fatos, devem ser suspensas. Nenhuma destas crenças e teorias é negada, mas aquelas que se fixavam espontaneamente ao serem suspensas (*epoché*), permite que a essência da coisa, da relação, da certeza, da dúvida, como a da teoria ou da crença mesmo, apareça à intuição. E, por isso esta primeira redução é chamada de eidética, porque ela faz aparecer a idéia, ela se identifica à ideiação.<sup>23</sup> Mas, como as coisas só aparecem através da consciência, esta redução tem um caráter unicamente teórico. A essência quase que se esconde atrás das experiências que foram feitas em condições e contextos determinados.

E, existe a **redução transcendental** (transcendência x imanência) que busca a própria constituição, fundamento da coisa. O fenômeno não é um objeto só, mas o objeto com o ato que o visa, a relação intencional, a consciência ela mesma e os diversos modos de estar no mundo com suas essências: percepção, lembrança, imaginação, negação, julgamento, etc. A redução transcendental seria justamente uma abertura à todo dado, isto é, seria a consciência aparecendo para ela mesma em seu movimento, com seus objetos e mundo.

A redução transcendental tem como temática o aparecer das coisas na consciência em si e pode ser interpretada, conseqüentemente, como a consciência da consciência. Assim, esta redução põe entre parênteses o mundo objetivo, colocando na *epoché* (suspensão dos juízos existenciais do homem) o indivíduo distante do mundo.<sup>24</sup> Esta redução é justamente chamada transcendental, porque transcende o limite entre o Eu no mundo e o Eu absoluto, transcendental.

N. Depraz coloca que o acesso ao regime transcendental do pensamento implica uma ruptura com um modo de raciocínio dualista que se estabelece sobre a oposição de uma interioridade da consciência e de uma exterioridade do mundo. Este último regime é espontâneo na atitude natural, de separar e opor as coisas. Mas, isto não ocorre na atitude transcendental, pois, esta requer uma conversão do olhar sobre mundo, passando o mundo a só ser enquanto me aparece. Com isto, mundo e consciência não se opõem mais, mas se abrem um ao outro e se inscrevem num mesmo campo de “transcendência imanente”. O acesso ao transcendental é justamente uma maneira de sair desta visão dualista ingênua, e o trabalho fenomenológico, como já dissemos e vamos repetir muitas vezes, consiste precisamente a fazer advir no ego este apoderar-se reflexivo de si-mesmo que E. Husserl nomeia também “retorno reflexivo sobre si-mesmo”.<sup>25</sup>

[...] Tomemos um exemplo concreto que propõe Husserl: ‘Nosso olhar, suponhamos, se coloca com um sentimento de prazer sobre uma macieira florida, em um jardim...’. Para o senso comum, tal percepção consiste em colocar a existência da macieira no jardim, depois em relação com essa

macieira real a consciência do sujeito pensante, o que produzirá na consciência uma macieira representada correspondente a verdadeira macieira. Conseqüência: teríamos duas macieiras, uma no jardim e outra na consciência. E vemos a dificuldade: como estas duas macieiras podem formar uma só? Será preciso, como Platão, imaginar uma terceira macieira permitindo conceber a identidade das duas outras, e assim infinitamente?<sup>26</sup>[...].<sup>27</sup>

Responderíamos que não, se recorrêssemos a intencionalidade, que é justamente o que delimita o campo da fenomenologia; visto que consciência e objeto se definem respectivamente a partir de uma *correlação*, não teríamos que entrar no mesmo processo do senso comum. Pois, a consciência será sempre “consciência-de-alguma-coisa”, e o objeto será sempre “objeto-para-a-consciência”, seria impossível sair deste círculo, e a fenomenologia deveria elucidar, então, a essência desta *correlação*. A árvore percebida só existe enquanto percebida, nossa certeza de que a árvore está no jardim não é uma qualidade ou característica da árvore, mas uma característica do *noème* da percepção. Portanto, a realidade, a exterioridade, a existência do objeto percebido dependem da estrutura da consciência intencional. E, é claro que é muito difícil admitir que quando vejo uma coisa existem outras possibilidades de que aquilo que é visto por mim não seja ou seja de outra forma.

E. Husserl apresenta a redução fenomenológica (eidética e transcendental), denominando *noese* a atividade da consciência, e *noema* o objeto constituído por esta atividade. E, propõe, a partir deste novo ponto de vista, uma mudança de *atitude*, isto é, deixar a concepção de mundo do senso comum, que chama de *atitude natural*, em busca de uma *atitude fenomenológica*. No que consiste exatamente esta mudança? A atitude natural, que possui tanto o sábio quanto o homem da rua, consiste em pensar que o sujeito está separado do mundo como um conteúdo, ou como uma coisa entre muitas outras, perdido entre o céu e a terra, se deparando com idéias já formadas. Através da intencionalidade, se torna possível superar esta dualidade entre sujeito-objeto, porque suspendemos a crença na realidade do mundo exterior para colocá-la (ela, crença) como consciência transcendental.

## 6 Mundo Vivido

Fica claro, através deste ponto de vista, que o objeto e o mundo dependem destas estruturas. E, por dependerem destas estruturas, são chamados por E. Husserl de *Constituídos*. A fenomenologia é justamente a superação da dicotomia sujeito-objeto, tão fortemente entranhada na atitude natural, pelo estudo da constituição do mundo na consciência, estudo este feito a partir das análises da correlação sujeito-objeto, que se dá sempre pela atitude natural. Deste modo, segundo N. Depraz, a fenomenologia transpõe um segundo passo após a redução: para alcançar a *epoché* (ou *epochê*, *epochè*) ela precisa chamar outra operação que lhe é correlativa, a *constituição*. Aliás, a *redução* serve como trampolim para a *constituição*. Por meio da *constituição* o ego se experimenta como inscrito e absorvido no mundo. N. Depraz coloca que a *constituição* pode aparecer como uma forma de retorno ao mundo que não tinha contudo jamais sido perdido, mas cuja a validade havia somente sido suspensa ao longo da operação redutiva. Tanto a redução tem por ofício criar em nós uma vertigem que sem cessar nos furta toda superfície natural, tanto a constituição, conservando nela a experiência desta vertigem tem diante dela

uma obra fundadora.<sup>28</sup> Portanto, a redução fenomenológica suspendeu de tase do mundo, sem negá-lo, e o colocou entre parênteses. Assim, o que subsiste é a consciência que permanece em sua imanência, em seu ser absoluto, não precisando de nada para existir.

Exatamente por tudo que foi exposto sobre o retorno ao mundo vivido, do homem envolvido nas coisas, no mundo, e sua correlação com o objeto, a fenomenologia acredita que *sem sujeito não há mundo*. Esta asserção pode soar contraditória para as ciências empíricas. Mas, exemplifiquemos para torná-la mais clara: no livro *Introdução à Fenomenologia Existencial*, W. Lujipen diz que consoante a teoria de Laplace, nossa terra se formou da nebulosa primitiva, cujas condições físicas eram tais que não se tornava possível nenhuma vida. A fenomenologia não está duvidando ou questionando os resultados da ciência empírica, ela simplesmente coloca que a nebulosa de Laplace nada pode representar sem a presença-no-mundo da subjetividade de Laplace ou dos que retornaram a intenção com a qual Laplace esteve no mundo. Pois, sem a subjetividade do homem, nenhuma afirmação da realidade existiria ou teria sentido.<sup>29</sup> “A mesma inevitável conclusão sempre se impõe: o mundo é radicalmente humano e a verdade a respeito do mundo também é radicalmente humana”.<sup>30</sup>

Portanto, para a fenomenologia não tem lógica falar de um mundo-em-si, pois este mundo não é um mundo-sem-homem, uma realidade bruta. Muitos filósofos pensam que E. Husserl demonstrou como é absurdo isolar o sujeito existente e perguntar a partir dele se o mundo existe ou não, pois, o sujeito existente só o é em relação ao mundo. E, exatamente porque não existe um mundo-em-si, é que a fenomenologia diz que existem muitos mundos humanos. Cada sujeito, de acordo com suas atitudes e ponto de vista terá uma significação do mundo diferente.

A fenomenologia acredita que as coisas (ou objetos) não estão constituídas da maneira como as vimos. As qualidades,<sup>31</sup> tanto primárias, como a forma, a extensão, o movimento, as propriedades espaciais e temporais; quanto as secundárias, como as cores, os odores, o sabor, não pertencem às próprias coisas. Em outras palavras, o espaço, o tempo, assim como as propriedades intuitivas e conceituais procedem da nossa consciência, são formas da nossa intuição, funções de nossa sensibilidade, que dispõem as sensações numa justaposição e numa sucessão, ou as ordenam de uma forma inconsciente e involuntária.

A diversidade dos significados do mundo ocorre diante da diversidade de atitudes do sujeito-no-mundo, estas atitudes, podemos dizer que ocorrem em níveis diferentes. Um deles seria o nível que se refere a **corporalidade** humana, o homem é o que é porque está mergulhado no corpo e enredado no mundo, isto é, o corpo de um homem representa a transição dele para seu mundo, que o enxerta nas coisas e o garante um ponto de vista sólido. Portanto, porque um homem tem pés, pode andar no mundo de certo modo, diferente do que se tivesse asas ou barbatanas; porque tem olhos, o mundo é para ele um campo visual. E será da perspectiva de seu corpo que ele vai achar um portão alto ou baixo, uma rua larga ou estreita, algo quente ou frio, mole ou duro, leve ou pesado, saboroso ou não saboroso, etc. Meu corpo é o que me abre para o mundo. Meu corpo “sabe” muito melhor do que eu como descer uma escada, como jogar um basquete, o que significa frio, quente, mole, duro, etc.<sup>32</sup>

O outro nível estaria relacionado a **práxis** humana, isto é, um artista provavelmente verá o mundo de forma diferente de um carteiro ou um pescador. Por exemplo, Van Gogh, provavelmente, via um pincel de maneira muito diferente do carteiro que entregava sua correspondência. O modo de ser do sujeito-no-mundo vai



determinar seu ser. Assim, **o que há para a fenomenologia são sujeitos-no-mundo e muitos mundos humanos**. E um fenomenólogo ainda acrescentaria que fora da presença ativa da consciência, as coisas nada-são-para-o-homem.

## 7 Conclusão

Procuramos apresentar alguns conceitos chaves da fenomenologia de E. Husserl, de forma a tornar possível sua apropriação em pesquisas na área de *comunicação*. A freqüente citação de um “ponto de vista fenomenológico”, como fundamento de inúmeros trabalhos acadêmicos no domínio da Comunicação, não parece se ater ao rigor do método científico proposto por E. Husserl, e nem a justa apropriação de seus conceitos básicos. Para darmos início a uma investigação fenomenológica dentro da Comunicação é indispensável o estudo e transposição destes conceitos para o nosso campo de estudo. Tratam-se de “conceitos transversais” a inúmeras disciplinas acadêmicas, que se corretamente adotados podem não somente levar ao discernimento e aprofundamento dos objetos de estudo das disciplinas em si, mas também as possibilidades de diálogo entre disciplinas, em termos de interdisciplinaridade e de transdisciplinaridade.

O intuito deste ensaio foi apenas de retirar estes conceitos de seu imenso campo filosófico, tornando-os assimiláveis com vistas a sua devida apropriação pelos estudiosos da Comunicação. Esta assimilação deve-se dar em conjunturas específicas onde os conceitos expostos ganham vida e sentido pela adequada aplicação aos desígnios de um projeto de pesquisa específico.

## Notas

<sup>1</sup> HUSSERL, Edmund. (1901). *A Sexta Investigação*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p.67.

<sup>2</sup> “[...] Quando vejo um desenho incompleto, como por exemplo, o deste tapete que está parcialmente coberto pelos móveis, a parte vista é como que investida de intenções que indicam as complementações (é palpável, por assim dizer, que as linhas e as figuras coloridas continuam, no ‘sentido’ do que é visto); mas não temos nenhuma expectativa [...]” In: HUSSERL, Edmund (2000) *Sexta Investigação*. São Paulo, Nova Cultura.

<sup>3</sup> HUSSERL, Edmund. (1901). *A Sexta Investigação*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p.72.

<sup>4</sup> Os tradutores da Sexta Investigação das edições Nova Cultural, Andréa e Zeljko Loparic, colocaram a seguinte nota a respeito da palavra *Abschattung* (traduzida por sombreamento, aspectos, perfis): “O sentido de *Abschattung*, normalmente ligado a cores (*Farbenabschattung* – matiz, nuança), é estendido por Husserl; o termo passa então a ser aplicado a todas as determinações objetuais, para indicar a sua perspectividade. Traduzimos *Abschattung* e *abschatten* por ‘sombreamento’ e ‘sombrear’, procurando guardar a imagem de luz e sombra do autor. Os termos ‘perfil’ e ‘perfilar’, que seriam recomendados por darem a idéia da perspectiva, têm o inconveniente de serem demasiadamente próximos da noção de figura e de forma. Para *Abschattung* preferimos ‘sombreamento’ a ‘sombreado’, desde que o termo designa em Husserl tanto o ato como o resultado do ato de sombrear. Cf. Ideen I, § 41. A palavra ‘captativo’ traduz *perzeptiv*. Husserl usa *perzeptiv* e *Perzeption* tanto para distinguir a percepção pura (*reine Wahrnehmung*), que não contém ingredientes signitivos e afigurativos, como também para falar do ato de

- percepção sem levar em conta o seu aspecto posicional. Cf. § 23, abaixo. (N. dos T.)
- <sup>5</sup> HUSSERL, Edmund. (1901). *A Sexta Investigação*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p.70.
- <sup>6</sup> HUSSERL, Edmund. (1901). *A Sexta Investigação*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p.70.
- <sup>7</sup> HUSSERL, Edmund. (1901). *A Sexta Investigação*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p.70.
- <sup>8</sup> HUSSERL, Edmund. (1901). *A Sexta Investigação*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p.67.
- <sup>9</sup> HUSSERL, Edmund. (1901). *A Sexta Investigação*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p.70.
- <sup>10</sup> HUSSERL, Edmund. (1901). *A Sexta Investigação*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p.70.
- <sup>11</sup> HUSSERL, Edmund. (1901). *A Sexta Investigação*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p.67
- <sup>12</sup> HUSSERL, Edmund. (1935). “*La Crise de L’Humanité Européenne et la Philosophie*” In: SARTRE, J-P VERSTRAETEN, P. *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale*. Paris: Ed. Gallimard, 1976, 3ª ed.:347-383. p.350.
- <sup>13</sup> LUIJPE, Wilhelmus. *Introdução a Fenomenologia existencial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- <sup>14</sup> HUSSERL, Edmund. (1935). “*La Crise de L’Humanité Européenne et la Philosophie*” In: SARTRE, J-P VERSTRAETEN, P. *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale*. Paris: Ed. Gallimard, 1976, 3ª ed.:347-383. p.379.
- <sup>15</sup> LUIJPE, Wilhelmus. *Introdução a Fenomenologia existencial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- <sup>16</sup> « un tout formé de phénomènes solidaires tels que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu’il est que par sa relation avec eux » A. Lalande *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*.
- <sup>17</sup> ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992-1995, p.60.
- <sup>18</sup> ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992-1995.
- <sup>19</sup> CHRISTOFF, Daniel. *Husserl ou le retour aux choses*. Paris: Sechers, 1966.
- <sup>20</sup> HUSSERL, E. 1901-2000 : 80.
- <sup>21</sup> Segundo Alexandre Fradique Morujão, a idéia complexa da redução fenomenológico-transcendental, considerada como o método de regresso à subjetividade pura, foi expressa por Husserl seguindo diversos caminhos. Existe uma controvérsia quanto a isso, alguns autores como François Dastur considera que existem três vias de acesso a redução, já Alexandre F. Morujão considera que existem fundamentalmente quatro vias de acesso a redução. Escolhemos o último como referência por nos parecer mais completo. Segundo ele, estas vias se estabelecem ao longo da atividade filosófica de Husserl. Existe uma primeira que segue a linha cartesiana de Descartes; uma segundo via que passa pelo chamado “caminho psicólogo” ou psicologia intencional; uma terceira, amadurecida através dos anos de trabalho de Husserl, que passa pela crítica das ciências positivas e finalmente uma quarta que passa pela ontologia e Husserl chamou de “ontologia do mundo da vida”. Será sobre esta terceira via que vamos expor a idéia de redução.
- <sup>22</sup> Segundo Alexandre Fradigue Morujão, os termos *epoché* e redução aparecem quase sempre indiferentemente para designar o mesmo conceito. Em rigor, porém, ele explica que são dois termos distintos, embora relacionados. Alguns autores como Patocha consideram que a redução vem antes da *epoché*, até mesmo porque o termo redução surgiu antes nos trabalhos de Husserl que o termo *epoché*, Depraz é da mesma opinião. Mas, Morujão pensa o contrário, bem que o graças a *epoché* é que se consegue a redução. Fragat salienta muito ele que o próprio Husserl emprega os dois termos indiferentemente, e acrescenta

que a époque refere-se mais diretamente ao termo *a quo* e a redução ao termo *ad quem*.

<sup>23</sup> CHRISTOFF, Daniel. *Husserl ou le retour aux choses*. Paris: Sechers, 1966.

<sup>24</sup> CHRISTOFF, Daniel. *Husserl ou le retour aux choses*. Paris: Sechers, 1966.

<sup>25</sup> DEPRAZ, Natalie. *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Paris: Hatier, 1992.

<sup>26</sup> “[...] Reprenons à cet un exemple concret que propose Husserl : ‘Notre regard, supposons, se porte avec un sentiment de plaisir sur un pommier en fleurs, dans un jardin ...’ Pour le sens commun, une telle perception consiste d’abord à poser l’existence du pommier réel. Conséquence : il y aurait deux pommiers, un dans le jardin et un dans la conscience. Mais on voit la difficulté : comment ces deux pommiers peuvent-ils n’en faire qu’un seul ? Faudra-t-il, avec Platon, imaginer un troisième pommier permettant de concevoir l’identité des deux autres, e ainsi à l’infini ? » *Qu’est-ce que la phénoménologie ?* De André Dartigues.

<sup>27</sup> DARTIGÈZ, André. *Qu’est-ce que la phénoménologie ?*. Toulouse : Privat, 1972, p. 40.

<sup>28</sup> DEPRAZ, Natalie. *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Paris: Hatier, 1992

<sup>29</sup> LUÍPJEN, Willhelmus. *Introdução a Fenomenologia existencial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

<sup>30</sup> LUÍPJEN, Willhelmus. *Introdução a Fenomenologia existencial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

<sup>31</sup> Conforme Locke, as idéias das qualidades primárias são objetivas, e subjetivas as secundárias. Mas a fenomenologia coloca ambas como sendo subjetivas.

<sup>32</sup> LUÍPJEN, Willhelmus. *Introdução a Fenomenologia existencial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

# Do sentido interno

Immanuel Kant

Traduzido por Fabian Scholze Domingues e

Gerson Roberto Neumann

## 1 Breve introdução ao *Fragmento de Leningrado*, de Immanuel Kant (Por Fabian Scholze Domingues)

A presente tradução foi feita a partir do texto em alemão de uma reflexão de Kant recentemente encontrada em uma biblioteca pública, na cidade de Leningrado. A descoberta recebeu o título em alemão de *Loses Blatt Leningrad* e, na versão inglesa *Leningrad Fragment*. A descoberta desse texto é tão recente que ainda não consta nas obras completas de Kant, muito embora sua autenticidade e interesse filosófico sejam inquestionáveis.

Do ponto de vista filosófico, essa reflexão interessa por apresentar um argumento ainda desconhecido de Kant contra o ceticismo e por sugerir explicitamente, como consequência, uma interpretação fenomenalista, existencialista ou externista do sujeito kantiano.

O argumento presente no *Fragmento* constitui uma variação do argumento encontrado na *Refutação do Idealismo* que foi apresentado por Kant somente na segunda edição da *Crítica da Razão Pura* e, desde então, objeto de intensa discussão na literatura especializada. O argumento kantiano presente na *Refutação do Idealismo* consiste em sustentar que a experiência interna pressupõe a experiência externa. O conteúdo do pensamento do sujeito no tempo: eu era, eu sou, eu serei, requer necessariamente a representação de alguma coisa fora do sujeito, alguma coisa que deve ser dada no espaço e que possa servir de conteúdo para a consciência do sujeito da passagem do tempo. Desse modo, sustenta Wolfgang Karl, não existe conhecimento de meus estados mentais sem conhecimento de que eu sou um objeto no espaço e espacialmente relacionado a outros objetos. A novidade do *Fragmento* é introduzir expressamente a exigência desses outros objetos como *termos indexicais*, como conteúdos necessários para a formação da própria consciência do sentido interno ó da passagem do tempo. Muito embora o cético idealista possa ser refutado somente com a versão *standart* presente na *Refutação do Idealismo*, o *Fragmento* introduz um argumento com uma estrutura muito parecida, mas especificamente em termos linguísticos. O conteúdo mental de representações empíricas deve estar necessariamente relacionado a termos indexicais como *eu*, *agora*, *antes*, *depois*, que somente podem ser dados pelo

---

*Immanuel Kant nasceu em Königsberg, no dia 22 de abril de 1724, e morreu na mesma cidade, no dia 12 de fevereiro de 1804. O autor deste fragmento dispensa nota.*

*Mestre em filosofia pela UFRGS. Professor de lógica e filosofia na FARGS (Faculdades Rio-Grandenses).*

*E-mail: [fabiandomingues@gmail.com](mailto:fabiandomingues@gmail.com)*

*Doutor em Germanística pela FU-Berlin. Professor de de Língua e Literatura Alemã. Ministra cursos de extensão de Alemão na UFPel.*

*E-mail: [gerson.neumann@gmail.com.br](mailto:gerson.neumann@gmail.com.br)*

sentido externo e, portanto, devem ser dados no espaço. Considerando que o sentido interno depende, para ter conteúdo, dos termos indexicais, o idealismo também está refutado pelo argumento presente no "Fragmento", uma vez que a plausibilidade do ceticismo depende da tese, indefensável segundo o argumento kantiano, de que os conteúdos mentais possam ser pensados independentemente do mundo exterior.

Adicionalmente, segundo Renato Duarte Fonseca, em correspondência não publicada, nessa reflexão Kant retoma a Refutação do Idealismo em termos que explicitamente fazem do sujeito um ser mundano - um Kant "externista", "heideggeriano". Essa interpretação sugerida pelo "Fragmento" fornece importantes subsídios para uma releitura do sujeito transcendental, e, portanto, uma reinterpretação da "Dedução Transcendental das Categorias", um dos capítulos mais importantes da "Crítica da Razão Pura" e um dos textos mais discutidos da história da filosofia. Ao utilizar os termos indexicais como elementos para uma refutação fenomenalista ou externista do ceticismo, Kant mantém sua filosofia incrivelmente atual nas pesquisas em filosofia da mente.

A literatura crítica do presente "Fragmento" ainda é pequena e em português praticamente inexistente, muito embora seja objeto de atenção em pesquisas em andamento, tendendo a crescer muito dado o grande interesse que os estudos em filosofia da mente despertam em nossas faculdades de filosofia. Além da transcrição alemã publicada do manuscrito original de "Kant Loses Blatt Leningrad 1: Eine neu aufgefunden Reflexion Kants "Vom inneren Sinne". In R. Brandt and W. Stark (eds.), *Kant-Forschungen 1. Neue Autographen und Dokumente zu Kants Leben, Schriften und Vorlesungen*. há a versão e comentário em língua inglesa de Guenter Zoeller "Making Sense of Inner Sense: The Kantian Doctrine as Illuminated by the Leningrad Reflexion." *International Philosophical Quarterly* 29 (1989): 263-270, e o comentário acima citado de Karl Wolfgang: "Kant's refutation of problematic idealism." In: *A Companion to Kant*. Ed. Graham Bird. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

Agradeço a Renato Duarte Fonseca pela apresentação do "Fragmento", bem como pelas referências críticas, sem ele esse importante documento não teria sido encontrado.

## 2 Immanuel Kant: Do sentido interno

O tempo é o subjetivo puro da forma da intuição interna na medida em que nós mesmos somos afetados e com isso somente a maneira como nós mesmos nos aparecemos e não como somos. De fato, nós somente podemos nos representar o tempo na medida em que nós nos afetamos através da descrição (Beschreibung) do espaço e da compreensão do múltiplo de sua representação. Através da consciência intelectual nós mesmos nos representamos, mas nós não nos reconhecemos nem como nós aparecemos nem como somos; e a proposição: **Eu sou** não é uma proposição de experiência, mas sim eu a coloco como fundamento em cada percepção para fazer experiência (um zu machen). (Ela também não é uma proposição de conhecimento). Contudo na experiência interna, que eu faço, eu mesmo me afeto na medida em que eu trago as representações do sentido externo para uma consciência empírica de meu estado. Com isso, porém, eu mesmo me reconheço somente enquanto eu sou afetado através de mim mesmo; na medida em que eu não sou fenômeno de mim mesmo quando eu mesmo me afeto através das representações do sentido externo (essas são representações de fenômenos), pois isso

é a espontaneidade; mas na medida em que eu mesmo através de mim sou afetado, pois isso é receptividade. O espaço é na verdade a representação de objetos externos no fenômeno. Somente a apreensão dessas representações na consciência do estado de minhas representações está vinculada (*gebunden*) ao tempo, cuja representação é unicamente a forma subjetiva de minha sensibilidade, de como eu mesmo me apareço (*erscheinen*) diante do sentido interno. Disso se depreende que nós não teríamos sentido interno e não poderíamos determinar nosso Ser no tempo se não tivéssemos um sentido externo e representássemos objetos no espaço como distintos de nós.

Precisa-se distinguir a apercepção pura da empírica, *apperceptio percipientis* da *apperceptiva percepti*. A primeira diz somente eu sou. A segunda eu era, eu sou e eu serei, isto é, eu sou uma coisa do tempo passado, presente e futuro, onde essa consciência ðeu souö é comum (*gemein*) a todas as coisas como determinação do meu Ser como grandeza. A última é cosmológica e a primeira é puramente psicológica. A apercepção cosmológica, a qual observa (*betrachten*) meu ser como grandeza no tempo, me coloca em relação com outras coisas, que aí estão, estavam e estarão, pois a simultaneidade não é uma determinação do real em oposição ao *percipientis*, mas sim ao *percepti*, porque a simultaneidade apenas é representada naquilo que pode ser *percipirt* [percebido] tanto para o passado quanto para o futuro, o que não pode ser o Ser do *percipientis*, que somente pode ser visto de maneira sucessiva, isto é, para o futuro: - o que é dado precisa, antes de ser pensado, ser dado somente enquanto fenômeno. Portanto, uma existência cosmológica é somente a existência enquanto fenômeno. Imediatamente eu não sou a mim mesmo um objeto, mas sim somente aquele que dessa forma percebe um objeto. Apenas na medida em que eu apreendo objetos no tempo e, por sua vez, objetos do espaço, eu determino meu ser no tempo ó é necessário que eu possa me tornar consciente do meu *a priori* como em oposição a outras coisas ainda antes da percepção das mesmas, conseqüentemente que minha intuição, como uma intuição externa, diante da consciência de minha impressão, pertença à mesma consciência, pois o espaço é a consciência dessa relação real. Se eu for aqui afetado, então não é necessário fazer inferências para a partir disso definir o Ser (*Daseyn*) de um objeto externo porque é exigido para a consciência do meu próprio ser no tempo, portanto para a própria consciência empírica (do ser simultâneo), e eu assim o reconheço como a mim mesmo. Eu tenho consciência de mim mesmo como ser no mundo imediata e originariamente e somente através disso o meu próprio Ser (*Daseyn*) é definível como fenômeno e como grandeza no tempo.

Para me tornar consciente da existência de um particular (*Einzelnen*) é necessário uma inferência de poucas representações definidas no espaço; porém, a observação do espaço em si comprova que existe algo externo a mim sem a qual (a observação do espaço em si) não pode surgir da forma do sentido externo e sem ele também nem a imaginação. Conseqüentemente funda sua possibilidade em algo externo a nós como um sentido realmente externo. Ser afetado pressupõe necessariamente algo externo, baseia-se, portanto, inteiramente em algo externo. Que nós próprios possamos nos afetar (se deve existir em geral um sentido, é uma tese que deveria pelo menos ser aceita) somente é possível através do fato de que nós apreendemos as representações de coisas que nos afetam, isto é, as coisas externas, pois, através disso, nós próprios nos afetamos e o tempo é, na verdade, a forma da apreensão das representações que se referem a algo externo a nós.

Na verdade, a dificuldade está em que não se pode compreender como um sentido externo seja possível (o idealista precisa negá-lo), pois o externo precisa ser representado antes de um objeto ser unificado (*hineinsetzen*). Não tivéssemos contudo sentido externo, assim também não teríamos um conceito disso. Mas que algo externo à minha representação corresponda e contenha o motivo da existência da mesma não pode ser uma percepção (*Warnehmung*); precisa, portanto, situar-se unicamente na representação do espaço como forma da intuição, que não pode ser derivada do sentido interno, na qual (*worin*), por sua vez, pode ser pensada a conexão ou o comportamento das coisas que são distintas entre si. O fundamento de não sustentar isso como pura determinação interna e representação de seu estado é porque lhe falta a permanência na mudança das representações.

A consciência de nossa receptividade sob o ponto de vista de fundamentos internos ou externos da determinação de nossa representação e da forma da intuição sensível com ela relacionada precisa acontecer a priori em nós (sem que tenhamos de inferir a última das percepções reais), porque senão o espaço não seria representado *a priori* em nós. O espaço não pode ser dissociado de fundamentos internos da determinação da força representativa (*Vorstellungskraft*), porque tudo nele seria representado como externo a nós e é impossível se pensar representações existindo no espaço. Como consequência do sentido interno nunca poderiam existir tais representações de espaço, o que precisaria poder acontecer da mesma forma, porque pelo menos precisa ser possível tornar-se consciente de tais representações como pertencentes ao sentido interno. É impossível, portanto, que não exista sentido externo, nem apenas sentido interno e, quando muito, conclusões acerca das percepções reais dos mesmos de algo externo a nós, porque senão objetos do sentido interno (representações) também teriam de ser pensados como no espaço.

### **Observação**

Achamos conveniente acrescentar à tradução acima o texto manuscrito de Immanuel Kant.

Alam in som Diem

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.



*[Handwritten text in German, likely a fragment from Immanuel Kant's works. The text is dense and difficult to read due to the cursive script and fading. It appears to be a philosophical discussion, possibly related to the Critique of Pure Reason or the Critique of Practical Reason. The text is arranged in several paragraphs, with some lines starting with '§' or '§§'. The handwriting is very tight and fills most of the page.]*

## **Karl-Heinz Göttert. *Neues Deutsches Wörterbuch*. Köln: Helmut Lingen Verlag, 2007 ( 1150 p.)**

**Félix Bugueño Miranda**

Pode-se afirmar que a lexicografia alemã de orientação semasiológica divide-se entre aqueles dicionários que seguem o formato Duden (o *Deutsches Universalwörterbuch*, por exemplo) e aqueles que não seguem. A obra que comentamos nessa oportunidade, o *Neues Deutsches Wörterbuch* (2007), doravante nDWtb (2007), corresponde a esse segundo grupo, mas não deve nada à “família Duden”, legitimando-se por méritos próprios.

A análise considerará os componentes canônicos do dicionário, assim como o “outside matter”.

Para facilitar a análise, seguir-se-á a progressão natural do objeto dicionário. Nesse contexto, cabe assinalar que o “front matter” é extremamente simples. Consta de um manual de instruções (“Zum Gebrauch des Wörterbuches”) composto por três parágrafos. O caráter singelo do manual de instruções está plenamente justificado, já que os verbetes apresentam um programa constante de informações extremamente simples, estruturado rigorosamente na seqüência do comentário de forma antecedendo o comentário semântico. Ao manual de instruções, segue um “Inhaltsverzeichnis” que, basicamente, apresenta o conteúdo do “back matter”. O “back matter” consta de algumas considerações gerais sobre a ortografia do alemão e, como não poderia deixar de estar presente, contém também uma “kleine Grammatik des Deutschen”, um segmento quase canônico nos dicionários alemães, que ora aparece no “front matter”, ora aparece no “back matter”. Na nossa opinião, o “back matter” é o lugar mais apropriado para esse segmento. A última parte do “front matter” está reservada para um longo “Abkürzungsverzeichnis”, no qual é possível encontrar marcações tão surpreendentes como “altägypt.” (=altägyptisch), “chil.” (=chilenisch) ou “ghanai.” (=ghanaisch). Embora a correlação entre a palavra por extenso e a sua abreviatura seja clara, não se compreende muito bem por que a disposição da informação é primeiro a palavra por extenso e depois a abreviatura, quando é a abreviatura encontrada na consulta de um verbeito que leva a consultar a que palavra corresponde.

No plano macroestrutural, a primeira coisa a ser comentada é o fato de o dicionário adotar rigorosamente uma estrutura lisa, o que, para o consulente brasileiro (embora não seja ele o público-alvo primário da obra), é sempre algo bem-vindo, considerando que a práxis lexicográfica alemã prefere uma estrutura de nicho ou ninho léxico. Assim, por exemplo, o primitivo *Koalition* e seus derivados *Koalitionsfreiheit*, *Koalitionskrieg*, *Koalitionspartei*, *Koalitionspartner*, *Koalitionsrecht*, *Koalitionsregierung* e *Koalitionsvertrag* constituem verbetes independentes.

Uma amostra das letras “A”, “K” e “T” revela que, do ponto de vista da definição macroestrutural qualitativa, o dicionário optou por lematizar elementos binários. Por exemplo, ao lema *tief* seguem os lemas *tief bewegt*, *tief gefühlt*, *tief gehend*, *tief*

*Instituto de Letras / UFRGS, Av. Bento Gonçalves 9500, bairro Agronomia, 91501-970 Porto Alegre (RS) Brasil; tel: 00-55-51-33086695; e-mail: felixv@uol.com.br*

*greifend, tief liegend, tief stehend*, etc. A razão dessa lematização “sui generis” está em direta relação com a prescrição ortográfica, já que a reforma ortográfica admite tanto as formas por separado como em composto (ou seja *tief bewegt* ou *tiefbewegt*). Considerando que a consciência lingüística ainda deve perceber o participio adjetivo como um modificador “ad hoc” de *tief*, o dicionário optou, corretamente, pela lematização binária, embora o comentário de forma de cada um dos verbetes chame a atenção para o fato de existir a possibilidade do composto.

Ainda no plano macroestrutural, nDWtb (2007) apresenta a curiosidade de alternar entre “soluções polissêmicas” e “soluções homônimas”. Já é sabido que nem sempre é possível a estrita observância de princípios etimológicos para optar entre uma lematização polissêmica (a significação completa se deriva de uma única base etimológica e se agrupa, portanto, em um único lema) ou uma lematização homônima (dois ou mais verbetes apresentam um mesmo signo-lema, por se tratar de bases etimológicas diferentes). Nesses casos, o agrupamento ou ordenação das informações obedece a outras razões. A questão central é manter a homogeneidade do critério empregado. Em nDWtb (2007) encontram-se soluções polissêmicas (por identidade etimológica) e soluções homônimas (aparentemente por flexão diferente e também por bases etimológicas diferentes). Exemplos de soluções polissêmicas são: *Kater* “(...) 1) eine männliche Haus- oder Wildkatze 2) [ugs.] körperliches Unwohlsein (...)” e *Tilsiter* “(...) 1) Einwohner der Stadt Tilsit 2) Käsesorte”. No entanto, em casos como *Kaki*<sup>(1)</sup>, *Kaki*<sup>(2)</sup>, *Kalkül*<sup>(1)</sup>, *Kalkül*<sup>(2)</sup>, *Terrakota*<sup>(1)</sup>, *Terrakota*<sup>(2)</sup>, *Thai*<sup>(1)</sup>, *Thai*<sup>(2)</sup>, *Tiefdruck*<sup>(1)</sup>, *Tiefdruck*<sup>(2)</sup>, nos quais a base etimológica é claramente a mesma, nDWtb (2007) optou por uma solução homônima. A única causa que parece explicar essa decisão é o fato de haver uma diferença morfológica, mais precisamente por mudança de flexão de gênero ou número de determinadas acepções. Eis um exemplo: *Kaki*<sup>(1)</sup> “(ka|ki) das; -(s),-; auch Khaki; [pers.] eine gelbliche Erdfarbe”, *Kaki*<sup>(2)</sup> “(ka|ki) der; -(s) auch Khaki; [pers.] ein Stoff in gelblichen Braun, der zur Herstellung von Tropenuniformen verwendet wird”. Há duas coisas a comentar em relação a essa decisão. Em primeiro lugar, surpreende constatar que, contrariando a práxis mais geralmente aceita, não se marcou a lematização homônima com um expoente (o que explica porque os lemas transcritos acima aparecem com os expoentes entre parênteses). Em segundo lugar, teria sido perfeitamente possível manter a solução polissêmica, salientando, nas acepções pertinentes, mudança de gênero ou número. Acreditamos que essa decisão seja o resultado do desejo de oferecer um “Überblick” do comentário de forma, o que é uma decisão que merece ser respeitada. Finalmente, há também os casos em que a solução homônima se deve, de fato, a bases etimológicas diferentes, tais como s.v. *Karre*<sup>(1)</sup>, *Karre*<sup>(2)</sup>.

Outro aspecto a ser destacado (e de certa forma ligado à situação exposta em relação a *tief*) é a observância do princípio de “type” / “token”. Esse princípio metalexigráfico leva a diferenciar entre formas preferenciais (canônicas para efeitos de lematização) e formas de menos prestígio. No caso de *tief* há dois “types”, ou seja, ambas as formas possuem exatamente o mesmo prestígio. Nos casos de *Tip* / *Tipp*, *Toe-Loop* / *Toeloop* e *Trabi* / *Trabbi*, no entanto, o dicionário distingue entre as formas preferenciais e as de menor prestígio, através de uma lematização que leva, por procedimento remissivo, à forma canônica. É o que acontece, por exemplo, s.v. *Trabbi* “(Tra|bi) der; -s, -s; siehe: Trabbi”. Ao contrário do que se possa pensar, a distinção “type” / “token” não é óbvia em todas as tradições lexicográficas, de modo que, quando se estabelece tal diferença, o usuário

é mudo de informações essenciais. Ganha o consultante ao ter à sua disposição um segmento informativo altamente relevante e ganha o dicionário, porque demonstra possuir um alto poder de confiabilidade.

Seguindo uma tradição já clássica na metalexigrafia alemã, nDWtb (2007) lematiza também nomes próprios e siglas, tais como *Amnesty International*, *Azoren*, *Jesus Christus*, *Kapitol*, *Tchad*, *AG*, *KGB*, *TASS*, *TCS* e *THW*. Embora seja possível pensar que o dicionário é um diretório ordenado alfabeticamente para se procurar séries de letras, é para se perguntar se os nomes próprios e as siglas não ficariam melhor dispostos em ordenações macroestruturais secundárias, já que, afinal de contas, *dictionary* significa, etimologicamente, “lugar das palavras” e dificilmente poder-se-á argumentar que os nomes próprios e as siglas sejam “palavras”, entendidas como signos categoremáticos e sincategoremáticos.

Embora não seja possível estabelecer quais os critérios de seleção macroestrutural qualitativa em nDWtb (2007), uma análise superficial possibilita perceber que o dicionário está aberto ao vocabulário antiquado, posto que lematiza formas como *Tanzkarte* e *Töchterchule*, ambas marcadas como “veral[tet]” [desusado].

A análise no plano microestrutural (comentário semântico), por outro lado, começará com algo relacionado à macroestrutura. A leitura de diversos intervalos lematizados permitiu constatar um fato léxico que é fundamental para o germanista brasileiro, isto é, a lematização de “realia”, ou seja, de unidades léxicas privativas da “deutsche Kulturlandschaft”, ou, para falar em termos humboldtianos, da “deutsche Weltanschauung”. Do ponto de vista da “Darstellung des deutschen Wortschatzes” que o dicionário almeja fazer, assim como do usuário primário que o mesmo almeja atingir, o fato não tem nada de particular. No entanto, para o germanista brasileiro tem uma importância fundamental, sobretudo no âmbito da atividade tradutória, já que essas unidades constituem casos de equivalência zero na outra língua (dito em outros termos, não há equivalentes no português para essas unidades léxicas). O mérito de nDWtb (2007) é ter gerado definições extremamente claras em todos os casos analisados. Essa é uma “conditio sine qua non” para poder oferecer soluções tradutórias satisfatórias (que são sempre “ad hoc”, naturalmente). Exemplos de “realia” são: *Ältestenrat* “(...) 1) aus 23 Mitgliedern des Deutschen Bundestages bestehendes Organ zur Unterstützung des Bundespräsidenten (...)”, *Ampelkoalition* “(...) Koalition aus SPD (rot), FDP (gelb) und Grünen (grün) (...)”, *Amtsdeutsch* “(...) umständliche, unanschauliche, unlebendige Ausdrucksweise”, *Kaderschmiede* “(...) Politik in der ehemaligen DDR Bezeichnung für eine Organisation, in der Parteifunktionäre ausgebildet wurden”, *Kaltmiete* “(...) Ausdruck für einen Mietpreis ohne Nebenkosten”, *Kampfgruppe* “(...) 2) *Geschichte, Militär* in der ehemaligen DDR Ausdruck für eine bewaffnete, aus Arbeitern bestehende Miliz”. No que diz respeito à qualidade das paráfrases explanatórias, a teoria metalexigráfica ainda carece de uma teoria da definição (que, na nossa opinião, deve se sustentar em um tripé, formado por uma taxonomia de definições, um patter sintático e uma teoria semântica). Por isso, muitas definições só podem ser avaliadas “ad hoc”. Assim, por exemplo, a definição de *Amtsdeutsch* “(...) umständliche, unanschauliche, unlebendige Ausdrucksweise”, que corresponde a um sintagma nominal composto por um núcleo e três modificadores adjetivais (e que parece um procedimento “pouco ortodoxo”) caracteriza muito bem os traços semânticos da entidade nominal. Nota-se uma redação um tanto intuitiva, mas eficaz. Outros verbetes que apresentam uma boa definição são *Altkanzler*, *Altmeister* e *Tafelmusik*. Como premissa básica de análise, assume-se que uma boa definição deve ser

intensional e extensionalmente balanceada. Isso significa que deve apresentar os traços que permitam a sua apropriada conceitualização (intensionalidade), mas, ao mesmo tempo, a sua formulação deve permitir “reconhecer a coisa” na realidade extralingüística. A aplicação desses princípios permitiu detectar também definições deficitárias, tais como *Anakonda* “(...) südamerikanische ungiftige Riesenschlange”, *Boa* “(...) 1) eine Riesenschlange (...)”, *Bockwurst* “(...) eine Brühwurst”, *Hering* “(...) 1) in allen Meeren vorkommender Fisch, der zum Laichen in Küstennähe kommt (Clupea harengus) (...)” e *Kabeljau* “(...) Biologie großer See- und Speisefisch des Nordatlantiks”. A definição de *Anakonda* é um bom exemplo do exposto acima. Em primeiro lugar, do ponto de vista intensional, o adjetivo “ungiftig”, embora correto, é um desacerto, já que leva à implicatura de ser esse réptil “harmlos”. De fato, uma *Anakonda* é “gefährlich”. Do ponto de vista extensional, por outro lado, a sua caracterização como “Riesenschlange” é também correta, mas não permite um efetivo “reconhecimento da coisa”, quando comparado, por exemplo, com *Boa*. Em defesa de nDWtb (2007), é necessário salientar que plantas e animais (assim como outras categorias) apresentam uma dificuldade intrínseca no momento de serem definidos. A incorporação de elementos enciclopédicos na redação das paráfrases, assim como o emprego de gravuras (dispostas estrategicamente e suficientemente elucidativas) podem ajudar muito a melhorar a qualidade dessas definições. Ainda no âmbito da definição, há verbetes que apresentam distinguidores semânticos ou incrementos contextuais que ajudam a compreender melhor as particularidades de uma aceção. Exemplos de emprego desses mecanismos semânticos são: *Abbau* “(...) 1) (Gebäude etc.) Abbruch; Demontage 2) (Mineralien etc.) Förderung 3) *Chemie* (Verbindungen etc.) Aufspaltung; Zersetzung 4) (Preise etc.) Herabsetzung; Reduzierung”, *Tafelwasser* “(...) in Flaschen gefülltes Mineralwasser (eigentlich zur Mahlzeit an einer festlichen Tafel)”, e *Tagelöhner* “(...) Bezeichnung für einen Arbeiter, der täglich seinen Lohn erhält (und auch täglich entlassen werden kann)”.

A única decisão que lamentamos em nDWtb (2007) é o fato de não apresentar a valência nos verbos. Em uma língua como o alemão, esse segmento informativo microestrutural é fundamental, não importando se o dicionário foi desenhado para auxiliar o falante nativo ou não.

No que diz respeito ao comentário de forma, já foi mencionado que ele é extremamente simples e que contém todos os segmentos informativos microestruturais que são considerados como “canônicos” na tradição lexicográfica alemã. Apresentamos o seguinte verbe como exemplo: “*Tante-Emma-Laden* (Tan|te-Em|ma-La|den) der; -s; -Läden; Bezeichnung für ein kleines Einzelhandelsgeschäft”. O comentário de forma apresenta a separação silábica, o gênero, o morfema do genitivo e o plural (muito bem representado pela forma -*läden* com o respectivo “Umlaut”).

nDWtb (2007) apresenta um emprego moderado de procedimentos medioestruturais, como demonstrou-se já através da distinção entre “type” / “token” em *Trabi* / *Trabbi*. Em todos os casos de procedimentos medioestruturais, há uma clara correlação entre o impulso e a meta de referência, ou seja, há uma relação entre a razão que desencadeia a remissão e a informação que o consulente acaba encontrando na meta de referência.

Em síntese, nDWtb (2007) é uma aparição muito bem-vinda na “deutsche Wörterbuchlandschaft”. As eventuais deficiências apontadas ao longo da resenha são perfeitamente passíveis de correção e derivam, em parte, de problemas ainda não

suficientemente resolvidos pela teoria metalexigráfica, como já foi comentado. A única modificação urgente, na nossa opinião, é a explicitação da valência. O germanista brasileiro poderia tirar muito proveito de sua consulta.

## **Resenha: PONS Standardwörterbuch Portugiesisch-Deutsch / Deutsch-Portugiesisch. Stuttgart; Porto: Ernst Klett Verlag; Porto Editora, 2006.**

**Virginia Sita Farias**

As variáveis que devem orientar a concepção de um dicionário bilíngüe são, por um lado, a anisomorfia entre as línguas envolvidas, e, por outro lado, a função (passiva ou ativa), a direção ( $L_A \rightarrow L_B / L_B \rightarrow L_A$ ) e o usuário (falante nativo da  $L_A$  ou da  $L_B$ ). Partiremos, portanto, desses parâmetros básicos para analisar o *PONS Standardwörterbuch Portugiesisch-Deutsch / Deutsch-Portugiesisch* (2006) (doravante, SWPD 2006).

O cruzamento das variáveis mencionadas permite determinar a existência de, no mínimo, quatro dicionários para cada par de línguas. Dessa forma, para o par de línguas português e alemão, deveria haver, pelo menos em teoria, as seguintes obras: 1) dicionário alemão-português para as tarefas de decodificação do falante nativo de português (passivo); 2) dicionário português-alemão para as tarefas de codificação do falante nativo de português (ativo); 3) dicionário português-alemão para as tarefas de decodificação do falante nativo de alemão (passivo), e 4) dicionário alemão-português para as tarefas de codificação do falante nativo de alemão (ativo). SWPD (2006), no entanto, não está destinado exclusivamente a falantes nativos de uma ou de outra língua. Ainda que essa informação não seja apresentada de forma explícita, a presença de determinados elementos, tais como um apêndice gramatical tanto da língua portuguesa quanto da língua alemã, bem como a apresentação do conteúdo e da estrutura do dicionário em ambas as línguas, permite-nos inferir que se trata de um dicionário com pretensões de ser bifuncional. Em outras palavras, a direção português-alemão foi concebida para auxiliar os falantes nativos de português a produzir textos em língua alemã e, ao mesmo tempo, ajudar os falantes nativos de alemão a compreender textos em língua portuguesa. O inverso, por sua vez, ocorre com a direção alemão-português. Convém advertir, contudo, que um dicionário bidirecional, como parece ser o caso de SWPD (2006), é um projeto muito difícil de ser executado, posto que uma obra desse tipo deveria conter um número realmente elevado de informações tanto em nível macro quanto microestrutural em ambas as direções, a fim de converter-se em um auxílio efetivo para os falantes nativos das duas línguas envolvidas nas funções passiva e ativa concomitantemente. Assim, pois, ainda que SWPD (2006), pelo menos à primeira vista, pareça conter um número considerável de informações macro e microestruturais, os problemas decorrentes da pretensão de ser uma obra bidirecional manifestam-se, como veremos a seguir, ora pela ausência de indicações que seriam imprescindíveis para um determinado usuário, ora pela presença de informações supérfluas.

Antes de passarmos à análise da macro e da microestrutura, seria conveniente

---

*Virginia Sita Farias, Mestranda em Lexicografia e Terminologia: Relações Textuais – UFRGS – Av. Bento Gonçalves, 9500. Cep 91540-000 Bairro Agronomia - Porto Alegre, RS, Brasil.  
E-mail: [virginiafarias@terra.com.br](mailto:virginiafarias@terra.com.br)*

examinar brevemente o *outside matter* (ou textos externos) de SWPD (2006). O *outside matter* subdivide-se em *front matter* (ou partes introdutórias), *middle matter* (o material interpolado na macroestrutura) e o *back matter* (os apêndices localizados após as nomenclaturas principais). O *front matter* deve cumprir duas funções básicas: 1) apresentar os objetivos da obra, e 2) servir como um manual de instruções de uso da mesma. No que tange à segunda função, SWPD (2006) a cumpre de maneira irrepreensível. Assim, pois, a obra em questão, além do índice, de duas listas com os símbolos fonéticos da língua alemã e da língua portuguesa e de uma lista com as abreviaturas utilizadas, ainda apresenta, no seu *front matter*, uma seção intitulada “Conteúdo e estrutura” (“*Inhalt und Aufbau*”), onde são descritos, pontual e objetivamente, em ambas as línguas, todos os tipos de informações microestruturais oferecidas no dicionário, de tal modo que os usuários rapidamente poderão aprender a acessá-las. Por outro lado, no que concerne à primeira função, esta não é contemplada em SWPD (2006), posto que o dicionário não apresenta em parte alguma os objetivos que pretende cumprir, nem define o público ao qual se destina. Assim, pois, o caráter bifuncional do dicionário, tal como assinalamos anteriormente, somente pode ser inferido mediante o exame dos seus componentes estruturais. Essa, sem embargo, não é uma tarefa de fácil execução para o público médio consulente de obras de referência, considerando que o mesmo, normalmente, não possui conhecimento suficiente de lexicografia, para que possa realizar um julgamento preciso das obras que utiliza.

O *middle matter* de SWPD (2006), por sua vez, constitui-se de uma série de notas explicativas inseridas entre os verbetes, as quais estão destinadas ao esclarecimento de questões culturais, ou ao tratamento de questões lingüísticas, tais como os falsos amigos e os *realia*. Entre as notas que tratam de questões culturais, incluem-se, por exemplo, às relativas a *carnaval*, na direção português-alemão, e a *Berliner Filmfestspiele*, na direção alemão-português. Já entre as notas que contemplam questões lingüísticas, estão a nota sobre *carta*, na direção português-alemão, que salienta que essa unidade léxica é um falso amigo de *Karte*, bem como as notas sobre os *realia caipirinha*, na direção português-alemão, e *Abitur*, na direção alemão-português. A apresentação dos *realia* em notas explicativas é uma solução metodológica bastante pertinente de SWPD (2006), posto que para tais unidades léxicas, que constituem o mais alto grau de anisomorfia entre línguas em nível léxico, não é possível apresentar um equivalente na língua de destino.

Por fim, o *back matter* é constituído por um apêndice gramatical do alemão e outro do português. É justamente na constituição desse componente estrutural que se pode perceber uma sutil tendência do dicionário no sentido de favorecer o consulente que tem o alemão como língua materna. Assim, pois, ao passo que o apêndice gramatical da língua alemã não ultrapassa 11 páginas, o apêndice gramatical da língua portuguesa estende-se por 41 páginas. Além de aspectos de morfologia e sintaxe do português, o referido apêndice ainda apresenta algumas indicações gerais sobre a pronúncia brasileira (considerando que a pronúncia portuguesa é apresentada no *front matter*), um quadro com números, medidas e pesos e um quadro com as abreviaturas mais frequentes.

Passamos, agora, às considerações acerca da macroestrutura. Em relação à seleção lexical do dicionário, SWPD (2006) assume como formas não marcadas diatopicamente, por um lado, o alemão falado na Alemanha, e, por outro lado, o português peninsular. Salientamos que, uma vez mais, essa informação, que seria imprescindível para os usuários, não é apresentada de maneira explícita no *front*



*matter* da obra. A preferência de SWPD (2006) pelas variedades diatópicas do alemão e do português acima indicadas pode ser constatada apenas pelo exame de determinados elementos presentes na obra: 1) no *front matter*, mais especificamente na seção “Conteúdo e estrutura”, a variedade brasileira do português, bem como as variedades austríaca e suíça do alemão, são consideradas regionalismos, o que significa que as formas e os significados próprios do português do Brasil e do alemão da Áustria e da Suíça são considerados diatopicamente marcados em relação aos de Portugal e aos da Alemanha; 2) na macroestrutura, na direção português-alemão, SWPD (2006), na maioria das vezes, não deixa de arrolar as formas do português do Brasil, porém, em todos os casos, sempre utiliza o recurso medioestrutural de remissão à forma do português europeu, que é considerada a não marcada, como ocorre, por exemplo, com as entradas *pimentão* e *registrar*, a partir das quais apenas se remete às entradas relativas às formas portuguesas *pimento* e *registar*; e 3) ainda no âmbito da macroestrutura, na direção português-alemão, o dicionário em questão, mesmo que poucas vezes, não registra a forma brasileira, limitando-se a apresentar apenas a forma europeia, de modo que, em relação ao par *mouse* / *rato*, por exemplo, SWPD (2006) opta por registrar apenas a forma *rato*, omitindo o brasileirismo *mouse*. Por outro lado, no que tange à macroestrutura no sentido alemão-português, as soluções dadas geralmente são diferentes. Quando se opta por registrar uma forma austríaca ou suíça, o dicionário nunca apresenta uma remissão, mas simplesmente o equivalente na língua portuguesa, como ocorre em “**Backrohr** nt <-(e)s, -e> (*österr*) forno m” e em “**Velo** [‘ve:lo] nt <-s, -s> (*schweiz*) bicicleta f”. O fato de escolher uma determinada norma para ser privilegiada no dicionário, antes de ser um problema, é algo extremamente importante na concepção de qualquer obra lexicográfica. Assim, pois, a falha de SWPD (2006) não consiste em ter optado por privilegiar uma ou outra variedade diatópica do português e do alemão. As opções feitas por SWPD (2006), aliás, parecem-nos bastante coerentes, considerando que se trata de uma obra realizada em cooperação entre Alemanha e Portugal. Entretanto, a decisão de incorporar os usos do Brasil, da Áustria e da Suíça, ainda que como regionalismos, abre a possibilidade de que os estudantes desses países também utilizem a obra em questão, de tal forma que a falha de SWPD (2006) reside, em primeiro lugar, no fato de que a informação acerca das variedades do português e do alemão privilegiadas não é apresentada de forma clara no *front matter*, e, em segundo lugar, no fato de que, como vimos, não se mantém uma constância na apresentação das unidades léxicas diatopicamente marcadas no dicionário. Assim, pois, em casos como o de *mouse* / *rato*, em que a forma do português brasileiro não é apresentada, seria necessário que o estudante brasileiro conhecesse a designação usada em Portugal para, finalmente, chegar ao equivalente em alemão. Por outro lado, o falante nativo de alemão que se depara com o brasileirismo em um determinado texto, caso não o conheça, não poderia resolver a sua dúvida com o auxílio do dicionário.

No que diz respeito aos *tokens* em SWPD (2006), por sua vez, deve-se destacar não somente a sistematicidade, mas também a pertinência da sua apresentação. O dicionário em questão costuma registrar participípios irregulares, tais como *reaberto* e *reescrito*, na direção português-alemão, e *gesessen* e *gesprochen*, na direção alemão-português, formas verbais flexionadas irregulares, tais como *seja*, na direção português-alemão, e *gab* e *kam*, na direção alemão-português, superlativos e comparativos irregulares, tais como *fideltíssimo* (superlativo de *fiel*), na direção português-alemão, e *besser* (comparativo de *gut*) e *beste* (superlativo de *gut*), na

direção alemão-português, além de formas pronominais declinadas, tais como *dich*, *dir*, *mich* e *mir*, na direção alemão-português. A lematização de *tokens* como os mencionados acima tem a função exclusiva de auxiliar nas atividades de decodificação, de tal maneira que, em vista da bidirecionalidade almejada por SWPD (2006), justifica-se a sua inclusão em ambas as direções. Deve-se, no entanto, atentar para o fato de que, especialmente no caso das formas variantes, os *tokens* registrados nem sempre são úteis. SWPD (2006) lematiza, por exemplo, *afeção*, *infetado* e *infetar* como variantes brasileiras de *afeção*, *infectado* e *infetar*, quando, na verdade, tais unidades léxicas parecem ser pouco usadas, e não marcadas diatopicamente. O registro de unidades léxicas como essas não é pertinente para os usuários que têm o português como língua materna, já que não será por meio delas que acessar a informação desejada para codificação em língua alemã, nem tampouco terá muita utilidade para a realização das tarefas de decodificação dos falantes nativos de alemão, posto que é pouco provável que os mesmos se deparem com uma das variantes citadas em textos de língua portuguesa.

A última questão que destacamos com relação à macroestrutura é a organização do material léxico. SWPD (2006) opta por uma estrutura lisa, sem lematização de lexias simples e compostas como sub-entradas e, por conseguinte, sem quebra da ordenação alfabética, o que favorece principalmente o usuário de língua portuguesa, cuja tradição lexicográfica, ao contrário do que ocorre com a tradição lexicográfica de língua alemã, tem como uma das suas principais características a preferência por esse tipo de ordenação. Assim, pois, em SWPD (2006), são apresentadas como sub-entradas apenas as unidades fraseológicas. Nesse caso, em muitas situações, opta-se, acertadamente, por oferecer o mesmo fraseologismo em mais de um verbete, a fim de facilitar o acesso do estudante a essa informação. Uma expressão como *as aparências iludem* (*der Schein trügt*), por exemplo, pode ser encontrada tanto s.v. *aparências*, na direção português-alemão quanto s.v. *Schein* e s.v. *trügen*, na direção alemão-português.

Passamos, finalmente, ao tratamento de algumas questões microestruturais. O primeiro aspecto analisado será a apresentação dos equivalentes léxicos, considerando que essa é a informação mais importante em um dicionário bilingüe. Em primeiro lugar, convém salientar que a escolha das variedades alemã e portuguesa como não marcadas interfere também na microestrutura, posto que os equivalentes apresentados, em muitos casos, correspondem a unidades léxicas pertencentes a essas variedades. Para um estudante brasileiro que pretende executar uma tarefa de codificação lingüística, encontrar, s.v. *bicicleta*, na direção português-alemão, apenas o equivalente *Fahrrad*, e não, por exemplo, a designação *Velo*, usada na Suíça, como ocorre em SWPD (2006), não será um grande problema, dado que, em geral, o ensino de alemão como língua estrangeira privilegia a norma da Alemanha. Entretanto, se o aprendiz brasileiro de alemão busca um auxílio para a execução de uma atividade de decodificação, encontrar, s.v. *Damenbinde* ou s.v. *Grasfläche*, na direção alemão-português, os equivalentes *penso higiênico* e *relvado*, respectivamente, não será de muita utilidade. Isso, provavelmente, obrigará o estudante brasileiro a realizar uma consulta complementar a um dicionário monolíngüe de português para poder entender o significado dos equivalentes dados. É certo, porém, que na maior parte dos verbetes incluídos na direção alemão-português, SWPD (2006) apresenta como equivalentes tanto as formas portuguesas quanto as brasileiras, a exemplo do que ocorre em “**Autobus** [‘a tob s] m <-ses, -

se> (*in Stadt*) autocarro *m*; (*brasil*) ônibus *m*; (*Überlandbus*) camioneta *f*; (*brasil*) ônibus *m*". Essa seria a maneira mais correta de atuar em todos os casos.

Ainda no que diz respeito à apresentação dos equivalentes, destacamos alguns outros problemas pontuais. SWPD (2006, s.v. *anstehen*, ac. 1) oferece como equivalentes *esperar pela sua vez* e *meter-se na bicha*. A segunda expressão, no entanto, apresenta dois problemas sérios. Em primeiro lugar, possui uma frequência de uso muito baixa. Em segundo lugar, é coloquial, enquanto a palavra-entrada possui uma conotação neutra. Como é sabido, a equivalência entre as designações das duas línguas postas em contraste deve dar-se tanto em nível de denotação quanto em nível de conotação, de tal forma que a expressão *meter-se na bicha* não pode ser apresentada como uma equivalência total de *anstehen*. Por fim, se analisamos o verbete do ponto de vista do consulente brasileiro, ainda encontramos o problema de que tal expressão é própria do português de Portugal, o que pode acarretar os inconvenientes antes mencionados. Sendo assim, o segundo equivalente oferecido em SWPD (2006, s.v. *anstehen*, ac. 1), tendo em vista a sua bidirecionalidade, não serve para o falante nativo de alemão que pretende produzir em língua portuguesa, e tampouco terá muita utilidade para o falante nativo de português que pretende compreender um texto em língua alemã. Em SWPD (2006, s.v. *Aufschneider*), por sua vez, temos um outro exemplo de equivalente problemático na direção alemão-português. Nesse caso, o dicionário em questão apresenta como equivalente a designação *gabarola*, que, por possuir uma frequência de uso baixa, novamente terá pouca utilidade para as tarefas de codificação em língua portuguesa e de decodificação da língua alemã.

Ainda no plano das informações de cunho semântico, convém destacar como um ponto positivo a presença massiva, em SWPD (2006), de distinguidores semânticos que servem como auxiliares para a codificação na língua estrangeira, como, por exemplo, em "**comer** [k 'mer] **I. vt 1.** (*peessoa*) essen; (*animal*) fressen **2.** (*palavras*) verschlucken **3.** (*xadrez, damas*) schlagen **4.** (*ferrugem*) zerfressen **5.** (*coloq: enganar*) hereinlegen **6.** (*de raiva*) fressen **7.** (*coloq: sexualmente*) vernaschen". A crítica, no entanto, deve recair sobre o fato de que SWPD (2006) costuma utilizar o mesmo espaço no interior do verbete para oferecer outros tipos de informações, como em "**registrar vt 1.** (*oficialmente*) eintragen; (*patente*) anmelden [...]", onde o elemento que aparece entre parênteses representa uma colocação. As informações sobre colocação, por sua vez, muitas vezes também são incluídas após os equivalentes, juntamente com as demais unidades fraseológicas, como em "**crasso 2.** (*grosso*) dick; **erro ~** Klops *m*".

Um outro ponto positivo no que concerne às informações microestruturais de SWPD (2006) é a grande quantidade de informações gramaticais. Assim, nos verbetes relativos aos substantivos na direção alemão-português, são apresentados, sistematicamente, o feminino dos substantivos e adjetivos, nos casos em que existem as duas formas, além das terminações de nominativo plural, para os substantivos femininos, e de genitivo singular e de nominativo plural, para os substantivos masculinos e neutros, como, por exemplo, em "**Kontrolleur(in)** [k ntr 'l : ] *m(f)* <-s, -e o -innen> revisor, revisora *m.f.*". Já no caso dos verbos, o dicionário, além da transitividade, do caso que rege e das preposições exigidas, costuma informar também se se trata de um verbo de partícula separável (por meio de uma barra vertical) ou se o particípio não é formado com o prefixo *ge-* (por meio de um asterisco), como nos seguintes casos: "**einladen vt irr 1.** (*Gäste*) convidar (*zu para*); **darf ich Sie auf ein Bier ~?** Posso convidá-lo para (beber) uma cerveja? **2.** (*Ware*)

carregar (*in para*)” e “**entreißen\*** *vt irr jdm etw* ~ arrancar / arrebatar a.c. de alguém”. Como vemos, em todos os casos, as informações gramaticais apresentadas servem para a produção em língua alemã. Entretanto, as mesmas são oferecidas na direção alemão-português, que, do ponto de vista do aprendiz de alemão, serve justamente para a função passiva. Na direção português-alemão, que para o estudante em questão, serve à função ativa, por sua vez, ainda que sejam indicadas sistematicamente determinadas informações que servem para a codificação em língua alemã, tais como as preposições exigidas pelos verbos, não estão presentes a maior parte das informações pertinentes à produção indicadas na direção alemão-português. Dessa forma, para que tenha um aproveitamento total do dicionário, o usuário, ao consultar a obra na direção português-alemão, a fim de obter um equivalente em língua alemã para uma dada designação em língua portuguesa, vê-se forçado, em muitos casos, a uma consulta adicional, a fim de angariar as demais indicações necessárias para a realização de suas tarefas de produção lingüística.

Apesar das restrições aqui apontadas, gostaríamos de frisar que SWPD (2006) é um dicionário altamente recomendável para os aprendizes brasileiros de alemão, em especial tendo em vista a quantidade e a qualidade das informações microestruturais que a obra em questão apresenta. É necessário, contudo, que o estudante procure conhecer bem o dicionário com o qual está lidando, a fim de que as limitações que a obra apresenta possam ser superadas.