

Apresentação

A *Revista Pandaemonium Germanicum* n. 15 (2010.1) reúne nove artigos e uma resenha, escritos por pesquisadores de diferentes gerações e culturas que, em sua maioria, abordam variados temas sob uma perspectiva interativa e integrativa entre diversos campos do saber, autores ou mídias. As interfaces exploradas nos vários trabalhos refletem, assim, esse tipo de enfoque que cada vez mais se consolida na prática do pensamento crítico e na reflexão teórica ao propor formas variantes de investigar e olhar o mundo.

Na seção de literatura, Georg Christoph Lichtenberg, físico, matemático e escritor satírico da *Aufklärung*, autor muito pouco estudado na germanística do Brasil, é alvo de pesquisa de Sabine MAINBERGER, que analisa o aforismo J 528 em seu artigo „*Etwas über Gleise* oder Versuchsanordnung öffentlicher Platz zu Lichtenbergs Sudelbuchaufzeichnung J 528“. Dentre as abordagens desse gênero de natureza filosófica, a autora aponta a relação entre a razão e fatores antropológicos e sociais.

Wilma Patricia MAAS investiga, em seu artigo “Hermenêutica e anti-hermenêutica. Friedrich Schlegel e Schleiermacher”, a questão: seria Friedrich Schlegel predecessor de Schleiermacher? Para esclarecer o debate, a autora lança mão de três ensaios de Schlegel, através dos quais procura dar destaque à relação entre a filologia praticada por Schlegel e a hermenêutica como a entendeu Schleiermacher.

Ainda no âmbito da *Frühromantik*, o trabalho de Natália FADEL sobre “A eterna busca da Verdade em *Die Lehrlinge zu Saís*, de Novalis” traça um paralelo entre o uso alegórico do mito de Saís, tal como concebido pelo poeta romântico, e o poema de Schiller sobre o mesmo tema, com o intuito de caracterizar o conceito de verdade segundo Novalis.

Alfred Döblin, um dos fundadores do romance moderno da literatura alemã, é apresentado no trabalho de Élcio Loureiro CORNELSEN, “O estilo em Alfred Döblin”, como teórico da literatura, ao desenvolver sua concepção da obra épica em um tempo denominado por Döblin de “era da técnica”. Os procedimentos ligados à arte e à ciência demandariam, então, características estilísticas como o “estilo cinematográfico”, a “despersonalização”, a “fantasia factual” e a “fantasia cinética”.

Apresentação

A arte através da música, o artista e sua relação com a sociedade são o tema do artigo de Maryson José Siqueira BORGES “A música demoníaca de Adrian Leverkühn como síntese da danação romântica da arte moderna”. A partir de três ângulos distintos e complementares, o autor desenvolve sua argumentação ao mostrar a obra *Dr. Faustus* como ápice estético, moral e social de Thomas Mann, ao discutir as origens românticas da música dodecafônica e a dialética da consciência tardia do protagonista no romance, Adrian Leverkühn.

O trabalho de Simone MALAGUTI “Antes da Queda do Muro, além dele e sem ele: A estética emergente em *Die neuen Leiden...*” versa sobre a intertextualidade entre o romance de Plenzdorf *Die neuen Leiden des jungen W.* e os romances de Goethe, Defoe e Salinger. Esse romance, visto como modelar para o trabalho de memória cultural da antiga RDA, é analisado nos processos de transformação em diálogo com seus pré-textos.

Elisandra de Souza PEDRO, em seu artigo “Os dois Oskar Matzerath”, explora as peculiaridades intertextuais e intermediais entre a obra literária *Die Blechtrommel* e a sua versão fílmica: como o romancista constrói o complexo foco narrativo e o cineasta trabalha esta estrutura em seu filme, obtendo-se como resultado diferentes formas de percepção e interpretação tanto do narrador-personagem quanto do seu universo.

O artigo de Ruth BOHUNOVSKY, “À procura da literatura austríaca: da construção à análise de um mito”, defende a ideia de que a literatura austríaca deva ser compreendida em sua especificidade e não apenas como uma das manifestações da literatura alemã. Para tanto, a autora, baseada na argumentação de teóricos como MENASSE, SCHMIDT-DENGLER, SEBALD, WEISS e ZEYRINGER, advoga a tese de que a peculiaridade da literatura austríaca resulta, sobretudo, das particularidades dos contextos histórico, político e social do Estado Áustria, inerente aos seus escritores.

Na seção de linguística, Winfried ULRICH conceitua o léxico mental enquanto sistema, no qual os lexemas são assimilados e armazenados segundo regras determinadas. A microestrutura dessa rede de relações de significados é baseada na polissemia, representada aqui pelo significado prototípico de um lexema central e de seus significados periféricos. Esses dados são ilustrados em exercícios-modelo que podem ser aplicados em sala de aula.

Na seção reservada a resenhas é apresentado o livro publicado em 2009: *LTI – A Linguagem do III Reich*, de Victor KLEMPERER, em tradução de Miriam Ölsner, editado

Apresentação

pela Contexto e resenhado por Luis KRAUSZ. Trata-se de um estudo instigante e lúcido sobre a língua do III Reich, que oferece valioso material bibliográfico para trabalhos acadêmicos nesse campo.

Agradecemos aos autores dos artigos, aos pareceristas e revisores, que tornaram possível a edição deste número da revista *Pandaemonium Germanicum*. Nosso agradecimento especial a Deusa Pinheiro Passos pela revisão dos abstracts, e a Tinka Reichmann, pela versão alemã da apresentação.

Eloá Heise e Masa Nomura

Geleitwort zur 15. Ausgabe

Die 15. Ausgabe der Zeitschrift *Pandaemonium Germanicum* (2010.1) hält neun Aufsätze und eine Rezension vor, die von Wissenschaftlern unterschiedlicher Generationen und Kulturen verfasst wurden und in denen die untersuchten Wissensbereiche, Autoren oder Medien zum großen Teil aus einer interaktiven und grenzüberschreitenden Perspektive heraus betrachtet werden. Daher reihen sich diese Arbeiten in eine Tendenz ein, die sich in der Praxis des kritischen Denkens und der theoretischen Reflexion immer deutlicher herausgebildet hat: Die Welt wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln beobachtet und beschrieben.

In der literaturwissenschaftlichen Sektion steht ein in der Germanistik in Brasilien wenig bekannter Autor unter Sabine MAINBERGERS Lupe: der Physiker, Mathematiker und satirische Schriftsteller der Aufklärung Georg Christoph Lichtenberg. Die Autorin untersucht in ihrem Beitrag „*Etwas über Gleise* oder Versuchsanordnung öffentlicher Platz zu Lichtenbergs Sudelbuchaufzeichnung J 528 den Aphorismus J 528“. In dieser eher philosophisch geprägten Arbeit weist die Verfasserin auf die Beziehung zwischen der Vernunft und anthropologisch-gesellschaftlichen Faktoren hin.

Wilma Patricia MAAS wiederum geht in ihrem Aufsatz „Hermenêutica e antihermenêutica. Friedrich Schlegel e Schleiermacher“ [Hermeneutik und Antihermeneutik. Friedrich Schlegel und Schleiermacher] der Frage auf den Grund, ob Friedrich Schlegel als Schleiermachers Vorgänger angesehen werden kann. Zur Erläuterung ihrer Position greift die Autorin auf drei Schriften Schlegels zurück, in denen sie die Beziehung zwischen seinem philologischen und Schleiermachers hermeneutischem Ansatz aufzeigt.

Auch Natália FADELS Arbeit ist in der Frühromantik angesiedelt. In „A eterna busca da Verdade em *Die Lehrlinge zu Saïs*, de Novalis“ [Die ewige Suche nach der Wahrheit in Novalis' *Die Lehrlinge zu Saïs*] vergleicht sie die allegorischen Bedeutungen des Mythos von Saïs bei Novalis und Schillers Gedicht über das gleiche Thema, um Novalis' Erkenntnis der Wahrheit zu beschreiben.

Alfred Döblin, einer der Gründer des modernen Romans der deutschen Literatur, wird in Elcio Loureiro CORNELSENS Beitrag „O estilo em Alfred Döblin“ [Der Stil bei

Geleitwort

Alfred Döblin] als Literaturtheoretiker dargestellt, der sein Werk in einer Zeit, die von ihm selbst als „Zeitalter der Technik“ bezeichnet wird, geschaffen hat. Aus diesem Grund sei es seiner Auffassung nach notwendig, in Kunst und Wissenschaft auf stilistische Mittel wie den „Kinostil“, die „Entmenschlichung“, die „Tatsachenphantasie“ und die „Bewegungsphantasie“ zurückzugreifen.

Die Musik als Kunstform, der Künstler und seine Beziehung zur Gesellschaft sind das Thema des Aufsatzes von Maryson José Siqueira BORGES „A música demoníaca de Adrian Leverkühn como síntese da danação romântica da arte moderna“ [Die teuflische Musik des Adrian Leverkühn als Synthese der romantischen Verdammung der modernen Kunst]. Der Autor entwickelt seine Argumentation von drei unabhängigen und sich gegenseitig ergänzenden Blickwinkeln aus und zeigt durch die Besprechung der romantischen Ursprünge der Zwölftonmusik und der Dialektik der späten Einsicht des Protagonisten Adrian Leverkühns auf, dass *Doktor Faustus* Thomas Manns ästhetischer, moralischer und gesellschaftlicher Höhepunkt ist.

Simone MALAGUTI geht in ihrem Beitrag „Antes da Queda do Muro, além dele e sem ele: A estética emergente em *Die neuen Leiden...*“ [Vor dem Mauerfall, nach ihm und ohne ihn: die in *Die neuen Leiden...* entstehende Ästhetik] auf die Intertextualität zwischen dem Roman *Die neuen Leiden des jungen W.* und Goethes, Defoes und Salingers Werke ein. Plenzdorfs Roman gilt als ein Vorbild für die kulturelle Gedächtnisschreibung der ehemaligen DDR und wird im Hinblick auf die Anpassungen und Veränderungen im Dialog mit den anderen Werken besprochen.

Elisandra de Souza PEDRO widmet sich in ihrem Aufsatz „Os dois Oskar Matzerath“ [Die zwei Oskar Matzeraths] den intertextuellen und intermedialen Besonderheiten in dem Roman und dem Film *Die Blechtrommel*. Sie untersucht vor allem, wie der Schriftsteller die komplexe Erzählung aufgebaut hat und wie der Filmemacher diese Struktur im Film umsetzt, was zu unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Interpretationsformen des Ich-Erzählers und seines Umfelds führt.

In ihrem Beitrag „À procura da literatura austríaca: da construção à análise de um mito“ [Auf der Suche nach der österreichischen Literatur: von dem Aufbau zur Analyse eines Mythos] vertritt Ruth BOHUNOVSKY die Ansicht, dass die österreichische Literatur in ihrer Besonderheit verstanden werden muss und nicht nur als eine Facette der deutschen Literatur. Die Autorin greift unter anderem auf die Argumentationen von MENASSE, SCHMIDT-DENGLER, SEBALD, WEISS und ZEYRINGER

Geleitwort

zurück und führt an, dass die österreichischen Schriftsteller vor allem durch den einzigartigen historischen, politischen und gesellschaftlichen Kontext Österreichs geprägt wurden.

In der sprachwissenschaftlichen Sektion beschreibt Winfried ULRICH das mentale Lexikon als System, in dem Lexeme aufgenommen, gespeichert und nach bestimmten Regeln geordnet und eingesetzt werden. Die Mikrostruktur dieses Netzwerks bildet die Polysemie, die mit Hilfe von Kernbedeutung und Nebenbedeutungen einzelner Lexeme dargestellt werden kann. Anhand von Musterübungen wird gezeigt, wie dieses Thema im muttersprachlichen Unterricht didaktisch umgesetzt werden kann.

In der Rubrik „Rezensionen“ bespricht Luis KRAUSZ das 2009 im Verlag Contexto veröffentlichte Buch *LTI – A Linguagem do III Reich* von Victor KLEMPERER (Übersetzung von Miriam Ölsner). Es handelt sich hierbei um eine spannende und gleichzeitig nüchterne Beschreibung der Sprache des Dritten Reichs und stellt eine wahre Fundgrube für Forschungsarbeiten in diesem Bereich dar.

Wir danken den Autoren der Aufsätze, den Gutachtern und Korrektoren, die die Herausgabe dieser Auflage der Zeitschrift *Pandaemonium Germanicum* ermöglicht haben. Unser besonderer Dank gilt Deusa Pinheiro Passos für die Korrektur der englischsprachigen Abstracts und Tinka Reichmann für die deutsche Übersetzung des Geleitworts.

Eloá Heise und Masa Nomura

Pandaemonium Germanicum

Revista de estudos germanísticos

ISSN 1982-8837

USP - Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. João Grandino Rodas

Vice-Reitor: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

www.usp.br

FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

Vice-Diretor: Prof. Dr. Modesto Florenzano

www.fflch.usp.br

DLM – Departamento de Letras Modernas

Chefe: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

Vice-Chefe: Profa. Dra. Laura Izarra

www.fflch.usp.br/dlm

Área de Alemão/ Institut für Deutsch

www.fflch.usp.br/dlm/alemao

Editores responsáveis / Herausgeberteam

Eloá Heise

Eva Glenk

Juliana P. Perez

Masa Nomura

Conselho Editorial / Herausgeberkommission

Claudia Dornbusch

Eliana Fischer

Eva Glenk

Helmut Galle

João Azenha Júnior

José Simões

Juliana P. Perez

Maria Helena V. Battaglia

Selma Meireles

Tércio Redondo

Tinka Reichmann

Conselho Científico / Wissenschaftlicher Beirat:

Berthold Zilly (Freie Universität Berlin)

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (USP, São Paulo)

Dagmar v. Hoff (Universität Hannover)

Deusa Maria P. Passos (USP, São Paulo)

Élcio Cornelsen (UFMG, Belo Horizonte)

Francis Aubert (USP, São Paulo)

Hardarik Blühdorn (IDS-Mannheim)

Heinz Vater (Universität Köln)

Hinrich C. Seeba (University of Berkeley, California)
Ingedore Koch (UNICAMP, Campinas)
Irene Aron (USP, São Paulo)
Karin Volobuef (UNESP, Araraquara)
Marcus Mazzari (USP, São Paulo)
Paulo Soethe (UFPR, Curitiba)
Stella Tagnin (USP, São Paulo)
Ulrich Beil (Universität München)
Walter Moser (Université de Montreal)
Werner Heidermann (UFSC, Florianópolis)
Willi Bolle (USP, São Paulo)

Projeto do site:

Denis Bevenuto

Projeto de capa:

Isabel Carballo

Ficha catalográfica

Serviço de Biblioteca e Documentação da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Pandaemonium Germanicum : revista de estudos germanísticos [Recurso eletrônico] / Departamento de Letras Modernas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. -- n. 11 (2007) -. -- São Paulo : Humanitas, 2007-
Online.

Anual.

Modo de acesso: World Wide Web.

Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/>

Originalmente publicado em forma impressa: N. 1(1997)-n. 10(2006).

1. Língua alemã. 2. Literatura alemã. 3. Linguística. 4. Tradução. 5. Cultura alemã. I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas.

21ª. CDD 430
830

ISSN 1982-8837

Copyright dos autores

„etwas über Gleise“ oder Versuchsanordnung öffentlicher Platz. Zu Lichtenbergs Sudelbuchaufzeichnung J 528

Sabine Mainberger¹

Abstract: The essay analyses the aphorism J 528 in Lichtenberg's Sudelbüchern as a model study of elementary questions and interests of the enlightenment, and as an example of the author's specific way of thinking and writing focusing on three aspects: 1) epistemological: Lichtenberg's text deals with the relationship between reason and anthropological as well as social factors, offering a kind of genealogy of rational behavior; 2) methodological and poetological: The text is a paradigm of Lichtenberg's transferring scientific method to non-scientific subjects; 3) reception: Lichtenberg's poetics find their complement in a specific way of reading: The reader has to be as active as the writer and is invited to do similar scientific experiments as does the observer of the public place he reads about. In other notes in the Sudelbücher, Lichtenberg attends to problems of physiology and psychology of perception as, in the 20th century, they will be a main issue in the theory of Gestalt. As Lichtenberg's way of thinking and writing is a criticism of self imposed immaturity as well as of dogmatic rationalism, enlightenment itself is enlightened.

Keywords: Lichtenberg, experiment, scientific method, poetics

Zusammenfassung: Der Aufsatz analysiert die Sudelbuchaufzeichnung J 528 als Modellstudie zu grundsätzlichen aufklärerischen Fragen und als Beispiel für Lichtenbergs besonderes Denk- und Schreibverfahren in drei Hinsichten: 1) in epistemologischer beleuchtet Lichtenbergs Text das Verhältnis der Vernunft zu anthropologischen und sozialen Faktoren und gibt eine Art Genealogie des Rationalen; 2) in methodologischer und poetologischer ist der Text ein Paradigma für den Transfer wissenschaftlicher Methodik auf nichtwissenschaftliche Gegenstände; 3) in rezeptionstheoretischer findet diese Poetik ihr Pendant in einer von Lichtenberg ebenfalls bedachten aktiven, gegenstandsgenerierenden Lektüre. In anderen Notaten in den *Sudelbüchern* ist er wahrnehmungsphysiologischen und -psychologischen Problemen auf der Spur, die die Gestalttheorie des 20. Jahrhunderts beschäftigen werden. Kritisch gegen selbstverschuldete Unmündigkeit wie gegen Rationalismus betreibt er Aufklärung über Aufklärung.

Stichwörter: Lichtenberg, Versuch, wissenschaftliche Methodik, Poetik

¹ Professorin für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.
Email: s.mainberger@uni-bonn.de

Mainberger S. – Versuchsanordnung öffentlicher Platz

Am Ende führt alles auf die Frage hinaus: Entsteht der Gedanke aus Bewegung oder
Bewegung aus Gedanke?

Lichtenberg

Vor 20 Jahren wohnte ich einem freien Platz gegenüber, der zwischen 2 parallelen Straßen lag, und nur an der Seite gepflastert war. Ereignete sich nun der Fall daß jemand – doch hier wird es gut sein erst eine Figur zu entwerfen und zwar der Kürze wegen bloß im Kopfe. Man denke sich ein Quadrat, dessen 4 Winkel ich mit A B C D bezeichnen will, und zwar sollen A und B die beiden oberen, C und D aber die beiden unteren andeuten, und A soll D, und B dem C gegenüber stehn. Ereignete sich, sage ich, der Fall, daß jemand von D nach A oder von C nach B wollte oder umgekehrt, welches wohl an jedem Tag leicht 500mal geschehen mogte, so wurde es so gehalten. War es schönes Wetter, so ging man so gut man konnte nach der Diagonale. Bei schlechtem Wetter oder wenn der ungepflasterte Teil sehr morastig war wählte man statt der Diagonale die zwei Seiten, wobei gemeiniglich, ehe die Reise angetreten wurde, erst nach dem gegenüberstehenden Winkel hingesehen, und der Schritt etwas beschleunigt wurde. So wie der ungepflasterte Boden mehr abtrocknete fanden sich entweder Kühnere oder solche die ihre Schuhe weniger schonten, und gingen nicht mehr um den ganzen Winkel, sondern kreuzten in Linien über die mit der Diagonale parallel liefen, diese Linien näherten sich nach und nach immer mehr der Diagonale und so ging es mehrenteils. Zuweilen kürzte aber auch [ein] kraftvoller Wanderer, der vor der Stadt schon einen schlechten Weg bestanden hatte, den ganzen Prozeß etwas ab, oder Menschen an deren Schuhen und Strümpfen wenig zu verderben war, oder die weder die einen noch die andern hatten. Die merkwürdigste Erscheinung ereignete sich aber am Morgen wenn des Nachts ein tiefer Schnee gefallen war. So bald es Tag wurde fand ich mehr oder weniger einzelne Punkte die in der Richtung der Diagonale liegen sollten, aber weder darin, noch in irgend einer einfachen Richtung von der ganzen Welt lagen. Sie gehörten öfter einer krummen Linie zu, von der sich 2 gegen eins hätte verwetten lassen, daß sie nicht um $\frac{1}{8}$ kleiner als die beiden Seiten des Parallelogramms, aber die ganze Welt gegen einen Groschen verwetten ließ, daß sie nicht um $\frac{1}{1000}$ bequemer war (falsch). Um 8 Uhr waren die Punkte schon zu einer Linie verbunden und ehe es eilfe schlug sah man schon sehr gesetzte Männer, die gewiß wußten, daß der kürzeste Weg von einem Winkel eines Parallelogramms nach dem gegenüberstehenden die Diagonale sei, mit stetem und ernstem Tritt durch eine krumme Linie gehen, die vielleicht ein schläfriger Nachtwächter für die Diagonale gehalten hatte. Noch war er schmal, nun begegneten sich aber viele Menschen die gewöhnlich den Pfad so ehrlich teilten daß keiner etwas davon bekam, dadurch wurde er breiter. Damals dachte ich schon etwas über Gleise zu schreiben.²

² LICHTENBERG 1994 (künftig abgekürzt SB), Erster Band: Sudelbücher I, J 528, 730 f.

Der Experimentalphysiker Lichtenberg studiert nicht nur natürliche, sondern auch soziale Phänomene: In der für das klassische *theorein* wie fürs moderne Beobachten typischen privilegierten Stellung zum Gegenstand – abseits vom Geschehen, auf erhöhter Warte – hat auch der philosophierende Wissenschaftler Posten bezogen. Was er dort sieht, bringt ihn auf den Gedanken, sich näher mit ‚Gleisen‘ zu befassen.

Vor der Erfindung der Eisenbahn sind Gleise gespurte, technisch oder institutionell vorgegebene Wege. Der Aufklärer Lichtenberg ist indes überzeugt, dass im allgemeinen wie in der aktuellen historischen Lage Erkenntnis und Wissen nur vorankommen, wenn derartige eingefahrene Wege aufgegeben und ganz neue ausprobiert werden. Um der Innovation und Invention willen rechtfertigt, ja, lobt er daher immer wieder digressives Spazieren, Sprünge, Purzelbäume usw.,³ er weiß um deren heuristisches Potential. Ihn beschäftigt auch nicht nur nebenbei die Frage, unter welchen Bedingungen Menschen bereit sind, Gleise zu verlassen, oder diese eine dirigierende Macht ausüben. Die Frage ist vielmehr eine andere Variante der großen jener Zeit: der nach dem Weg aus selbstverschuldeter Unmündigkeit. Im Überqueren des Platzes scheint sich dieses grundsätzliche Problem in konzentrierter Form darzubieten. An ihm mag sich als einem Modellfall studieren lassen, wann sich Rationalität in der Praxis durchsetzt und was sie behindert, darüber hinaus aber auch – und das ist die interessantere Dimension –, was das Widerspiel von sozialem Verhalten und Vernunft, deren Imago die Geometrie ist, für die aufklärerische Vorstellung eines vernunftgeleiteten Lebens bedeutet. Denn nicht nur verunreinigen oder stören die Praktiken eine ideale Vernunft, wie es ein Denken in topischen Bahnen will, vielmehr scheinen die Parameter derartiger Topoi hier in Frage gestellt.

³ Vgl.v.a.: „[...] man muß notwendig heut zu Tage anfangen, auch bei den ausgemachtsten Dingen, oder denen wenigstens, die es zu sein scheinen, ganz neue Wege zu versuchen. Die Gleise oder vielmehr die gebahnten Wege sind etwas sehr Gutes, – aber wenn niemand nebenher spazieren wollte, so würden wir wenig von der Welt kennen. Die Leute die in der Gegend wohnen, das ist, die, die sich in der Welt nur einem kleinen Fach widmen, müssen alles versuchen. Der Reisende bleibt auf der Heerstraße, der Gutsbesitzer muß alle Stellen untersuchen.“ K 312, SB II, 455. Vgl. z.B. auch: „Wir sind auf dem Wege zur Untersuchung der Natur in ein so tiefes Geleise hinein geraten, daß wir immer anderen nachfahren. Wir müssen suchen herauszukommen.“ K 306, SB II, 453. Oder: „Die Lehre von der Elektrizität ist jetzt da, wo man gewöhnlich passiert, so abgetreten und abgesucht, daß an der Heerstraße nichts mehr zu gewinnen ist; man muß querfeldein marschieren, und über die Gräben setzen. Diese Methode, die man wohl die unmethodische nennen könnte, ist überhaupt nebenher sehr zu empfehlen.“ K 384, SB II 472. Vgl. auch J 1331, SB 245, J 1602 und 1603, SB II, 294 f., J 1990, SB II,357 ff., und die Hinweise zu J 528 im Kommentarband zu SB I und II, 590 f.

Eine ‚Modellstudie‘ hat Lichtenberg offenbar mit dem zitierten Text vor, denn er hat ihn wohl für eine geplante Publikation vielfach korrigiert.⁴ Das Vorhaben blieb unausgeführt, aber die Aufzeichnung bietet, zumal in Verbindung mit anderen in den Sudelbüchern, genug, um Gewicht und theoretisches Potential des Textes zu erfassen. Ich möchte ihn im folgenden in mehreren Hinsichten als Modell lesen:

In epistemologischer Hinsicht: Das beschriebene Geschehen ist Paradigma dafür, wie anthropologische und soziale Faktoren Vernunft ebenso bedingen wie deren Gegenteil; die Erzählung von der ‚ergangenen‘ Geometrie ist eine Art Genealogie des Rationalen.

In methodologischer und poetologischer Hinsicht: Der Text ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie Lichtenberg seine wissenschaftliche Beobachtungs- und Versuchspraxis auf nicht-physikalische Probleme überträgt und aus einem Gegenstand der alltäglichen Erfahrung, der Erzählung und Beschreibung einen der wissenschaftlichen Befragung und Beobachtung macht. Dieser Transfer bildet eine wesentliche Komponente in Lichtenbergs schriftstellerischer Praxis: Die Methodik des Experimentalphysikers wird Poetik.

In rezeptionstheoretischer Hinsicht: Der Leser befindet sich dem Erzähler und Beobachter im Text gegenüber in einer ähnlichen Situation wie dieser gegenüber den Passanten auf dem Platz, und zugleich liegt darin eine Potenzierung: Er beobachtet den Beobachter, und wie dieser ist er auch in die Konstitution des Objekts involviert. Die Lektüre selbst ist aktiv und gegenstandsgenerierend. Als solche bildet sie das spezifische, der Poetik der Sudelbücher entsprechende Pendant auf der Seite der Rezeption.

Die drei Hinsichten lassen sich allerdings nur *in abstracto* so schematisch trennen und nebeneinanderstellen.

1) Die Fußgänger auf jenem Göttinger Platz verhalten sich der gebotenen Beschreibung nach so, dass sich an ihnen grundsätzliche Fragen studieren lassen. Bei schönem Wetter folgt niemand den ‚Gleisen‘, d.h. den gepflasterten Wegen an den Seiten, sondern alle nehmen die Diagonale. Für den Beobachter ist diese Wahl des Weges selbstverständlich, und nur die Abweichungen davon gelten ihm als erklärungsbedürftig. Das heißt – und damit sei schon eine erste Bemerkung zur Methodik eingeschaltet –, es gibt für ihn einen unbefragt

⁴ Vgl. Kommentarband zu SB I und II, 590 f.

vorausgesetzten Standard der Vernunft: den der geometrischen, und Modell des Normalmenschen ist ebenso unbefragt der *homo oeconomicus*, der auf kürzest möglichem Weg zum Ziel kommen möchte. Diese Annahme schließt bereits einiges aus: den verträumten Spaziergänger etwa, der gern einen Umweg macht, oder den geselligen Kleinstadtbewohner, der mit jemanden plaudern möchte und dies auf dem gepflasterten Stück sicher bequemer tun kann als mitten auf dem Platz. Aber wie der Experimentalphysiker bei einem Versuch die Zahl der Parameter einschränken muß, um zu einer gültigen Aussage zu gelangen, so reduziert er auch diesen Gegenstand aus der ‚Sozial-Physik‘: Die hier zu vergleichenden vier Möglichkeiten sind die Situationen bei schönem Wetter, bei Regen, nach dem Regen und bei frischem Schnee.

Im ersten Fall, bei gutem Wetter, verlassen alle die Gleise, bei schlechtem folgen sie ihnen. Die Lage dazwischen – allmähliches Trocknen des Bodens – lässt dagegen eine Reihe von Varianten entstehen: Kompromisse zwischen den Alternativen Folgen und Verlassen der Gleise, zwischen dem zeitaufwendigeren Pflaster und der zeitsparenden Diagonale durch den Morast: das Schneiden der Ecken bzw. die ‚Graduierung‘ der Diagonale. Die Passanten halten sich dabei in jedem Fall an geometrische Formen, die Diagonale im strikten Sinn bringen sie indes nur verzögert zur Geltung. Die Abweichung davon oder ihre Durchsetzung hängt von sozialen und ökonomischen Faktoren ab, die sich im jeweiligen Verhältnis der Passanten zum Gehen und zu ihren Schuhen ausdrücken: Die einen nehmen Rücksicht auf ihre Schuhe, bei anderen kommt es nicht mehr darauf an, weil sie schon lange unterwegs sind, wieder andere haben überhaupt keine. Wo sonst einheitlich geometrische Vernunft herrscht (oder der Nutzen der Institution, des Pflasters gilt), modifizieren die sozial-ökonomischen Unterschiede die Praxis der Platzüberquerung.⁵

⁵ Die Modifikation folgt einem dichotomischen Muster: gute Schuhe – im Gleis gehen, schlechte/keine Schuhe – Gleis verlassen. Überhaupt ist in dem ganzen Text ein Kombinationsschema am Werk, das man auch tabellenförmig aufzeichnen könnte. Vier Elemente werden miteinander verknüpft: gutes Wetter – kurzer Weg (= Diagonale); schlechtes Wetter – langer Weg (= an den Seiten entlang); gutes Wetter – langer Weg (als irrelevant ausgeschieden); schlechtes Wetter – kurzer Weg, aber – und das ist das Problem – ‚kurzer Weg = Diagonale‘ trifft in diesem Fall nicht zu. Was aber steht dann an der Stelle dieses Elements? Wenn die gepflasterten Strecken die Gleise sind, kann das Schema auch so beschrieben werden: gutes Wetter – Gleis verlassen; schlechtes Wetter – im Gleis gehen; gutes Wetter – im Gleis gehen (als irrelevant ausgeschieden); schlechtes Wetter – Gleis verlassen, aber – und das ist das aufzuklärende Irreguläre – zugleich auch im Gleis gehen! Die Situation nach dem Regen, bei allmählichem Trocknen des Bodens, kann man selbst als eine Kombination ansehen, nämlich als eine von gutem und schlechtem Wetter: Bei gut-schlechtem Wetter geht man dementsprechend einen kurz-langen Weg, die (alten) Gleise werden verlassen und zugleich (neue) verfolgt; es ist ein Gehen-ohne-und-im-Gleis. Im Rahmen von Geometrie und Kombinatorik sind ‚kurz-lang‘ und ‚ohne-und-

Der Schnee dagegen tilgt alle Differenzen, die straßenbaulichen und die gesellschaftlichen: Das Pflaster ist in diesem Fall kein Vorteil mehr, es ist genauso bedeckt wie die Zone in der Mitte; Träger guter Schuhe (die ‚gesetzten Männer‘) und solche schlechter nehmen alternativlos alle den gleichen Weg. Der Schnee hat zunächst den ganzen Platz in eine zwischen den Ecken ausgespannte entstrukturierte weiße Fläche verwandelt. Sie ähnelt dem Blatt Papier, und daher scheint nichts näher zu liegen, als die Gesetze der Geometrie hier umstandslos zu praktizieren. Diese Möglichkeit wird indes von einem anderen Faktor durchkreuzt, der ein sozialer ist, aber über die Stände hinweggeht: vom Herdentrieb und von der Selbsttäuschung.⁶ Wie bei schönem Wetter folgt auch in dieser Situation niemand den Seiten, alle wollen abkürzen und suchen daher nicht die verdeckten Gleise auf, aber statt die Diagonale einzuschlagen, gehen alle in der zufällig vom ersten Passanten, dem Nachtwächter, gespurten Bahn. Dass diese vom Weg der Vernunft abweicht, liegt an dessen Übermüdung; dass aber niemand sie korrigiert, hat ausdrücklich andere Gründe als die der Zeit- und der Kräfteökonomie. Wäre jener bei wachen Sinnen durch die Diagonale gegangen, dann ließen sich allerdings Rationalität und Herdentrieb gar nicht unterscheiden. Die situative Schwäche seiner Vernunft ist somit von wissenschaftlichem Nutzen. Im Fall des Schlamms sucht jedes Individuum sich seinen eigenen Weg und verhilft dabei nach Maßgabe seiner Kräfte der Rationalität zum Durchbruch, denn im Morast gibt es keine Spuren. Der Schnee dagegen hat erst die sonst geltenden Marken getilgt und fungiert dann selbst als Gedächtnisspeicher: Die erste Spur bleibt, und sie wird zum Gleis für alle. Nicht die Institution, sondern der **Vorgänger** im wörtlichsten Sinne schafft die verbindliche Bahn; die übrigen sind Nachfolger, die sich ans Gegebene und auf sie Gekommene halten, d.h. Traditionalisten. Die Rationalität ist in der krummen Linie suspendiert, denn diese stellt keinen Kompromiss und keine verzögerte geometrische Vernunft dar, sondern eine Form jenseits aller Geometrie. Sie ist die Bahn der ‚schläfrigen‘ und weiter nicht zum Erwachen kommenden Vernunft: nicht die Spur des Selbstdenkens und der Aufklärung, sondern der

im-Gleis‘ paradox oder unmöglich; sollen sie einen Sinn haben, muß man diesen Rahmen wieder verlassen, d.h. wieder auf den der Beobachtung eines sozialen Phänomens zurückkommen. Lichtenbergs Überlegungen pendeln hin und her zwischen den beiden Arten der Betrachtung: Die erstere konstruiert das Problem ‚Missverhältnis zwischen Wissen und Verhalten, Ratio und Praxis‘; die letztere beantwortet nicht die Frage, wie es dazu kommt, zu vermeiden wäre o.ä., sondern lässt etwas hervortreten, das die Problemstellung selbst fraglich macht.

⁶ Vgl. den vorletzten Satz von J 528. In Lichtenbergs Beschreibung haben die Menschen gar nichts davon, dass sie der Spur folgen: Der Weg wird nur breiter, aber nicht kürzer. Was meint indes der Klammer-Zusatz ‚falsch‘ zur Behauptung, der Weg sei durchaus nicht bequemer?

Benommenheit, des Dämmers bestenfalls und der epistemischen Nachtwächerei. Ihre Kurven und Knicke bilden ein negatives Seitenstück zu allen hier möglichen Bahnen: zur rationalen Diagonale wie zu jeder anderen Linie eines sich dem ‚Gleis‘ entziehenden Denkens⁷ (und natürlich auch zu den institutionalisierten Wegen des Carrés). Insofern bietet diese Situation tatsächlich ein eindrucksvolles Bild für den Stand der Vernunft und kann, wie Lichtenberg formuliert, als „heuristische[s] Hebezeug[]“⁸ für Menschen und Gesellschaft betreffende Betrachtungen verschiedenster Art dienen. Die alltägliche Szene wird zum Denkbild.

2) Der Text zeigt den methodischen Zugriff des Wissenschaftlers Lichtenberg auf seinen Gegenstand und genauer die Art, wie er einen solchen überhaupt hervorbringt. Von anderen beobachteten Bewegungsbahnen, die vor den Augen des Betrachters entstehen, wie etwa vor denen eines Zuschauers beim Tanz (Vgl. z. B. MAINBERGER 2005), unterscheiden sich diese Bahnen hier dadurch, dass nicht der Beobachter ihren Gang durch den Raum aufzeichnet, sondern dass die Akteure selbst es tun. Ihre Linien auf dem Boden sind insofern Linien oder ‚Graphen‘ besonderer Art, nämlich Selbstregistrierungen. Sie sind die Spuren eines raumzeitlichen Geschehens – eine spezifisch reduzierte Fixierung und Visualisierung dessen, was sich sonst dem Auge entzieht. Das teilen sie mit Lichtenbergs Staubfiguren auf der elektrisierten Unterlage.⁹ Anders als bei diesen aufzeichnungstechnischen Unternehmen aber handelt es sich hier nicht um ein artifizielles Arrangement zur Erzeugung von Spuren: Es gibt keine eigens geschaffene Versuchsanordnung und keine Maßnahmen an den Akteuren oder im Raum zwischen ihnen und dem Beobachter. Die einzige Aktivität des Analytikers scheint tatsächlich die der Beobachtung zu sein; alles Übrige tun die Gehenden selbst, ohne

⁷ Aus Wittgensteins Sicht wären die unbegründbaren, kontingenten Bahnen, die aber verbindliche Konventionen darstellen, ein Analogon zu Funktionsweisen der Sprache. Statt diese an einem idealen Maß korrigieren zu wollen, muss der Philosoph die Sprachspiele beobachten und beschreiben: Sie sind die (tatsächlich gegangenen, unidealen) Bahnen der Sprache, deren ‚Gleise‘, die in all ihrer ‚Krummheit‘ doch das Erreichen des kommunikativen Ziels erlauben. Die skeptische Philosophietradition betrachtet auch Fragen der Moral derart: Da Probleme auf diesem Gebiet nicht dogmatisch-doktrinär zu lösen sind, hält sich der (pyrrhonische) Skeptiker undogmatisch an die alltägliche Lebenserfahrung. Descartes versucht entsprechend das Denken, nicht aber die Moral radikal neu zu begründen. Lichtenbergs Haltung hat etwas vom doktrinären Aufklärer und etwas vom Rationalismus-Skeptiker: Sie wendet sich gegen das Halbwissen, das die geometrische Vernunft verfehlt, und ist, jenseits der Mathematik, einsichtig in die Bedingtheit, die nicht-ideale Herkunft der Vernunft.

⁸ (K 312, SB II, 455)

⁹ Die erst zufällig, dann experimentell erzeugten Erscheinungen lässt er in einer Art Druckverfahren sich selbst aufzeichnen. Vgl. Von einer neuen Art, die Natur und Bewegung der elektrischen Materie zu erforschen, SB III, (24-34) 25 f. Vgl. dazu z.B. auch GAMPER 2009: 359-385, v.a. 373-379.

Aufforderung, Absprache und Plan. Die Bedingungen, unter denen ihre Aktionen stattfinden, lassen sich ihrerseits nur konstatieren, aber nicht beeinflussen. Da die Vorgänge sich nicht als singuläre und zufällige Erscheinungen darbieten, sondern sich wiederholen („an jedem Tag leicht 500mal“), bilden sie auch gewissermaßen von sich aus die nötigen Vergleichsreihen für repräsentative Ergebnisse. Der Platz scheint so das Paradox einer natürlichen Experimentalanordnung zu sein; den sichtbaren Bahnen eignet als ‚natürlichen Zeichen‘, Spuren, Indices, in die keine Inskriptionstechnik eingreift, das Pathos der *vera ikon*; die Gesetze der Vorgänge brauchen hier offenbar nur noch abgelesen zu werden.

Genauer besehen aber verkürzt diese Auffassung die Lage entscheidend, weil sie die Rolle des Beobachters ausspart. Erst sein Blick vom Fenster aus macht nämlich aus der Lebenswelt ein wissenschaftliches Tableau, aus dem städtischen Platz eine Versuchsanordnung. Und wie im Labor, so kommen auch hier eine ganze Reihe von Faktoren zusammen, materielle und theoretische, die zeigen, dass es sich hier nur vermeintlich um ‚Selbstregistrierung‘ handelt:

Die menschliche Natur zeichnet mitnichten ohne Zutun ihre Bewegungen auf, auch wenn das Eingreifen des Beobachters nicht unmittelbar sichtbar wird, weil es sich nicht in handgreiflichen Vorrichtungen und Apparaten verkörpert. Seine Intervention lässt sich jedoch durchaus mit hinreichender Genauigkeit angeben: Der Wissenschaftler nimmt eine bestimmte, beobachtende Haltung an einem bestimmten Ort ein. Das Fenster liegt über dem Niveau des Platzes, denn nur von höherer Warte lassen sich die Längen der Wege an der Seite und durch den Trampelpfad abschätzen. Und er sieht dem Geschehen auf andere Weise zu als einer, der sich zwischendurch von seinem Buch erholt, oder als einer, der hofft, von Vorgängen draußen aus seiner Langeweile gerissen zu werden. Er abstrahiert z.B. von seinem Verständnis für das, was die Menschen tun (könnte er nicht von seinem Fensterplatz aus die Längen der zurückzulegenden Strecken vergleichen, dann würde er selbst auch in der krummen Linie gehen); er konstruiert die Variablen und ihre Kombinationsmöglichkeiten, hält Gesehenes fest, in diesem Fall nur verbal, und transformiert für das imaginäre Auge des Lesers den Platz in eine geometrische Form: „Man denke sich ein Quadrat...“

Ein scheinbar ‚bloßes Beobachten‘ übersetzt das Sichtbare auf entscheidende Weise; der Beobachter investiert einen spezifischen Habitus und vorgängige Theorie in den Gegenstand: Der Platz mit den Straßen ist unter seinem Blick nicht länger ein Ort des städtischen Verkehrs, sondern eine eigens entworfene ‚Figur‘, und seine Überquerung keine

alltagspraktische Handlung, sondern ein unter bestimmten gegebenen Bedingungen gestelltes Problem: „Ereignete sich nun der Fall, daß jemand ...“. Der Gang über den Platz wird qua Beobachtereinstellung ein wissenschaftlicher Gegenstand. Erst im Rahmen dieser Transformation aber erscheint das zu Sehende ‚merkwürdig‘, nämlich als Kontrast zwischen einer Idealität und einer ihr nicht gemäßen Praxis. Der Kontrast selbst ist indes kein ‚natürlicher‘, sondern das Ergebnis einer artifiziellen Anordnung, in die die verschiedenen Komponenten der Szene gebracht sind. Und der so konstruierte Kontrast ist erst die Frage, auf den die Beschreibung der ‚Fälle‘ eine implizite Antwort gibt: Im ersten Fall (demjenigen nach dem Regen) geht aus einer unidealen Praxis, genauer aus Akten partieller, situativer, gradueller Vernunft und ‚Kühnheit‘, d.h. der Abweichung vom Gleis, in einem kollektiven Prozess allmählich die ideale Diagonale hervor; dieser ‚Fall‘ antwortet auf das Problem des Kontrasts oder Mißverhältnisses von Vernunft und Praxis mit einer Genealogie der ersteren und einer optimistischen Fortschrittsgeschichte. Der zweite Fall (derjenige bei Schnee) stellt das Gegenteil dazu dar: Die krumme Linie konterkariert die alten, bequemen Gleise (die Wege an den Seiten) und die neue, von Gleisen sich lösende Bahn (die Diagonale), sie ist weder bequem noch intelligent – und etabliert sich dennoch als neues Gleis.

In welchem Maße der Wissenschaftler seinen Gegenstand schafft und mit seinem Tun in das zu Beobachtende involviert ist, macht Lichtenberg hier nicht eigens zum Thema. Aber er lässt den Leser an der Erschaffung des wissenschaftlichen Objekts teilhaben: Wie die Spuren im Schnee und die Diagonale durch den Morast vor den Augen des Beobachters entstehen, als seien sie für ihn und seine Tätigkeit gemacht, so wird auch die ganze Szene als kunstvoll arrangierte vor das innere Auge des Lesers gerufen; er sieht sie nicht einfach vor sich, sondern sieht ihrer Inszenierung zu: Der Text beginnt erzählend und scheint dem Leser jenen für das Schreiben dieser Zeit so charakteristischen autobiographischen Pakt anzubieten: „Vor 20 Jahren wohnte ich einem freien Platze gegenüber...“ Der angeschlagene narrative Duktus weicht indes gleich wieder einem anderen. Der Erzähler unterbricht sich, scheinbar spontan einer Eingebung des Augenblicks folgend, schon mitten im zweiten Satz, um eine wissenschaftliche Denk- und Redeweise zu empfehlen: „– doch hier wird es gut sein erst eine Figur zu entwerfen...“. Als geschähe es aus Rücksicht auf den Leser und im Konsens mit ihm, wechselt das rhetorische Register vom narrativen Imperfekt und der ersten Person zum unpersönlichen konjunktivischen Imperativ, wie er für Aufgabenstellungen in der Mathematik typisch ist: „Man denke sich ein Quadrat...“. Hier leitet diese Wendung ein imaginäres bzw.

ein Gedankenexperiment ein, einen Versuch „bloß im Kopfe“. Dialogisch und performativ, in kunstvoller Mimesis eines lebendigen Austauschs mit dem Leser, findet auf diese Weise vor dessen Augen die Transformation eines erinnerten Geschehens in eine wissenschaftliche Modellsituation statt, in der verschiedene Fälle durchgespielt werden.¹⁰ Und mit ihm wandelt sich der Erzähler zum Beobachter, der nun nicht mehr persönlich Erlebtes und zufällig Bezeugtes mitteilt, sondern von wiederholten Vorgängen berichtet, die sich zu anderer Zeit und an anderem Ort ebenfalls ereignen und die sogar – das ist die Voraussetzung für wissenschaftliche Versuche – gezielt wiederholt werden könnten. Die noch zum Erzählen des einst Geschehen gehörige Formulierung „Ereignete sich nun der Fall, daß jemand...“ schlägt mit ihrer Kombination von narrativem Tempus und technischem Vokabular gewissermaßen die Brücke zum wissenschaftlichen Diskurs und wird nach der Unterbrechung zur Einführung der imaginierten geometrischen Figur wieder aufgegriffen. („Ereignete sich, sage ich, der Fall...“) Am Ende mündet die Präsentation des Problems erneut in die Narration: „Damals dachte ich schon etwas über Gleise zu schreiben.“ Die Erzählung bildet also den **Rahmen** für das Experiment, zu dessen Beobachtung der Leser hier eingeladen wird wie ein Gast ins Labor oder wie der Laie zur Vorführung eines physikalischen Experiments. Diese fanden zu Lichtenbergs Zeit als spektakuläre Vorführungen statt; ihr Sinn lag eher im Erstaunen und in der Unterhaltung als in der Erkenntnis.¹¹ Hier wird dem Zuschauer ausdrücklich ein ‚merkwürdiges‘ Schauspiel geboten, die Auswertung des Geschehen ihm aber vorenthalten. Er mag es daher beim wunderlichen Erlebnis belassen oder aber, und das dürfte im Sinn des einladenden Wissenschaftlers liegen, sie selbst vornehmen und sich dabei auch Gedanken darüber machen, wie sehr der Zuschauer selbst Mitakteur bei diesem wissenschaftlichen Theater ist.

Um ein derartiges Mitspielen und Mitwirken an der Erzeugung des zu beobachtenden Gegenstandes geht es bei Lichtenberg immer wieder. Denn Beobachten ist, wie er bemerkt und wachsam verfolgt, kein passives Registrieren von Gegebenem, sondern eine transformierende und generierende Aktivität. In diesem Sinn ist es in der bekannten

¹⁰ Bei dem zu Erzählenden handelt es sich freilich auch nicht um singuläre Ereignisse, wie es das Narrativ in der Regel fordert, sondern um wiederholte, um Gewohnheiten und Habitus – im Sinne Genettes um den iterativen Typ des Erzählens, der dem Beschreiben nahe steht. Der Sprung zwischen diesem Erzählen und der Schematisierung des Beobachteten, wie sie Lichtenberg hier vornimmt, ist daher weniger groß.

¹¹ Vgl. z.B. HANKINS 1985: 53ff., ARBURG 1998: 49f., vgl. auch GAMPER 2009 und die dort angegebene Literatur.

Aufzeichnung über das ordnende Sehen im Muster des Betthimmels¹² selbst Gegenstand des Interesses. Wie die Platzüberquerungen, so soll auch das Mustersehen möglicher Ausgangspunkt zu weiterreichenden Überlegungen sein; auch an dieses scheinbar marginale Phänomen sollen sich philosophische Gedanken anschließen lassen: „Ich glaube [die] Sache könnte auf höhere Dinge angewendet werden.“ Die projektive, gestaltende Wahrnehmung – „Bilder in den Wolken und in bunten Steinen“ – interessiert, wo es um das inventive Ähnlichkeiten-Finden und Relationieren geht. Lichtenberg akzentuiert daran allerdings nicht die Kreativitätsübung, wie sie seit Leonardo topisch ist und zu seiner Zeit etwa, mit spezifischen Abwandlungen und Begründungen, von dem englischen Maler Alexander Cozens im Malunterricht gelehrt wird.¹³ Die Aufmerksamkeit gilt bei Lichtenberg nicht dem Entfesseln von Phantasie und sowieso nicht der Technik, ein Landschaftsbild im Großen zu strukturieren, damit sich der Maler nicht in die Einzelheiten verliert; es gilt vielmehr dem Verfahren und der prinzipiellen Möglichkeit, „in der größten Unordnung Ordnung [zu] sehn“: Denn „so wie ich nur einen Rhombus von etwa einem Quadratzolle, oder von 4 oder von 9 usw. Quadratzollen recht deutlich ins Auge faßte, so verwandelte sich für mein Auge sogleich die ganze Fläche in solche Rhombos, alle von der Größe des angenommenen. [...] Wenn ich ein Neues [Muster, SM] versuchte, so hielt es immer anfangs etwas schwer, war es aber im Gange, so war auf einmal das Ganze wie plötzlich kristallisiert. [...] In einer Menge gleichförmig verteilter Punkte könnte ich allerlei Zeichnungen sehen und allerlei Muster, die an einem Ende der Fläche erst gehörig gefaßt sich bald auch im übrigen finden würden.“ Aktives Sehen heißt hier das Amorphe strukturieren durch die Projektion eines Schemas: eine Spur legen, ein Gleis. „Muster“ entstehen so „aus objektiven und subjektiven Anlagen zugleich“. Eine berühmte Formulierung Lichtenbergs variierend, könnte man auch sagen, sie entstehen aus einem ‚ich sehe‘ und einem ‚es sieht‘. Dabei aber hat der Betrachter die Möglichkeit, die Muster zu variieren: Sie sind zwar Gleise der Wahrnehmung, aber sie

¹² Vgl. J 532, SB I, 732 (die im Text folgenden Zitate jeweils daraus). Der Kommentar bringt diese Aufzeichnung und J 528 auch in Beziehung; beide dürften demnach auf dem Krankenlager entstanden sein. Für J 528 hieße das: Die Verwandlung der Konstellation von Fenster und Platz in eine Versuchsanordnung mit Beobachter geschieht retrospektiv, in der Erinnerung an die sich wiederholende Szenerie. Erst aus dieser distanzierten Sicht, anhand einer Gedächtnis-Aufzeichnung, und fern vom tatsächlichen Ort des Geschehens wie des Beobachtens (nicht zuletzt in einer bemerkenswert anderen Lage im wörtlichen Sinn, nämlich liegend) wird aus dem alltäglichen Geschehen der wissenschaftliche Gegenstand, aus dem oft Bemerkten und Gewöhnlichen etwas Neues. In Analogie zum Muster im Betthimmel kann man sagen: Die gleichen Komponenten werden in anderer Situation anders zusammengesetzt, ein neues Muster wird wahrgenommen.

¹³ Vgl. z. B. LEBENSZTEJN 1990, und BUSCH 1993: v.a. 344-353.

bannen diese nicht. Nicht nur sehen verschiedene Personen in irregulären Flecken oder regelmäßig wiederholten Markierungen, die das Ganze strukturlos erscheinen lassen, Verschiedenes, sondern auch der einzelne kann in den gleichen Vorgaben verschiedene Formen sehen und zwischen ihnen alternieren. Lichtenberg beschreibt damit etwas, das seit den 1830er Jahren Gegenstand wissenschaftlicher Wahrnehmungsphysiologie ist und im frühen 20. Jahrhundert in der Gestaltpsychologie eine wichtige Rolle spielt: das Wechseln des Aspekts bei der Perzeption. Insbesondere Umspringfiguren wie etwa der Necker-Würfel erlauben die Erfahrung, dass eine Linienfiguration einmal so, einmal anders gesehen werden kann. Das Musterbilden aus gleichmäßigen Markierungen, aus Strukturlosem, Individuellem geht darüber hinaus, da es mehr als zwei inverse Möglichkeiten des Sehens zulässt, aber das Prinzip, in Markierungen etwas ‚hineinzusehen‘ oder im Gegenteil, nicht fähig zu sein, eine bestimmte Form in ihnen zu erkennen wie beim Rorschach-Test, teilen die verschiedenen Verfahren. Lichtenberg ist dem wahrnehmungspsychologischen Phänomen des Aspektsehens und Aspektwechsels immer wieder auf der Spur. Die Aufzeichnung hier erhält ihr Gewicht daraus, dass die Entdeckung zwar einem zufälligen Divertissement auf dem Krankenlager entstammt, aber Lichtenberg ihrer weit über die *pleasures of boredom* (GOMBRICH) hinausgehenden Bedeutung gewahr wird. Er entdeckt die formierende und transformierende Kraft des Sehens, und er hält sie nicht für eine nebensächliche, wenn auch spielerisch oder pädagogisch zu nutzende Störung, sondern für einen Teil der normalen Wahrnehmungstätigkeit.

Gedanken in dieser Richtung, zu Gesetzmäßigkeit und Zufall und zu deren Gegebenheit und Hervorbringung, hätten sich auch in Projekten gefunden wie: „Vielleicht die Beschreibung eines Dintenflecks“ oder: „Theorie der Falten in einem Kopfkissen.“¹⁴ Sie wurden nicht ausgeführt, aber sie böten einiges zu Fragen ‚visueller Kultur‘: ungewöhnliche Ekphrasis, Klecksographologie, neue Seiten klassizistischer Ästhetik, pathognomische Linientheorie, Fraktale *avant la lettre*, wer weiß. Sie böten des weiteren einiges zur Frage nach der Zone von Wissen und Nichtwissen, Theorie und Nicht-Theoriefähigem, Methode und Zufall, aus der im wissenschaftlichen Arbeiten ebenso wie im Schreiben Neues hervorgeht. Und sie lieferten zusätzliche Facetten zum Bild eines Subjekts, das sich nicht aus der konstitutiven Macht des Denkens verstehen läßt.

¹⁴ E 346, SB I, 421, und L 476, SB I, 919.

„**Es denkt**, sollte man sagen, so wie man sagt: **es blitzt**“,¹⁵ ist ein zu Recht berühmt gewordenes Diktum. Nietzsche wird es aufgreifen und noch verschärfen, Ernst Mach, Freud, Musil werden es zitieren oder Ähnliches aufrufen. ‚Es blitzt‘ figuriert nicht nur ein unfaßbar anonymes, dabei mächtiges und gefährliches Subjekt, sondern – anders als ‚es regnet‘ – auch die spezifische Zeitlichkeit eines Denkens, das nicht als Zustand oder Tätigkeit, sondern als Ereignis, Anfang, Sprung aus dem Gleis gefaßt wird. Dass es plötzlich geschieht, heißt aber nicht, es sei jenseits des Begreiflichen. Sein Entstehen zu studieren, seine Kräfte zu kennen und seine Potentiale zu nutzen, ist vielmehr eine ebensolche Herausforderung wie der kontrollierende Umgang mit dem entsprechenden physikalischen Phänomen. Versuche mit der Elektrizität und Versuche mit dem Gedankenblitz sind bei Lichtenberg parallele und einander zuweilen begegnende Unternehmungen; er selbst, seine Zeitgenossen und die Lichtenberg-Forschung haben das vielfach unterstrichen. Und die Beziehung geht über Analogien hinaus; denn die damalige Experimentierpraxis hat ihre theatrale und dramatische Seite in ihren Vorführungen, und gerade die Behandlung eines Themas wie das der Elektrizität ist mitnichten frei von Metaphern und Imaginationen. Insofern stellt sich das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Schriftstellerei nicht nur einseitig dar, sondern – vielleicht am besten in einer Elektrizitäts-Metapher ausgedrückt – als Wechselstrom.

Neben der Semantik liefert die grammatische Struktur des ‚es blitzt‘ Lichtenberg die Alternative zum cartesischen Modell.¹⁶ Statt des souveränen ‚Ich‘ agieren bei ihm immer wieder andere Instanzen: die Materialität der Sprache etwa oder die Visualität des Schreibens, und aus ihnen gehen Gedanken hervor; das ungerichtet nach allen möglichen Seiten sich bewegende Sudeln hat allem voran den Zweck, genügend Ungenormtes und Unreines zur Verfügung zu stellen, das die Genese von Neuem ermöglicht.

Dieses Denken des ‚es‘ – ein *genitivus subjectivus* – bringt keine unbezweifelbare Theorie hervor, sondern ist eine vielfältige, unvorhersehbare Praxis; sie lässt sich nicht positivieren. Ihr entspricht die bekannte Apologie der Zickzacklinie,¹⁷ der Lichtenberg

¹⁵ K 76, SB II, 412.

¹⁶ Auch Gedanken wie „Non cogitant, ergo non sunt“ (J 379; SB I, 708) und der immer wieder beschworene aufklärerische Topos des ‚Selbstdenkens‘ relativieren das nicht. Lichtenbergs Selbstbeobachtungen rütteln an den scheinbar festen Instanzen wie Ich und Wille; sein Subjekt ist weder das Descartes’ noch dasjenige Kants, wenn das sensualistisch-skeptizistisch vielfältige und unfeste freilich auch nicht dasjenige Freuds, geschweige jüngerer Theoretisierungen ist.

¹⁷ B 131, SB I, 82; außerdem F 995, SB I, 603; SB III, 865; vgl. auch die Zeichnung in SB IV, 852, u.a.

programmatischen Wert in seinen poetologischen Überlegungen verleiht. Sie ist indes keine Doktrin, sondern nur eine momentane Stabilisierung in einer Bildvorstellung, eine nur transitorische Formel. Denn wenn sich die von ihr ikonisierte Textbewegung, wie in der damaligen Sterne-Mode, als Masche und Manier etabliert, verfällt sie der Kritik,¹⁸ und dann bedarf auf einmal wieder die **Gerade** einer Apologie und einer ausdrücklichen Poetik. Die Gerade ist daher nicht mehr wie bei Sterne die Linie der ironisierten Moralität und der narrativen Teleologie, sondern die Schreiblinie vorbildlicher wissenschaftlicher und philosophischer Prosa; sie folgt gewissermaßen den Gesetzen der euklidischen Mathematik und der Schwerkraft, wie sie dem gut begründeten Gedanken eignet. Leibniz, Locke, Hartley sagen in diesem Sinn, was sie zu sagen haben, „dünne“, d.h. ohne das Brausen und Schäumen und den Wellengang der angemäßigten Genies.¹⁹

Dieses Lob der Geraden als einer ‚unrhetorischen‘, Figuren vermeidenden Rhetorik ergänzt die Hochschätzung der *prima vista* komplementär erscheinenden Metapher: Sie sorgt für oblique, die Bedeutung wendende Beziehungen. Hier gilt sie indes nicht als Umweg und Abweichung vom (normativen) Literalsinn, sondern im Gegenteil zur Konvention, zum Gelernten, wieder mathematisch gedacht, als die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten: „Wenn man ein altes Wort gebraucht, so geht es oft in dem Kanal nach dem Verstand den das ABC-Buch gegraben hat, eine Metapher macht sich einen neuen, und schlägt grad durch. (Nutzen der Metaphern)“.²⁰ Auch ein Kanal ist ein Gleis: Und auch die Metapher, nicht nur die geometrisierende Vernunft, vermag eine Ecke zu schneiden – nämlich dann, wenn sie kein Topos ist, sondern ein Produkt des (kombinatorischen) Witzes, ein *conchetto*, eine semantisch intrikate, epistemisch aber ‚gerade‘, direkte, insofern ‚einfache‘ Beziehung. Im Entdecken von Ähnlichkeit – seit Aristoteles ist das die kognitive Leistung der Metapher –, und dies entgegen den institutionalisierten und konventionellen Beziehungen zwischen den Dingen, quer zu den eingefahrenen Wegen, liegt die Kraft des denkenden ‚es‘.

3) Diese Poetik kommt nicht aus ohne eine ihr entsprechende Lektüre. Ihre Rolle hält ein weiteres Linienbild fest. Es hat weniger Prominenz erlangt als die Zickzacklinie, aber es ist

¹⁸ Vgl. D 610, SB I, 324.

¹⁹ Vgl. E 501, SB I, 448.

²⁰ F 116, SB I, 477.

nicht minder aussagekräftig; Lichtenberg widmet auch dieser Figur Elogen und verleiht ihr poetologische Signifikanz. Gemeint ist die durchbrochene, punktierte Linie.²¹ Sie markiert die Kunst, weniger zu sagen, als man könnte, und das Vertrauen auf einen mündigen Leser. Ein solcher mag Ausgespartes ergänzen und von einem Punkt zum nächsten springen – sozusagen von einer trockenen Stelle im Morast zu einer anderen; er braucht kein durchgezogenes Gleis. Warum aber, so mag man fragen, soll er, wo Lücken sind, nur von einem Punkt ‚zum nächsten‘ springen? Eine Lücke lässt potentiell alle Richtungen zu – z.B. dann, wenn es auf die Schuhe nicht ankommt. Daher lassen sich Konjekturen nur in Grenzen kalkulieren; Ellipsen und Aposiopesen entziehen sich auktorialen Kontrollansprüchen, Gesprächsverläufe sind, wenn tatsächlich beide Seiten zum Zuge kommen, unabsehbar. Die punktierte Linie ist die einer liberalen Kommunikation, und das heißt auch einer Kommunikation mit Risiken. Sie lässt Freiheit zu, aber sie ist auch das Einfallstor für Kontingenz. Der Betrachter oder Leser wird demnach bei Lichtenberg auf doppelte, gegenläufige Weise aktiv: Wo kein Gleis ist, sorgt er für eines, und wo eines ist, schafft er die Möglichkeit, es zu verlassen ...

Auch das Modell für den selbstdenkenden Leser findet sich in der Szene mit dem Fenster auf den Platz: Die Beobachtung der ihn überquerenden Passanten mag sich an übliche wissenschaftliche Verfahren halten, aber diese werden auf einen nicht zum Metier des Physikers gehörigen Gegenstand angewandt. Das ist zweifellos ein Beispiel für disziplinäre Heterodoxie. Die Gehenden demonstrieren unter diesem Blick sichtbar, dass (im ersten Fall, im Zustand nach dem Regen) lebenspraktische Zusammenhänge Rationalität modifizieren und sie sich erst vollständig zur Geltung bringt, wenn Wissen, äußere Umstände und soziale Komponenten zusammenpassen; zugleich demonstrieren sie, dass Rationalität in der Praxis ein kollektiver Prozeß ist. Im Verhältnis zu logifizierendem Perfektionismus und Vernunftsolipsismus ist das eine Aufklärung über Aufklärung.

Der Leser nun befindet sich zu dem ihm vorgeführten Versuch und seinem Beobachter in der Position des Beobachters zweiter Stufe. Ihm zeigen sich – wie jenem am Fenster die Bahnen der Gehenden – die Denkbahnen eines Experimentalphysikers, aber nicht nur diese. Denn er hat angesichts der Sudelbücher – diesen Spuren intellektueller Raumdurchquerungen

²¹ Sie ist das Kennzeichen guter Schriftstellerei, vgl. B 86, SB I, 70. – Musil bezieht das Bild einer diskontinuierlichen Folge auf das Denken und unsere Vorstellung davon und bemüht seinerseits einen zeittypischen Vergleich mit einer technischen Aufzeichnungsart und der entsprechenden Wahrnehmung: „Wir denken überhaupt nicht discursiv, sondern sprungweise. Die Täuschung ist dieselbe wie bei einem Kinematographen.“ (MUSIL 1983: I, 117)

– den Vorteil, dass er sich die Versuchsanordnung nicht wie jener erst nach dem Muster entwerfen muss: „Man denke sich ein weißes Rechteck...“ Die Notate nötigen ihn vielmehr dazu, mit diesem Konstruktionsschema zu brechen und sich in eine nicht kodifizierte Praxis des Denkens involvieren zu lassen. Der Leser kann gar nicht umhin, den Gegenstand nicht nur zu sehen, sondern auch an seiner Erzeugung mitzuwirken und eine naive Auffassung, die Rezeption für etwas Passives hält, aufzugeben. Mit dem Bild der Platzüberquerung gesagt: Der Leser folgt den ‚Punkten‘, den diskontinuierlichen Aufzeichnungen, die der Schreibende im „Parallelogramm[]“ der zu beschreibenden Blätter hinterlassen hat. Die Notate bilden durchbrochene Linien, die kreuz und quer verlaufen und Lese- und Denk-Bewegungen in alle möglichen Richtungen erlauben, oder sie sind Punkte, aus denen der Leser – Muster sehend, Ordnungen schaffend – Linien erzeugt. Selbst wenn er an seinem Fenster, dem aufgeschlagenen Buch, sitzen bleibt, beobachtet er also nicht nur, sondern er zieht auch die Linien aus. Diese krummen und geraden Gänge über einen weiten Platz, die aphoristischen Denkbahnen, sind wie die vielen geschnittenen Ecken: Der Witz schafft – außerhalb der Gleise und gegen alle Widrigkeiten – den knappsten Weg durch den Morast des Gedankenlosen. Dieser Weg entspricht nicht der geometrischen Linie, die überall die gleiche ist, sondern der situativ, von Fall zu Fall möglichen größten Ökonomie. Wo indes ein Weg der Nachahmung und Tradition als zufällige krumme Linie der Vorgänger verläuft, könnte sich das Denken seine eigene, abweichende Spur suchen. Voraussetzung dafür ist der gelegentliche Schneefall, d.h. plötzliche Verwirrung, Orientierungslosigkeit, Verschwinden der Bahnen, kurz: ein Einbruch des Nicht-Wissens. Die Passanten in Lichtenbergs Szenario suchen diesem Zustand so schnell wie möglich zu entgehen, für den Beobachter und Sudelbuchschreiber aber ist dergleichen das unerhörte Geschenk eines Settings zur experimentellen Betätigung.

Literaturverzeichnis

- ARBURG, Hans-Georg von. *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*. Göttingen, Wallstein Verlag, 1998.
- BUSCH, Werner. *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München, C.H. Beck, 1993.

- GAMPER, Michael. Fiktionen und Experimente. Lichtenberg und die Elektrizität. In: „*Es ist nun einmal zum Versuch gekommen*“. *Experiment und Literatur I 1580-1790*. Hg. von Michael Gamper, Martina Wernli, Jörg Zimmer, Göttingen, Wallstein Verlag, 2009, 359-389.
- HANKINS, Thomas L. *Science and the Enlightenment*. Cambridge, London etc., Cambridge University Press, 1985.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *L'art de la tache. Introduction à la 'Nouvelle methode' d' Alexander Cozens*. Montélimar, Éditions du Limon, 1990.
- LICHTENBERG, Georg Christoph. *Schriften und Briefe*. Hg. von Wolfgang Promies. 4 Bde. und 2 Kommentarbd. Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1994. (SB)
- MAINBERGER, Sabine. Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers ‚Linienästhetik‘. Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarths *Analysis of Beauty*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79(2), 2005, 196-251.
- MUSIL, Robert. *Tagebücher*. Hg. von Adolf Frisé. Neu durchges. u. erg. Auflage. 2 Bde. Reinbek b. Hbg, Rowohlt, 1983.

Hermenêutica e anti-hermenêutica. Friedrich Schlegel e Schleiermacher

Wilma Patricia Maas¹

Resumo: A fortuna crítica de Friedrich Schlegel é rica em alusões a sua relação com Schleiermacher. Ambos conviveram em Berlim por volta de 1800, época em que Schlegel editava a *Athenäum* e em que Schleiermacher ainda não escrevera seus principais textos sobre hermenêutica. É possível conceber Friedrich Schlegel como um predecessor de Schleiermacher? Na tentativa de responder a essa pergunta, vamos nos deter sobre três textos, todos eles publicados na *Athenäum*: o ensaio sobre Lessing (*Über Lessing*, 1797), o ensaio sobre o *Wilhelm Meister* de Goethe (*Über Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1798) e o ensaio da ininteligibilidade (*Über die Unverständlichkeit*, 1800).

Palavras-chave: Friedrich Schlegel; Schleiermacher; Hermenêutica

Abstract: In Friedrich Schlegel's criticism, one can find many references to his relationship to Schleiermacher. Both were closely related by the time they in Berlin around 1800, when Schlegel edited the *Athenäum* and Schleiermacher had not yet written his most important texts on Hermeneutics. But can we consider Schlegel an early influence on Schleiermacher's thought by that time? In order to answer this question, we will focus on three of Schlegel's essays of that time: *Über Lessing* (1797), *Über Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1798) and *Über die Unverständlichkeit* (1800).

Keywords: Friedrich Schlegel; Schleiermacher; Hermeneutics

Não são poucas as dificuldades que se apresentam ao estudioso que pretenda localizar tópicos apresentados de maneira inequívoca, na obra de Friedrich Schlegel. A

¹ Wilma Patricia Maas é professora de Literatura Alemã no Departamento de Letras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara. E-Mail: pmaas@uol.com.br. Todas as traduções do alemão ao português são de responsabilidade da autora.

preferência do autor pelo estilo fragmentário e circular, o elogio declarado da contradição, do paradoxo e da ironia, assim como algumas circunstâncias pessoais contribuem para que a crítica especializada ainda hoje se debata com os critérios de comprovação filológica, de modo que ainda hoje, mais de 50 anos depois do início da publicação da edição crítica, permanecem algumas contradições importantes. Uma das mais produtivas é a focalização da relação entre a filologia praticada por Schlegel e a hermenêutica como a entendeu Schleiermacher.

Essa contradição não se restringe apenas a textos entre os quais há uma grande distância temporal, ou seja, às diferenças entre o “jovem Schlegel” e o Schlegel tardio. Entre os textos publicados na *Athenäum* já se estabelece, com visibilidade, a relação paradoxal entre uma postura que situa Schlegel como uma espécie de fonte de inspiração para o amigo Schleiermacher e ao mesmo tempo como um obscurantista, que praticasse o mal-entendido, a ironia e o paradoxo pelo amor à ininteligibilidade.

A relação entre a hermenêutica moderna e o Primeiro Romantismo Alemão deu-se de forma bastante direta. Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, o chamado “pai da hermenêutica moderna”, conviveu muito proximamente com os membros do grupo de Jena, principalmente com Friedrich Schlegel, em defesa do qual saiu quando das acusações de obscenidade feitas ao autor de *Lucinde* (1799), o romance-ensaio de Schlegel. Ora, as circunstâncias pessoais e cronológicas que unem Schleiermacher e Schlegel têm um formidável contraponto no que diz respeito às concepções que um e outro tem da linguagem e das possibilidades de compreensão intersubjetiva.

O pressuposto fundamental da hermenêutica estabelecida por Schleiermacher é, certamente, o da transparência da linguagem, sendo o procedimento hermenêutico o método de interpretação capaz de atingir a verdade do texto, a partir da investigação produtiva de seus pontos aparentemente obscuros (**herméticos**). Friedrich AST, representante da hermenêutica da *Aufklärung* e autor de *Grundlinien der Grammatik Hermeneutik und Kritik* [Princípios de gramática, hermenêutica e crítica], de 1808, atribuía ao intérprete dos textos da Antigüidade a capacidade de compartilhar da unidade original de todas as coisas no Espírito“. (AST 1808: 168-9). Dessa forma, o intérprete, compartilhando de um “espírito comum” e transhistórico, poderia transpor as fronteiras que separam objeto do sujeito interpretante, ao menos idealmente. Segundo AST, “apenas o que é temporal e exterior (educação, formação, situação geográfica, etc.)

produz a diferença entre os espíritos” (Id., ibd.). Schleiermacher, que dialogará com Ast em seus *Discursos da academia*, de 1829, buscará justamente os princípios de uma hermenêutica geral no próprio ato da interpretação. As diferenças, que para seu antecessor Ast são anuladas ou desconsideradas a partir de um conceito idealista de espírito e de reprodução do Todo nas partes, são, para o Schleiermacher maduro, o cerne do ato da interpretação. O procedimento hermenêutico prevê um intercâmbio de diferenças estilísticas e históricas entre intérprete e texto, cujo objetivo final é o estabelecimento de coerência, correspondência e identidade. A interpretação funciona segundo o modelo de pergunta-e-resposta, procedendo segundo os preceitos do círculo hermenêutico, no qual a parte e o todo se interpenetram continuamente, até que se tenha estabelecido uma totalidade semântica articulada.

Depreende-se daí que a hermenêutica geral desenvolvida pelo Schleiermacher pós 1829, que tem justamente na integração das diferenças, assim como na possibilidade de universalidade do entendimento, o pressuposto do ato da interpretação, encontra-se, em seus principais teoremas, em franca oposição ao pensamento filológico, literário e filosófico do jovem Schlegel. A hermenêutica de Schleiermacher compartilha, por exemplo, com o futuro estruturalismo de Saussure a concepção de uma linguagem articulada em níveis, de cuja combinação e substituição de elementos se constrói o sentido. Uma tal concepção é cabalmente desfeita por textos como *Über die Unverständlichkeit* [Da ininteligibilidade, 1800], ensaio do jovem Schlegel no qual a ironia é o sintoma mais dramático e irrevogável da obscuridade lingüística, e como *Monolog* [Monólogo, 1798], de Novalis, que antecipa, de maneira espantosa, a crise da referencialidade instalada na lingüística pós-saussureana.

A concepção de linguagem praticada e defendida por F. Schlegel opõe-se ainda a um conceito fundamental para a hermenêutica de Schleiermacher, que tem no trecho obscuro e no equívoco da inteligibilidade [*Missverständnis*] a fonte de sua metodologia de interpretação. Para Schleiermacher, é exatamente o *Missverständnis* que pode e deve ser elucidado através dos procedimentos de contextualização lingüística, estilística, histórica e histórico-literária, o que permitirá a completa interpretação e desvendamento do texto. A isso, SCHLEGEL oporá o caráter irrevogavelmente opaco da linguagem do qual a ironia se faz índice:

O senso comum, que se deixa tão prazerosamente guiar pelo método das etimologias, quando estas se encontram à mão, poderia facilmente chegar à suposição de que a causa da ininteligibilidade reside naquilo que é ininteligível. [...] *Eu queria mostrar que a mais pura e a mais sólida ininteligibilidade provém exatamente da ciência e da arte que partem do que é compreensível e do fazer compreender, da filosofia e da filologia* (SCHLEGEL 1967 :362, 364, grifo meu)

O trecho expressa, pelo viés da ironia, o desprezo de Schlegel pelo procedimento hermenêutico do esclarecimento a partir da investigação histórico-filológica do trecho hermético. A par disso, depreende-se sua convicção de que o que parece obscuro a um indivíduo assim lhe parece devido a uma irrevogável e irredutível impossibilidade de comunicação interpessoal. Schlegel destrói, dessa maneira, a crença na possibilidade do processo hermenêutico de elucidação do mal-entendido e do trecho obscuro por meio da identificação dos usos lingüísticos não-familiares, ou seja, por meio da familiarização daquilo que é estranho, pressuposto básico da hermenêutica de Schleiermacher.

Expostas que estão as principais divergências nitidamente existentes entre o pensamento filológico do Schlegel da época da *Athenäum* e do Schleiermacher maduro, articulador da hermenêutica moderna de base filológica, debruçamo-nos agora sobre uma hipótese freqüentemente mencionada pela fortuna crítica de um e de outro, mas que carece, ainda hoje, de investigação mais acurada. Trata-se da mencionada afinidade entre o pensamento filológico do jovem Schlegel e do primeiro Schleiermacher, que conviveram em Berlim por volta de 1800 e mantiveram intenso intercâmbio de idéias. A despeito das inegáveis diferenças de ambas as concepções de linguagem, é possível conceber Schlegel como um predecessor de Schleiermacher? Na tentativa de responder a essa pergunta, vamos nos deter sobre três textos, todos eles publicados na *Athenäum*: o ensaio sobre Lessing (*Über Lessing*, 1797), o ensaio sobre o Wilhem Meister de Goethe (1798) e o ensaio da ininteligibilidade (*Über die Unverständlichkeit*, 1800).

Já em 1928, Josef KÖRNER atribuía a Schlegel a fundação de uma hermenêutica científica. Gadamer, por sua vez, ao atribuir a Schleiermacher o famoso mote segundo o qual o intérprete “deve compreender um autor melhor do que ele próprio compreende a si mesmo” (GADAMER 1960: 183), curiosamente comprova essa atribuição com um trecho dos *Philosophische Lehrjahre* [Anos de aprendizado filosófico], de Schlegel, escritos à época da convivência com Schleiermacher em Berlim:

Para que se possa compreender alguém, é preciso ser mais inteligente do que ele, depois tão inteligente e depois ainda tão estúpido quanto ele. Não basta que se entenda melhor do que o autor entendeu o sentido próprio de uma obra confusa. É preciso também conhecer os princípios da própria confusão, ser capaz de caracterizá-los e construí-los. (SCHLEGEL 1956: 58)

É certamente possível apontar coincidências entre determinados conceitos basilares da hermenêutica moderna tanto em Schlegel quanto em Schleiermacher. Ambos compartilham da compreensão da filologia como arte: “Im Begriff, Beweis, daß die Philologie eine Kunst sei.” (SCHLEGEL *apud* PATSCH 1962: 446) Para a prática da filologia é necessária uma formação em conformidade com a arte (“eine kunstmäßige Ausbildung”): “A filologia não é um simples composto científico, mas sim um todo. Não um todo lógico, mas um todo técnico” (Ib., *ibid.*). SCHLEIERMACHER, por sua vez, tem uma concepção lapidar: “A interpretação é arte” [“Das Auslegen ist Kunst.”], lê-se nos manuscritos de 1819 (*apud* PATSCH 1966: 447). Nas anotações de 1809/1810 encontra-se a provável gênese dessa concepção:

A compreensão parte de dois pontos completamente diferentes: a compreensão na linguagem e a compreensão naquele que faz uso dela, o falante. Por causa dessa dupla via do processo de compreensão, a interpretação é uma arte. Nada pode se tornar completo apenas por si mesmo. (SCHLEIERMACHER 1829:138)

Schleiermacher também considera a interpretação como uma arte no sentido em que o termo comporta de “técnica”, como emprego metódico de regras, capaz de promover a compreensão do texto em toda sua extensão: “A compreensão deve ser buscada e desejada em cada ponto do texto”. (SCHLEIERMACHER 1829: 86)

Uma provável identidade intelectual entre ambos poderia ainda ser justificada pela decisão programática, comum ao pensamento do Primeiro Romantismo, de praticar uma “simfilosofia” [“Symphilosophie”] e uma “simpoesia” [“Sympoesie”]. Ainda que Schlegel não tenha desenvolvido uma teoria hermenêutica, tem em comum com Schleiermacher a tarefa da determinação das relações entre filologia e filosofia. Nos termos de PATSCH:

Em Schlegel, não se trata do desenvolvimento de uma teoria hermenêutica, como é o caso em Schleiermacher, mas sim da determinação crítica da relação entre filosofia e filologia, relação essa para a qual o problema da hermenêutica

parece ser um tema secundário. Entretanto, é exatamente esse questionamento que permitirá que se vislumbre a “virada” romântica da doutrina da compreensão e a respectiva participação que Schleiermacher teve nesse processo. (PATSCHE 1966: 445)

Sob a luz da pesquisa atual sobre Schlegel, a primeira parte da primeira da oração pode, sem dúvida alguma, ser mantida. Schlegel não está, de fato, preocupado ou empenhado em desenvolver uma teoria hermenêutica, nem mesmo uma “moderna”, “romântica” ou “filológica” teoria hermenêutica. É possível também manter o pressuposto de que faz parte das preocupações do Schlegel de 1800 estabelecer uma visão crítica das relações entre filosofia e filologia, o que se pode reconhecer de maneira nítida no texto da ininteligibilidade. Mas o fato de não haver um ato positivo na direção da construção de uma teoria hermenêutica não significa que esta, como arte da compreensão do discurso do outro, desempenhe um papel secundário. É provável que nesse ponto, e só nesse ponto, resida a verdadeira identidade entre o pensamento de F. Schlegel e Schleiermacher. Ambos estão nitidamente comprometidos com a questão do alcance e das possibilidades da compreensão intersubjetiva. Sob esse aspecto, Schleiermacher irá, de fato, construir seu sistema hermenêutico (ou resgatá-lo, a partir da hermenêutica da *Aufklärung*), ao passo que Schlegel, sob o viés do paradoxo, do fragmento e da ironia, jamais atuará esse sentido. Seu legado, ao mesmo tempo contemporâneo da construção da hermenêutica moderna, oferece a crítica (e mesmo a “desconstrução”) desse edifício filológico².

Da letra ao espírito

Schlegel e Schleiermacher compartilharão, por volta de 1799, da opinião de que a uma hermenêutica exclusivamente filológica deverá suceder uma hermenêutica do espírito. Em *Reden über die Religion* [Discursos sobre a religião, 1799], é possível identificar duas linhas fundamentais do pensamento de Schleiermacher, que culminarão no deslocamento da hermenêutica da letra para uma hermenêutica do espírito. De maneira surpreendente para o assim chamado fundador da hermenêutica moderna,

² Fato que o aproxima, a nosso ver, da perspectiva “desconstrucionista” de Paul de Man e do pós-estruturalismo em geral.

Schleiermacher expressa ali a dissociação entre o processo de compreensão da letra e a constituição do sentido filosófico ou religioso:

É com pesar que vejo diariamente o *furor da compreensão* impedir completamente o surgimento do sentido e como tudo conjura para que o homem permaneça atado ao que é finito e apenas a uma parte muito pequena dele, de modo que o infinito lhe seja levado o mais longe possível dos olhos. Quem é que impede o florescimento da religião? Não os descrentes e os blasfemos, pois, ainda que se comprazam em afirmar que não possuem religião alguma, não impedem o caminho da natureza [...]. Também não aqueles destituídos de moral, como comumente se pensa, pois suas aspirações e sua atuação contrapõem-se a uma força de caráter totalmente diferente dessa; quem impede o florescimento da religião são os entendidos [*die Verständigen*]. (SCHLEIERMACHER *apud* HÖRISCH 1988: 24).

É inevitável lembrar aqui o Schlegel do ensaio sobre a ininteligibilidade, para quem “a mais pura e sólida ininteligibilidade provém exatamente da ciência e da arte que partem do compreensível e do fazer compreender, da filosofia e da filologia (SCHLEGEL 1967: 364).

Ainda nos mesmos *Discursos sobre a religião*, SCHLEIERMACHER reitera a descrença no “furor da compreensão”: “O principal é que eles [os entendidos] supõem-se capazes de entender tudo, e com esse entender eles se deixam enganar completamente em relação ao sentido.” (*apud* HÖRISCH 1989: 82)

É preciso ressaltar aqui que as objeções de Schleiermacher nos *Discursos sobre a religião* estão voltadas especificamente à questão da mediação da palavra divina, uma vez que a própria necessidade de existência de um *Vermittler* (mediador) torna evidente a aporia que permeia o processo da interpretação religiosa: caso essa “intermediação entre o reino de Deus e o mundo dos homens cessasse”, então “compreenderíamos mesmo a mais inaudível das palavras, ao passo que agora, mesmo as mais claras manifestações não escapam ao mal-entendido”. (Id., *ibid.*) Ainda:

Se tudo o que é finito carece da mediação de algo superior para não se distanciar cada vez mais do universo [...], mantendo sua relação com o universo e com a consciência da existência dele: então é impossível que esse mediador, que não pode necessitar ele mesmo de mediação, seja simplesmente finito; ele deve pertencer às duas instâncias, compartilhar da natureza do divino e também da esfera sensível compartilhada pelo finito. (SCHLEIERMACHER *apud* HÖRISCH 1989: 26).

A partir do reconhecimento dessa aporia, Schleiermacher chega àquele que será o conceito fundamental de sua hermenêutica futura: o conceito de espírito, elevado a princípio fundamental do processo de interpretação, que dá vida ao que está morto na letra. O reconhecimento do esquema paulino da letra morta e que mata, frente ao espírito que vive e vivifica, é primordialmente hermenêutico, e virá a constituir o núcleo e fundamento da futura hermenêutica de Schleiermacher.

Assim, estritamente anti-hermenêuticas são apenas as observações sobre “o furor da compreensão” [*Wut des Verstehens*], que a tudo torna homogêneo e que em certa medida eleva o homem ao mesmo grau de Deus.

Mais tarde, nos *Akademiereden* [Discursos à Academia, 1829] Schleiermacher é tomado ele mesmo pelo furor da compreensão. O elogio da compreensão homogeneizante e totalizadora pode ser depreendido a partir de um ponto de vista que considera a tarefa da hermenêutica (referida aqui a Ast e à filologia clássica) como sendo a de “nos conduzir ao pico mais elevado da unidade do espírito” (SCHLEIERMACHER 1977: 315). O procedimento hermenêutico prescreve a familiarização daquilo que é estranho: “[*das Fremde* [wird] *in Eignes verwandelt*.” (Id., ibid. 1977: 315) : o “negócio da compreensão e da interpretação é [...] um todo que se desenvolve contínua e gradativamente [...], é o encontro gradual do espírito pensante consigo mesmo“ (SCHLEIERMACHER 1977: 327-328s). Até aqui, é possível afirmar que F. Schlegel e Schleiermacher percorreram, em boa parte de seu caminho, trajetórias comuns, principalmente no que diz respeito à predominância da hermenêutica do espírito sobre a hermenêutica da letra, assim como à própria desconfiança (em Schleiermacher, apenas pontual) quanto à homogeneização do processo interpretativo. Entretanto, o pensamento de Schleiermacher seguirá incólume em direção a uma “arte da interpretação” baseada na segmentação dos níveis da linguagem (como se verá posteriormente em Saussure), ao passo que Schlegel encontrará, na ironia, o elemento desestabilizador de todo edifício hermenêutico, uma vez que nega ao texto sua condição mínima de operação, que é a de ser considerado como “sério”, “válido” ou “lógico”.

Se tomarmos como corpus principal o ensaio da ininteligibilidade, são muitas as passagens em que a letra é considerada antes fonte de equívoco do que de potencial esclarecimento. O próprio procedimento hermenêutico de base filológica é negado.

Schlegel propõe em seu lugar a “dedução de um novo leitor”, criado em tempo real pelo próprio texto e seu autor:

Quanto a mim, não posso suportar a *falta de entendimento, mesmo a falta de entendimento dos desentendidos, mas menos ainda a falta de entendimento dos entendidos*³. Por conta disso, há muito tomei a decisão de entabular um diálogo com o leitor a respeito dessa matéria, construindo, imediatamente sob o seu nariz, um novo leitor, de acordo com minhas concepções, ou mesmo deduzindo-o, se assim me parecer necessário. (SCHLEGEL 1967: 363-364)

Compara-se a seguir com o seguinte trecho de Schleiermacher:

Até aqui está claro que a explicação da palavra e das coisas ainda não é interpretação, mas sim apenas um elemento dela, e que a hermenêutica começa apenas com a determinação do sentido, por meio desse mesmo elemento. Da mesma forma está claro que a determinação do sentido jamais será correta se ela não suportar a prova do espírito do escritor, assim como a prova da Antigüidade. *Pois ninguém fala ou escreve algo contrário a seu próprio espírito, a não ser em um estado de perturbação mental.* (in FRANK 1989 :22, grifo meu)

Esse estado de “perturbação mental” [“gestörter Gemützustand”] aludido por Schleiermacher poderia bem ser o diagnóstico (e, em Hegel, trata-se mesmo disso) dado pelo senso comum [“gesunder Menschenverstand”] frente a um texto como o ensaio da ininteligibilidade, discurso inacessível até mesmo à hermenêutica do espírito congenial. Isso quer dizer que, ainda que Schlegel e Schleiermacher compartilhem da opinião que subordina a letra ao espírito, ainda que ambos concordem com o princípio da “letra morta”, a incompreensibilidade, no texto schlegeliano, é radical e refratária a qualquer abordagem semiótica hierárquica e dualista.

Em Schleiermacher, a hermenêutica do espírito apóia-se claramente no pressuposto da congenialidade e da intenção “séria” do autor, pois ninguém dirá ou escreverá algo contrário a seu espírito a não ser em um estado de perturbação mental. Schlegel vai compartilhar desses pressupostos reconfigurando-os de forma radical: a congenialidade em Schlegel dá-se apenas por força da “dedução do leitor ideal”, de sua construção performativa “sob o nariz do leitor” histórico, ao passo que o pressuposto da

³ Sigo no o trecho em itálico a tradução de SUZUKI 2007: 180.

seriedade das intenções do autor será abalado e reformado pela “mais livre de todas as licenças, pela ironia”.

A complexidade das relações entre Schlegel e a hermenêutica não se esgota aí. Há textos de Schlegel que muitos consideram o ponto alto do procedimento hermenêutico, como o ensaio sobre Lessing e a crítica sobre o *Meister* de Goethe, o famoso *Übermeister*.

○ ensaio sobre Lessing

O ensaio *Über Lessing* [Sobre Lessing] é um dos documentos mais citados quando se pretende comprovar a existência de um método hermenêutico em Schlegel. Ali, Schlegel justifica a escolha de seu objeto reconhecendo no autor uma “natureza inesgotável”, contrapondo ao argumento de que “tudo já teria sido dito” sua afirmação de que “na verdade, nada foi dito ainda”. (SCHLEGEL 1967: 101)

Sob o ponto de vista do método de abordagem, o ensaio sobre Lessing utiliza, sem dúvida alguma, justificativas que provêm do conjunto dos procedimentos hermenêuticos, no sentido lato do termo. Schlegel constrói sua crítica sustentando-se sobre dois pontos fundamentais da hermenêutica moderna: o reconhecimento da “intenção do autor” e a consideração da fortuna crítica anterior, que Schlegel ora vai chamar de “impressão generalizada”, “resultado comum da atuação conjunta de diversas influências e circunstâncias”, passando por “crença cega”, “hábito irrefletido”, “tradição sagrada” até “finalmente quase uma lei inquebrantável”. Presa que é dessa “impetuosa impressão”, como poderia então a massa resistir-lhe, “interpondo-lhe apropriadamente a contrapartida intelectual, único meio capaz de permitir a construção do julgamento?” (SCHLEGEL 1967: 102)

Essa crença cega no gênio de Lessing tem, segundo Schlegel, consequências funestas para sua compreensão, pois “não raramente, o autor é contemplado sob uma luz completamente errônea”. (SCHLEGEL 1967: 101-102)

A recorrência ao pensamento binário constituído por sobre a biografia do autor (“lado psicológico” da interpretação, em Schleiermacher) e à obra (em Schleiermacher,

o “lado gramatical”, em sentido lato, da interpretação) é utilizada, por Schlegel, com o intuito de desfazer a *opinio communis* responsável pela “cegueira” vigente⁴:

A crença cresce à medida que progride a fortuna crítica, o equívoco se consolida e se repete com o tempo, desaparecem os vestígios do melhor, muito e talvez o mais importante afunda no esquecimento. De modo que freqüentemente é preciso apenas um curto espaço de tempo para que a imagem se distancie de seu original até o limite do irreconhecível, e que entre a opinião dominante sobre um autor e aquilo que notadamente se encontra em sua vida e sua obra se crie a mais aguda contradição (SCHLEGEL 1967:102).

O ensaio constrói-se sobre uma estrutura de ziguezague, sendo que Schlegel apresenta conceitos firmados pela fortuna crítica, para logo depois desfazê-los como equívocos que seriam. O instrumento mais utilizado é certamente uma ironia moderada porque não completamente aparente. Em suas *Charakteristiken* [Características, 1797], em meio às quais se encontra o ensaio sobre Lessing, Schlegel apenas aponta para aquela ironia que corre à larga no ensaio sobre a ininteligibilidade. Aqui, trata-se menos de uma interpretação “gramatical” ou “filológica” da obra de Lessing do que de um texto dedicado a investigar

o aparecimento e construção gradativos da opinião dominante sobre Lessing [...], investigando-os até o menor detalhe [...], identificando com precisão [...] o todo constituído pela opinião geral, bem como as importantes divergências individuais, o que permitirá o estabelecimento de um ponto médio, capaz de lançar luz mais clara sobre o objeto por meio da breve alusão a alguns paradoxos. (SCHLEGEL 1967: 103)

Ao longo do ensaio, a hermenêutica de Schlegel parece sustentar-se muito mais como uma nítida hermenêutica do espírito, com pouca ou nenhuma atenção voltada à instância da letra e do procedimento filológico de fato.

Atribuindo a Lessing o epíteto de “espírito revolucionário”, “fermentação poderosa” e de “violento abalo”, Schlegel apressa-se em afirmar logo em seguida que “objetos revolucionários raramente são considerados sob uma perspectiva crítica”

4 Não por acaso, lembramo-nos aqui do sugestivo título do livro de Paul de Man, *Blindness and insight* (University of Minnesota Press, 1983). Ali, De Man propõe uma espécie de leitura corretiva de vários tópicos essenciais do pensamento filológico e filosófico moderno, apontando, maior parte das vezes, para a “cegueira” da crítica que o precedeu.

(SCHLEGEL 1967: 100). A “brilhante aparição” tornaria turva a visão dos que a contemplassem⁵. Esse é o argumento básico sobre o qual Schlegel construirá sua interpretação de Lessing. Existe uma opinião crítica anterior firmada por sobre pressupostos equivocados. A essa é preciso, literalmente, destruir (*abbauen*):

A primeira impressão de uma manifestação literária não é só indeterminada – ela também raramente é o efeito puro e simples da própria coisa, mas sim o resultado comum da atuação conjunta de muitas influências e circunstâncias. (SCHLEGEL 1967: 101)

Como resultado disso, muito freqüentemente o autor é apresentado sob uma “falsa luz”. A impressão geral, predominante, torna-se “crença cega”, “hábito irrefletido”, “tradição sagrada” e, por fim, quase uma “lei inquebrantável”. (SCHLEGEL 1967: 101). Se não fosse pela “crença sagrada”, muitos poderiam ter considerado Lessing “nada mais do que um rematado místico, um cismador sofista e um pedantezinho” (SCHLEGEL 1967: 103). Schlegel propõe-se então a investigar a trajetória da construção da opinião vigente, de modo a desconstruí-la para depois a reconstruir da maneira “correta”.

O primeiro julgamento sobre Lessing que deve ser refutado é: “Lessing foi um grande poeta” (no sentido lato, que inclui também a idéia de autor dramático). Aquele que não leu as obras em si, mas apenas as opiniões sobre elas, seria facilmente levado a considerar que as obras dramáticas seriam melhores do que “*Erziehung des Menschheitsgeschlechts*” [A educação da humanidade] e *Freimaurergespräche* [Diálogos dos maçons]. Em segundo lugar, Schlegel afirma que Lessing fora louvado como um “conhecedor quase perfeito e completo da poesia”, como “gênio universal”: “Endeusam-no, fazendo dele o sal da terra, e parecem crer que seu espírito não conheceu, definitivamente, quaisquer limites”. (SCHLEGEL 1967: 103). A despeito dessa amplitude que se atribui a Lessing, quase não se fala “do *Witz* e da prosa”, que, segundo Schlegel, mereceriam ser chamados de “clássicos”, em Lessing. Mais do que isso: uma teoria da prosa em língua alemã deveria começar a partir do estilo de Lessing (SCHLEGEL 1967: 104). Schlegel prossegue assim desautorizando a opinião vigente sobre o autor, apontando sempre para “os principais pontos de vista e rubricas sob os quais se julgou ou se quis dizer algo sobre Lessing”: “sobre o que ele era de verdade, no

5 A metáfora utilizada lembra, mais uma vez, o título do livro de Paul de Man, *Blindness and Insight*.

todo, sobre o que queria ser e deveria se tornar, sobre isso parece que ninguém tem nada a dizer ou a julgar.” (SCHLEGEL 1967: 108)

Schlegel passa então a criticar o método da abordagem aos textos de Lessing, censurando as opiniões que não se constituíram

segundo os *diferentes níveis de sua [de Lessing] formação literária*, ou segundo *as épocas [fases] de seu espírito*, com as diferenças de um estilo e tom individuais, ou mesmo segundo as direções e tendências predominantes na essência de seu ser [...], mas sim segundo o título de seus escritos, os quais não raramente, à guisa de registro, *são ordenados de acordo com uma tipologia de gêneros que não quer dizer nada*. (SCHLEGEL 1967: 108, grifo meu).

O parágrafo é significativo, pois congrega, na primeira parte do período (“diferentes níveis de formação do indivíduo”, “fases de seu espírito”, “diferenças individuais de estilo e direções predominantes de seu ser”) um elenco de características que a hermenêutica moderna irá reconhecer como fundamentais para que o processo de interpretação tenha êxito. Nesse ponto, Schlegel encontra-se em total acordo com o pensamento de Schleiermacher, para o qual o processo de compreensão deve ocorrer sobre o pressuposto da congenialidade dos intelectos (ou espíritos), assim como sob o reconhecimento e mesmo a recriação das circunstâncias *históricas* da gênese da obra. Já a afirmação que sucede ao “mas sim” refuta os critérios (desta vez, claramente filológicos) da inserção da obra sob um gênero reconhecido. Isso prepara o terreno para a próxima afirmação, segundo a qual as melhores obras de Lessing “são um indivíduo por si só, uma criatura de um tipo único, peculiar”, fato esse que “zomba de qualquer desejo de estabelecimento de limites pela crítica”. São obras que “não têm nem predecessores nem seguidores” (SCHLEGEL 1967:108). Com isso, Schlegel reedita a estética do gênio individual, contrapondo-a ao método hermenêutico capaz de inserir a obra única em uma série, legitimando o conceito de gêneros e subgêneros literários.

Cabe aqui a remissão aos cadernos sobre filologia (*Zur Philologie*) nos quais Schlegel desenvolve as relações entre filologia, história e crítica. Ali, Schlegel refere-se à necessidade do desenvolvimento de uma crítica a partir da “reavaliação *histórica* das relações entre uma hermenêutica filológica e uma crítica filológica” (MICHEL 1982: 43, grifo meu). A centralização do foco sobre a história é evidente na concepção que Schlegel tem então da atividade interpretativa. As “fases ou épocas do espírito” e os

“diferentes níveis de formação do indivíduo” às quais Schlegel alude no ensaio sobre Lessing provêm dessa percepção: é preciso continuar insistindo no historicismo, que é necessário à filologia. Logo a seguir, Schlegel associa essa percepção a uma fórmula hermenêutica: “Pelo espírito, contra a letra. Isso faz parte do historicismo” (SCHLEGEL 1958, XVI: 55). Conclui-se daí que Schlegel compartilha com o Schleiermacher da moderna hermenêutica a percepção de que o horizonte histórico permeia o processo de compreensão do discurso do outro, e que as fases de formação do indivíduo, as “épocas de seu espírito”, assim como o espírito da época, são variáveis que orientam esse processo. Por outro lado, em Schlegel, a hermenêutica do espírito confunde-se com a noção da individualidade e originalidade da própria obra, que ele opõe a qualquer sistematização ou normatização. Isso fica claro no ensaio sobre Lessing quando Schlegel refere-se à imaturidade daquele que

lê [a obra de Lessing] na a intenção iliberal de conhecer por meio dela as regras da poesia dramática, ou de adquirir conhecimento da poética de Aristóteles por esse meio, apaziguando assim a consciência; esse não tem o órgão para a individualidade e a genialidade dessa obra singular (SCHLEGEL 1967: 110-111).

Um claro exemplo de como Schlegel vê o processo hermenêutico, livre dos constrangimentos da normatividade, da sistematização e da necessidade de inclusão da obra em uma série, está na valorização da obra de Lessing mais por conta daquilo que Schlegel vai chamar de “*Winke und Andeutungen*”, “acenos e alusões”, do que pelo reconhecimento de uma sólida carreira literária e ou crítica:

O mais interessante e o mais profundo em seus escritos são os acenos e as alusões, o mais maduro e o mais perfeito são fragmentos de fragmentos [*Brüchstücke von Bruchstücken*]. O melhor do que Lessing diz é algo, entre o adivinhado e o inventado, que ele lança por meio de meia dúzia de palavras prodigiosas, cheia de força, espírito e sal: palavras, nas quais os pontos mais obscuros são, no âmbito do espírito humano, como se iluminados repentinamente por um raio, o mais sagrado expressando-se de maneira extremamente ousada e quase sacrílega, ao tempo em que o mais vulgar se expressa de maneira extravagante e caprichosa. Suas orações [*Hauptsätze*] estão lá, como axiomas matemáticos, sem desmembramento [*Zergliederung*] ou demonstração e seus arrazoados mais coesos e concludentes são, na maior parte das vezes, apenas uma cadeia de associações espirituosas.” [*witzige Einfälle*] (SCHLEGEL 1988: 215).

Curiosamente, o comentário que Schlegel faz sobre Lessing (de caráter “filológico”, embora desprovido de comprovação textual) cabe à perfeição como descrição da obra do próprio Schlegel. É possível afirmar que Schlegel aplica aqui, de maneira invertida, algo que anunciara nas primeiras páginas do ensaio sobre Lessing: a intenção de submeter o próprio texto de Lessing às leis que este estabelecera para o julgamento dos grandes mestres da arte e poetas (SCHLEGEL 1967:108). Schlegel parece julgar a obra de Lessing projetando sobre ela seu próprio estilo de composição. Por fim, Schlegel afirma que “é de se esperar que, de um homem como esse [Lessing], uma conversa breve possa ser muita mais instrutiva, e conduzir muito mais longe, do que uma longa obra.” Linhas antes, Schlegel já afirmara que “uma conversa viva teria muito mais poder e força do que a palavra escrita.”

Essa concepção irá se desenvolver em toda a sua amplitude e consequências no ensaio da ininteligibilidade, que se pode considerar o coroamento do pensamento hermenêutico de Schlegel. Ali, convergirão tanto os pressupostos que compartilha com Schleiermacher quanto se dará livre vazão ao furor anti-hermenêutico, em associação com a ironia e a noção de linguagem em tempo real, que privilegia o momento da fala entendida como performance.

○ ensaio sobre o *Meister*

Publicado na *Athenäum* em 1800, ano dos mais produtivos para a compreensão do Schlegel “hermeneuta”, o *Übermeister* foi muitas vezes reconhecido como modelo de crítica exemplar.

O elogio é de fato merecido, pois é um dos poucos trabalhos críticos de Schlegel em que ele associa as intuições do “espírito” ao conhecimento filológico, de acordo com os princípios mais ortodoxos da hermenêutica de Schleiermacher. Schlegel comenta o romance de Goethe, seguindo minuciosamente a seqüência dos capítulos, atento aos contrastes, à relação das partes com o todo e as estratégias do autor/narrador para evidenciar o caráter das personagens. Trata-se de uma análise filológica ainda hoje atual, reveladora mesmo, capaz de trazer à luz os mecanismos de composição do romance goethiano e abrir caminho para uma linha de interpretação até então inédita, aquela que reconhece a ironia que espreita por detrás do projeto de formação do

protagonista e o deslocamento deste da posição de principal pilar da arquitetura narrativa.

Pode-se aplicar ao texto do *Übermeister* o mote compartilhado por Schlegel e Schleiermacher no que concerne a compreender um autor tão bem quanto – ou melhor do que – ele compreende a si mesmo. O próprio Goethe referira-se certa vez a seu protagonista como um *armer Hund*, um pobre diabo, indicando assim aquela que será a linha determinante no ensaio de Schlegel.

Logo nas primeiras páginas, Schlegel apresenta a perspectiva que permitirá emergir essa leitura:

É bom e é necessário entregar-se inteiramente ao efeito de uma obra, permitir ao artista que faça conosco o que lhe aprouver, deixando que a reflexão confirme o sentimento apenas em determinados pontos singulares, elevando-os ao pensamento e, onde ainda persistir a dúvida ou a controvérsia, decida e complete o sentido. Isso é o primordial e o mais importante... *É preciso que nos elevemos acima de nossas preferências e que sejamos capazes de destruir em pensamento aquilo que veneramos* (SCHLEGEL 1988: 160, grifo meu)

O parágrafo concentra duas proposições em princípio antitéticas, como é freqüente em Schlegel: a primeira parte propõe uma recomendação de leitura que sinaliza para o predomínio de uma fruição quase intuitiva, a passo que a segunda preconiza o distanciamento do eu em relação a si mesmo, princípio da ironia schlegeliana.

Essa proposição progride ao longo do ensaio até culminar na percepção de que no romance de Goethe não se cuidou exatamente da formação de Wilhelm Meister: “Nós vemos também que estes anos de aprendizado querem e podem antes formar qualquer outro que não o próprio Wilhelm em um hábil artista e cidadão capaz.” (SCHLEGEL 1988: 168).

O método de Schlegel, derivado do princípio do distanciamento, permitirá que chegue à “intenção do artista” de acordo com a concepção hermenêutica da congenialidade de intelectos:

Deixemo-nos, pois, arrancar do encantamento exercido pelo poeta, depois que, de boa vontade, nos deixamos prender por ele; de preferência espreitemos, procurando por aquilo que ele esconde de nossos olhos ou que não quis mostrar logo da primeira vez, e que certamente faz dele um artista: as intenções secretas,

Maas, W. P. – Hermenêutica e anti-hermenêutica

que ele persegue em silêncio, e que não somos capazes de pressupor, quando confrontados ao Gênio, cujo instinto se torna arbítrio. (SCHLEGEL 1988: 160)

A expressão “intenção do autor” [*Absicht des Autors*] ocorre repetidas vezes no texto, sempre associada a uma descoberta que deve trazer maior clareza sobre o objeto analisado, ainda que eivada de uma certa ironia:

Foi tão forte a intenção do artista de não apresentar uma doutrina incompleta da arte, ou melhor, de oferecê-la em exemplos vívidos e perspectivas variadas [...], que essa intenção pode induzi-lo a uma apresentação de caráter episódico [...]. (SCHLEGEL 1988: 160)

Schlegel alude aqui a uma possível “falta de organicidade” no romance de Goethe, manifesta nos capítulos de natureza episódica e em excursos freqüentes na narrativa. Dessa forma, repete um princípio defendido também pelo Schleiermacher maduro, o da exigência de totalidade da obra.

Em outros trechos, Schlegel semeia já, manifestadamente, o gérmen da ironia, instaurando já no *Übermeister* o registro que será a tônica do ensaio sobre a ininteligibilidade:

Não nos deixemos enganar pelo fato de que o poeta toma as pessoas e os acontecimentos de modo tão leviano e caprichoso e menciona o protagonista quase sempre com ironia, parecendo sorrir das alturas de seu espírito; trata-se, para ele, da mais sagrada seriedade. (SCHLEGEL 1988: 161)

Schlegel está atento aos contrastes entre o estilo baixo e o elevado que convivem no romance de Goethe, o que lhe permita reconhecer a presença da ironia sempre à espreita:

Esse aspecto cômico não se constitui, absolutamente, de partes que sejam finas, delicadas ou nobres. Ao contrário, muito pertence àquele tipo de coisa sobre a qual a gente se ri com vontade e de modo vulgar, como o contraste entre as mais belas expectativas e o péssima hospedagem.⁶ O contraste entre a esperança e aquilo que efetivamente se dá, entre a imaginação e a realidade desempenha

⁶ Menção ao livro do romance de Goethe, no qual a trupe teatral espera ser alojada condignamente no castelo do Conde e encontra uma verdadeira pocilga.

aqui de fato um papel importante; a realidade impõe seus direitos com impiedoso rigor [...]. Um tal frescor das cores, esse colorido infantil, [...] essa leviandade espirituosa e essa malícia ligeira têm algo de [...] muito delicado e de muito tênue para que a letra pudesse reconstruir e reproduzir sua impressão. Só àquele que pode ler em voz alta e que a entende completamente, a ironia se entrega, ironia que paira por sobre a obra inteira, mas que aqui se faz de preferência altissonante e claramente perceptível àqueles que têm o órgão para percebê-la. Essa aparência de dignidade que se ri de si mesma [...], esses aparentes desleixo e as tautologias [...], essa disposição altamente prosaica em meio à disposição poética do assunto, esse bafejo de pedanteria poética em ocasiões extremamente prosaicas frequentemente têm a ver com uma única palavra, até mesmo com um acento. (SCHLEGEL 1988: 164)

O trecho é fundamental para que se ilumine a concepção de ironia que tem o próprio Schlegel: ao reconhecer, “hermeneuticamente”, a intenção do autor, Schlegel legitima-a por meio de um recurso, digamos retórico ou prosódico (performático, diríamos hoje). Apenas a leitura em voz alta (*vorlesen*), a modalização verbal do texto goethiano permitiria aos mais desavisados o reconhecimento dessa ironia. Schlegel alude aqui, quase desapercibidamente, à concepção de ironia como performance, que terá livre desenvolvimento no ensaio sobre a ininteligibilidade. Alude também a uma espécie de elite composta por aqueles a quem a ironia se dá a conhecer (Cf. MAAS 2008: 170).

Em resumo, é possível afirmar que nos dois ensaios comentados, o texto sobre Lessing e a resenha sobre o romance de Goethe, operam conceitos reconhecidamente hermenêuticos (intenção do autor, congenialidade, hermenêutica do espírito em contraposição à filologia como hermenêutica da letra, junção entre crítica, hermenêutica e história). Não se pode, portanto, afirmar que o repertório da moderna hermenêutica, como a compreendia Schleiermacher, tenha sido estranho a Schlegel. Ao contrário, os dois ensaios acima comentados legitimam e comprovam a familiaridade com o campo e mesmo possíveis contribuições a esse repertório, como quer Körner. No entanto, é preciso deixar claro que o processo de compreensão do discurso do outro, em Schlegel, escapa a qualquer sistematização e normatização. A ênfase concedida à individualidade da obra, que não permite sua inserção em uma série como a constituída sobre a idéia de gêneros literários, a crença de que o entendimento da intenção do outro se dá mais por meio de uma afinidade quase mística ente os intelectos do que por meio da investigação filológica, culminando no entendimento da ironia apenas por alguns iniciados, acabam por afastar Schlegel do projeto hermenêutico de Schleiermacher, o

que lhe valeu, por parte deste, anos depois de sua morte, o epíteto de “gênio paradoxal”, em um discurso de 1829.

Referências bibliográficas

- BEHLER, E., ANSTETT, J-J. e EICHNER, H. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh, 1958.....I-XXXV.
- FRANK, M. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- _____. Einleitung. In: Ders. (Hg.) *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt, Suhrkamp, 1977.
- HÖRISCH J.. *Die Wut des Verstehens*. Frankfurt, Suhrkamp, 1988.
- KÖRNER, J. (Hg.). Friedrich Schlegels Philosophie der Philologie. In: *Logos* 17, 1928, 1-72.
- MAAS, W. P. M. D. Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. In: *artefilosofia* 4, 2008, 166-174.
- SCHLEGEL, F. Über die Unverständlichkeit. In: *Kritische Ausgabe II*. Paderborn, Schöningh, 1967.
- _____. In: BEHLER E. (Hg.). *Schriften und Fragmente*. München: Carl Hanser Verlag, 1956.
- _____. *Kritische Schriften und Fragmente*. In: BEHLER E., EICHNER H. (Hg.). Paderborn, München, Wien, Zürich, Ferdinand Schöningh, 1988. v. 1-2.
- SCHLEIERMACHER, F. *Reden über die Religion*. Berlin, 1799.
- SCHLEIERMACHER, F. In: FRANK, M. (Hg.). *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

A eterna busca da Verdade em *Die Lehrlinge zu Saïs*, de Novalis

Natália Corrêa Porto Sanches Fadel¹

Abstract: The purpose of this essay is to undergo an investigation geared towards identifying the consolidation of the symbolized Upper or Ideal Truth illustrated by the figure of the goddess Saïs in the fragmentary novel *Die Lehrlinge zu Saïs*, from Novalis, written in 1801. As part of our approach, we traced a parallel between the allegorical use of Saïs myth by Novalis and in Schiller's poem *Das verschleierte Bild zu Saïs*, aiming at a better characterization of Novalis' concept of the Ideal Truth. Lastly, we analyzed the fairy tale *Hyazinth und Rosenblüte*, which is part of the novel *Die Lehrlinge zu Saïs*, where it is possible to envisage the finding of the Ideal Truth searched by the poets of German Early Romanticism, especially by Novalis.

Keywords: German Early Romanticism; Novalis; *Die Lehrlinge zu Saïs*; Schiller; fairy tale.

Resumo: O presente artigo tem por objetivo investigar como se dá a questão da busca do conhecimento ilustrada pela figura da deusa Saïs no fragmento de romance de Novalis *Die Lehrlinge zu Saïs*, escrito em 1801. Em nossa investigação, traçamos um paralelo entre o uso alegórico do mito de Saïs em Novalis e no poema de Schiller *Das verschleierte Bild zu Saïs*, a fim de melhor caracterizar o conceito de verdade novalisiano. Por fim, procuramos analisar o conto de fadas *Hyazinth und Rosenblüte*, que se encontra no interior da narrativa em questão, uma vez que nele se dá o encontro ideal da Verdade almejado pelos poetas do primeiro-romantismo alemão, em especial, por Novalis.

Palavras-chave: *Frühromantik*; Novalis; *Die Lehrlinge zu Saïs*; Schiller; conto de fadas.

¹ Doutoranda em Literatura Alemã pela Universidade Livre de Berlim. E-Mail: natifadel@hotmail.com

Zusammenfassung: Ziel dieses Aufsatzes ist die Darstellung einer Untersuchung des fragmentarischen Romans *Die Lehrlinge zu Saïs*, von Novalis (1801). Im Mittelpunkt steht die Frage, inwieweit sich die Erkenntnis der Wahrheit in der Figur der Göttin Saïs verwirklicht. Um Novalis' Begriff der Wahrheit besser zu erläutern, wurde Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Saïs* parallel dazu betrachtet. Zuletzt wird auch eine Analyse des Märchens *Hyazinth und Rosenblüte* angeführt, das in Novalis' Werk *Die Lehrlinge zu Saïs* vorkommt, denn dieses Märchen illustriert die Erkenntnis der Wahrheit, die von den Frühromantikern gesucht wurde, besonders von Novalis.

Schlüsselwörter: Frühromantik; Novalis; *Die Lehrlinge zu Saïs*; Schiller; Märchen.

Saïs e a busca do conhecimento

O parágrafo que abre a narrativa *Die Lehrlinge zu Saïs* remete-nos claramente à noção de escritura contida na natureza, a partir da qual o homem deveria voltar-se para dentro de si em busca de sua verdade por meio do auto-conhecimento, a fim de se reconciliar com a natureza e, desta forma, ser capaz de decifrar os hieróglifos sagrados nela contidos:

Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls, erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehrer derselben. (NOVALIS 1981: 95).

Este seria, então, o propósito dos Discípulos de Saïs: encontrar a verdade. O caminho até ela, no entanto, não poderia ser-lhes dado, já que cada um deles deveria buscá-la à sua maneira. Ora, para Novalis, de nada serviria ter o caminho previamente dado: é necessário buscá-lo, refletir sobre o que se encontra, sobre a vida, sobre cada palavra, cada gesto. Aquele que realmente buscasse sua verdade, a encontraria:

Fadel, N. – A eterna busca da verdade

A letra é apenas um auxílio da comunicação filosófica, cuja essência própria consiste no suscitamento de uma determinada marcha de pensamentos. O falante pensa produz [sic] – o ouvinte reflete – reproduz. As palavras são um meio enganoso do pré-pensar – veículo inidôneo de um estímulo determinado, específico. **O genuíno mestre é um indicador de caminho.** Se o aluno é de fato desejoso da verdade, é preciso apenas um aceno, para fazê-lo encontrar aquilo que procura. [...] O desenvolvimento analítico do tema é só para preguiçosos ou inexercitados. – Estes últimos precisam aprender a voar através dele e manter-se numa direção determinada. (NOVALIS 2001: 109. Grifo nosso.)

Diante disto, embora os discípulos sejam guiados por uma espécie de mentor – *der Lehrer* –, ele não se julga capaz de apontar o caminho da verdade, já que esta só seria encontrada dentro de cada um. Como nota Lothar Pikulik, “Die Lehrlinge andererseits werden von ihm (dem Lehrer) nicht nur geführt, sondern sind gehalten, selbst zu entdecken, was das Rechte sei” (PIRULIK 1992: 249). Assim, cabe-lhe apenas ouvir e ponderar as idéias dos discípulos acerca da vida, do amor e da verdade, reforçando sempre a importância de se entrar em comunhão com a natureza para se chegar ao conhecimento, simbolizado pela deusa Saïs:

Den Lehrer kann und mag ich nicht begreifen. Er ist mir just so unbegreiflich lieb. Ich weiß es, er versteht mich, er hat nie gegen mein Gefühl und meinen Wunsch gesprochen. Vielmehr will er, dass wir den eigenen Weg verfolgen, weil jeder neue Weg durch neue Länder geht, und jeder endlich zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimat wieder führet. (NOVALIS 1981: 98)

Num jogo de espelhamento infinito, no qual homem e mundo se definem – *die Wechselrepräsentationen* –, o homem encontraria dentro de si a Verdade do mundo, adquirindo assim a sabedoria buscada, a qual o levaria à compreensão da Natureza. Nas palavras de Novalis:

Wir träumen von Reisen durch das Weltall - ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht - Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten- der Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt- Sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. (NOVALIS 2006: 8)

Consolida-se, então, um exemplo do *Ordo Inversus* novalisiano, de maneira que “Man sieht hier, wie relativ das Herausgehen und Hineingehen ist. Was wir Hineingehen nennen, ist eigentlich Herausgehen- eine Wiederannahme der anfänglichen Gestalt” (NOVALIS 2006:15).

Desta forma, partindo da noção fichteana do reconhecimento do Eu através do Não-Eu, isto é, de tudo aquilo que não é Eu, Novalis concebe o auto-entendimento a partir do mundo exterior e vice-versa. Como afirma Márcio SELIGMANN-SILVA (2004), “a visão do saber como o avesso do não-saber e, portanto, da identidade como jogo de determinação e diferença fez com que Novalis acentuasse reiteradas vezes o fato de que só há definição através da saída do objeto a ser definido, só há **a** se **não-a**.” Ou ainda, citando o próprio Novalis: “O eu puro nós vemos, portanto, sempre fora – o eu puro é o objeto. Ele está em nós e nós o vemos ao mesmo tempo fora de nós” (NOVALIS *apud* SELIGMANN-SILVA 2004).

Segundo PFEFFERKORN (1988), a Verdade almejada pelos discípulos é simbolizada na figura de Saïs, deusa-mãe da terra, da morte e da sabedoria. É conhecida também como Isis, Ishtar, Astarte ou Danaä. A deusa Saïs seria a personificação da natureza.

Encontra-se no Egito o templo erguido à deusa Isis, onde se verificam as inscrições: “Eu sou tudo, o que há, o que será; nenhum mortal jamais levantou meu véu.” (PFEFFERKORN 1988: 123. Tradução nossa). A partir desta inscrição, Schiller reconheceu a deusa enquanto representação simbólica do espírito da natureza e da verdade, escrevendo o poema *Das verschleierte Bild zu Saïs.*, o qual descreve a trajetória de um jovem escolhido para guardar o templo da deusa Saïs devido à sua inteligência fora do comum: “Ein Jüngling, den des Wissens heißer Durst/ Nach Saïs in Ägypten trieb, der Priester/ Geheime Weisheit zu erlernen, hatte/ Schon manchen Grad mit schnellem Geist durchheilt...” (SCHILLER 2007). Movido pela sede de conhecimento e pela curiosidade, o jovem desacata as leis da deusa e levanta seu véu em busca do verdadeiro conhecimento. Como punição, a deusa lhe tira a vida no mesmo instante: “Nun, - fragt ihr – ‘und was zeigte sich ihm hier?’/ Ich weiß es nicht. Besinnungslos und bleich, / So fanden ihn am andern Tag die Priester/ Am Fußgestell der Isis ausgestreckt./ Was er allda gesehen und erfahren,/ Hat seine Zunge nie bekannt.“ (SCHILLER 2007).

Fadel, N. – A eterna busca da verdade

O jovem não podia levantar o véu da deusa, de forma que sua verdade deveria ser-lhe revelada no momento certo por vontade de Saïs. Assim sendo, o jovem vê-se despreparado para tanto conhecimento e morre prostrado aos pés da imagem da deusa.

Embora Novalis também faça uso da imagética relacionada à deusa Isis a fim de representar a Sabedoria, o tratamento que se verifica em *Die Lehrlinge zu Saïs* difere muito do que se observa no poema de Schiller. Primeiramente, o jovem escolhido por Novalis não é aquele que se destaca pela inteligência. Ao contrário, trata-se do jovem aparentemente mais despreparado, aquele que menos compreende o que seu mentor diz. Após uma noite sozinho em meio à natureza, ele descobre a verdade do mundo, simbolizada na pedra exótica por ele encontrada, a qual pode ser comparada à Pedra Filosofal:

In unsere Mitte trat er bald, und brachte, mit unaussprechlicher Seligkeit im Antlitz, ein unscheinbares Steinchen von seltsamer Gestalt. Der Lehrer nahm es in die Hand, und küsste ihn lange, dann sah er uns mit nassen Augen an und legte dieses Steinchen auf einen leeren Platz, der mitten unter andern Steinen lag, gerade wo wie Strahlen viele Reihen sich berührten. [...] Uns war, als hätten wir im Vorübergehen eine helle Ahnung dieser wunderbaren Welt in unseren Seele gehabt. (NOVALIS 1981: 97)

Na Alquimia, a Pedra Filosofal - *der Stein der Weisen* - é o elemento fundamental na conclusão das operações alquímicas para a fabricação do ouro. Para Cardinal, ela simboliza a maturidade do discípulo que a encontrou, consolidando, assim, o ritual de passagem ao conhecimento: “The finding of the Stein der Weisen signifies the self-realisation and spiritual maturation of the student [...] The precious blue stone is clear image of love and revelation.” (CARDINAL 1973: 128-9).

De acordo com PFEFFERKORN (1988), no momento em que veem a pedra, os discípulos têm uma espécie de pressentimento da unidade total do universo, de maneira que a pedra representaria tal unidade centralizadora quando é posicionada em meio às demais pedras. Assim,

Being the nodal point of convergence of so many rows of stones, it functions as a symbol and sign of unity. And the diverse objects of nature - all her stones and stars, flowers and animals, and even mankind - are, because of the pebble's

Fadel, N. – A eterna busca da verdade

symbolic power, suddenly perceived as hieroglyphic representations of that unity. The double character of all natural phenomena is thus made evident: everything is both symbol and sign of something other than itself and also simply itself as natural object. (PFEFFERKORN 1988: 123)

A escolha do jovem mais ingênuo para representar o encontro do homem com a Verdade explica-se pelas palavras do próprio Novalis em um de seus fragmentos: “Je unwissender man von Natur ist, desto mehr Kapazität für Wissen. Jede neue Erkenntnis macht einen viel tiefern, lebendigem Eindruck. Man bemerkt dieses deutlich beim Eintritt in eine Wissenschaft. Daher verliert man durch zu vieles Studieren die Kapazität.“ (2006: 28). Nota-se nesta passagem ainda, a crítica ao conhecimento científico, bem como a indireta exaltação da figura do poeta, já que este, por meio da observação sensível, seria o único capaz de compreender a natureza e seus mistérios.

É válido ressaltar também que em *Die Lehrlinge zu Saïs* o encontro com Saïs ou Isis dá-se de fato apenas no interior de outra narrativa contida no texto. Trata-se do conto de fadas (*Märchen*) *Hyazinth und Rosenblüte*, do qual trataremos com maior atenção mais adiante. Aqui, Hyazinth sai em busca de Isis, a fim de obter o conhecimento da verdade. Ao contrário do que acontece com o jovem no poema de Schiller, Hyazinth é encorajado a levantar o véu da deusa, e quando o faz, encontra Rosenblüte, seu verdadeiro amor. Por meio do amor (*die Liebe*), o homem aproximar-se-ia do conhecimento total.

É importante esclarecer o conceito de amor para Novalis, mais uma vez ligado à idéia de *Wechselrepräsentationen*. Ora, pois se daria no outro, no ser amado, o local de reconhecimento de si mesmo, isto é, é na figura do Não-Eu, em que o Eu se reflete e se descobre, já que somente com a saída de si, o Eu pode enxergar-se plenamente. Por outro lado, o outro, ou Não-eu, estaria ao mesmo tempo dentro do Eu, dentro de si, de maneira que um se reflete no outro reciprocamente. Nas palavras de Pikulik:

Liebe - nach romantischer Vorstellung heißt es nicht Haben, Besitzen, sondern Sehnsucht, der Zug des Herzens in die geheimnisvolle Ferne. [...] Wenn Liebe zudem in der Beziehung des Ich zum Anderen besteht und diese Beziehung, was Novalis stets voraussetzt, auf der Freiheit und Selbständigkeit der Partner beruht, so muss die ursprüngliche naive Einheit zwischen Hyazinth und Rosenblüte auch deshalb in die Trennung und Zweiheit übergehen, damit Ich wahrhaft das Du erkennt, über das Du aber auch sich selbst, als Ich, findet. (PIKULIK 1992: 252-3)

Diante de todo o exposto, poder-se-ia concluir que a viagem ao templo de Saïs nada mais seria do que a viagem interior às profundezas de cada um: “Dass das Geheimnis sich anderseits als Du enthüllt, heißt zugleich, dass das ganz Andere das heimatische Vertraute ist. Die Reise in die Freiheit ist somit Heimkehr, der Weg nach Hause.“ (PIKULIK 1998: 253).

O conto e fadas Hyazinth und Rosenblüte

Em determinado momento da narrativa *Die Lehrlinge zu Saïs*, um dos viajantes, ou ainda, possivelmente o próprio narrador em conflito consigo mesmo, procura convencer-se de suas teorias românticas contando a história de *Hyazinth* e *Rosenblüte* (Jacinto e Botãozinho de Rosa). A história tem a estrutura das narrativas de conto de fadas, contendo os elementos do conto maravilhoso descrito por André JOLES:

No conto, o prodígio do maravilhoso é a única possibilidade que se tem de estarmos seguros de que se deixou de existir a imoralidade da realidade.[...] A ação localiza-se sempre “num país distante, longe, muito longe daqui”, passa-se “há muito, muito tempo”, ou então o lugar é em toda e nenhuma parte, a época sempre e nunca.[...] Quando o conto adquire os traços da história [...] perde uma parte de sua força. A localização histórica e o tempo histórico avizinham-no da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso e imprescindível. O mesmo ocorre com os personagens, que também devem ter essa segurança indeterminada contra a qual se desfaz a realidade imoral. (JOLES 1976: 202)

Ainda no que se refere à estrutura, trata-se de um conto de fadas artístico, já que não foi concebido nos moldes dos contos de fadas populares, como se observa na coletânea de contos de fadas dos irmãos Grimm do início do século XIX. De acordo com Karin Volobuef, os contos de fadas artísticos se diferem dos populares em vários aspectos. Em primeiro lugar, não são fruto da tradição oral, isto é, concebidos pela coletividade, mas sim da imaginação de um determinado autor. Além disso, muitas vezes são usados para veicular

determinadas idéias, sendo carregados de símbolos e /ou alegorias usados para ilustrar as teses de seu autor:

É durante o Romantismo que se produz o maior número de contos artísticos na Alemanha [...] o conto de fadas constitui para os românticos um campo fértil para a expansão de sua fantasia, sendo capaz de comportar um grande potencial simbólico e veicular idéias e sentimentos típicos da época, traduzindo a emergência de novos valores estéticos e a redescoberta da própria identidade nacional. (VOLOBUEF 1993: 105)

Dentro da esfera dos contos de fadas artísticos, há ainda uma subclassificação observada por Hugo Moser (*apud* VOLOBUEF 1993:105), segundo a qual o conto de fadas de Novalis em questão seria classificado enquanto conto de fadas artístico portador de idéias, devido ao profundo teor alegórico, muito distante do conto de fadas popular.

É importante notar ainda, que é a partir do Romantismo que o conto de fadas passa a ser aceito enquanto forma literária, sendo colocado no centro da poética romântica. Segundo Eloá HEISE e Ruth RÖHL,

a razão dessa preferência é quase lógica, uma vez que o conto de fadas responde exemplarmente à tendência antimimética do Romantismo: desenvolve-se na esfera do maravilhoso, sem compromisso com a realidade empírica. Por outro lado, permite a aproximação entre tradição popular (*Volksmärchen* - conto de fadas popular) e tradição intelectual (*Kunstmärchen* - conto de fadas artístico), observando como o romance, o conceito de poesia universal. (HEISE/RÖHL 1986: 44)

O conto de fadas de Novalis ilustra a vida no que seria a Idade de Ouro, na qual todos os homens viviam em plenitude, comunicando-se com as pedras e os animais: “Höhlen und Wälder waren sein liebster Aufenthalt, und dann sprach er [Hyazinth] immerfort mit Tieren und Vögeln, mit Bäumen und Felsen, natürlich kein vernünftiges Wort, lauter närrisches Zeug und Totlachen” (NOVALIS 1981: 108).

Jacinto e Botãozinho de Rosa vivem um amor verdadeiro. No entanto, Jacinto é acometido por uma súbita tristeza, da qual ninguém consegue livrá-lo e que só faz

aumentar. Sua melancolia faz com que ele se afaste cada vez mais de Botãozinho de Rosa, que se resigna a esperar.

Ambos os personagens são descritos como possuidores de uma beleza clássica, porém não são dotados de profundidade psicológica, o que é característico dos contos de fadas:

Er [Hyazinth] war recht bildschön, sah aus wie gemalt, tanzte wie ein Schatz. Unter den Mädchen war Eine, ein köstliches, bildschönes Kind, sah aus wie Wachs, Haare wie goldene Seide, kirschrote Lippen, wie ein Püppchen gewachsen, brandrabenschwarze Augen. (NOVALIS 1981: 109).

Certo dia, Jacinto conhece um viajante que lhe conta sobre suas viagens repletas de seres maravilhosos e lhe oferece um livro que, segundo ele, nenhum homem seria capaz de ler. O viajante é descrito como sendo um bruxo, ou mago, cuja figura causava repúdio em Botãozinho de Rosa.

O livro que Jacinto ganhara representaria o conhecimento total. Para compreendê-lo, Jacinto deveria ir ao encontro de Isis, a fim de obter a sua Verdade. É interessante notar que em *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis explora ainda mais a figura do livro enquanto símbolo do conhecimento total:

Heinrich blieb mit Freuden bei den Büchern [...] Er blättert mit unendlicher Lust umher. Endlich fiel ihm ein Buch in die Hände, das in einer fremden Sprache geschrieben war, die ihm einige Ähnlichkeit mit der lateinischen und italienischen zu haben schien. Er hätte sehnlichst gewünscht, die Sprache zu kennen, denn das Buch gefiel ihm vorzüglich ohne dass er eine Silbe davon verstand. Es hatte keinen Titel, doch fand er noch beim Suchen einige Bilder. Sie dünkte ihm ganz wunderbar bekannt, und wie er recht zusah, entdeckte er seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren. [...] Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich [...] der Schluss des Buches schien zu fehlen. (NOVALIS 2006: 90-1)

Jacinto decide, então, ir a busca da deusa Isis. Ele não sabe onde encontrá-la, mas segue seu caminho guiado por um anseio (*Sehnsucht*) inexplicável: “a paz fugiu de mim, e com ela se foram o coração e o amor. Tenho de ir procurá-los. Gostaria de dizer-vos aonde vou, mas eu próprio ignoro.” (NOVALIS 1989: 57). Por meio dessa passagem, percebe-se que Jacinto

Fadel, N. – A eterna busca da verdade

tem consciência de que precisa se reintegrar ao mundo de onde veio, de modo que inicia sua busca. Durante sua peregrinação, percebe-se que a paisagem ao seu redor se transforma de acordo com seu estado de espírito. Aos poucos, a angústia de Jacinto é substituída pela vontade de retornar para casa:

Im Anfange kam er durch raues, wildes Land, Nebel und Wolken warfen sich ihm in den Weg, es stürmte immerfort; dann fand er unabsehbliche Sandwüsten, glühenden Staub, und wie er wandelte, so veränderte sich auch sein Gemüt, die Zeit wurde ihm lang und die innere Unruhe legte sich, er wurde sanfter und das gewaltige Treiben in ihm allgemach zu einem leisen, aber starken Zuge, in dem sein ganzes Gemüt auflöste. Es lag viele Jahre hinter ihm. Nun wurde die Gegend auch wieder reicher und mannigfaltiger, die Luft lau und blau, der Weg ebener... (NOVALIS 1981: 111)

Jacinto não tinha se dado conta de que, na verdade, estava aos poucos se reaproximando de casa. A paisagem ao seu redor era-lhe mais agradável, porque também já lhe era conhecida. Durante todo o percurso, Jacinto pediu ajuda a diversos seres que cruzaram seu caminho, a fim de encontrar o templo de Ísis, no entanto, não conseguia sequer entendê-los. Nas proximidades de sua casa, encontra finalmente um grupo de flores com quem consegue conversar e que lhe apontam o caminho. Para sua surpresa, ao levantar o véu da deusa, descobre nela Botãozinho de Rosa. Numa atmosfera que nos remete àquela do sonho, Jacinto reencontra sua paz:

Wunderlich führte ihn der Traum durch unendliche Gemächer voll seltsamer Sachen auf lauter reizenden Klängen und in abwechselnden Akkorden. Es dünkte ihm alles so bekannt und doch in niegesehener Herrlichkeit, da schwand auch der letzte irdische Anflug, wie in Luft verzehrt, und er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblüte sank in seine Arme. (NOVALIS 1981: 112)

Ora, Jacinto afastou-se de casa, de seu mundo de plenitude, no qual compreendia todos os seres e as coisas, em busca da “chave do conhecimento”. No entanto, caiu na ignorância ao sair à procura dele, ou de si mesmo. Assim, em vez de se tornar mais sábio, como muitos esperariam, Jacinto torna-se cego para as verdadeiras belezas da vida, deixando de ouvir a

voz dos animais e de se integrar plenamente ao Mundo Original. Com isso, conhece a infelicidade.

Vale ressaltar a importância do sonho para os românticos, já que por meio dele o homem estaria apto a alcançar o Todo Original. O universo onírico seria, assim, uma maneira de transcender ao passado mítico: “Selbst der Schlaf ist nichts als die Flut jenes unsichtbaren Weltmeers, und das Erwachen das Eintreten der Ebbe.“ (NOVALIS 1981: 122).

A história de Jacinto e Botãozinho de Rosa ilustra a idéia de que o “conhecimento” afasta o homem de sua essência, do caminho da verdadeira felicidade. Desta forma, sábio seria aquele que pudesse enxergar a necessidade de se buscar a reconciliação com seu passado mítico, o que poderia ser alcançado por meio da integração com a natureza, com seu eu-interior e por meio da Arte. A criação seria, então, fonte do verdadeiro conhecimento:

Billig stellt der Künstler die Tätigkeit obenan, denn sein Wesen ist Tun und Hervorbringen mit Wissen und Willen, und seine Kunst ist, sein Werkzeug zu allem gebrauchen, die Welt auf seine Art nachbilden zu können, und darum wird das Prinzip seiner Welt Tätigkeit, und seine Welt seine Kunst. Auch hier wird die Natur in neuer Herrlichkeit sichtbar, und nur der gedankenlose Mensch wirft die unleserlichen, wunderlich gemischten Worte mit Verachtung weg. (NOVALIS 1981: 120).

Seria interessante lembrar que, até o Romantismo, a Arte era concebida primordialmente enquanto mimeses, isto é, imitação. Todavia, para os românticos, a Arte deixa de ser apenas representação para formar seu próprio universo - a Arte passa a ser autônoma, completa em si mesma. De acordo com Eloá Heise e Ruth Röhl,

O idealismo subjetivo de Fichte vai influenciar os românticos em seu conceito da autonomia da criação literária. O poeta cria mundos, mas estes não são uma cópia da Natureza e, sim, autônomos. Os românticos opõem-se radicalmente ao conceito de mimese (imitação), que vigora na literatura até o século XVIII. (HEISE/RÖHL 1986: 43)

Desta maneira, o poeta teria o dom de alcançar a transcendência por meio de sua arte, de forma a ser considerado verdadeiro sábio, como um profeta: “Nur Dichter sollten mit dem

Fadel, N. – A eterna busca da verdade

Flüssigen umgehen, und von ihm der glühenden Jugend erzählen dürfen; die Werkstätten wären Tempel und mit neuer Liebe würden die Menschen ihre Flamme und ihre Flüsse verehren und sich ihrer rühmen.” (NOVALIS 1981:123).

Por fim, conclui-se que a narrativa em questão, ao mesmo tempo em que ilustra o pensamento novalisiano acerca da linguagem, da arte e da natureza, cumpre a trajetória esperada nos contos de fadas, já que, de acordo com PROPP:

Podemos chamar de conto de magia todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano ou uma carência e passando por funções intermediárias, termina com o casamento ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa, a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano, o salvamento da perseguição, etc. (PROPP 2006: 90)

Referências bibliográficas

- FICHTE, J.G. Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprunge der Sprache. In: *Sämmtliche Werke*. Berlin: Verlag von Veit und Comp., 1846.
- HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- JOLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LÉVY, Ann-Déborah. Ísis. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004, 498-503.
- MAAS, Wilma Patricia M.D. A crítica primeiro-romântica a *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* – Friedrich Schlegel e Novalis. In: *O Cânone Mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, 113-132.
- MÄHL, Hans-Joachin. *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). Die Lehrlinge zu Saïs. In: *Novalis Werke*. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz. München: Verlag C. H. Beck. 1981, 96-127.
- _____. *Os discípulos em Saïs*. Tradução de Luís Bruhein. Lisboa: Hiena, 1989.
- _____. Fragmente und Studien. In: NOVALIS. *Fragmente und Studien. Die Christenheit oder Europa*. Stuttgart: Reclam, 2006, 05-66.
- _____. *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Reclam, 2006.
- _____. *Hymnen an die Nacht. Heinrich von Ofterdingen*. Augsburg: Goldmann Verlag, 1994.

Fadel, N. – A eterna busca da verdade

- _____. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. (Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Werke, Tagebücher und Briefe*. Organizado por Hans-Joachim Mähl e Richard Samuel. München: Karl Hansen Verlag, 1978 ss. v. 1-3.
- PFEFFERKORN, Kristin. *Novalis: A Romantic Theory of Language and Poetry*, 1998.
- PIKULIK, Lothar. *Frühromantik – Epoche – Werke – Wirkung*. München: Verlag C.H. Beck, 1992.
- PROPP, V. L. *Morfologia do Conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.
- SCHILLER. *Das verschleierte Bild zu Saïs*.
<http://gutenberg.spiegel.de/schiller/moses/moses.htm> (26/07/2007).
- SCHLEGEL, Friedrich. Discurso sobre a mitologia. In: *Conversa sobre Poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. Fragmentos da revista *Athenäum*. (trad. e notas de Willi Bolle). In: CHIAMPLI, Irlemar (coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1998, 38-44.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia. *Terceira Margem. Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.
<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero10/vi.html>
 (31/01/2008).
- UERLINGS, Herbert. *Novalis (Friedrich von Hardenberg)*. Stuttgart: Reclam, 1998.
- VOLOBUEF, Karin. Um Estudo do Conto de Fadas. *Revista de Letras*. São Paulo, 1993, 99-114.

O estilo em Alfred Döblin

Elcio Loureiro Cornelsen¹

Resumo: O objetivo do presente artigo é apresentar alguns aspectos teóricos postulados pelo escritor alemão Alfred Döblin em seus ensaios ao desenvolver sua própria concepção da obra épica na “era da técnica” à luz de questões estilísticas, propondo conceitos como “estilo cinematográfico”, “despersonalização”, “fantasia factual” e “fantasia cinética”. Para uma delimitação conceitual em relação à noção de “estilo”, serão tomadas por base as considerações de Antoine Compagnon, postuladas na obra *O demônio da teoria* (1999), bem como as reflexões de Walter Benjamin, presentes na resenha “A crise do romance” (1930) e no ensaio “O narrador” (1936).

Palavras-Chave: Alfred Döblin; estilo; romance; obra épica; modernidade.

Abstract: The aim of this paper is to present some theoretical aspects, postulated by German writer Alfred Döblin in his essays, as he developed his own conception of the epic work in “the technical era”, based on stylistic aspects, proposing concepts such as “film style”, “depersonalization”, “factual fantasy” and “kinetic fantasy”. As a basis for a conceptual definition concerning the notion of “style”, this paper takes into account Antoine Compagnon’s arguments in the work *Literature, theory and common sense* (1998), as well as Walter Benjamin’s reflections presented in the review “The crisis of the novel” (1930) and the essay “The Storyteller” (1936).

Keywords: Alfred Döblin; style; novel; the epic work; modernity.

Zusammenfassung: Ziel dieses Beitrags ist, einige theoretische Aspekte zu präsentieren, die Alfred Döblin in seinen Essays bei der Entwicklung seiner eigenen Auffassung vom epischen Werk im “technischen Zeitalter” im Lichte von stilistischen Fragen verfasst, sowie Begriffe wie “Kinostil”, “Depersonation”, “Tatsachenphantasie” und “kinetische Phantasie” postuliert hat. Für die genaue Erörterung des “Stil”-Begriffs werden die Betrachtungen Antoine Compagnons im Buch *Le démon de la théorie* (1998), wie auch die Überlegungen Walter Benjamins in der Rezension “Krisis des Romans” (1930) und im Essay “Der Erzähler” (1936) als Grundlagen genommen.

Stichwörter: Alfred Döblin; Stil; Roman; episches Werk; Moderne.

¹ Doutor em Estudos Germânicos pela *Freie Universität Berlin*; Professor Adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Email: cornelsen@letras.ufmg.br

1. Alfred Döblin e as questões de estilo

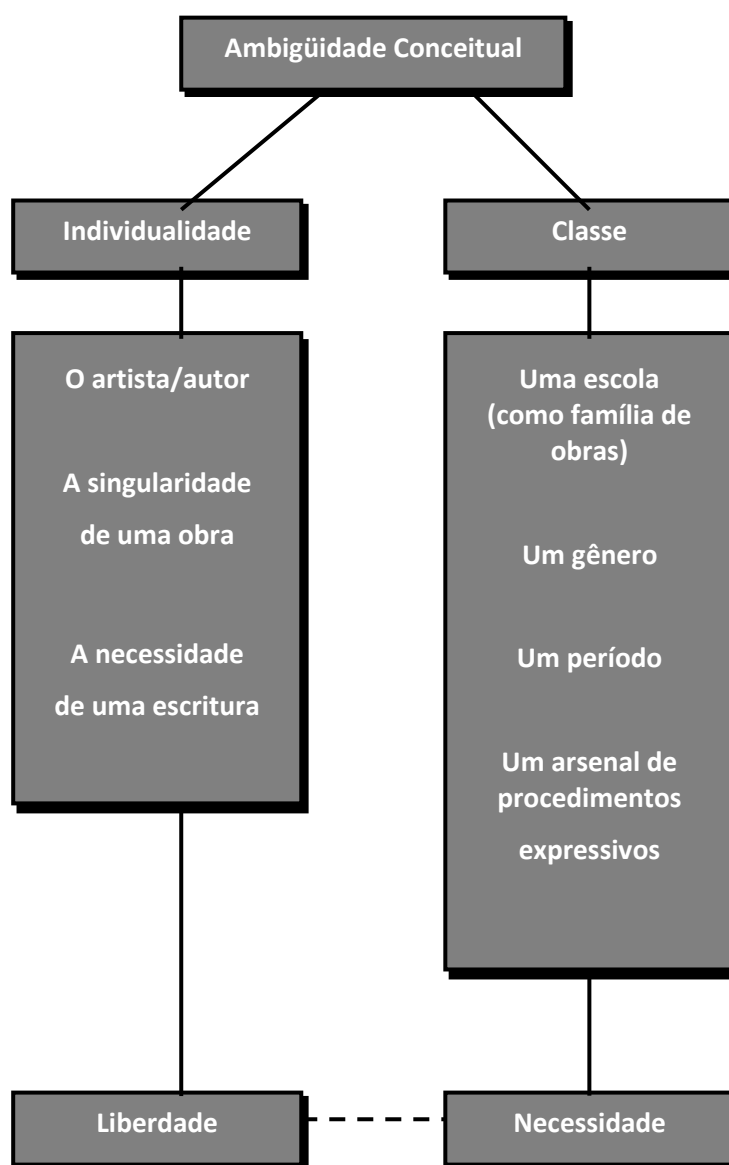
Nossa contribuição se destina à apresentação de alguns aspectos teóricos postulados pelo escritor alemão Alfred Döblin ao desenvolver sua própria concepção da obra épica na “era da técnica” à luz de questões estilísticas. Sem dúvida, a projeção literária de Döblin no exterior se deve à sua obra-prima, o romance *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* [1929; *Berlim Alexanderplatz. A história de Franz Biberkopf*], o qual servirá de base para exemplificarmos seu “estilo”.

Entretanto, necessitamos, primeiramente, de uma delimitação conceitual em relação à noção de “estilo”. Para isso, nos valeremos das considerações de Antoine COMPAGNON, postuladas na obra *O demônio da teoria* (1999), bem como das reflexões de Walter BENJAMIN, presentes na resenha “A crise do romance” (1930) e no ensaio “O narrador” (1936). Acreditamos que, adotando esse procedimento, poderemos refletir com maior propriedade sobre as considerações de Döblin em relação a questões estilísticas.

2. Questões de estilo à luz de Antoine Compagnon

O primeiro passo para tratarmos de questões estilísticas nos conduz a uma tentativa de delimitação conceitual de “estilo”. Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon postula que, por um lado, o estilo não deve ser tomado como norma, como juízo de valor, e nem tampouco como ornamento retórico, ou mesmo como desvio. Para esse teórico, o estilo é, em primeiro lugar, uma marca distintiva do dizer: “há várias maneiras de dizer a mesma coisa, maneira que o estilo distingue” (COMPAGNON 1999: 168). Por outro lado, Compagnon aponta para a ambigüidade do conceito em seu uso moderno, uma vez que abrange noções de “individualidade” e “classe”, “liberdade” e “necessidade”. No esquema abaixo, podemos visualizar sistematicamente como tal ambigüidade é pensada pelo teórico:

Cornelsen, E. L. – O estilo em Alfred Döblin



Quando considera o estilo a partir da noção de “liberdade”, Antoine COMPAGNON centraliza suas atenções no sujeito da enunciação, ou seja, no autor ou artista. Este seria visto, por exemplo, como uma instância que ajusta seu discurso aos fins que tenciona alcançar: “O estilo designa a *propriedade* do discurso, isto é, a adaptação da expressão a seus fins” (1999: 169). Deste modo, o estilo surge como “visão singular, marca do sujeito no discurso”, que pressupõe “uma escolha entre várias ‘escrituras’” (COMPAGNON 1999: 170 e 194). Já a noção de “necessidade” relativiza o conceito de estilo como marca da “individualização do sujeito”, na medida em que se associa a “uma *classe*, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente), um período (como o estilo Luís XIV), um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher” (COMPAGNON 1999: 167).

Portanto, na relação do texto literário com a língua, a proposta dualista de Compagnon nos parece adequada, pois considera o estilo a partir da relação do sujeito da enunciação com as formações discursivas no sentido foucaultiano. Como o próprio autor afirma, “[o] estilo, enfim, é uma cultura” que resume “o espírito, a visão do mundo própria a uma comunidade”, “sua *Weltanschauung*, segundo o termo forjado por Schleiermacher”, ou ainda “um ‘traço familiar’, característico de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas” (COMPAGNON 1999: 172).

3. A “voz do narrador nato” e seu estilo à luz de Walter Benjamin

Das mais de trinta resenhas sobre o romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Döblin, escritas no contexto de seu lançamento, “A crise do romance” [“Krisis des Romans. Zu Döblins *Alexanderplatz*”], publicada por Walter Benjamin na revista *Die Gesellschaft* (nº 7) em 1930, é, sem dúvida, a que apresenta com maior propriedade a obra e, ao mesmo tempo, bem ao estilo ensaístico de seu autor, a que contém uma série de postulados mais amplos que, por assim dizer, prefiguram o ensaio “O narrador”, que viria a ser publicado seis anos mais tarde.

Logo no primeiro parágrafo da resenha sobre o romance *Berlin Alexanderplatz*, BENJAMIN apresenta a “crise do romance” em relação à “épica”:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. [...] A tradição oral, patrimônio da epopéia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta. Essa característica o distingue, sobretudo, da narrativa, que representa, na prosa, o espírito épico em toda a sua pureza. Nada contribui para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência. [...]” (BENJAMIN 1985a: 54-55)

A partir dessa passagem do texto de Benjamin, poderíamos sistematizar, da seguinte forma, seus postulados que prefiguram aqueles propostos mais tarde no ensaio “O narrador”:

A OBRA ÉPICA	O ROMANCE
<p>“o poeta épico” aquele que “ouve”/”escuta” aquele que “colecciona”/”colhe” aquele que “repousa”/”sonha” vinculado ao “povo”</p> <p>tem o poder de “dar conselhos” (<i>Erfahrung</i>; experiência) tem raízes na “tradição oral” (“contos de fadas, sagas, provérbios, farsas”) – “narrativa”</p>	<p>“o romancista” “o mudo, o solitário”</p> <p>“se separou do povo” / “o indivíduo em sua solidão”</p> <p>é incapaz de “dar conselhos” (<i>Erlebnis</i>; vivência) sem vínculo com a “tradição oral”</p> <p>“mudez do homem interior”</p>

Mais tarde, durante o exílio em Paris, Benjamin diagnostica, de maneira melancólica, uma crise, documentada no ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” [1936; “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows”]: “É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção.” (BENJAMIN 1985b: 197) Tal crise seria fruto da perda da “faculdade de intercambiar experiências”, ou seja, uma crise da transmissibilidade da “experiência que passa de pessoa a pessoa”, “fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN 1985b: 198).

Um primeiro aspecto relevado por Walter BENJAMIN ao considerar o ato de narrar dentro de uma tradição diz respeito à oralidade. Segundo o autor, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN 1985b: 198). Se, por um lado, podemos interpretar o

“anonimato” dos narradores como o apagamento da individualidade em nome da tradição oral por eles perpetuada, por outro, em seu ensaio de 1936, BENJAMIN recorre a um outro aspecto que seria característico do narrador: a sabedoria fundada na justiça:

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: [...]. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia). [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN 1985b: 221)

Desta forma, a argumentação de Benjamin assume uma postura nostálgica da perda da capacidade de narrar, fruto de um período em que havia uma cumplicidade entre o homem sábio e a natureza. Este teria por característico o “senso prático” a partir de “uma dimensão utilitária”: “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN 1985b: 200).

Outra característica do narrador apontada por Benjamin em seu famoso ensaio é a de representar as relações de uma comunidade a partir das noções de “artesão” e “povo”. Como artesão, o narrador imprimiria à narrativa a sua marca:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. [...] Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] (BENJAMIN 1985b: 205)

Embora pudéssemos, num primeiro momento, supor que as palavras de Benjamin aludiriam a uma interpretação de estilo fundamentada na individualidade do sujeito da enunciação, logo a seguir nos deparamos com outra afirmativa que desfaz tal interpretação: “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN 1985b: 214). Para o pensador, o narrador expressa não apenas sua individualidade, mas também “a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento” (1985b: 215). Portanto, juntamente com a definição de estilo proposta por COMPAGNON, tomamos como referência analítica a noção benjaminiana de tradição oral da narrativa, marcada por um determinado estilo que remete, ao mesmo tempo, ao indivíduo e à comunidade que mantém a tradição.

Como podemos notar, BENJAMIN retoma em 1936 uma série de aspectos da resenha do romance *Berlin Alexanderplatz*, de 1930. Nesta última, ele aponta para a “voz do narrador nato” (BENJAMIN 1985a: 55), referindo-se a Döblin. A seguir, esboçaremos um breve quadro das conjecturas desse autor sobre a obra épica e sobre questões de estilo.

4. Alfred Döblin e o conceito de *Kinostil* (estilo cinematográfico)

Quando falamos sobre o conceito de estilo em Alfred DÖBLIN, devemos, em primeiro lugar, chamar a atenção para o fato de que esse conceito surge pela primeira vez na obra do escritor associado ao âmbito do cinema. Num ensaio publicado na revista expressionista *Der Sturm* [“A tempestade”] em 1913, intitulado “An Romanautoren und Ihre Kritiker. Berliner Programm” [“Aos Romancistas e seus Críticos. Programa Berlinense”], uma espécie de manifesto literário, Döblin alerta para a necessidade de um *Kinostil* [“estilo cinematográfico”] no processo de criação romanesca. Aparentemente, este conceito marca o início de um período de conjecturas de ordem estética que vai se desenvolver por anos, até atingir sua realização prática como princípio estilístico da montagem no romance *Berlin Alexanderplatz* (1929).

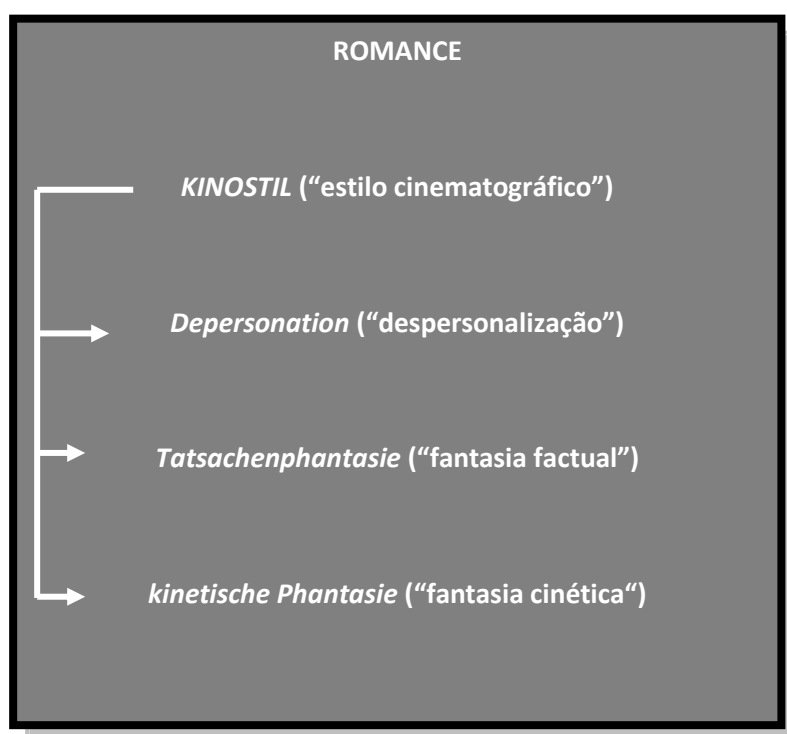
Sobretudo nas primeiras décadas do século XX, Döblin procurou contribuir com reflexões teóricas acerca dos caminhos da obra épica, num momento em que se anunciava a “crise do romance”. Suas propostas funcionavam como um apelo aos romancistas, que deveriam deixar de lado os princípios estilísticos do romance do século XIX, para assim poderem acompanhar as mudanças de sua época, denominada pelo escritor de “era naturalista” [*naturalistisches Zeitalter*]. O objetivo de Döblin — e de vários vanguardistas — era encontrar caminhos que levassem a uma representação adequada à realidade em transformação, sobretudo técnica, e às mudanças resultantes do advento de novas mídias como o cinema e o rádio. É neste contexto que Döblin se sentia fascinado pela junção entre arte e técnica, presente no cinema, como possibilidade de reproduzir a realidade empírica. Ao longo de sua vida, Döblin publicou vários ensaios críticos sobre os caminhos do Romance na era da técnica, entre eles:

- “An Romanautoren und ihre Krikiter: Berliner Programm” [1913; “Aos romancistas e seus críticos: Programa Berlinense”]
- “Bemerkungen zum Roman” [1917; “Considerações sobre o romance”]

Cornelsen, E. L. – O estilo em Alfred Döblin

- “Über Roman und Prosa” [1919; “Sobre romance e prosa”]
- “Reform des Romans” [1919; “Reforma do romance”]
- “Die Arbeit am Roman” [1928; “O trabalho no romance”]
- “Der Bau des epischen Werks” [1928; “A construção da obra épica”]
- “Krise des Romans?” [1930; “Crise do romance?”]
- “Der historische Roman und wir” [1936; “O romance histórico e nós”]

Começamos, pois, pelo “Programa Berlinense” de 1913, no qual Döblin expôs alguns postulados que compunham, naquela fase, o seu “döblinismo”, uma espécie de estética autônoma que o autor reclamava para si. A partir do texto, podemos destacar quatro conceitos centrais que nos permitem estabelecer uma relação entre literatura e cinema a partir de princípios estilísticos: “estilo cinematográfico” [*Kinostil*], “despersonalização” [*Depersonation*], “fantasia factual” [*Tatsachenphantasie*] e “fantasia cinética” [*kinetische Phantasie*].



No seu manifesto de 1913, Döblin propõe uma reflexão sobre um dos fundamentos da literatura: a capacidade de construir imagens por meio de palavras. Segundo o escritor, o fator

determinante das imagens é o seu meio, a grande cidade, o berço da técnica que exige do olhar do poeta uma nova forma de apreensão diante da multiplicidade de imagens e sons e uma nova forma de expressão da avalanche dessas imagens em um movimento incessante: “Com a enorme quantidade de coisas a serem moldadas, a representação exige um estilo cinematográfico” (DÖBLIN 1989: 121).²

Como definição para o conceito de *Kinostil*, com o qual os demais conceitos estão intimamente ligados, Döblin considera a seqüência rápida e contínua de imagens que, ao ser transposta para o campo literário, poderia proporcionar ao autor épico a criação do efeito de simultaneidade, apesar da linearidade do discurso escrito: “O todo não deve aparecer como falado, mas sim como existente” (DÖBLIN 1989: 122).

Döblin se baseia no estilo simultâneo dos primórdios do cinema, em que havia a ausência de ornamentação e certo comedimento das imagens, além do dinamismo. O “estilo cinematográfico” é apresentado como um estilo de construção por excelência: “não se narra, se constrói” (DÖBLIN 1989: 122). Portanto, tal estilo deveria ser fruto de um narrador que narra menos e constrói mais. Além disso, a hegemonia do autor deveria dar lugar à independência do leitor do romance: “quem deve julgar é o leitor, e não o autor” (DÖBLIN 1989: 121).

Não é por acaso que Döblin associa ao conceito de *Kinostil* uma postura anti-psicológica que deveria marcar a redução da intervenção do autor, em que o narrador autoral torna-se dispensável. Tal postura é definida por ele como “despersonalização” [*Depersonation*]. Acreditava que o romancista poderia assumir uma postura perante a realidade, em que este exerceria a mera função de descrever o mundo à sua volta e os acontecimentos, sem interferir na narrativa por meio de reflexões subjetivas: “[...] eu não sou eu, mas a rua, os candeeiros, este e aquele acontecimento, nada além”. (DÖBLIN 1989: 122)

Nesse sentido, seria necessário ativar tanto a “fantasia factual” [*Tatsachenphantasie*] quanto a “fantasia cinética” [*kinetische Phantasie*] para produzir o efeito de objetividade na representação do suposto “real”. Também seria privilegiada uma perspectiva múltipla, ao invés da focalização de um único herói e de sua representação a partir de uma perspectiva central, como era o caso do romance de formação no século XIX. O narrador precisaria diluir-

² As traduções de trechos dos ensaios de Alfred Döblin ao longo do texto, salvo outra indicação, são de nossa autoria.

se na objetividade, a fim de atingir uma postura estético-filosófica que DÖBLIN (1989: 123) chamava de “naturalismo”:

O naturalismo não é um ‘Ismo’ histórico, mas um aguaceiro que sempre cai sobre a arte, e que deve continuar caindo. O psicologismo, o erotismo precisa ser levado com a enxurrada. Auto-desapropriação, renúncia do autor, *despersonalização*. A terra precisa ferver novamente. Libertemo-nos do homem! Coragem para a *fantasia cinética* e para o reconhecimento dos contornos reais inacreditáveis! *Fantasia factual!* O romance precisa vivenciar o seu renascimento como obra de arte e epopéia moderna. (grifos nossos)

Portanto, a “fantasia factual” [*Tatsachenphantasie*] e a “despersonalização” [*Depersonation*] são termos que se associam intrinsecamente ao conceito de “estilo cinematográfico” [*Kinostil*]. Pois a “fantasia factual” contém em si duas dimensões contrárias e ao mesmo tempo complementares: de um lado, o poder da liberdade de criação e, de outro, a realidade factual impondo limites a essa liberdade por meio do emprego de materiais e temas autênticos. Trata-se, portanto, de um meio-termo entre a fantasia criativa e a realidade enquanto fonte de criação. De acordo com Döblin, que, de modo recorrente, alude a Homero como o grande épico, a essência do estilo épico consiste na descrição e na enumeração dos fatos, em que o autor-narrador se “despersonaliza”, isto é, não tece comentários e nem faz qualquer tipo de interferência de ordem psicológica. Para isso, o autor-narrador deveria aprender a lidar com a realidade através da psiquiatria, que propõe a mera observação e a descrição dos acontecimentos, processos e movimentos, sem traçar conclusões, comentários ou análises. Ao atacar o psicologismo, DÖBLIN (1989: 121) propõe o exemplo do psiquiatra que “se limita a anotar o decurso, os movimentos, com um dar de ombros pelo ‘mais’, o ‘porquê’ e o ‘como’”. A perspectiva do médico psiquiatra e a do romancista se fundem: o autor épico deve diagnosticar, e não apresentar reflexões de ordem subjetiva. Döblin apontava essa forma despersonalizada do autor como condição *sine qua non* para a concretização de um “estilo cinematográfico” na obra épica. Porém, é evidente que se trata de uma ilusão crer que a instância criadora – tanto o autor quanto o realizador – possa se “despersonalizar” totalmente a ponto de reproduzir a realidade tanto literária quanto cinematograficamente. O filme documentário nos demonstra isso, pois, sendo um “recorte” da realidade, pressupõe julgamento e escolha por parte do realizador para efetuar tal “recorte”.

No que diz respeito ao conceito de técnica, Döblin a considerava a expressão por excelência do homem moderno. Se transportarmos essa visão para o modo como o escritor

associa o conceito de *Kinostil* ao conceito de *Depersonation*, temos dois pontos importantes na sua teoria da obra épica: de um lado, a idéia de movimento e, de outro, a idéia de realidade imediata que devem ser reproduzidas pelo romancista. Nos primórdios do cinema, segundo Jean-Claude BERNARDET (2000: 15-16), a “impressão da realidade” se impôs graças à produção de imagens em movimento, mesmo não passando de mera ilusão produzida tecnicamente, ou seja, a ilusão de “uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere”, a qual era fundada na crença de que a “mecânica elimina a intervenção e assegura a objetividade”. Da mesma forma, Walter BENJAMIN chama a atenção para o fato de que “[a] realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica” (1987: 186).

Originalmente, podemos dizer que, para Döblin, o mais importante era aquilo que Luiz NAZÁRIO (1999: 94) aponta como sendo a verdadeira natureza do filme, ou seja, a “imagem-em-movimento-ela-mesma”, e não o “registro mecânico do movimento das coisas”, fazendo jus ao significado da palavra grega *kinema*, “movimento”. Também não era intenção de Döblin enfatizar o caráter técnico do cinema. Para ele, o movimento significava o movimento em si, e não a impressão de movimento de uma imagem produzida pela projeção seqüencial de vinte e quatro fotogramas por segundo.

5. O conceito de *Kinostil* e o princípio estilístico da montagem

Quando falamos de Alfred Döblin e de sua obra-prima, nos vemos necessariamente obrigados a mencionar dois aspectos importantes: o primeiro é o reconhecimento de que Döblin inscreveu o seu nome no grupo daqueles romancistas que se destacaram nas primeiras décadas do século XX por terem empregado novas técnicas no processo de representação da realidade urbana, como James Joyce e John dos Passos. O outro diz respeito à técnica empregada até as últimas conseqüências no romance *Berlin Alexanderplatz*: a montagem.

O conceito de montagem, originário do âmbito industrial, ganhou significado especial com o cinema no processo de composição do filme. Entre 1910 e 1928, período que vai desde o momento em que se começa a desenvolver experiências que tornarão o cinema apto a criar uma linguagem própria até o advento do cinema sonoro, marcado pela exibição do filme norte-americano *The Jazz Singer*, a maior conquista em termos de linguagem foi a montagem

enquanto processo de manipulação que pressupõe a seleção e a ordenação de imagens em uma determinada seqüência.

A história do conceito de montagem na fase vanguardista do cinema é longa, e passa por nomes como o cineasta norte-americano David Wark Griffith (1875-1948) e os cineastas soviéticos Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893-1953) e Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948) (cf. CORNELSEN 2001: 203-204). Griffith, por exemplo, desenvolveu a “montagem paralela” (chamada por ele de *switchback*), que pretendia ser uma técnica que criaria tensão e suspense. Já para Pudovkin, a montagem é um princípio de combinação de planos formando um bloco seqüencial, em que se pode criar, por exemplo, o efeito de tensão e significação. Pudovkin destaca a montagem como a “ligação” de planos em série, para se expor uma idéia. Por fim, considera-se que o cineasta Sergei Eisenstein foi o primeiro a definir e a empregar a montagem, de maneira consequente, como um processo em que dois textos quaisquer são alinhados, unindo-se necessariamente em uma nova ideia. Eisenstein compreende a montagem como uma “colisão”, um conflito de duas peças entre si. Com isso, a montagem é deslocada do plano da ação para o da significação, em que a significação não é construída a partir de planos que ainda estabelecem uma relação de continuidade.

Paralelamente ao desenvolvimento da técnica de montagem cinematográfica, a montagem enquanto técnica literária adquiriu significado nas primeiras décadas do século XX e esteve no centro dos debates que diziam respeito à superação das convenções da narrativa ficcional, até então vigentes. Frequentemente, a técnica de montagem também se apresentava como tema em comum com a problemática em torno da grande cidade, pois a mudança de percepção da realidade empírica imposta pela industrialização e a urbanização, com todas as implicações técnicas que estavam surgindo na época, eram tidas como o fator que causou o surgimento de técnicas como a de montagem e colagem. Pesquisas apontam a montagem literária como conceito principal, enquanto colagem seria apenas um tipo específico de montagem.

Como vimos anteriormente, as raízes da montagem döbliniana estão documentadas no “Programa Berlinense”, de 1913. Döblin concebia o “estilo cinematográfico” como um estilo realizado a partir da “despersonalização” do autor, despojado de qualquer “subjetivismo”, e tendo como alicerces a “fantasia cinética” – na representação das mais diversas sensações – e a “fantasia factual” que, necessariamente, atrelava a criação à realidade empírica.

Curiosamente, as modificações que se processaram na teoria da obra épica de Döblin entre 1913 e 1929, no que diz respeito ao conceito de *Kinostil*, parecem acompanhar certas transformações na linguagem cinematográfica. Ao “Programa Berlinense” se seguiram outros quatro ensaios: “Considerações sobre o Romance” [“Bemerkungen zum Roman”; 1917], “Sobre Romance e Prosa” [“Über Roman und Prosa”; 1917], “Reforma do Romance” [“Reform des Romans”; 1919], e “A Construção da Obra Épica” [“Der Bau des epischen Werks”; 1929]. Enquanto os três primeiros ensaios reiteram os tópicos defendidos no “Programa Berlinense”, sem, no entanto, exibirem novamente o conceito de *Kinostil*, o último, concebido por DÖBLIN (1929: 536) durante o processo de criação do romance *Berlin Alexanderplatz*, revela uma mudança fundamental no modo de interpretar a instância do autor: “O autor pode tomar a palavra na obra épica? Ele pode saltar para dentro desse mundo? Resposta: sim, ele pode, deve e precisa”. Deste modo, a “despersonalização” – e, com ela, o “estilo cinematográfico” – é redimensionada, pois a interferência do autor agora é bem-vinda, se bem que Döblin não vê tal interferência como aspecto que emprestaria à obra épica um caráter subjetivo, mas como resultado da liberdade que o autor deve ter no processo de criação: “Os senhores levarão as mãos à cabeça, por eu aconselhar os autores a serem decididamente líricos, dramáticos, e reflexivos na obra épica. Mas eu insisto nisso” (DÖBLIN 1929: 535).

Portanto, aquela ideia que parecia se originar dos primórdios do cinema, em que a ilusão da realidade criada pela impressão das imagens em movimento sobrepujava o caráter eminentemente técnico com que essas mesmas imagens eram produzidas e projetadas, é substituída por outra que tem em seu centro o autor com plenos poderes para criar, poderes esses, aliás, outorgados não por uma instância que atua fora do processo de criação, mas pelo próprio tema: “Eu convido a que façam da forma épica uma forma totalmente livre, para que o autor possa seguir todas as possibilidades de representação que o seu tema requer”. (DÖBLIN 1929: 536)

A realidade imagética, na teoria de Döblin, deve ser abstraída a partir da realidade discursiva. Diferente do realizador que registra as imagens através da câmera, o escritor dispõe da realidade discursiva, ou seja, da linguagem em si e de toda uma gama de produções discursivas, nas quais estão fixadas as mais diversas imagens que compõem tanto os vários registros da realidade empírica como o incomensurável arquivo da tradição fixada pela escrita. Os cortes, neste caso, são segmentações de textos que, ao serem integrados em um outro texto, estabelecem uma relação de contigüidade ou de conflito. DÖBLIN (1929: 550)

tinha plena consciência da reprodução discursiva no processo de enunciação: “[...] cremos falar e somos falados, ou cremos escrever e somos escritos”.

Enquanto instância, o leitor também é redefinido por Döblin: agora, não se trata apenas de um leitor que detém o livre poder de julgar, proporcionado pela diluição do autor despersonalizado, mas especificamente do leitor do romance escrito segundo o princípio da montagem, que compartilha do processo de produção da obra ao participar ativamente fazendo associações, orientadas previamente por meio de marcas contidas no(s) texto(s): “O leitor realiza, portanto, o processo de produção juntamente com o autor”. (DÖBLIN 1929: 540)

Segundo Döblin, o leitor vivencia a obra épica “in statu nascendi”. O verdadeiro “herói” da montagem é o leitor que estabelece as relações contidas no texto montado. Não se trata, portanto, de uma narrativa em sentido tradicional, pois exige do leitor outras formas de percepção que garantam a coerência (inter)textual. A ressonância aparece como princípio textual: o leitor realiza através de associações a significação dos textos. Se, por exemplo, um texto é montado juntamente com outro, surge um terceiro texto cujo conteúdo é resultado da soma dos textos isolados. Tal procedimento implica em mudanças de ponto de vista, semelhantes às mudanças que a câmera proporciona em um filme. Pois o autor-narrador despersonalizado desaparece em meio à polifonia resultante de várias vozes e de textos do cotidiano. Isto se torna possível na medida em que a montagem destrói a identidade do eu enquanto instância subjetiva. A montagem como meio desencadeador de mudança contínua de perspectiva produz o efeito de simultaneidade. Deste modo, o *Kinostil* torna-se definição da representação multiperspectiva do mundo.

Döblin concebia a montagem como um pólo construtivo, do mesmo modo como afirmara no ensaio de 1913 que o autor constrói mais do que narra. Segundo ele, o autor épico censura, altera, combina, varia. De modo diferente da narrativa linear, os elementos no texto montado assumem uma função paradigmática. Os elementos da montagem criam um espaço textual anônimo, no qual se desenrola a história. A rede formada por textos montados simula, de maneira exemplar, a atividade inconsciente de apreensão que um transeunte, por exemplo, realiza, movendo-se apressado, bem ao ritmo urbano da grande cidade. Tal procedimento acarreta a formação de uma totalidade discursiva descontínua. O mundo se apresenta a Döblin como um mundo de linguagens e textos, que impele o romancista a renunciar à continuidade. A disposição de uma “memória coletiva” de textos sob influência lingüística, cultural e histórica faz com que a técnica de montagem literária delimite espacialmente a linguagem, a

memória, a psique como uma cidade de palavras e textos, transformando o espaço textual em espaço urbano, em que o sujeito permanece anônimo, despersonalizado.

A montagem como técnica literária se baseia no processo de integração de textos literários com textos considerados extra-literários (por exemplo, manchetes de jornal, textos publicitários, documentos históricos) ou com citações ou paráfrases de outros textos literários. O autor-narrador que adota esse princípio surge como artesão, um montador que realiza o processo de criação por meio de diversos materiais, em que sua “fantasia” trabalha a partir de “fatos” textuais – o que demonstra a validade do conceito de *Tatsachenphantasie* ainda no ensaio de 1929 –, e não exclusivamente através do “gênio” criativo do autor.

6. O estilo em Döblin: *Berlin Alexanderplatz* e a montagem

O romance *Berlin Alexanderplatz* é o exemplo típico da realização da obra por parte do recipiente, no caso o leitor. No lugar de uma narrativa linear, entra em cena um estilo comparável ao da montagem no cinema. A grande cidade é literalmente montada através de um emaranhado de textos que se entrecruzam na história do protagonista Franz Biberkopf.

Döblin concebeu o romance *Berlin Alexanderplatz* como uma obra que deveria apresentar o panorama berlinense na República de Weimar. A imagem de Berlim surge através da montagem de inúmeros fragmentos da realidade cotidiana: trechos de relatórios da Bolsa de Valores, publicações oficiais, anúncios, reclames, murais, prospectos cinematográficos, cartas de presidiários, estudos estatísticos, notícias locais, artigos extraídos de enciclopédia, sucessos musicais da época, canções marciais, previsões do tempo, matérias sobre escândalos, citações e paráfrases do texto bíblico, itinerários de bondes etc. O desemprego, a atmosfera de pequenos bares e o submundo do crime compõem o enredo. Nos anos 1920, a *Alexanderplatz* era uma praça que representava o ponto de cruzamento dos proletários que viviam na parte oriental da cidade. Um deles é o ex-presidiário Franz Biberkopf, que, após ter cumprido quatro anos de reclusão pelo espancamento seguido de morte de sua namorada, que vivia como prostituta, quer recomeçar a vida como homem honesto. No entanto, o submundo o atrai. Por três vezes, Biberkopf é atingido por “golpes do destino” que o destroem, até que ele, em um lance inusitado, acaba indo parar em um manicômio, onde morre e, ao mesmo tempo, renasce como um novo Franz Karl Biberkopf, recebendo o nome adicional “Karl” para se diferenciar do primeiro.

O romance *Berlin Alexanderplatz* foi construído em dois planos: no plano de ação, se desenrola a história de Franz Biberkopf, intercalada com os mais variados textos (reclames, textos publicitários, trechos de matérias de jornal, notas sobre a previsão do tempo, canções populares, canções marciais, itinerários, discursos políticos etc.); o outro plano se compõe de fragmentos bíblicos (citações de trechos do *Eclesiastes*, do *Livro de Jeremias*, paráfrases do *Gênesis*, do *Livro de Éster*, versão do *Livro de Jó*, a criação de personagens, como a figura alegórica da morte e a imagem apocalíptica da “Babilônia Prostituta”, extraída do *Apocalipse* etc.) e literários (por exemplo, citações extraídas das obras *Der Prinz von Homburg* [1821], de Heinrich von Kleist, e *Iphigenie auf Tauris* [1786], de Goethe). Enquanto o primeiro plano se apresenta a partir de uma linha marcadamente histórico-cronológica, o segundo adquire um caráter mítico-religioso. As ações de ambos os planos ora se entrecruzam, ora se desenrolam separadamente uma da outra, mas estão em uma estreita relação.

Através do princípio estilístico da montagem, Döblin não apenas constrói a cidade de Berlim por meio de textos, mas também insere a história de Franz Biberkopf em um contexto maior, de caráter existencial, em que as experiências individuais do protagonista são apresentadas de uma outra forma, na medida em que são relacionadas, por meio de associação, ao plano mítico-religioso, formando uma espécie de “canto paralelo” de dimensão paradigmática. Desta forma, a história de Franz Biberkopf deixa de ter um sentido individual para ganhar um sentido exemplar, aludido pela suspensão temporal do plano mítico-religioso. A esfera do cotidiano se mescla com a esfera mítico-religiosa, ora para confrontar as experiências de Biberkopf com um plano elevado, ora para demonstrar, em tom profético, as atitudes que o protagonista tem de assumir para entender o sentido da vida a partir de uma nova postura.

A renúncia à causalidade pode, em um primeiro momento, sugerir o arbitrário, ou seja, a intencionalidade do escritor de dar expressão a um suposto caos da grande cidade. Todavia, a leitura atenta revela uma rede de interdependências e de ressonâncias entre a grande cidade e Biberkopf. Através da técnica de montagem, Döblin torna presente a totalidade do mundo, e não apenas o pequeno mundo do protagonista. A montagem dos mais diversos textos limita-o, pois sua história não apresenta a totalidade do mundo, mas é a plenitude caótica do mundo que interrompe continuamente sua história.

A título de exemplo do emprego da montagem döbliniana e da prática de seu “estilo cinematográfico”, selecionamos duas passagens do romance *Berlin Alexanderplatz*. A

primeira delas, logo no início do romance, retrata o momento da saída de Franz Biberkopf da prisão e de sua hesitação ao ter de enfrentar novamente a realidade urbana fora dos muros da Penitenciária de Tegel:

A pena começa.

Estremeceu, engoliu em seco. Tropeçou no próprio pé. Então tomou impulso e sentou-se no bonde elétrico. No meio das pessoas. Adiante. Primeiro foi como no dentista, quando este agarra a raiz de um dente com o boticão e o arranca, a dor aumenta, a cabeça ameaça explodir. Voltou a cabeça na direção do muro vermelho, mas o bonde disparou com ele sobre os trilhos, então só sua cabeça continuou virada para o lado da prisão. O vagão fez uma curva, árvores e casas intercalaram-se. Ruas animadas surgiam, a Seestrasse, pessoas subiam e desciam. Dentro dele, o grito soava terrível: atenção, atenção, vai começar. A ponta de seu nariz gelou, sua bochecha vibrava. “Jornal vespertino do meio-dia”, “B.Z.”, “A mais nova revista”, “a Funkstunde”, “subiu mais alguém?”. Os policiais agora usam uniformes azuis. Desceu do vagão sem que ninguém percebesse, estava no meio das pessoas. E daí? Nada. Olhe a postura, seu porco esfomeado, controle-se, vai sentir o cheiro de meu punho no nariz. Formigueiro, que formigueiro. Como tudo se movimentava. Meu miolo parece que não tem mais banha, deve ter secado por completo. O que era tudo isso? Lojas de calçados, lojas de chapéus, lâmpadas, lojas de bebidas destiladas. As pessoas precisam de sapatos se andam tanto de um lado para outro, nós também tínhamos uma sapataria, vamos manter isso em mente. [...] (DÖBLIN 2009: 13-14)

Essa seqüência simula, pela linguagem, um foco dispersivo de uma câmera que, ao mesmo tempo, realiza a apreensão simultânea de sensações: sonoras, pelo controlador de passagens no bonde, que grita: “subiu mais alguém?”; visuais, pelos títulos dos jornais e revistas. Não encontramos um narrador que nos “explique” a seqüência e, com isso, nos auxilie a fazer as associações entre as montagens e o protagonista. Despersonalizado, ele nos oferece “fantasias factuais” do cotidiano berlinense, bem ao estilo da “fantasia cinética”.

Por fim, extraímos nosso segundo e último exemplo do princípio estilístico da montagem, em Döblin, do início do Segundo Livro de *Berlin Alexanderplatz*, de um total de Nove Livros que compõem o romance. A ingenuidade de Biberkopf em acreditar que a grande cidade, do mesmo modo que a prisão, se orientaria por uma “ordem”, a qual ele deveria observar, a fim de evitar problemas, é expressa por meio de uma seqüência de textos montados:

Certa feita, viveram no paraíso duas pessoas, Adão e Eva. Haviam sido colocadas ali pelo Senhor, que também criara animais e plantas e o céu e a terra. E o paraíso era o esplêndido Jardim do Éden. Flores e árvores cresciam aqui, os animais brincavam,

Cornelsen, E. L. – O estilo em Alfred Döblin

ninguém atormentava ninguém. O sol nascia e se punha, a lua fazia o mesmo, era essa a única alegria durante todo o dia no paraíso.

Começamos assim alegremente. Vamos cantar e girar: palma, palma, palma, pé, pé, pé, roda roda roda, para lá, para cá, não é difícil.

Franz Biberkopf entra em Berlim (DÖBLIN 2009: 51)

Ao título “Franz Biberkopf entra em Berlim” segue a apresentação de alguns símbolos de órgãos municipais e de seus respectivos nomes, como “Comércio e indústria”, “Limpeza e transportes urbanos”, “Serviço de saúde”, “Construção subterrânea”, “Arte e educação”, “Trânsito”, “Caixa econômica e Banco municipal”, “Companhia de gás”, “Corpo de bombeiros”, e “Finanças e impostos” (DÖBLIN 2009: 51-52). A paráfrase de versículos do *Gênesis* 1-3 e o trecho da ópera infantil “Joãozinho e Maria” (*Hänsel und Gretel*; 1893), de Engelbert Humperdinck, construídas em seqüência, expressam metaforicamente o estado de ânimo em que se encontra Biberkopf no momento em que adentra a cidade que, também metaforicamente, apresenta suas “armas” ao ingênuo e alegre “conquistador”. Passagens como estas emprestam plasticidade à história de Franz Biberkopf e, ao mesmo tempo, tornam a narrativa descontínua. São patentes os contornos de tais fragmentos montados de maneira justaposta.

Na resenha sobre o romance de Döblin, Walter BENJAMIN chama a atenção para o “princípio estilístico da montagem” e aponta para o pioneirismo do autor em empregá-lo no âmbito literário:

[...] O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. [...] Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica. Os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopéia. (BENJAMIN 1985a: 56)

De certo modo, as palavras de Benjamin refletem os postulados propostos por Döblin em torno do conceito de “estilo cinematográfico”. O caráter “documental” da montagem, por exemplo, se relaciona com a noção de “fantasia factual”. A “explosão” estrutural pela montagem e o “enxame” de textos montados seriam fruto da “fantasia cinética”.

7. Considerações Finais

No início deste nosso breve estudo, esboçamos sistematicamente as considerações de Antoine Compagnon e de Walter Benjamin para, com isso, podermos refletir sobre o estilo em Alfred Döblin. Cabe-nos, portanto, ao final, estabelecermos essa relação.

Os apontamentos de Compagnon acerca de uma “ambigüidade conceitual” em relação à noção de “estilo” nos permitem concluir que, ao falar de um “estilo cinematográfico”, Döblin expressa tal “ambigüidade”. Por um lado, seu apelo pela busca de uma escritura adequada se dirige ao romancista, ou seja, ao indivíduo que se aventura na escritura de romances. Por outro, o “estilo cinematográfico” é concebido também em relação à noção de “classe”, ou seja, tanto de um “gênero” – o romance, pensado como subgênero da Prosa – quanto de um “arsenal de procedimentos expressivos”, no caso, o princípio estilístico da montagem. Além disso, se Döblin convoca os romancistas a fazerem uso de sua “liberdade” de criação, tal “liberdade” acaba sofrendo limitações pela noção de “fantasia factual”, em que fatos e documentos imporiam uma necessidade no processo de criação literária.

No caso de Walter Benjamin, podemos associar às noções de “individualidade” e “classe”, propostas por Compagnon, a valoração que o crítico faz em relação à individualidade do artista que deixa marcas na obra, bem como em relação à expressão da “imagem de uma experiência coletiva”, de modo que o romancista deixe de ser “o indivíduo em sua solidão”, e passe a ser aquele que “colecciona”, que não apenas “escreve”. Assim, se estabelece uma oscilação entre o indivíduo que cria e a necessidade imposta pela linguagem adequada ao objeto a ser criado. O próprio DÖBLIN, no ensaio “Crise do romance?” (1930; “Krise des Romans?”) parece partilhar das conjecturas de Benjamin na resenha do romance *Berlin Alexanderplatz*:

Um pequeno número de autores é particularmente refinado, tem especialidades, algo como singular sensibilidade natural ou tino para a técnica, tino para o social, tino para o espiritual. Estes colhem, na vida lá fora, conhecimentos, impressões e os carregam para dentro do romance. Tal romance já tem uma outra cara, diferente da do romance de consumo. Mas continua sendo um romance velho. Estes senhores ficam atolados. Têm algo a dizer, mas o derramam nos odres velhos, e já percebem uma certa lamentação. E, quase sempre, também a eles o odre velho não serve mais. Mas o que fazer? [...] (DÖBLIN apud GREGORY, 2003: 367-368)

Podemos concluir que a preocupação de Döblin quanto a questões estilísticas adviria da tentativa de se escolher os “odres” certos. Portanto, o conceito de *Kinostil* nada mais seria do que uma resposta à pergunta “Mas o que fazer?” diante da apresentação literária das transformações técnicas e estéticas numa metrópole como Berlim dos anos 1920.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas: v. 1, 5. ed., São Paulo, Brasiliense, 1985a, 54-60.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935/1936). In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed., trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1987, 165-196.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas: v. 1, 4. ed., São Paulo, Brasiliense, 1985b, 197-221.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*, Série “Primeiros Passos”, v. 9, São Paulo, Brasiliense, 2000. (12^a. reimpressão)
- CORNELSEN, Elcio. O conceito de ‘Kinostil’ e o princípio da montagem no romance *Berlim Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. In: *Aletria. Revista de estudos de literatura*, v. 8: Literatura & Cinema, Dez. 2001, 196-212.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- DÖBLIN, Alfred. An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (1913). In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten/Freiburg i. Br., Walter-Verlag, 1989, 119-123.
- _____. Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. trad. de Irene Aron, São Paulo: Ed. Martins, 2009.
- _____. Crise do Romance? (1930). In: GREGORY, Alceu João. *O romance O tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*, Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH/USP, 2003, 367-369. [trad. de Alceu João Gregory do ensaio “Krise des Romans?”]
- _____. Der Bau des epischen Werks. In: *Die Neue Rundschau*, Berlim, 40^o. ano, n. 4, abr. 1929, 527-551.
- NAZARIO, Luiz. Contra o cinema conceitual. In: NAZARIO, Luiz. *As Sombras Móveis. Atualidade do Cinema Mudo*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1999, 90-124.

A música demoníaca de Adrian Leverkühn como síntese da danação romântica da arte moderna

Maryson José Siqueira Borges¹

Mas se me tiras a voz – adisse a pequena sereia – que me restará?
(*A pequena sereia*,
Hans Christian Andersen)

Zusammenfassung: Die zentrale Idee dieses Artikels ist es, die fundamentale Rolle einiger Aspekte des romantischen Denkens aufzuzeigen, die im Verständnis der Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft von Thomas Mann in seinem Roman *Doktor Faustus* kritisch exponiert werden. In dieser Perspektive wird erörtert, dass eine deformierende negative Überspannung der romantischen Tradition – auf die Weise, wie sie im Roman und in der Entwicklung des Protagonisten, des Musikers Adrian Leverkühn vorgestellt wird –, als Gemeinsamkeit zwischen der Beurteilung der sozialen Rolle des Künstlers durch Mann, dem hermetischen Charakter der modernen Ästhetik und der existentiellen und künstlerischen Dekadenz des Romanprotagonisten, ein entscheidender Aspekt für das Verständnis der Problematisierung der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft, wie sie hier präsentiert wird, ist. Die Struktur des Artikels stellt das Verständnis der Relevanz dieses romantischen Einflusses in den Kontexten moderner Kunst ausgehend von drei verschiedenen und komplementären Sichtweisen vor. Genauer gesagt: die ästhetischen und politischen Betrachtungen des Intellektuellen Thomas Mann; die Beziehungen zwischen der Romantik und der Dissolution des tonalen Systems in der modernen Musik und, schließlich, der sterile und stumme Intellektualismus der Kunst von Leverkühn. Die Idee dieser Aufteilung ist es demnach anhand der sozio-politischen Dimension der kritischen Reflexion (Selbstbetrachtung des Autors) und anhand der ästhetischen Dimension (die Transformationen innerhalb des tonalen Systems der klassischen Musik) die zwei fundamentalen Elemente zu betrachten, die den Roman strukturieren und so das kritische Vermögen der literarischen Elaboration solcher Fragen stärker zu beleuchten.

Stichwörter: Romantik; Kunst; Musik; Gesellschaft; Politik; Kritik

¹ Doutor em Teoria e Crítica Literária pela FCLAr/UNESP, professor do programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e coordenador do projeto “Fundamentos e contribuições crítico-teóricas do pensamento estético de Walter Benjamin”, financiado pelo CNPq e pela Fundação de Amparo à Pesquisa da Paraíba. E-mail: marysonborges@gmail.com

Abstract: The central idea of this article is to point at the fundamental role of some aspects of the romantic intellectual tradition for the understanding of the relation between the artist and society critically exposed by Thomas Mann in his novel *Doktor Faustus*. In this perspective, it is considered that an exacerbation deforming the romantic tradition is – in the ways this is suggested in the novel and in the trajectory of the protagonist, the musician Adrian Leverkühn – a common point between Mann’s evaluation of the social role of the artist, the hermetic character of modern aesthetics and of an existential and artistic decadence of the novel’s protagonist, a decisive aspect for the understanding of the problematic relation between art and society here presented. The structure of the article proposes the understanding of the relevance of this romantic influence in modern art from the viewpoint of three different and complementary angles, i.e. the aesthetic and political considerations of the intellectual Thomas Mann; the relations between romanticism and the dissolution of the tonal system in modern music and, finally, the sterile and mute intellectualism of Leverkühn’s art. The idea of this division is hence the contemplation of two fundamental elements that structure the novel by passing through the socio-political dimension of critical reflection (self-analysis of the author) and the aesthetical dimension (the transformations within the tonal system of erudite music) and, from this perspective, the article seeks to elucidate the critical proposal of a literary elaboration of such questions.

Keywords: Romanticism; art; music; society; politics; criticism

Resumo: A idéia central deste artigo é apontar o papel fundamental de alguns aspectos do pensamento romântico na compreensão da relação entre artista e sociedade, exposta criticamente por Thomas Mann em seu romance *Doktor Faustus*. Nessa perspectiva, considera-se que uma exacerbção deformadora da tradição romântica - nos moldes em que ela é sugerida no romance e na trajetória do protagonista, o músico Adrian Leverkühn – é, enquanto ponto em comum da avaliação de Mann sobre o papel social do artista, sobre o caráter hermético da estética moderna e a decadência existencial e artística do protagonista do romance, um aspecto decisivo para entendimento da problematização da relação entre arte e sociedade ali apresentada. A estrutura do artigo propõe o entendimento da relevância desta influência romântica nos rumos da arte moderna a partir de três ângulos distintos e complementares. Nomeadamente: as considerações estéticas e políticas do intelectual Thomas Mann; as relações entre o Romantismo e a dissolução do sistema tonal na música moderna e, por fim, o intelectualismo estéril e mudo da arte de Leverkühn. A idéia desta divisão é, pois, passando pela dimensão sócio-política da reflexão crítica (auto-avaliação do autor) e pela dimensão estética (as transformações dentro do sistema tonal da música erudita), contemplar os dois elementos fundamentais que estruturam o romance e vislumbrar mais nitidamente a proposição crítica da elaboração literária de tais questões.

Palavras-chave: Romantismo; arte; música; sociedade; política; crítica.

1. O lugar do Doktor Faustus na poética de Mann

Muitos críticos são categóricos ao classificar o *Doktor Faustus* como o ápice das preocupações estéticas, morais e sociais de Thomas Mann e, por tal razão, como uma espécie de síntese do projeto literário que foi a própria vida do autor. Em favor desse argumento pesa o fato de Mann não ter sido um escritor de uma só grande obra. Ele foi, na verdade, o autor de uma só grande poética. Os seus textos possuem entre si elos, visíveis ou tácitos, que conferem à óbvia paternidade autoral de cada um, senão uma unidade temática profunda, pelo menos uma coerente e reiterada retomada de aspectos que se afiguravam como fundamentais para um pensador tão voltado para o seu tempo.

Dentre alguns destes aspectos que constituem a poética manniana, a questão da condição e do papel do artista na sociedade moderna possui relevância destacada. Grande parte de sua obra foi, pois, marcada pela reflexão sobre o instável contraponto entre o ideal estético-utópico herdado do movimento romântico e da sociedade burguesa e a premente responsabilidade histórica que se impõe à *praxis* social do artista moderno. Anatol Rosenfeld chama a atenção para esta recorrente preocupação do autor com a busca do equilíbrio entre os elementos que, num âmbito mais particular, restrito, forjam a sua postura de intelectual e de artista, e que, por conseguinte, num sentido mais amplo, dizem respeito à própria identidade do povo alemão, outra preocupação constante do escritor:

Toda a vida de Thomas Mann, no seu sentido mais profundo, é um constante esforço de superar a sua natureza, impregnado do romantismo musical da Alemanha, a sua vida é uma vida exemplar no seu aspecto de superação moral e de vitória sobre as suas mais profundas inclinações. E toda a sua vida nada é senão a expressão estética desse esforço de contrapor os dois valores, de pô-los em xeque, de referi-los num jogo de dialética altamente ambígua, de ironizar-lhes a unilateralidade, de salientar a necessidade de sua síntese final num humanismo em que espírito e vida se interpenetrem e em que o indivíduo isolado se integre de novo na sociedade, enriquecido pela experiência da “doença”, da “morte” e da alienação. (ROSENFELD 1994: 93)

Para Mann, esses dois valores determinantes e conflitantes - a *praktische Vernunft*, para usar um termo kantiano, e o isolamento estético de espírito romântico - são os pólos extremos da propensão do artista moderno, e na inclinação excessiva para

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

um dos lados, especialmente o estético-utópico, é que reside a danação da arte de seu tempo. Por tal razão, como atesta Rosenfeld no trecho acima exposto, a busca de uma posição equidistante entre estes dois mundos foi o que norteou a vida e a produção literária de Mann.

Tomado nesse sentido, *Doktor Faustus* foi, de fato, no opúsculo de Mann, um momento culminante no embate das duas forças espirituais que constituem a filosofia de sua poética. Isso se reforça de maneira ainda mais contundente se se considera que neste romance, pois, o ápice das preocupações estéticas do autor coincide com o agravamento de uma crise política que desembocará no nazismo e consolidará ainda mais suas convicções estético-filosóficas.

Enquanto escreve o seu Fausto, amadurecido pelo exílio nos Estados Unidos e pela observação estarecida da decadência moral de seu país transpassado por duas guerras mundiais, Mann sinaliza em diversos momentos, por meio de discursos, conferências e cartas pessoais, com uma reflexão dura e bastante crítica sobre a responsabilidade dos intelectuais e do povo alemão no desenvolvimento da catástrofe humana e social que se abatera sobre aquele país e sobre a Europa. Numa espécie de *mea culpa*, o escritor que fôra um apolítico entusiasta do individualismo-nacionalista nos idos da Primeira Grande Guerra, revela nesta severa autocrítica o misticismo que envolvera seu ideal de nação espiritual e conclama o povo alemão a entregar-se ao amor e ser amado para que possa ser resgatado nesse povo o sentido de coletividade perdido em nome da distorcida introspecção romântica a que se dedicou o país:

Na timidez da alma alemã ante o mundo havia sempre tanto anseio do mundo; no fundo da sua solidão que a tornou má, jaz – quem não o saberia – o desejo de amar, o desejo de ser amada. A Alemanha, caso expulse orgulho e ódio de seu sangue, redescubra o amor e será amada...(ROSENFELD 1994: 141)

Quando projeta, então, para a nação alemã a possibilidade “ser amada”, Thomas Mann projeta a instauração de um novo ideal de sociedade, no qual o equilíbrio entre forças místicas (Romantismo) e racionais (Iluminismo) resulte numa civilização guiada pela luz de um sentido social mais humanístico e igualitário. Mann analisa, pois, o desequilíbrio entre estes dois vetores na Alemanha, amparado pela compreensão de que a construção da identidade desse país, devido ao anseio de unidade cultural e política e pela singular condição imperialista que durante anos emperrou possíveis relações

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

democráticas com outras nações da Europa, está pontuada ao longo dos séculos por significativa valorização de aspectos individuais e exclusivistas, como atestam, por exemplo, dois dos principais momentos da formação cultural do país: a reforma religiosa de Lutero e a revolução romântica. Nas origens destes dois momentos culturais pode-se inferir a propensão inata à evasão e ao isolamento que influenciou sensivelmente a constituição do povo alemão

No primeiro evento, como explica o próprio Mann, já podem ser pressentidos os indícios do orgulho defensivo e auto-suficiente de uma nação que se sabe amorfa e estranha à realidade dos países desenvolvidos no continente:

Lutero era um herói libertador, mas em estilo alemão. Nada sabia de liberdade. Não falo de liberdade do cristão, mas da liberdade política do cidadão, liberdade esta que não só deixava Lutero indiferente, mas cujas exigências lhe eram repugnantes... A concepção alemã da liberdade era sempre dirigida contra o exterior; ela acentuava apenas o direito de ser alemão, só alemão e nada além disto... é uma concepção de protesto apenas, de autodefesa contra tudo que tende a limitar e restringir o egoísmo nacional (ROSENFELD 1994: 140)

Num momento posterior, com o Romantismo, o mais alemão dos movimentos culturais modernos, esta condição de alheamento será ratificada definitivamente e transformada em solução utópica:

In der Qual der Erde wurzelt die Romantik, und so wird man ein Volk um so romantischer und elegischer finden, je unseliger sein Zustand ist" (...) Die Deutschen waren wohl das unseligste Volk in Europa (...) Das Gefühl der Heimatlosigkeit und der Vereinsamung wurde zum entscheidenden Erlebnis der neuen Generation; ihre ganze Weltanschauung war und blieb davon abhängig. Es nahm unzählige Formen an und fand seinen Ausdruck in einer Reihe von Fluchtversuchen, von welchen die Wendung zur Vergangenheit nur die ausgeprägteste war. (HAUSER 1990, 35)

Na perspectiva apontada por Hauser, a insatisfação com o presente e a incapacidade de transformação da realidade social é apresentada no Romantismo como fator propulsor da fuga para a utopia, para outros mundos, para a interioridade confortadora. Por isso, num só tempo, cumpre a ele ser na Alemanha tanto o amálgama da identidade de uma nação carente de unidade espiritual quanto emancipação da singularidade sócio-cultural de seus intelectuais.

Para Mann, no entanto, a despeito da contribuição cultural advinda deste caráter do povo alemão, este mesmo apego à interioridade e à fuga utópica, que num primeiro instante deu sentido e unidade cultural à Alemanha, condenou seu povo a um grau de solidão e egoísmo nacional que culminaria num egocentrismo xenófobo estimulado ulteriormente pelo nazismo. Naturalmente, o escritor não estabelece com isso uma compreensão determinista do desenvolvimento da história. Sua autoreflexão, voltada para o destino que se cumpre neste país, pondera sobre a responsabilidade dos intelectuais que, embriagados pela ostentação de um germanismo chauvinista, fizeram-se alheios à manipulação política desta perniciosa germanidade no caótico retrocesso social que grassou por toda Alemanha e Europa nos séculos XIX e XX. Mann engendra nesta revisão crítica sobre a interioridade da sua nação, uma reflexão sobre a parcela de culpa da classe artística alemã que, imersa na apática interioridade estética, mostrou-se incapaz de se desvencilhar da natureza omissa de sua condição romântico-burguesa para participar ativamente das questões mais práticas da vida social do país e intervir, por exemplo, na exacerbação capciosa dos anseios político-econômicos ultranacionalistas oportunamente defendidos por Hitler.

Como artista, Mann toma a iniciativa de condenar a si próprio pelo apartamento entre o mundo social e o mundo estético que se estabeleceu na vida moderna. Por este motivo, se mais do que nunca a sua busca pelo equilíbrio entre a razão prática e a divagação romântica ganha sentido, nada mais justo que outorgar ao seu *Doktor Faustus* o papel de súplica crítica deste estágio estético e histórico da sua obra. O resultado dessa síntese é um romance soberbo. Seu grande mérito é o de ser a mimese de um momento fundamental da história contemporânea; ser a representação artística da problemática da cultura moderna e dos desdobramentos desta crise.

A inter-relação entre a subjetividade da criação estético-literária e a objetividade dos imperativos sociais e históricos que fomentou a reflexão político-filosófica de Mann é transformada na estrutura do *Doktor Faustus* em vozes que dialogam, ora em consonância, ora em desalinho, como se procurassem ao mesmo tempo se mesclar e se definir singularmente. O autor compõe, como Lukács já o dissera, uma “grande sinfonia”, na qual, polifonicamente, melodias se interpenetram e se expelem para dar sentido a um todo musical mais complexo e completo. As duas linhas melódicas que se sobressaem neste discurso são exatamente representativas dos dois pólos extremos da poética manniana: o estético, expresso nas filigranas da criação artística do protagonista,

Adrian Leverkühn; e o histórico-social, registrado na relação da expansão nazista com esta crise da arte moderna.

O resultado desse diálogo sinfônico é a reflexão crítica sobre as origens românticas da trágica e singular adequação histórica alemã ao desenvolvimento da crise de valores sociais e estéticos que aflige o país. Segundo Mann, esta determinante presença romântica na alma alemã, como uma espécie de eco intermitente da índole subjetivista desta nação, se traduzirá, na crise estética da arte moderna, em música dodecafônica e, na crise sócio-política da República de Weimar, no nacional-socialismo. Claro que não se trata de associar a questão romântica de maneira determinista nem ao nazismo nem à música serial. O que Mann concebe como o ônus romântico no desenvolvimento destes eventos é o fato de ele ser para a Alemanha ainda o grande catalisador, a expressão fiel e contundente, de uma série de valores subjetivistas e interiorizantes que dizem respeito ao caráter e anseio introspectivo de sua burguesia, mas que pouco contribuem para a necessidade de integração social mútua desta nação com os outros países da Europa e para a instauração nela de uma coletividade mais humanista. Mann critica, por isso, o pacto de conveniências fundado sobre a manipulação anacrônica de alguns destes valores românticos. Segundo sua concepção, neste pacto, a classe política, ao se apoderar do sentido místico-nacionalista da atitude romântica, afere ao fascismo emancipatório do anti-semitismo nazista a historicidade justificadora de seu isolamento e de suas ações imperialistas, enquanto os artistas e os intelectuais, inebriados pelo orgulho romântico do germanismo que se exalta, abrem mão de uma reflexão crítica mais aguda, numa resignação muda diante do caos social que se anuncia, em nome de uma estada tranqüila no mundo etéreo e ideal das elucubrações estéticas e filosóficas.

Der Rückzug in die „kleine Welt“ der Studierstube war für die beste Intelligenz erzwungen. Denn die objektiv-gesellschaftliche, primäre Erscheinungsweise der Krise des bürgerlichen Humanismus, die Krise der aus den großen Revolutionen hervorgegangenen bürgerlichen Demokratien, besteht gerade darin, daß jene Ideale, die von Rabelais bis Robespierre die großen öffentlichen – zugleich politischen und sozialen, kulturellen und künstlerischen – Angelegenheiten der progressiven Menschheitsentwicklung waren, ihren Zusammenhang mit den großen Zeitkämpfen, ihre vorwärtstreibende Wirksamkeit auf diese verlieren, daß sie zu Fortschrittshemmungen, zu ideologischen Waffen der konservatorischen Heuchelei werden. Die kulturschaffende Intelligenz ist aus

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

dieser Lage in die „kleine Welt“ der Studierstube geflüchtet. Diese Flucht hatte ursprünglich den Sinn, die Reinheit der in den neugearteten Kämpfen immer mehr besudelten Ideale zu retten. Sie war ihren subjektiven Zielsetzungen nach eine Opposition. Je stärker jedoch die „kleine Welt“ sich um die Intelligenz zusammenschloß, je stärker sie in dieser hermetischeren Abgeschlossenheit ihre ausschließliche Lebenswirklichkeit wurde, desto stärker wirkten unterirdisch die reaktionären Tendenzen der kapitalistischen Welt auf die Problemstellungen und –lösungen dieser Intelligenz ein, auf Gehalt und Form ihrer scheinbar rein innerlich gewordenen Tätigkeit. Diese unterirdische Beeinflussung ist auch für sie nicht völlig unbewußt geblieben. Sie mußte jedoch in einer solchen Atmosphäre eine verzerrende Brechung erhalten: der Kult des Unbewußten, die Tiefenpsychologie, die Mythisierung des Innenlebens usw. sind in allen ihren verschiedenen weltanschaulichen und künstlerischen Formen Erscheinungsweisen dieser Selbstverzerrung der Innenwelt.

(LUKÁCS 1964: 578)

O crítico húngaro Georg Lukács ilustra nesse trecho, de maneira precisa, a evolução histórica da alienação social que foi a tônica entre os artistas românticos e que teve talvez na Alemanha sua reprodução mais exacerbada. Ele sintetiza aqui a progressiva obsolescência do sentido social da criação artística e a caminhada desta arte moderna rumo à autodissolução. Seu argumento endossa o sintomático fato de, no romance de Mann, a reflexão crítica sobre as implicações históricas do pacto que medra sorratamente na Alemanha de Weimar partir da representação de um compositor de uma música tão visceralmente hermética – a música dodecafônica ou serial. Lukács demonstra que Mann habilmente desenvolve esta associação tomando a questão estética como epicentro do enredo para prosseguir num diálogo crescente rumo a considerações mais amplas sobre a questão política. Com isso, naturalmente, Mann não visa subentender que historicamente a segunda questão decorre da primeira. Como atesta o tecido polifônico criado pelo autor para exprimir cada uma das vozes cunhadas na narração, seu intento não é meramente representar o desenvolvimento do processo histórico, mas sim propor um exercício crítico calcado exatamente no sentido dialético da relação entre história e arte. *Doktor Faustus*, como mimetização desta dialética, possui a coerente proposta de atrelar os atores da crise estética e política que se estabelece na Alemanha, dando-lhes a dimensão justa de sua responsabilidade histórica. Por isso, como não poderia ser diferente, não é a associação direta entre o nazismo e a música dodecafônica quem fomenta o entendimento do pensamento de Mann, mas sim a

compreensão da presença sempre determinante do problema da interioridade romântica na formação do povo alemão e, por conseguinte, dos dois eventos.

2. Origens românticas da música dodecafônica

Analisando a presença desta música serial no romance se percebe a coerência da crítica de Mann na vinculação do destino trágico do protagonista ao subjetivismo romântico. O dodecafonismo possui laços hereditários que o associam diretamente à música romântica e à hermética interiorização estética do século XX.

Seguindo a linha evolutiva da música erudita ocidental, tem-se Beethoven como o grande expoente do último período clássico. Pelas condições históricas que preparam a emancipação da classe burguesa e pelo esgotamento da forma-sonata, expressão mais perfeita do sistema musical clássico, o período final de sua obra é marcado pela necessidade de expansão estrutural e intensificação do subjetivismo estético. Ela é, pois, a fresta pela qual a música romântica irá aos poucos emergir. Mais do que isso, a música tardia de Beethoven é o diagnóstico irreversível da derrisão do mundo tonal.

A lógica do discurso tonal é resolutiva. De maneira simplificada, pode-se dizer que a construção sintático-semântica do tonalismo está baseada num princípio harmônico que parte de um estado de repouso, segue em direção à tensão das dissonâncias harmônicas para, no limiar desta suspensão, voltar ao repouso conciliatório da consonância. Este esquema está, além de na macroestrutura da música tonal, na organização das partes que constituem a forma musical clássica por excelência: a sonata. Nela, a seqüência discursiva exposição-desenvolvimento-reexposição, obedece não só a necessidade de resolução das tensões, como também dá sentido ao exercício melódico dos temas e motivos da microestrutura das peças:

[...] podemos perceber o arco da sonata como uma amplificação, elevada ao nível da forma, daquilo que a cadência tonal realiza no nível da frase: repouso-tensão-repouso. Modulando e simetrizando, articulando os menores elementos na perspectiva do grande conjunto, encontrando passagens e mediações que conduzem os motivos entre si e os conduzam ao desígnio geral da obra, a sonata está realizando um traço da própria idéia ocidental de arte na sua versão clássica: a integração exaustiva das partes ao todo, portadas aqui pelas novas possibilidades abertas pela tonalidade em música, que permite um

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

encadeamento cerrado e progressivo de materiais diferentes. (WISNIK 1989: 152)

Como se vê, o imperativo estético da lógica tonal clássica é o da estabilidade harmônica e estrutural e, portanto, da necessidade resolutive. Em determinado grau, ele é também a expressão musical de um mundo clássico que ainda permite a crença no equilíbrio das partes num todo conciliador.

Contudo, como foi exposto acima, este paradigma estético que permanece em vigor na música erudita pelo menos até a derradeira fase criativa de Beethoven, perde o seu sentido histórico-filosófico quando às reverberações da ascensão e consolidação burguesa e ao movimento romântico juntam-se as necessidades de subjetivação musical e a consciência do esgotamento da forma-sonata e da lógica resolutive do compositor de Bonn:

[...] à maneira dos quartetos finais de Beethoven, insinua-se já sobre a lógica das resoluções tonais a exposição da falha sobre a qual elas trabalham, o ponto onde rateia a máquina resolutive (e o estado positivo da dialética). Prefigura-se a impossibilidade que o tonalismo encontrará, no seu devir, de reverter toda dissonância à resolução harmônica, e todo conflito à imagem de ordem apaziguada. Nesse lugar crucial da sua obra tardia, que já foi equiparada ao Goethe do último *Fausto*, no derradeiro movimento, do derradeiro quarteto, Beethoven inscreve a epígrafe poético-musical que se faz acompanhar de um motivo melódico espelhado: “É preciso? É preciso.” (WISNIK 1989: 147)

Os sucedâneos formais que irão exaurir o período clássico na música serão endossados pela expansão do Romantismo na adoção semântica de experimentalismos subjetivistas e utópicos-sentimentais e no desenvolvimento sintático da progressão harmônica rumo à consolidação definitiva de modulações cromáticas que desembocarão no atonalismo do século XX. Entres os vários nomes representativos deste movimento como, Schubert, Schumann, Liszt, Chopin, Brahms, se sobressai o de Richard Wagner. A ele caberá a condução do sistema tonal aos limites da dissonância harmônica e a possível superação do romantismo musical:

No *Tristão e Isolda* (terminado em 1859), Wagner leva o sistema tonal, surgido nos séculos XVII, à beira da dissolução. O cromatismo do *Tristão* transforma-se, no século XX, em atonalismo e, posteriormente, em *dodecafonismo*. Esteticamente a obra representa também a dissolução mais radical de qualquer

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

forma de estrutura emocional ou musical. É um estar-à-mercê de vagalhões informes de sentimentos e desejos. A postura de Wagner é pessimista como a de Schopenhauer: “... redenção das antinomias do ser pela negação da vontade de viver.” (KIEFER 2002: 230)

Assim como a música de Beethoven já cumprira o papel de preparadora do desenvolvimento da música romântica subsequente, Wagner esboça, com o cromatismo extremo de seu drama musical, o caos que se abaterá sobre o combalido tonalismo do século XIX. No entanto, contrariamente ao que sucedera a Beethoven, o que o poeta de Bayreuth inaugura com a *Gesamtkunstwerk* e sua clara propensão romântica de retorno ao nacionalismo mitológico, não condiz no âmbito histórico com o anseio crítico-reflexivo de seu tempo. Figura controversa, Wagner marcha na direção de um pessimismo extremo e proclama neste pendor romântico o culto anacrônico do passado e da morte. Encontra-se, pois, alheio à crise dos valores humanistas que inexoravelmente se espalha pela Europa, priorizando o caráter estético-utópico da obra de arte em detrimento da capacidade transformadora e auto-suficiente do *Übermensch* de Nietzsche.

Num pequeno discurso chamado *Rede, gehalten zur Feier des 80. Geburtstages Friedrich Nietzsches*, escrito ainda em 1924, Mann reflete sobre a questão e parece inclinado a aliar-se a Nietzsche na compreensão de que, ao optar pelo cristianismo no *Parsifal* e reverenciar elementos musicais de um romantismo caduco, Wagner trai a necessidade revolucionária de se criar uma arte pós-romântica voltada para a sacração da vida, para a auto-superação:

Daß aber Wagner ein mächtig-glückhafter Selbstverherrlicher und Selbstvollender, Nietzsche dagegen ein revolutionärer Selbstüberwinder war, das macht es, daß jener auch nur der letzte Verherrlicher und unendlich bezaubernde Vollender einer Epoche blieb, dieser aber zu einem Seher und Führer in neue Menschengeschichte geworden ist.

e complementa:

Dies ist er uns: ein Freund des Lebens, ein Seher höheren Menschentums, ein Führer in die Zukunft, ein Lehrer der Überwindung all dessen in uns, was dem Leben und der Zukunft entgegensteht, das heißt des Romantischen. Denn das Romantische ist das Lied des Heimwehs nach dem Vergangenen, das Zauberlied des Todes; und das Phänomen Richard Wagners, das Nietzsche so

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

unendlich geliebt hat und das sein regierender Geist überwinden mußte, war kein anderes, als das paradoxe und ewig fesselnde Phänomen welterobernder Todestrunkenheit. (MANN 1925)

Este é o ponto crucial da escolha de Mann. Em sintonia com Nietzsche, ele concebe que Wagner como expoente do Romantismo musical não foi capaz ou não quis superar estes valores que, por estarem voltados para o passado e para um esteticismo extremo, traziam consigo os germes da destruição da vida. Nietzsche assevera:

Jede wahrhafte, jede originale Musik ist Schwanengesang. – Vielleicht, dass auch unsre letzte Musik, so sehr sie herrscht und herrschsüchtig ist, bloss noch eine kurze Spanne Zeit vor sich hat: denn sie entsprang einer Cultur, deren Boden im raschen Absinken begriffen ist, - einer alsbald versunkenen Cultur. Ein gewisser Katholicismus des Gefühls und eine Lust an irgend welchen altheimischen sogenannten „nationalen“ Wesen und Unwesen sind ihre Voraussetzungen. Wagner's Aneignung alter Sagen und Lieder, in denen das gelehrte Vorurtheil etwas Germanisches *par excellence* zu sehn gelehrt hatte – heute lachen wir darüber -, die Neubeseelung dieser skandinavischen Unthiere mit einem Durst nach verzückter Sinnlichkeit und Entsinnlichung – dieses ganze Nehmen und Geben Wagner's in Hinsicht auf Stoffe, Gestalten, Leidenschaften und Nerven spricht deutlich auch den Geist seiner Musik aus, gesetzt dass diese selbst, wie jede Musik, nicht unzweideutig von sich zu reden wüsste (...) Das Zeitalter der nationalen Kriege, des ultramontanen Martyriums, diese ganze Zwischenakts-Charakter, der den Zuständen Europas's jetzt eignet, mag in der That einer solchen Kunst, wie Wagner's, zu einer plötzlichen Glorie verhelfen, ohne ihr damit Zukunft zu bürden. Die Deutschen selber haben keine Zukunft... (NIETZSCHE 1906: 191)

Cabe, diante desta ácida crítica de Nietzsche ao sentido da música wagneriana, um pequeno parêntese para ressaltar que, a despeito dessa “escolha” romântica, a contribuição de Wagner, no que concerne à dissolução do sistema tonal, não pode jamais ser negada ou negligenciada na história da música ocidental, haja vista que é a partir da continuidade do cromatismo wagneriano que, ulteriormente, sedimenta-se o terreno - já preparado por compositores como Berlioz e Mahler - sob o qual Schönberg fará germinar sua teoria dodecafônica. A arte de Wagner é a grande revolução musical que desembocará no atonalismo.

A música do século XX, sobretudo na especulação teórica de Schönberg, é assim a expansão de uma série de transformações estéticas em curso no século XIX, *grosso modo* catalisadas na dissolução tonal wagneriana. Contudo, apesar deste determinante parentesco técnico-teórico, em pelo menos um aspecto fundamental a música

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

schönbergiana segue um caminho oposto ao da de Wagner: o do primado da mimese-histórica na criação artística. Neste sentido, mais do que simplesmente extenuar a dissolução do sistema tonal num incessante exercício de modulações cromáticas, Arnold Schönberg restaura o mimetismo histórico subestimado por Wagner. Ela dá uma espécie de continuidade dialética ao esteticismo hermético dos românticos, mas, de maneira diversa ao que ocorrera com Wagner, neste hermetismo a mimese contextual que se impõe ao pensamento dodecafônico o investe de um sentido crítico que o drama musical das óperas de Bayreuth prescindia.

Por tal razão, muito mais do que ser fruto de um imperativo meramente formal, de ser o prosseguimento da evolução e aniquilamento da música tonal, o dodecafonismo ou serialismo de Schönberg é, com efeito, a mimese musical dos imperativos do século que se inicia. Noutras palavras, na passagem da música de Wagner para a música de Schönberg, sem esquecer a gama de compositores que se insere entre eles e suas respectivas contribuições, se dará uma paradoxal bifurcação do desenvolvimento estético-filosófico da grande música do ocidente. Wagner, como já foi exposto, conduz o sistema tonal à sua aniquilação, conquanto este esgotamento não se consume. Schönberg, herdeiro incontestado desta evolução teórica, irá prosseguir com a dissolução do sistema tonal, num sentido oposto a Wagner, propondo o dodecafonismo atonal como resposta dialética. Mais do que isso, esta oposição é quem dará sentido filosófico para a função progressista desta nova música. Nestes termos, entendendo Wagner como último grande compositor do período romântico, o parentesco do serialismo com o Romantismo se dará num movimento duplo: como continuidade histórica, no âmbito da lógica tonal, e como negação crítica de seu mimetismo anacrônico. Impõe-se assim, dialeticamente, ao “alienado” culto à estética e aos valores românticos de Wagner, uma nova forma de arte hermética que nega as condições histórico-materiais da sociedade moderna ao afirmar seu imperativo crítico.

3. A dialética da consciência tardia de Leverkühn

Schönberg escreve, portanto, a música que representa o diagnóstico da arte do século XX. Ela materializa o estágio em que se encontra a relação da arte com esta sociedade atomizada e de consumo. Muito esclarecedor desta questão é o interessante

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

capítulo sobre música serial, incluso no livro *O som e o sentido*, no qual, José Miguel Wisnik comenta a concepção crítica da música de Schönberg defendida por Adorno:

Schönberg é, para o pensador neo-hegeliano –, o artista dialético por excelência, que assume o estado atual da linguagem em toda a extensão de suas contradições. O compositor austríaco leva, segundo ele (Adorno), às últimas conseqüências lógicas a própria história da música alemã, vale dizer da tonalidade como drama. Schönberg teria encarado a impossibilidade de compor autenticamente uma música consoladora e afirmativa numa sociedade cuja divisão coisificadora é um dissolvente de toda harmonia. Seu maior valor estaria em prosseguir, sob a égide da atonalidade, e portanto da negação, aquela busca de coerência de todos os elementos que deriva da melhor tradição beethoveniana e brahmsiana. Nessa dialética negativa, o melhor modo de corresponder à grande tradição tonal alemã (que permanece para Adorno como grande modelo) seria através de uma música atonal, que libera a dissonância como algo mais racional que a consonância, pois exhibe de maneira articulada a relação heterogênea dos sons nela presentes. (Nesse sentido, já se vê que a consonância, onde se figura uma unidade sonora aparentemente homogênea, adquire historicamente para Adorno o caráter de *ideologia*, no sentido marxista de “falsa consciência.”) (WISNIK 1989: 187)

Ao dar continuidade a sua explanação, o autor irá, além de definir o caráter progressista atribuído por Adorno à música de Schönberg, aproximar sugestivamente a figura do crítico musical do autor do *Doktor Faustus*, Thomas Mann:

(...) Assumindo sofredamente a necessidade de um sistema que é contraditoriamente recusa e reflexo imposto da ordem existente, sistema que ela funda e contesta, a música de Schönberg participaria, segundo Adorno, de uma racionalidade dialética. (...) Thomas Mann e Adorno olham, portanto, de dentro ou do alto da tradição alemã, para a profunda ambivalência da música dodecafônica (e para a desolação de todo o resto). Essa ambivalência de traduz em Mann, numa ironia essencial (se se pode assim dizer), e em Adorno numa dialética agônica que afirma um progresso que não tem como progredir, e que é a própria expressão do fim do ciclo tonal, com cuja história o pensamento dialético, pelo menos tal como Adorno o pratica, está profundamente enredado. (WISNIK 1989: 188)

É óbvio que a aparente casualidade sugerida na associação da análise crítico-dialética de Adorno da música dodecafônica com a obra de Mann possui, como é sabido, raízes muitos mais fundas, quicá, fundamentais para se entender o componente crítico da representação de um compositor de música serial nesta reedição do mito de Fausto. Coube, aliás, ao próprio Mann a tarefa de dar a Adorno o devido mérito na constituição do mundo musical em seu romance:

Das Manuskript, das er [Adorno] mir damals brachte, und dessen "Einschlägigkeit", dessen frappantes Passen in die Sphäre meines Romans sogleich meine Aufmerksamkeit spannte, hatte im wesentlichen Schönberg, dessen Schule und die Zwölf Ton-Technik zum Gegenstande. Ohne einen Zweifel zu lassen an des Autors Durchdrungenheit von Schönbergs überragender Bedeutung, übt die Schrift doch auch eine scharfblickende, tief schürfende Kritik an dessen System, indem sie in einem äußerst konzisen, ja überschärften, an Nietzsche und mehr noch an Karl Kraus geschulten Stil das Verhängnis erörtert, das die objektiv notwendige konstruktive Erhellung der Musik aus ebenso objektiven Gründen, gleichsam über den Kopf des Künstlers hinweg, in ein Finsteres, Mythologisches zurückschlagen läßt. Was konnte sich besser fügen in meine Welt des "Magischen Quadrats"? (...) Die Darstellung der Reihen-Musik und ihre in Dialog aufgelöste Kritik, wie das XXII. Faustus-Kapitel sie bietet, gründet sich ganz und gar auf Adorno'sche Analysen, und das tun auch gewisse Bemerkungen über die Tonsprache des späten Beethoven, wie sie schon früh im Buch, in Kretzschmars Expektorationen vorkommen, über das geisterhafte Verhältnis also, welches der Tod stiftet zwischen Genie und Konvenienz. (MANN 1949: 44)

Mais do que a mera apropriação de uma teoria ou o amparo de uma segura e abalizada orientação que tornasse verossímil a música composta pela personagem do romance, a relação de Adorno com a obra de Mann é de afinidade crítica. Como esse último afirma no prosseguimento do trecho acima citado, sua felicidade ao se deparar com o texto do crítico da Escola de Frankfurt se deu porque ele viu ali, plasmadas em forma de análise estético-filosófica, as mesmas angústias e reflexões que o afligiam no conturbado momento histórico alemão no que tangia à arte e à sociedade moderna.

De fato, a aplicação destes conceitos comuns é visível na elaboração feita por Mann do universo musical do romance, muito embora a natureza distinta das motivações contextuais dos dois intelectuais subtraia em alguns aspectos a plenitude dessa afinidade. Adorno escreve, a despeito do altíssimo grau de historicidade que sua formação marxista pressupõe, uma análise da pertinência mimética da música de Schönberg. Por tal razão, o que está em questão para ele é *a priori* a problematização da relação entre arte e sociedade, conquanto a possibilidade de expandir suas considerações para outras instâncias do conhecimento esteja longe de ser descartada. Mann, por sua vez, tem como principal objetivo a escritura de um romance que, se por um lado, aborda esta mesma questão que envolve arte e sociedade, por outro, com intensidade semelhante, pela própria contingência contextual, enfoca profundamente a questão histórica e o nazismo. Por isso, para dar sentido à tragédia existencial e de valores que

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

abarca a concepção estética do compositor Adrian Leverkühn e se expande até a Alemanha hitlerista, Mann precisa elidir, num primeiro momento, da consciência de suas personagens o sentido crítico indissociável da música feita por Schönberg e da análise de Adorno.

No romance, pois, Mann trai a concepção crítica de Schönberg ao tornar seu protagonista um autêntico “continuador” das inovações formais e da postura estético-utópica de Wagner. Eclipsa-lhe o sentido histórico-mimético que é o fundamento da teoria dodecafônica de Schönberg. Representa, de forma irônica, um artista socialmente alienado afeito unicamente à necessidade estética de elaborar uma música extremamente complexa e jamais escrita. A associação dos elementos formais das composições fictícias de Leverkühn à música ultrahermética de Schönberg se impõe e, com isso, Mann sintetiza em sua personagem a concepção romântica de criação e postura artística. O compositor fictício representa a exacerbação de uma conduta estética desconexa da sociedade, embora sua música, como mimese involuntária de um momento histórico, seja um exemplar semiótico deste mesmo mundo que rejeita:

Die Studierstube des neuen Faust dagegen ist (...) die Hexenküche, in der alle verhängnisvollen Tendenzen der Zeit zu ihrem konzentriertesten Ausdruck gebraut werden. Daß dieser Ausdruck wegen seiner steil kompromißlosen Konsequenz, wegen seiner tragisch zu Ende geführten Härte in der Außenwelt vor allem Befremden und Anstoß erregt, ändert nichts an dieser Einheitsstruktur: die Gedankenwelt, der Werkgehalt, die Werkform, die Werkproblematik Adrian Leverkühns ist die Summa, die Enzyklopädie dessen, was der Geist dieser Zeit – im Guten wie im Bösen – hervorzubringen imstande ist. In der „kleinen Welt“ dieser Studierstube ist die Quintessenz dessen enthalten, was die deutsche Geistigkeit in ihrer „machtgeschützten Innerlichkeit“, in ihrer sozialbedingten In-sich-hinein-Gedrängtheit, In-sich-hinein-Geworfenheit (um uns hier, wie es das Thema gebietet, existentialistisch auszudrücken) an „Welt“ besitzt. Diese Studierstube ist der „Große-Welt-Ersatz“ der deutschen Intelligenz der imperialistischen Periode.
(LUKÁCS 1964: 549)

Lukács chama a atenção para a amplitude do sentido histórico que este subjetivismo de Adrian possui e para os indícios catastróficos que ele já supõe. Segundo o crítico húngaro, esta atitude estética da personagem é a manifesta consciência crítica de Mann do desequilíbrio subjetivista que aflige a arte moderna de maneira geral e que traz em si as marcas da sociedade de seu tempo:

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

Er [Thomas Mann] zeigt, wie das rein Subjektivistische, von jeder Gemeinschaft Entfremdete, jede Gemeinschaft Verachtende einerseits aus dem modernen bürgerlichen Individualismus der imperialistischen Zeit notwendig herauswächst, wie es ebenso notwendig alle alten und neuen Bindungen zur Gesellschaft und im Werk auflöst. (...) Andererseits zeigt Thomas Mann, wie aus dieser selben Lage ununterbrochen die Sehnsucht nach Synthesen, nach Beherrschtsein, nach Ordnung und Organisation entspringt, jedoch ohne jedes reale Fundament im Volksleben, in der gesellschaftlichen Welt, also aus derselben Subjektivität heraus, die die Zersetzung schafft, und eben darum sich selbst auflösend. (LUKÁCS 1964: 555)

Mann expõe assim, na economia do romance, o diálogo inexorável entre criação artística e sociedade. Deixa entrever os riscos desta interiorização anacrônica da arte contemporânea ao vincular, de forma irônica, as tendências “esnobísticas-reacionárias” do subjetivismo romântico de Leverkühn e de sua arte à ideologia política que irá fomentar ou viabilizar o nazi-fascismo do *III Reich*:

Darum muß diese aus der modernen Zersetzung der Individualität entspringende, aber rein subjektivistisch bleibende Sehnsucht nach Ordnung und Synthese weltanschaulich ununterbrochen jene Tendenzen streifen, die zur Erstarkung der imperialistischen Reaktion, ja zum Faschismus führen. Darin äußert sich das immanente Gerichtetsein der modernen Kunst als formaler Synthese auf die reaktionären Weltanschauungen der Zeit.

Hinter der Leverkühnschen Musik steht also die tiefste Verzweiflung eines wirklichen Künstlers an der Gesellschaftlichkeit der Kunst, ja an der bürgerlichen Gesellschaft unserer Zeit selbst. Alle seine – freilich immanent künstlerisch bleibenden – Durchbruchversuche steigern nur diese innere Widersprüchlichkeit, diese Selbstauflösung der Kunst infolge ihrer prinzipiellen Lebensferne. Sie führen objektiv zum Absterben der Kunst.

(LUKÁCS 1964: 555)

A superação desta atitude subjetiva e alienada só será vislumbrada pelo compositor no fim de seus dias quando então, iluminado por uma trágica e inútil epifania, ele se arrepende do pacto demoníaco feito, dizendo-se enganado pelo enleio romântico que satanizou sua condição artística. Leverkühn, já condenado, tem ciência de que apesar da esterilidade estética que motivara sua música, ela, que lhe fôra viabilizada pelo Diabo e pela sua reclusão quase monástica, é a tradução histórica da decadência social e moral da modernidade. A constatação desta correspondência desperta em Leverkühn a

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

percepção de que, mesmo indiferente às questões sociais de seu tempo, sua música é involuntariamente a materialização da alienação que consome a arte e a sociedade. Sua música é este mesmo mundo doente e condenado à danação que seu alheamento estético esnobara; é a essência da alma que já não lhe pertence e da tentação que o levou à queda:

(...) Es ist die Zeit, wo auf fromme, nüchterne Weis, mit rechten Dingen, kein Werk mehr zu tun und die Kunst unmöglich geworden ist ohne Teufelshilf und höllisch Feuer unter dem Kessel...Ja und ja, liebe Gesellen, daß die Kunst stockt und zu schwer worden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus und ein weiß in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit. Lädt aber Einer den Teufel zu Gast, um darüber hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zieht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, daß er verdammt ist. Denn es heißt. Seid nüchtern und wachtet! Das aber ist manches Sache nicht, sondern, statt klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, daß unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten, läuft wohl der Mensch hinter die Schul und bricht aus in höllische Trunkenheit: so gibt er sein Seel daran und kommt auf den Schindwasen. (MANN 2008: 658)

Este clímax trágico que expõe, às vésperas da danação fatal, a consciência tardia de Leverkühn, é a patente da grande reflexão de Mann sobre o anacronismo da postura “romântica” do artista moderno e do povo alemão e, por conseguinte, também a restauração do caráter crítico da música dodecafônica de Schönberg. Dilui-se, neste derradeiro ato, o que afastava qualitativamente a concepção crítica da música dodecafônica de Mann da de Adorno-Schönberg, ou seja, desfaz-se o estado de inconsciência crítica ao qual o escritor submetia sua personagem para que a reflexão sobre a realidade estético-utópica da arte moderna e sobre a Alemanha nazista pudesse emergir no final dialético do romance:

Entende-se assim o principio de ambivalência, presente em Adorno e Thomas Mann, em que a arte recusa a sociedade existente, mas ao mesmo tempo não pode fugir de mimetizá-la, internalizando as suas contradições mais agudas sob a forma de fracassos e fraturas. (WISNIK 1989: 187)

A música de Leverkühn simboliza, então, obliquamente a confirmação da teoria de Schönberg, da análise de Adorno e, principalmente, da crítica estético-histórica de Mann. Ela é a reiteração da necessidade urgente de se restabelecer, na representação

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

artística, um diálogo crítico com as questões sociais mais agudas da contemporaneidade:

Com o doloroso contraponto entre a arte progressista e a história regressiva o romancista quis enfatizar (como diz o crítico marxista Jameson, acertadamente) “não o ‘mal’ do modernismo [...] mas antes a natureza da tragédia nos tempos modernos: a possessão do homem pelo destino histórico, o intolerável poder da história sobre a vida e sobre a criação artística, a qual não é livre para não refletir aquilo contra o que reage” (WISNIK 1989: 187)

Apesar do teor pessimista desta condição do homem moderno, a moral final do *Doktor Faustus*, condensada no alumbramento crítico de Leverkühn, deixa ainda uma nesga de esperança para a arte e para a Alemanha. Esta esperança, em perfeita congruência com a luta do escritor contra a unilateralidade romântico-individualista da arte moderna e a favor de uma nova sociedade - de uma nova Alemanha apta a “amar e ser amada”-, alicerçada em valores eminentemente humanísticos, vê, ainda que utopicamente, uma possibilidade de transformação social dos homens baseada na vontade de poder e no equilíbrio espiritual entre as forças subjetivistas e coletivistas presentes no homem e no meio social:

A república ideal seria uma em que todos fossem reis e, apesar das provas abundantes da impensabilidade de aplicação real disso, ela permanecerá como a mais pura idéia de sociedade. Whitman afirmou que defendia a necessidade de uma forte socialização para fortificar a independência da pessoa individual. Seria uma apologia da coletividade vinda de um esteta? Não, apenas uma limitação humana ao individualismo inconsistente de nosso mundo. A afirmação estético-purista do indivíduo é socialmente inviável, para além do domínio artístico, tão bárbara quanto a moderna sociedade de massas. Novalis disse que o todo sempre vive no indivíduo e o indivíduo no todo, portanto é necessário um equilíbrio entre a esfera social e individual, equilíbrio este possível somente através de um peculiar sentimento religioso. Talvez fosse melhor qualificá-lo de místico-carnal para livrá-lo de indesejáveis interpretações colaterais. (MISKOLCI 1997: 69)

Neste sentido, é necessário esclarecer que a perspectiva manniana se afasta significativamente das concepções filosóficas desenvolvidas por Adorno quando da análise da música dodecafônica de Schönberg. O crítico da Escola de Frankfurt é taxativo ao propalar a impotência do artista moderno diante da avassaladora e onipresente atuação e interferência qualitativa do sistema capitalista nas mínimas

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

instâncias de um processo de criação artística. Segundo ele, referindo-se especificamente à música ocidental, Schönberg, ao propor o dodecafonismo como estágio seguinte na dissolução do sistema tonal, realizou o último e único movimento dialético possível para esta arte. Tal síntese é, pois, a perpetração da paradoxal dialética negativa que se imporá a qualquer ilusão transformadora e progressista que compactue contra o sistema e contras as prerrogativas histórico-materiais do século XX.

De qualquer forma, ao contrário do que possa parecer, esta incompatibilidade prospectiva não invalida a necessidade de superação do subjetivismo-romântico latente no sentido simbólico da danação de Adrian Leverkühn. Afinal, assim como Mann, Adorno também crê que esta imobilidade social e artística imposta pelo sistema capitalista não isenta o homem e o artista moderno de seu compromisso com a reflexão e questionamento crítico destas condições sociais. Para ambos, qualquer outro caminho na arte que não enverede, em sua linguagem e filosofia, na trilha da racionalização crítica das condições histórico-materiais deste tempo recairá, inevitavelmente, numa compreensão enganadora, autodestrutiva e natimorta da realidade social; redundará numa arte inócua que, vendendo fácil o que é a sua própria razão de ser, condena-se, como a pequena sereia do conto de Andersen, a emudecer no hermetismo demoníaco de uma expressão estéril e ininteligível, sem sentido crítico e confirmadora da alienação e reificação deste mundo estranho que lhe restou.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*, Band XII. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003.
- ANDERSEN, Hans Christian. A pequena sereia. In: *Contos de Andersen*. (Tradução de Guttorm Hanssen). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, 83-107.
- HAUSER, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck, 1990.
- KIEFER, Bruno. O romantismo na música. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002, 209-238.
- LUKÁCS, Georg. Die Tragödie der modernen Kunst In: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Georg Lukács Werke, Band 7, München, Luchterhand, 1964, 535-582.
- MANN, Thomas. *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Roman eines Romans. Frankfurt a.M.: Bermann-Fischer Verlag, 1949.

Borges, M. J. S. – A música demoníaca de Adrian Leverkühn

- _____. *Doktor Faustus*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2008.
- _____. Rede, gehalten zur Feier des 80. Geburtstages Friedrich Nietzsches am 15. Oktober 1924. In: *Ariadne*, Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft, hg. v. E. Bertram, H. v. Hofmannsthal, Th. Mann, R. Oehler u.a., Verl. der Nietzsche-Gesellschaft, München, 1925.
- MISKOLCI, Richard. Eros para presidente – A República Alemã sonhada por Thomas Mann. In: *Perspectivas* – Revista de Ciências Sociais. São Paulo, UNESP, 1997, V.20/21, 67-76.
- NIETZSCHE, F. *Nietzsche's Werke*, VIII. Leipzig, C. G., Naumann Verlag, 1906.
- ROSENFELD, Anatol. As causas psicológicas do Nazismo In: *Texto/Contexto II*. – São Paulo: Perspectiva, 1993, 171-188. (Debates; vol.254)
- _____. Aspectos do romantismo alemão In: *Texto/Contexto I*. – São Paulo: Perspectiva, 1996, 147-172. (Debates; vol.7)
- _____. Beethoven e o romantismo In: *Texto/Contexto I*. – São Paulo: Perspectiva, 1996, 275-282. (Debates; vol.254)
- _____. Nietzsche e o irracionalismo In: *Texto/Contexto I*. – São Paulo: Perspectiva, 1996, 65-76. (Debates; vol.254)
- _____. *Thomas Mann*. - São Paulo: Perspectiva, 1994. (Debates; vol.259)
- _____. Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso In: *Texto/Contexto I*. – São Paulo: Perspectiva, 1996, 201-224. (Debates; vol.7)
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Antes da Queda do Muro, além dele e sem ele: A estética emergente em *Die neuen Leiden...*

Simone Malaguti¹

Abstract: This article is an analysis of the novel *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973) in the light of its intertextuality with Goethe's, Defoe's and Salinger's texts. It has been suggested that Plenzdorf's novel creates a stylistic and ideological world, which is instigating for the literary paradigms of the Socialist Realism of the 70s in East Germany. Twenty years after the Fall of the Berlin Wall, this created world in the novel seems to be up-to-date or even paradigmatic for the current representation of German Democratic Republic cultural memory in literature and film. The article then relies on an analysis of intertextuality and intermediality as a method to approach processes of transformation. The different processes inherent to the novel and its pretexts have been reported.

Keywords: German literature, German Democratic Republic, processes of transformation, intertextuality, intermediality.

Resumo: Nesta análise do romance *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973) em sua intertextualidade com os romances de Goethe, Defoe e Salinger, sugere-se que o texto de Plenzdorf cria um universo estilístico e ideológico instigante a uma produção inserida no contexto literário do Realismo Socialista dos anos 70 na Alemanha Oriental. Vinte anos após a Queda do Muro de Berlim, esse universo revela-se atual, senão modelar, para o (re)trabalho de memória cultural da RDA representado na literatura e no cinema contemporâneos. Para tanto, recorre-se às análises da intertextualidade como um método de abordagem de processos de transformação. Expõem-se, então, os diferentes processos observados no romance em relação aos seus pré-textos.

Palavras-chave: literatura alemã, República Democrática Alemã, processos de transformação, intertextualidade, intermedialidade.

¹ Graduação na FFLCH-USP e Mestrado no Programa de Língua e Literatura Alemã da FFLCH-USP. Doutorado em Literatura Alemã na Universidade de Kassel, Alemanha. Docência na LMU de Munique. Email: smalaguti@daad-alumni.de

Zusammenfassung: Ziel dieses Beitrags ist die intertextuelle Untersuchung von Plenzdorfs Roman *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973), unter der Berücksichtigung von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), Defoes *Robinson Crusoe* (1719) und Salingers *Der Fänger im Roggen* (1951). Daraus ergeben sich interessante stilistische und ideologische Aspekte für einen innerhalb des realsozialistischen Staats verfassten Roman. Diese Aspekte werden 20 Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer aktuell, wenn nicht paradigmatisch für eine Generation von Schriftstellern und Kinomachern, die sich nach den untersuchten Betrachtungsweisen mit dem kulturellen Gedächtnis der DDR befassen. Um dieses Ziel zu erreichen, wird Intertextualität als eine Methode für die Beschäftigung mit den Transformationsprozessen betrachtet. Verschiedene Prozesse werden in Bezug auf die Prätexte festgestellt und im Beitrag beschrieben.

Stichwörter: Deutsche Literatur, Deutsche Demokratische Republik, Intertextualität, Transformationsprozesse, Intermedialität

1. Introdução

O romance *Die neuen Leiden des jungen W.*² (1973), de Ulrich Plenzdorf, está inserido na história literária dos anos 70 do Realismo Socialista da República Democrática Alemã. Essa obra é até hoje considerada expressiva e única, pois ilustra, mediante sua estética *pop* e jocosa, a postura de uma geração de jovens, de escritores e de intelectuais da RDA que, mesmo antes da Queda do Muro de Berlim, já dialogavam com elementos da realidade que existiam além dele.

Aquela geração procurava libertar-se da rigorosa doutrina estética do Realismo Socialista para possibilitar uma renovação social. No caso do romance *Die neuen Leiden...* essa procura se traduz menos no tom de resistência política e ideológica e mais em traços formais, em mudanças de estilo e em incorporação de conteúdos à ficção, gerados pelo que aqui se denomina de processos de transformação; como o da tradição literária, da estrutura, do estilo, da crítica e da mídia. Trata-se da convivência de “resíduos de outro tipo de produção cultural e literária” com “traços emergentes”, típica de sociedades em desestabilização e reorganização na pós-modernidade (PELLEGRINI 2008: 69).

Em relação ao romance aqui analisado, entende-se por “resíduos” primeiramente a representação que este faz da sociedade socialista e, em segundo lugar, as

² Daqui para frente nos referiremos ao título de forma abreviada: *Die neuen Leiden...*

incorporações de outros textos ao de Plenzdorf. Desde o início do romance nota-se uma narrativa de fundo tomada do ambiente da Alemanha socialista, do clássico pré-romântico e da geração *beat*. Por “traços emergentes” consideramos as características estético-narrativas, com os quais a ficção, de forma inovadora, combina o resíduo, se reorganiza e apresenta uma tendência estético-literária original. Assim, a mistura dos acontecimentos do romance com os elementos intertextuais, da cultura juvenil, da mídia e de outras artes tornam a narração ligeira e divertida, enfraquecendo assim a sociedade opressora e o caráter totalitário do regime do SED (CORNELSEN 2007). Devido a esses traços, reconhecemos no romance de *Die neuen Leiden...* o emergir de uma forma estética adotada no trabalho de memória cultural da RDA após a Queda do Muro. Alguns títulos, *Helden wie wir* (1995), *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) e *Mein erstes T-Shirt* (2001), obtiveram com essa estética muito reconhecimento. Estratégia semelhante foi adotada em alguns filmes, como *Sonnenallee* (1999) e *Good Bye Lenin!* (2003), que alcançaram igualmente sucesso, inclusive internacional, como há muito não acontecia com o cinema alemão.

Partindo da afirmação de que a literatura mantém sempre relações com seu contexto histórico, social e cultural, podendo inclusive, enquanto transforma a si mesma, contribuir para transformar aquele, o presente artigo apresenta, primeiro, o panorama histórico, literário e cultural da RDA entre os anos 70 até a Queda do Muro, em seguida, esboça as bases de uma incipiente teoria dos processos de transformação e analisa o romance de Ulrich Plenzdorf à sua luz para verificar quais são os resíduos, os traços emergentes e os resultados dessa combinação.

2. Antes da Queda do Muro, além dele

Conforme a doutrina estética estabelecida por Stalin em 1932, a literatura dos países socialistas deveria não só cumprir com sua função social enquanto expressão artística, como também de instrumento de utilidade político-ideológica. Esperava-se em primeiro lugar que os escritores se servissem de seus talentos para suscitar o

Malaguti, S. – Antes da queda do Muro

aprimoramento, a integração e o entusiasmo da vida dos cidadãos na sociedade socialista na figura de um herói, que produzisse no leitor uma fácil identificação.

Diante disso, a característica principal do realismo socialista é a sua “poética normativa determinada por critérios não estéticos” (RÖHL 1988: 22). Além disso, a literatura do realismo socialista da RDA foi fortemente influenciada pelas teorias literárias de Lukàcs, que privilegiava a herança dos clássicos e dos realistas alemães, mas hostilizava a decadência, o formalismo e o modernismo na literatura.

Um marco considerável para uma primeira mudança literário-cultural na antiga Alemanha Oriental é o ano de 1971, quando no VIII Congresso do Partido Socialista Unificado e a nova liderança de Erich Honecker sugerem à literatura uma nova perspectiva. Honecker (apud EMMERICH 1981:181) é da opinião de que, partindo-se de uma posição firme baseada no socialismo, não haveria tabus para a arte e a literatura.

Wenn man von den festen Positionen des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils. (EMMERICH 1981: 181)³

Mesmo sob a nova política cultural, algumas obras não foram aprovadas pela censura, enquanto outras puderam ser publicadas, como o romance *Die neuen Leiden...* de Ulrich Plenzdorf .

Esse romance é um exemplo do tipo de prosa que se desenvolveu a partir dos anos 70: o questionamento do indivíduo e suas experiências na sociedade socialista dentro da ex-RDA. Para expressar este conflito pela redescoberta da consciência subjetiva, cunhou-se a expressão “nova subjetividade”, que rotula a produção literária de vários autores desta fase não só na RDA, como também na RFA. Normalmente, a postura desses autores é de oposição às normas e aos estilos convencionais, por isso utilizam uma linguagem informal e uma estrutura narrativa pessoal. A literatura pretende uma abordagem subjetiva dentro de temas e tendências atuais ao mesmo tempo em que se utiliza do passado para referências críticas.

³ “Ao meu ver, não deve haver tabus nas áreas da arte e da literatura, quando se parte das posições firmes do socialismo. Isso se refere tanto às questões de conteúdo como às de estilo.” (Todas as traduções ao longo do texto são de nossa autoria.)

O romance de Plenzdorf se insere, portanto, num momento de redescoberta da consciência do indivíduo, que literariamente se traduziu na Alemanha no movimento da “nova subjetividade” e mundialmente, em movimentos culturais como o da contracultura, o dos hippies e dos fãs de rock.

Justamente por se inserir nesse panorama literário e cultural de tendências mais mundiais do que regionais, podemos afirmar que o romance de Plenzdorf é representativo para uma geração dentro da RDA que começou a renovar os rumos literários, artísticos, culturais e políticos. A nova geração literária assumiu a renúncia da estética prescritiva e formalista (inspirada em Lukács), então vingente, em favor de uma estética que enfatizou o caráter comunicativo e dinâmico da relação entre o escritor e a sociedade (inspirada em Brecht). Foi a partir dos anos 70 que a literatura da RDA se rendeu aos princípios de uma teoria comunicativo-ficcional, que levou em conta a contribuição do leitor para o efeito artístico na sociedade, em detrimento da propaganda psicológica que sufocou a interatividade com a crítica do receptor. Como resultado, observamos que a literatura da RDA dos anos 70 até o ano da Queda do Muro de Berlim, anos da desestabilização do sistema na RDA, seguiu mais inovadora e ousada, independentemente dos ataques repressivos que sofria em função da falta de perspectivas do falido governo socialista. Mesmo nos últimos anos da era da *Glasnost*, muitos livros e filmes foram retidos pela censura, ainda desconfiada das promessas de Gorbatschov.

De qualquer maneira, a política de Gorbatschov pouco influenciou nas mudanças radicais. Para GRANT (1995), o ponto de partida para a tal renovação foi possível devido à promessa de amenização da política cultural feita por Honecker. Do ponto de vista da literatura, há pelo menos mais três motivos que influenciaram a mudança.

Em primeiro lugar, está a desilusão em relação ao realismo-socialista e à crise que ele gerou entre os escritores e, posteriormente entre eles e os políticos. A expulsão de Biermann foi a confirmação de que não era mais possível um diálogo entre a esfera literária e a autoridade política. Diante de tal situação insustentável, quase sem perspectivas, a produção literária representava sempre um risco para seu autor e se tornava sempre um espaço tenso, porque servia tanto para o desabafo subjetivo, como para a interação do eu com o coletivo. Por isso, esse risco, a crise existencial e a desilusão são temas recorrentes na literatura desse período, que formalmente exigiam

estruturas que eliminassem a estabilidade, a unidade e a autoridade narrativa. A escrita não-linear, a perspectiva múltipla, o monólogo interior e a subversão de regras sintáticas são incorporados à literatura. GRANT (1995) analisa essas inovações como intencionais por parte dos escritores que reconheciam na inovação e na ruptura da comunicação literária uma maneira de chamar a atenção da sociedade para os anos da desestabilização.

O segundo motivo relevante para entender a literatura dos anos 70 e 80 na RDA é a discussão dos privilégios que os escritores gozavam dentro da república, quase falida. De fato, tal questão agravava a crise existencial dos escritores, pois para alguns – como Heiner Müller – o “privilégio” de ser escritor e ser mais recompensado por isso, os colocava em uma situação diferente da maioria dos cidadãos e denunciava uma falha nos princípios socialistas daquele país. Para outros escritores, entretanto, como Erich Köhler, o privilégio era um pré-requisito para gerar o diálogo entre os cidadãos comuns e os intelectuais.

O terceiro motivo que influencia a criação de uma nova literatura contemporânea da RDA é a formação de novos escritores, a exemplo de Uwe Kolbe, Bert Papenfuß-Gorek, Elke Erb, Steffen Mensching, que articulavam em consonância com vários programas estéticos (dadaísmo, futurismo) e movimentos sociais (*punk*, ecológico) principalmente em seus textos líricos. Como não aceitavam os parâmetros ditados pelo Partido Socialista, os novos escritores optaram por não se exporem muito ao público, a fim de garantir o desenvolvimento de seus projetos. Como resultado, verifica-se dos anos 70 até nos últimos anos da literatura da RDA uma diversificação radical das formas poéticas, do conceito de literatura e do seu relacionamento com o público leitor. HÄHNEL (1985: 18) resume essa mudança da seguinte maneira:

[Der Prozeß] läßt sich nicht nur in einem Nebeneinander und im „Diffundieren“ unterschiedlicher Prosagenres ausmachen, sondern reicht von der Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit bestimmter Autorengruppen und – generationen bis zu unterschiedlichen Ansichten von der Funktion der Literatur und entsprechenden Strategien des Schreibens, zu Auffassungen vom

Malaguti, S. – Antes da queda do Muro

literarischen Helden, zu Erwartungen der Leser an Literatur und dem Gebrauch, den sie von neuen Werken machen.⁴

Em seguida, apresentamos como a teoria da intertextualidade e os processos de transformação contribuem para uma leitura de formas poéticas inovadoras no contexto literário, no qual o romance de Plenzdorf está inserido.

3. Intertextualidade, ponto de partida para uma teoria dos processos de transformação

Ao justificar a necessidade de um novo pensamento crítico-literário em meados dos anos 60, KRISTEVA (1969: 144) assim apresentou os conceitos de Bakhtin:

Bakhtine est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'est pas, mais où elle s'élabore par rapport à une autre structure. Cette dynamisation du structuralisme n'est possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le "mot littéraire" n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.⁵

Baseada nesses pensamentos, Kristeva reelaborou os conceitos da sua teoria da intertextualidade chegando à afirmação complementar de que todo texto é transformação de um outro texto (KRISTEVA 1969: 146). Tais conceitos constituem o cerne da teoria da intertextualidade, mas sublinham principalmente duas particularidades da condição literária que vinham sendo negligenciadas pelos estruturalistas até então: a sua pluralidade (*plusieurs écritures*) e a sua concepção

⁴ “[O processo] não é importante somente pela coexistência e difusão de diferentes tipos de prosas, mas também pela diversidade, ou melhor, pelo antagonismo entre determinados grupos e gerações de autores e até pelos pareceres diferentes a respeito da função da literatura e correspondentes estratégias de escritura, do herói literário, das expectativas dos leitores perante a literatura e do uso que eles fazem de novas obras.”

⁵ “Bakhtin é um dos primeiros a substituir a posição estática do texto para um modelo no qual a estrutura literária elabora-se em relação a uma outra estrutura. Esta dinamização do estruturalismo não é possível a partir de uma concepção segundo a qual “a palavra literária” é um ponto (um sentido fixo), mas de um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto cultural atual ou anterior.”

dinâmica (“le mot littéraire n’est pas un point, un sens fixe, mais un croisement”). Ora, essas particularidades citadas por Kristeva vão além da qualidade intertextual, pois dizem respeito à 1) concepção de texto num sentido amplo e 2) a relação de transformação de um texto com os contextos culturais e com outras áreas de conhecimento, como definido por NÖTH (2000: 392):

Text als kulturelle Botschaft: In seiner weitesten Bestimmung umfasst der Textbegriff eine verbale, nonverbale, visuelle und auditive Mitteilung (...). Nicht nur gesprochene und geschriebene Diskurse, sondern auch Filme, Theateraufführungen, Zeremonien, Ballettaufführungen, Happenings, Zirkusnummern, Bilder oder Musikstücke sind danach Texte.⁶

Assim, parece-nos que, a partir da formulação da teoria da intertextualidade, os conceitos de Kristeva esboçam simultaneamente o ponto de partida para uma teoria maior dos processos de transformação, na qual, ao lado da própria intertextualidade, podem ser considerados outros fenômenos, como o da intermedialidade, o da interdiscursividade e o da interdisciplinariedade. De certa forma, os conceitos de Bakhtin e os de Kristeva antecipam a proposta dos *Cultural Studies* que, na sua concepção mais atual (BACHMANN-MEDICK 2007: 197), considera todos os fenômenos acima citados.

A intertextualidade, particularmente, como uma teoria da interpretação de como um texto ou vários se situa(m) ou se relaciona(m) em meio a outros textos, procura também desvelar num modo de interpretação crítica do *como* tal texto se situa tanto em meio a outros textos e *como os transforma*. Sendo o texto concebido num amplo sentido (NÖTH 2000), esse modo detecta inevitavelmente relações entre textos de mídias diferentes; portanto, a sua intermedialidade. Como uma prática crítica, a intertextualidade trata os textos como um espaço, dentro do qual a visibilidade de outros textos e contextos, práticas e manifestações sociais, discursivas, culturais, etc. dependerão sempre das possíveis relações que podem ser estabelecidas no e com o

⁶ “Texto como mensagem cultural: em sua concepção mais geral, a definição de texto é uma informação verbal, não verbal, visual e auditiva [...]. Conforme esta concepção, um texto não é somente o discurso falado ou o escrito, mas também filmes, peças teatrais, cerimônias, balés, happenings, números de circo, quadros e músicas.”

próprio texto literário. É esse aspecto da prática intertextual que abre espaço para o ponto de vista da interdiscursividade e interdisciplinariedade do texto.

A partir desse ponto de vista, o texto literário não afirma, portanto, nada pontualmente e não engessa um único sentido; ele se estabelece e obtém um sentido conforme o ponto de vista de quem o lê, onde, quando e como este o faz (*un croisement de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur*). Entendida por JENNY (1979: 45) assim:

A intertextualidade é pois uma máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do “cliché” por um trabalho de transformação. Se, com efeito, a remanência cultural alimenta todo e qualquer texto, ela também o ameaça constantemente de se atolar, logo que ceda ao automatismo de associações e se deixe paralisar pela irrupção de estereótipos [...].

Pretendemos aqui analisar o romance *Die neuen Leiden...*, de Plenzdorf, como um texto no qual a intertextualidade serve para transgredir a norma estética ditada pelo Realismo Socialista, contribuindo assim para uma mudança da norma imposta. Desvelando textos e contextos e suas relações a partir de elementos explícitos inscritos nele, isto é, as transformações em jogo que moldaram seu processo de construção, sugerimos que há, basicamente, os seguintes processos de transformações: 1) transformação da tradição literária, haja vista o resgate de textos-chaves do patrimônio da cultura alemã e universal num momento histórico-literário contemporâneo, 2) transformação estrutural, mediante a qual Plenzdorf busca definir o tipo da sua ficção; 3) transformação estilística, mediante a qual Plenzdorf busca estabelecer um sistema de comunicação ou uma linguagem própria ao seu texto literário ; 4) transformação crítico-comunicativa, mediante a qual Plenzdorf aproveita o texto de Goethe para propor um novo conjunto de ideais perante a realidade objetiva do seu personagem Wibeau e 5) transformação intermedial primária (ou inerente) e secundária, haja vista que, antes de ser publicado, o romance foi primeiramente encenado e, depois de publicado, foi filmado. Além disso, verificam-se diversas menções a mídias diversas através da fala do protagonista Edgar.

No item a seguir, analisaremos o romance de Plenzdorf considerando tais processos de transformação.

4. A análise dos processos de transformação no romance *Die neuen Leiden des jungen W.* de Ulrich Plenzdorf

Verifica-se no romance *Die neuen Leiden...* um processo triplo de transformação da tradição literária e cultural. Assim, o romance *Die Leiden des jungen Werther* de GOETHE (1774) e a literatura pré-romântica do movimento do *Sturm und Drang* são resgatados, Werther e sua trajetória são atualizados no personagem Wibeau, que vive nos anos 70 da Berlim socialista. Contudo, o clássico de Goethe ainda é retransformado através do diálogo que se estabelece com outros romances mais modernos, com *Robinson Crusoe* de DEFOE (1719) e *The Catcher in the Rye* de SALINGER (1951). Convergência, portanto, para o texto de Plenzdorf três outros textos da tradição literária. O ponto de convergência é o jovem e personagem principal Edgar Wibeau, através do qual os três textos clássicos fluem para o de Plenzdorf por meio de citações de excertos dos textos mencionados, de nomes de personagens e seus autores e de comentários crítico-reflexivos a respeito dos clássicos.

O enredo de *Die neuen Leiden...* é simples, pois recupera topos da tradição literária como a fuga juvenil da casa dos pais e o triângulo amoroso, temas encontrados nos clássicos de Goethe, Defoe e Salinger. Edgar Wibeau, de 17 anos e morador de uma localidade da Alemanha Oriental dos anos 70, sai sem avisar da casa materna para morar sozinho, pois, entre a solidão, o emprego e a relação amorosa, procura sua realização pessoal: vagabundear, pintar e meditar. O romance torna-se curioso quando, por acaso, Edgar encontra o romance *Die Leiden des jungen Werther*, de Goethe, dentro do banheiro do barracão onde está morando. Ao ler o romance, Edgar descobre viver situações similares às do protagonista de Goethe: saída repentina da casa dos pais, situação amorosa conflituosa, repúdio à sociedade, etc... Edgar habita este barracão que pertence aos pais de seu amigo Willi e mantém dali correspondência com Berlim através de fitas cassetes. Em algumas gravações enviadas ao amigo, Edgar cita trechos do romance de Goethe, que pela linguagem erudita contrasta com a sua. Edgar ainda perambula por Berlim, procura se divertir em casas noturnas ou mesmo sozinho em casa, ouvindo jazz e rock, lendo livros, pintando e fazendo troça de algumas situações que ele próprio já viveu. É em um desses momentos que cita o romance *Robinson*

Crusoe e nome do escritor americano Salinger, criador de Holden, protagonista do romance *The Catcher in the Rye*. Nesse ínterim, Edgar conhece Charlie, uma professora de jardim de infância, por quem fica apaixonado. Ela, porém, já é noiva de Dieter, germanista que está no serviço militar. Mesmo assim, ele mantém uma relação amistosa e, mais ao longo do romance, uma relação amorosa, ainda que curtíssima. Depois de dois meses, cansado de sua solidão e falta de objetivos, Edgar decide ser pintor de prédios e casas num grupo de trabalhadores civis. Ali se depara com muitos problemas do trabalho em grupo, tem problemas em aceitar a hierarquia e as normas estabelecidas. Edgar não suporta ficar muito tempo neste trabalho e decide desenvolver um equipamento de pintura a jato sozinho. Com a sua descoberta, ele articula comemorar seu retorno à sociedade. Mas, Edgar é atingido por um choque elétrico de alta tensão e morre. Werther, o protagonista de Goethe também tem um final fatal, suicidando-se. Contudo, a morte de Wibeau é heróica e aproxima-se à idéia de mártir, já que desenvolvia num aparelho que facilitaria a atividade de um grupo de trabalhadores. Nesse sentido, supera o destino fatal do gênio-vítima Werther que se suicida por um amor não correspondido.

Quando Plenzdorf opta por criar situações nas quais sua personagem vivencia as mesmas experiências (p. ex. sair da casa paterna, viver um triângulo amoroso, perambular pela cidade) dos textos de Goethe, Defoe ou Salinger, com novos significados, ele está imprimindo no intertexto a leitura que fez dos clássicos. No nosso caso, a leitura de Plenzdorf revela que ele é um leitor que se identificou com o romance de Goethe, já que o utiliza como base de seu próprio romance. Por outro lado, Plenzdorf se revela um leitor com aguçado senso crítico e cômico, já que caça de certos motivos de Goethe. Como por exemplo, deparar-se com o clássico Werther no banheiro. Esse acontecimento, que pode ser entendido como uma piada, revela-se como crítica à censura praticada pelo Partido Socialista que dificultava o acesso a textos que considerava prejudiciais à identificação positiva do indivíduo com a sociedade. Muitos elementos do romance de Goethe relacionam-se, pois, antagonicamente em relação ao projeto socialista, pois no clássico apontam para a emergência de novas experiências de socialibilidade e, principalmente para “novas concepções sobre o indivíduo, novos sentidos e tensões entre esse indivíduo e determinados papéis sociais, assim como transformações nas concepções sobre os espaços e as representações sociais” (OLIVEIRA

2008: 15). Werther tem todos os ingredientes de uma pessoa passional e insatisfeita com normas e regras sociais, não tem um trabalho fixo nem produtivo, servindo ocasionalmente aos burgueses locais. Werther não vive em grupo ou para uma comunidade; ele pretende ser um indivíduo livre de obrigações, vive para si e para suas paixões. O único elo pessoal que mantém é com Charlotte, por quem mantém um amor devastador. Werther cultiva, portanto, o individualismo do homem moderno e representa uma figura antagônica à dos ideais socialistas.

Nem todo o comportamento de Werther é, contudo, aproveitado ou aprovado pelo personagem contemporâneo Wibeau. O motivo da morte, por exemplo, é interpretado por este de forma contrária em relação a Werther. Enquanto Werther tem prazer em morrer, desvendando um modo doentio de ser, aquele nem gosta de pensar na situação, fazendo até troça a respeito em linguagem coloquial, o que exclui dele o peso da morte voluntária que tinha no contexto do socialismo um tom negativo, já que o suicídio era visto como uma decisão arbitrária de se excluir, de se anular perante a sociedade. O suicídio pode ser visto também como o ponto culminante de um estado psicológico de depressão, no qual o sujeito, incapaz de “se dissociar da situação para analisá-la por fora ou por outra perspectiva, perde o controle de si mesmo e se entrega progressivamente à morte” (SCHERPE 1975: 37). A substituição do suicídio pelo acidente fatal é, portanto, decisiva na constituição da personalidade do protagonista Wibeau, pois ela exclui dele o comportamento doentio de Werther. Wibeau é, ao contrário de Werther, capaz de uma análise crítica de sua vida: ele não se vê como uma vítima do meio social, entende tudo com uma certa irônia e procura sempre uma saída criativa para seus problemas; e disso tudo decorre a transformação fundamental da tradição de Werther em Wibeau.

Mas, entre Werther e Wibeau há ainda Crusoe e Holden e isso significa que a transformação intertextual também passa por eles.

O primeiro é famoso na tradição da literatura de viagem. Ele deixa a Inglaterra de navio, na esperança de encontrar maior fortuna em outras terras. Após várias fatalidades, aporta em uma ilha primitiva e desabitada, onde é obrigado a viver boa parte de sua vida. Esse período de solidão, afastado da vida social, muda muito o comportamento e os valores de Crusoe. Esse texto pode ser visto como uma literatura anti-burguesa. Contudo, não é esse aspecto que Plenzdorf privilegia em sua obra. Ele

incorpora justamente os momentos que se chocam com os ideais socialistas ao traçar paralelos entre a personalidade do protagonista e com os motivos de fuga e isolamento contidos em *Robinson Crusoe*. Há no personagem Crusoe muita subjetividade, volição, e, sobretudo, uma determinação pessoal típica do anseio burguês de auto-suficiência e autonomia do indivíduo economicamente produtivo (CARL 2008: 290). Crusoe tem um plano pessoal e faz de tudo para realizá-lo, demonstrando-se um ser incansável e não desistindo de seus planos, mesmo que isso seja contra a vontade de seus pais ou que lhe proponha muitos desafios. Além de sua tenacidade, Crusoe é muito prático e flexível, tentando tirar proveito do seu meio (recolhe todos os materiais que encontra na ilha para a sua sobrevivência) e todas as situações, na medida em que se adapta a elas. No final do romance, Crusoe vê seu plano realizado, apesar das adversidades que o destino lhe apresentou. Neste sentido, o romance *Robinson Crusoe* dá ênfase à vitória de componentes subjetivos do protagonista. A reescritura de Plenzdorf procura ativar o subjetivismo de Crusoe no protagonista Edgar Wibeau, relacionando a motivação de sua decisão ao livre exercício de sua volição, e não em função de seus pais. Percebemos, portanto, que a personalidade de Edgar Wibeau fica definida pela mesma autodeterminação e autosuficiência de Crusoe: “Jedenfalls fing ich Idiot noch am selben Tag an, die ganze olle verlassene Kolonie nach brauchbaren Gegenständen abzusuchen. (...) Ich schleppte trotzdem alles ran, was irgendwie brauchbar aussah. Erst mal Material haben, dachte ich.”⁷ (PLENZDORF 1973: 109)

O segundo, Holden, um adolescente americano de 16 anos, nos relata, em linguagem infantil e simples, suas perambulações em Nova York depois que foge da escola. Em Nova York, Holden se depara com vários personagens, com os quais se criam situações frustrantes aos olhos do adolescente confirmando suas desconfianças de um mundo decadente. Ele é um representante expressivo como personagem da literatura que se desenvolveu a partir do final dos anos 50.

A tendência de contestação a partir desse ano foi um fenômeno mundial e não se restringiu só ao âmbito literário, pois regia entre os jovens um espírito contestatório que

⁷ “Bem, de qualquer forma, eu, idiota, comecei a procurar no mesmo dia por objetos úteis naquele barracão chato e esquecido. (...) Mesmo assim, eu arrastei tudo que parecesse ter algum uso. Primeiro ter o material, eu pensei.” PLENZDORF, Ulrich. *Die neuen Leiden des jungen W.* Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973, p. 109

os levava a se rebelarem contra as instituições políticas. Dessa postura em relação às lideranças políticas de então se formaram grupos juvenis que se expressavam com rebeldia através das artes. É o caso da geração dos *Angry Young Men* da literatura inglesa ou *Beatniks*, da americana.

Na Rússia, os jovens também se movimentaram contra a tutela intelectual do partido após a morte de Stalin em 1953 e criaram o *samizdat* (FLAKER 1975: 20), a circulação ampla de manuscritos e revistas de teor alternativo e marginal que apresentavam protagonistas igualmente marginais e rebeldes. Os americanos mostraram-se entre todos os mais radicais nessa linha de individualismo extremo em seus protestos contra a sociedade americana, o código puritano da época e o conformismo. A prosa dos *Beatniks* é quase sempre autobiográfica e relata o caráter marginal e aventureiro de seus autores, que adotaram um modo alternativo de vida, aderiram a novas seitas religiosas e cometeram excessos com drogas, álcool e sexo. Nos primórdios do movimento dos *Beatniks*, destaca-se o romance *The Catcher in the Rye* de SALINGER (1951).

Ao citar esse romance, Plenzdorf chama para seu texto não só o personagem, mas um paradigma da literatura do leste europeu, conhecido como *prosa jeans* (FLAKER 1975: 24). Trata-se de um conjunto de obras no bloco socialista que Salinger inspirou, a partir de seu *The Catcher in the Rye*, principalmente no *samizdat*, ou seja, no circuito da literatura alternativa e que não seguia às normas estéticas oficiais da então URSS. Este conjunto de obras se desenvolveu a partir da década de 60 e designa dentro da história da literatura soviética a então prosa de tom jovem ou, mais especificamente, daqueles que usavam calças *jeans*. No contexto da literatura do leste europeu a *prosa jeans* emerge da geração inconformada dos anos 60 que só podia considerar como retrógrados os modelos políticos e econômicos de suas nações que cresceram sob os preceitos rígidos de Stalin e passavam agora pela incompetência de Kruchóv. Os jovens se sentem ameaçados pelos regimes deformadores e percebem a necessidade de uma tomada de posição para a melhora de seus próprios destinos, já que das camadas mais tradicionais não poderiam esperar muitas melhorias. No meio artístico, forma-se uma ala de liberais que procuram a inovação e a defesa de uma nova estética.

A *prosa jeans* sempre trata do mundo de jovens e adolescentes e é necessariamente narrada por um deles. O jovem narrador observa o mundo sem

Malaguti, S. – Antes da queda do Muro

nenhuma linha rígida do pensamento tradicional e o narra com uma linguagem irreverente: ritmo acelerado e telegráfico entrecortado por gírias, anglicismo e jargões de sua *panelinha* ou *ganguê*. Toda outra linguagem fora essa é estranha e significa a intervenção do mundo adulto. Essa intervenção é vista como negativa e pode ser analisada como o uma modesta tentativa de oposição por parte do narrador. Mas, como o jovem narrador não segue os mesmos princípios do mundo adulto, que vê na concorrência, na guerra e nas armas a solução para seus conflitos, o princípio contestatório desse jovem narrador da *prosa jeans* é a ironia, o descaso e o disparate. O protagonista da *prosa jeans* não acredita no mundo e nos princípios que herdou e procura novas perspectivas fora daquilo que lhe foi transmitido de forma convencional. Seus valores estão dentro da cultura de rua, da cultura *pop* e contemporânea, e ele se empenha em acompanhar as novidades dentro desses meios. Por fim, a necessidade dos protagonistas de se manterem bem informados os leva a adquirir equipamentos eletrônicos e a usá-los intensivamente.

O romance *Die neuen Leiden...*, de Plenzdorf, apresenta muitas dessas características: Edgar sai de uma cidade pequena, Mittenberg, para uma outra grande, Berlim, onde faz diversas excursões por museus, discotecas, bares e lojas; utiliza constantemente um gravador portátil. Outro hábito interessante de Edgar é o de reviver personagens, situações, episódios históricos contemporâneos. Edgar recorda Charles Chaplin, Louis Armstrong (apelidado Satchmo), Sidney Poitier, a guerra no Vietnã, agitadores estudantis de 68, Ella Fitzgerald, bandas musicais da ex-RDA (M.S.-Septett, Uschi Brüning, SOK, Petrowki.), *Happenings* e o estilo *Pop-art*. Esses são elementos constitutivos através dos quais procura mexer com a tradição e com a cultura ocidental, além do muro, dando assim continuidade a esses elementos contemporâneos no espaço literário. É na inserção desses elementos que o jovem protagonista provoca e questiona o mundo dos adultos socialistas. Além disso, eles imprimem ao texto de Plenzdorf um sistema comunicativo muito peculiar, pois estabelecem uma nova linguagem de tom jocoso, irônico e descomprometido. Podemos citar os seguintes pontos:

Combinada com o estilo de vida, essa linguagem lhe possibilita a expressão repentina e improvisada do pensamento que está bem perto de uma consciência pessoal. Edgar Wibeau faz um amplo uso de expressões e palavras típicas de um adolescente sendo que os jargões e a gíria local servem para codificar a identidade do narrador, ao

mesmo tempo que vale como meio para ironizar ou parodiar o mundo adulto e erudito. Esses hábitos linguísticos regem a maior parte da narração, de forma que percebemos a mudança drástica no nível da linguagem quando há a inserção do nível do diálogo do pai com outras personagens, o qual é normalmente formal, e as citações de Goethe. Podemos ilustrar o estilo da linguagem com os seguintes hábitos linguísticos de Edgar⁸:

- uso amplo de interjeições,
- preferência por palavras e expressões genéricas, tais como: pessoal (*Leute*), coisa (*Zeug*), coisa (*Sache*), coisa (*Ding*), cara (*Kerl*), fazer (*machen*), bobo (*blöd*), tudo (*alles*), isso (*das*), claro (*klar*), é isso (*das war so*), assim (*einfach so*), como? (*wieso?*);
- tendência à contração (*ich's, wolln, hab*),
- preferência por encadeação isocrônica de orações principais: ““Er war dagegen. Er wollte arbeiten. Er hielt das für Kinderzeug. Genau wie das mit der Leiter.”⁹ (125),
- tendência à concisão: “*Stop mal, stop!*”(25), “*Stimmt alles*”(13), “*Das stimmt.*”(21), “*Kein Wort.*”(44), “*Dann läuft es.*”(45), “*Im Ernst*”(51);¹⁰
- uso de anglicismo: “*high*”(30), “*Show*”(99), “*Clown*”(110), “*(...) Speech*”(111);
- uso de palavras populares ou de baixo calão: “*Das war eine Sauerei.*”(11), “*Kein Aas sagt ja auch*”(14), “*Daß ich über den Jordan ging, ist echter Mist.*”(16), “*Dazu darf man natürlich keinen fetten Hüften haben und einen fetten Arsch schon gar nicht.*”(27), “*Ich hätte laut Scheiße brüllen können.*”(75);¹¹

⁸ Indicaremos somente o número das páginas do texto de Plenzdorf.

⁹ “Ele era contra. Ele queria trabalhar. Ele achava isso brincadeira de criança. O mesmo com a escada.”(125);

¹⁰ “Pera ai!”(25), “Tudo certo.”(13), “Isso mesmo.”(21), “Sem palavras.”(44), “Aí funcionou.”(45), “Sério.”(51)

¹¹ “Isso foi uma baixaria.”(11), “Nenhum merda fala isso.”(14), “É uma droga mesmo que eu bati as botas.”(16), “Aí não dá pra ter uma cintura gorda e uma bunda gorda, aí que nem dá mesmo.”(27), “Eu tinha soltado um monte de merda bem alto.”(75)

Malaguti, S. – Antes da queda do Muro

- uso de gírias: *scharf, echt, edel, blöd, Gören, pauken, Jux, Bude, reinreden, popen, Schädel, Spinner*.¹²

Dessas características decorre a transformação estilística na relação com o texto de Goethe, cujo estilo sentimental e rebuscado está presente somente em algumas citações no texto de Plenzdorf.

A transformação estrutural do texto de Goethe é o resultado da formatação textual, que os elementos culturais recordados por Wibeau provocam na prosa. Por exemplo, quando a canção interpretada por Wibeau é literalmente reproduzida no texto, rompe com a estrutura tradicional do romance de Goethe, que remonta ao romance epistolar de cunho intimista e elitista do século XVIII. Plenzdorf se distancia desse tipo de romance e rompe com a lógica linear causal dos acontecimentos relatados utilizando o recurso narrativo do *flashback*. Enquanto em Goethe as experiências de Werther, causas da frustração pessoal e, como consequência final, do suicídio, antecedem o desfecho fatal, lemos em Plenzdorf a morte de Wibeau no início do romance. Os episódios anteriores à morte vão sendo apresentados sem uma sequência lógica a partir do presente da narrativa conforme o pai de Wibeau conversa com pessoas que conviveram com Wibeau dias antes de sua morte. Wibeau, defunto, comenta o relato dos entrevistados. Em Edgar Wibeau temos, portanto, um protagonista onisciente que tece sua enunciação no presente dentro de um pequeno intervalo de tempo. O tempo do enunciado é, ao contrário da enunciação, longo, visto que o protagonista constrói a narrativa recolhendo momentos desde sua saída de casa até a morte. O que Wibeau faz é recortar os acontecimentos e intercalá-los conforme seu pai vai abordando as demais personagens.

Apesar do discurso em primeira pessoa proveniente do protagonista, ele não monopoliza a narração com sua fala, mas a intercala com o nível de diálogos diretos que corre paralelo à sua perspectiva. O foco narrativo é embaçado pela mescla de dois tipos de recursos: 1) de natureza discursiva: solilóquios, expressão imediata do fluxo da consciência, diálogo direto entre personagens e diálogo indireto entre os personagens

¹² jóia, mesmo, coisa fina, palhaço, baixinhos, ralar, tique, trepar, cuca, pirado.

narrado pelo protagonista; e 2) de natureza intermedial: interpretação, reprodução ou comentário de música (*word music*) (WOLF 1999), de cinema ou de quadros de pintura.

Nesse segundo recurso particularmente, o texto literário escrito faz presentes sons, ritmos, imagens e cores, qualidades que a escritura em si não possui. Assim, quando Edgar canta a música *Bluejeans*, podemos ler o texto lírico como se estivéssemos escutando uma canção de jazz ou blues. Esse recurso é reforçado pela menção aos nomes de Satchmo, apelido de Louis Amstrong, e mais tarde à cantora Ella Fitzgerald. Na adaptação cinematográfica essa canção ganha um reforço performático, já que não só escutamos Edgar cantando-a, como também vemos a coreografia, a expressão facial e o guarda-roupa, que inclui, obviamente, a calça em jeans azul e cabelos longos. Edgar considera esses ritmos de *echte Musik* (música de verdade) que sob a denominação única de música beat eram proibidos na ex-RDA. A razão de sua proibição na Alemanha Oriental não está somente na sua origem, americana, como também no princípio desarmônico que rege esse ritmo. Na 11^a. plenária do partido, colocou-se, conforme JÄGER (1994: 122) que o ritmo *beat* era a expressão de uma era de revolução técnica e, portanto, prejudicial:

Dabei wurde übersehen, daß der Gegner diese Art Musik ausnutzt, um durch die Übersteigerung der Beat-Rhythmen Jugendliche zu Exzessen aufzuputschen. Der schädliche Einfluß solcher Musik auf das Denken und Handeln von Jugendlichen wurde grob unterschätzt.¹³

No que se refere ao cinema, Edgar recorda gêneros, a comédia na figura de Charles Chaplin, o drama educativo (*Ao mestre com carinho*) e o documentário educacional típico da DDR (*Pflichtfilmen für den Geschichtsunterricht*). A menção ao ator carrega para o romance os primórdios do cinema, os filmes mudos em preto e branco e a figura do pícaro das telas. Quanto à pintura, Van Gogh é citado, constituindo uma bela associação à palavra *campo*, motivo de Van Gogh presente no romance de Salinger. O caçador em campos de centeio parece-nos, então, transportado para um quadro do pintor

¹³ “Não se percebeu que o inimigo se aproveita desse tipo de música para levar os jovens, por meio da aceleração dos ritmos das batidas, a cometerem excessos. A influência prejudicial desse tipo de música sobre o modo de pensar e agir dos jovens é subjulgada.”

holandês, decorando a ficção com cores (laranja, lilás, violeta, azul-piscina) e paisagens típicas das obras do artista.

Essa mescla na narrativa ou a narrativa mesclada é engendradora essencialmente pela perspectiva pessoal do protagonista Wibeau, cujo princípio crítico e jocoso provoca na produção textual a negação da ordem convencional de estruturação do romance do século XVIII. Contribui para tal negação a diagramação gráfica, resultado das diversas transformações intermediais, conforme GAST (1999: 172) bem observa:

Ein wichtiger Bestandteil dieser Verfilmung ist seine interessante Geschichte: Ursprünglich schon für den Film als Drehbuch entworfen, nahm das Stück einen Unweg über ein Theaterstück, ehe es danach als Buch in der DDR und in der Bundesrepublik erschien (als Prosafassung zuerst 1973, als Taschenbuch 1976). Dazwischen lag noch eine Hörspielfassung des Bayerischen Rundfunks von 1974. Als Fernsehfilm wurde es – in der Regie von Eberhard Itzenplitz – am 20.04.1976 in der ARD zum ersten Mal ausgestrahlt.¹⁴

Decorre dessas transformações intermediais o espaçamento maior entre as linhas, o espaço maior entre diálogos e corpo de texto, as margens amplas na citação de textos de uma música ou de um livro, a ausência de capítulos; tudo isso em um escopo modesto de 148 páginas. Desta forma, o aspecto visual do texto difere muito do clássico romance epistolar, assemelhando-se ora a um roteiro de filme, ora a um texto de peça de teatro; ora a um texto de peça radiofônica e ora a um romance.

Nesse novo formato, as citações literais ao romance de Goethe são as que mais saltam aos olhos do leitor. Isso se deve em primeiro lugar à brusca mudança de tom entre as linguagens do texto novo e do pré-texto: Edgar Wibeau utiliza uma linguagem juvenil, contemporânea, cheia de gírias e quebras; a linguagem de Werther é o alemão de 200 anos atrás, portanto antiquado ou “careta” em comparação à linguagem de Edgar. No romance Edgar não aprecia o estilo de Werther, definindo-o como estilo impossível. Em segundo lugar, na maior parte das ocorrências das citações, Plenzdorf

¹⁴ “Uma parte importante da adaptação cinematográfica é a sua própria história: originariamente feita como roteiro de filme para o cinema, a peça tomou outro rumo; foi primeiro para o teatro antes que fosse publicada em livro na RDA e na RFA (primeiro em 1973, na versão em prosa, e em 1976 na versão de bolso). Nesse meio tempo, em 1974, ainda foi feita a peça radiofônica pela Rádio da Baviera. Como filme foi transmitida pela primeira vez em 20.04.1976 na ARD sob direção de Eberhard Itzenplitz.”

repete uma técnica na linearização do material recortado que deixa a citação mais evidente ao receptor. Tal técnica consiste em comentário prévio e/ou posterior à citação sobre o próprio ato de citar. Conseqüentemente, as citações ao texto alheio não ficam escamoteadas.

Mas, a incorporação do material do pré-texto não é mera repetição de trechos no intertexto. Na fase de incorporação ao texto novo ela passa por um processo de modificação formal e semiótica para transformar o nível narrativo de outra mídia, o da gravação de fita K-7, que o texto de Plenzdorf pretende simular. Para tanto, o autor precisa desmanchar a seqüência do ritmo narrativo do texto de Goethe, originalmente epistolar e portanto escrito, para reproduzir na ficção do seu romance uma seqüência narrativa que tende à oralidade e passe a idéia ao receptor de que ele está *escutando* uma gravação em fita K-7. Por exemplo no seguinte trecho de *Die neuen Leiden...* de PLENZDORF (1973: 17):

Kurz und gut / wilhelm / ich habe eine bekanntschaft gemacht / die mein
herz näher angeht – einen engel – und doch bin ich nicht imstande / Dir zu
sagen / wie sie vollkommen ist / warum sie vollkommen ist / genug / sie hat
allen meinen sinn gefangengenommen – ende¹⁵

Conforme o exemplo acima, podemos, então, observar as seguintes transformações nas citações a Goethe : 1) substituição grafêmica da letra maiúscula de substantivos e nomes próprios pela minúscula, 2) exclusão da pontuação convencional (vírgula e/ou ponto-final), 3) adição de barras paralelas em substituição às vírgulas do pré-texto que visam a segmentação visual do texto, 4) adição de hífen em substituição aos pontos-finais, em supressão de trechos do pré-texto e/ou como indicadores de uma montagem de citações, 5) adição da palavra *ende* no fim de algumas citações e 6) montagem de fragmentos do pré-texto em uma única citação (primeira, segunda, sexta e sétima citação).

No final, esses processos resultam na transformação total do visual do pré-texto, mas não do nível lexical ou semântico, o que nos leva a concluir que há identificação do

¹⁵ “Rápido e bem / wilhelm / fiz uma amizade / da qual meu coração se aproxima – um anjo – e, mesmo assim, não tenho condições / de lhe dizer / como ela é perfeita / porque ela é perfeita / basta / ela tomou conta de todos os meus sentidos – fim”

protagonista Edgar com os trechos citados. Essa apropriação faz-se através de uma leitura crítica do protagonista que pode ser comprovada pela supressão de trechos do pré-texto e montagem de fragmentos do pré-texto. O uso dessas técnicas demonstra que a escolha das citações não são aleatórias, porém fruto de uma seleção intencional do protagonista para atingir um determinado objetivo. De fato, Edgar usa as citações na fita para comunicar-se com Willi, explicar-lhe fatos de sua vida que ele mesmo não consegue descrever ou não quer descrever com suas próprias palavras. Nessas ocorrências, as citações se prestam ao estabelecimento de um ato comunicativo do protagonista com seu colega.

Se no início a relação de Edgar com o romance de Goethe está mais para um *gibi*, conforme avançamos no romance ela está mais para um *livro sagrado*. Verificamos que as citações do clássico não são meros elementos de adorno, são elementos expressivos do romance, já que através dela podemos descobrir aquilo que o protagonista deseja expressar. O contato com o texto literário de Goethe transforma, portanto, o potencial crítico-comunicativo de Edgar, liberando-lhe frases e palavras que até então não havia conseguido formular para situações que vive e quadros mentais que elabora.

5. Considerações finais

O romance de Plenzdorf contém e menciona uma série de elementos que poderiam ser considerados subversivos do ponto de vista da literatura oficial da então RDA que, no entanto, tornou o romance extremamente interessante perante a crítica. Primeiramente podemos apontar a configuração geral e básica do romance, tais como o formato e a linguagem, como extremamente acessíveis. Em seguida, a presença de diversos elementos contemporâneos da cultura ocidental, como, por exemplo, o jazz, o rock, as gírias, os cabelos longos, os jeans, a tecnologia, o urbano, a *por-art* e *happenings* que, mesmo ignorados pelo sistema socialista por serem considerados produtos do mundo americanizado e capitalista, gozavam secretamente de popularidade no regime socialista. Plenzdorf identificou esses elementos e inseriu-os em seu

romance, provocando, assim, uma maior interação comunicativa entre ele, autor, o texto e o leitor.

Esses elementos já faziam parte do horizonte de alguns grupos intelectuais e culturais dos anos 70 da RDA, década da publicação do romance, mas pertenciam à cultura popular, informal, oposicionista ou oficiosa; e, conseqüentemente, não correspondiam aos ideais socialistas. Contudo, os ideais socialistas oficiais dessa década não mais combinavam com os ideais de outros membros da sociedade, como, por exemplo, os de artistas e de jovens. As determinações para as políticas culturais e literárias evidenciam que os órgãos reguladores da RDA ainda se preocupavam com a consolidação de uma cultura e identidade nacionais através de uma centralização dos universos verbal, expressivo e ideológico da nação. Suspeitavam de novidades e tentavam segurar suas divulgações, principalmente se viessem de fora do país ou do bloco socialista; pois, esses elementos poderiam carregar consigo diversas mensagens de outros modos de vida, filosofias e ideologias que deslocariam a atenção dos indivíduos de uma única perspectiva de vida, a socialista, para diversas outras, dificultando assim o trabalho de centralização ideológica da RDA.

O romance *Die neuen Leiden...* transpõe, contudo, esses limites e busca em outras áreas do conhecimento textos, imagens, vozes, cores e estilos que eram apresentados na literatura socialista muito discretamente ou, ainda, filtrados por pareceres negativos dos órgãos oficiais da RDA. O texto combina pelo menos mais 3 outros textos da tradição literária. O protagonista Wibeau supõe ser quatro personagens em um só. Às vezes, temos a impressão de que o protagonista é Werther de Goethe, outras vezes Holden de Salinger ou Crusoe de Dafoe e, ainda, ele, o próprio Wibeau. Ao citar outros textos, Wibeau parece nos confirmar que seu discurso pode ser a todo momento relativizado, comparado, interpretado, revisto, recriado e/ou combinado pelo leitor.

Por meio de diversos processos de transformação, Plenzdorf acaba por apresentar um romance multifacetado e não-linear, onde não prevalece um ponto fixo e nem um centro regulador na narrativa. Assim, parece que o autor polemiza com a postura dogmática da sociedade socialista no trato de algumas questões, como a arte, liberdade, educação, ensino e trabalho. O narrador do romance e personagem principal, Edgar Wibeau, é a maior prova disso, pois pela função poderia comandar a visão que

temos do texto e ser um vencedor conforme a ideologia socialista. Ao contrário disso, ele é um “desajeitado”, um jovem instável, ora rebelde, ora comportado; que se coloca em questão a todo momento e se autodenomina idiota, por desejar sempre vencer: “Ich weiß nicht, ob das einer versteht. Das war vielleicht mein großer Fehler: Ich war zeitlebens schlecht im Nehmen. Ich konnte einfach nichts einstecken. Ich Idiot wollte immer der Sieger sein.”¹⁶ (PLENZDORF 1973: 147).

O fim da República Democrática Alemã não representa necessariamente o fim dessa literatura inovadora que florescia, a exemplo do romance aqui analisado. O trabalho que Plenzdorf pôs em prática com os traços formais, com a estética pop e com a linguagem jocosa antes da Queda do Muro segue dentro da Alemanha sem muros como uma tendência mais forte do que nunca, não só em textos de autores do leste como também nos de escritores do oeste da Alemanha. *Popikone* (2008) e *Simple Stories* (1998) de Ingo Schulze, *Goodbye, Lenin!* (2003) de Wolfgang Becker, *Herr Lehmann* (2003) de Sven Regener, *Liegen lernen* (2001) de Frank Goosen, *Sonnenalle* (1999) de Leander Haussmann, *Helden wie wir* (1995) de Thomas Brussig e *Relax* (1997) de Alexa Hennig ilustram esse curso.

Referências bibliográficas

- BACHMANN-MEDICK, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg, Rowohlt, 2007.
- CARL, Mark-Oliver: *(Un-)Stimmigkeiten bei Ulrich Plenzdorf. Analyse intertextueller Wiederaufnahmen in "kein runter kein fern", "Die Legende von Paul und Paula", "Zeit der Wölfe", "Karla" und "Die neuen Leiden des jungen W."* Frankfurt am Main, Lang, 2008.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. O espaço da interdição interdito pela nostalgia e pelo riso: o Muro de Berlim e a “Alameda do Sol”. In: *Aletria* (15), Belo Horizonte, 2007, 82-97. [artigo também disponível online: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_15/ale15_elc.pdf]
- DAFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. London, Penguin Books, 1994.
- FLAKER, Aleksander. *Modelle der Jeans Prosa*. Kronberg/Ts., Scriptor, 1975.

¹⁶ “Sei lá. Será que alguém me entende? Esse foi talvez meu grande erro: enquanto vivi, era duro em aceitar algo. Eu simplesmente não suportava ter que engolir algo. Eu, idiota, queria sempre ser um vencedor.” PLENZDORF, Ulrich. *Die neuen Leiden des jungen W*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973, p. 147.

- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1981.
- GAST, Wolfgang et al. Die neuen Leiden des jungen Werthers. In: ders. *Literaturverfilmung*. Bamberg, C. C. Buchners. 1993, 172-177.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Die Leiden des jungen Werther. In: *Goethes Werke*. Band VI, München: Verlag C.H., 1982.
- GRANT, Colin B. *Literary communication from consensus to rupture*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
- HÄHNEL, Ingrid, Hans Kaufmann: Eine Literatur der achtziger Jahre, in: *Deutsche Zeitschrift für Germanistik* 6, 1985, 18-34.
- JÄGER, Manfred. *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*. Köln, Edition Deutschland Archiv, 1994.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: Jenny; Laurent et al. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias*, 27, Coimbra: Livraria Almedina, 1970. 5-50.
- KRISTEVA, Julia. *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.
- NÖTH, Winfried. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2000.
- OLIVEIRA, Igor F. Viana de. Essas “odiosas distinções sociais”: Os sofrimentos do jovem Werther e as transformações no espaço público - século XVIII. In: *Revista Eletrônica Cadernos de História*, vol. VI, ano 3, n.º 2, dezembro de 2008, 7-15, <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria>. (15/03/ 2009).
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo, Annablume, 2008.
- PLENZDORF, Ulrich. *Die neuen Leiden des jungen W.* Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973.
- RÖHL, Ruth. Literatura e ideologia na República Democrática Alemã. In: *Projekt-APPA - Revista da Associação Paulista de Professores de Alemão* 3, 1988, 21-29.
- SALINGER, Jerome D. *The Catcher in the Rye*. London, Penguin Books, 1958.
- SCHERPE, Klaus R. *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom Bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*. Wiesbaden, Athenaion, 1975.
- WOLF, Werner. Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies. In: Bernhart, W. et al. (Hrsg.). *Word and Music Studies: Defining the field*. Amsterdam: Rodopi, 1999, 37-58.

Os dois Oskar Matzerath

Elisandra de Souza Pedro ¹

Resumo: O presente trabalho analisa a estrutura narrativa do romance *O tambor (Die Blechtrommel)* de Günter Grass e do filme homônimo dirigido por Volker Schlöndorff, observando a forma como o romancista articula a construção complexa de seu foco narrativo e como o cineasta trabalha essa estrutura em seu filme, o que resulta em diferentes formas de perceber e interpretar tanto o narrador-personagem quanto o universo no qual está inserido, levando em consideração que a discussão sobre adaptações de obras literárias em realizações cinematográficas já passou da discussão moralizante da fidelidade ou traição para uma discussão menos valorativa. O artigo enfatiza o estudo da intertextualidade entre a adaptação cinematográfica e o romance original, tendo como pontos de observação o tipo de seleção feita no processo da realização fílmica, a concretização visual do texto literário, a atualização de determinados temas abordados na obra e o foco narrativo, por exemplo.

Palavras-Chave: literatura alemã; cinema; estrutura narrativa; Günter Grass.

Abstract: The purpose of this work is to analyze the narrative structure of the novel by Günter Grass *Die Blechtrommel*, and the film with the same title, by Volker Schlöndorff, observing, on the one hand, the way the writer articulates the construction of his narrative point of view and, on the other hand, how the movie maker builds the structure of his film, which then results in different ways of perception and interpretation on the part of the character-narrator and the universe of which he is part. The article emphasizes the intertextual relationship between the film adaptation and the original novel, focusing on the selection of elements for the filmic process and for turning the visual aspects of the literary text concrete.

Key-words: German literature, film, narrative structure, Günter Grass

Zusammenfassung: Diese Arbeit beabsichtigt, die narrative Struktur des Romans *Die Blechtrommel* von Günter Grass und die des gleichnamigen Filmes von Volker Schlöndorff zu analysieren, um dabei zu beobachten, wie der Autor die komplexe Erzählsituation artikuliert und wie der Regisseur diese

¹ Mestre em Letras, Língua e Literatura Alemã pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP). Email: elisandrasp@yahoo.com.br. Esse artigo procura expor em linhas gerais os argumentos desenvolvidos em minha dissertação de mestrado. Cf. PEDRO, Elisandra de Souza. *Estratégias Narrativas em O tambor: o diálogo entre a literatura e o cinema*. São Paulo: USP – FFLCH. Dissertação de Mestrado, 2009.

Struktur in seinem Film bearbeitet, was zu unterschiedlichen Wahrnehmungen und Interpretationen der Erzählfigur und ihres Universums führt. Es wird berücksichtigt, dass die Diskussion um die filmische Umsetzung literarischer Werke inzwischen das moralistische Gebiet der "Treue" oder des "Verrates" verlassen hat und zu einer weniger wertenden Diskussion übergegangen ist. Dies führte zu einer Fokussierung auf die Intertextualität zwischen dem adaptierten Film und dem ursprünglichen Roman, die als Beobachtungspunkte z.B. die Auswahl untersucht, die während des Prozesses der filmischen Herstellung gemacht wurde, wie auch die visuelle Verkörperung des literarischen Textes und die Aktualisierung mancher im Werk angesprochenen Themen und der Erzählsituation .

Stichwörter: Deutsche Literatur; Film; Narrative Struktur; Günter Grass.

1 - Apresentação

Oskar Matzerath desperta em seus leitores e críticos reações e interpretações que se encontram em descrições presentes na literatura a respeito da obra e que deixam evidente o quanto essa personagem incomodou e continua incomodando o universo literário: “trommelschlagenden Kretin” (cretino tocador de tambor), “quäkenden Gnom mit dem Froschleib” (um gnomo que coaxa e tem corpo de sapo), “gräßlichen Brüller” (gritador horrível), “fantastischen Säugling und Wechselbalg” (fantástico bebê traquinas), “Oskar oder das Monstrum” (Oskar ou o monstro), “ein Zwerg, ein Krüppel, ein Paranoiker, eine phantastische Ausgeburt des Zwanzigsten Jahrhunderts” (um anão, um deformado, um paranóico, um fantástico produto infernal do século XX). Oskar Matzerath não se limitou ao universo literário de Günter Grass e também se tornou conhecido pela adaptação do romance por Volker Schlöndorff.

Em entrevista a Günter BARUDIO para a revista *Filmfaust* de 1979, na ocasião do lançamento do filme *O tambor (Die Blechtrommel)*, Günter GRASS, ao ser questionado sobre como ele entendia as modificações apresentadas na adaptação cinematográfica de seu romance e como ele interpretava tais modificações, cortes ou adaptações, respondeu ao jornalista que “em um filme, o literário é sacrificado”.²

Contudo, ao pensar na relação interativa do espectador com a literatura e o cinema, tornou-se lugar-comum formular juízos de valor a respeito de um filme que tem como base uma obra literária, exaltando, na maioria das vezes, o livro, como se o cinema prestasse

serviço à literatura. Esse tipo de lugar-comum vai ao encontro do que Grass formula, pois o espectador, muitas vezes, acaba escolhendo como principal critério de avaliação a fidelidade em relação, no caso, ao romance adaptado.

A avaliação que o espectador apresenta quando refere-se à fidelidade ou a sua ausência em determinada adaptação deve ser levada em consideração, mas não pode ser encarada como único elemento de análise. Tornando a questão mais complexa, um questionamento possível seria: será possível a fidelidade no caso das adaptações de obras literárias para o cinema? Esse é um dos questionamentos que sempre esteve presente na discussão sobre a relação entre os dois universos, o cinematográfico e o literário. Pode-se pensar que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Em sua declaração, Grass parece se referir à utilização de processos e meios distintos em cada universo, os quais se valem de ferramentas distintas para contar suas histórias.

Aspectos de aproximação, distanciamento e choque entre os dois meios tornam possível a análise da estrutura narrativa do romance de Günter GRASS *Die Blechtrommel (O tambor, 1959)* e da adaptação cinematográfica de Volker SCHLÖNDORFF *Die Blechtrommel (O tambor, 1978)* a partir dos inícios narrativos de cada obra, determinantes para o desdobramento de cada narrativa e da caracterização da personagem central e narrador, Oskar Matzerath. O recorte aqui apresentado se refere apenas aos dois primeiros livros do romance.

A escolha por esses objetos se deu não somente pela importância do romance no contexto da literatura alemã e mundial e pelo reconhecimento internacional do filme, mas também pela complexidade e interesse que a personagem central, Oskar Matzerath, desperta e pelas estratégias de seu criador utiliza para contar sua trajetória.

O tambor é o primeiro romance de Günter Grass, publicado em 1959. O romance lhe rendeu críticas ferozes a respeito do conteúdo e da intenção de Grass ao abordar sua matéria histórica, a primeira metade do século XX, período de transição da República de Weimar para o nacional-socialismo e o pós-guerra. Este recorte dá corpo à estrutura de ambas as narrativas, contadas por um indivíduo, segundo a crítica da época, deformado em vários sentidos, Oskar Matzerath. Esse narrador tem o plano de, por meio do “registro exato de suas memórias”,

² “Im Filmbild bleibt das Literarische auf der Strecke”. (BARUDIO 1979: 19)

articular esse período e apresentar outros acontecimentos progressos à sua existência, desde 1889 até 1924.

Embora o palco de sua narrativa seja Danzig (atual Gdansk, na Polônia), cidade natal do escritor e também ambiente da Trilogia de Danzig – da qual fazem parte outras duas obras, *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1961) e *Anos de cão* (*Hundejahre*, 1963) –, os fatos narrados não dizem respeito exclusivamente a essa cidade e a seu histórico particular de diversas transformações políticas. Antes, Grass a transforma em um microcosmo, refletindo os eventos transcorridos na Europa daquela época.

2 - O romance

Na literatura a respeito de *Die Blechtrommel*, percebe-se que é dedicada grande atenção, ou atenção especial, ao primeiro período do romance:

Zugegeben: Ich bin Insasse einer Heil-und Pflegeanstalt. Mein Pfleger beobachtet mich, läßt mich kaum aus dem Auge, denn in der Tür ist ein Guckloch, und meines Pflegers Auge ist von jenem Braun, welches mich, den Blauäugigen, nicht durchschauen kann (p. 9).³

Admito: sou interno de um hospício. Meu enfermeiro está me observando, quase nunca tira os olhos de mim; porque na porta há um postigo e os olhos do meu enfermeiro são desse castanho que não consegue penetrar o azul dos meus (p.11).

Ele funciona como catalisador da atenção do leitor para o universo que ali será apresentado, como ponto de partida para a análise e interpretação da personagem narradora e da estrutura narrativa construída a partir dela.

O primeiro contato do leitor com o texto se dá por meio desse momento de confissão, cujo produtor não é possível inicialmente identificar. Tem-se apenas noção da condição de interno de um hospício, condição que por si projeta muitos questionamentos e suposições a respeito da personagem e da narração que está sendo iniciada. A partir dessa confissão, o

³ Este artigo recorrerá à edição alemã *Die Blechtrommel*. Frankfurt a. M: Fischer Bücherei, 1960 e à edição brasileira do romance *O tambor*. Tradução de Lúcio Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Todas as citações se referem a essas edições, apresentando ao final a indicação do número da página na qual consta a citação.

narrador vai configurando seu universo, mantendo diálogo com seu suposto leitor, que não sabe quem ele é, nem por que ou há quanto tempo ele está naquele local.

A necessidade de alguns esclarecimentos a respeito do narrador, e sua narrativa, fará com que se inicie um percurso em busca de respostas, as quais serão oferecidas ao longo de seu relato, construído de forma peculiar, estruturado como um projeto da escritura de suas memórias.

A afirmação da necessidade de isolamento – condição dada pela permanência no hospício, repetida e intensificada ao longo da narrativa – torna a instituição, segundo a perspectiva do narrador, um ambiente seguro para que ele possa contar sua história. Isso produz uma inversão de papéis e valores. É importante, segundo a perspectiva do narrador, que se perceba que a segurança, a sanidade e a realidade estariam no ambiente do hospício e não do lado de fora, no contato com o que seria, para os que o cercam, o mundo real, como se a cama de hospício fosse uma cela segura, principalmente para a realização de seus propósitos. O narrador deixa claro, antes mesmo de sua apresentação “formal”, qual o objetivo de sua empreitada, o “registro exato de suas memórias”, como é afirmado na seguinte passagem:

Bruno, [...] me trará mais um pouco do espaço em branco para o que espero que seja o registro exato de minhas memórias. Nunca poderia ter pedido esse favor aos meus visitantes, ao advogado, por exemplo, ou a Klepp. A solícita afeição prescrita para o meu caso teria certamente impedido os meus amigos de me trazer algo tão perigoso como papel em branco e pô-lo à disposição das sílabas que meu espírito segrega (p. 13).⁴

No entanto, como esperar de um paciente de uma clínica psiquiátrica que o registro exato de suas memórias seja realmente o que ele oferece? Oskar quer convencer o leitor de que os fatos a serem narrados respeitam a verdade. Antes, contudo, o narrador procurará organizar suas lembranças de modo a tornar plausível ao leitor que seu relato é o registro exato, a objetivação de sua experiência subjetiva.

⁴ „Bruno, [...] noch einmal aufsuchen und mir den notwendigen unlinierten Platz für mein hoffentlich genaues Erinnerungsvermögen beschaffen. Niemals hätte ich meine Besucher, etwa den Anwalt oder Klepp, um diesen Dienst bitten können. Besorgte, mir verordnete Liebe hätte den Freunden sicher verboten, etwas so Gefährliches wie unbeschriebenes Papier mitzubringen und meinem unablässig Silben ausscheidenden Geist zum Gebrauch freizugeben.” (p.10)

Pedro, E. S. – Os dois Oskar Matzerath

Renate GERSTENBERG, em seu estudo sobre as técnicas de narração ou estratégias narrativas de Günter Grass, *Zur Erzähltechnik von Günter Grass* (1980), detém-se na análise do início do romance. Em sua percepção, “a primeira frase apresenta *in nuce* todos os elementos que determinam a perspectiva narrativa”.⁵ A autora analisa a construção da frase, as palavras utilizadas e de que forma essa construção se refletirá no desdobramento da narrativa, justificando, inclusive, as atitudes de Oskar ao longo do romance, sua relação com o enfermeiro Bruno, sua percepção como herói do romance e a estratégia narrativa utilizada por Oskar ao narrar-se em terceira pessoa – movimento que a autora considera irônico, com a personagem tratando a si mesma como um “*Erzählobjekt*”.

Paul F. BOTHEROYD, em seu estudo *Ich und er* (1976), apresenta a interpretação de que, a partir da primeira incursão do narrador no romance, o leitor é colocado diante de uma postura irônica e distanciada, o que o prepara para o que será narrado, e convida-o a aceitar essa atitude que, de outro modo, consideraria fora dos padrões narrativos. O mundo do leitor seria confrontado com o mundo apresentado por Oskar, a clínica e suas obsessões, o que determina a tensão narrativa aos olhos do primeiro, testado o tempo todo pelos dois universos, o do hospício e o das memórias, além de ter os chamados valores sociais desafiados pelos valores morais de Oskar.

Até aqui, tratou-se do narrador a partir de uma confissão. Percebe-se que, apenas depois de configurar minimamente o universo que o cerca e seus interlocutores – o enfermeiro, no âmbito interno, e o leitor desafiado, no externo –, ele é finalmente nomeado na narrativa, em um discurso direto de seu enfermeiro, reproduzido por ele mesmo.

Quando eu disse para Bruno: “Oh, Bruno, você compraria quinhentas folhas de papel virgem?”, ele, olhando o teto e com o dedo indicador apontado na mesma direção em busca de um termo de referência, replicou: “De papel branco, Senhor Oskar?” (p. 13)⁶

Após sua nomeação, ainda que de forma indireta, o narrador descreve o processo de escritura das memórias, tratado de forma minuciosa – desde os suprimentos materiais (papel, tinta,

⁵ “Dieser erste Satz der Blechtrommel erhält *in nuce* alle Elemente, die die Erzählperspektive bestimmen”. (GERSTENBERG 1980: 21)

álbum de fotografias que servirá como elemento crucial para o plano) e de reflexões a respeito da crise do romance moderno – no que se refere a aspectos formais, como o problema de configuração de espaço e tempo, que serão questões bastante trabalhadas ao longo do romance, construindo uma estrutura espaço-temporal complexa na montagem do universo ficcional. Também apresenta um questionamento a respeito da figura do herói romanesco. Sobre esse último aspecto, denomina a si e a seu enfermeiro como heróis, pelo menos no que diz respeito ao plano narrativo. Mas a continuidade da narrativa mostra que essa classificação não é sustentável. Após a leitura do romance, essa afirmação parece irônica, pois o herói Oskar Matzerath estaria longe do que se espera de um herói, como é descrito por Georg Lukács na *Teoria do romance* (1965). O herói romanesco que é movido pela busca, por meio da qual se desenvolve, é um indivíduo problemático, é portador de ideais e pode ser representante da problemática de seu tempo. Oskar nasce plenamente desenvolvido em termos intelectuais, é essencialmente irônico diante da matéria narrada, não busca um aprimoramento de conduta, como ocorre ao herói romanesco, que tem nessa busca intenção fundamental e determinante para a forma do romance. O único objetivo parece ser cumprir o plano estabelecido no início da narrativa, o registro de suas memórias.

É preciso salientar que, quando Oskar deixa claro o plano da narrativa, afirma tratar-se de uma ação sigilosa, pois nunca poderia ter solicitado suprimentos para tal projeto a uma de suas visitas, por classificar o papel como algo perigoso. Os questionamentos a respeito da matéria a ser narrada aumentam diante de tal caracterização. Entende-se que todo esse cuidado se refere à matéria histórica, um período de intensas transformações sociais e políticas, como a Primeira e Segunda Guerra Mundial, que no ano de publicação (1959) ainda eram questões delicadas. Não era tarefa simples tratar de assuntos como os apresentados em *O tambor*, principalmente da forma como foram estruturados e desenvolvidos. Trata-se de um mundo de “crime e castigo” narrado pelo interno que sobreviveu à catástrofe.

Após a digressão sobre o romance moderno, Oskar inicia o que será sua narrativa, momento em que acontece a primeira inscrição de si mesmo em terceira pessoa. É como se, aqui, o narrador em primeira pessoa tomasse a posição de autor de suas memórias, vendo a si mesmo na condição de personagem, como as demais que serão inseridas na narração.

⁶ “Als ich zu Bruno sagte: Ach Bruno, würdest du mir fünfhundert Blatt unschuldiges Papier kaufen? Antwortete Bruno, zur Zimmerdecke blickend und seinen Zeigefinger, einen Vergleich herausfordernd, in die gleiche Richtung schickend: Sie meinen weißes Papier, Herr Oskar” (p.10)

A todos vocês que, fora do hospício, levam vidas agitadas, a vocês, amigos e visitantes semanais que não suspeitam de meu estoque de papel, apresento a avó materna de Oskar (p. 14).⁷

A alternância das pessoas no discurso é um mecanismo que surpreende e em alguns momentos pode causar uma confusão para o leitor ao longo do desenvolvimento da narrativa. É como se o “eu” de Oskar interno do hospício se projetasse em um “ele” em momentos do passado. Essa alternância intensifica-se após o nascimento de Oskar, quando ele passa a fazer parte do universo criado pelo relato de suas memórias como personagem. Dessa forma, o universo ficcional do narrador terá duas visões: a do Oskar interno do hospício e a visão de Oskar narrada por esse interno sob a perspectiva da criança de três anos de idade.

Oskar nasce nos primeiros dias setembro de 1924, dotado de consciência a respeito das misérias que cercam a sociedade e com capacidade de escolha sobre seu destino desde o momento de seu nascimento, quando sua mãe promete a ele um tambor de presente quando completasse três anos. Ele decide, então, em seu aniversário de três anos, diante do universo que se configura à sua volta, não mais crescer, não compartilhando da posição dos adultos e de sua perspectiva, permanecendo com a estatura de uma criança de três anos. Tais características lhe deram, como observa Marcus MAZZARI (1999), uma perspectiva rasteira, que facilita sua movimentação por diversos ambientes e situações. A mobilidade de Oskar não se encerra no fato de ter aparência de três anos, mas também no modo como o narrador articula a narrativa tendo como local de enunciação o hospício.

Ao longo da narrativa são apresentados outros dons fantásticos de Oskar Matzerath, como sua voz “vitricida” e sua habilidade em tocar o inseparável instrumento. Dons que podem ser interpretados como canais de comunicação de Oskar com o universo dos adultos, até como forma de influência emocional, de manipulação, o que se constata em várias passagens do romance, a exemplo do comício no campo de maio no capítulo “A tribuna” (*Die Tribüne*), na utilização da voz como instrumento de entretenimento, quando Oskar faz parte da companhia de teatro do *front* (*Bebras Fronttheater*) e no terceiro livro, quando utiliza seu tambor para fins mercadológicos ainda sob influência de seu mestre Bebra.

⁷ “Ihnen allen, die Sie außerhalb meiner Heil- und Pflegeanstalt ein verworrenes Leben führen müssen, Euch Freunden und allwöchentlichen Besuchern, die ihr von meinem Papiervorrat nichts ahnt, stelle ich Oskars Großmutter mütterlicherseits vor.” (p. 11)

É possível afirmar que há, então, dois níveis de narrativa: um do interno do hospício, autor das memórias no presente da enunciação, outro do universo criado a partir das memórias, com referências ao passado, tendo o tambor como elemento configurador. É por meio dele que se tornará possível, segundo Oskar, narrar suas memórias.

Contudo, no decorrer da narrativa é perceptível que a alternância entre a primeira e a terceira pessoa não obedece a um mecanismo rígido. Poderia ser proposto, por exemplo, que o o narrador em primeira pessoa seria utilizado quando se tem a narrativa no presente da enunciação, Oskar no hospício, enquanto, no momento em que se tratasse das narrativas de sua memória, o narrador estaria se referindo a Oskar na terceira pessoa. Este mecanismo não é aplicável. Há uma alternância de tempo e de pessoa que pode confundir o leitor em alguns momentos, estratégia que poderia ser chamada de “jogo”, estabelecido por Oskar e, na medida do possível, deve ser acompanhado por essa variação.

Considerando o exposto, está-se diante de um narrador em primeira pessoa que registra sua experiência dentro do universo ficcional. Mas a situação é alterada no momento em que Oskar inicia a narração, distanciando-se do universo a ser narrado. Uma proposição possível seria a de que, nesse momento, Oskar se tornaria mediador entre o que seria seu universo do presente da narrativa – a clínica – e seu universo ficcional – as memórias, o que lhe dá mobilidade e perspectiva distanciada, Oskar se tornaria personagem de sua narrativa em sua autobiografia ficcional e gerando, a partir de sua própria terceira pessoa, variações entre uma limitação real de ponto de vista e uma onisciência virtual. Contudo, apesar do controle sobre a narrativa, Oskar não se apresenta como um narrador onisciente, por exemplo, um narrador que tem a liberdade de narrar de diversos ângulos, ultrapassando limites de tempo e espaço, mas sim pode-se denominar que Oskar apresenta uma onisciência de hospício, isto é, dependente do espaço no qual o narrador enuncia. Por meio desta, os pensamentos de suas personagens não são apresentados; pelo contrário, o narrador faz questão de deixar claro em alguns momentos que não tem o poder de entrar na consciência das personagens inseridas em seu registro. Em contraposição a esse dado, notamos seu interesse pela superfície desses caracteres, os quais Oskar manipula, não sem evitar tensões decorrentes dos momentos em que há o choque entre as personagens das memórias, descritas “objetivamente”, e a “realidade” presente. Seu poder está no controle do que ocorre externamente às outras personagens, à configuração de seu universo ficcional.

É preciso também levar em consideração que reconstruir o passado significa aproximar-se de acontecimentos sistematicamente, entrando em contato com aqueles que não fazem parte da sua identidade atual. Isso justificaria a utilização dos dois tipos de pronome, marcando que o Oskar do presente narrativo não é mais o Oskar criança; assim, para a reconstrução desse passado, mesmo que não de forma sistematizada, é preciso criar um outro eu, marcando o distanciamento e produzindo, em contrapartida, instabilidade. A personagem Oskar – a personagem das memórias – é a objetivação do eu do hospício; aqui há o distanciamento. Por outro lado, essa marca surge do eu Oskar, o interno que narra, o que acaba diminuindo a distância e aproximando a matéria narrada do hospício. Tem-se, assim, não apenas um movimento protocolar de permuta entre o eu e ele, mas o movimento complexo e instável da construção e objetivação das memórias.

O início da narrativa, até o momento em que Oskar julga que “ninguém deve descrever sua vida sem ter a paciência de antes datar a própria existência, recordar ao menos a metade da vida de seus avós”⁸ (p. 14), indica que o narrador se encontra em um presente narrativo que o leitor saberá, no decorrer da leitura, estar situado temporalmente entre 1952 e 1954. Essa configuração coloca o narrador em uma posição privilegiada diante dos acontecimentos narrados, já cristalizados, em uma perspectiva distanciada tanto do ponto de vista temporal quanto do ponto de vista espacial, pois o ambiente da clínica acaba se tornando um refúgio onde ele pode se proteger do que o cerca, como ele mesmo indica nos primeiros parágrafos da narrativa.

É preciso salientar que o período da narrativa de Oskar é aquele da elaboração do processo judicial instaurado contra ele, do qual o leitor somente toma conhecimento ao fim da leitura. Esse processo pode ser entendido em duas acepções: o processo judicial, a respeito do crime supostamente cometido por Oskar, e o processo da construção das memórias, que dará substrato à matéria histórica ali avaliada.

Dentro daquilo que o narrador denomina como memória estão também fatos que ele não presenciou – aqueles compreendidos entre 1899 e 1924, ano do nascimento de Oskar. Utilizando para a narração desses episódios o mecanismo do *flashback*, os fatos narrados nesse intervalo possivelmente são criados por meio de memórias suscitadas pelo álbum de

⁸ “[...] denn niemand sollte sein Leben beschreiben, der nicht die Geduld aufbringt, vor dem Datieren der eigenen Existenz wenigstens der Hälfte seiner Großeltern zu gedenken.” (p.11)

família, um dos elementos inseparáveis e importantes para a configuração do universo ficcional de Oskar, pois “que romance – ou qualquer outra coisa no mundo – poderia ter a dimensão épica de um álbum de fotografias”⁹ (p. 55)?

A partir do conhecimento do plano desse narrador, bem como de sua perspectiva, seria possível afirmar que a narrativa poderia ser chamada de “narrativa dentro da narrativa”. Entre os dois planos narrativos – o do presente, na clínica psiquiátrica, e o do passado, das memórias –, o primeiro é o que se poderia chamar de moldura da narrativa, mas sem ser uma moldura fixa. Trata-se de uma estrutura dinâmica, que se infiltra na narrativa do passado sem ter a rigidez desse procedimento, de forma que, além dessa dinâmica dos planos de narrativa, o narrador que apresenta os acontecimentos em ordem cronológica antecipa, em algumas passagens, acontecimentos posteriores. Percebe-se que em determinados momentos, o presente da narrativa das memórias se mistura com os diversos passados do narrador, intercalando acontecimentos dentro da linha cronológica que ele propõe. São planos de passado e presente em interseção constante ao longo da narrativa.

Para demonstrar como chegou à perspectiva narrativa apresentada até o momento, Grass, em seu texto “Rückblick auf *Die Blechtrommel* oder der Autor als Fragwürdiger Zeuge” [“Retrospectiva sobre *O tambor* ou o autor como testemunha duvidosa”], afirma que essa perspectiva somente foi concebida na terceira versão para o romance e que, a partir da elaboração da primeira frase, foi possível estruturar a narrativa como ela hoje se apresenta.

Com a primeira frase: “Admito: sou interno de um hospício”, caiu a barreira, fluiu a linguagem, força da memória e fantasia, prazer lúdico e obsessão pelo detalhe. Partiram as rédeas largas, resultando capítulos atrás de capítulos, eu saltava, onde havia buracos que impediam o fluxo da narrativa, vieram até mim histórias de teor local, caixinhas se abriam e liberaram odores, criei uma família que crescia sem controle, entrei em atrito com Oskar Matzerath e os seus por causa dos bondes e seu trajeto, eventos simultâneos e a pressão absurda da cronologia, por conta do direito de Oskar em relatar em primeira ou terceira pessoa, por causa de sua culpabilidade verdadeira e de sua culpa fingida (GRASS 1979:18, tradução nossa).¹⁰

⁹ “[...] welcher Roman hätte die epische Breite eines Fotoalbums?” (p. 37)

¹⁰ “Mit dem ersten Satz: “Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt...” fiel die Sperre, drängte Sprache, liefen Erinnerungsvermögen und Fantasie, spielerische Lust und Detailobszession an langer Leine, ergab sich Kapitel aus Kapitel, hüpfte ich, wo Löcher den Fluß der Erzählung hemmten, kam mir Geschichte mit lokalen Angeboten entgegen, sprangen Döschen und gaben Gerüche frei, legte ich mir eine wildwuchernde Familie zu, stritt ich mit Oskar Matzerath und seinem Anhang um Straßenbahnen und deren Linienführung, um gleichzeitige Vorgänge und den absurden Zwang der Chronologie, um Oskars Berechtigung, in erster oder dritter Person zu berichten, um seine wirklichen Verschuldungen und um seine fingierte Schuld.” (GRASS 1979:18).

O autor afirma que, inicialmente, a personagem, que não se chamava Oskar, pertencia a um poema, morava no alto de uma torre em uma cidade, a partir da qual poderia observar todos os acontecimentos de forma distanciada, sem contato direto com a sociedade. O poema e essa perspectiva foram abandonados, restando da concepção do poema apenas o distanciamento da personagem. Além do distanciamento, o autor procurava outra característica: a mobilidade.

Diante dessa configuração de estrutura narrativa, na qual é oferecido um foco em que o narrador apresenta relatos em primeira e terceira pessoa, há, ao mesmo tempo, a distorção e a deformidade que lhe permitem narrar a duplicidade que ele encarna; assim, o modo com que se presta a participar das ações passadas em oposição a seu lugar bem definido e seguro faz com que se escamoteie a própria deformidade de contar. A deformidade é o princípio ativo da narrativa, que para o leitor se apresenta materialmente na deformidade física de Oskar, o interno do hospício, em contraste com a imagem de Oskar com aspecto físico de uma criança de três anos. A deformidade de Oskar se faz presente de maneira enfática principalmente no terceiro livro do romance.

No que se refere ao recorte aqui apresentado, o narrador não se apresenta somente em primeira pessoa, mas também se objetiva em um Ele para contar sua história, num jogo entre passado e presente, entre o Eu e o Ele, iluminando a todos os outros personagens, aos quais empresta sua deformidade.

3 - O filme

Ao se deparar com a narrativa literária ou cinematográfica, o leitor e o espectador leva consigo a experiência de mundo na interpretação de uma obra, criando expectativas, hipóteses, realizando atividades para construir uma narrativa coesa. Pode utilizar esquemas narrativos que definem os acontecimentos e os unificam por meio de princípios da causalidade, tomando como objetivo principal tornar a história apresentada inteligível. No caso dos objetos centrais dessa análise, levando em consideração que o filme ao qual o espectador assiste é baseado em uma obra literária, as expectativas interpretativas e as experiências de leitura adquiridas potencializam-se.

Ao assistir uma adaptação cinematográfica de um romance, o espectador está diante de uma leitura particular da obra. E sabe-se que um romance, mesmo provocando inúmeras interpretações, desenvolve dentro de seu próprio corpo um processo de seleção. Pode-se afirmar, então, que a interpretação do romance pelo diretor do filme, no caso, será particular. Ela não pode ser entendida como um mero ato de decodificação, mas como um espaço de construção de sentido no qual as escolhas exprimem uma organização de significantes, designam instruções para produção de um significado. É isso que o diretor procura fazer em sua adaptação, ao estabelecer limites para sua interpretação e espera que o espectador possa também construir sua narrativa baseada no filme produzido.

Diante do que foi apresentado a respeito do romance, para a transposição para o cinema, seriam necessárias algumas alterações na estrutura da narrativa na qual foi baseada. Aqui tem início o processo que envolve uma série de fatores internos e externos à obra. Internos no que toca o recorte que delimita a extensão do filme, o tipo de narrador adotado, as adaptações realizadas em relação à constelação de personagens, o recorte histórico e a adaptação da matéria que compõe o romance. Externos no que se refere à dificuldade de execução do roteiro, às conversas entre diretor e roteiristas, à decisão sobre o idioma a ser falado no filme – diretamente relacionado a questões financeiras, pois implicaria até a escolha dos atores para interpretações dos papéis – às locações e ao contexto histórico do presente da filmagem, entre outros.

Assim, a primeira preocupação de Schlöndorff foi quanto ao tipo de narrador que seria utilizado para a organização da matéria a ser narrada. Diante da complexidade apresentada pelo narrador do romance, o diretor necessitou realizar um recorte na narrativa, atento ao fato de ter de manter a coerência narrativa, mesmo que isso custasse a alteração de uma das principais, se não a principal, característica da obra: o narrador.

Schlöndorff procurou trabalhar a sintaxe do texto, os tipos de construção que Grass apresenta, e transportar todos esses aspectos para a ótica da câmera. Um longo processo de dois anos que abarca conversas com o autor, produtores e roteiristas, tentando transpor as interseções de níveis narrativos, sobreposições temporais que se tornaram um desafio para a equipe. Grass também trabalhou na produção do roteiro e edição do filme.

Assim como Grass necessitou de uma estrutura adequada para a matéria a ser narrada, para transpor a complexa estrutura narrativa do romance na tela o cineasta também necessitou buscar a perspectiva narrativa adequada. No caso de Schlöndorff, não estava em jogo apenas a

transposição pura e simples da obra, mas também o fato de que em 1979 vinham à tona materiais históricos novamente em debate que seu filme ajudaria a fomentar, além da perspectiva distanciada para tratar dos acontecimentos históricos da primeira metade do século XX e de uma nova divulgação da obra, reavivando questões presentes em seu conteúdo.

Pensando na viabilidade de transposição do texto e suas consequências, a posição do interno do hospício teve de ser descartada, até porque, caso a opção eleita fosse manter a mesma estrutura do romance, a narrativa do filme teria de ser prolongada pelos três livros. Optando por não adotar a mesma perspectiva, Schlöndorff faz um recorte temporal, apresentando a narrativa de Oskar de 1889 a 1945, o que corresponde aos dois primeiros livros do romance, período que compreende fatos históricos importantes para a Alemanha e para a cidade de Danzig e de repercussão mundial.

A necessidade da fidelidade à qual os críticos de cinema da época se referem tem como primeiro elemento a cena inicial do filme, que instaura as comparações entre o filme e o romance. O filme tem início com uma tomada de um campo aberto, mais especificamente um campo de batatas, plano no qual se vê ao longe uma mulher. Em seguida, o espectador é surpreendido com uma voz *off*: “Ich beginne weit vor mir” (Vou começar bem antes de mim.) (GRASS & SCHLÖNDORFF 1979:18).¹¹

Com a escolha desse mecanismo, a narração em voz *off*, o diretor transforma a narrativa cinematográfica em um longo *flashback*, em um presente narrativo não datado dessa voz, que o espectador identifica como de uma criança, diferentemente do que ocorre no romance, sem uma localização espacial ou temporal do narrador. Pode-se afirmar isso tendo como base o fato de que a primeira referência visual desse narrador, ao qual atribuímos a voz *off*, é a criança Oskar Matzerath.

¹¹ Todas as referências aos diálogos do filme são extraídas de DIE BLECHTROMMEL. Direção: Volker Schlöndorff. Produção: Anatole Daumane Franz Seitz. Intérpretes: Mario Adorf, Angela Winkler, David Bennent, Daniel Olbrychski, Katharina Thalbach, Charles Aznavour, Tina Engel, Berta Drews, Fritz Hakl, Mariella Oliveri e outros. Roteiro: Volker Schlöndorff, Franz Seitz e Jean-Claude Carrière. Música: Maurice Jarre. Alemanha / França / Polônia / Iugoslávia: Bioskop Film, 1978. 1 DVD (136 min.), son., leg., color. Também tendo como base o roteiro do filme: GRASS; SCHLÖNDORFF, Volker. *Die Blechtrommel als Film*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1979.

Diante desse narrador que não se apresenta localizado temporal ou espacialmente, como ocorre no romance, não há uma interseção entre tempos e espaços tão presentes como há na narração do interno do hospício. Há o presente narrativo, ainda que indeterminado, o que favorece a estratégia da narrativa, e o passado da narrativa, distanciado dos acontecimentos. A voz *off* é uma informação fora da sequência de imagens que se vê na tela, motivada psicologicamente em relação a uma personagem, no caso específico desse filme. A natureza dessa voz configura a construção da narrativa pelo espectador, pois é por ela que ele será guiado.

Toda a tensão propiciada pelo ambiente do hospício se perde na transposição desse narrador. A contextualização histórica que o ponto de partida da narração de Oskar oferece em 1954 também se perde. O que é apresentado, em um primeiro momento, é o olhar de um narrador que pretende narrar sua história, mas sem um plano para tal, sem um objetivo aparente. Ele não suscita no espectador as dúvidas, a perseguição de uma explicação do porquê de tal perspectiva narrativa. Nesse caso, a voz *off* se tornou apenas a condutora da narrativa.

A narrativa do filme também apresenta dois níveis, como se pode perceber a partir desse início: o passado narrado desfila com o suceder das cenas que compõem o trajeto do protagonista, e o presente do narrador, que se dirige diretamente ao espectador por meio da voz *off*.

Também será por meio desse olhar que o espectador terá contato com o modo com que os acontecimentos históricos são vistos por essa personagem. O grande diferencial é que o romance deixa no leitor a impressão de que ele acompanha o processo de escritura das memórias de uma personagem que, mesmo diante de toda a dúvida que ela suscita por conta de sua condição, se utiliza de instrumentos para o procedimento de seu plano: o tambor, o álbum de família, a interlocução com o enfermeiro e os materiais utilizados para o registro da memória. O leitor, ao final, entende que o processo da reconstrução do registro das memórias corresponde ao período do processo judicial ao qual Oskar foi submetido. No filme há apenas a voz que conduzirá o espectador por sua narrativa, sem mostrar um plano ou um motivo aparente para tal.

Assim, é apresentada no início do filme Anna Bronski, a avó de Oskar, que está sentada no campo de batatas após um dia de trabalho quando vê ao longe um pequeno homem, Joseph Koljaiczek, sendo perseguido por dois soldados e que, ao aproximar-se dela,

pede abrigo embaixo de suas saias. Diante de tal súplica, Anna concede abrigo, salvando-o. O homem, futuro avô de Oskar, aproveita-se da situação e a engravida.

Tanto no romance quanto no filme, essa cena pertence a um período (1899 a 1924) que o narrador não presencia, mas constrói, possivelmente, a partir de outros registros – no caso do romance, o inseparável álbum de fotografias ou, quem sabe, o relato de outras pessoas, como sua mãe ou avó. No caso do filme, o diretor utilizou recursos de tratamento de película e velocidade para marcar a diferença entre aquilo que é narrado a partir da experiência de Oskar e o que não foi vivenciado por ele. Nessa primeira sequência, em que Oskar apresenta a origem e constituição de sua família desde o encontro de sua avó com Joseph até o dia de seu nascimento, é possível perceber as diferenças em relação ao tempo que Oskar vivenciou.

Assim como no romance, não se sabe inicialmente quem está contando a história. E, como também ocorre no livro, o espectador é apresentado formalmente ao narrador quando este se refere a si mesmo, ainda no momento em que não faz parte da narrativa como personagem, quando apresenta ao espectador o tipo de relacionamento que sua mãe, Agnes, estabelece com seus pretendentes, Jan e Alfred, triângulo amoroso que aparecerá constantemente ao longo do filme. Especificamente na sequência *Markt am Hafen* (Mercado no porto)¹², Agnes decide quem será seu futuro marido, tendo que escolher entre o polonês naturalizado Jan e o alemão Alfred, no momento histórico em que Danzig fora elevada a cidade livre. É uma sequência em que o espectador toma conhecimento de quem é o narrador do filme, o dono da voz *off*.

Oskar (voz *off*): Os dois tão diferentes, apesar dos sentimentos semelhantes por mamãe, gostavam um do outro e nessa trindade trouxeram a mim, Oskar, ao mundo (GRASS & SCHLÖNDORFF 1979:29, tradução nossa).¹³

Agnes está de braços dados com seu escolhido, Alfred, e, em seguida, de mãos dadas com Jan, configurando o triângulo amoroso. Esse triângulo se tornará *leitmotiv* do filme. Para MAZZARI (1999), algumas personagens manifestam as tendências ideológicas da época retratada, pois, como foi apresentado, a história da cidade de Danzig e sua relação com a

¹² Os títulos das cenas seguem a descrição do roteiro do filme publicado em: GRASS, Günter SCHLÖNDORFF, Volker. *Die Blechtrommel als Film*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1979

¹³ „Oskars Stimme: Die beiden so verschiedenen, doch in Bezug auf Mama einmütigen Herren, fanden Gefallen an einander, und in dieser Dreieinigkeit haben sie mich, Oskar, in die Welt gesetzt.“ (GRASS & SCHLÖNDORFF 1979:29).

Alemanha e a Polônia têm papel importante no enredo. O autor considera que o triângulo amoroso entre Alfred Matzerath, Agnes e seu primo Jan Bronski “parece refletir em círculo privado, a correlação de forças entre o Reich alemão, a cidade-livre e a república polonesa” (MAZZARI 1999:129). Essas relações estarão muito marcadas ao longo do filme por meio de enquadramentos específicos entre os três que compõem o triângulo, jogos de espelhamento, além das alusões aos avanços da força do Reich alemão em relação à Polônia.

No romance, quando o narrador é identificado, está evidente o objetivo da construção da narrativa: o registro exato das memórias; no filme, por sua vez, quando a identificação ocorre, o que é evidente é a configuração familiar e a localização histórica de acontecimentos importantes para o período.

A complexidade do foco narrativo apresentada no romance, com a alternância entre a primeira e a terceira pessoa, será transposta para o filme com a utilização da voz *off* e da perspectiva de câmera adotada em certos momentos pelo diretor. Esses elementos serão o olhar desse narrador, determinando como serão caracterizados os personagens e a ambientação de sua narrativa. Esse olhar é uma das características mais marcantes da personagem Oskar Matzerath. Seus olhos azuis, considerados “impenetráveis”, serão responsáveis por conduzir a narrativa.

Esses olhos azuis de extrema beleza se destacam em meio à deformidade e destruição apresentadas no romance. Na narrativa, há a beleza em meio à destruição, que será ainda mais acentuada no terceiro livro, quando Oskar, em sua fase de modelo para os alunos da escola de Belas Artes, nunca consegue ser reproduzido em sua essência, conseguem reproduzir sua deformidade, mas não a beleza de seus olhos. Já no filme, os belos olhos estão presentes na caracterização de Oskar, mas sem que transcendam, sem que se misturem à destruição e à deformidade que não tem ligação com a figura da criança, presente apenas no romance. Na película, não há como referência Oskar deformado, o que é apresentado é justamente a criança.

No romance, os alunos acentuam a forma de sua corcunda adquirida, toda a sua deformidade, mas não seus olhos. O que se percebe da discussão, levantada pelo texto, é que o compromisso daqueles artistas era com a arte, não com o tempo, com a história ou com os acontecimentos que ainda assombravam a todos no pós-guerra. Oskar funciona como a alegoria daquele tempo. Oskar tentava mostrar a todos, enquanto posava de modelo, que o pós-guerra, a reforma monetária, os artistas, todos tinham responsabilidade diante dos

acontecimentos. Os artistas procuravam retratar Oskar como se pudessem se distanciar da loucura, em quadros, gravuras, mas não conseguiam colocá-lo de pé em uma armação de escultura. Procuravam o distanciamento da catástrofe que há pouco vivenciaram. Nesse contexto, a deformação não cabe apenas ao interno do hospício, mas também a todos que o cercava.

A preocupação do diretor com a transição entre o narrador e a personagem de sua narrativa, que no romance ocorre entre a primeira e terceira pessoa, levou-o a dividir o que se pode denominar visão subjetiva de Oskar enquanto narrador: de um lado, a voz *off*, subjetiva; do outro, o ponto de vista objetivo de Oskar, o menino – num jogo próximo das variações entre primeira e terceira pessoas do romance. Assim, há dois comportamentos diferentes da câmera ao longo do filme. Quando o ponto de vista é o do narrador, tem-se o que seria no romance a posição de Oskar confinado no hospício. São os momentos em que há a incursão da voz *off*, os instantes da configuração dos espaços e da situação da cena. Em outras passagens, há a apresentação do ponto de vista do menino Oskar, personagem da narrativa.

As primeiras sequências em que é possível observar este câmbio são as denominadas “Wohnung Matzerath Schlafzimmer” [Casa dos Matzerath, quarto de dormir] e “Mutterleib der Agnes Matzerath” [Ventre de Agnes Matzerath]. No momento do nascimento de Oskar, o narrador apresenta o ambiente em que Agnes está dando à luz Oskar e, ao mesmo tempo, também mostra a condição do embrião dentro do útero. O momento do nascimento mostra o ponto de vista do bebê diante do universo que o cerca e o instaura como personagem da narrativa, tendo o universo observado por ele.

Outra sequência na qual é muito evidente o câmbio entre essas duas posições é a da comemoração de aniversário de três anos de Oskar, “Wohnung Matzerath Wohnzimmer” [Casa dos Matzerath, sala], data em que decide interromper o seu crescimento. Nessa cena, a constelação de personagens que configuram o universo pequeno-burguês no qual Oskar está inserido é apresentada sob duas perspectivas, a do narrador e da personagem. As relações que se estabelecem entre os convidados, como a infidelidade de sua mãe ao manter um relacionamento com quem Oskar chamava de “pai presuntivo”, Jan Bronski, são apresentadas de modo a estabelecer dois níveis de percepção: (1) o superficial, o das aparências, no qual os narradores objetivo e subjetivo se apresentam ao mesmo tempo e (2) o nível das relações adúlteras em que também há esse câmbio. A essa altura, já se sabe que o menino tem os sentidos todos desenvolvidos e a capacidade de avaliação aguçada do universo ao redor.

O nível superficial é o do jogo de *skat*, recorrente na narrativa, em que o triângulo amoroso é apresentado, mas não fica evidente aos olhos de todos, e, em outro nível, o relacionamento adúltero de Agnes e Jan é mostrado ao espectador sob a mesa por meio de um jogo de sedução presenciado por Oskar. Nesse ambiente familiar é que Oskar tem a dimensão do universo pequeno-burguês no qual está inserido.

O procedimento adotado por Schlöndorff nessa sequência deixa claro que o diretor quer manter a perspectiva da criança de três anos. A sequência é iniciada em um plano com a câmera na altura de 90 centímetros, um pouco acima da altura da mesa, como se a visão fosse a do narrador; ao mesmo tempo, percebe-se que a seu lado há a visão do menino Oskar, mostrando o mundo das aparências. É como se os dois presenciassem, ao mesmo tempo, a cena do jogo de cartas e a cena de adultério. Notamos que nessa sequência a voz *off* do narrador não conduz a cena. O que conduz o espectador é apenas o olhar do narrador por meio da câmera. O espectador tem a sensação de estar acompanhando tudo sem o filtro do narrador, mas está sendo conduzido por ele.

Nos diários de filmagem, Volker Schlöndorff esclarece qual é o seu objetivo com o ponto de vista empregado, afirmando que o que era filmado, a perspectiva, tentava ser fiel ao que Oskar veria se fosse ele quem dirigisse o filme: uma perspectiva absolutamente subjetiva de tudo o que era representado.¹⁴ O espectador tem a impressão de ter a mesma visão de Oskar. Assim, por ser uma perspectiva subjetiva – o olhar de Oskar conduzindo o espectador – o diretor utilizou o recurso técnico com uma câmera com altura de 90 centímetros na maior parte da filmagem, para que o espectador tivesse a perspectiva do menino Oskar. O jogo entre a primeira e a terceira pessoa, mesmo que reproduzido no filme, não nos dá a dimensão do que é o narrador Oskar tal como se manifesta ao longo do romance. O que é apresentado é uma intervenção menor desse narrador e uma interação maior de Oskar com os outros personagens.

A presença constante do narrador no livro faz o espectador construir e agregar elementos a Oskar ao longo da narrativa, diferentemente do filme, no qual a imagem de Oskar é projetada e definida tanto pelo olhar da câmera como pela voz *off* do narrador. A pequena

¹⁴Was Oskar sieht, müssen wir filmen. Er ist unser Standpunkt, keine objektive Geschichtserzählung.“ (SCHLÖNDORFF 1979: 60)

interferência da voz *off* faz com que, mesmo com as marcações de passagem do tempo que ficam evidentes ao longo do filme, entenda-se que Oskar se manteve o mesmo, sem grandes mudanças de características físicas ou mentais, sem que a ironia e o distanciamento, que parecem características importantes de Oskar no romance, fiquem evidentes no filme.

O diretor procura fazer com que todas as ações de Oskar tenham como causa aquilo que é apresentado a ele no universo que o rodeia de forma mais próxima, o universo familiar. Todas as suas reações terão como causa elementos desse ambiente – o adultério da mãe, as relações estabelecidas entre as outras pessoas que frequentam sua residência –, sem ligação direta com a situação social e histórica, que, enfim, serviria como mero pano de fundo para a narrativa.

Até o momento e ao longo do restante da narrativa fílmica, percebe-se que a intenção de Oskar ao manter-se com três anos de idade não é a mesma apresentada pelo romance. Neste há uma criança extraordinária que nasce com o olhar crítico a respeito do universo que a rodeia, mas que difere de uma criança “comum”. Na interpretação de David Bennent não fica exposto nenhum grau da ironia ou perspicácia de que a personagem de Oskar necessita para viver suas peripécias. Mesmo em cenas em que notamos uma maior dedicação da direção de atores pelo diretor, como naquelas com a Companhia de Teatro do *Front*, nos diálogos com Bebra, com Roswitha e com Maria, não é possível identificar a dubiedade que Oskar suscita no romance. Em alguns momentos, o que ajuda a interpretar certas ações do menino são as variações da modulação da voz *off* do narrador.

As cenas nas quais Oskar precisa colocar em prática seus desejos enquanto criança, como em „Wohnung Matzerath, Wohnzimmer“ [casa dos Matzerath, sala], quando tentam retirar dele seu tambor destruído para substituir por um novo que não o machuque, há ali a expressão genuína do que Schlöndorff quer com seu filme. Segundo suas declarações, o diretor quer apresentar a história de um menino de três anos que se recusou a crescer sem torná-lo alegoria de uma época. Cenas que mostram esse objetivo do diretor são as que apresentam a vida de Oskar no ambiente do subúrbio de Langfuhr, a tentativa de aprender a ler e a escrever, a recusa de ir à escola, as traquinagens no consultório do médico ao quebrar todos os vidros com sua voz vitricida ou sendo perseguido pelas crianças do bairro que o obrigam a tomar uma sopa com ingredientes nada apetitosos.

A carga de negatividade atribuída a Oskar no romance por sua posição de interno do hospício, além de sua deformidade, que o leitor só compreenderá melhor no terceiro livro, é

retirada desse menino apresentado no filme e do narrador. O que sobra ao espectador é a experiência do tocador de tambor com sua música e sua voz em trânsito pela sociedade da época.

Schlöndorff procura salientar em suas entrevistas, como a concedida a Bion Steinborn para a revista *Filmfaust* (1979), que não procurou fazer da história de Oskar uma parábola, nem da criança um símbolo; procurou, sim, criar uma biografia real de um menino que decide não mais crescer. Segundo o diretor, não queria transformar Oskar em um anão alegórico,

Diante do que foi afirmado até o momento, levando em conta principalmente o que o diretor do filme apresenta, é possível entender a análise apresentada por NEUHAUS (1992) a respeito do filme. Em seu estudo sobre o romance, dedica pequena parte à adaptação cinematográfica e afirma, não apenas baseado no início de sua narrativa, mas também na caracterização das personagens e configuração da narrativa, que há ali uma “franqueza otimista” que contrasta com a organicidade pessimista do romance, dada já no início com a confissão do interno – pois pode-se questionar como alguém que tem como lugar de enunciação um hospício pode relatar uma experiência otimista. Esse choque, que é apresentado desde o início no que se refere à comparação entre as duas obras, terá reflexo, sobretudo, na configuração da personagem Oskar Matzerath, na constelação de personagens e, conseqüentemente, na organização do conteúdo apresentado nas duas obras.

O espectador, ao ser apresentado pela primeira vez à imagem dessa personagem, assusta-se, pois esperava que lhe fosse apresentado um bebê recém-nascido. Mesmo com as tentativas de aproximar o ator David Bennent, que na época tinha 12 anos, a um bebê, a imagem, que pode-se denominar como grotesca, de uma criança maquiada simulando um recém-nascido causa má impressão ao espectador. Nos diários de filmagem não fica clara qual a intenção de Schlöndorff ao utilizar o menino-ator David desde o nascimento de Oskar e não optar por um bebê. Interpreta-se essa escolha como forma de justificar, por meio da imagem de uma criança formada, o fato de o narrador Oskar explicar, então, o instante de seu nascimento, os sentidos já formados, a capacidade de perceber o universo à sua volta e, principalmente, a decisão de parar de crescer aos três anos.

Talvez a intenção de Schlöndorff seja realmente chocar o espectador desde a primeira veiculação da imagem de Oskar. Antes da saída do ventre de sua mãe, passando pelo colo da parteira até chegar à banheira, o espectador tem a impressão de que se trata de um bebê. Quando o foco muda para o narrador, contudo, e o espectador tem a visão de uma criança

enorme que não cabe dentro da banheira, com feições de uma criança desenvolvida, há o primeiro choque. Nessa cena, Oskar, o recém-nascido, tem uma visão de como seria aos três anos, munido do tambor que sua mãe prometera. A imagem que Oskar projeta é a que será oferecida na cena do seu aniversário de três anos.

Em seguida, o espectador é apresentado ao Oskar projetado no pensamento do recém-nascido, em seu aspecto de criança de três anos, em sua festa de aniversário, quando coloca em prática seu plano de interromper o crescimento. Nesse momento, é apresentado o ator David Bennent caracterizado como o menino Oskar.

Essa interpretação de Oskar apenas como criança potencializa o choque do espectador por conta da materialização da personagem na criança David Bennent, e esse choque é ainda maior em cenas que mostram a iniciação amorosa e sexual de Oskar. Sequências como as que mostram as relações com a madrasta Maria, por quem Oskar se apaixona, ou seu relacionamento dúbio com Lina Greff. O ritual do pó efervescente, a cena na cabine de troca de roupas, a cena em que encontra seu pai mantendo relação sexual com Maria. Pode-se levar em consideração esse aspecto por tratar-se de um ator que é uma criança e, muitas vezes, o espectador esquece que se trata de Oskar Matzerath, que é um personagem que não se coloca em evidência para o leitor, sempre em suspenso. O espectador leva em consideração apenas que quem está em cena é uma criança, praticando atos que não são compatíveis com os atos de uma criança, o que desloca o sentido da narrativa. O que choca o espectador não é o fato de ser Oskar Matzerath em cena, mas sim uma criança. Pode-se afirmar que não é possível que o espectador mantenha um distanciamento adequado da personagem para poder encará-la como um adulto. A dubiedade que está presente no menino Oskar do romance, que dá a ele a postura irônica, não está presente na atuação de David Bennent.

Percebe-se, ao final do filme, que o intuito de Schlöndorff de construir uma narrativa independente foi cumprido, pois seu principal elemento, Oskar Matzerath, apresenta uma caracterização diferente da que está presente no romance. A atuação do narrador em voz *off* e da personagem Oskar deveria conduzir o espectador à complexidade e à ironia que essa personagem suscita e que está presente no romance, para que houvesse uma reflexão mais aprofundada acerca dos acontecimentos históricos nos quais a personagem está inserida.

4 – Considerações Finais

A estrutura narrativa do romance, amparada pela história e pela memória, com o constante câmbio de perspectiva de um narrador interno de um hospício, mantém-se coerente e firme, mesmo com todos os elementos que nos fazem por vezes questionar o registro de suas memórias, como os dons fantásticos de Oskar e suas peripécias

Na realização cinematográfica de Schlöndorff, encontramos outro Oskar, que não atormenta por sua deformidade física ou sua dubiedade, o que no texto de Grass é um modo de distanciamento do leitor em relação à personagem. O que está presente no filme é um menino traquinas de olhar aguçado que, diante de uma sociedade em transformação, não deseja crescer. Percebe-se a preocupação do diretor e dos roteiristas em manter a coerência narrativa tendo como base o romance, com a concentração da ação sempre relacionada aos movimentos históricos e movimentos familiares inconstantes, sua construção e dissolução, quase sempre relacionados a fins trágicos, ligados diretamente aos acontecimentos históricos.

A obra de Günter Grass vem passando por inúmeros questionamentos desde a publicação de suas memórias. O que deve ser ressaltado desse novo questionamento a respeito da obra de Grass é o poder que ela tem em retratar um período conturbado, promovendo reflexões e debates até hoje, tendo como principal foco o processo histórico e social. Trata-se de uma história que está sendo constantemente escrita e reescrita, de uma obra que apresenta, por meio de suas personagens, um quadro variado da sociedade contemporânea, que tem como principal representante a personagem Oskar Matzerath, e que propicia ao leitor a possibilidade de uma reflexão sobre o processo social. Reflexão que em alguns momentos pode incomodar e fazer com que seja escutada, em meio a ela, a canção que tanto incomodava a Oskar: “A Bruxa Negra está aí? Sim, sim, sim¹⁵!”.

Referências bibliográficas

BARUDIO, Günter. “Günter Grass: Im Filmbild bleibt das Literarische auf der Strecke.” In: *Filmfaust* 14. Berlin, Jun./Jul,1979, 19-27

¹⁵ “Ist die Schwarze Köchin da? Ja – Ja – Ja!” (p.493)

- BOTHEYROID, Paul F. *Ich und Er*. First and third person self-reference and problems of identity in three contemporary german-language novels. Paris: Mouton, 1976.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel: a comprehensive anthology*. New York : The Free Press, 1967
- GALLE, Helmut Paul Erich . “Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig, G. de Bruyn e Chr. Wolf”. In UMBACH, Rosani Ketzer (Org.) *Memórias da repressão*. Santa Maria: PPGL – UFSM, 2008.
- GERSTENBERG, Renate. *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980.
- GRASS, Günter. *Die Blechtrommel* Frankfurt a. M: Fischer Bücherei, 1960.
- _____ ; SCHLÖNDORFF, Volker. *Die Blechtrommel als Film*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1979.
- _____. “Rückblick auf *Die Blechtrommel* oder der Autor als fragwürdiger Zeuge”. In: SCHLÖNDORFF, Volker. “*Die Blechtrommel*” *Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1979.
- _____. *O tambor*. Tradução de Lúcio Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MAYER, Hans. *Die umerzogene Literatur : deutsche Schriftsteller und Bücher 1945-1967*. Berlin : Siedler, 1988.
- MAZZARI, Marcus Vinícius. *Romance de formação em perspectiva histórica: o Tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- NEUHAUS, Volker. *Günter Grass, Die Blechtrommel : interpretation*. München : Oldenbourg, 1992.
- SCHLÖNDORFF, Volker. “*Die Blechtrommel*” *Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1979.
- STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.
- VORMWEG, Heinrich. *Günter Grass*. Hamburg: Rowohlt, 2002.

Filme

- DIE BLECHTROMMEL. Direção: Volker Schlöndorff. Produção: Anatole Daumane e Franz Seitz. Intérpretes: Mario Adorf, Angela Winkler, David Bennent, Daniel Olbrychski, Katharina Thalbach, Charles Aznavour, Tina Engel, Berta Drews, Fritz Hakl, Mariella Oliveri e outros. Roteiro: Volker Schlöndorff, Franz Seitz e Jean-Claude Carriere. Música: Maurice Jarre. Alemanha / França / Polônia / Iugoslávia: Bioskop Film, 1978. 1 DVD (136 min.), son., leg., color.

À procura da literatura austríaca: da construção à análise de um mito

Ruth Bohunovsky¹

Sie fragen mich, ob man von einer spezifisch österreichischen Literatur sprechen kann. Die Bejahung dieser Frage ist mir selbstverständlich. Die spezifische Besonderheit der österreichischen Literatur ist zwar nicht leicht zu bestimmen, aber jeder empfindet sie.

Thomas Mann

Die Frage, ob es eine österreichische Literatur gebe, ist schon in die Jahre gekommen und daher verdientermaßen auch schäbig geworden. [...] Wissenschaftstheoretisch kann man diese Fragestellung sehr wohl aber auch als obsolet abtun. [...] Zum andren wiederum verstört doch – und das wäre auch als ein deutscher Nationalismus „à rebours“ zu denken -, wenn da plötzlich Thomas Bernhard oder Peter Handke oder Ingeborg Bachmann schlicht als deutsche Dichter figurieren und fraglos in den Zusammenhang der „deutschen Literatur“ eingebunden werden.

Wendelin Schmidt-Dengler

Abstract: This paper presents an overview of the central arguments of some studies and essays about Austrian literature (Menasse; Schmidt-Dengler; Sebald, Weiss, Zeyringer) that are concerned with the existence of a difference between the Austrian and other German language literatures. To illuminate the core points of these discussions, we will compare them to representative arguments about Austrian literature from post-war decades. The aim is to show that contemporary German literature studies in Austria do not dedicate themselves any more to the construction of an “Austrian myth” or to the search of an alleged “essence” of national literature. On the contrary, the construction of an “Austrian myth” has been replaced by analyses of this myth as well as the social and historical contexts that surround the literary

¹ Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora Adjunta na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Email: ruth.bohunovsky@uol.com.br.

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

production of the country. In spite of the argumentative discrepancies between the different approaches – which are closely aligned with the formation of the Austrian nation -, the continuing insistence on the part of contemporary German literature studies in Austria on the distinctiveness of Austrian literature is interesting to observe.

Key-words: Austrian literature – Austrian identity – history of literature

Zusammenfassung: In diesem Beitrag werden zentrale Argumente wissenschaftlicher Publikationen und Aufsätze (MENASSE; SCHMIDT-DENGLER; SEBALD, WEISS, ZEYRINGER) über die österreichische Literatur zusammengefasst und näher beleuchtet, insbesondere jene, die sich auf die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur neben anderen Literaturen in deutscher Sprache beziehen. Um diese Debatten in ihren historischen Zusammenhang zu stellen, werden sie mit theoretischen Ansätzen v.a. der Nachkriegszeit verglichen, die sich dem selben Thema widmen. So können wir feststellen, dass sich die jüngere österreichische Germanistik nicht mehr der Konstruktion eines „österreichischen Mythos“ widmet, genauso wenig wie der Diskussion über das, was das „Wesen“ der österreichischen Literatur ausmachen könnte. Diese Konstruktion wurde von der Analyse des „österreichischen Mythos“ abgelöst, sowie von Diskussionen über die sozio-historischen Kontexte, in denen österreichische Literatur produziert und rezipiert wird. Trotz dieser argumentativen Unterschiede zwischen den verschiedenen Ansätzen – die ihrerseits wieder eng mit der historischen Entwicklung des Staates Österreich verbunden sind -, ist es interessant festzustellen, dass es weiterhin ein signifikatives Bestehen auf die Besonderheit der österreichischen Literatur gibt, die oft übersehen wird - im Sinne der oben angeführten Germanisten und Schriftsteller jedoch nicht übersehen werden sollte.

Schlüsselwörter: österreichische Literatur – österreichische Identität – Literaturgeschichte

Resumo: Este artigo procura resumir e ilustrar argumentações centrais de estudos teóricos e ensaios sobre a literatura austríaca (MENASSE; SCHMIDT-DENGLER; SEBALD, WEISS, ZEYRINGER) que se referem, especificamente, à questão da existência de diferenças entre essa literatura e outras em língua alemã. Para elucidar os debates mais recentes, os contrastamos com argumentações representativas acerca da literatura austríaca das primeiras décadas do pós-guerra. Ao comparar as diferentes abordagens, podemos perceber que a germanística austríaca atual deixou de se esforçar na construção de um “mito austríaco” e na procura do que seria a “essência” da literatura desse país. Passou da construção à análise do mito austríaco e do contexto sócio-histórico no qual se insere a produção literária da Áustria. Há diferenças argumentativas substanciais entre abordagens tradicionais com viés essencialista e as dos referidos teóricos. Ao mesmo tempo, é significativa a insistência por parte de germanistas e pensadores contemporâneos em se aceitar a existência (muitas vezes ignorada) de uma literatura austríaca cuja especificidade – resultante, sobretudo, de peculiaridades dos contextos histórico-políticos nos quais se inserem os escritores austríacos – não deve ser ignorada em pesquisas da área.

Palavras-chave: literatura austríaca – identidade austríaca – história da literatura

1 Introdução: há uma literatura austríaca?

Embora a questão da existência de uma literatura especificamente austríaca seja muitas vezes tida como “obsoleta” e, por essa razão, relegada ao total esquecimento ou dissolução de diferenças entre uma literatura alemã e uma austríaca, essa discussão pode causar certa “perturbação”, como indica a epígrafe acima, da autoria de Wendelin Schmidt-Dengler, o mais conhecido e renomado germanista austríaco das últimas décadas. No Brasil, a omissão de eventuais diferenças parece ir mais longe – pelo menos em alguns momentos –, atingindo não apenas a produção literária do referido país”, mas o país como um todo. Para fins ilustrativos, cito um exemplo encontrado no contexto brasileiro: no *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (1998), da editora Michaelis, podemos ver as seguintes definições do lexema “alemão”:

alemão *adj* (*lat* *alemanu*) Concernente ou relativo à Alemanha. Pl: *alemães*.
Fem: *alemã, alemoa*. *Sm* 1 O natural da Alemanha. 2 Língua dos alemães. 3 *gir*
 Oponente, membro de grupo oposto ou rival.

Ao ler a definição de alemão como “língua dos alemães”, causa estranheza a falta de referência aos outros países que têm o alemão como língua oficial. Surpreende o fato de que, ao mesmo tempo em que o dicionário exclui esses países e suas populações de fala alemã, ele inclui uma gíria muito pouco usada².

O exemplo supracitado certamente não é representativo para discursos brasileiros sobre os países de língua alemã³. Mas, ele pode ser considerado sintomático de uma postura frequente, isto é, a tendência de incluir a pequena Áustria no vizinho maior e mais conhecido e a este atribuir a si seus produtos culturais. Não se trata aqui, porém, de uma exclusividade do Brasil, como mostra o renomado germanista austríaco Klaus Zeyringer na parte introdutória da sua obra de referência *Österreichische Literatur seit 1945* (Literatura austríaca desde 1945). Nesse livro, o estudioso aponta

2 Outro exemplo, de teor anedótico: No dia 12 de fevereiro de 2010, o jornal paraense Gazeta do Povo publicou uma resenha do filme *A Fita Branca*, que ganhou a Palma de Ouro de Melhor Filme no festival de Cannes em 2009. Seu diretor e roteirista, o austríaco Michael Haneke, é denominado “diretor alemão” no artigo (Gazeta do Povo, 12 de fevereiro de 2010, Caderno G: 4). Haneke nasceu em Munique. Sendo o autor do artigo um brasileiro, talvez tenha se confundido por estar acostumado com o *jus solis* adotado pelo Brasil. Isso, porém, não se aplica na Alemanha, nem na Áustria.

3 Nesse sentido, é importante também mencionar que, no Dicionário Houaiss da Língua portuguesa (2001) e no Novo Aurélio (1999), as definições do lexema “alemão” são mais precisas e não deixam dúvida de que se referem à língua oficial não apenas da Alemanha, mas também da Áustria e da Suíça. Certamente, seria interessante analisar as abordagens críticas sobre a literatura austríaca também em trabalhos brasileiros voltados para a literatura em língua alemã. Como tal análise extrapolaria os limites e objetivos do presente trabalho, vamos deixá-la para um momento futuro.

vários exemplos de tentativas insustentáveis de “incorporação” da Áustria à “cultura alemã” por intelectuais, jornalistas e cientistas alemães (ZEYRINGER 2008: 24-26) nas últimas décadas. Zeyringer alega com toda razão que, enquanto outras literaturas não estariam confrontadas com a questão da legitimidade da sua existência, como a literatura argelina, a brasileira ou a própria alemã, a austríaca se encontraria, há décadas, na incômoda posição de ter de se indagar se o seu objeto de interesse realmente existe (ZEYRINGER 2008: 23).

Existe uma literatura austríaca? Em tempos de hibridização cultural e múltiplas identidades, de transnacionalidade e globalização, essa pergunta é um tanto suspeita de aludir a um nacionalismo ultrapassado, chauvinismo ou, na melhor das hipóteses, provincianismo. Como o adjetivo “alemão” é ambíguo – pode se referir tanto a algo concernente ao país Alemanha quanto à língua alemã –, a crítica literária prefere, muitas vezes, usar a expressão politicamente correta de uma “literatura em língua alemã”, evitando assim a impressão de um possível “germanocentrismo”. Porém, tal procedimento não evita, necessariamente, a homogeneização das diversas literaturas em língua alemã. Ao mesmo tempo, existem também estudiosos que fazem questão de usar a expressão “literatura alemã” para se referir a toda a produção literária escrita nessa língua, considerando desnecessária qualquer diferenciação entre as diversas literaturas nacionais e/ou regionais (p. ex. SCHLAFFER 2002).

Diante desse quadro, chamam a atenção diversas publicações recentes sobre a literatura austríaca escritas por renomados críticos literários e germanistas que defendem justamente a necessidade de se estudar e pesquisar a literatura desse país no seu contexto específico, levando em consideração aspectos e relações que a diferenciam de outras literaturas em língua alemã. São esses trabalhos que formam o ponto de partida do presente trabalho: Menasse (2005); Schmidt-Dengler (org.) (1995); Sebald (2006, 2004); Zeyringer (2008); Schmidt-Dengler (2010)⁴. Longe de procurar algo como a “essência” da literatura austríaca, qualquer coisa que pudesse caracterizar intrinsecamente obras literárias provenientes de autores austríacos ou uma definição de uma “literatura nacional” nos moldes do século XIX, as argumentações desses autores

⁴ Entre os autores aqui citados, Zeyringer e Schmidt-Dengler foram os que fizeram os estudos mais abrangentes e aprofundados sobre o tema ora tratado – o que justifica o enfoque especial dado às suas publicações neste trabalho.

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

apontam muito mais para as interdependências e correlações da literatura com contextos sócio-históricos singulares, com realidades extratextuais relevantes para a socialização de autores austríacos, mas muitas vezes negligenciadas quando se olha para a produção literária “em língua alemã” como um todo.

Assim, podemos observar que, ao mesmo tempo em que a literatura contemporânea ocupa frequentemente a função de ilustrar ou representar a desconstrução e/ou o questionamento de fronteiras e identidades ou culturais nacionais (mais ou menos) rígidas, ignorar tais fronteiras e as diferenciações que elas simbolizam pode levar a reações críticas e de protesto, principalmente da parte de minorias que se veem “incorporadas” num todo com o qual não se identificam na medida pressuposta pelos porta-vozes da inclusão.

Uma discussão sobre a literatura austríaca não pode ser feita sem se admitir o papel importante que a Alemanha ocupa inevitavelmente em qualquer debate desse teor, seja como fator de identificação, de estranhamento ou de diferenciação. Essa questão é abordada brevemente neste trabalho. Depois disso, procuramos expor, de maneira ilustrativa, aspectos sócio-históricos da Áustria que têm sido apontados, nos trabalhos críticos dos autores supracitados, como relevantes para os desdobramentos literários desse país depois de 1945: a difícil construção de uma identidade nacional, vinculada ao papel autoconferido de “vítima” do sistema nacional-socialista e a um espírito político extremamente conservador e tradicionalista, e o papel fundamental da *Sozialpartnerschaft* na vida política e cultural do referido país até, no mínimo, os anos 80. Não pretendemos oferecer, com tal seleção de tópicos, um quadro abrangente de todos os fatores que poderiam ser definidos como importantes para um estudo aprofundado da literatura austríaca e seu contexto sócio-histórico. Com os exemplos destacados neste trabalho, temos o objetivo de ilustrar o deslocamento do interesse principal da crítica que defende atualmente a especificidade da produção literária da Áustria, em comparação com abordagens mais tradicionais. Assim, esses exemplos ajudam a ilustrar que, mesmo em abordagens mais recentes sem foco essencialista, não se deixou de lado a defesa veemente da existência de uma literatura austríaca autônoma⁵.

⁵ É mister mencionar que literatura austríaca nem sempre é literatura em língua alemã. Além das línguas dos imigrantes das décadas mais recentes, há minorias autóctones cujas contribuições fazem da literatura austríaca uma literatura plurilíngue, como as minorias judias, eslovenas, croatas e húngaras. Por fugir do escopo

2 Áustria e Alemanha – delimitações e incorporações

“Nada estimula tanto o desejo de trabalhar com uma história da literatura austríaca como o fato de as histórias de literatura serem elaboradas na Alemanha, no caso concreto, na RFA⁶, e de procederem, em conformidade com esse fato, nas suas escolhas, sua periodização, caracterização e avaliação” (SCHMIDT-DENGLER; ZEYRINGER 1995: 14). Em 1995, num tom bastante indignado em relação a tal situação, Schmidt-Dengler e Zeyringer ainda consideravam uma história da literatura austríaca um “desiderato” (SCHMIDT-DENGLER; ZEYRINGER 1995: 13). Desde então, os nomes desses dois germanistas têm se tornado representativos para as tentativas de se diminuir tal lacuna. Em 1998, Zeyringer publica a primeira edição da sua *Österreichische Literatur 1945-1998*. Rapidamente esgotada a primeira, ele publica uma segunda edição (2001) e, em 2008, uma nova versão revisada e complementada, intitulada *Österreichische Literatur seit 1945*. A obra mais importante de Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, acaba de ser relançada (2010), menos de dois anos após o falecimento repentino do autor.

Numa das primeiras publicações à procura da literatura austríaca sem viés essencialista, a coletânea *Literaturgeschichte: Österrich: Prolegomena und Fallstudien* (História literária: Áustria: prolegômenos e estudos de caso), organizada por Schmidt-Dengler e outros (1995), Walter Weiss, um dos autores, polemiza ao resumir o que teria sido uma máxima influente desde Herder e os irmãos Grimm até a germanística de hoje: “Literatura em língua alemã é literatura alemã. Todas as especificidades devem, portanto, ser desprezadas” (WEISS 1995: 22). Schmidt-Dengler e Zeyringer se posicionam claramente contra essa “máxima”, mas advertem que as polêmicas contra a praxe de incorporação da literatura austríaca pela alemã podem, por sua vez, gerar outro tipo de dependência (1995: 14). Embora Zeyringer afirme que, para que a “literatura austríaca não caia na vala comum alemã” (ZEYRINGER 2008: 15), a “questão principal” de todo germanista que se dedica à literatura austríaca contemporânea são os “*Revieregrenzen*” (limites de território), é importante ressaltar que existe um consenso,

do presente trabalho, não abordamos esse domínio da literatura da Áustria, mas indicamos a antologia *Neue österreichische Lyrik und kein Wort Deutsch* (Nitsche; Gitterle 2008) para um panorama representativo sobre a produção literária de poetas austríacos que não escrevem em alemão.

⁶ República Federal da Alemanha.

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

também entre os teóricos aqui abordados, de que não seria válido desconsiderar a literatura alemã como constitutiva para a austríaca.

Há inúmeros exemplos de trabalhos críticos e histórias da literatura em língua alemã que associam a literatura austríaca com a Alemanha, sem maiores explicações ou justificativas. Zeyringer pergunta, por exemplo, por que, num livro intitulado *Deutschland erzählt – von Rilke bis Handke* (A Alemanha conta – de Rilke até Handke), os textos dos dois autores mencionados no título seriam provenientes da Alemanha (ZEYRINGER 2008: 24). Ou, por que, nas coletâneas organizadas por Marcel Reich-Ranicki, com os títulos “de Arthur Schnitzler até Robert Musil” e “de Joseph Roth até Hermann Burger”, se trataria de *Deutsche Erzähler des 20. Jahrhunderts* (Narradores alemães do século XX) (ZEYRINGER, 2008: 24). Além de vários outros exemplos de publicações nas quais autores austríacos são apresentados como alemães, Zeyringer cita também um estudo de Gabriele Holzer, pesquisadora que aponta para a relação entre a ideia da “nação de cultura alemã” e a suposta “incapacidade” dos alemães de “entender os austríacos como não-alemães” e que se declara “desconfiada” em relação a tentativas de “desnacionalização” da literatura quando tais movimentos são impostos a nações menores (HOLZER 1995 apud ZEYRINGER 2008: 25)⁷. É mister mencionar aqui ainda a seguinte observação crítica de Schmidt-Dengler: “No que diz respeito à literatura austríaca em histórias de literatura alemãs (Hanser, Rowohlt, Reclam, UTB), sinto falta, não raramente, da sensibilidade justa que existia em relação à RDA⁸” (SCHMIDT-DENGLER 2010: 18).

Diante desse quadro, é interessante fazer uma pequena referência ao livro *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur* (A curta história da literatura alemã), de Heinz Schlaffer (2008). O estudioso responde afirmativamente à pergunta se existe “uma história singular da literatura alemã” (SCHLAFFER 2008: 10) e argumenta que há uma “unidade interna” nessa literatura, produzida “pela [sua] relação alternante, mas nunca indiferente” frente à “religião cristã, sobretudo suas vertentes místicas, protestantes e pietistas” (SCHLAFFER 2008: 20). Diante dessa linha de argumentação –

7 No referido livro de Zeyringer (2008), consta uma lista abrangente de comentários e argumentações mais extensas de escritores e jornalistas alemães que questionam ou negam a pertinência de qualquer tipo de consideração sobre a especificidade do contexto sociocultural-histórico da Áustria em discussões acerca da história literária da língua alemã. Referindo-se a um estudo de Holzer (1995), Zeyringer lista nomes como Sigmund Freud, Peter Handke, Fritz Lang, Robert Musil, Franz Kafka, Franz Werfel, Arnold Schönberg, Karl Kraus, Otto Weininger, Norbert Gstrein e Romy Schneider, que em diversos momentos teriam sido “naturalizados” alemães (Zeyringer 2008: 25).

8 República Democrática Alemã, isto é, a antiga Alemanha comunista.

embora, sem dúvida, elucidativa no que diz respeito a uma parte da literatura “em língua alemã” –, a produção literária proveniente dos países (católicos!) do império austro-húngaro é atribuída de antemão à literatura “alemã” – o que significa, conseqüentemente, que é avaliada e discutida a partir dos critérios definidos como relevantes para a produção literária das regiões majoritariamente protestantes⁹. Assim, de acordo com Schlaffer, a “literatura alemã” teria sido “assunto do norte protestante” até o século XX, quando duas cidades católicas, “que não ocuparam nenhum papel importante na história da literatura alemã até o século XIX: Viena e Praga” (SCHLAFFER 2008: 134), finalmente, ganhariam algum destaque. Partindo desse raciocínio, será difícil para as literaturas austríaca e suíça, por exemplo, não perderem seu papel de periféricas, já que teriam de determinar sua posição sempre em relação ao país que, usando as palavras de Zeyringer, detivesse o “poder de definição” e dependeriam do “tapinha nas costas” desse poder (ZEYRINGER 2008: 24).

Schlaffer comenta com certa ironia sobre a tendência, nos últimos anos, “de se olhar para a literatura suíça, a austríaca e, pasme, até a literatura do Tirol do Sul¹⁰, como territórios (sic) independentes”, e da exigência de se observar como sendo um “conceito generalizante” o de uma “literatura de língua alemã” (SCHLAFFER 2008: 12). Como os vários autores citados por Zeyringer, Schlaffer repete o movimento de partir da socialização histórico-política alemã e inclui a Áustria e a Suíça no conceito de uma “literatura alemã”. Desse modo, essas literaturas não deixam o lugar de apêndice, sendo consideradas como “exceções amáveis de uma norma” (ZEYRINGER 2008: 29). Não é de se admirar o fato de serem geralmente germanistas austríacos e suíços os que apontam para a existência de distintivos entre a literatura alemã e aquelas dos seus respectivos países. Na Suíça, já em 1970, o germanista suíço Max Wehrli questionou, por exemplo, se haveria uma história da literatura “alemã” (1970). O escritor e germanista alemão W.G. Sebald é uma exceção nesse cenário, pois são de sua autoria duas coletâneas de ensaios sobre a literatura austríaca (2004; 2006), nas quais procura analisar algumas das “relações complexas” que lhe parecem ser “constitutivas” para a literatura austríaca (2006: 9).

⁹ É mister lembrar que a Alemanha também tem uma expressiva população católica, especialmente na Baviera, mas também em outras regiões.

¹⁰ Tirol do Sul é uma província italiana, onde a maioria da população fala o alemão como primeira língua.

Uma problemática concreta do alinhamento da literatura austríaca pela literatura alemã é a periodização, como apontam Schmidt-Dengler e Zeyringer: “As cesuras temporais não podem simplesmente ser vertidas da historiografia literária alemã para a Áustria, já que as condições, as estruturas e os entrelaçamentos do ‘lugar histórico’ da literatura austríaca são claramente diferentes” (1995: 16). Os referidos estudiosos apontam que o período literário do *Sturm und Drang* assim como o naturalismo não têm muita relevância na Áustria (cf., por exemplo, 1995: 16). Em outros momentos, a literatura austríaca se manifestou de forma incomparável: na “*Biedermeierzeit*”, na “*Jahrhundertwende*” (virada do século) ou na época do “*Volkstheater*” (teatro popular) (WEISS 1995: 25-26). Uma continuidade temática relevante na literatura austríaca é o “mito habsburgo” (MAGRIS 2000), destacado, por exemplo, por Thomas Bernhard, que declara a história do império dos habsburgos como responsável pela mistura de “amor e ódio” que ele sente pela Áustria e que seria, por sua vez, “a chave para tudo que [ele] escrev[e]” (BERNHARD 1983 apud ZEYRINGER 2008: 27). Referindo-se mais especificamente às condições históricas de produção e recepção, Schmidt-Dengler ressalta que “a história austríaca na sua especificidade é claramente distinguível da alemã, sobretudo desde 1806” e ilustra essa afirmação com a listagem das datas “1866, 1914, 1918, 1933, 1934, 1945 e 1955”, que ocupam “para a história da mentalidade e da literatura austríaca uma função bem diferente dessas mesmas datas para a história alemã” (SCHMIDT-DENGLER 2010: 16).

O campo do trabalho científico que se dedica especificamente à “literatura austríaca” é a história literária dedicada à produção e recepção de textos literários num âmbito social, político e histórico concreto, uma história social da literatura. Como ressaltam Schmidt-Dengler e Zeyringer: “quem sabe acerca das interações de natureza social e política nas quais os autores austríacos estão inseridos, deve saber também que é justamente nesse campo que as diferenças podem ser mostradas” (SCHMIDT-DENGLER; ZEYRINGER 1995: 15). Weiss resume de maneira semelhante:

A fusão – comum na germanística de hoje – de língua e nação estorva ou até impede uma aproximação com a literatura austríaca que leve a sério os aspectos históricos e cultural-históricos constitutivos de uma maneira adequada. A literatura austríaca não pode ser definida por meio de uma dicotomia de línguas, língua austríaca vs. língua alemã. Ela também não pode ser incorporada, de

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

modo linguocentrista, como “literatura alemã”. [...] ¹¹Além disso, as especificidades austríacas devem ser consideradas também em obras literárias escritas em outras línguas que não o alemão, e não apenas nas do período da “grande Áustria”, da monarquia dos Habsburgos, mas também naquelas da literatura da Segunda República. (WEISS 1995: 24) ¹².

3 A literatura a serviço da restauração nacional

As histórias nacionais da Áustria e da Alemanha divergem muito. Entendemos a Alemanha, no sentido de Jürgen Habermas (1999), como um país que se desenvolveu da “nação” – uma comunidade linguística, cultural, histórica e/ou política – para o “Estado” – entendido como conceito jurídico. Em contrapartida, a Áustria nas suas fronteiras atuais tornou-se primeiro um Estado. Fazer dele uma nação tornou-se uma necessidade política, para satisfazer as exigências dos aliados que, durante os primeiros dez anos depois da Segunda Guerra Mundial, ocuparam o país. Só mais tarde, décadas depois da fundação da Segunda República, a população começou a entender a Áustria como uma nação. De acordo com Menasse, a insistência política do pós-guerra de fazer referência a uma suposta “grande história austríaca”, em combinação com a falta de qualquer debate sobre “as continuidades pessoais e estruturais do tempo nazista”, “funcionou” (MENASSE 2005: 39). Atualmente, mais ou menos 90 por cento da população concordaria com a afirmação de a Áustria ser uma “nação” (MENASSE 2005: 39).

A época da Primeira República (1918 até 1934) foi marcada por uma enorme desconfiança e descrença na condição de sobrevivência da pequena república que tinha restado do grande império austro-húngaro. A “*Rede über Österreich*” (discurso sobre a Áustria), de Anton Wildgans (1930) – que, na época, causou muita reação e discussão –, foi uma das primeiras tentativas de criar um imaginário positivo acerca daquilo que seria a Áustria e o austríaco. É interessante notar que, embora ressaltando o papel político central da minoria “alemã”, Wildgans define a “multiplicidade dos povos” que a Áustria herdou do império austro-húngaro e a suposta “humanidade” do seu povo como fundamentos do seu caráter, em clara distinção em relação aos “germanos”

¹¹ Weiss cita Frank Kafka, Franz Werfel, Elias Canetti, Paul Celan e Franz Csokor como autores em cujas obras a “diferenciação entre a língua nacional alemã e o alemão da monarquia (reformada)” seria “especialmente razoável” (Weiss, 1995: 24).

¹² Esta tradução, assim como todas as outras de livros não traduzidos para o português, é nossa.

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

(WILDGANS 1930) – interpretação que se evidenciou exageradamente otimista. Mais tarde, depois da catástrofe da guerra e no contexto da procura de uma possível identidade austríaca positiva, Heimito von Doderer, no seu grande romance *Die Strudelhofstiege* (A escadaria de *Strudelhof*^{d3}) (primeira publicação em 1966), situado nos anos após a Primeira Guerra Mundial, retoma esse imaginário multicultural da Áustria no qual o país procurava enraizar sua “nova” identidade oficial depois da Segunda Guerra Mundial. Vinculado explicitamente a um distanciamento em relação aos alemães, esse imaginário aparece já na primeira página do referido romance, quando se introduz o personagem Doktor Negria no contexto das nacionalidades que outrora tinham composto o império austro-húngaro:

Desde sempre havia esses romenos e búlgaros em Viena, geralmente no circuito da universidade ou da academia de música. Estava-se acostumado com eles: com seu jeito de falar, que se impunha cada vez mais junto com o austríaco, seus remoinhos de cabelo grosso acima da testa [...]. Sem dúvida, continuavam a ser estrangeiros (esses que recebiam constantemente pacotes enormes com as suas delícias nacionais), porém não tão consolidadamente estrangeiros como os alemães do norte [...] (DODERER 1977: 9).

A constante descrença numa nação austríaca – entre outros fatores, apontada como responsável pelo surgimento do austro-fascismo e do entusiasmo popular pela anexação ao *Deutsches Reich* em 1938 – continuou depois de 1945. Ainda em 1956 (depois de mais de dez anos de propaganda pró-nação-austríaca!), a “nação alemã” parecia mais atraente como elemento identificador: nesse ano, 46% da população se entendeu como pertencente ao “povo alemão” (MENASSE 2005: 37).

Os esforços políticos – exigidos e apoiados pelos aliados – para construir um Estado nacional viável e uma genuína “identidade austríaca” depois de 1945 se basearam, sobretudo, numa defesa da Áustria como a primeira “vítima” do nacional-socialismo. Assim, atou-se a suposta identidade austríaca aos tempos pré-nazistas (sobretudo ao século XIX), evitando-se um debate crítico sobre a participação da própria população no *Terceiro Reich*. De acordo com Zeyringer,

[d]iferentemente de outros lugares, diferentemente da RFA, uma ideologia austríaca oficial construiu os fundamentos do Estado sobre a “declaração de

¹³ Nome de uma escadaria estilo art nouveau, em Viena.

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

Moscov¹⁴ de 1943, sobre o amplo recalçamento do tempo nazista e da adaptação católico-fascista do *Ständestaat*¹⁵ e, também, sobre a assim chamada “continuidade”, uma tradição retrógrada austríaca. (ZEYRINGER 2008: 30).

Schmidt-Dengler prefere uma argumentação mais cautelosa e não concorda com a ênfase dada pela pesquisa na suposta “continuidade sem nenhuma ruptura” (SCHMIDT-DENGLER 2010: 26). Ele destaca que, depois de 1945, a maioria dos escritores teria se distanciado da ideologia nazista, porém – e Schmidt-Dengler faz questão de ressaltar que tal fato seria de suma importância para ele – não se distanciaram daquilo que era “o nazista dentro de si: a relação com a própria postura foi marginalizada” (SCHMIDT-DENGLER 2010: 26). Essa interpretação não diverge muito daquela de Menasse (2005), que denomina a Áustria o país do “*Entweder-und-oder*” (ou-e-ou), onde posturas conflitantes não se excluem, mas conseguem achar um *modus vivendi*.

Como destacam os autores nos quais este trabalho está fundamentado, o referido contexto político depois de 1945 teve reflexos na literatura, devido primordialmente a um amplo entrelaçamento entre política cultural – cujo objetivo principal era a construção de uma “identidade austríaca” positiva baseada em “valores eternos” (ZEYRINGER 2009: 88) de uma suposta cultura nacional – e a produção literária. A “reconstrução” do país e de uma identidade nacional trouxe consigo uma “reconstrução” de uma literatura tradicionalista (ZEYRINGER 2009: 88). Diferentemente da Alemanha – onde o *Gruppe 47* (Grupo 47) marcou uma ruptura e uma crítica radical da ideologia nazista e seus resíduos na sociedade pós-guerra –, na Áustria daquela época, não houve uma ruptura radical, nem com o fascismo, nem com o fascismo doméstico, o austro-fascismo (1934-1938). O domínio literário foi marcado por uma continuidade ideológica cujo objetivo era o apagamento da diferença, e autores que se opunham a essa situação foram ignorados, decidiram emigrar ou, como Jean Améry, se negaram a voltar a viver no seu país de origem. Como aponta Zeyringer, depois da guerra, muitos funcionários da época do austro-fascismo voltaram a posições-chave da vida cultural do país (ZEYRINGER 2008: 53). O escritor Alexander Lernet-Holenia disse, ainda em 1945, a frase que resume a tendência restaurativa e a falta de vontade de uma postura mais autocrítica que vingaram até os anos 60: “De fato, só precisamos continuar onde fomos

14 Trata-se de uma declaração dos aliados de que poderiam reconhecer a Áustria como a primeira “vítima” da Alemanha nazista, caso o país colaborasse para a sua “liberação”. Essa “teoria de vítima” só foi colocada em discussão pública em ocasião do “caso Waldheim”, em 1986.

15 Sistema político autoritário, também denominado de austro-fascismo, de 1933/34 até 1938.

interrompidos pelos sonhos de um louco” (LERNET-HOLENIA 1945 apud ZEYRINGER 2008: 53).

O percurso pessoal e literário de Lernet-Holenia é, aliás, sintomático da restauração da vida cultural da época. Em 1942, ainda como membro da *Reichsschrifttum-Kammer* (câmara imperial dos escritores)¹⁶, o autor deu a ideia para o filme *Die große Liebe* (O grande amor), com Zarah Leander, filme comercial que enaltece os preceitos nazistas e que teve sucesso estrondoso naquela época. Depois da guerra, Lernet-Holenia tornou-se um símbolo da continuidade austríaca na vida social e política. Para tal representação simbólica contribuiu o fato de que ele “não só ‘tinha visto’ o imperador”, mas talvez pudesse ser um filho ilegítimo dele (MENASSE 2005: 139). Como era politicamente imprescindível ter fama de antifascista depois de 1945 – uma “necessidade política perante os aliados”, mas não necessariamente para a nova “identidade austríaca” interna (MENASSE 2005: 20-21) –, Lernet-Holenia beneficiou-se do fato de seu romance *Mars im Widder* (Marte em Áries), uma “recusa nobremente cifrada a Hitler”, ter sido proibido pelos nazistas em 1940 (MENASSE 2005: 139). Em 1969, renunciou de sua função como presidente do *P.E.N. Club* austríaco como forma de protesto contra o Prêmio Nobel concedido a Heinrich Böll que, para Lernet-Holenia, teria sido por demais comprometido com vertentes políticas da esquerda. Com raízes claramente comprometidas com a ideologia nazista, mas mesmo assim com a fama oficial de antifascista, Lernet-Holenia pode assim ser citado aqui como mais um exemplo da Áustria pós-guerra, o “*Land des Entweder-und-oder*” (MENASSE 2005: 36).

Podemos citar ainda alguns outros exemplos que ilustram a falta de uma ruptura clara com a ideologia nazista: uma palestra de Karl Heinrich Waggerl – um dos autores mais lidos e reconhecidos na Áustria ainda em 1972 e, bem antes disso, um dos escritores preferidos pelo sistema nazista – com o título “Elogio à pátria”, que corresponde a uma outra declaração dele, publicada em 1939 na revista *Ewiges Deutschland* (Eterna Alemanha) (ZEYRINGER 2008: 54). Em 1964, um discurso de Thomas Bernhard foi introduzido por Hermann Stuppäck, outrora *Gaukulturhauptstellenleiter*, alto funcionário nazista (ZEYRINGER 2008: 61). Ainda em 1992, alguns políticos importantes do país participaram como convidados honoríficos de um encontro da “*Kameradschaft IV/Waffen-SS*”, enquanto nenhum político austríaco

¹⁶ Uma das principais organizações criadas a partir do Reichskulturkammergesetz (Lei Câmara Imperial de Cultura) que centralizou e fortaleceu o domínio dos nacional-socialistas na área de cultura.

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

esteve presente numa homenagem à liberação do campo de concentração Mauthausen (MENASSE 2005: 109)¹⁷. O cânone literário se constituiu até os anos 70 pela “literatura dos *Reichsverweser*” – com uma tendência claramente “*völkisch*” (nacionalista e de acordo com as premissas ideológicas do nazismo) e uma forte propensão anticomunista. São autores representativos dessa época: Bruno Brehm, Max Mell e Karl Heinz Waggerl (ZEYRINGER 2009: 88). Nas suas obras, manifesta-se uma glorificação da *Heimat* (pátria), da natureza e da paisagem como, por exemplo, no conto “*Fröhliche Armut*” (Pobreza feliz), de Waggerl (1986). Autores críticos da “primeira geração” como Ilse Aichinger – *Die größere Hoffnung* (A esperança maior) (1948) – pertenciam, nas palavras de Zeyringer, à “modernidade rejeitada” (2009: 93) no próprio país, mesmo quando reconhecidos fora dele. Paula Ludwig, que voltou do exílio brasileiro em 1953, deixou a Áustria novamente em 1956, devido à “atmosfera política insuportável” (ZEYRINGER 2009: 95) e se instalou em Wetzlar.

Numa entrevista recente para um jornal austríaco, o ex-diretor do *Burgtheater* (teatro nacional austríaco) em Viena, o alemão Achim Benning, lembra da impressão que teve da capital austríaca quando lá chegou poucos anos depois do fim da guerra, como estudante de filosofia, germanística e história, reforçando a situação do “horível ar misturado” (“*grausliche Mischluft*”) que reinava na cidade – e que de acordo com Benning ainda a marca:

Para mim, algo era absolutamente incompreensível: que os velhos nazistas trabalhassem na maior harmonia com aqueles que tinham acabado de voltar do exílio. Eles estavam sentados juntos na dramaturgia vienense e se davam as mãos. Hans Niederführ, que tinha notificado em Berlim a “*Entjudung*” do seminário Reinhardt em 1938, de repente se apresentou como papa de Reinhardt. (FREITAG 2010: 3).

Não houve mudanças radicais nesse “novo” começo. De acordo com Menasse, “houve figuras como Lernet-Holenia [...], mas nem de longe houve um debate literário adequado do fascismo e da guerra”, ou seja, “a Áustria não produziu nenhum Borchert, nem um Grupo 47” (MENASSE 2005: 40). Muito pelo contrário, “os arquitetos da Áustria viam a literatura como base fundamental da identidade austríaca”, cuja função

¹⁷ Poucas semanas antes do fim da guerra, 500 presos que tinham conseguido fugir do campo de concentração de Mauthausen foram assassinados, com pouquíssimas exceções, pela população local. Nenhum dos que participaram desse crime – que ganhou o nome de “*Mühlviertler Hasenjagd*” – foi jamais processado ou punido.

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

seria “lembrar” o leitor da “grande herança” que tinha sido interrompida pela “catástrofe” da qual o país teria sido “vítima” (ZEYRINGER 2008: 55).

Nesse processo, o P.E.N. austríaco ocupou um papel central. Fundado em 1924, teve Arthur Schnitzler como seu primeiro presidente. Proibido na Áustria durante o período nazista, foi mantido em Londres pelos exilados. Em 1947, a associação foi reconstituída com uma condição fundamental para ser aceita pelo P.E.N. internacional, a de firmar um compromisso antinazista. Aos poucos, no entanto, foi incorporando autores outrora *völkisch*, isto é, comprometidos com o sistema nazista, como Franz Nabel, Max Mell e Friedrich Schreyvogel (ZEYRINGER 2008: 77). O grande poder político do P.E.N. e sua posição política e estética conservadora explicam em boa parte a estagnação da vida literária austríaca nas primeiras décadas pós-guerra.

Autores jovens que não se encaixavam no perfil desejado pelo P.E.N. austríaco foram taxados de provocadores e procuraram respaldo em âmbitos mais favoráveis à literatura progressiva. Antes que tal acontecesse na Áustria, Ingrid Bachmann e Ilse Aichinger tiveram sucesso no *Gruppe 47*. Nessa época, estabeleceu-se o termo *Nestbeschmutzer* (alguém que suja o próprio ninho), usado em anos mais recentes por representantes políticos da direita em relação a autores como Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek etc. Enquanto na Áustria reinava o “culturalismo representativo” com autores pouco considerados fora do país (com a exceção de Heimito von Doderer,¹⁸ que ocupava uma posição entre os dois extremos), os trabalhos que iniciaram uma ruptura de tradição – de Aichinger, Bachmann, Celan, Canetti, Fried etc. – foram lidos predominantemente na Alemanha (ZEYRINGER 2008: 95). Apenas nos anos 60 iniciou-se um processo de abertura na Áustria; assim, em 1968, Bachmann recebeu o *Österreichischer Staatspreis für Literatur* (Prêmio Nacional Austríaco de Literatura).

Como evidencia o estudo de Zeyringer sobre diversos grupos de interesses e associações de autores na Áustria pós-guerra (Zeyringer 2008: 75 – 86), o P.E.N. dominou a vida literária durante muitas décadas e se esforçou na construção do “mito austríaco”, mesmo depois do advento de outras organizações representativas de escritores. A produção literária do *Wiener Gruppe* (Grupo de Viena)¹⁹ a partir de meados dos anos 50 – que, pela primeira vez, focou questões estéticas de literatura e se

¹⁸ Die Studelhofstiege (1966) e Die Dämonen (1956) foram seus romances mais conhecidos.

¹⁹ Wiener Gruppe (Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener) se manifestou, pela primeira vez, em 1957 com esse nome. Influenciada por técnicas do surrealismo e do dadaísmo, marcou de maneira douradora a vanguarda literária da Áustria.

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

mostrou absolutamente incompatível com a visão conservadora do *establishment* – foi ignorada ou chamada de *Schmutz und Schund* (literatura suja e sem valor) e *entartet* (degenerada). Vários dos seus membros deixaram o país, frustrados com as extremas dificuldades de alcançar um certo grau de publicidade e reconhecimento. Grupos mais formalizados – como a *Forum Stadtpark* em Graz (1959/1960) e, mais tarde, a *Grazer Autorenversammlung* (GAV) (1973) – se definiam muito mais pela sua oposição ao P.E.N. do que através de critérios estéticos. Tal situação foi considerada uma “vergonha para o P.E.N. internacional e uma vergonha para a Áustria” por Ernst Jandl (apud ZEYRINGER 2009: 81). Mais tarde, o espírito conciliador da *Sozialpartnerschaft* invadiu também a GAV, que “sofreu uma repreensão por mostrar uma grande disposição para compromissos e falta de conteúdo” (ZEYRINGER 2009: 84). Não podemos esquecer também o boicote a Bertolt Brecht (*Brecht-Boykott*), entre 1952 e 1963, pelos teatros vienenses, fato bastante elucidativo para se entender o âmbito cultural do país naqueles anos.

4 A Sozialpartnerschaft e a tendência conciliadora na política e na literatura

A continuidade política e ideológica em amplos domínios da vida cultural da Áustria pode ser mais bem entendida se a relacionamos com outra peculiaridade desse país. Trata-se da *Sozialpartnerschaft* (parceria social), uma instituição político-econômica informal que marcou profundamente a vida política austríaca na segunda metade do século XX. Na sua forma austríaca, entende-se por *Sozialpartnerschaft* uma parceria de caráter informal, não público, de grupos representativos da sociedade (grandes partidos políticos, indústria, sindicatos) cujo objetivo é a formação de consenso, evitando debates políticos públicos, conflitos abertos entre os diferentes grupos influentes, assim como greves, manifestações etc. De fato, as reuniões e decisões tomadas atrás de portas fechadas pelos representantes da *Sozialpartnerschaft* levaram a uma perda de relevância da vida política e de debates públicos e até, para usar as palavras polêmicas e provocativas de Menasse, a uma “falta de função” do parlamento (MENASSE 2005: 195).

No artigo “Die Herausbildung sozialpartnerschaftlich-ästhetischer Strukturen in der österreichischen Literatur der Zweiten Republik” (A formação de estruturas estéticas baseadas na Sozialpartnerschaft da literatura austríaca durante a Segunda República), que consta na coletânea *Das war Österreich* (Isso era a Áustria) (2005), Menasse levanta a tese de que a influência da “alma da *Sozialpartnerschaft*” não pode ser limitada ao desenvolvimento político e econômico do país, pois marcou também “as estruturas da vida literária e imprimiu sucessivas marcas estéticas que caracterizam substancialmente a literatura austríaca e fundamentam também o seu significado e o seu sucesso” (MENASSE 2005: 173). Sem se aprofundar tanto como Menasse, Zeyringer também argumenta no sentido da “*Sozialpartnerschaft* no âmbito literário” (ZEYRINGER 2008: 83) e destaca a relação entre o “espírito tradicionalista da *Sozialpartnerschaft*” e a impossibilidade de surgir, na Áustria, um poesia engajada sócio-politicamente como aquela de Bertolt Brecht ou Hans-Magnus Enzensberger, na Alemanha (ZEYRINGER 2008: 100).

Menasse não é o primeiro a constatar a tendência à conciliação e ao antirradicalismo na sociedade e na literatura austríaca. Joseph P. Strelka, na sua procura pela “essência austríaca na literatura”, vê na Idade Média, concretamente na poesia de Walter von der Vogelweide, os inícios mais remotos da “tendência” supostamente austríaca “à mistura e à conciliação”, assim como “a inclinação à moderação e à consciência da tradição, a relativização ou transcendência da realidade para o sonho, o inconsciente, o além” (STRELKA 1994: 8). Nos anos 50, num ensaio representativo da procura de uma “identidade nacional”, Friedrich Heer define a “Humanitas Austríaca” como a “capacidade formada ao longo da história para a reconciliação dos opostos, para a sustentação de um meio-termo entre os extremos, de uma tolerância das diferenças drásticas” (JOHNSTON 2010: 279). Já na sua *Rede über Österreich*, Wildgans frisa o suposto dom dos austríacos de saberem se colocar na posição dos outros, de entenderem “outros mundos emocionais nacionais, outras almas nacionais” e de não serem “Herrenmenschen” (dominadores) (1930), em clara distinção dos alemães.

Wildgans, Heer e Strelka, na tradição essencialista das discussões em torno do “caráter” austríaco, atribuem a tendência à conciliação exatamente a tal “caráter” inato e com supostas raízes genéticas em tempos remotos. Nos estudos mais recentes aos quais o presente artigo faz referência, a abordagem é outra. Menasse, por exemplo, não deixa de destacar a busca de evitar conflitos abertos como um ponto central na sociedade e

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

literatura desse país, relacionando-a, no entanto, com constelações político-históricas concretas e não com o “caráter” do “povo austríaco”. Mesmo assim, ainda de acordo com Menasse, o movimento de considerar a procura por harmonia e a atuação como “cadinho” dos opostos como algo “tipicamente austríaco” remonta à época do império austro-húngaro dos Habsburgos (MENASSE 2005). Desde então, tal movimento teria se manifestado como topos literário de uma relação peculiar entre mestre e servo (*Herr und Diener*), uma relação “marcada pela dependência mútua”, cuja “estabilidade tem se tornado o centro da atuação social e individual” (MENASSE 2005: 179). De acordo com Menasse, o referido topos é a “única continuidade de tradição literária relevante entre a monarquia dos Habsburgos e a Segunda República” (MENASSE, 2005: 184) e se revelou como absolutamente compatível com a “estética da *Sozialpartnerschaft*” (MENASSE 2005: 184). Menasse identifica também em obras de Thomas Bernhard e Peter Handke o topos do mestre/servo como um “princípio criador”: em *Frost*, da autoria de Bernhard (1963) e em *Publikumsbeschimpfungen* (1965) (Insulto ao público), de Handke. Assim, na “Geständnisprosa” (prosa de confissão) de Bernhard, Menasse observa que, “através das confissões, os conflitos e diferenças somem e os protagonistas coincidem no primeiro plano, a saber, na relação comunicativa” (MENASSE 2005: 188). Parece-nos mister destacar que aquilo que outrora tinha sido visto como “identidade nacional” ou “característica” de um povo é reinterpretado aqui como topos literário²⁰.

Menasse ainda enxerga outra relação entre a *Sozialpartnerschaft* e a literatura, além da força do topos literário: um suposto caráter conciliador:

[O] espírito da *Sozialpartnerschaft* disseminou concepções de harmonia de caráter predominantemente não-público, antidemocrático no *Überbau* [superestrutura] da sociedade. Essa estrutura antidemocrática, não-pública, no *Überbau* austríaco [...] implicou, para a literatura austríaca, não apenas uma despolitização, isto é, um conservadorismo explícito, mas se manifestou também numa *apoteose do eu*, que se tornou uma característica estrutural estética da literatura austríaca e, sob o conceito de “*Innerlichkeit*” [interioridade], um ícone literário. (MENASSE 2005: 195).

20 Já Johnston, na sua obra mais recente, lamenta que, “na pós-modernidade, os historiadores culturais têm marcado uma terminologia para evitar qualquer caracterização generalizante de povos, tribos e culturas” (Johnston 2010: 282) e opina que “a pesquisa sobre a longa duração da cultura austríaca [...] só se tornará viável novamente quando receber uma terminologia adequada, na qual o conceito do habitus, de Norbert Elias, deverá ocupar um papel central” (Johnston 2010: 283). Convém ressaltar o fato de que essa interpretação em defesa de uma “cultura nacional” venha justamente de um autor australiano – aparentemente menos preocupado com as implicações políticas e as críticas que tal visão poderia levantar num mundo marcado tanto por vertentes xenófobas e nacionalistas quanto pela desconstrução de fronteiras reais e simbólicas.

A “opacidade e o anonimato da estrutura de atuação política” (MENASSE 2005: 195) teria beneficiado a “retirada” dos escritores para seu mundo interior. Obviamente, Menasse sabe que a “*Innerlichkeit*” na literatura não é um fenômeno apenas da literatura austríaca. Porém, faz questão de ressaltar as diferenças entre os dois tipos de “*Innerlichkeit*” que podem ser observados na literatura de língua alemã: de acordo com o ensaísta, na Alemanha, a vertente denominada de “*Neue Innerlichkeit*” teria sido uma “expressão assustada de indivíduos” ao desenvolvimento de um “Estado forte” – “que não se caracterizou, como aconteceu na Áustria, por um alto grau de harmonização institucionalizada de conflitos, mas, pelo contrário, por uma agressividade aberta no processo de lidar com conflitos (MENASSE 2005: 196). No entender de Menasse, o fato de a “tendência para a *Innerlichkeit*” ter sido consequência de “um desdobramento generalizante da sociedade” explicaria também por que os “princípios de forma e estilo dessa vertente na Alemanha foram preconcebidos por escritores austríacos” (MENASSE 2005: 196). Além disso, a literatura associada à “*Neue Innerlichkeit*”, na Alemanha, teria sido “uma das muitas tendências e concepções literárias” (MENASSE 2005: 196), ao lado, por exemplo, da literatura “do mundo trabalhista” – vertente praticamente inexistente na Áustria. Nesse país, destaca-se uma literatura que não se interessa por acontecimentos históricos reais, mas se constrói num “metatempo a-histórico”, como os romances de Thomas Bernhard (cf., por exemplo, MENASSE 2005: 199). A aversão à política real de Bernhard e dos protagonistas de seus livros encontramos também em Handke e seu “solipsismo político” que, para Sebald, remonta à “longa tradição da impossibilidade de uma existência política na Áustria” (SEBALD 2006: 104). Numa coletânea de jovens autores austríacos, os organizadores atribuem à *Innerlichkeit* uma postura política, mesmo que implícita: os autores austríacos se diferenciariam dos seus colegas alemães na sua “consciência e crítica linguística” e estariam “interessados na língua e na forma, ousados, provocativos, rigorosos, excêntricos, lúdicos e na sua insistência na tematização dos sentimentos e sonhos pessoais, afinal de contas também políticos, sem nunca elevar a política ao seu tema explícito” (FLEISCHANDERL; ERNST 2003: 7).

No início dos anos 60, uma literatura progressista começou – aos poucos – a se impor contra a literatura tradicionalista. A prática de recalçamento (*Verdrängung*) tornou-se então alvo de crítica e *topos* literário, como, por exemplo, na literatura de Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard ou Gerhard Fritsch. Em 1961, foi publicado o

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

livro de prosa *Das dreißigste Jahr* (O trigésimo ano), de Bachmann. O conto “*Unter Mördern und Irren*” (Entre assassinos e loucos) deu início àquilo que se tornou a “melodia literária” (ZEYRINGER 2008: 103): o debate crítico com a “topografia” nazista, a continuação de estruturas totalitárias na sociedade, a crítica ao conceito de *Heimat* defendida pelo *establishment* literário da época (cf. também SCHMIDT-DENGLER 2010: 206). O “caso Waldheim”, em 1986, iniciou uma nova fase de literatura dessa vertente, colocando em evidência que os discursos da “ideologia reacionária da paisagem” (SEBALD 2004), muitas vezes vinculados ao “*deutsches Wesen*” (caráter alemão), ainda existiam e continuam existindo (cf. também SCHMIDT-DENGLER 2010: 26).

Vale ainda lembrar que em todos os estudos e ensaios aqui citados, o papel do conceito de *Heimat* é destacado como central para a literatura austríaca. Como ilustra, por exemplo, W. G. Sebald, em *Unheimliche Heimat – Essays zur österreichischen Literatur* (A pátria sinistra – ensaios sobre a literatura austríaca), tal relevância desse tópico também está estreitamente relacionada a constelações e transformações históricas do país:

Devido aos desdobramentos, muitas vezes dramáticos, pelos quais a Áustria passou do vasto império habsburgo para a pequena república dos Alpes e desta, em decorrência da *Ständestaat* e da funesta anexação pela Alemanha, até a sua nova fundação nos anos pós-guerra, o complexo temático esboçado por termos como pátria, província, terra fronteiriça, terras estrangeiras, estrangeiro e exílio ocupa uma posição extraordinariamente importante. Poder-se-ia dizer que a discussão sobre a pátria constitui uma das características mais constantes através das rupturas históricas da literatura austríaca, que é geralmente de difícil definição [...]. (SEBALD 2004: 11).

Na Áustria do pós-guerra, o turismo tornou-se uma das mais importantes fontes da economia e também símbolo da nova identidade austríaca que se formou, entre outros fatores, a partir do país como sendo “bonito”, repleto de belas paisagens. A literatura, num primeiro momento, correspondeu àquilo que se esperava dela por parte dos representantes do país, reforçando tal imagem. Depois, a repressão humana num ambiente rural aparentemente idílico, a continuidade de estruturas totalitárias e fascistas, a “liquidação” do país através do turismo tornaram-se motivos frequentes na literatura. De acordo com Höller,

[p]or volta de 1960, a reconstrução tinha praticamente chegado ao seu fim, a literatura começou a investigar o fundamento no qual os novos prédios tinham

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

sido construídos depois da guerra. O recalcado e o horrível sob a paisagem alegre do turismo, esse singular “grande hotel de esporte Áustria do oeste” (*Heimito von Doderer*) tornou-se seu tema, urgia em direção da província escura, nos municípios afastados e esquecidos. (HÖLLER apud ZEYRINGER 2008: 117).

Podemos resumir que, na Segunda República, a literatura tem sido marcada por uma polarização entre uma perseverança pela continuidade de tradições conservadoras e por tentativas de se opor a essa tendência dominante. Nesse contexto, surgiu a vertente da “crítica à Áustria” (Lebert, Fritsch, Bernhard, G. Roth, J. Haslinger, *Wiener Gruppe*, *Forum Stadtpark*) – autores que continuam, embora na direção contrária a seus precursores da Primeira República (Hofmannsthal, Andrian, Wildgans), a discussão sobre a identidade austríaca. As reações críticas ao fortalecimento de um imaginário conservador e supostamente enraizado numa tradição milenar da Áustria aumentaram nos anos 70 de maneira mais sensível. Tais reações continuam até hoje, manifestando-se, sobretudo, em forma de críticas severas contra a sobrevivência do pensamento do austro-fascismo e do fascismo nacional (por exemplo, na obra de Elfriede Jelinek). O *topos da Heimat* – muitas vezes, na forma de uma crítica a tal exaltada “beleza” do país – continua presente também na literatura mais recente, como ilustram duas passagens do poema “*Österreich ist schön*”, de Franzobel (nascido em 1967):

Österreich? Ist das schön. Und hundertmal & überhaupt. Österreich ist schön, und schon schön ist Österreich.[...] So schön ist Österreich, daß schon die Schulkinder es aufschreiben müssen. Müssen schreiben: Österreich fängt schön an, und schön hört Österreich auch auf. Ja. So ist das mit Österreich. Durch und durch schön. Hundertmal. (apud FLEISCHANDERL; ERNST 2003: 9).

(A Áustria? Como é bela. E cem vezes & em geral. A Áustria é bela e muito bela é a Áustria. [...] Tão bela é a Áustria que até as crianças na escola têm de escrevê-lo. Têm de escrever: a Áustria começa bela e a Áustria também acaba bela. Sim. É assim com a Áustria. Bela de cima a baixo. Cem vezes.)

Ou, nas palavras menos irônicas de Sebald: “Parece que ainda é difícil sentir-se em casa na Áustria” (SEBALD 2004: 15).

5 Conclusão

Partimos da premissa de que a literatura não surge num espaço a-histórico e que o contexto sócio-político pode ser relevante para sua interpretação. Assim como é evidente entender Machado de Assis e Jorge Amado como escritores brasileiros – e não portugueses –, as obras de autores austríacos devem ser estudadas e discutidas levando em conta o contexto específico no qual foram produzidas. Para muitos escritores austríacos, o país Áustria tem sido um ponto de referência importante, fundamental para seus textos (“*Das Fette, an dem ich wüрге: Österreich*”) (A gordura que me sufoca: a Áustria) (HANDKE 1977: 21). Como procurei ilustrar neste trabalho, uma parte representativa da germanística austríaca procura chamar a atenção para as diferenças entre a literatura alemã e a austríaca, muitas vezes ignoradas por parte da crítica literária.

Ao estudar, em publicações mais recentes, as análises da literatura austríaca, torna-se evidente que a construção de um mito austríaco – vinculada à construção de uma identidade nacional – foi substituída por análises aprofundadas das peculiaridades sócio-históricas que têm interferido na produção literária do país. O que era visto como suposta essência do povo austríaco passa a ser percebido como vinculado a determinadas constelações sócio-políticas e/ou como *topos* literário. O fato de que as discussões atuais nesse sentido estão longe de pretender definir algo como um caráter nacional homogêneo pode ser ilustrado pela seguinte citação de Weiss, que resume também o interesse dos outros autores aos quais nos referimos neste trabalho:

Quem se aproximar da história literária da Áustria, terá de lidar com complexidade, pluralidade de níveis, cruzamentos de níveis, pluricentrismo, identidades múltiplas. [...] As mudanças e os constantes históricos do conceito da Áustria [...] são mais úteis para uma aproximação com a literatura austríaca do que o conceito de unidade de língua alemã e, em consequência disso, uma unidade étnica ou cultural. O conglomerado [...] “heterogeneamente plurilinguístico” deve – por fim também com vistas à futura Europa – ser levado a sério de maneira positiva (WEISS 1995: 27-28).

Referências bibliográficas

- BERNHARD, Thomas. *Frost*. In: *Die Romane*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. (1. ed. 1963)
- DODERER, Heimito von. *Die Strudelhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. München: dtv, 1977. (1. ed. 1966)
- FLEISCHANDERL, Karin; ERNST, Gustav. *Zum Glück gibt's Österreich: Junge österreichische Literatur*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2003.
- FREITAG, Wolfgang. Vom Brunzen und vom Schlürfen. *Die Presse*. Viena, 16 de janeiro de 2010, *Spectrum*, 3.
- HABERMAS, Jürgen. *Die Einbeziehung des Anderen: Studien zur politischen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- HANDKE, Peter. Das Gewicht der Welt. *Ein Journal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- JOHNSTON, William M. *Der österreichische Mensch: Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs*. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag, 2010.
- MAGRIS, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Tradução do italiano de Madeleine von Pasztory e Renate Lunzer. Wien: Zsolnay, 2000. (1. ed. 1963)
- NITSCHKE, Gerald; GITTERLE, Bruno. *Neue österreichische Lyrik und kein Wort Deutsch*. Innsbruck: Haymon, 2008.
- SCHLAFFER, Heinz. *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. 3. ed. München: dtv, 2008. (1. ed. 2003)
- SCHMID, Georg; SCHMID-BORTENSCHLAGER, Sigrid. Österreichische Literatur – Obsession und Phantasma. In: *Modern Austrian Literature* 17, 3-4, 1984: 113-128.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; ZEYRINGER, Klaus. Literaturgeschichte Österreichs. Einführung in die Problematik. In: SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; et al. *Literaturgeschichte: Österreich: Prolegomena und Fallstudien*. Berlin: Erich Schmidt: 1995: 9-18.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. 3. ed. St. Pölten, Salzburg: Residenz Verlag, 2010. (1. ed. 1995)
- SEBALD, W.G. *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. 3. ed. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. (1. ed. 1995)
- SEBALD, W.G. *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. 5. ed. Frankfurt am Main: Fischer, 2006. (1. ed. 1994)
- STRELKA, Joseph P. *Zwischen Wirklichkeit und Traum: Das Wesen des Österreichischen in der Literatur*. Tübingen und Basel: Francke, 1994.
- WAGGERL, Karl Heinrich. *Fröhliche Armut*. Erzählung. Salzburg: Müller, 1986.
- WEHRLI, Max. Gibt es eine deutsche Literaturgeschichte? In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 2/1, 1970: 13-24.
- WEISS, Walter. Ausblick auf eine Geschichte österreichischer Literatur. In: SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; et al. *Literaturgeschichte: Österreich: Prolegomena und Fallstudien*. Berlin: Erich Schmidt: 1995: 19-28.

Bohunovsky, R. – À procura da literatura austríaca

- WILDGANS, Anton. Rede über Österreich. Disponível em:
<<http://www.antonwildgans.at/page87.html>>. (Acesso em: 21/02/2010).
- ZEYRINGER, Klaus. *Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Studienverlag, 2008.

Zur lexikalischen Semantik des Deutschen¹

Winfried Ulrich *

Zusammenfassung: In diesem Aufsatz wird das mentale Lexikon als System beschrieben, in dem Lexeme aufgenommen, gespeichert und nach bestimmten Regeln geordnet und eingesetzt werden. Hierbei spielen Bedeutungsbeziehungen eine grundlegende Rolle. Die Mikrostruktur dieses Netzwerks bildet die Polysemie, die anhand von Bedeutungssternen (mit Kernbedeutung und Nebenbedeutungen einzelner Lexeme) dargestellt werden kann. Anhand von Musterübungen wird gezeigt, wie dieses Thema im muttersprachlichen Unterricht didaktisch umgesetzt werden kann.

Stichwörter: Semantik, Lexem, Polysemie, Didaktik, Wortschatzarbeit.

Resumo: O presente trabalho descreve o léxico mental enquanto sistema no qual os lexemas são assimilados e armazenados. As relações de significado têm uma importância fundamental para as regras que influenciam a organização e o uso dos lexemas. A microestrutura dessa rede é formada pela polissemia, que pode ser representada através de “estrelas” de significados (em que o significado prototípico do lexema ocupa a posição central e os significados secundários posições periféricas). São apresentados alguns exercícios-modelo para ilustrar como este tema pode ser abordado em sala de aula.

Palavras-chaves: Semântica, lexema, polissemia, didática, exercícios de vocabulário.

Abstract: This paper describes the mental lexicon as a system in which the lexemes are assimilated, memorized, organized and applied according to certain rules. The microstructure of this network is based on polysemy which can be represented by star graphs (showing the prototypical and the secondary meanings of a lexeme). Some sample exercises are presented in order to illustrate the practical application in schools.

Key-words: Semantics, lexeme, polysemy, didactics, vocabulary exercises.

¹ Es handelt sich bei diesem Beitrag um die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den der Verfasser am 18. März 2010 an der Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Modernas, gehalten hat.

* Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Email: ulrich@germsem.uni-kiel.de

1 Wort und Lexem

Was ist ein Wort? Wörter bilden die elementare Grundlage aller menschlichen Sprache. Für viele Menschen sind Wörter schlicht die Sprache, das menschliche Verständigungsmittel schlechthin, sei es das gesprochene oder das geschriebene Wort.

Eltern freuen sich, wenn ihr Kind nach einer langen Vorphase des kindlichen Spracherwerbs etwa am Ende des ersten Lebensjahres sein erstes erkennbares Wort ausspricht und damit in aller Regel jemanden (z. B. *Mama*) oder etwas (z. B. *Wauwau*) bezeichnet. Es hat dann gelernt, dass seine Bezugspersonen mit einer bestimmten Laut- oder Phonemverbindung /ma:ma:/ oder /mama/ und /waowao/ eine bestimmte Bedeutung, 'Mutter' und 'Hund', fest verknüpft haben und dass man mit diesem akustisch wahrnehmbaren Zeichen auf etwas außerhalb des Zeichens verweisen, auf etwas zeigen kann, ohne dafür den Zeigefinger zu benutzen: eine Person, ein Tier, ein Ding, einen Sachverhalt in der außersprachlichen Erfahrungswelt (vgl. SZAGUN 2006: 114ff.) oder in einer davon abgeleiteten fiktiven Welt (z. B. *Zauberer*).

Zeichentheoretisch ausgedrückt: Ein von Menschen gemachtes Zeichen, mit dem man auf etwas in unserer realen oder nur vorgestellten Welt verweisen kann, beruht bekanntlich immer auf einer Vereinbarung, nach der mit einem sinnlich wahrnehmbaren Signal eine bestimmte Information verknüpft ist. Ein Sprachzeichen besteht immer materiell aus einer bestimmten Folge von Lauten bzw. Buchstaben (der Form) und immateriell der damit verknüpften Bedeutung (dem Inhalt). Die Bedeutung ist ein menschlicher Bewusstseinsinhalt, eine geistig-begriffliche Vorstellung von etwas – in der Psychologie spricht man von „Konzepten“ –, nicht etwa der mit dem Sprachzeichen bezeichnete Gegenstand oder Sachverhalt selbst, auf den der Sprecher oder Schreiber sich bezieht (Referenzobjekt). So verweisen z. B. die Wörter *Abendstern* und *Morgenstern* auf dasselbe Referenzobjekt (Planet Venus), sind aber nicht bedeutungsgleich: 'am Abend zu sehen' – 'am Morgen zu sehen'. Bedeutung ist zu verstehen als sprachspezifischer Bewusstseinskomplex, dem eine sprachliche Form zugeordnet ist.

Bei der Konzeptualisierung, der kognitiven Verarbeitung und Ordnung menschlicher Sinneswahrnehmungen zu Vorstellungen/Konzepten verfahren die Mitglieder verschiedener Kulturkreise und Sprachgemeinschaften aufgrund gleicher Sinnesorgane ähnlich, aber nicht immer gleich. Man kann die Welt unterschiedlich sehen und interpretieren, wie das bekannte

Beispiel vom halb vollen oder halb leeren Glas zeigt. Und man kann die Konzepte unterschiedlich verbalisieren. So wird im Deutschen *Suppe* grundsätzlich *gegessen* (man benutzt ja schließlich einen Löffel), im Türkischen dagegen *getrunken* (sie ist ja schließlich flüssige Nahrung). Beide Konzepte und beide Versprachlichungen erscheinen gleichermaßen plausibel. Dabei gibt es aber durchaus nicht für alle Konzepte auch sprachliche Zeichen. Wer im Deutschen seinen *Hunger* gestillt hat, also nicht mehr *hungrig* ist, ist *satt*. Was aber ist derjenige, der seinen *Durst* gestillt hat, nicht mehr *durstig* ist? Hier klafft im Deutschen eine lexikalische Lücke. Offenbar ist der kommunikative Bedarf an einem speziellen Wort, das diesen Zustand bezeichnet, nicht groß genug. Der aus einem Preisausschreiben hervorgegangene Vorschlag *sitt* hat sich jedenfalls nicht durchgesetzt.

Bei genauerer Betrachtung erweisen Wörter sich als hochkomplexe Gebilde. Versuche zu definieren, was genau ein Wort ist, stoßen auf eine Reihe von Schwierigkeiten. Intuitiv neigt man meist zu einer (ortho-)graphischen Begriffsbestimmung: Wort als bestimmte verbundene Buchstabenfolge/Graphemfolge, die auf beiden Seiten durch Leerstellen/Abstände oder durch ein Satzzeichen vom Kontext abgegrenzt ist. Sieht man einmal davon ab, dass die Schrift gegenüber der gesprochenen Sprache nur das Sekundärsystem ist und dass den Abständen zwischen den geschriebenen Wörtern keineswegs immer eine Sprechpause entspricht, so fallen auch in der geschriebenen Sprache bereits die trennbaren Präfixverben aus dem Rahmen: Man wird wohl kaum den Infinitiv *auslachen* als ein Wort, die flektierte Form *lacht aus* aber als zwei Wörter ausgeben können. Und Flexionsformen der Nennform *lachen* wie *lache*, *lachst*, *lacht*, *lachten*, *gelacht* sind natürlich nur unterschiedliche grammatische Formen eines Wortes und nicht mehrere Wörter, da die referenzielle Bedeutung gleich bleibt.

Auch semantische Bestimmungsversuche führen zu Problemen. Sieht man das Wort als die kleinste selbstständig Bedeutung tragende Einheit der Sprache an, so stößt man nicht nur auf die schon erwähnte Konkurrenz mit dem Morphem, sondern sucht auch anders als bei den Inhaltswörtern (Substantive, Verben, Adjektive) bei den Form- oder Funktionswörtern, die die grammatisch-logischen Beziehungen der Wörter im Satz untereinander oder im Text bestimmen, nach einer Bedeutung (*der*, *ein*, *und*, *an*, *sie*). Auch sind die Polysemie eines einzigen Wortes (z. B. die Bedeutungen von *Läufer*: 'Sportler', 'Schachfigur', 'textiler Bodenbelag') und die Homonymie verschiedener Wörter (z. B. *Tau*₁ als 'Niederschlag' und *Tau*₂ als 'Seil') oft sehr schwer zu unterscheiden.

Es gibt also Wortbeispiele, die sich allen Definitionsversuchen widersetzen. Häufig geht man darüber allerdings großzügig hinweg und legt bei der Verwendung des überall geläufigen Begriffes Wort weniger strenge Maßstäbe an als sonst in der Linguistik üblich. Man geht dann davon aus, dass ein Wort verschiedene Merkmale aufweist, die aber nicht in jedem Falle alle vorhanden sein müssen. Unter den mehr oder weniger typischen Wörtern hat dann nur das „prototypische“ Wort in jeder Hinsicht Wortcharakter:

- Es ist in mündlicher Rede und in der Schrift isolierbar.
- Es ist selbstständiger Bedeutungsträger.

Es besteht entweder aus einem einzigen freien Morphem und gilt dann als „einfaches Wort“ (Simplex), oder es besteht aus mehreren Morphemen und gilt dann als „komplexes Wort“.

Ein anderer, in der Linguistik bevorzugter Terminus, der sich teilweise auf die gleichen Erscheinungen bezieht wie der Wortbegriff, allerdings unter dem Gesichtspunkt der Einordnung in den gesamten Wortschatz einer Sprache, ist das „Lexem“. Der Wortschatz, also die Menge aller zu einer bestimmten Zeit verwendeten Sprachzeichen einer Sprache oder Sprachgemeinschaft, wird als das „Lexikon“ der Sprache bezeichnet; die Grundeinheit des Lexikons ist das Lexem, womit alle benennenden und verallgemeinernden Wortschatzelemente als semantische Ganzheiten erfasst werden. Als Lexikoneinheiten sind Lexeme gesellschaftlich gefestigt und lexikalisiert. Nach Form und Bedeutung lassen sich drei Arten von Lexemen unterscheiden:

- einfache Wörter, die aus einem einzigen freien Morphem (Verben aber mit zusätzlichem Flexionsmorphem) bestehen (*Haus, hoch, lauf*),
- komplexe Wörter, die durch Wortbildung aus mehreren Morphemen entstanden sind, also Zusammensetzungen (*Hochhaus*), Ableitungen (*verlaufen, Läufer*), Kurzformen (*Bus, Bafög, U-Bahn* als komplexes Wort mit einem Kurzwort),
- Wortgruppenlexeme, nämlich Redewendungen als feste Wortverbindungen, deren Bedeutungen nicht einfach aus den Bedeutungen der Einzelwörter abgeleitet werden kann (*nicht alle Tassen im Schrank haben* mit der Bedeutung 'verrückt sein'); Wortgruppenlexeme werden auch „Phraseologismen“ (oder kurz: „Phraseme“) genannt.

Die einfachen Wörter sind auf synchronischer Ebene arbiträre Zeichen, mit Ausnahme der wenigen lautmalerischen Wörter unmotiviert und deshalb als konventionelle Verknüpfung

von Form und Inhalt ohne besondere Merkhilfen vom Lerner einer Sprache schlicht einzuprägen.

Die komplexen Wörter dagegen sind (jedenfalls zum Zeitpunkt ihrer Bildung und ihres ersten Gebrauchs) motiviert, d. h. man kann ihre Bedeutung wenigstens teilweise auf die Bedeutungen ihrer Bestandteile zurückführen: Eine *Haustür* z. B. ist zwar nicht einfach die Summe von *Haus* und *Tür* (nicht jede Tür des Hauses ist schließlich eine Haustür), aber sie ist eine *Tür*, und sie hat etwas mit dem *Haus* zu tun (führt als Haupteingang in das Haus hinein). Wer die beiden einfachen Wörter schon kennt, kann sich auf deren Bedeutungen stützen, wenn er das zusammengesetzte Wort erlernt. Freilich haben viele komplexe Wörter im Laufe ihrer Geschichte an morphologischer (*Adler* ← *edel ar*) und/oder semantischer Durchsichtigkeit eingebüßt (ein *Handschuh* ist kein *Schuh*) oder sie ganz verloren (*Gift* = Ableitung von *geben* mit der älteren Bedeutung 'Gabe'). Dennoch stellen durch Wortbildung entstandene Wörter auch bei nur noch gradueller Motiviertheit eine Klasse von Lexemen dar, bei deren Erwerb und Gebrauch Kenntnisse der deutschen Wortbildungsregeln eine große Hilfe sind.

Der dritte Lexemtyp besteht aus mehreren Wörtern, muss aber im Unterschied zu freien Syntagmen (deren Bedeutung vollständig aus den Bedeutungen ihrer Bestandteile und deren syntaktischer Kombination abgeleitet werden kann, z. B. *nicht alle Tassen auf den Tisch stellen*) wie die anderen Lexeme von den Mitgliedern der Sprachgemeinschaft als semantische Ganzheit mit seiner speziellen Bedeutung gelernt und im Gedächtnis gespeichert werden. Prototypische Wortgruppenlexeme sind stabil; ein Austausch von Bestandteilen (**nicht alle Untertassen im Schrank haben*) oder eine Erweiterung (**nicht alle Teller und Tassen im Schrank haben*) sind nur sehr bedingt möglich. Als gespeicherte „Fertigteile“ liegen Wortgruppenlexeme zum Gebrauch bereit und müssen nicht wie die freien Syntagmen ständig neu gebildet werden. Einige Redewendungen sind heute völlig unmotiviert (*jemandem einen Bären aufbinden*), viele aber wenigstens noch teilmotiviert: Wenn jemand etwas sich besonders gut merken soll und man für diese Aufforderung die Wendung *sich etwas hinter die Ohren schreiben* benutzt, dann deuten die Bestandteile *Ohren* (man muss die Ohren aufsperrern und gut anhören, was man sich merken soll) und *schreiben* (man schreibt sich oft auf, was man nicht vergessen will) noch schwach die Bedeutungsrichtung an.

Die partielle Motiviertheit der komplexen Wörter und der Phraseme spielt beim Erwerb des mentalen Lexikons eine wichtige Rolle. Man kann sogar sagen, dass jede Sprache ein

ausgewogenes Verhältnis von arbiträren, unmotivierten Lexemen einerseits und teilmotivierten Lexemen andererseits aufweisen muss, um erlernbar zu sein und zu bleiben. Ein bestimmtes Maß an Motiviertheit darf nicht unterschritten werden. Sprachgeschichtlich ist zwar eine Tendenz zur allmählichen Demotivation festzustellen (Wortbildungsprodukte tendieren als Benennungseinheiten zu einer ganzheitlichen Semantik), doch steht diesem Motivationsverlust ein ständiger Motivationszuwachs durch die Bildung von neuen komplexen Wörtern (Neologismen) gegenüber, und lernpsychologisch gesehen sollte man dieser Tendenz durch erhellendes Durchleuchten der undurchsichtig werdenden Lexeme im Unterricht entschieden entgegenwirken.

Oft fast noch wichtiger als die von den Bestandteilen gestützte denotative Bedeutung der Neologismen (mit Hilfe ihrer Bedeutungsmerkmale zu bestimmen) sind dabei freilich die Konnotationen. Konnotationen sind mit einem Lexem mitverstandene Zusatzinformationen über die Verwendung von Lexemen, z. B. stilistische (gehoben, umgangssprachlich, salopp, vulgär) Markierungen.

2 Wortschatz und mentales Lexikon

„Wortschatz“ und „Lexikon“ sind dann synonyme und gegeneinander austauschbare Begriffe, wenn wir darunter das Inventar, die Gesamtmenge aller Lexeme einer Sprache oder Sprachgemeinschaft (zu einem bestimmten Zeitpunkt) fassen, also auch die Wortgruppenlexeme. Die Gesamtzahl lässt sich nur schwer schätzen. In der Fachliteratur schwanken die Angaben zwischen 300.000 und 500.000 Lexemen in der deutschen Standardsprache (RÖMER/MATZKE 2003: 38). Das „Deutsche Wörterbuch“ der Brüder Grimm verzeichnet etwa 500.000 Wörter. Bei Berücksichtigung der Fachsprachen liegt man allerdings angeblich bei 5 bis 10 Millionen (RÖMER/MATZKE 2003: 38). Außerdem handelt es sich historisch betrachtet um einen sich laufend verändernden Bestand: Einige Lexeme kommen mit der Zeit außer Gebrauch (*Fräulein*), veralten (*Oheim*) und verschwinden aus dem Gedächtnis der Sprachbenutzer (*Magen* für 'Verwandte'), andere, bedeutend mehr, kommen ständig neu hinzu (*Friedwald*, *herunterladen*, *Kita*, *SMS*, *Wegfahrsperr*, *Waschbrettbauch*, , *Parteispenden-Untersuchungsausschuss*, *Schwangerschaftskonfliktberatung*).

Kein Mitglied der Sprachgemeinschaft beherrscht den gesamten deutschen Wortschatz, sämtliche allgemein gebräuchlichen (also nicht nur wie z. B. *Netzbürger* und *Neufünfland* als Augenblicksbildungen/Okkasionalismen auftauchenden und sofort wieder verschwindenden) Wörter und Phraseologismen. Jedes Individuum erlernt von Kindesbeinen an bis zum Tode nur einen bescheidenen Teil und speichert ihn im Langzeitgedächtnis. Man bezeichnet diesen individuellen Anteil, genauer: dessen psychische Repräsentation, als das innere oder mentale Lexikon eines Menschen („menschlicher Wortspeicher“, AITCHISON 1997: 44; ausführliche Beschreibung bei ENGELKAMP 1995). Der Bestand an Lexemen lässt sich auch beim mentalen Lexikon nur schätzen. Immerhin kann man feststellen, dass ein Kind nach dem ersten wiedererkennbaren Wort zu Beginn des zweiten Lebensjahres im Alter von einundeinhalb Jahren durchschnittlich schon 10 bis 20 Wörter hervorbringt, mit zwei Jahren 50 oder mehr und wenige Jahre später bereits hunderte.

Man muss freilich zwischen dem immer viel umfangreicheren Verstehenswortschatz (rezeptiver Wortschatz, irreführend auch „passiver Wortschatz“ genannt) und dem deutlich kleineren Ausdruckswortschatz (produktiver Wortschatz) unterscheiden (CLARK 1993: 245). Bei der Einschulung versteht das sechsjährige Kind bereits bis zu 14.000 Lexeme (CLARK 1995: 393) und verwendet selbst zwischen 3.000 und 4.000 oder sogar 5.000 bis 6.000 (KAUSCHKE 2000: 35). Mit dem Schriftspracherwerb erfolgt ein starker Wachstumsschub, der die ganze Schulzeit über anhält (nach CLARK 1995: 393 im englisch-amerikanischen Sprachraum bis zum 17. Lebensjahr mindestens 3.000 neu verstandene Wörter pro Jahr!), sich danach dann abschwächt. Der durchschnittliche Erwachsene speichert rezeptiv zwischen 50.000 und 100.000 Wörter, er verwendet produktiv mehrere tausend, wohl zwischen 6.000 und 10.000 (RÖMER/MATZKE 2005: 38), nach anderen Schätzungen sogar zwischen 30.000 und 40.000 Wörtern (JESCHENIAK 2002: 23) bzw. zwischen 20.000 und 50.000 Wortformen (Clark 1995: 393).

Die im mentalen Lexikon gespeicherten Informationen zu einem Lexem weisen in verschiedene Richtungen (vgl. ROTHWEILER/MEIBAUER 1999: 11f.). Sie beziehen sich auf phonetisch-phonologische bzw. graphematische Merkmale (Aussprache/Lautgestalt bzw. Schreibweise/Schriftgestalt), auf morphosyntaktische Merkmale (Wortart und syntaktische Verwendungsweise, Flexionsformen, Wortbildung), vor allem aber auf semantische Merkmale (Bedeutung und Bedeutungsbeziehungen sowie Referenz). Beim Lexem *Schneemann* wären dies z. B. phonologisch: [ʃne:man], graphematisch: ›Schneemann‹,

morphologisch: Zusammensetzung aus den beiden Basismorphemen /schnee/ und /mann/, syntaktisch: Substantiv, Plural *Schneemänner*, semantisch: 'aus Schnee geformte menschenähnliche Figur'. All diese Informationen werden beim sprachlichen Handeln benötigt. Wer eine Äußerung von sich geben will, wird zuerst die nichtsprachlichen Konzepte suchen, die Vorstellungen, die seiner Mitteilungsabsicht entsprechen. Es schließt sich die Versprachlichung in mehreren Schritten an: lexikalische Kodierung (Lexemwahl), grammatische Kodierung (Erstellen eines syntaktischen Bauplans unter Berücksichtigung der morphosyntaktischen Merkmale der gewählten Lexeme), phonologische und prosodische bzw. graphematische Kodierung (unter Berücksichtigung der entsprechenden Lexemmerkmale), Artikulation bzw. Niederschrift. Ob diese Teilprozesse getrennt voneinander (modular/sequenziell) ablaufen oder gleichzeitig und miteinander verbunden (interaktiv), ist in der Forschung umstritten (JESCHENIAK 2002: 19-21).

Das mentale Lexikon ist keine ungeordnete Ansammlung von Lexemen, sondern ein wohlgeordnetes System, ein vieldimensionales Netzwerk, in dem alle Elemente in Beziehung zueinander stehen, vergleichbar etwa mit den durch Synapsen verbundenen Nervenzellen unseres Gehirns. Assoziationstests haben gezeigt, dass zahlreiche Angehörige derselben Sprachgemeinschaft auf ein bestimmtes Reizwort spontan mit den gleichen Reaktionswörtern antworten. Z. B. reagieren viele auf das Adjektiv *eingefleischt* mit dem Substantiv *Junggeselle*, auf *Farbe* mit *rot*, auf *Handwerkzeug* mit *Hammer*, auf *heiß* mit *kalt*. Solche überindividuell gleichen Assoziationen geben Aufschluss über die Organisation des mentalen Lexikons. Reiz- und Reaktionswort sind offenbar so fest miteinander vernetzt, dass sie sich gegenseitig herbeirufen. Mit dem einen stellt sich sogleich das andere ein.

Unter diesen engen Beziehungen zwischen Elementen des mentalen Lexikons unterscheidet man zwischen syntagmatischen und paradigmatischen Bedeutungsbeziehungen. Die syntagmatischen Relationen sind durch Verträglichkeitsbedingungen gekennzeichnet. Man registriert während des Spracherwerbs, welche Lexeme im Satz gemeinsam, koordiniert auftreten können, welche sehr oft nebeneinander erscheinen (z. B. *blond*, *Haar*, *kämmen* in den Syntagmen *blondes Haar* und *das Haar kämmen*), und merkt sich das; umgekehrt lernt man auch, welche Lexeme im Satz unverträglich sind (z. B. kann das Verb *lachen* in keinem Satz Prädikat sein, in dem das Substantiv in Subjektposition nicht das Bedeutungsmerkmal 'menschlich' aufweist: **Die Tische lachen*). Solche Gebrauchsbedingungen werden als semantische Merkmale der Lexeme gespeichert.

Die paradigmatischen Bedeutungsrelationen verweisen nicht auf das Nebeneinander, auf das Sowohl-als-Auch von Lexemen im Satz, sondern auf ein Entweder-Oder. Immer nur eins der paradigmatisch vernetzten Lexeme kann im Satz stehen; es kann nur gegen ein anderes ausgetauscht werden. Der Sprecher oder Schreiber kann und muss also auswählen, welcher Ausdruck aus einer ganzen Reihe von möglichen Lexemen seiner Ausdrucksabsicht am besten gerecht wird.

Zu den paradigmatischen Beziehungen gehören die Äquivalenzbeziehungen der Synonymie (*Heute ist Samstag. – Heute ist Sonnabend.*) wie die Oppositionsbeziehungen der Antonymie (*Das Wasser ist zu heiß. – Das Wasser ist zu kalt.*), die hierarchischen Beziehungen sowohl der Hypo- und Hyperonymie mit Ober- und Unterbegriffen (*Er schenkt ihr eine Blume. – Er schenkt ihr eine Rose.*) wie auch der Paronymie mit ihrer Teil-Ganzes-Relation (*Sie hat sich die Hand verletzt. – Sie hat sich den Finger verletzt.*). Während Kinder noch stark syntagmatisch assoziieren, dominieren bei Erwachsenen die paradigmatischen Assoziationen (CARTER 1987: 158). Die Wahrnehmung eines gemeinsamen Auftretens von Lexemen und dessen Übernahme in das eigene Ausdrucksverhalten sind lernpsychologisch offenbar weniger komplex als die Speicherung einer ganzen Reihe von Lexemen mit gemeinsamen Merkmalen, unter denen ausgewählt werden muss.

Synonymierelationen im Wortschatz sind relativ früh untersucht und in die Theorie vom „Wortfeld“ (zu deren Geschichte und Weiterentwicklung LUTZEIER 1995) aufgenommen worden. Auch wenn diese Theorie in ihrer ursprünglichen strengen Form (lückenloses Abdecken des gesamten Bedeutungsbereichs eines Feldes durch die zugehörigen partiell synonymen Lexeme, die sich semantisch wechselseitig begrenzen) heute nicht mehr vertreten wird, so stellt sie doch eine Hypothese dar, deren Grundgedanke weiterhin gültig ist: Die Lexeme werden im mentalen Lexikon nicht isoliert gespeichert, sondern stets zusammen mit bedeutungsverwandten „Nachbarn“, mit denen sie ein strukturiertes System sich gegenseitig beeinflussender Elemente bildet. Beim sprachlichen Handeln ist die Synonymierelation insofern von zentraler Bedeutung, als beim Abruf eines Lexems durch den Sprecher/Schreiber sich sogleich mehrere bedeutungsähnliche Lexeme einstellen, die eine Auswahl ermöglichen und damit eine besonders präzise, der Situation und dem Kontext angemessene Ausdrucksweise.

Im Übrigen scheint es so zu sein, dass die Wahrnehmung und die kognitive Verarbeitung von Welt bestimmte Ordnungsmuster vorgibt oder wenigstens nahe legt, die bei der sprachlichen Kommunikation zu einer Begrifflichkeit mit paradigmatischen Beziehungen führt. Z. B. gibt es eine starke, möglicherweise universale menschliche Neigung, „aufgrund binärer Kontraste zu kategorisieren“ (LYONS 1980: 281) und in „Gegensätzen“/Oppositionen (mit möglicher Verneinung) zu denken und zu sprechen: *nicht viel, sondern wenig, heiß – kalt, kaufen – verkaufen, männlich – weiblich, ankommen – abfahren, links – rechts* usw. Auch gibt es „einen gewissen Grad von hierarchischer Organisation [in großen Teilen des Weltwissens und] in allen Bereichen des Wortschatzes der Sprachen“ (EBD.: 310). Das weist auf eine menschliche Neigung hin, sich einmal präziser, das andere Mal allgemeiner auszudrücken, also merkmalsreiche Lexeme wie *Rose, Tulpe, Aster, Lilie, Narzisse* zu verwenden oder aber diese als koordinierte Unterbegriffe/Kohyponyme unter einem merkmalsärmeren Oberbegriff *Blume* (Hyperonym) zusammenzufassen; es weist ebenfalls darauf hin, Unterscheidungen zwischen einem Ganzen wie *Hand* und *Mantel* einerseits, Teilen dieses Ganzen wie *Finger* und *Daumen* bzw. *Kragen* und *Ärmel* andererseits zu treffen (Paronymie).

3 Polysemie und „Bedeutungssterne“

Das Netzwerk der Lexeme bildet die Makrostruktur des Lexikons. Die Lexeme stehen aber nicht direkt miteinander in Verbindung. Sie weisen vor ihrer Verwendung in einem Kontext ein umfangreicheres „Bedeutungspotential“ auf, sind noch mehr oder weniger mehrdeutig (polysem). Ihre jeweilige Kernbedeutung „strahlt“ („radiality“ bei Lee 2001: 53ff.) in alle Richtungen Nebenbedeutungen aus (ULRICH 2006, 351-356). Dieses „Lesartennetz“ eines Lexems, graphisch zu veranschaulichen als „Wortstern“ (EBD.: 351) oder „Bedeutungsstern“, bildet die Mikrostruktur des mentalen Lexikons. Über ihre Lesartennetze sind die Lexeme somit nur indirekt miteinander verbunden. Als Beispiel zur Veranschaulichung möge ein kleiner Witz dienen:

Ein Vater macht mit seinem kleinen Sohn einen Waldspaziergang. Als sie an einer Stelle mit Blaubeeren vorüberkommen, fragt der Junge: „Was sind denn das für Pflanzen?“ Antwort des Vaters: „Das sind Blaubeeren.“ Darauf der

Sohn, überrascht und ungläubig auf die Pflanzen und die Früchte daran blickend: „Blaubeeren? Aber die sehen doch rot aus!“ Darauf der Vater: „Das liegt nur daran, dass sie noch grün sind.“

Die Verwirrung ist vollkommen. *Blau, rot, grün*: die Farbbezeichnungen purzeln scheinbar durcheinander. Tatsächlich aber geht es nur um die Nebenbedeutung <unreif> des Adjektivs *grün*. Wie aber hängt diese Bedeutung mit der Farbangabe als der Kernbedeutung des Wortes zusammen?

Zusammenhänge erhellend sind manche der im Deutschen geläufigen Kollokationen, also relativ feste Wortverbindungen, in denen *grün* als Attribut zu einem Substantiv tritt. Sie lassen sich leicht im Unterricht zusammenstellen, wenngleich nicht allen Schülern alle Beispiele geläufig und mit ihrer Bedeutung bekannt sein dürften:

grünes Gras, grüne Hochzeit, grüne Seife, grüne Bohnen, grüne Partei, grüne Witwe, grüner Hering, grüner Junge, grüner Tisch, grüne Seite, grüne Hölle, grüne Welle, grüne Lunge, grüne Grenze, grünes Holz

Welcher Schüler weiß, dass *grüne Bohnen* anders als *weiße* oder *gelbe Bohnen* nicht Bezeichnung für die Samen der Bohnenpflanze allein ist, sondern für Schnittbohnen, die Samen also zusammen mit ihren als Gemüse genutzten fleischigen Hülsen? Warum wird der Tag der Eheschließung *grüne Hochzeit* genannt? Wieso ist ein unreifer junger Mann ein *grüner Junge*? Was meinen wir eigentlich, wenn wir beim Fischhändler *grüne Heringe* verlangen? Und wer denkt heute noch bei *grüner Seife* nicht an ein grünfarbiges Stück, sondern an bräunlich-gelbe Schmierseife, wie sie früher bei der Wäsche im Haushalt verwendet wurde?

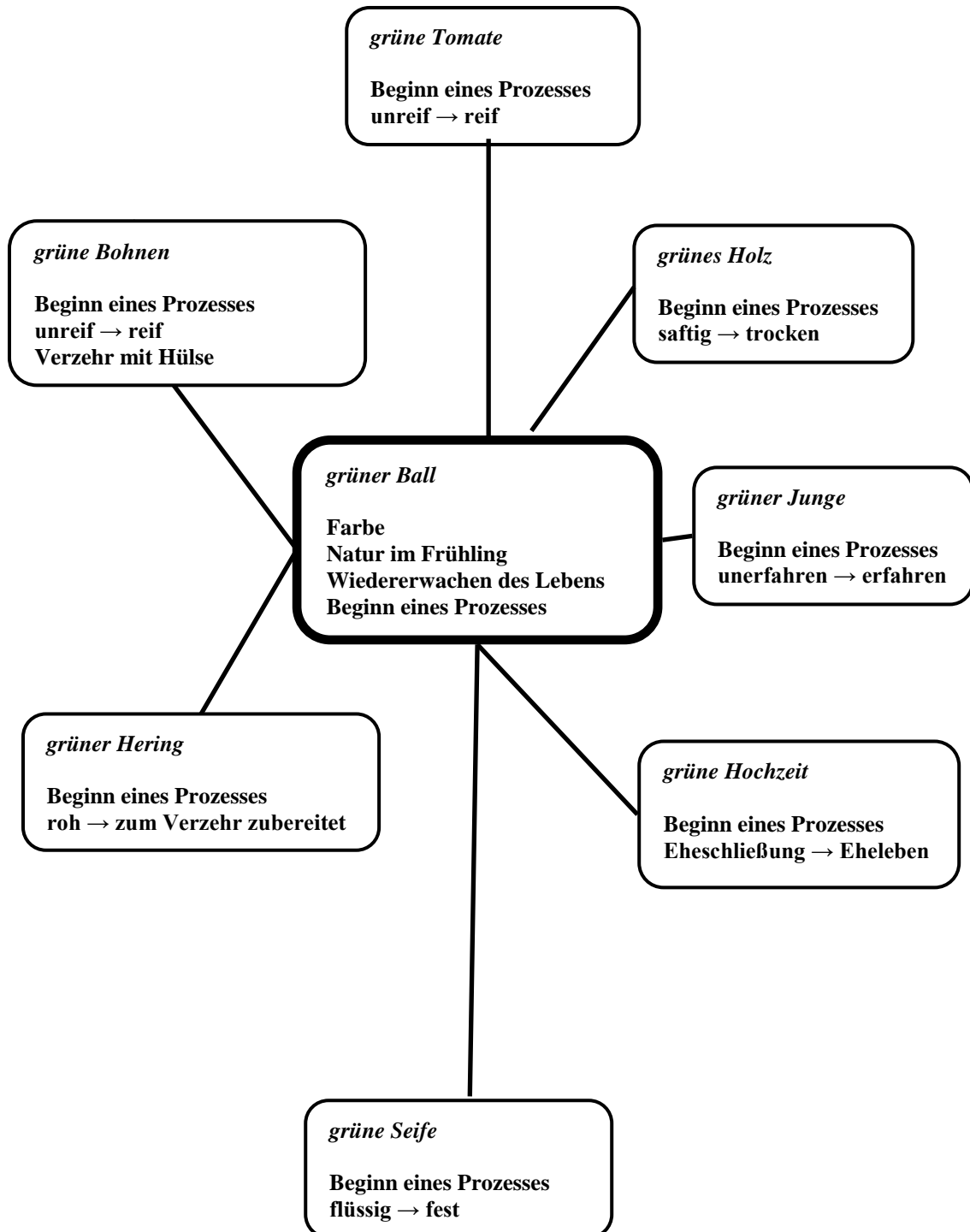
Kann man bei dieser vielfältigen Verwendung des Adjektivs überhaupt noch von einem einzigen Wort sprechen? Wenn ja, was hält die unterschiedlichen Bedeutungen dieses Wortes zusammen?

Die Antwort auf diese Fragen lässt sich nach einigem Nachdenken und Nachschlagen in Wörterbüchern durchaus finden:

Die Farbe *grün* kennzeichnete in noch naturnäheren Zeiten als heute symbolisch für alle Menschen den Jahresbeginn, den Frühling, die wieder zum Leben erwachende Natur mit grünem Gras und grünen Blättern. Von daher steht das Adjektiv für den Anfang von Vorgängen, für ein frühes Stadium in einem Prozess, damit also auch für den Zustand des noch Unfertigen, Unreifen. Das ist neben der Farbbezeichnung die semantische Klammer, welche die verschiedenen Lesarten zusammenhält. Wer dies erkannt hat, kann leicht den *grünen Jungen* als noch unreifen Menschen und den *grünen Hering* als den noch unbehandelten, rohen Fisch verstehen, die *grüne Seife* als ein noch unfertiges Zwischenprodukt im Seifenherstellungsprozess. Im Blick auf den verheißungsvollen Anfang gilt *grün* auch als die Farbe der Hoffnung.

Die Farbbezeichnung steht also nur als prototypische Kernbedeutung am Anfang einer dynamischen Bedeutungsentfaltung des Wortes. Wie lässt sich dieser semantische Prozess beschreiben?

Von der im Frühling wieder ergrünenden Natur ausgehend hat sich der Gesichtspunkt, das semantische Merkmal <am Anfang eines Prozesses stehend> in den Vordergrund der Vorstellung und in den Vordergrund der Wortbedeutung gedrängt, sodass das Lexem *grün* auch die folgenden Lesarten angenommen hat: 1. <frisch, saftig>, 2. <unreif>, 3. <erste(r)>, 4. <unfertig> und 5. <roh, weder gesalzen, noch geräuchert, gekocht, gebraten, eingelegt>. Diese Bedeutungsentfaltung ist zugleich eine Bedeutungsverschiebung: ursprünglich nur begleitende randständige Bedeutungsmerkmale konnten dominant werden, z. B. bei *grüner Seife* das Merkmal <flüssig>.



Solche Wortsterne lassen sich auch differenzierter entwickeln. Schauen wir uns als zweites Beispiel das vieldeutige Verb *gehen* in seinen unterschiedlichen Verwendungsweisen an:

1. Er kann schon wieder gehen.
2. Sie werden etwas früher gehen.
3. Er ist deutscher Meister im Gehen über 1000 Meter.
4. Sie geht schon zur Schule.
5. Geh nicht an die Schokolade!
6. Sie geht mit der Mode.
7. Es geht jetzt auf den Winter zu.
8. Wie geht das eigentlich?
9. Mir geht es gut.
10. Das Erbe geht an die Kinder.
11. Das geht wirklich zu weit!
12. Sein Blick geht zur Uhr.
13. Die Uhr geht nicht richtig.
14. Die Geschäfte gehen schlecht.
15. Drei Stück gehen in eine Schachtel.
16. Das Wasser geht ihm bis zu den Knien.
17. Man muss warten, bis der Teig geht.
18. Diese Bemerkung geht auf dich.
19. Hast du gehört, wie die Tür geht?
20. Sein Hobby geht ihm über alles.
21. (Ach) Geh (doch), das ist nicht so schlimm.
22. Sie geht als Nixe zum Fasching.
23. Das geht so leider nicht.
24. Es geht um alles oder nichts.
25. Wohin geht es im Urlaub?
26. Das Fenster geht nach Westen.

Zunächst lässt sich eine prototypische Kernbedeutung beschreiben, als Paraphrase formuliert <sich auf Beinen von einem Ort zu einem andern fortbewegen>. Merkmalsemantisch müssen mindestens drei Merkmale genannt werden:

< + Bewegung >

< + von Ort zu Ort >

< + auf Beinen >

Bei einer Überprüfung der angeführten Sätze mit dem Verb *gehen* fällt sofort auf, dass nicht alle Lesarten alle drei Merkmale aufweisen. So können wir schon beim *Gehen* der Uhr zwar eine Bewegung ausmachen, vielleicht sogar eine von Ort zu Ort (wenn wir auf die Zeiger blicken), aber keinesfalls eine Bewegung auf Beinen. Wenn eine Tür *geht*, bewegt sie sich, aber nicht an einen anderen Ort, sondern an derselben Stelle, sie wird geöffnet oder

geschlossen. Und wenn jemandem das Wasser bis zum Hals *geht*, so können wir das Verb durch das partielle Synonym *reicht* ersetzen; das heißt: die Bewegung des steigenden Wassers ist bereits abgeschlossen, es wird ein erreichter Zustand beschrieben, das Merkmal <Bewegung> ist also allenfalls noch recht blass im Hintergrund der Wortbedeutung vorhanden.

Überhaupt lässt sich beim Vergleich der Lesarten feststellen, dass ihre Beschreibung viel zu grob ausfällt, wenn man nur nach Vorhandensein <+> oder Nichtvorhandensein <-> von Merkmalen fragt. Bei genauerer Betrachtung erkennt man, dass Merkmale innerhalb des semantischen Merkmalbündels eine starke oder eine schwache Rolle spielen können, im Vordergrund oder im Hintergrund stehen. So sind im Satz *Geh nicht an die Schokolade* die drei Merkmale der Kernbedeutung noch alle vorhanden, allerdings ganz in den Hintergrund gerückt und von einem zusätzlichen Merkmal überdeckt. Zwar muss man sich noch auf die Schokolade zubewegen, wenn sie nicht in Reichweite ist wohl auch auf Beinen, aber viel wichtiger ist, dass man davon einen Teil an sich nimmt <Besitz ergreifen>. Wenn Gäste etwas früher *gehen*, bewegen sie sich von einem Ort fort zu einem anderen. Das muss nicht auf Beinen geschehen; sie können z. B. mit dem Auto fahren. Entscheidend aber ist, dass sie eine Veranstaltung verlassen. Das Fortgehen wird akzentuiert, nicht das Irgendwohingehen. Und man verlässt nicht irgendeinen Ort, sondern eine Veranstaltung, eine Zusammenkunft mit anderen Menschen.

Das lexikalisch-semantische Netzwerk ist ein dynamisches System, das sich dauernd verändert, wenn Menschen sich bei der geistigen Verarbeitung von Weltwahrnehmungen Vorstellungen/Konzepte bilden und diese dann versprachlichen. Dabei greift man bei ähnlichen Konzepten gern sprachökonomisch auf bereits vorhandene Lexeme zurück und vergrößert die Zahl seiner Lesarten. So kann es zu konzeptionellen Verschiebungen kommen

1. durch Aufgabe vorhandener und/oder Hinzunahme neuer semantischer Merkmale,
2. durch Verrücken von vorhandenen Merkmalen entweder in den Hintergrund (*backgrounding*) oder in den Vordergrund (*foregrounding*) (vgl. LEE 2001: 4f.).

So nimmt jemand beispielsweise die Ähnlichkeit zwischen einer Fortbewegung in der Domäne Raum von Ort zu Ort einerseits und der Fortbewegung in der Domäne Zeit von Zeitpunkt zu Zeitpunkt andererseits wahr und formuliert *Sie geht mit der Mode; sie geht mit der Zeit*. Ausgangspunkt für diese Bedeutungserweiterung durch Domänenwechsel ist die

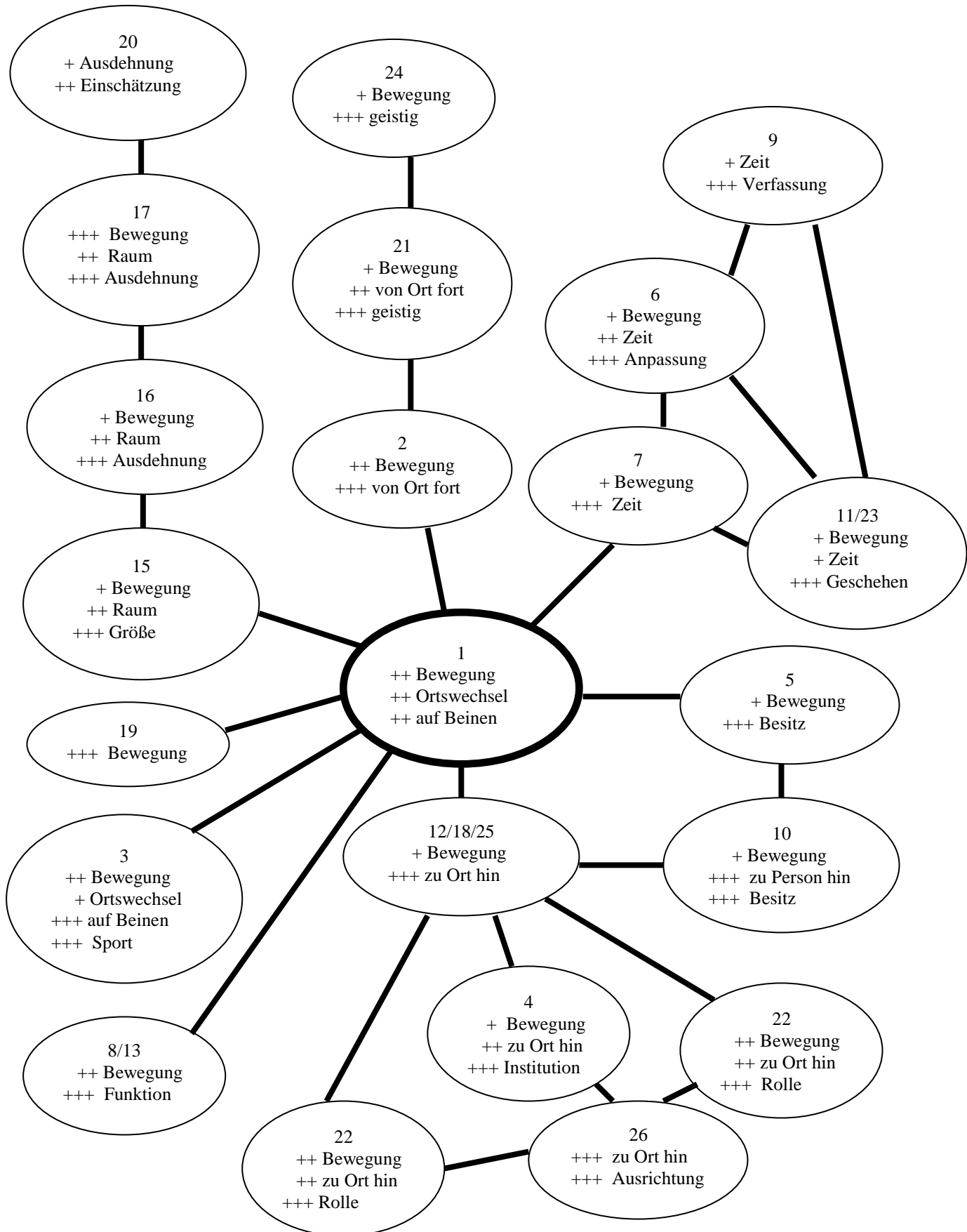
prototypische Kernbedeutung. Deshalb gibt es auch gemeinsame Merkmale zwischen ihr und der neuen Lesart.

In einem anderen Fall entdeckt jemand eine konzeptionelle Ähnlichkeit zwischen der Fortbewegung eines Menschen in der Zeit und der Bewegung der Zeit selbst, ihrem Verlauf. Dann *geht* nicht jemand, sondern *Es geht auf den Herbst zu*. Bei diesem unpersönlichen Gebrauch des Verbs ist das dominante Merkmal <Zeit> die Brücke zwischen einer Lesart und einer anderen. Die Familienähnlichkeit zwischen beiden Lesarten ist größer als die mit der Kernbedeutung.

Noch deutlicher ist dieser Prozess der konzeptionellen Verschiebung und semantischen Distanzierung von der Kernbedeutung bei Verwendung des Verbs in Äußerungen wie *Wie geht es dir?* und *Mir geht es gut*. Stark verblasst sind die Merkmale <Fortbewegung> und <Zeit> zwar noch vorhanden, im Vordergrund steht aber ein Hinweis auf die <Verfassung>, in der man sich durch das Leben bewegt. Folgt auf die Frage *Wie geht es dir?* die Antwort *Danke, es geht*, so haben wir es wohl mit einer Satzellipse zu tun: *Danke, es geht mir einigermaßen gut*.

<Bewegung> kann auch geistige Prozesse kennzeichnen. So kann man Metaphern als Domänenwechsel interpretieren, z. B. wenn man jemanden auffordert: *Geh, stell dich nicht so an!* Man fordert dann ja nicht wirklich zum Weggehen auf, sondern zu einer geistigen Bewegung, zur Loslösung vom vorher eingenommenen „Standpunkt“. Und wenn *es* einmal *um viel oder wenig geht*, dann handelt es sich um etwas, dann steht etwas auf dem Spiel, d.h. dann ist das Ende einer abstrakten Bewegung, das Ergebnis eines Geschehens offen.

Die ausführliche Einzelanalyse soll hier abgebrochen werden. Verkürzt wird sie aber beim folgenden Versuch einer graphischen Darstellung weitergeführt, mit deren Hilfe die Vernetzung von Kernbedeutung und Lesarten nach dem Radial-Modell veranschaulicht werden soll. Dabei stehen Verbindungslinien für deutliche Familienähnlichkeit und ein bis drei Pluszeichen für abgestufte Relevanz vorhandener semantischer Merkmale: verblasst/backgrounded < + >, von mittlerer Relevanz < ++ >, dominant/foregrounded < +++ >. Die Ziffern beziehen sich auf die Nummerierung der Beispielsätze oben. Was hier auf Papier flächig-zweidimensional abgebildet wird, muss man sich dreidimensional mit räumlicher Tiefe vorstellen.



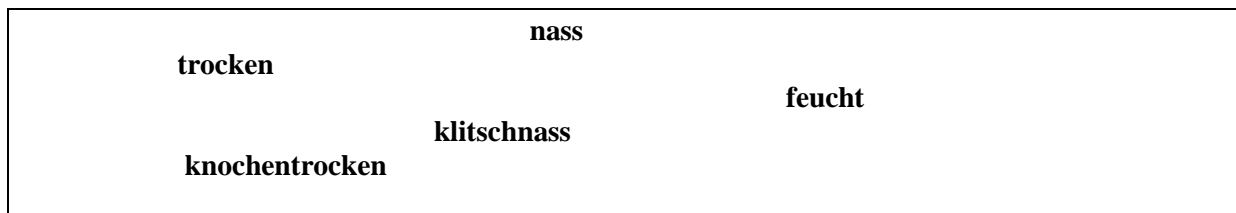
4 Wortschatzerweiterung und Wortschatzvertiefung

Untersuchung und Beschreibung der semantischen Strukturen des Lexikons einer Sprache sind insofern von sprachdidaktischer Bedeutung, als eine weniger syntaxzentrierte als vielmehr lexikonorientierte Sprachreflexion, ein „Grammatikunterricht“, der diese Strukturen exemplarisch bewusst macht, sie „nachzeichnet“, in der Lage ist, den Wortschatzerwerb Lernender kräftig zu unterstützen. Das gilt für die quantitative Wortschatzerweiterung, also die Aufnahme neuer, bis dahin unbekannter Lexeme in den Wortspeicher, wie besonders auch für die qualitative Wortschatzvertiefung, bei der weitere Verwendungsweisen, zusätzliche Nebenbedeutungen erlernt werden.²

Die folgenden Arbeitsblätter für Schüler vom 5. bis 13. Schuljahr zeigen beispielhaft, wie durch ein „entdeckendes Lernen“ die lexikalischen Strukturen erhellt werden können.

² Vgl. dazu die einschlägige Monographie des Verfassers, der auch die im Beitrag folgenden Arbeitsblätter entnommen sind: ULRICH, Winfried: *Wörter, Wörter. Wörter. Wortschatzarbeit im muttersprachlichen Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2. Auflage 2010.

Lexikalische Ketten



1. Versuche die Adjektive so zu ordnen, dass sich eine Steigerung ergibt.
 Welches Adjektiv steht ganz am Anfang, welches ganz am Ende der „Wortkette“?

.....→.....→.....→.....→
→.....

Was nimmt von vorn nach hinten zu?

2. Welches Wort ist das Gegenwort zu *groß*? Versuche auch für *groß* und sein Gegenwort Zwischenstufen und Steigerungen zu finden.

.....

Ordne auch diese Wörter so, dass sie sich eine Steigerung oder eine Abnahme der „Größe“ ergibt.

.....→.....→.....→.....→
→.....→.....→.....

3. Welche Kettenglieder gehören noch zu *eiskalt*? Ordne sie.

.....

Welche zu *blitzschnell*?

.....

Lösungen:

1. knochentrocken → trocken → feucht → nass → klitschnass

Der Grad an Feuchtigkeit nimmt zu.

2. klitzeklein → winzig → klein → mittelgroß → groß → riesig → gigantisch

eisig → frostig → kalt → kühl → lauwarm → warm → heiß → kochendheiß → glutheiß

langsam → gemächlich → flink → rasch → schnell → blitzschnell

Vorangestellte Wortbausteine (Präfixe)

- a) Verbindung, Verständnis, Vertikale, Verlosung, Versprechen, Vergehen
 b) Unendlichkeit, Unvollständigkeit, Unverständlichkeit, Untergang, Unschuld
 c) Misswahl, Missverständnis, Misshandlung, Missgeschick, Missbrauch
 d) Entbindung, Entertainer, Entlastung, Entschuldigung, Entwicklung, Entschädigung
 e) Zubereitung, Zubehör, Zusatz, Zuganglück, Zugeständnis, Zuflucht

1. Jede Reihe enthält ein Wort, das nicht hineingehört. Kreise es ein.
2. Wodurch unterscheidet sich dieses Wort von den anderen?
3. Alle Verben in einer der folgenden Reihen können mit dem gleichen Präfix versehen werden. Welches ist es?

- a) glühen, glimmen, blühen, hallen, heißen _____
 b) melden, sagen, wiegen, wählen, bestellen _____
 c) klingen, strahlen, glänzen, würgen, glühen _____
 d) schneiden, beißen, knüllen, hacken, reißen _____

4. Ordne den vier Reihen die folgenden Bedeutungsmerkmale zu:
 Vorsicht: In jeder Reihe befindet sich „ein Kuckucksei“. Markiere es!

- Eintreten eines Geschehens c
- Objekt in Teile zerlegen _____
- Ende eines Geschehens _____
- Geschehen rückgängig machen _____

5. In der folgenden Reihe sind mehrere Präfixe möglich. Suche mindestens drei.
 Auch hier gibt es ein Kuckucksei, wenn du auf die Bedeutungsmerkmale achtest!

machen, kommen, schalten, stellen, brennen

Lösungen:

a) Vertikale b) Untergang c) Misswahl d) Entertainer e) Zuganglück

Es hat kein Präfix.

a) ver- b) ab- c) er- d) zer-

c d a b

an-, aus-, ab-, ein-, ver-

Was wir tun, wenn wir reden

1. Verbinde jeweils einen Satz aus der ersten Spalte mit einem passenden Satz aus der zweiten Spalte!

- | | |
|--|---|
| a) Reinigen Sie Ihre Uniform! | o) Das <i>versichere</i> ich Ihnen. |
| b) Ich bin unschuldig! | p) Das <i>rate</i> ich dir. |
| c) Guten Tag, Herr Krause! | q) Ich <i>verspreche</i> es dir. |
| d) Morgen bekommst du dein Geld zurück. | r) Das <i>schwöre</i> ich! |
| e) Sie bekommen auf jeden Fall eine Entschädigung. | s) Das <i>befehle</i> ich Ihnen! |
| f) Hiermit endet meine Mitarbeit in dem Betrieb. | t) Ich <i>gratuliere</i> dir. |
| g) Danke! Danke! | u) Das <i>prophezeie</i> ich euch. |
| h) Vertrag dich mit deiner Schwester. | v) Dazu <i>ernenne</i> ich dich. |
| i) Herzlichen Glückwunsch! | w) Ich <i>warne</i> dich. |
| j) Du wolltest dich bei der Polizei melden. | x) Ich <i>bitte</i> dich darum. |
| k) Das sollt ihr bereuen! | y) Ich <i>danke</i> dir! |
| l) Du bist jetzt mein Stellvertreter. | z) Ich <i>grüße</i> Sie! |
| m) Der Krieg wird verloren werden. | aa) Ich <i>kündige</i> . |
| n) Vorsicht, gleich kippt es um! | bb) Seht es als eine <i>Drohung</i> an. |

2. Versuche das Verhältnis zwischen dem einen und dem anderen Satz zu bestimmen. Achte dabei besonders auf die *kursiv* gedruckten Wörter.

3. Im Folgenden musst du die wörtliche Rede vertauschen, damit die Sätze Sinn ergeben.

- a) Er droht ihm: n) „Das hast du gut gemacht!“ _____
- b) Er erinnert ihn daran: o) „Verschwinde!“ _____
- c) Sie warnt ihn: p) „Du bist ein Esel!“ _____
- d) Er fordert sie auf: q) „Du wirst noch dein blaues Wunder erleben.“ _____
- e) Er beschuldigt sie: r) „Das ist doch alles nicht so schlimm. Kopf hoch!“ _____
- f) Sie entschuldigt sich: s) „Ich werde auf jeden Fall da sein.“ _____
- g) Sie beleidigt ihn: t) „Es tut mir leid.“ _____
- h) Er ermuntert ihn: u) „Willkommen in Schleswig-Holstein!“ _____
- i) Sie lobt sie: v) „Das ist sehr gefährlich.“ _____
- j) Er gesteht ihr: w) „Ihr dürft nach Hause gehen.“ _____
- k) Er garantiert ihm x) „Ich habe dich belogen.“ _____
- l) Sie erlaubt ihnen: y) „Vergiss nicht, du musst noch zahlen.“ _____
- m) Er begrüßt sie: z) „Du hast gestohlen!“ _____

Lösungen:

- b-r, c-z, d-q, e-o, f-aa, g-y, h-x, i-t, j-p, k-bb, l-v, m-u, n-w
- Die kursiv gedruckten Wörter bezeichnen die sprachliche Handlung des ersten Satzes mit einem Wort.
- a-q, b-y, c-v, d-o, e-z, f-t, g-p, h-r, i-n, j-x, k-s, l-w, m-u

Metapher – Metonymie

- Stoß dir nicht den **K o p f** an dem Türrahmen!
- Er war der **K o p f** der Bande.
- Die Bevölkerung erhält pro **K o p f** einen Sack Reis.

1. **Es handelt sich in den drei Sätzen ja wohl um sehr verschiedene „Köpfe“! Worin bestehen die Unterschiede?**
2. **Uneigentliche Ausdrucksweise ist dadurch gekennzeichnet, dass man einen vorhandenen sprachlichen Ausdruck nicht verwendet, sondern ihn durch einen anderen ersetzt. Für welche Ausdrücke steht *Kopf* im zweiten Satz und im dritten Satz?**

.....

3. **Vergleiche die drei Sätze oben mit den folgenden Satzgruppen. Lass dich dabei nicht durch die Reihenfolge verwirren.**

1. *Die Tasse ist auf die Erde gefallen und zerbrochen.*
2. *Du bist aber eine trübe Tasse!*
3. *Eine Tasse trinke ich noch.*
4. *Wir alle leben letztlich doch vom Bauern.*
5. *Der Bauer pflügt seine Felder.*
6. *Ich schlage den Bauern mit meinem Turm.*
7. *Gehöre ich etwa schon zum alten Eisen?*
8. *Im Kampf auf Leben und Tod stieß er ihm das Eisen in die Brust.*
9. *Im Laufe der Zeit wird das Eisen rosten.*

4. **In welchen Sätzen ist ein Wort aus seinem ursprünglichen Sinnbereich in einen ganz anderen Sinnbereich übertragen worden (Metapher)?**

.....

Aufgrund welcher Ähnlichkeitsbeziehung ist das geschehen? Erkläre die Unterscheidung zwischen bildspendendem Bereich und bildempfangenden Bereich.

.....

5. **In welchen Sätzen ist ein Wort durch ein anderes ersetzt worden, das in einem sachlichen oder geistigen Zusammenhang mit ihm steht (Metonymie)?**

.....

Bestimme diesen Zusammenhang möglichst genau.

Lösungen: 1. Körperteil, Führer einer Gruppe, Einzelperson in größerer Menge. 2. Für Person in bestimmter Rolle bzw. für Person als Mitglied einer Gesamtheit. 3. und 4. Tasse: Bildspendender Bereich ist Tasse mit trübem Inhalt – bildempfangender Bereich ist Gemüt eines Menschen. Bauer: niedriger Stand in Gesellschaftshierarchie – schwache Schachfigur. Eisen: überflüssiger Schrott – alter Mensch ohne anerkannte Leistungen. 5. 3,4,8. Tasse steht für den Inhalt, Bauer für Nahrungsmittel erzeugende Landwirtschaft, Eisen für Waffe aus dem Material.

Nicht immer nur „machen“!

1. Formuliere die folgenden Sätze so um, dass das Allerweltswort „machen“ nicht mehr vorkommt.

a) Wer macht heute Essen, du oder ich?

Wer kocht heute, du oder ich?

b) An Omas Geburtstag machen wir ein großes Fest!

c) Am 1. April machen die Kinder den Eltern oft einen Streich.

d) In meiner Freizeit mache ich gerne Gedichte.

e) Das macht doch keinen Sinn!

f) Alle Kinder machen jetzt einen Kreis.

g) Mein Sohn hat die Sandburg ganz allein gemacht.

h) In den Ferien mache ich einen Fortbildungskurs.

i) Machst du mir ein Brot?

j) Die Indianer haben mit den Weißen Frieden gemacht.

k) Du hast dir aber deine Haare heute schön gemacht!

l) Wer macht im neuen Stück eigentlich den Romeo?

2. Vergleiche die Sätze miteinander. Welche Formulierungen bevorzugst du?

Lösungen:

b) feiern, c) einen Streich spielen, d) schreiben, e) ergeben, f) bilden, g) bauen, h) besuchen, i) schmieren, j) schließen, k) frisieren, l) spielen

Besondere Beziehungen

a) Nadel und Faden wie Briefumschlag			
Stempel	Papier	Brief	Briefmarke
b) kaufen und verkaufen wie kommen und			
sich nähern	erscheinen	gehen	bevorstehen
c) Theater und Schauspielhaus wie Universität und			
Lehranstalt	Hochschule	Akademie	Wissenschaft
d) früher und später wie davor und			
daneben	dahinter	nachher	vorher
e) Kopf und Haupt wie Pferd			
Ross	Schimmel	Gaul	Mähre
f) sitzen und setzen wie liegen und			
stehen	legen	stellen	ruhen
g) kalt und eiskalt wie rot und			
rötlich	grellrot	feuerrot	errötend
h) können und Fähigkeit wie müssen und			
Erlaubnis	Notwendigkeit	Zwang	Befehl
i) flüstern und schreien wie bummeln und			
rasen	schleichen	schlendern	poltern
j) anziehend und anzüglich wie bäuerlich und			
ländlich	erbaulich	bäuerisch	bauernschlau

1. Umkreise das richtige Wort.

2. Versuche die Beziehungen zwischen den Bedeutungen der Wörter zu erläutern.

Lösungen: a) Brief, b) gehen, c) Hochschule, d) nachher, e) Ross, f) legen, g) feuerrot, h) Zwang, i) rasen, j) bäuerisch

Literaturverzeichnis

- AITCHISON, J. *Words in the Mind. An Introduction to the Mental Lexicon*. Oxford: Blackwell.
– Deutsche Übersetzung (1997): *Wörter im Kopf. Eine Einführung in das mentale Lexikon*. Tübingen: Niemeyer, 1994²
- CARTER, R. *Vocabulary. Applied Linguistic Perspectives*. London: Allen & Unwin, 1987
- CLARK, E. V. *The Lexicon in Acquisition*. Cambridge: C.U.P., 1993.
- CLARK, E. V. Later Lexical Development and Word Formation. In: FLETCHER / MACWHINNEY, B. (eds.) *The Handbook of Child Language*. Oxford: Blackwell, 1995. S. 393-412.
- CRUSE, D. A. *Lexical Semantics*. Cambridge: C.U.P., 1986.
- CRUSE, D. A. *Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford: O.U.P., 2000.
- EISENBERG, P. / LINKE, A. Wörter. In: *Praxis Deutsch* 23, 1996, Heft 139. S. 20-30.
- ENGELKAMP, J. Mentales Lexikon: Struktur und Zugriff. In: HARRAS, G. (Hrsg.). *Die Ordnung der Wörter. Kognitive und lexikalische Strukturen*. Berlin: de Gruyter, 1995. S. 99-119.
- FLETCHER, P. / MACWHINNEY, B. (eds.). *The Handbook of Child Language*. Oxford: Blackwell, 1995.
- GIPPER, H. *Kinder unterwegs zur Sprache*. Düsseldorf: Schwann, 1985.
- HARRAS, G. (Hrsg.) *Die Ordnung der Wörter. Kognitive und lexikalische Strukturen*. Berlin: de Gruyter, 1995.
- HASS, U. Wortschatz und Wortschatzforschung. In: *Der Deutschunterricht* 1/2006. 2-8.
- HATCH, E. / BROWN, C. *Vocabulary, Semantics and Language Education*. Cambridge: C.U.P., 1995.
- JESCHENIAK, J. D. *Sprachproduktion. Der Zugriff auf das lexikale Gedächtnis beim Sprechen*. Göttingen: Hogrefe, 2002.
- KAUSCHKE, C. *Der Erwerb des frühkindlichen Lexikons: eine empirische Studie zur Entwicklung des Wortschatzes im Deutschen*. Tübingen: Gunter Narr, 2000.
- KÜHN, I. *Lexikologie. Eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- KÜHN, P. (Hrsg.) *Wortschatzarbeit in der Diskussion*. Hildesheim: Olms, 2000.
- LEE, D. *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- LÖBNER, S. *Semantik. Eine Einführung*. Berlin: de Gruyter, 2003.
- LUTZEIER, P. R. *Lexikologie. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Stauffenburg, 1995.
- LYONS, J. *Semantik*. Band I. München: Beck, 1980.

- MURPHY, M. L. *Semantic Relations and the Lexicon. Antonymy, Synonymy, and Other Paradigms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- NATION, I. S. P. *Learning Vocabulary in Another Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- NEVELING, C. *Wörterlernen mit Wörternetzen*. Tübingen: Gunter Narr, 2004.
- POHL, I. / ULRICH, W. (Hrsg.): *Wortschatzarbeit*. = DTP 7. Erscheint 2010.
- RÖMER, C. / MATZKE, B. *Lexikologie des Deutschen. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr, 2003.
- ROTHWEILER, M. / MEIBAUER, J. *Das Lexikon im Spracherwerb. Ein Überblick*. Tübingen: Francke, 1999.
- SAEED, J. I. *Semantics*. Oxford: Blackwell, 1997.
- SCHWARZ, M. / CHUR, J. *Semantik. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr, 1993.
- SZAGUN, G. *Bedeutungsentwicklung beim Kind. Wie Kinder Wörter entdecken*. München: Urban & Schwarzenberg, 1983.
- SZAGUN, G. *Sprachentwicklung beim Kind. Eine Einführung*. München: Beltz, 1996.⁶
- TRACY, R. *Sprachliche Strukturentwicklung. Linguistische und kognitionspsychologische Aspekte einer Theorie des Erstspracherwerbs*. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- ULRICH, W. Erweiterung des rezeptiven und des produktiven Wortschatzes im muttersprachlichen Unterricht. In: *Vocabulary learning in a foreign language – Apprendre les mots en langue étrangère – Wörter lernen in der Fremdsprache*. (= Triangle 16). British Council, Goethe-Institut, ENS, Paris 1999. 73-89.
- ULRICH, W. Wortschatzerweiterung und Wortbildungskompetenz. In: *Wortschatz und Wortschatzvermittlung*. Hrsg. v. K. DETERING. Lang, Frankfurt a. M.. 2000. (= Folia Didactica 5). S. 9-27.
- ULRICH, W. Wortschatzarbeit. In: *Didaktik der deutschen Sprache: Ein Arbeits- und Studienbuch in drei Bänden. Texte, Materialien, Reflexionen*. 3 Bde. Hrsg. v. W. ULRICH. Klett, Stuttgart 2001. S. 101-191.
- ULRICH, W. CD-ROM, DVD, SMS: Vernetzung von Entlehnungen im mentalen Lexikon. Überlegungen zur „Fremdwort“-Didaktik, verdeutlicht am Beispiel der Kurzwörter und Initialwörter. In: *Deutschunterricht 57* (2004) S. 34-39.
- ULRICH, W.: Lexikologie und Sprachdidaktik. In: *Lexikologie. Lexicology*. Hrsg. v. D. A. CRUSE / F. HUNDSNURSCHER / M. JOB / P. R. LUTZEIER. 2. Halbband. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 21.2). Berlin, New York: de Gruyter. 1875-1879.
- ULRICH, Winfried. *Wörter, Wörter, Wörter. Wortschatzarbeit im muttersprachlichen Deutschunterricht. Anleitung und praktische Übungen mit 204 Arbeitsblättern in Form von Kopiervorlagen*. Schneider Hohengehren, Baltmannsweiler 2007, 2. unveränderte Auflage 2010.²

ULRICH, Winfried (Hrsg.) DTP = Deutschunterricht in Theorie und Praxis. *Handbuch zur Didaktik der deutschen Sprache und Literatur in elf Bänden*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2008-2011.

Consciência e inconsciência do nazismo

Luis Sérgio Krausz ¹

KLEMPERER, Victor. *LTI – A Linguagem do III Reich*. trad. Miriam Ölsner. Rio de Janeiro: Contexto, 2009.

O livro *LTI (Lingua Tertii Imperii, em latim, Língua do III Reich)*, do filólogo e historiador da literatura Victor Klemperer (1881-1960), foi escrito pouco depois do término da 2ª. Guerra Mundial, com base nos diários que o autor manteve de 1933 a 1945. Agora, chega ao leitor de língua portuguesa, em bem cuidada tradução de Miriam Ölsner. Klemperer, que era professor universitário de letras neo-latinas em Dresden, foi exonerado de seu cargo por ser judeu quando foram promulgadas as leis de Nürnberg, meses depois da subida de Hitler ao poder, mas escapou da deportação e da morte, primeiro por ser casado com uma mulher protestante e, mais tarde, protegido por documentos falsos. Passou a maior parte da guerra num dos chamados *Judenhäuser*, ou casas de judeus, em Dresden, trabalhando como escravo, depois de sofrer o confisco de seus bens.

Em seus diários, o filólogo registrava a gradativa transformação da vida social e política alemã num grande espetáculo bélico, com todo seu esteticismo neo-romântico e neo-clássico – um “espetáculo total”, destinado a arrebatá-las as massas com imagens de torsos musculosos, de corredores de automóvel, de lutadores de boxe, e logo de soldados e de tanques de guerra..

Em seu livro Klemperer focaliza, entre outros aspectos da vida do III Reich, as transformações da língua alemã nesse período. Seu livro traz, em epígrafe, uma frase do

¹ Doutor e Pós-Doutor em Literatura e Cultura Judaica pela Universidade de São Paulo; professor da FFLCH-USP; autor de *Rituais Crepusculares: Joseph Roth e a Nostalgia Austro-Judaica* e *As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica*, ambos publicados pela Edusp. E-mail: lkrausz@uol.com.br

filósofo Franz Rosenzweig: “A língua é mais do que o sangue”, que sintetiza o papel do idioma como molde do pensamento e como formador da realidade. Esta epígrafe tem um duplo sentido: de um lado, para um indivíduo, a língua na qual ele fala, sonha e pensa é o fundamento de sua identidade, um sangue imaterial mais poderoso do que o próprio sangue. E de outro lado, do ponto de vista político, a afirmativa de Rosenzweig é uma resposta à ideologia que busca a essência da nação germânica na pureza do sangue, excluindo de sua língua e de sua cultura todos os que não sejam possuidores de uma suposta genealogia ariana.

Seja como for, o livro demonstra, mais do que a intimidade da ligação entre um filólogo e sua língua mãe, o que a própria língua – *Die gebildete Sprache, die für dich dichtet und denkt* (A língua culta, que poetiza e pensa por ti), conforme a formulação de Schiller – é capaz de fazer no sentido de preservar a sanidade e a identidade de um indivíduo que se defronta com condições extremas. Ao dedicar-se ao exercício da escrita e da observação aguda da língua e de suas modificações, o autor conseguiu atravessar os difíceis anos do nazismo sem sucumbir às sucessivas humilhações a que foi sujeito. O exemplo de sua trajetória tem algo a dizer sobre o poder das palavras como instrumentos de resistência e de preservação da consciência e da dignidade em tempos sombrios. Ao mesmo tempo, Klemperer destaca o papel que a língua alterada do III Reich teve na difusão da ideologia nazista e, mais do que isto, no estabelecimento de formas de pensar e de comportamentos sociais aberrantes, constituindo-se num poderoso instrumento de manipulação das massas.

Mas, voltando ao dístico de Schiller, KLEMPERER (2009:55) afirma: “Mas a língua não se contenta em poetizar e pensar por mim. Também conduz meu sentimento, dirige a minha mente, de forma tão mais natural quanto mais eu me entregar a ela inconscientemente.” Este poder do discurso, do *Logos*, que se torna uma espécie de entidade com vontade própria, que não é conduzido pelos indivíduos, mas antes os conduz, é um fenômeno bem conhecido e estudado pela tradição da filosofia platônica, e é este mesmo poder do discurso que foi surrupiado pela retórica de um regime totalitário, irradiada por todos os meios de comunicação de massa, de maneira a substituir o *Logos* verdadeiro – ao qual o autor busca dedicar-se pelo exercício de sua vocação filológica. Seu

objetivo, assim, é isolar os conteúdos tóxicos que foram acrescentados à língua pelo sistema ideológico do nazismo, e que, de certa maneira, passam a conduzir a psique coletiva e as massas.

É sobre esta bifurcação da língua, entre uma língua supostamente pura e não-contaminada e uma língua perpassada pelos conceitos e pela ideologia do nazismo, ou seja, entre um *Logos* da *Vernunft* e a embriaguez e o delírio dos discursos guerreiros, que se constrói este trabalho. Como adepto do Iluminismo, que tem nos filósofos franceses como Voltaire, Montesquieu e Diderot seus guias, o autor pretende restituir à língua de Goethe e de Schiller a pureza perdida em mais de uma década de abusos – e também recuperar a lucidez e a capacidade de pensar com autonomia, libertando seus leitores das poderosas correntes subterrâneas da língua automatizada instaurada pelo III Reich, e que ainda subsistem depois do fim da guerra.

A luta travada por este filólogo nos anos do nazismo é um exemplo da resistência do indivíduo à persuasão da massa passa, por meio do cultivo da consciência individual, uma consciência que se constrói e que se expressa por meio de um idioma que, à maneira de uma fortaleza, luta para se manter imune ao contágio que o cerca por todos os lados. Conservar esta imunidade significa isolar aqueles elementos que, como vírus, penetraram na consciência coletiva por meio da retórica do nazismo. Seu projeto, assim, é levar o leitor a resistir ao poder de sedução das palavras, como Ulisses que, amarrado ao mastro de seu navio, resiste ao canto das sereias, que enlouquece a quem o ouve. Como os caçadores de micróbios, Klemperer vasculhou a língua do cotidiano em todas suas esferas – dos anúncios fúnebres e notícias do *Front* com que se deparava nos jornais às palavras de colegas ou conhecidos que encontra casualmente, ou aos discursos inflamados dos líderes do nazismo, irradiados por toda a Alemanha – nela detectando os sinais claros da contaminação e da adulteração.

Este livro, portanto, é um estudo em escala microscópica, que não segue a metodologia dos grandes tratados de filologia, mas se constitui de uma série de vinhetas e assim se aproxima de uma arte do fragmento, de uma ciência praticada nas brechas e nas frestas de um cotidiano marcado pela perseguição e pelo isolamento. Dentre os muitos aspectos da língua do III Reich, analisada neste livro a meio caminho entre ensaio

filológico e livro de memórias, há alguns que gostaria de destacar aqui. O primeiro é a maneira aguda pela qual o filólogo percebe como a retórica dos discursos e da propaganda nazista está na base de um projeto político que tem como meta central romper a sobriedade e a autonomia da consciência individual, fazendo-a submergir e confundir-se com uma totalidade que recebe, nos discursos nazistas, o nome de *Volk*. A linguagem do fanatismo nazista busca, deliberadamente, conduzir a uma dissolução dionisíaca da individualidade no corpo nacional, ou seja, no *Volk*, operando uma transmutação da consciência que é definida por Rüdiger SAFRANSKI (2007:293) nos seguintes termos: “A dissolução dionisíaca da consciência individual é um desejo que conduz ao desaparecimento dos limites e das fronteiras do ser. Porém, depois que este estado passa, quando a consciência normal outra vez se torna senhora do pensar e do experimentar, então o dionisíaco, tendo recuperado a sobriedade, é tomado por um asco...”

A função da *LTI*, conforme Klemperer demonstra, é justamente a de promover esta dissolução e, como a de toda a retórica, conduzir o pensamento do indivíduo por meio da persuasão, de maneira a criar o fanatismo coletivo. Este caráter da língua como agente da inconsciência era reconhecido e enfatizado pelos próprios ideólogos do nazismo. É assim que, num discurso de 1933, também citado por Safranski, Joseph Goebbels afirmava: “Não é à toa que o novo tempo se chama ‘era popular’ (*völkisch*). O indivíduo isolado é substituído pela comunidade do povo”. A *LTI*, portanto, é o idioma do fanatismo das massas por excelência segundo KLEMPERER (2009: 66): “A *LTI* pretende privar cada pessoa da sua individualidade, anestesiando as personalidades, fazendo do indivíduo peça de um rebanho conduzido em determinada direção, sem vontade e sem idéias próprias, tornando-o um átomo de uma enorme pedra rolante.” Mais adiante, citando seu próprio diário, KLEMPERER (2009: 85): escreve: “O Sr. Goebbels tem a seu favor, de um lado, uma massa entorpecida e, de outro, pessoas cultas amedrontadas.” Entorpecer o intelecto, difundir o fanatismo e a inconsciência e assim isentar o indivíduo de responsabilidades e de sentimentos de culpa foi, portanto, uma estratégia deliberada de dominação da retórica nazista, que inclusive transmutou o significado de “fanatismo”, sinônimo de uma virtude que, como o autor explica, é “uma paixão intensa e forte, que inflama os corações das pessoas, capacitando-as a desprezar a morte” (2009: 112).

A gradativa entrega ao fanatismo que se observa na Alemanha dos anos 1933-1945 revela-se como o triunfo de uma retórica e de uma língua cujo objetivo é conduzir à criação de hordas e não de um corpo de consciências individuais. E este impulso no sentido de transcendência das limitações individuais e de fusão na massa é associado por Klemperer ao romantismo: ele afirma que a bestialidade do hitlerismo e o impulso fáustico da poesia do classicismo alemão e da filosofia idealista têm em comum o desprezo por qualquer tipo de fronteira e de limite. Klemperer, citado por SAFRANSKI (2007: 348), escreveu: “Eu tinha e tenho certeza sobre a mais íntima ligação entre o nazismo e o romantismo alemão. Pois o germe de tudo o que constitui o nazismo se encontra no romantismo: o destronamento da razão, a animalização do ser humano, a glorificação das idéias de poder, dos predadores, das bestas loiras.”

O desprezo pelas fronteiras, isto é, a *hybris*, é, para Klemperer, a postura fundamental do homem romântico, presente em todas as manifestações de seu ser: na ânsia religiosa tanto quanto na criatividade artística; na filosofia ou na vida ativa. SAFRANSKY (2007: 354) cita um outro discurso de Joseph Goebbels, que corrobora a tese de Klemperer: “Nós vivemos numa era que é, ao mesmo tempo, romântica e de aço; uma era que não perdeu sua profundidade de sentimento, mas que, ao mesmo tempo, foi capaz de descobrir um novo romantismo nos resultados dos mais modernos inventos e da técnica.” A idolatria das inovações tecnológicas, dos poderes titânicos do homem e a ilusão de sua total autonomia e independência de quaisquer restrições – inclusive as de caráter ético – são os elementos que Klemperer identifica numa era que poderia ser denominada de neopaganismo. Neste sentido, sua análise volta-se, também, sobre a talvez não tão bem conhecida contraposição entre nazismo e igreja. SAFRANSKY (2007: 355) afirma que, se Novalis, em *Die Christenheit oder Europa*, sonhava com a restituição de um império cristão de nação alemã, isto é, sonhava com o Reich como restauração da Europa cristã, o nacional-socialismo apropriou-se do mito do Reich como paradigma para um Império germânico, isto é, para um império pagão em que a essência da germanidade seria purificada de todo o cristianismo, ao mesmo tempo em que o *Führer* assume características soteriológicas, tornando-se, na retórica do regime tanto quanto na crença popular, o *Heiland* ou salvador da Alemanha.

Krausz, L. – Consciência e inconsciência do nazismo

O caráter pseudo-religioso e neo-pagão do nazismo manifesta-se, por exemplo, na obrigatoriedade que tinham os membros da SS e os ocupantes dos escalões mais elevados do partido de abandonar suas igrejas. A ruptura com a tradição cristã abre espaço para a inclusão, na esfera do nazismo, de tudo o que diz respeito à crença e à catarse coletiva, de tal maneira que a realidade, em todos seus aspectos, passa a ser encampada pela lógica do sistema, não restando nada que dele se exclua. Klemperer recolhe fragmentos de discursos de pessoas comuns, mais ou menos cultas, que se ligam ao *Führer* por meio da fé, e que reiteram sua *crença* de que Hitler é o salvador da Alemanha, ao mesmo tempo em que um *Deutschtum* de caráter pagão se torna o substituto das crenças religiosas cristãs.

O renascimento dos valores pagãos, ligados à realidade física tanto quanto à guerra; a sacralização do mundo material e a negação de qualquer possibilidade de transcendência – seja ela de caráter espiritual, ético ou intelectual – são elementos-chave da ideologia do nazismo que vê o Reich como a realidade última. É à luz desta constatação que Klemperer comenta, por exemplo, os anúncios de jornais em que noivas, em sucedâneos de cerimônias pagãs, avisam de seus casamentos póstumos com seus noivos caídos no campo de batalha, como se estivessem destinadas a acompanhá-los no *Wallhala*, ou a crescente popularidade dos nomes nórdicos e arqui-germânicos dentre os recém-nascidos – tais como Volker, Uwe ou Torsten – que passam a substituir os da tradição judaico-cristã e se tornam especialmente populares, sinalizando uma ressurreição do paganismo e a apropriação, pelo nazismo, dos velhos mitos germânicos.

Este neo-paganismo é também a religião do fanatismo, da embriaguez, dos entusiasmos compartilhados, isto é, da *mania* – não necessariamente no sentido patológico que este termo adquire contemporaneamente, mas no sentido de uma alteração na consciência normal, de um êxtase coletivo, de uma celebração coletiva de forças supra-individuais, tal como são conhecidas em todas as culturas ditas “primitivas”.

Aglutinar as massas por meio de catarses coletivas significa, também, devolver aos indivíduos algo que se perdeu ao longo de séculos de cristianismo e iluminismo; significa restituir-lhe sentimentos e emoções que foram desprezados pela marcha da cultura, e que agora retornam, enfurecidos, das crateras às quais foram confinados, como Titãs que se rebelam contra a ordem estabelecida.

Krausz, L. – Consciência e inconsciência do nazismo

Para o filólogo, o projeto ideológico do nacional socialismo vai de encontro a um antigo sonho alemão de transformação e de reforma do mundo: “Pessoas que haviam purificado a Igreja e a religião medieval, pessoas cheias de entusiasmo para reformar a humanidade em épocas seguintes, homens com pontos de vista diversos, todos tinham sonhado com o advento de um terceiro Reich, uma era perfeita que sucederia o paganismo e o cristianismo, ou pelo menos o cristianismo contemporâneo, corrompido, que aguardava a chegada do Messias.” (KLEMPERER 2009: 196) É neste sentido que *Mein Kampf* se torna a Bíblia desta “nova” Alemanha, ao mesmo tempo em que a retórica do nazismo recorre ao idioma dos Evangelhos e se torna o Evangelho de milhões.

Mais do que um estudo sobre a língua do III Reich, este é um estudo lúcido e instigante dos paradoxos da cultura e das mentalidades alemãs, com seus frutos esplêndidos – e também com os horrendos. Repleto de *insights* originais, – oferece um raro olhar crítico sobre a cultura alemã, e é um excelente ponto de partida para estudos acadêmicos mais aprofundados sobre uma pletera de aspectos específicos deste período espantoso da história do século 20, cujas conseqüências determinaram a face do mundo contemporâneo.

Referências bibliográficas

SAFRANSKY, Rüdiger. *Romantik – Eine deutsche Affäre*. Munique, Carl Hanser Verlag, 2007.