

Apresentação

Apresentação

Contribuições de teorias alemãs para o estudo de Letras no Brasil (II)

Como imaginávamos, a contribuição que estudos teóricos de autores de língua alemã ofereceram e oferecem para a constituição do estudo de Letras no Brasil é tão ampla que foi preciso organizar um segundo número da *Pandaemonium* sobre o assunto. E como o tema **cultura** não poderia faltar quando se trata das relações entre o Brasil e os países de língua alemã, este número 17 da revista apresenta diversas reflexões sobre literatura, cultura, memória e história – alguns estudos estão diretamente relacionados ao Brasil, outros foram realizados por pesquisadores brasileiros sobre fenômenos histórico-culturais presentes nos países de língua alemã.

Este número inicia-se com uma discussão eminentemente teórica sobre *Alienação (Entfremdung) e Estranheza (Fremdheit)* como *dois paradigmas culturais do ocidente*, feita por Suzana Vasconcelos de MELO. A autora apresenta a hipótese de que o conceito de **Entfremdung** está relacionado a um forte modelo de subjetividade e identidade e, portanto, caracterizaria a época moderna, enquanto o de **Fremdheit** estaria ligado ao campo semântico do **outro**, seria uma das marcas da chamada pós-modernidade. MELO dá destaque ao trabalho de Rahel JAEGGI sobre a alienação e, em contraposição, apresenta pontos importantes da teoria de WALDENFELS sobre a estranheza. Conclui sua argumentação refletindo sobre as relações entre os dois conceitos examinados e a literatura.

Teóricos da chamada pós-modernidade, como WALDENFELS, citados por MELO, são retomados por Claudia S. DORNBUSCH, no artigo *1989 e as consequências: as representações da ausência no cinema pós-muro*. O estudo – parte de uma pesquisa realizada com Rolf G. RENNERT, cujo trabalho publicamos no número 16 (2010.2) – constata que, após a queda do muro de Berlim, surgem, na literatura, no cinema e nas artes plásticas, diversas personagens em situação de falta de comunicação e isolamento,

Apresentação

desorientação ou busca. Três filmes – *Nachmittag*, *Nichts als Gespenster* e *Halbe Treppe* – analisados por DORNBUSCH mostram que a ausência, definida por ela a partir das teorias de LEHMANN/WEIBEL, WALDENFELS, DELEUZE e CHION, se manifesta mediante a configuração dos espaços nas narrativas fílmicas.

A história recente da Alemanha, observada agora pelo lado da RDA, também é discutida no texto de Rosani UMBACH, *As configurações da história e da memória em Was bleibt e Leibhaftig*, escritos por Christa Wolf. A partir das reflexões feitas por Aleida ASSMANN sobre a memória cultural, UMBACH discute a questão dos textos memorialísticos ou autobiográficos, que se encontram na fronteira entre literatura e história, e ressalta o caráter ambivalente da escrita que pretende fixar ou recordar acontecimentos passados. Segundo UMBACH, tanto *Was bleibt* quanto *Leibhaftig* alimentam a **cultura da memória**, por tratarem de experiências de repressão e violência causadas pela antiga República Democrática Alemã.

Por sua vez, para discutir a chamada *Vergangenheitsbewältigungsliteratur*, Marcos Fabio Campos da ROCHA utiliza-se da Teoria da Recepção, tal como ela foi desenvolvida por Hans-Robert JAUSS, e da Teoria do Agir Comunicativo, desenvolvida por Jürgen HABERMAS. No texto *A literatura rumo à Modernidade - via Konstanz e Frankfurt*, ROCHA apresenta uma visão geral das duas teorias em questão, aponta suas características comuns e discute sua atualidade e pertinência para a interpretação de textos que discutem as atitudes e responsabilidades dos alemães no período do nacional-socialismo.

O passado também retorna à cena da literatura austríaca, que neste número é analisada nos artigos de Luis S. KRAUSZ, sobre Elfriede JELINEK, e Érica Gonçalves de CASTRO, sobre a produção ensaística de Robert MUSIL. Em *A Arte da Infelicidade: A Pianista, de Elfriede Jelinek, entre tradição e mass-media*, KRAUSZ analisa a relação entre as personagens principais do romance como uma forma de revisão da história austríaca. Segundo o autor, o romance não critica apenas a tentativa, por parte de escritores e intelectuais, de estabelecer uma continuidade com a tradição cultural austríaca após a Segunda Guerra, como também a cultura de massas que se impõe sobretudo nas duas últimas décadas do século XX.

Escrita em um momento de crise bem anterior ao descrito no romance de Jelinek, a obra de Robert MUSIL – analisada por Érica Gonçalves de CASTRO no artigo

Apresentação

Sobre o ensaísmo de Robert Musil – , pretende oferecer uma alternativa ao colapso cultural da primeira metade do século XX. Segundo Castro, embora esteja diretamente relacionado ao ocaso de um mundo e de suas certezas, ao invés de configurar uma impossibilidade angustiante, o ensaísmo de Musil mescla-se à forma do romance por confiar nas possibilidades positivas que a literatura oferece ao espírito humano.

Uma parte do universo cultural debatido pelos artigos mencionados até aqui está representada no artigo *Imbricações entre Goethe e Kant: Arte, Natureza e Sublime*, de Mirella GUIDOTTI. A visão de uma obra de arte orgânica, diretamente ligada à natureza, a confiança no valor da razão do sujeito, a percepção do sublime – presentes tanto em Kant quanto em Goethe, como mostra GUIDOTTI –, são algumas das ideias colocadas em xeque sobretudo nas últimas décadas do século XX.

Mas, de acordo com o artigo de Pedro Dolabela CHAGAS, é possível dizer que a crítica não apenas questiona ideias de períodos históricos passados, mas sobretudo tende a historicizá-las. No artigo *Desde 1970: contribuição alemã à historicização do presente*, CHAGAS compara vários autores (KOSELLECK, KITTLER, ISER, LUHMANN, BERGHAHN, SCHULTE-SASSE, BREDEKAMP, FONTIUS, BÜRGER, BELTING), a fim de mostrar que, embora sejam bastante diferentes entre si, eles possuem em comum o esforço de rever criticamente os conceitos que fundaram a concepção moderna da arte.

Um segundo grupo de artigos aborda de forma ainda mais explícita as questões culturais presentes na literatura: as relações entre nações, povos ou grupos; a questão das chamadas „literaturas regionais“ e sua fundamentação teórica; possíveis relações entre a literatura latino-americana e a alemã; a comparação entre as formas de composição de Wagner e Guimarães Rosa.

Celeste Ribeiro de SOUSA, uma das principais pesquisadoras brasileiras da área de *Imagologia* – “área do saber que investiga imagens de nações e ou de povos ou de grupos, veiculadas em textos literários”, segundo definição da autora – apresenta um panorama histórico dos estudos dessa área, recordando em especial o trabalho realizado na Universidade de Aachen por Hugo Dyserinck, nos anos sessenta. Também faz uma breve revisão da literatura atual sobre o tema, aborda suas relações com a Literatura Comparada e analisa as contribuições da Imagologia para os estudos desenvolvidos no

Apresentação

Brasil e sobre o Brasil, discutindo algumas imagens do país presentes em textos de Marie Luise Kaschnitz, Ulrich Becher e Uwe Timm.

Sob outra perspectiva, as relações culturais estabelecidas através da literatura também são tema do artigo *Confluências da América e da Europa na hibridiz de “Rede des toten Kolumbus am Tag des Jüngsten Gerichts”* (1992), de Hans Christoph Buch. Gilmei Francisco FLECK e Thomas WÜRMLI analisam o romance de Buch como texto “híbrido”, no qual se veriam tanto influências do cânone da literatura alemã, quanto – sobretudo no que diz respeito à revisão, paródia e crítica da história – de romances latino-americanos escritos no século XX.

João Claudio ARENDT, por sua vez, discute algumas *Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais*, com o objetivo de refletir sobre os critérios que orientam a caracterização de um determinado texto literário como **regional**, **regionalista**, **suprarregional**, **universal**, etc. O autor apresenta argumentos de críticos como SCHEICHL, STÜBEN e GRYNWATSCH e observa que, tanto as condições de produção e publicação do texto literário quanto a recepção por parte do público leitor ou da crítica de uma determinada região exercem papel importante na definição e no impacto do que se chama de **literatura regional**.

A obra de Guimarães Rosa, exemplo frequentemente citado do que seria o regional-universal, é tema do trabalho de Ivan Cláudio Pereira SIQUEIRA, que encerra a seção Literatura. Com a pesquisa sobre *O Legado da cultura alemã na literatura de Guimarães Rosa*, o autor analisa algumas das relações que podem ser estabelecidas entre a filosofia e a música alemãs e textos do escritor brasileiro e compara as formas de composição artística de Wagner e Rosa.

Na Seção de Linguística, Cibele Cecilio de Faria ROZENFELD e Nelson VIANA continuam a reflexão sobre o encontro de culturas no artigo *O desestranhamento em relação ao alemão na aprendizagem do idioma: um processo de aproximação ao “outro” sob a perspectiva da competência intercultural*. Os autores partem das noções de **outro** e de **próprio**, analisam imagens de aprendizes brasileiros sobre a língua alemã, as consequências de tais imagens para a aprendizagem da língua, e defendem o desenvolvimento da competência intercultural como um fator que favorece a aproximação da cultura-alvo e a aprendizagem da língua estrangeira.

Apresentação

Encerramos a *Apresentação* deste primeiro número com uma ótima notícia aos nossos leitores e colaboradores: *Pandaemonium Germanicum* passa a fazer parte da Coleção SciELO Brasil (Scientific Electronic Library Online), um dos mais importantes instrumentos internacionais de divulgação de produção científica em formato eletrônico. À inclusão na Coleção SciELO devem-se as pequenas alterações formais que podem ser notadas nesta e nas últimas edições da revista.

Esta conquista possui uma longa história: ela se inicia com o trabalho de Hardarik Blühdorn – o mentor da aventura! –, João Azenha Júnior, Masa Nomura, Selma Meireles e demais docentes da Área de Alemão da FFLCH/USP, que decidiram fundar a *Pandaemonium Germanicum* em 1997 e organizaram o primeiro número da revista. A história continua com os esforços de Eva Glenk e Ulrich Beil, que em 2001 implantaram um novo projeto gráfico; passa pelo trabalho de Helmut Galle, Maria Helena Battaglia, Eliana Fischer, Selma Meireles e Eva Glenk, que nos anos seguintes conduziram a revista à antiga classificação „Nacional A“, da CAPES; e de Eloá Heise, Eva Glenk e Masa Nomura, que em 2007 realizaram a transferência da revista para o meio digital e juntas trabalharam até que a *Pandaemonium* atingisse o conceito A1, da CAPES, em 2009.

Com a honra de continuar trabalhando com as incansáveis Eloá Heise e Masa Nomura, os demais editores da equipe atual, que procuram manter o ritmo de trabalho dos que os antecederam, hoje só podem dizer a eles, em primeiríssimo lugar: *Herzlichsten Dank!*

Mas nosso agradecimento dirige-se também, de forma especial, aos nossos colaboradores, que compartilham por meio da *Pandaemonium* o resultado de suas pesquisas e reflexões, aos nossos pareceristas, cujo rigor e competência nos ajudaram a alcançar esta meta, e aos nossos leitores, sem os quais a revista perderia sua razão de ser. Mais uma vez, em nome de toda a equipe e da Área de Alemão da USP, *muito obrigada.*

Juliana P. Perez,
doze de junho de 2011

Geleitwort

Geleitwort

Deutsche Theoriebeiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft in Brasilien (II)

Wie man vermuten konnte, war und ist der Beitrag deutschsprachiger Theorie zur Literaturwissenschaft in Brasilien so umfangreich, dass es nötig war, eine zweite Nummer des *Pandaemonium* zum Thema zu reservieren. Und da das Thema **Kultur** nicht fehlen darf, wenn es um die Beziehungen zwischen Brasilien und den deutschsprachigen Ländern geht, stellt die 17. Ausgabe der Zeitschrift diverse Reflexionen zur Literatur und Kultur, zur Geschichte und zum Gedächtnis vor; einige dieser Arbeiten haben einen direkten Brasilienbezug, andere wurden von brasilianischen Wissenschaftlern zu kulturhistorischen Phänomenen der deutschsprachigen Länder verfasst.

Diese Ausgabe beginnt mit einer dezidiert theoretischen Diskussion von Suzana Vasconcelos de MELO zum Thema Entfremdung / Fremdheit als zwei kulturellen Paradigmen des Abendlands. Die Autorin stellt die These auf, dass das Modell der **Entfremdung** mit einem starken Begriff von Subjektivität und Identität verknüpft sei, der typisch ist für die Moderne, während **Fremdheit** im semantischen Feld des **Anderen**, charakteristisch sei für die sogenannte Postmoderne. MELO bezieht sich zunächst auf Rahel JAEGGIS Arbeit zur Entfremdung und setzt dann dagegen wichtige Elemente der Theorie der Fremdheit von WALDENFELS. Sie beschließt ihre Argumentation mit Überlegungen zu den Beziehungen zwischen den beiden untersuchten Begriffen und der Literatur.

Von MELO zitierte Denker der sogenannten Postmoderne wie WALDENFELS werden auch von Claudia S. DORNBUSCH in ihrem Artikel *1989 e as consequências: as representações da ausência no cinema pós-muro [1989 und die Konsequenzen: die Darstellung der Abwesenheit im Nach-Wende-Film]* aufgegriffen. Der Text ist Teil einer gemeinsam mit Rolf G. RENNER unternommenen Studie (dessen Arbeit schon in Nr. 16 (2010.2) von *Pandaemonium germanicum* publiziert wurde) und konstatiert, dass nach dem Berliner Mauerfall in der Literatur, dem Film und den bildenden Künsten verschiedentlich Figuren auftauchen, die durch Kommunikationslosigkeit und Isolation, durch Suche und Orientierungslosigkeit gekennzeichnet sind. Anhand von drei Filmen –

Geleitwort

Nachmittag, Nichts als Gespenster und *Halbe Treppe* – zeigt DORNBUSCH, dass die Abwesenheit – von der Autorin mit Hilfe der Theorien von LEHMAN/WEIBEL, WALDENFELS und CHION untersucht – sich in der Filmerzählung über die Konfiguration von Räumen manifestiert.

Um die jüngste deutsche Geschichte, beobachtet aus der Perspektive der DDR, geht es auch im Text von Rosani UMBACH: *As configurações da história e da memória em Was bleibt e Leibhaftig* [*Die Konfiguration von Geschichte und Erinnerung in Was bleibt und Leibhaftig*]. Ausgehend von Aleida ASSMANNs Überlegungen zum kulturellen Gedächtnis diskutiert UMBACH die autobiographischen Texte auf der Grenze zwischen Literatur und Geschichte und hebt den ambivalenten Charakter hervor, mit dem vergangene Ereignisse fixiert oder aufgezeichnet werden wollen. UMBACH zufolge sind sowohl *Was bleibt* als auch *Leibhaftig* Beiträge zur **Gedächtniskultur**, da sie von Repressions- und Gewalterfahrungen in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik handeln.

Marcos Fabio Campos da ROCHA hingegen stützt sich auf die Rezeptionstheorie im Sinne Hans-Robert JAUSS' und die *Theorie des kommunikativen Handelns* von Jürgen HABERMAS, um die sogenannte *Vergangenheitsbewältigungsliteratur* zu untersuchen. In seinem Text *A literatura rumo à Modernidade - via Konstanz e Frankfurt* [*Literatur auf dem Weg zur Moderne – via Konstanz und Frankfurt*] unternimmt ROCHA eine allgemeine Darstellung der beiden Theorien und fragt nach deren Aktualität und Angemessenheit bei der Interpretation von Texten, in denen die Verantwortung der Deutschen im Nationalsozialismus zur Sprache kommt.

Die Widerkehr dieser Vergangenheit ereignet sich auch in der österreichischen Literatur, die in dieser Ausgabe mit Artikeln über Elfriede Jelinek von Luis S. KRAUSZ und über das Essaywerk von Robert Musil von Érica Gonçalves de CASTRO vertreten ist. In *A Arte da Infelicidade: A Pianista, de Elfriede Jelinek, entre tradição e mass-media* [*Die Kunst, unglücklich zu sein: Die Klavierspielerin von Elfriede Jelinek zwischen Tradition und Massenmedien*] analysiert KRAUSZ die Beziehungen zwischen den Hauptpersonen als eine Form von Revision der österreichischen Geschichte. KRAUSZ zufolge kritisiert der Roman nicht nur den Versuch eines Teils der Schriftsteller und Intellektuellen, nach dem Zweiten Weltkrieg eine Kontinuität der

Geleitwort

kulturellen Tradition Österreichs herzustellen, sondern auch die Massenkultur, die sich vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durchgesetzt habe.

Lange vor Jelineks Text entstanden die Essays von Robert Musil, in denen nach einer Alternative zum kulturellen Zusammenbruch der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesucht wird. In ihrem Artikel *Sobre o ensaísmo de Robert Musil* [Über das Essaywerk von Robert Musil] kommt Érica Gonçalves de CASTRO zu dem Schluss, dass Musil, obwohl er direkt in den Untergang einer Welt und ihrer Gewissheiten einbezogen ist, nicht das Beängstigende des unmöglich Gewordenen darstellt, sondern stattdessen in der Mischform des Essays auf romanhafte Weise den positiven Ressourcen vertraut, welche die Literatur dem menschlichen Geist eröffnet.

Die in den bisher erwähnten Artikeln zum Teil thematisierte kulturelle Sphäre wird in dem Artikel *Imbricações entre Goethe e Kant: Arte, Natureza e Sublime* [Überschneidungen von Goethe und Kant: Kunst, Natur und das Erhabene] von Mirella GUIDOTTI behandelt. Die Idee des organischen, direkt mit der Natur verbundenen Kunstwerks, das Vertrauen in den Wert der subjektiven Vernunft, die Wahrnehmung des Erhabenen – die sämtlich sowohl bei Kant wie auch bei Goethe auftauchen – sind, wie GUIDOTTI ausführt, Vorstellungen, die in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf den Prüfstand gestellt wurden.

Im Anschluss an den Artikel von Pedro Dolabela CHAGAS lässt sich jedoch sagen, dass die Kritik die Ideen vergangener Epochen nicht nur in Frage stellt, sondern sie vor allem auch zu historisieren versucht. In seinem Artikel *Desde 1970: contribuição alemã à historicização do presente* [Seit 1970: der deutsche Beitrag zur Historisierung der Gegenwart] vergleicht Chagas diverse Autoren (KOSELLECK, KITTLER, ISER, LUHMANN, BERGHAIN, SCHULTE-SASSE, BREDEKAMP, FONTIUS, BÜRGER, BELTING) um zu zeigen, dass sie trotz aller Unterschiede die Anstrengung teilen, jene Begriffe kritisch zu revidieren, die zur Grundlage der modernen Konzeption von Kunst wurden.

Eine zweite Gruppe von Artikeln behandelt auf noch explizitere Weise die in der Literatur präsenten kulturellen Fragen: Beziehungen zwischen Nationen, Völkern oder Gruppen; die Frage der sogenannten “Regionalliteraturen” und ihre theoretische Grundlage; die möglichen Beziehungen zwischen der deutschen und den lateinameri-

Geleitwort

kanischen Literaturen; der Vergleich der Kompositionsweisen Richard Wagners und Guimarães Rosas.

Celeste Ribeiro de SOUSA, eine Hauptvertreterin der Imagologie in Brasilien – nach der Definition der Autorin die “Erforschung der mittels Literatur verbreiteten Selbst- und Fremdbilder von Völkern und Gruppen“ – präsentiert ein historisches Spektrum der Studien in diesem Bereich, unter besonderer Berücksichtigung des Werks von Hugo DYSERINCK (Universität Aachen) in den siebziger Jahren. Sie gibt auch einen kurzen Abriss der gegenwärtigen Sekundärliteratur zum Thema, geht auf die Beziehungen zur Komparatistik ein und analysiert die Beiträge der Imagologie zu den literaturwissenschaftlichen Studien in Brasilien und über Brasilien, wobei sie auf die Brasilienbilder in Texten von Marie Luise Kaschnitz, Ulrich Becher und Uwe Timm eingeht.

Unter einem anderen Blickwinkel werden die von der Literatur hergestellten Kulturbeziehungen von dem Artikel *Confluências da América e da Europa na hibridez de Rede* des toten Kolumbus am Tag des Jüngsten Gerichts (1992), *de Hans Christoph Buch* [*Verschmelzungen von Amerika und Europa in der Hybridität der Rede des toten Kolumbus am Tag des Jüngsten Gerichts (1992) von Hans Christoph Buch*] untersucht. In diesem Beitrag analysieren Gilmei Francisco FLECK e Thomas WÜRMLI Buchs Roman als “hybriden” Text, in dem sich sowohl Einflüsse des deutschen Literaturkanons als auch lateinamerikanischer Schriften des 20. Jahrhunderts finden – letztere vor allem im Zusammenhang mit der Revision, Parodie und Kritik von Geschichte.

João Claudio ARENDT hingegen diskutiert *Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais* [*Deutsche Beiträge zum Studium der Regionalliteraturen*], um die Kriterien zu überdenken, welche die Kennzeichnung eines bestimmten Textes als **regional, regionalistisch, überregional, universal** etc. zu leiten. Der Autor zieht Argumente von SCHEICHL, STÜBEN und GRYNWATSCH heran und bemerkt, dass sowohl die Produktions- und Publikationsbedingungen des literarischen Textes als auch die Rezeption durch das Lesepublikum bzw. die Kritiker einer bestimmten Region eine wichtige Rolle bei der Definition und der Wirkung dessen spielen, was als **Regional-literatur** bezeichnet.

Das Werk von Guimarães Rosa, im Zusammenhang mit der Regionalliteratur häufig als Beispiel herangezogen, ist Thema der Arbeit von Ivan Cláudio Pereira

Geleitwort

SIQUEIRA, mit der die Literatursektion schließt. In seiner Untersuchung *Legado da cultura alemã na literatura de Guimarães Rosa* [Das Vermächtnis der deutschen Kultur in der Literatur von Guimarães Rosa] behandelt der Autor einige der Beziehungen, die zwischen deutscher Philosophie und Musik und den Texten des brasilianischen Schriftstellers hergestellt werden können, wobei er insbesondere die künstlerischen Kompositionsweisen bei Wagner und Rosa vergleicht.

In der Sektion Linguistik setzen Cibele Cecilio de Faria ROZENFELD und Nelson VIANA die Überlegungen zur Begegnung der Kulturen fort. In dem Artikel *O desestranhamento em relação ao alemão na aprendizagem do idioma: um processo de aproximação ao “outro” sob a perspectiva da competência intercultural* [Aufhebung des Fremdheitsgefühls gegenüber dem Deutschen beim Erwerb der Sprache: ein Annäherungsprozess an den „Anderen“ unter interkultureller Perspektive] gehen die Autoren von den Begriffen des **Anderen** und des **Eigenen** aus, untersuchen die Vorstellungen brasilianischer Lerner von der deutschen Sprache und befürworten die Entwicklung einer interkulturellen Kompetenz als einem wichtigen Faktor zur Annäherung an die Zielkultur und zum Erlernen der Fremdsprache.

Wir schließen das Geleitwort zu dieser Ausgabe mit einer sehr erfreulichen Nachricht für unsere Leser und Beiträge: *Pandaemonium germanicum* wird in die Sammlung SciELO Brasil (Scientific Electronic Library Online) aufgenommen, eines der wichtigsten internationalen Instrumente zur Verbreitung wissenschaftlicher Produktion in elektronischer Form. Die Aufnahme in die Sammlung SciELO erforderte eine Reihe von kleineren formalen Änderungen, die in dieser und den letzten Nummern der Zeitschrift zu sehen sind.

Dieser Erfolg kann auf eine lange Geschichte zurückblicken: sie beginnt mit der Arbeit von Hardarik Blühdorn – dem Mentor dieses Abenteurers! – João Azenha Júnior, Masa Nomura, Selma Meireles und weiteren Dozenten der Deutschabteilung der FFLCH/USP, die 1997 die Gründung von *Pandaemonium germanicum* beschlossen und die erste Ausgabe der Zeitschrift zusammengestellt haben. Die Geschichte wird fortgesetzt durch Eva Glenk und Ulrich Beil, die 2001 dem Projekt eine neue graphische Gestalt gaben; sie geht weiter mit der Arbeit von Helmut Galle, Maria

Geleitwort

Helena Battaglia, Eliana Fischer, Selma Meireles und Eva Glenk, durch die das Periodikum in den folgenden Jahren zur Einstufung „Nacional A“ durch die CAPES geführt wurde; den vorläufigen Abschluss bilden Eloá Heise, Eva Glenk und Masa Nomura, die 2007 den Übergang ins digitale Medium durchführten und darauf hinarbeiteten, dass *Pandaemonium* 2009 das Prädikat A1 der CAPES erhielt.

Es ist den Herausgebern des gegenwärtigen Teams eine Ehre, mit Eloá Heise und Masa Nomura zusammenzuarbeiten, die weiterhin rastlos für die Zeitschrift tätig sind. Gemeinsam werden wir versuchen, den gewohnten Arbeitsrhythmus beizubehalten, und sprechen hiermit allen, deren Arbeit die Zeitschrift zu dem gemacht hat, was sie heute ist, an allererster Stelle unseren *herzlichsten Dank* aus.

Aber unser ganz besonderer Dank richtet sich auch an unsere Beiträger, die mit Hilfe des *Pandaemonium* die Ergebnisse ihrer Untersuchungen und Überlegungen miteinander kommunizieren können, an unsere Gutachter, deren Strenge und Sachkenntnis uns geholfen haben, dieses Niveau zu erreichen, und schließlich an unsere Leser, ohne die die Zeitschrift ihre Existenzberechtigung verlieren würde. Noch einmal, im Namen des gesamten Teams und der Deutschabteilung der USP: *Muito obrigada!*

Juliana P. Perez, den 12. Juni 2011

[Übers. Helmut Galle]

Alienação (*Entfremdung*) e Estranheza (*Fremdheit*): dois paradigmas culturais do ocidente

Alienation (*Entfremdung*) and Strangeness (*Fremdheit*): two Western cultural paradigms

Suzana Vasconcelos de Melo¹

Abstract: Alienation and strangeness could be understood as markers of cultural paradigms. The first term is related to modernity as the second is to postmodernity. One stands for identity, the other for alterity. While the existence of the phenomenon of alienation becomes disputable, the discourse of strangeness becomes intensified in the European academic sphere. In a way, the discourse of strangeness is labeled by a cultural critic, which tries to justify “strange” for centuries dispelled by the European culture. Meanwhile, a phenomenology of alienation is developed to re-structure the term. Both phenomena are connected insofar as alienation can be understood as a temporary moment of strangeness. Both theories turned out to be productive in literary analysis.

Keywords: modern; postmodern; interdisciplinary dialogs; strangeness; alienation.

Resumo: *Entfremdung* (alienação) e *Fremdheit* (estranheza) podem ser entendidos como demarcadores de paradigmas culturais. A primeira está para a modernidade, assim como a segunda está para a pós-modernidade. Uma está para identidade, e a outra para alteridade. Enquanto a existência do fenômeno da alienação tornou-se questionável na atualidade, o discurso sobre estranheza vem se consolidando no âmbito acadêmico europeu. Tal discurso é, em certa medida, marcado por uma crítica cultural que tenta fazer justiça ao “estranho” recalçado por séculos pela cultura europeia. Enquanto isso, uma fenomenologia da alienação começa também a se desenvolver, a fim de reformular o conceito. Os dois fenômenos relacionam-se na medida em que a alienação é entendida como um momento transitório da estranheza. Ambas as teorias têm se mostrado produtivas no campo da análise literária.

Palavras-chave: modernidade; pós-modernidade; diálogos interdisciplinares; estranheza; alienação.

¹ Doutoranda em Literatura Comparada no Instituto de Romanística na Universidade de Hamburg, Hamburg, Alemanha. Bolsista da Rosa Luxemburg-Stiftung. Email: suzanasvasconcelos@webmail.de

Introdução

Nur Fremdheit ist das Gegengift gegen Entfremdung. Das ephemere Bild von Harmonie, in dem Güte sich genießt, hebt einzig das Leiden an der Unversöhnlichkeit umso grausamer hervor, das sie töricht verleugnet.
(ADORNO 2003a: 105)

O objetivo do artigo é assinalar a relação entre o fenômeno da alienação (*Entfremdung*) e o fenômeno da estranheza (*Fremdheit*), bem como apontar para a necessidade, por um lado, de desconstruir e redefinir o conceito de alienação, e por outro lado, de tratar estranheza como um fenômeno apartado de um objeto pré-definido. Ressaltamos que oferecemos um aporte meramente teórico sobre os temas, apresentando, para tanto, primeiramente, uma breve reflexão sobre a história dos conceitos no discurso filosófico moderno, a fim de definir os limites semânticos de ambos os conceitos e contextualizá-los. Em seguida, nos debruçaremos sobre a discussão teórica atual em torno tanto de um, quanto do outro fenômeno, no contexto discursivo da língua alemã.

A razão pela qual nos dispomos a contrapor as teorias que alicerçam os dois fenômenos é o fato de existir uma relação ontológica entre *Entfremdung* e *Fremdheit*, como nos mostram os próprios radicais das palavras. Não é rara a polarização e associação entre as duas categorias, com frequência apenas *en passant*, em filósofos de diferentes correntes como Theodor ADORNO, Emmanuel LÉVINAS e Bernhard WALDENFELS. Na epígrafe, citamos um trecho de um fragmento de *Minima Moralia*, no qual ADORNO aponta para a relação entre alienação e estranheza, ao ver nesta última o antídoto da primeira. A mesma reflexão é feita pelo filósofo em *Negative Dialektik* (1997: 174), ao afirmar que se o estranho não houvesse sido banido por tanto tempo do discurso moderno, não haveria tanto espaço para “alienação” neste discurso.

De acordo com o *Dicionário Histórico da Filosofia* editado por Joachim RITTER, “*die Entfremdung*” e “*das Entfremden*” caracterizam a ação de tornar estranho ou tornar-se estranho, processos através dos quais uma coisa ou pessoa é retirada de seu próprio contexto e submetida a um contexto desconhecido, não-familiar, ou

diferentemente estruturado daquele original (RITZ 1972: 509). Joachim TREBEß (2001: 2) chega a declarar que alienação não é sequer imaginável sem estranheza, e enxerga naquela uma forma específica desta última. Portanto, alienar-se de algo ou de si mesmo descreve um processo de distanciamento ou estranhamento em relação a algo ou alguém que originalmente ou essencialmente me pertencem.

A crítica tanto de Adorno quanto de WALDENFELS (1997: 17) é a de que **estranheza** teria sido censurada pelo discurso racionalista, sendo admitida apenas como momento a ser superado. Tanto na tradição marxista-hegeliana quanto na filosofia existencial de Martin Heidegger, alienação é compreendida como uma forma de falso distanciamento, e a estranheza deste estado só é tolerada como transitoriedade, como um momento ou estado de lapso da consciência. Este estado transitório de estranheza corresponde à invenção moderna chamada alienação. No entanto, devido às mudanças de paradigmas no pensamento ideológico e filosófico ocidental, o discurso da alienação vem perdendo sua legitimidade. Alienação é uma categoria basilar das grandes narrativas ou meta-relatos, definidos por Jean-François LYOTARD (1986: 13) como dialética do espírito, hermenêutica do sentido, emancipação do sujeito da razão e do sujeito trabalhador. A crítica ao estruturalismo e ao logocentrismo, levada às últimas consequências pelo desconstrucionismo de Jacques Derrida, tem, atualmente, como consequência o questionamento dos paradigmas que constituem o discurso moderno, tais como as dicotomias racionalistas sujeito/objeto, original/cópia, falso/verdadeiro, entre outras. O conceito de alienação, baseado nos ideais universais do iluminismo e em um conceito romântico de subjetividade, não poderia, portanto, se manter ileso de crítica.

Nossa hipótese é a de que alienação está para a modernidade, da mesma forma como estranheza está para a pós-modernidade. Enquanto o conceito e fenômenos da alienação estão atrelados à ideia de identidade, as categorias **estranheza** e **estranho** ou **estrangeiro** estão ligadas ao campo semântico do Outro e da alteridade. Se estranheza logrará fixar-se como um paradigma cultural pós-moderno, ainda permanece em aberto, do mesmo modo que não é possível se afirmar se *Entfremdung* desaparecerá como categoria filosófica, e /ou se poderá ser substituída pela categoria *Fremdheit*.

No entanto, na revista do instituto de estudos sociológicos de Bochum, *GIB*, Rüdiger DANNEMANN (2008: 93) afirma que a discussão sobre o fenômeno da alienação alcançou recentemente patamares internacionais, abrindo caminho para uma atualização do conceito e inauguração de uma fenomenologia da alienação². No cenário atual, no qual surgem novas publicações sobre este conceito, iremos destacar, neste artigo, a teoria de Rahel JAEGGI³, cujo trabalho surpreende pelo caráter inovador com que desconstrói o conceito moderno de alienação, ao mesmo tempo em que o atualiza, ganhando não apenas ressonância no meio acadêmico, mas também destaque na mídia comum⁴.

Com relação ao fenômeno do estranho, centrar-nos-emos principalmente na apresentação do conceito de **estranho radical** (*radikales Fremd*), termo cunhado pelo filósofo contemporâneo Bernhard WALDENFELS para definir um **estilo** ou forma de estranheza resultante do confronto com acontecimentos que, por estarem situados além de qualquer ordem, ultrapassam os limites de nossa compreensão. O **estranho radical** ocupa um papel central não só na fenomenologia de Waldenfels, mas na discussão atual voltada para o assunto, havendo tanto aqueles que criticam o modo como o filósofo concebe esta forma de estranheza⁵, quanto aqueles que, claramente influenciados por Waldenfels, conseguem tornar a sua teoria produtiva, encontrando uma aplicabilidade para ela.

² Dannemann critica fortemente a autora da escola de Frankfurt, Rahel Jaeggi, pela sua definição de alienação como “*Beziehung der Beziehungslosigkeit*”, que para ele não atinge o cerne do fenômeno da coisificação, não fazendo jus a Lukács, nem a Habermas (DANNEMANN 2005: 91-107).

³ Rahel Jaeggi é atualmente professora de filosofia na *Humboldt Universität zu Berlin*. A sua tese de doutorado sobre o tema da alienação, da qual aqui tratamos, foi defendida em 2005 no Instituto de Filosofia da *Wolfgang Goethe-Universität* em Frankfurt a.M., e foi publicada em inglês em 2010 pela *Columbia University Press*.

⁴ Ver entrevista de Rahel Jaeggi publicada em *Spiegel* online: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,619354,00.html> (27/10/2010).

⁵ Os prefaciadores de *Vernunft im Zeichen des Fremden*, obra dedicada a discutir a fenomenologia de Waldenfels, apontam para os problemas de aplicação da teoria sobre a estranheza radical do filósofo, e afirmam que esta acaba contribuindo para a efetuação daquilo que ela mesma critica, impedir que o **estranho** tome a palavra e evitar seu entendimento, ao mesmo tempo em que mencionam a necessidade de compreensão desta teoria no campo da filosofia da linguagem: “*Die Phänomenologie von Bernhard Waldenfels ist durch und durch nicht nur ein theoretisches Unterfangen, sondern auch selbst eine Weise, sich dem Fremden auszusetzen, was auch heißt, zu vermeiden, es umstandslos von einem Widerfahrnis in einen theoretisierbaren Gegenstand zu verwandeln*” (FISCHER / GONDEK / LIEBSCH 2001: 9).

1. Entfremdung: o mal-estar moderno

Discorrer sobre o conceito de alienação implica levar em consideração mais ou menos dois séculos de história da filosofia, pois quase não existe um filósofo moderno que não tenha retomado o conceito, sem mencionar a sua **pré-história** gnóstica e cristã⁶. De acordo com TREBEB, o cristianismo teria estruturado o conceito de alienação, sem tê-lo preenchido com um conteúdo. Essa estruturação cristã do conceito indica uma perda culposa de uma identidade original, a qual poderia ser retomada através da conversão (Cf. TREBEB 2001: 4-5). Tanto no cristianismo quanto na gnose, o motivo da alienação se faz presente no **mito** das origens. Esse componente filosófico-antropológico da estrutura do conceito de alienação será retomado tanto por Hegel quanto pelo jovem Marx.

O fenômeno da alienação foi abordado sistematicamente pela primeira vez na filosofia ocidental pela obra *Phänomenologie des Geistes* (1807) de HEGEL. De acordo com Helmut NIKOLAUS (1999: 64-65), a teoria hegeliana da alienação reflete a crise teológica da construção da figura divina na Teodiceia, assim como uma crise antropológica na construção da figura humana. Hegel teria recebido esta crise marcada pelo dualismo na sua filosofia romântica, e agregado a este elemento os reflexos da constelação política oriunda das transformações sociais na França, com suas tensões sociais e a divisão do trabalho.

⁶ No discurso teológico, Agostinho teria utilizado a palavra latina *abalienatio* como contrapartida para *beatitudo* (felicidade), com o significado de separação e distanciamento divino. Em Tomás de Aquino, o conceito de alienação também não irá sofrer variações, enquanto, para Calvino, alienação equivaleria a *Gottesfremdheit*, *alienation dei*. Na língua alemã, o verbo *entfremden* aparece pela primeira vez na mística da Idade Média através de Meister Eckhart e tem uma conotação gnóstica. Na gnose, *Entfremdung* significa “*Abfall von Gott in der Sünde*”, isto é, a queda do anjo de Deus, que daria origem a um mal supremo. Deste modo, a existência do próprio mundo pode ser entendido, no pensamento ascético, como representação desta alienação original. No livro Gênesis, alienação adquire um caráter ambivalente, já que a queda em pecado e expulsão de Adão do paraíso tanto representa a origem do mal quanto a instituição do livre-arbítrio, e, em certa medida, uma espécie de liberdade. Neste contexto, a superação da alienação exige uma reconciliação com Deus através da negação do mundano. A discussão presente na Teodiceia de Leibniz, que tenta justificar a origem do mal ou a “bipartição” do espírito divino (*Entzweiung des Geistes Gottes*), tem como pano de fundo o problema da alienação de Deus. Como explicar o mal diante da onipotência, onisciência e onipresença divina? Para Helmut Nikolaus, a Teodiceia fracassa ao oferecer um alibi a Deus. A figura divina se exime de culpa à medida que o ser humano passa a ser responsabilizado pelo mal. Concomitantemente, a liberdade moral conferida ao ser humano o conduz à auto-alienação (*Selbstentfremdung*), que tem como consequência a duplicação da figura humana em “*Geist*” e “*Fleisch*” (NIKOLAUS 1999: 19-24).

A dialética hegeliana não permite a persistência de *Fremde* e *Anderssein*, pois tudo que não é o **mesmo** [*das Selbst*] dever ser suprassumido. Na *Phänomenologie des Geistes*, a alienação é um momento imprescindível para o espírito. A consciência-de-si só é **algo** [*etwas*], só possui realidade, à medida que já se alienou, concomitantemente, só é uma unidade consigo mesma através do processo e movimento no qual se separa, se desmembra e se aliena de si mesma: “das Selbst ist sich nur als aufgehobenes wirklich” (HEGEL 1986: 365). O espírito [*Geist*] é o resultado da acumulação de momentos suprassumidos. A consciência-de-si **real** perpassa, através da alienação, o mundo real e retorna através deste a si mesma, para assim suprassumir a realidade. A consciência-de-si, ao produzir o mundo através da alienação, se comporta diante da sua criação como se esta lhe fosse estranha, daí a sua necessidade de re-apropriação. O indivíduo só possui realidade através da cultura, a qual, para Hegel, é alienação: “[...] seine wahre ursprüngliche Natur und Substanz ist der Geist der Entfremdung des natürlichen Seins” (HEGEL 1986: 364).

Os pesquisadores do fenômeno da alienação costumam diferenciar entre duas correntes filosóficas, nas quais a teoria da alienação se bifurca: a filosofia existencial, representada por Heidegger e Kierkegaard, e a filosofia social ou corrente marxista-hegeliana. A teoria da alienação em ambas estas correntes é fruto da recepção do conceito hegeliano. Em linhas gerais, o que diferencia seus vieses é o fato de que a primeira corrente compreende alienação como um fenômeno ético-ontológico, o que teria como consequência a premissa de que a alienação é inerente à natureza humana, sendo um elemento constitutivo da existência, um condicionante do próprio **existir**, e, portanto, independente das condições sociais e de produção, enquanto a segunda corrente analisa o fenômeno da alienação como problema psico-sociológico. Marx teria sido o primeiro a formular uma teoria sociológica da alienação, compreendendo-a como uma consequência negativa das relações de produção na sociedade capitalista, como o resultado de um processo de apropriação falho (Cf. ISRAEL 1983: 41). Do conceito elaborado por Hegel conservou-se apenas **a armadura**, dando-se lugar a uma concepção de alienação “*mixtum compositum*” de Rousseau, Feuerbach e Marx (Cf. NIKOLAUS 1999: 275).

Para NIKOLAUS (1999: 32), o fenômeno da alienação simboliza o mal-estar moderno, a “doença” que teria contaminado a modernidade: “Entfremdung wird zur Zivilisationskrankheit par Excellence, zur Malaise der Moderne, zum Unbehagen in der Kultur”. O uso inflacionário da categoria alienação até o final dos anos 80, juntamente com sua ideologização, que levaram à atribuição de um *pathos* revolucionário ao conceito (Cf. NIKOLAUS 1999: 281), contribuíram para o seu desgaste como categoria filosófica. O termo passou a ser empregado para caracterizar uma gama de fenômenos diferenciados, passando a designar tudo e quase nada além de uma insatisfação, não desmerecida, mas, por vezes, com um pano de fundo normativo e dogmático.

JAEGGI (2005: 21-22) faz um levantamento de uma série de fenômenos frequentemente relacionados à alienação, e lista, entre outros, os seguintes motivos: inautenticidade, falsas necessidades, automatização do comportamento de coisas e instituições frente àqueles que as constituem, despersonalização e pragmatização de relações interpessoais, mercantilização de valores ou bens originalmente não mercadológicos, degeneração de potencial humano através da divisão do trabalho, anonimidade, comunicação baseada na artificialidade medial, desintegração dos laços sociais e culturais. Os responsáveis pelo enfraquecimento e esgotamento do conceito de alienação não são apenas a vastidão e a vulgarização do conceito. O conceito moderno de alienação tem como pressuposto um modelo de subjetividade baseada na ideia do sujeito como *fundamentum*. Este modelo de subjetividade é radicalmente questionado por muitos pensadores pós-estruturalistas, dentre os mais conhecidos Foucault, Deleuze e Derrida (Cf. ZIMA 2007: 3).

A crise da teoria da alienação, que nada mais é que um espelhamento da crise de valores e mudança de paradigmas no período de transição da modernidade para a pós-modernidade, conforme já mencionado, também é anunciada pela obra de alguns filósofos modernos. ADORNO e HORKHEIMER (2003: 128-176), no conhecido ensaio sobre a indústria cultural, acreditam que a alienação social tende a desaparecer porque esta, ao triunfar sobre o indivíduo, passaria a constituí-lo como tal, assumindo assim uma forma orgânica. Jean BAUDRILLARD também é um dos que anunciam com pesar a morte da alienação, insinuando que felizes eram os tempos em que ainda podíamos desfrutar do charme da boa e velha alienação na sociedade de consumo, pois isto era um

sinal de que a individualidade ainda se sentia ameaçada de sucumbir diante do anonimato:

Die noch relativ junge Gefahr für das Individuum bestand darin, dass es sich in der Menge verlor und allen andern gleich. Doch dies ist nicht mehr seine Angst, die Furcht vor der Anonymität und der Konformität, die Zwangsvorstellung von Differenz und Entfremdung quälen unsere Gedanken nicht mehr. [...] Das Gleichen, das uns Angst macht, Angst vor der Anonymität, ist nicht mehr äußern, bei den andern, es ist jetzt irgendwie im Innern des Individuums – es ist dieses unbegrenzte Sich-Selber-Gleichen, wenn man sich in seinem einfachen Elemente auflöst (BAUDRILLARD 1986: 7).

2. *Entfremdung* revisitada: a fenomenologia da alienação segundo Rahel Jaeggi

JAEGGI reestrutura o conceito de alienação, ao tentar extirpar de sua estrutura pontos problemáticos, tais como o essencialismo, a normatividade, a crítica imanente e a lógica perfeccionista que lhe é inerente. A autora demonstra que tanto o conceito de Marx quanto o de Heidegger se caracterizam por tematizarem a hegemonia de uma objetivação coisificada na relação dos indivíduos modernos entre si e consigo mesmos, uma situação na qual, segundo a autora, o mundo não é compreendido como o resultado das práticas que o formam, mas sim, como um dado (Cf. JAEGGI 2005: 29)⁷.

⁷ A obra *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (1932) é a elaboração teórica mais significativa de Marx sobre o conceito de alienação. Sumariamente, nos manuscritos, o fenômeno da alienação sob a forma de trabalho alienado se apresenta nos seguintes momentos da relação do trabalhador com o produto do seu trabalho: a) no ato da produção este se aliena de si mesmo; b) aliena-se da natureza; d) de seu “*Gattungswesen*”, isto é, o trabalhador se aliena do seu próprio gênero - entenda-se **ser humano como gênero humano**; e) e assim, aliena-se dos outros seres humanos. A causa da alienação através do trabalho reside no fato do trabalhador não se apropriar do objeto produzido, dando assim origem ao trabalho alienado, cuja consequência, segundo Marx, é a propriedade privada, a qual por sua vez atua retroativamente como causa da alienação. O resultado da produção, segundo Marx, é um mundo de objetos estranhos para seus produtores que não se reconhecem nos seus produtos, os quais assumem uma forma autônoma numa relação de poder e dominação sobre aqueles que o produziram. Dessa forma, o trabalhador se aliena do seu produto, na mesma proporção em que se aliena de si mesmo (Cf. MARX 2005: 24-70).

No parágrafo § 38 de *Sein und Zeit* Heidegger articula uma teoria sobre alienação. Este filósofo entende alienação como uma espécie de “*Verkennung*”, incompreensão, um julgamento errôneo que tem como consequência um enredamento da existência em formas do falso. Trata-se de um momento da existência ou *Dasein* que corresponde a seu decair (*Verfallen*) na facticidade. A característica do decair do *Dasein* é

De acordo com JAEGGI, o fenômeno da alienação representa uma relação que se define como “*Beziehung der Beziehungslosigkeit*”, isto é, trata-se de uma relação perturbada que o indivíduo mantém consigo mesmo, com os outros e com o mundo: “das Unvermögen, sich zu anderen Menschen, zu Dingen, zu gesellschaftlichen Institutionen und damit auch – so eine Grundintuition des Entfremdungsmotivs – zu sich selbst in Beziehung zu setzen” (JAEGGI 2005: 20). Esta relação deficitária gera um sentimento de indiferença e impotência no sujeito, o qual vivencia seu ambiente ou a si mesmo como estranhos. Porém, a autora não entende a superação da alienação como retorno ou reconciliação do sujeito consigo mesmo e/ou com um objeto, pois este retorno seria ele próprio uma relação (de apropriação) (Id.: 23). Nesse contexto, apropriação é a forma pela qual nos relacionamos com nós mesmos e com o mundo, mais que isso, apropriação é, para Jaeggi, a forma **como** nós dispomos de nós mesmos e do mundo, o que interessa é **como** nos posicionamos nesta relação. Para JAEGGI (Id.: 87), o fruto da apropriação não precisa ser o retorno a um **eu original**, puro, produzido ou controlado por si mesmo. Um estado de não-alienação não é a felicidade, nem a perfeição, mas sim um modo de retomar uma relação:

Nicht entfremdet zu sein bezeichnet eine bestimmte Weise des **Vollzugs** des eigenen Lebens und eine bestimmte Art, sich zu sich und den Verhältnissen, in denen man lebt und von denen man bestimmt ist, **in Beziehung zu setzen**, sie sich **aneignen** zu können. (JAEGGI 2005: 30)

Não é a falta de identificação com o produto da própria atividade que causa alienação, mas sim o fato do sujeito não se **apropriar** adequadamente dos acontecimentos que influenciam a sua própria vida (Id.: 86). Entretanto, não necessariamente o sujeito precisaria ter uma influência sobre os acontecimentos, visto que através da complexidade da nossa ação torna-se difícil identificar tanto o efeito que nosso agir tem sobre os outros, quanto o reflexo que nossa própria ação tem sobre nós mesmos. Além

a conversa inócua, a curiosidade e ambiguidade (*Gerede, Neugier e Zweideutigkeit*) que correspondem ao conceito de “*Man*”, o qual representa a esfera pública, a esfera da anonimidade, presente no cotidiano, no qual este *Dasein* se revela como ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*). Este *Dasein* se perde na contingência mundana, alienando-se, ao privar-se de seu verdadeiro ser. Este **ser-no-mundo** é em si mesmo sedutor e alienante, pois quanto mais o *Dasein* acredita saber e ter visto na esfera pública, mais se perde e se identifica com a sua movimentação na falsidade (Cf. HEIDEGGER 2001: 175-180).

disso, esta ação (libertadora) não precisa partir de nós mesmos, para que assim possamos nos sentir bem, sendo possível a identificação com situações e eventos que não necessariamente foram impulsionados por nós mesmos. De acordo com JAEGGI (Id.: 77), porém, o ponto decisivo da causa da alienação é o engano (*Täuschung*), que consiste no fato de o sujeito vivenciar um acontecimento sobre o qual se tem a princípio influência, como se este não fosse influenciável, nem objeto de uma decisão. Mesmo quando o sujeito se sente estranho a si mesmo, ou conduz a própria vida como se esta pertencesse a outrem, JAEGGI assevera que este estaria sim, em certa medida, conduzindo a própria vida: “Wenn man sich selbst **fremd** sein kann, kann man offenbar mehr oder weniger **man selbst** sein, kann das Leben, das man führt, aus verschiedenen Gründen mehr oder weniger ein **eigenes** sein” (JAEGGI 2005: 63).

Auto-alienação é para a filósofa um estado no qual o indivíduo não pode se apropriar da própria vida ou dispor dos seus próprios atos, como seria o caso de uma pessoa que não sabe lidar com uma parcela profunda de estranheza na sua própria consciência. A chave para a superação deste estado não residiria, porém, na transparência absoluta, controle e disposição sobre si mesmo, como prerrogativas da normalidade ou do ideal do sujeito não alienado (Id.: 68). Não é a distribuição de papéis sociais *per se* que causa uma situação de alienação, mas sim a impossibilidade de uma articulação adequada daqueles que desempenham um papel. Um exemplo disso seria o caso de um ambicioso jovem leitor e um jornalista que aderem a padrões de comportamento usuais em suas profissões, exemplifica JAEGGI. O jovem leitor passa a imitar as atitudes de seu chefe, enquanto o jovem jornalista veste a máscara que convém à imagem pública de sua emissora. Os atuantes não são coagidos a agirem da forma como agem, e os seus comportamentos não são artificiais ou falsos por se oporem a comportamentos mais autênticos ou mais verdadeiros, diz JAEGGI (2005: 93). À semelhança de um ator, que não se deixa anular por seu papel, nós também não deixaríamos de sermos nós mesmos quando desempenhamos um papel através do qual nos alienamos de nós mesmos, pois não existiria um **si-mesmo** para além do papel desempenhado. Na confrontação com seus papéis e convenções, o indivíduo torna-se o que ele é. O ponto decisivo para Jaeggi é se o indivíduo permanece envolvido na sua

ação, se ele está presente como um todo, se ele participa conscientemente do jogo de forças.

A autora compara a estrutura da subjetividade à estrutura de uma cebola, “es gibt verschiedene Schalen, aber keinen inneren Kern” (JAEGGI 2005: 102), desconstruindo, com isso, um modelo de subjetividade expressionista, compreendida como um recipiente ou *container* de si mesma: “Das “Containermodell des Selbst” impliziert die Vorstellung, dass das Selbst sich irgendwo innen befindet und auf Ausdruck wartet, aber auch unabhängig von diesem Ausdruck Bestand hat” (JAEGGI 2005: 66). Não há, nesta concepção de subjetividade, um “si-mesmo” para além do seu próprio momento de exteriorização ou objetivação.

O fenômeno da **indiferença** caracteriza também um processo alienante na teoria de Jaeggi, uma vez que se definiria como uma forma de declaração de **independência deficitária**, devido à impossibilidade do sujeito se relacionar com o mundo e com os próprios projetos, de modo a se apropriar ativamente destes. Para ela, indiferença representa uma perda total de referencial, que ameaça a condição de ser do sujeito, dando origem ao que costumamos chamar de **absurdo** (Id.:174).

Neste ponto da teoria, surge, todavia, uma questão problemática, pois, como vemos, o objetivo da autora é eliminar aspectos normativos e objetivistas do conceito de alienação. Se, por um lado, Jaeggi reluta em aceitar o discurso segundo o qual haveria uma forma correta de conduzir a própria vida em detrimento de um modo de viver alienante, por outro lado, fica claro que esta quer evitar a todo custo cair numa concepção liberal do sujeito, não abrindo mão de uma certa ética. Por conseguinte, para explicar indiferença como um processo alienante, é necessário eleger critérios objetivos, independentes do desejo real e preferências do sujeito, a fim de realizar **o diagnóstico** da alienação, pois de outro modo não seria possível afirmar que esta ou aquela pessoa é alienada sem que esta mesma assim se sentisse. Para tanto, a autora lança mão do conceito de “*Funktionsfähigkeit des Wollens*” [capacidade funcional do querer], uma espécie de quociente de saúde psíquica desenvolvido por Tugendhat (Id.: 51). Essa **capacidade funcional do querer** deve levar em consideração o desejo do sujeito, e ao mesmo tempo estar além das suas preferências e vontades, criando-se, assim, um critério objetivo a partir do que ela chama de subjetivismo qualificado [*qualifizierter*

Subjektivismus] (Id.: 52). O comprometimento desta “capacidade funcional do querer” verifica-se quando o sujeito não dispõe de si mesmo ao desejar para si o que deseja, do mesmo modo como compulsividade ou coerção do querer são sintomas de seu comprometimento. A conclusão de Jaeggi é que não importa o que se quer, mas sim, como se quer:

Wenn Individuen sich selbst nicht “unmittelbar” gegeben sind, können sie sich bis zu einem gewissen Grad auch über sich selbst täuschen, sich selbst falsch verstehen. Zum Beispiel können wir sie als Außerstehende aufmerksam machen auf Widersprüche, die sich zwischen den von ihnen geäußerten Wünschen und einem bestimmten, diesem zuwiderlaufenden Verhalten ergeben. (JAEGGI 2005: 159)

3. *Fremdheit*: do recalque do estranho

Falar sobre o fenômeno da estranheza implica, antes de tudo, refletir sobre sua ausência do cânone filosófico pelo menos até o final do século XX. Para WALDENFELS (1997: 17), o fato da tradição marxista-hegeliana admitir o estranho como um mero estágio a ser superado em prol de um universal, no qual a diferença entre **próprio** e **estranho** se encontra supressa, é sintomático do recalque da estranheza pelo racionalismo.

O projeto da modernidade – nas palavras de Novalis “überall zu Hause zu sein” (apud ADORNO 1997: 174) - fracassa, “solange es darauf abzielt, mit dem Eigen zu beginnen und beim Ganzen zu enden”, afirma WALDENFELS (2001: 7). A existência de um consenso sobre um sujeito que disponha de si mesmo, assim como de um consenso conciliador de todas as divergências é, segundo WALDENFELS (Id.: 7), questionável por uma forma radical de estranheza, “die weder im Eigenen verwurzelt ist, noch in einem Gemeinsamen Platz findet”. A força desta estranheza se desdobraria também na estética moderna, continua o filósofo, a qual estaria, sob diversos aspectos, a serviço de um apaziguamento da inquietude gerada pelo estranho, com o fim de fazer com que este não ultrapasse as fronteiras do discurso. Porém, a tentativa do discurso moderno de dar uma forma estética ao **estranho**, bem como de reconhecê-lo moralmente, não passaria

de uma tentativa frustrada de contenção deste, visto que esta estranheza começa em nós mesmos:

Ästhetische Integration und moralische Anerkennung behalten das letzte Wort. Doch das Fremde beginnt im eigenen Haus; es beginnt mit dem leiblichen Selbst, das niemals völlig bei sich, sondern stets eingelassen ist in ein nie völlig zu entwirrendes Geflecht von Eigenem und Fremdem. (WALDENFELS 2001: 8)

A etnologia e a etnografia são as ciências do estranho (estrangeiro) por excelência, pelo menos do estranho que estas construíram, que é aquele resultante do discurso logocêntrico e seus valores hipostasiados⁸. Iris DÄRMANN (2002: 8-9) afirma que enquanto os etnólogos no começo do século XX etiquetavam os elementos pertencentes às culturas para além da Europa com adjetivos tais como **canibais**, **selvagens**, **primitivos**, **nativos** e **iletrados**, era a hermenêutica de Dilthey e a fenomenologia de Husserl, assim como a psicanálise de Freud sob a égide do inconsciente, que se ocupavam do fenômeno do estranho propriamente dito, e, porque não acrescentarmos à lista, também a arte e a literatura, não apenas como receptoras mas também como fontes geradoras de estranheza?

WALDENFELS (1999b: 11) destaca o papel da filosofia para a compreensão do fenômeno da estranheza, visto que, segundo ele, o próprio *modus operandi* desta consiste numa forma de lidar com o estranho, pois a forma indireta do discurso filosófico, que ao refletir sobre as coisas só o faz conceitualmente, desloca-as para a ordem do simbólico. Assim como WALDENFELS (1997: 16) acusa a filosofia clássica de ter desprezado o estranho, MÜNKLER e LADWIG (1997:12) também apontam para a problematidade do tratamento do fenômeno pela sociologia e nas ciências em geral: “Fremdheit ist kein Begriff der szientifischen Wissenschaften. Sie wird nicht aus einer objektivierenden Perspektive wahrgenommen oder konstruiert, sondern befindet sich in Augenhöhe der alltagsweltlichen Akteure”.

⁸ A maior hipostasia do logocentrismo e sua variante etnocêntrica é a valorização da escrita em detrimento da oralidade, mais que isso, é a oposição entre estas e o reconhecimento apenas de uma forma de escritura. Segundo SCHÄFFAUER (1998: 25), o discurso logocêntrico possui duas variantes, o fonocentrismo e o grafocentrismo, os quais são responsáveis por definir o que é ou não escrita.

A principal dificuldade de lidar com a estranheza por parte das ciências que visam a objetividade reside, antes de tudo, no fato da experiência com o estranho ser contingente e singular. Por nos tomar de surpresa, afirma WALDENFELS (1997: 51), esta experiência só pode ser processada retrospectivamente, sendo reconstruída apenas parcialmente por meio dos efeitos causados e de suas marcas: “Was uns zustößt und widerfährt, wird erst nachträglich in seinen Wirkungen, auch in seinen Verletzungen faßbar; es wird also niemals völlig faßbar”.

Na filosofia, a fenomenologia, com seu método de autorreflexão, por ocupar-se dos fenômenos da percepção e da experientiação tem se mostrado o campo mais produtivo no âmbito da teoria sobre a estranheza. Na fenomenologia, a categoria do estranho é introduzida sistematicamente pelo trabalho de HUSSERL, filósofo que se ocupou da temática durante um período de 30 anos (de 1905 a 1935) na obra *Cartesianische Meditationen*, destinada a desconstruir o solipsismo cartesiano⁹, ao tratar da experiência do estranho (*Fremderfahrung*) e ao discorrer sobre o modo pelo qual o *Ego* transcenderia a si mesmo. A experiência com o estranho husserliana pode ser entendida como a forma pela qual o **eu** dentro de si pode construir o estranho, de tal modo que este estranho construído a partir da experiência do próprio ego possa se diferenciar concretamente deste como sua parte analógica (HUSSERL 1995: 97; 111-114). A análise da experiência formadora do estranho na obra de Husserl resulta numa aporia, pois este compreende *Fremderfahrung* como acessibilidade a um originalmente inacessível: “In dieser Art bewährbarer Zugänglichkeit des original Unzugänglichen gründet der Charakter des seienden “Fremden” (HUSSERL 1995: 117).

⁹ A obra é uma resposta da fenomenologia do *ergo cogito* de Descartes, e parte do princípio da existência de um mundo objetivo do qual o eu não faz parte: “So wie das reduzierte Ich kein Stück der Welt ist, so ist umgekehrt die Welt und jedes weltliche Objekt nicht Stück meines Ich, nicht in meinem Bewußtseinsleben als dessen reeller Teil, als Komplex von Empfindungsdaten oder reell vorfindlich” (HUSSERL 1995: 27). Trata-se de uma reação contra o solipsismo cartesiano e sua ideia da existência do mundo apenas como produto do **eu**. Todavia, com frequência a obra de Husserl é criticada, dando inclusive origem a uma polêmica entre Derrida e Lévinas (apud BERNASCONI 2001: 13-45), por não ter levado às últimas consequências a crítica a Descartes. Husserl reduz a análise da experiência do estranho ao exame da forma como o estranho se constrói no eu, ao mesmo tempo em que reduz o estranho ao **outro**. É o próprio Waldenfels que afirma que tanto Husserl quanto Scheler, Simmel e Heidegger se abstêm de fazer uma crítica abrangente à teoria cartesiana do conhecimento do estranho, pois a estranheza reclamaria para si dois lados de uma experiência, e não apenas aquela vivenciada pelo **eu** (WALDENFELS 1997: 26).

A obra de Georg SIMMEL, por sua vez, desempenha um papel importante tanto no campo da sociologia quanto da filosofia sobre o estranho, já durante os anos 20. O filósofo publicou na obra *Soziologie* (1908) um fragmento intitulado *Exkurs über den Fremden*, fragmento este que possui um valor não apenas histórico ao se validar como introdução à reflexão sobre a categoria do estranho na análise sociológica, mas pelo fato das ideias do filósofo, assim como aquelas desenvolvidas por Husserl, repercutirem posteriormente em todo e qualquer discurso que tenha por objeto o fenômeno da estranheza. O ponto crucial para a definição de *Fremd* na obra de Simmel é a sua compreensão do estranho como o forasteiro em potencial. Contudo, este forasteiro não é um itinerante, ou seja, alguém que vem e vai embora no dia seguinte, mas sim, aquele que vem e permanece, criando uma relação com o lugar e com as pessoas. Consequentemente, o conceito de estranheza é, para Simmel, relacional:

[...] die Bewohner des Sirius sind uns nicht eigentlich fremd – dies wenigstens nicht in dem soziologisch in Betracht kommenden Sinne des Wortes -, sondern sie existieren überhaupt nicht für uns, sie stehen jenseits von Fern und Nah. (SIMMEL 1992: 765)

Concomitantemente à desconstrução de um dos mitos fundadores da Idade Moderna, a alienação, a categoria da estranheza se faz cada vez mais presente no contexto discursivo pós-estruturalista europeu. Em um momento em que saber é considerado uma forma de poder e racionalismo, a apropriação, o vago, o ininteligível e o inacessível possuem uma função de salvaguarda, conforme afirmam MÜNKLER e LADWIG (1997: 12); sendo assim, neste contexto, o elemento estranho logra oferecer uma resistência contra a razão e a normatização. O estranho representa um perigo ameaçador da ordem estabelecida, porque sua definição escapa a qualquer ambivalência e, portanto, ao binarismo artificial sob o qual se estabelece o pensamento moderno (BAUMAN 1992: 73). Se o estranho é, conforme afirma WALDENFELS (1997:26), apoiando-se nas palavras de Merleau-Ponty, um **não-lugar** [*Nicht-Ort*], um espaço para inquietações e descontinuidades, este se oferece como uma plataforma e abrigo para o não-idêntico. Por esta razão, não espanta que o fenômeno do estranho venha sendo recebido com júbilo e se transformando no novo topos da liberdade no contexto da pós-modernidade no discurso acadêmico europeu.

O fato da categoria “*Fremd*” não poder ser objetivamente definida, tornando-se um conceito relacional, confere-lhe um potencial utópico, conforme afirma Christiane GÜNTHER (1988: 275) ao discorrer sobre o estranho na literatura alemã no século XX:

Meist erscheint dabei die Fremde eher als Entwurf eines Gegenbildes zu der eigenen zeitgeschichtlichen Lage (politischer wie geistiger Natur), statt eine neue Lebensmöglichkeit in der konkreten Anschaulichkeit der Fremde auszumalen.

4. A topografia da estranheza segundo Bernhard Waldenfels: do estranho radical

“*So weit weg?*” staunt der andere. “*Weit von wo?*” fragt der erste zurück. (BECK 1996: 32)

O conceito de estranheza desenvolvido por Waldenfels dialoga tanto com a concepção do estranho de Husserl quanto de Simmel. WALDENFELS (1997: 29-30) tenta resolver a aporia husserliana, que concebe tal experiência como **acessibilidade ao originalmente Inacessível**, ao compreender inacessibilidade não como uma qualidade de algo acessível em detrimento de algo inacessível, mas sim, ao interpretar estranheza em sentido husserliano como algo que se faz presente como ausência “*dass etwas da ist, indem es nicht da ist und sich uns entzieht*”, isto é, *Fremdheit* se manifesta à medida que escapa à nossa compreensão e aos nossos sentidos, podendo referir-se tanto a uma forma de estranheza do **outro**, quanto a uma forma de estranheza **própria**¹⁰.

Para WALDENFELS (1997: 23), para quem o discurso sobre a estranheza por si só já representaria uma forma de apropriação, o estranho propriamente dito não existe, o

¹⁰ Ao referir-se ao estranho em nós mesmos, Waldenfels posiciona-se claramente contra o conceito de estranheza defendido por Julia Kristeva, que compreende o estranho como o recalcado, “*die verborgene Seite unserer Identität*” (KRISTEVA 1988: 11), ou seja, como uma parte de nós mesmos da qual ainda não temos conhecimento. Ao contrário de Kristeva, Waldenfels defende que estranheza não se caracteriza por um “negativo”, portanto, não implica necessariamente a falta de conhecimento de algo, ou a falta de inclusão, não é um *deficit*, da mesma forma como não é uma incógnita “x” à espera de ser determinada, ou uma espécie de “*Keller-Ich*”, à espera de revelação (WALDENFELS 1997: 30).

que existe, isto sim, são diferentes estilos de estranheza, os quais só podem ser determinados ocasionalmente: “*bezogen auf jeweilige Hier und Jetzt, von dem man aus jemand spricht, handelt und denkt*”. A consequência lógica disto é que apenas a experiência com o estranho é descritível, mas não o estranho em si. “O que é o estranho?” ou “como o estranho pode ser reconhecido?” são perguntas que partem de uma falsa premissa de *Fremdheit*. O estranho se compararia a uma resposta ou aquilo que esboçamos numa reação; portanto, aquele que se ocupar do fenômeno da estranheza deve partir da inquietude que o estranho suscita, e não do “estranho” em questão (Cf. WALDENFELS 1997: 51).

Fremdheit só pode ser determinada pela forma de sua acessibilidade (Id.: 26). Do mesmo modo como o discurso está submetido a determinadas ordens, como já demonstrou Michel Foucault, o fenômeno da estranheza também está submetido a ordens que permitem e impedem passagens, de tal forma que o acesso a uma camada de significação implica sempre a inacessibilidade a outras camadas, isto é, tornar acessível significa também tornar inacessível:

Der imposante Gedanke eines umfassenden Dialogs, zu dem alle in gleicher Weise Zugang haben und in dem alles, wenigstens auf die Dauer, in gleicher Weise zur Sprache kommen kann, gehört zu den Illusionen eines Totalitätsdenkens. Der Dialog zerteilt sich in Diskurse im Sinne Foucaults, die jeweils spezifischen Ordnungen unterliege. Das Außer-ordentliche begleitet die Ordnungen wie ein Schatten. (WALDENFELS 1997: 33)

WALDENFELS (1997: 20) destaca três aspectos semânticos determinantes para a delimitação do estranho frente à esfera do “próprio”: o aspecto espacial, “was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt”; o aspecto do pertencimento, “was einem Anderen gehört” e o aspecto modal, “was von fremder Art ist und als fremdartig gilt”. Ao destacar o aspecto espacial como decisivo, o filósofo se aproxima da compreensão de estranheza em relação à variação espacial, *fern* e *nah*, de Simmel, para quem *Fremdheit* resulta do jogo entre espaços físicos e simbólicos. Todavia, como categoria referencial ou relacional, estranheza não representa, segundo WALDENFELS (27) – assim como também acreditam Lévinas e Merleau-Ponty - uma relação propriamente dita, pois a categoria “relação” “gehört zur Erwähnung des Fremden, in der ich auf mich und den

Anderen zurückkomme, nicht zur genuinen Erfahrung des Fremden, in der der Andere ankommt”.

O autor distingue entre uma estranheza diária e normativa, a qual não ultrapassa as fronteiras de determinadas ordens, e uma estranheza estrutural, “die all das betrifft, was außerhalb einer bestimmten Ordnung anzutreffen ist” (WALDENFELS 1997: 36). Estranheza estrutural começa, para WALDENFELS, com o contato visual, com o olhar ou com o enigma do sorriso, que também dão origem a mal-entendidos nas relações interculturais, antes mesmo do que a língua estrangeira. Porém, esta estranheza alcança uma forma *radical* no confronto com acontecimentos extra-ordinários, situados além da nossa compreensão. Ao atingir determinado nível de radicalidade, esta experiência não pode ser traduzida pelo discurso racional, colocando a própria possibilidade de interpretação em questão. Esta forma de estranheza que não é passível de assimilação, encontraria lugar especialmente em experiências religiosas e estéticas, no confronto com catástrofes históricas, com a morte, com Eros, no sono e na entorpecência, visto estes fenômenos romperem com as ordens temporais e espaciais estabelecidas (Id.: 37).

Porém, estranheza radical não se confunde com estranheza absoluta. Embora Waldenfels coloque em questão a ideia de um eu constituído como ponto de partida da subjetividade, a esfera do **próprio** só é garantida pela sua relação com **o outro**, e em certa medida, pela estranheza do **outro**. O sujeito na concepção do filósofo só existe como intersubjetividade, é apenas funcional, como sinal demarcador de limites: “hat das “Subjekt” je gelebt wie ein Baum, ein Tier, ein Mensch oder ein Gott? Oder wurde lediglich eine bestimmte Funktion in den Stand des Lebendigen erhoben”, provoca o autor (WALDENFELS 1991: 72). Este sujeito, marcado pelo estranho desde o nascimento, como, por exemplo, pelo nome próprio que lhe é atribuído pelo **outro** (WALDENFELS 1997: 30), é um ser híbrido, constituído por muitas vozes desde o princípio de sua existência, porém, estranheza pressupõe a existência de limites, ordens, normas, que determinam o que é *Heimwelt* e *Fremdwelt* (Id.: 77). Assim, o lugar do estranho é o limiar, lugar flutuante, onde “*eigene*” e “*fremd*” não podem ser claramente reconhecidos, mas são marcas condicionantes da existência da estranheza: “man übersteigt die Schwelle, ohne oberhalb ihrer Platz zu finden und ohne haarscharf zwischen Diesseits und Jenseits unterscheiden zu können” (WALDENFELS 1999a: 9).

Contudo, o limiar que é ultrapassado a bel-prazer em todas as direções deixa de ser um limiar, da mesma forma como o limiar às vezes é insuperável, lembra-nos o filósofo.

O espaço do estranho na percepção é aquele onde nunca estivemos e nunca estaremos, é o que o autor chama de **mancha cega** [*blinder Fleck*] (WALDENFELS 2001: 8). Estranheza é inerente ao próprio corpo e aos sentidos, expressando-se sob a forma de “Abweichungen, Störungen, Beunruhigungen, von Gegenrhythmen, blinde Flecken, Echowirkungen, Heterophonien, Heterotopien und Gleichgewichtsstörungen” e em tudo que escapa à percepção imediata, define WALDENFELS (1999a: 15). A corporeidade apresenta-se, portanto, como portadora de uma estranheza intrínseca, resultante da sua condição existencial dupla. Esta estranheza corpórea manifesta-se como **mancha cega**, à semelhança do olho que não pode ver a si próprio no momento do olhar, e inscreve-se no corpo como vestígio, cujo efeito é sempre percebido retardatariamente: “Spuren sind Wirkungen, die sich gleichzeitig in unseren Leib einschreiben und die erst nachträglich, also endgültig ihren Sinn finden” (WALDENFELS 1999b: 35).

Por último, é importante enfatizar a relação entre estranheza radical e discurso e/ou linguagem, a qual está inscrita de antemão na relação entre língua falada e língua escrita antes mesmo de manifestar-se, neste contexto, em sua forma mais conhecida, a polifonia textual. Waldenfels rejeita a ambivalência reducionista entre escrita e oralidade em prol de uma compreensão de língua como *Sprache der Ferne* [língua da distância] e *Sprache der Nähe* [língua da proximidade], partindo do princípio de que tudo que existe é uma escritura implícita e uma escrita explícita. Para este, a oralidade numa cultura escrita pressupõe desde sempre uma escritura, sendo esta última imanente àquela, tornando a ideia de uma **oralidade pura** ilusória (Cf. WALDENFELS 1999b: 42-43). A estranheza surge da *Difference*, em sentido derridano, na relação quiasmática entre palavra e signo, na *qual* “eines findet sich im anderen wieder, ohne mit ihm zur Deckung zu gelangen” (WALDENFELS 1999b: 42). Esta estranheza não é, portanto, fruto do hiato, mas sim, do quiasma residente na oralidade da escrita e na escrita da oralidade.

O volume 4 da coletânea de estudos sobre a fenomenologia do estranho, intitulado *Vielstimmigkeit der Rede*, de WALDENFELS, discorre sobre as formas através das quais o fenômeno da estranheza se manifesta no discurso. No centro da discussão está a análise da dimensão temporal do fenômeno da estranheza. O autor analisa as

consequências da duplicação temporal em **tempo do discurso** e **discurso do tempo**, o deslocamento temporal, que é consequência do hiato entre o dizer e a realização do dizer na nossa percepção, assim como o entrelaçamento **do outro** no próprio discurso, que, para o filósofo, descarta completamente a possibilidade de superação da estranheza mesmo através do diálogo (Cf. WALDENFELS 1999b: 54-96). Por último, vale mencionar os fenômenos da polifonia e hibridez, através dos quais nos vemos confrontados com a alteridade no discurso. Waldenfels adota, em parte, a concepção de BACHTIN (1979: 169), para quem a escolha da palavra é sempre o resultado da luta ideológica, do diálogo com a palavra **do outro**. Para Waldenfels, a estranheza na hibridização do discurso dá-se, por um lado, através do discurso indireto, da citação, não apenas **do outro**, mas também de si próprio, a qual tem como questão central o jogo implícito entre silenciar e dizer.

5. Considerações finais: *Entfremdung, Fremdheit* e a literatura

O exame do fenômeno da estranheza na literatura é frequentemente reduzido à análise da figura do estranho como **estrangeiro** ou **forasteiro**. Destoando deste rol de obras, merece destaque a publicação da tese de doutorado de Tobias JENTSCH em 2006, na qual o autor concebe uma tipologia da estranheza radical a partir da análise do significado metafórico de uma série de motivos, tais como sacadas, soleiras, rostos voltados para fora, portas, janelas e pontes, em textos literários conhecidos. O autor compreende estranheza radical como um entremeio [*Da/zwischen*], que encontraria representação adequada na indireticidade da metáfora (Cf. JENTSCH 2006: 24-30).

A análise do fenômeno da alienação no âmbito literário é comum, principalmente entre os marxistas, como é o caso de Leo Kofler e Ernst Fischer, os quais atribuem o fenômeno da alienação a determinadas características da arte moderna e de vanguarda. KOFLER (1987: 33), por exemplo, enxerga nas formas do grotesco, e nos estilos nos quais **o absurdo** prevalece, nada mais que um reflexo da reificação e da alienação social:

[...] das eigentlich Wesen aller modernen Kunst und auch aller absurden Literatur [erschöpft] sich zunächst in der Tatsache, dass sei im Kern nichts anderes reflektiert als moderne Entfremdung oder, in der Sprache dieser Literatur selbst ausgedrückt, die Absurdität modernen Lebens.

Não podemos deixar de mencionar que há uma quantidade imensa de obras na área de crítica literária, cujos títulos estampam a palavra **alienação**, não tão somente na Alemanha, mas também no Brasil, onde o conceito foi e ainda é amplamente difundido e aceito. A grande maioria destas obras é influenciada pela crítica marxista, principalmente pelo pensamento e obras de filósofos como Georg Lukács¹¹ e Lucien Goldmann¹². Estes, por sua vez, vêem o romance como gênero literário destinado a representar e denunciar a alienação social. Mesmo Adorno, no ensaio *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, ao discorrer sobre a crise da mimese e do realismo na épica, não deixa de ver na alienação, como característica das relações sociais, o tema do romance:

Die Verdinglichung aller Beziehungen zwischen den Individuen, die ihre menschlichen Eigenschaften in Schmieröl für den glatten Ablauf der Maschinerie verwandelt, die universale Entfremdung und Selbstentfremdung, fordert beim Wort gerufen zu werden, und dazu ist der Roman qualifiziert wie wenig andere Kunstformen (ADORNO 2003: 43).

Outrossim, a importância de discutir os dois fenômenos na área de literatura não deve se resumir à demonstração da aplicabilidade dos referidos conceitos filosóficos e suas respectivas teorias na análise literária, muito pelo contrário, faz-se necessário examinar em que medida é possível compreender alienação e estranheza também como fenômenos exclusivos do discurso literário.

¹¹ Em sua conhecida obra “Teoria do romance” de 1914-15, LUKÁCS (2000: 45) define, em termos hegelianos, a essência do gênero épico, cujo objeto é a “vida”. Para este, a épica tem seu lugar na empiria e se constrói em confronto com a vida prática: “épica é vida, imanência, empiria [...]” (LUKÁCS 2000: 53), e o romance, ao contrário do drama, dá forma à essencialidade da vida (Cf. LUKÁCS 2000: 44).

¹² GOLDMANN (1970: 35) por sua vez traça um paralelo entre as mudanças econômicas na sociedade capitalista e a estrutura romanesca. Segundo este, a marca do advento do século XX no romance é o desaparecimento da importância do destino individual, o desaparecimento do sujeito se reflete na obra de arte através da perda da ênfase biográfica na obra narrativa. Razão para isto seriam as mudanças na produção.

Aquele que pretende se aventurar na análise do fenômeno da estranheza, seja no campo da teoria literária ou não, encontra-se diante de um desafio, pois este deverá antes de tudo se questionar de que maneira é possível lidar com as formas do estranho sem apropriação, o que pode ocorrer tanto na tradução para a própria cultura quanto na “tradução” para outra linguagem, por exemplo. A forma de lidar com a estranheza é, em grande medida, determinada pelo objetivo de sua apropriação, a qual muitas vezes é empregada como sinônimo de reconhecimento, aprendizagem e até libertação (Cf. WALDENFELS 1997: 49). Desse modo, a estranheza radical representa um desafio para toda análise, e um desafio intransponível, especialmente para análise de base hermenêutica, “denn wo kein Sinn ist, da hat der Hermeneut nichts zu suchen” (WALDENFELS 1999b: 9).

O conceito de alienação, por sua vez, passa por uma necessidade de revisão em si, bem como o conceito de subjetividade que o estrutura. Entretanto, perguntamo-nos se o termo alienação ainda pode ser salvo. Sabemos, contudo, que o fenômeno da alienação agrega em si valores, sobretudo de nossa cultura narcisista, não apenas no que diz respeito à intolerância ao desconhecido, a tudo que não é igual, mas também no sentido da busca de sentido para o próprio Ser e da necessidade de identificação. Portanto, uma possibilidade que se coloca para análise do fenômeno da alienação, evitando-se cair na armadilha objetivista instrumentalizadora do conceito, é a de compreendê-lo como sentimento. Eva ILLOUZ (2006: 10) define a modernidade como a época da ascensão do homem sentimental, ressaltando o papel da cultura na construção de emoções, de tal modo que emoções deveriam ser compreendidas, segundo a autora, muito mais como entidades culturais e sociais do que como entidades psicológicas. No contexto da formação cultural da emocionalidade moderna, é inegável o papel do fenômeno da alienação, conforme demonstra a própria história do conceito, que associa em sua estrutura um feixe de elementos culturais fundamentais para a síntese de um espectro da emocionalidade moderna.

Por último, vale mencionar a necessidade de submissão dos dois fenômenos aqui apresentados à análise interdisciplinar, bem como apontar para o potencial criativo e produtivo das respectivas teorias quando direcionadas à análise de fenômenos literários e midiáticos.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max. Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug. In: ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max. *Dialekt der Aufklärung*. Fischer Taschen Verlag. 2003, 128-176.
- ADORNO, Theodor W. Die Wahrheit über Hedda Gabler. In: Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003a, 105-107.
- ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003b, 41-48.
- BACHTIN, Michail M. *Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- BAUDRILLARD, Jean. *Subjekt und Objekt: Fraktal*. Bern, Benteli, 1986.
- BAUMAN, Zygmunt. *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg, Junius, 1992.
- BECK, Ulrich. Wie aus Nachbarn Juden werden. Zur politischen Konstruktion des Fremden in der reflexiven Moderne. In: MILLER, Max / SOEFFNER, Hans-Georg. *Modernität und Barbarei*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, 318-343.
- BERNASCONI, Robert. Die Andersheit des Fremden und die Fremderfahrung. In: FISCHER, Matthias / GONDEK, Hans / LIEBSCH, Burkhard (ed.). *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 13-45.
- DANNEMANN, Rüdiger. Verdinglichung, Entfremdung und Anerkennung. Zwischenüberlegungen zu den Bedingungen der Möglichkeit, eine radikale Gegenwartstheorie zu reformulieren. In: BAUER, Christoph J. / CASPERS, Britta (et al). *Georg Lukács Werk und Wirkung*. Duisburg, Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2008. V. 2, 91-108.
- DÄRMANN, Iris. Fremderfahrung und Repräsentation. Einleitung. In: DÄRMANN, Iris / JAMME, Christoph. In: *Fremderfahrung und Repräsentation*. Weilerswist, Velbrück, 2002, 7-46.
- FISCHER, Matthias / GONDEK, Hans / LIEBSCH, Burkhard. Vorwort. In: FISCHER, Matthias / Gondek, HANS / LIEBSCH, Burkhard (ed.). *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 7-12.
- GOLDMANN, Lucien. *Soziologie des modernen Romans*. Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1970.
- GÜNTHER, Christiane C. *Aufbruch nach Asien: kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900*. München, Iudicium, 1988.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*. Hamburg, Felix Meiner, 1995.
- ILLOUZ, Eva. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Adorno-Vorlesungen 2004*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.
- ISRAEL, Joachim. *Der Begriff der Entfremdung: Zur Verdinglichung des Menschen in der bürokratischen Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1985.
- JAEGGI, Rahel. *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurt am Main, Campus, 2005.
- JENTSCH, Tobias. *Da/zwischen. Eine Typologie radikaler Fremdheit*. Heidelberg, Universität Verlag Winter, 2006.

Melo, Suzana V. – Alienação (Entfremdung) e estranheza (Fremdheit)

- KOFLER, Leo. *Avantgardismus als Entfremdung*. Ästhetik und Ideologiekritik. Frankfurt am Main, Sandler, 1987.
- KRISTEVA, Julia. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Rio de Janeiro, Editora 34, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *Das Postmoderne Wissen*. Graz, Wien, Böhlau, 1986.
- MARX, Karl. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Hamburg, Felix Meiner, 2005.
- MÜNKLER, Herfried / LADWIG, Bernd. Dimensionen der Fremdheit. In: MÜNKLER, Herfried / LADWIG, Bernd (ed.). *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin, Akademie Verlag, 1997, 11-44.
- NICOLAUS, Helmut. *Theorie der Entfremdung*. Heidelberg, Manutius, 1995.
- RITZ, E. Entfremdung. In: RITTER, Joachim/ GRÜNDER, Karlfried. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel, Schwabe, 1972, 509-526.
- SCHÄFFAUER, Markus K. *scriptOralität in der argentinischen Literatur*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1998.
- SIMMEL, Georg. Exkurs über den Fremden. In: *Soziologie: Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992. V.II, 764-790.
- TREBEß, Achim. *Entfremdung und Ästhetik. Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgangs Heises*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2001.
- WALDENFELS, Bernhard. *Sinneschwelle. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999a.
- WALDENFELS, Bernhard. *Stachel des Fremden. Phänomenologische Grenzgänge*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- WALDENFELS, Bernhard. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- WALDENFELS, Bernhard. *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*. Essen, Wallenstein, 2001.
- WALDENFELS, Bernhard. *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999b.
- ZIMA, Peter V. *Theorie des Subjekts*. Tübingen, A. Francke, 2007.

Recebido em 10/10/2010
Aprovado em 05/04/2011

1989 e as consequências: as representações da ausência no cinema pós-muro

1989 and consequences: the representations of absence in the post-Mauer German films

Claudia S. Dornbusch¹

Abstract: It might sound odd to work with the theme of absence, a theme which has occupied the minds of anthropologists, artists, and semioticians for a long time. So we present a brief conceptualization of absence and a short panorama of German movie after 1989, to show how film and literature have developed similarly in the same period. The main goal of this analysis is to detect structures of absence in German films after the German reunification. To illustrate the representation of absence, we propose an analysis of film stills. We rely mainly on the theories and concepts of Lehmann/Weibel, of the German philosopher Bernhard Waldenfels, as well as those of Gilles Deleuze and Michel Chion.

Key-words: German film after 1989; absence; emptiness.

Resumo: Parece estranho à primeira vista tratarmos do tema da ausência, tão caro à antropologia, à semiótica e às artes. Para tanto, procederemos inicialmente a uma breve conceituação do termo, para depois passarmos a um curto panorama da produção cinematográfica dos últimos 20 anos na Alemanha, que geralmente acompanha tendências semelhantes na literatura. Verificaremos em que medida podem ser detectados elementos de ausência no cinema pós-muro na Alemanha. Em seguida, procederemos a uma análise de planos fílmicos de três filmes nos quais se evidencia a questão da ausência. Para este trabalho, utilizaremos como base teórica considerações de Lehmann/Weibel, Bernhard Waldenfels, Gilles Deleuze e Michel Chion.

Palavras-chave: Cinema alemão após 1989; ausência; vazio.

¹ Professora de literatura alemã da USP, São Paulo, Brasil. Email: claudia.dornbusch@gmail.com. O presente artigo é parte de pesquisa financiada pela FAPESP, Processo 09/54388-4, atrelada a projeto conjunto com o Prof. Dr. Rolf Renner, da Universidade de Freiburg.

Zusammenfassung: Es erscheint auf den ersten Blick kurios, das Thema der Abwesenheit zu behandeln, ein Thema, das der Semiotik, der Anthropologie und der Kunst schon lange vertraut ist. Hierzu gehen wir eingangs kurz auf eine Begriffseingrenzung ein, um dann ein zusammenfassendes Panorama der Filmproduktion der letzten 20 Jahre in Deutschland zu kommentieren, die größtenteils die Entwicklungen in der literarischen Produktion desselben Zeitraums begleitet. Im folgenden wird untersucht, inwiefern Strukturen der Abwesenheit im Postwendefilm in Deutschland festzustellen sind. Anschließend werden Filmeinstellungen von drei Filmen untersucht, in denen sich die Repräsentation von Abwesenheit verdeutlicht. Als theoretische Grundlage dienen uns Ausführungen von Lehmann/Weibel, Bernhard Waldenfels, Gilles Deleuze und Michel Chion.

Stichwörter: Deutscher Film nach 1989; Abwesenheit, Leere.

Após a queda do Muro de Berlim e da Reunificação Alemã, algumas tendências podem ser detectadas por serem recorrentes nas representações artísticas, seja na literatura, no cinema ou nas artes plásticas no contexto alemão ao longo dos últimos 20 anos. Fato é que a partir da queda do Muro, são constantes personagens com problemas de comunicação, emudecidos, isolados, a caminho de algum lugar, em busca de identidades perdidas, em busca dos pais, personagens que escrevem bilhetes ou cartas que não chegam a seus destinos, que nunca são lidos ou mesmo enviados, personagens acompanhados de trilhas sonoras com letras que, em construções subjuntivas, falam nostalgicamente de um lugar que poderia ser, mas não é, ou que foi e nunca mais será, personagens em trânsito. São, em sua maioria, personagens isolados de si mesmos, que buscam reencontrar a si mesmos, o seu país, ou alguma coisa que nem eles mesmos sabem o que é. Essa busca que os acompanha é marcada naturalmente pela falta de algo, o que faz com que se sintam seres vazios. Justamente esse vazio pode ser inicialmente representado de forma física, mas posteriormente escalará para uma ausência de cunho filosófico. Vejamos, a seguir, algumas considerações a respeito, no contexto do cinema.

1. Vazio e ausência

Vazio e ausência são termos que dependerão muito do contexto em que serão ancorados: antropológico (*homo absconditus*), filosófico (o nada, *nirvana*), semiótico-

mediático (representação, som *versus* ausência de som), entre outros. Fato é que a ausência será sempre definida pelo seu contraponto cultural, que é a percepção concreta e física palpável, a presença.

As artes plásticas há muito se ocupam da questão do espaço vazio, assim como a semiótica e a antropologia, mas também a física e a matemática (medição de vazios). A questão que se coloca, aqui, é como representar esse vazio nas artes, especialmente no cinema e na literatura. Trata-se, na verdade, de questões de representação.

Ulrike LEHMANN e Peter WEIBEL editaram uma publicação seminal em que analisam e definem a estética da ausência nas artes plásticas do século XX, a partir de obras de arte europeias e americanas. Para LEHMANN, “tematizar a ausência artisticamente significa representá-la por meio de determinados recursos artístico-estéticos. Portanto, uma estética da ausência pressupõe a presença de uma expressão estética” (LEHMANN 1994: 42). Esta pode ser categorizada, ainda segundo Lehmann, da seguinte maneira, ilustrada com exemplos: 1) o museu imaginário: imagens reproduzidas [figura 1];



Figura 1- Anne Berning

2) a imagem que sumiu da parede [figura 2];



Figura 2 – Hans Hollein

Dornbusch, C. – 1989 e as consequências

3) a imagem arquivada [figura 3];



Figura 3 – Thomas Huber

4) a imagem escondida [figura 4];



Figura 4- Rémy Zaugg

5) a imagem autorreferencial e a imagem vazia [figura 5];

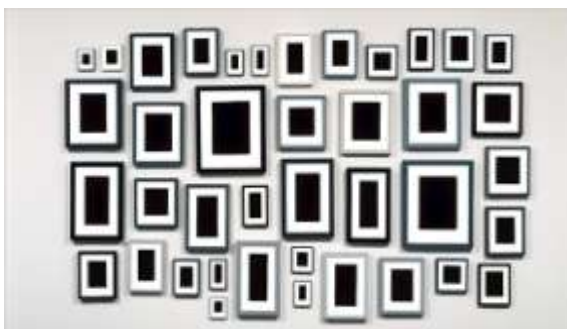


Figura 5 – McCollum

Dornbusch, C. – 1989 e as consequências

6) a imagem “imaterial” [figura 6];



Figura 6 – James Turrel

7) a imagem que se dissolve e a imagem destruída [figura 7];



Figura 7 – Kippenberger

8) o espaço vazio [figura 8].



Figura 8 – Gregor Schneider

A nós interessa particularmente a última categoria, a saber: o espaço vazio, uma vez que poderemos aplicá-la às imagens cinematográficas, associando-as à concepção de vazio de Deleuze e Chion e à concepção de presença-ausência de Waldenfels, que elucidaremos adiante.

Peter WEIBEL, falando da “era da ausência”, relembra termos que surgiram a partir da transição da experiência natural para a experiência midiática, tais como fim do tempo real, colapso do espaço, agonia do real, dromologia, cronocracia, imaterialidade,

simulação e virtualidade.² Ele segue mostrando que à estética da máquina segue-se uma estética do desaparecimento e a uma era da ausência, segue-se uma estética da ausência. “Especialmente o cinema, a arte da imagem movida pela máquina, ilustra esse fato. Já que as imagens projetadas precisam desaparecer 24 vezes por segundo para dar lugar às imagens seguintes, produzindo a ilusão de movimento. O cinema é a primeira ‘estética do desaparecimento’” (LEHMANN/WEIBEL 1994:10).³ Como estávamos acostumados a uma estética do “surgimento” à época da fotografia, uma época do “fazer ver”, repentinamente confrontamo-nos com o desaparecimento dos objetos, o que aclara a presença desses objetos, posto que estão prestes a desaparecer. Weibel relata que desde meados do século XIX, escritores e pintores da era pré-moderna já vinham moldando os primeiros traços e personagens da ausência, desenvolvendo esboços de uma estética do vazio e do nada:

Em sua novela “A obra-prima desconhecida” (inspirada na narrativa “O Barão B” de E.T.A. Hoffmann), Balzac apresenta a pintura como apoteose do vazio e do nada. Quando o pintor Frenhofer apresenta a dois alunos sua obra-mestra, o retrato Catherine Lescault, no qual trabalhou anos a fio, eles dizem não ver “nada”. “Onde está a arte?” pergunta Frenhofer, “perdeu-se, desapareceu”. (WEIBEL in LEHMANN; WEIBEL 1994: 11)⁴

Na virada do século XIX para o XX, a pintura encontrou alguns recursos técnicos, tais como apresentar partes sem cor em telas com profusão de cores, p. ex. André Derain, *Les Arbres* (1906) [Figura 9], Paul Cézanne, *Sousbois Provençal* (1900-1906) [Figura10]. Weibel comenta, ademais, que morte, solidão e dificuldade de existência desencadeiam uma retórica da ausência, que as imagens das pinturas tentam tornar presente, lembrando que a metafísica da ausência já tem início no Romantismo alemão. Segundo ele, as pinturas de Caspar David Friedrich, que retratam túmulos, andarilhos, monges à beira do mar e horizontes sem fim são encenações da ausência.

² Weibel cita Baudrillard, que ironicamente pergunta se depois da arte da sobrevivência não teremos uma arte do desaparecimento...

³ Weibel cita aqui Paul Virilio, *Krieg und Kino*, 1986.

⁴ “In seiner Novelle “Das unbekannte Meisterwerk” (der Erzählung “Der Baron B” E.T.A. Hoffmanns nachempfunden) präsentiert Balzac die Malerei als Apoteheose der Leere und des Nichts. Als der Maler Frenhofer zwei Schülern sein vollendetes Meisterwerk, das Porträt “Catherine Lescault”, an dem er jahrelang gearbeitet hat, zeigt, sehen diese “nichts”. “Wo ist die Kunst?”, fragt Frenhofer, “verloren, verschwunden”. (Tradução minha.)



Figura 9 – André Derain



Figura 10 – Paul Cézanne

Weibel conduz a discussão, então, para o cerne do termo; o conceito de *absum*. Lembra que a estética da ausência, da moldura vazia, da imaterialidade tem sua origem no século XIX e também na figuração, até hoje determinando os conceitos artísticos. A arte dos anos 60 e 70 é marcada pela desmaterialização do objeto de arte e outras estratégias de desmanche da materialização. Em resumo: a modernidade começa com a ausência, e isso em duplo sentido: por um lado, a ausência de objetos que desaparecem ou são retirados de cena; por outro, *absum* não significa apenas distanciamento espacial, distância, mas também precariedade, falta, falha, perda e defeito. Há que se somar a essa ausência espacial ainda uma dimensão psíquica e uma dimensão semiótica, já que *absum* entende-se também como a incompatibilidade entre dois elementos, entre duas realidades.

É neste ponto que se insere o espaço de nossos personagens no cinema alemão (e também na literatura recente), especialmente nos filmes da *Escola de Berlim*. Perdidos entre dois espaços: um em que estão no presente e outro em que ainda não chegaram; ou ainda: um interno e outro o do mundo externo, ambos aparentemente incompatíveis. Curioso notar que a tendência dos anos 60 e 70, apontada por Weibel, volta com

intensidade redobrada nas primeiras décadas do século XXI, portanto 30 anos depois, uma geração – tanto na literatura, quanto no cinema e nas artes plásticas, ao menos no contexto alemão.

Seguindo no esteio da produção de imagens, comentemos brevemente as ideias do antropólogo Dietmar KAMPER (1999), para quem o que domina a produção hodierna de imagens é a ausência dos corpos. Uma vez que substituímos o corpo em si por imagens reproduzidas inúmeras vezes, acabamos por esquecer a forma original daquele corpo e nos lembramos apenas do reflexo dele. Ou seja, vivenciamos o fenômeno do desaparecimento dos corpos, da estética da ausência, título de um de seus livros-chave.

Outro teórico que trata da questão da ausência é Hans BELTING, na área da semiótica. Belting trabalha no âmbito da antropologia da imagem: se observarmos a produção de imagens ao longo da história, veremos que “as imagens nos levarão à grande ausência, que é a morte. A contradição entre presença e ausência que ainda hoje verificamos nas imagens tem a sua origem na experiência da morte dos outros. Temos as imagens diante de nós, assim como temos os mortos diante de nós, que no entanto não estão aqui.” (Cf. BELTING 2001: 143, tradução minha). Portanto, nota-se que a questão da ausência é abordada a partir dessas disciplinas próximas e se avizinha também da matéria que nos interessa especialmente.

Se associarmos esse estado de coisas a um viés filosófico e para tanto utilizarmos algumas considerações de Bernhard Waldenfels a respeito, teremos uma ponte com o cinema, para assim ilustrarmos o entre-lugar em que circulam os nossos personagens. Cabe então destacarmos o elemento a partir do qual analisaremos o fenômeno da ausência: o espaço. Perguntamos, então, quais as características desse espaço, emudecido e esvaziado. Diz WALDENFELS:

Só quem não está aqui de corpo inteiro pode estar ao mesmo tempo lá. Mas como aquilo que existe aqui pode estar lá? Uma primeira possibilidade de tornar algo ausente presente, consiste em superar a ausência através de uma **presença substituta**. A solução semiótica que entra em campo aqui pode ser encontrada já em Agostinho. Em seu tratado sobre o tempo, ele tenta fazer frente ao rebaixamento de passado e futuro a um **não-mais** e a um **ainda-não**, evitando a queda no Nada, na medida em que busca refúgio nos signos substitutos. Enquanto rastros pósteros unem passado e futuro no presente, presente este definido como **praesens de praeteritis, praesens de presentibus e praesens de futuris** (Conf. XI, 20, 26). A temporalidade dos fenômenos

só pode ser salva quando se admite uma presença corpórea e se considera que toda proximidade já está impregnada de distância. (Cf. WALDENFELS 1997: 197)⁵

Evidencia-se aí este entre-lugar, inserido entre passado, presente e futuro, mas vivenciado no presente, gerando um estado de concomitância, em uma espécie de inadequação, de incomunicação, que incomoda. No entanto, ao mesmo tempo em que incomoda, não há como dele fugir, já que vivemos no presente e nele estamos fisicamente, mas nutrimos um forte anseio por um mundo alternativo, de maior adequação. Para superarmos este impasse, podemos recorrer a soluções semióticas, como nos mostra Waldenfels, a partir do momento em que admitimos que, em mente, estamos ausentes, mas “de corpo presente”. Então, teremos de preencher esta ausência psicológica, este distanciamento mental, com alguma presença física substituta, reconhecendo-lhe a capacidade de unir passado, presente e futuro. É um espaço metaforizado, por assim dizer, em que se substitui um “termo” pelo outro; um espaço de sobreposições, se assim quisermos.

Assim, esse espaço cabe ser definido como espaço definidor de minha disposição mais íntima, ou seja, o espaço da natureza ou do entorno externo apresentado na tela configura elemento importante para a disposição psíquica dos personagens, uma vez que, à semelhança das pinturas românticas, representa ou uma espécie de espelho ou uma alternativa espacial para os protagonistas

No intuito de superação das barreiras espaço-temporais, substitutas ou físicas, a necessidade de deslocamento torna-se imperativa. Se, porém, a distância entre os espaços é apenas psicológica, o deslocamento físico adquire novo significado. Segue

WALDENFELS:

⁵ „Nur wer nicht ganz und gar hier ist, kann zugleich dort sein. Wie aber ist das, was hier ist, dort? Eine erste Möglichkeit, Abwesendes anwesend sein zu lassen, besteht darin, die Abwesenheit durch eine **stellvertretende Anwesenheit** zu überwinden. Die semiotische Lösung, die hier ins Spiel kommt, begegnet uns bei Augustinus. In seiner Zeitabhandlung versucht er der Herabminderung von Vergangenheit und Zukunft zu einem **Nicht-mehr** und **Noch-nicht** entgegenzuwirken und den Absturz ins Nichts aufzufangen, indem er zu Ersatzzeichen seine Zuflucht nimmt. Während nachträgliche Spuren Vergangenes und Zukünftiges in eine dreifache Gegenwart, die als **praesens de praeteritis**, **praesens de praesentibus** und **praesens de futuris** bestimmt wird (Conf. XI, 20, 26). Die Zeitlichkeit der Phänomene ist nur zu retten, wenn man eine leibhaftige Abwesenheit zugesteht und berücksichtigt, dass jede Nähe bereits von Ferne unterhöhlt ist.“ (Tradução minha.)

O movimento que se desenrola em um espaço-tempo e que se realiza sob a forma dupla de aproximação e distanciamento, subdivide-se em ritmos de movimento. Se partirmos de um movimento no espaço que consiste unicamente no fato de que algo estará onde agora ainda não está e de que esteve onde agora não está mais, então a distância será medida a partir do tempo necessário para superá-la. A distância e a alteridade, definidas a partir de medidas espaciais, dependem funcionalmente da velocidade do movimento. Uma vez que a velocidade, por sua vez, depende das possibilidades técnicas de deslocamento, entramos aí no âmbito de uma técnica da alteridade. (Cf. WALDENFELS 1997:103)⁶

Os aspectos de deslocamento acima citados poderão ser ilustrados a partir de elementos semióticos, substitutos da ausência física – segundo WALDENFELS –, o que no âmbito cinematográfico adquire especial destaque. As situações de trânsito, de „momentos-escada“⁷, envolvem tanto questões de tempo quanto de espaço, que a partir da utilização de imagem e som, criam o que Deleuze chamou de imagem-tempo e imagem-movimento.

Falando a respeito da imagem-tempo, Gilles DELEUZE mostra-nos como a sensação de vazio aparece no cinema, a partir de: a) espaços sem a presença de pessoas e sem movimento, destacando apenas objetos em cena; b) ausência de sons; c) personagens virados de costas para o espectador, além da duração dos planos, dos silêncios e da câmera estática (apud ADACHI-RAHE 2005: 101-102). Em todo caso, o vazio será sempre um sinal de ausência, sendo a ela subordinado.

Merece destaque também Michel CHION, que cunhou o conceito do corpo sem voz e da voz sem corpo, caracterizando personagens emudecidos e o calar no cinema (apud ADACHI-RAHE 2005). Esse emudecimento, seja ele físico ou psíquico, via de regra, produz uma falta de comunicação, que constrói ausência a partir de um vazio

⁶ „Die Bewegung, die sich in einem Zeit-Raum abspielt und sich in der Doppelform von Annäherung und Entfernung vollzieht, gliedert sich in Bewegungsrhythmen. Gehen wir von einer Bewegung im Raum aus, die lediglich darin besteht, dass etwas dort sein wird, wo es noch nicht ist, und dass es dort war, wo es nicht mehr ist, bemisst sich die Ferne nach der Zeit, die zu ihrer Überwindung erforderlich ist. Ferne und Fremdheit, die sich von räumlichen Entfernungen her bestimmen, sind funktional abhängig von der Geschwindigkeit der Bewegung. Da die Geschwindigkeit ihrerseits von den technischen Möglichkeiten der Fortbewegung abhängt, geraten wir auf die Bahnen einer Technik des Fremden.“ (Tradução minha)

⁷ Utilizo-me aqui de um termo caro a François Truffaut, que concebe os “momentos-escada” como aqueles momentos passados em escadarias, soleiras de porta, vãos, corredores, locais de passagem, já que vêm associados a chegadas e partidas e perfazem uma parte central e determinante da vida. Notadamente muitos de seus filmes destacam “cenas de escada”.

acústico. Estes, por sua vez, andam juntos com o indizível e o inenarrável, que retornam ao acima mencionado *ab negativo, absconditus*.

Sendo assim, quanto mais o homem se isola e busca a sua identidade, mais estamos próximos de analisar o sujeito a partir de sua representação no espaço, a partir justamente dos espaços em que esse mesmo sujeito se encontra ausente e em que deixou os seus resquícios ou em que almeja chegar, de um entre-lugar.

À guisa de ilustração e reforçando a ideia de ausência, podemos citar o artista alemão Tim Eitel, em cujas telas observa-se o isolamento do indivíduo, em protestos inócuos e silenciosos ou sem destinatário, ou tendo a parede como destinatário. Os espaços transmitem a impressão de claustrofobia. Uma negatividade domina o espaço em que algo está ausente. [figuras 11 e 12]



Figura 11



Figura 12

Vejamos, inicialmente, o que acontece no cinema alemão ao longo dos últimos 20 anos, para então detectarmos algumas tendências e especificarmos o que entendemos por espaços de ausência e em que medida verificamos esse fenômeno nos filmes analisados.

2. O cinema alemão pós-muro

No cinema alemão dos últimos 20 anos, podem ser detectadas algumas tendências, apesar da multiplicidade de estilos. Geralmente, verifica-se que essas tendências

acompanham aquelas verificadas na literatura. Sabe-se que literatura e cinema há tempos andam muito próximos, desde Griffith e Dickens; não é diferente no contexto alemão pós-muro. São inúmeros os filmes inspirados em textos literários. Sendo assim, podemos fazer um breve levantamento do cinema, acompanhando as tendências temáticas da literatura.

Se observarmos as publicações recentes sobre o tema (Cf. WEHDEKING, BABLER, CAMBI, entre outros), verificamos que todos são unânimes em dizer que a profusão de tendências é tão ampla, que fica difícil encontrar eixos temático-formais claramente definidos. Não obstante, o que se pode afirmar com certeza é que, a partir da abertura de fronteiras, deu-se uma mescla maior de experiências, aumentou a circulação de tradições e discursos, o que acabou por se amalgamar em experiências novas e diversificadas. Apesar da profusão de tendências, destacam-se no universo temático certos núcleos concêntricos, tanto para o cinema quanto para a literatura, a saber:

- a) perlaboração do passado (*Vergangenheitsbewältigung, Verarbeitung*), abarcando tanto questões políticas e suas motivações quanto a abordagem do terrorismo dos anos 70; temas associados ao nazismo e ao holocausto. Muitas vezes, o tema é abordado a partir de uma busca individual perscrutando o passado do pai ou dos pais de um personagem ou o destino de um personagem. Como exemplos recentes, podemos citar os filmes *Die innere Sicherheit* (2000), de Christian PETZOLD, e *Der Baader-Meinhof-Komplex* (2008), de Uli EDEL;
- b) como desdobramento do núcleo a), poderíamos citar a própria história da reunificação, especificando questões também da ex-RDA, o que acabou popularizando uma vertente conhecida como a *Ostalgie*, misto de nostalgia e *Osten* ou leste, saudosismo do que não existe mais, no entanto elaborado com farto material documental, mesmo com vertente humorística; atrelado a ele teremos os chamados filmes ou romances “da virada”, que muitos críticos julgam ainda não terem sido escritos. Exemplos dessa vertente seriam filmes como *Go, Trabi, go* (1990), *Sonnenallee* (1999), *Goodbye, Lenin!* (2003);

- c) cinema turco-alemão, do qual Fatih AKIN é o diretor mais conhecido (*Contra a Parede; Do Outro Lado; Soul Kitchen*). Incluem-se aí os diretores Feridun ZAIMOGLU, escritor e roteirista (*Kanak Attack* – 2000), Kutlug ATAMAN – *Lola und Bilidikid* (1999) e Denis MOSCHITTO – *Kebab Connection* (roteiro com Fatih Akin). Também faz parte desse grupo Thomas ARSLAN, diretor que integra o grupo da Escola de Berlim, que será comentada a seguir. São abordadas questões culturais, interculturais, minorias e subculturas, entrecortadas muitas vezes pela a tradição do road-movie, como é o caso de Fatih Akin;
- d) filmes de temática social-urbana, tematizando a juventude desempregada na Alemanha reunificada, ou prestes a se tornar adulta, ou circulando no universo *yuppie*, jovens trabalhando como consultores ou publicitários. Geralmente falam das dificuldades pessoais desses personagens, que encontram dificuldades de comunicação. Exemplos seriam *Das Leben ist eine Baustelle* (1996), de Wolfgang BECKER; *Nachtgestalten* (1998), de Andreas DRESEN e *23* (1998) de Hans-Christian SCHMID, que aborda os hackers dos anos 80, associando-os aos jovens confrontados com as novas tecnologias;
- e) filmes com temática próxima daquela do item d), no entanto com foco especial em questões existenciais, tais como a busca do pai, ou do resgate da figura do pai, tema este que, aliás, retoma claramente a chamada literatura dos pais [*Väterliteratur*] do fim dos anos 70 e início dos anos 80 do século XX. No cinema, aparece em filmes como *Don't come knocking* [*Estrela solitária*], de Wim WENDERS ou *Do outro lado*, de Fatih AKIN.
- f) Outro eixo gira também em torno de narrativas jovens, essencialmente urbanas, ágeis, transitando em ambientes pop, repletos de marcas de grife, sarcásticas, mas que no fundo apresentam um substrato melancólico diante da profusão de marcas e de alegrias aparentes. Exemplos são *Rossini* (1996), de Helmut DIETL, e *Workaholic* (1996), de Sharon von WIETERSHEIM. É o caso da obra *Crazy*, de Benjamin LEBERT (também em versão cinematográfica). Em sua maioria, os

personagens circulam em grandes cidades, mormente Berlim e, no fundo, perderam a capacidade de se comunicar.

- g) Vejo ainda outro eixo temático, a versão feminina, já que há um grande número de escritoras na literatura recente, cujas obras também serviram de base para filmes. O fenômeno até recebeu um epíteto sarcástico: **Fräuleinwunder**, algo como **O boom feminino** ou, literalmente, **O milagre das senhoritas**. Fazem parte deste segmento escritoras como Judith HERMANN (de quem falaremos adiante, em adaptação para o cinema), Sibylle BERG, Katja LANGE-MÜLLER, entre outras. O viés subjetivo, de ausência de comunicação, é tônica central nessas obras, assim como nos filmes que seguem na mesma linha, como o filme *Nichts als Gespenster*, de Martin GYPKENS, inspirado em contos de Judith Hermann, das antologias *Sommerhaus*, *später* e *Nichts als Gespenster*. Acompanha o tom melancólico dos personagens tanto na literatura quanto no cinema uma tendência ao chamado *Ergründungskino*,⁸ espécie de cinema filosófico-existencial, o que aparece, por exemplo, no filme *Wer bin ich?*, da diretora Doris DÖRRIE, baseado em texto dela própria.
- h) destaque especial no universo cinematográfico alemão merece a chamada “Escola de Berlim” [*Berliner Schule*], sempre caracterizada como uma “escola” que foge do engajamento político, voltando-se mais para questões subjetivas e perspectivas individualizadas. Fazem parte deste grupo diretores como Angela SCHANELEC (*Plätze in Städten*, 1998, *Nachmittag*, 2007), Thomas ARSLAN (*Der schöne Tag*, 2001 e *Im Schatten*, 2010) e Christian PETZOLD (*Die innere Sicherheit*, 2000). Surge agora uma segunda geração deste movimento, a *Neue Berliner Schule*, com os diretores Valeska GRISEBACH (*Mein Stern*, 2001 e *Sehnsucht*, 2006), Ulrich KÖHLER (*Montag kommen die Fenster*, 2006) e Henner

⁸ Conforme palestra proferida no Instituto Goethe de São Paulo em novembro de 2009 pelo dramaturgo, cineasta, escritor, editor e professor da Escola de Cinema e Televisão de Potsdam-Babelsberg, Torsten Schulz, que também faz parte de um *board* de seleção de filmes em que são escolhidas as produções que serão exibidas na Alemanha. Sendo assim, Schulz tem uma ampla visão de todos os filmes produzidos na Alemanha, tendo autoridade suficiente para detectar uma forte tendência que lhe chamou a atenção: o *Ergründungskino*.

WINCKLER (*Klassenfahrt*, 2002 e *Lucy*, 2006), todos com filmes na Berlinale de 2006. Todos tratam de assuntos que falam de família, novas formas de família, ausência de comunicação, anseio por algo que não se sabe ao certo o que é. Marca destes filmes é a quase ausência de diálogos, assim como a câmera muitas vezes estática e os conflitos oriundos da banalidade cotidiana. Os franceses chamam ao movimento de *nouvelle vague alemã*, entusiastas que são desta vertente cinematográfica.

3. Os espaços cinematográficos, esvaziados

Buscaremos aqui analisar cenas de filmes em que o espaço se mostre crucial para demonstrar a questão da ausência. Isto se dará a partir de excertos dos filmes *Nachmittag*, de Angela SCHANELEC (2007), representante da Escola de Berlim; *Halbe Treppe*, de Andreas DRESEN (2002), agraciado em 2003 com o prêmio de melhor filme por parte dos críticos alemães de cinema, além do Urso de Prata em 2002, e *Nichts als Gespenster*, de Martin GYPKENS (2006), um filme inspirado nos contos de Judith Hermann. Teremos, portanto, três exemplos diferentes em que a ausência se manifesta em narrativas cinematográficas a partir dos espaços apresentados na tela.

O cinema de Angela Schanelec normalmente é associado à escola de Berlim, alcunha que ela própria rejeita. No entanto, pelo estilo de filmar e pelos temas abordados, é inegável a sua proximidade dessa escola, que se ocupa de temas pessoais, individuais, voltado a um cinema mais experimental e “silencioso”. A diretora destaca-se pelo uso idiossincrático do som e da entrada e saída dos atores em cena, assim como pelos longos planos silenciosos e pela câmera estática. É frequente vermos apenas um dos atores nos diálogos, o que traz o foco para a palavra e o som. Vemos também o cenário antes da entrada do personagem, ainda vazio, ou depois da saída do personagem, provocando certa inquietação visual, sublinhando os espaços vazios e reforçando a ideia dos rastros deixados pelo personagem. O filme *Nachmittag* [Tarde], de Angela SCHANELEC (2007), inspira-se livremente nos personagens principais de *A gaiivota*, de Tchecov. O espaço desde o início é extremamente reduzido, já que

Schanelec optou por conduzir a narrativa toda em torno de uma casa à beira de um lago na região de Potsdam, no verão.



Figura 13



Figura 15



Figura 14

Como vemos nas imagens [Figuras 13 , 14 e 15], um mesmo lugar aparece ora vazio, ora com um personagem mudo. O local esvaziado, com o rastro do personagem, acaba ganhando outro significado metafórico a partir de seu esvaziamento, que acompanha a diminuição da comunicação entre os personagens. Além disso, vemos uma moldura de porta e duas colunas, ou seja, um enquadramento do enquadramento, portanto, imagem da imagem, no que poderíamos chamar de construção em abismo, terminando no vazio. Outro exemplo da cena esvaziada acontece no espaço coletivo da cozinha [Figuras 16, 17 e 18]



Figura 16



Figura 17



Figura 18

Ao centro, uma mesa sobre a qual vemos uma tigela repleta de cerejas colhidas no jardim. Aos poucos, mãos passam na frente da câmera estática, retirando pratos, objetos, ouvimos vozes em off, conversando, limpando a mesa, tirando sacos de lixo, arrumando a casa. Restam alguns poucos objetos na mesa e as cerejas e três gérberas cor de laranja no vaso à esquerda, que sabemos ter sido um presente de boas-vindas do filho para a mãe atriz. Portanto, trata-se de um rastro eloquente na cena, que vai sendo esvaziada, até que, por alguns instantes, vemos no fundo um vulto de criança e logo depois a mãe, sem voz e apenas com o tronco, sem a cabeça, na frente das cerejas, muda. Logo em seguida, ela irá pendurar duas cerejas na borda do vaso com as gérberas, para então sair de cena.

Eis uma clara ilustração da importância do extra-campo, aquilo que está fora do nosso campo visual, mas é essencial para o desenrolar da narrativa fílmica. Não vemos tampouco o rosto da protagonista, que está fora do enquadramento, portanto um corpo sem voz, fazendo parte do cenário, o que caracteriza a ausência sonora, segundo Deleuze, citando Chion. O esvaziamento paulatino da cena ilustra o que lemos em Waldenfels a respeito da transição entre espaços internos e externos, entre presente, passado e futuro. O único movimento, a mão que leva as cerejas até as gérberas. Estabelece-se aí o elo de ligação com o filho, sendo as cerejas, os signos substitutos. De resto, permanecem o silêncio e a imagem esvaziada. A cereja acaba funcionando como metáfora visual da comunicação inexistente.

Nos filmes de Schanelec, na verdade, não acontece muita coisa, apenas a insistência da câmera em mostrar uma espécie de fotografia filmada, em espaços de incomunicação. O espaço do entorno adquire importância crucial, uma vez que acaba refletindo o lado psicológico dos personagens. São ruas, vidros, paisagens inóspitas, incomuns no frame visual do espectador, que se colocam entre o personagem e a

câmera.⁹ A câmera imóvel parece insistir naquela paisagem, provocando o fator de estranhamento pela ausência de um dos interlocutores. Ausência aqui de fato entende-se como ausência física, mas é também falta de comunicação e incompatibilidade de realidades.

Vejam os filmes *Halbe Treppe* – algo como “meio da escada” -, de Andreas DRESEN, um dos grandes talentos da nova geração de cineastas. Dresen trabalha com uma câmera mais “nervosa” que Schanelec, como se fosse um dos personagens, próximo da ilusão de reportagem em alguns momentos. Somos apresentados a 4 personagens centrais, dois casais, sendo que um dos homens trabalha em um canal de rádio cujo nome é Radio 24, sempre no ar. O outro personagem masculino tem uma lanchonete em que trabalha até tarde. Essa lanchonete fica exatamente no meio de uma escadaria e se chama “No meio da escada”, título do filme. A certa altura, instala-se na frente do estabelecimento um músico de rua para pedir uns trocados aos passantes. Dia após dia, no entanto, aparece mais um músico e, no fim do filme, o grupo se completa com a banda 17 Hippies que, de fato, existe. O filme se passa na região fronteira entre a Alemanha e a Polônia, explicitamente um espaço de transição. O título, por si só, é emblemático da situação existencial e psicológica dos personagens. Podemos, também, associá-lo aos “momentos-escada” nos filmes de Truffaut, onde geralmente aparecem vãos de escada, soleiras de porta, lugares de passagem e transição.

Temos no filme de Dresen uma história de traição, confiança, abandono, amor. O filme começa com uma alegre cena de confraternização entre os casais na residência de um deles, com uma projeção de slides de férias recentes. Há uma sequência de imagens semelhantes a postais-clichê, com o por do sol vermelho-alaranjado, camelos, praias e assemelhados, com uma granulação que lembra imagens mais antigas ou velhos filmes familiares em super-8 das férias [Figuras 19, 20, 21]

⁹ Cf. crítica de Ekkehard KNÖRER em www.jump-cut.de (10/10/2010).

Dornbusch, C. – 1989 e as consequências



Figura 19



Figura 22



Figura 20



Figura 23



Figura 21

Eis que, como num descuido, aparece um slide diferente, apresentando um poste de luz, entrecortando o plano ao meio, preconizando uma divisão [Figura 22], aqui metaforizada visualmente pela repartição do espaço alaranjado com o corte escuro. Logo em seguida, com resolução ainda maior, mostrando a sacada do apartamento alugado nas férias, vemos não paisagens paradisíacas, mas almofadas amontoadas e poltronas em um espaço reduzidíssimo, como que ali colocados para uma faxina [Figura 23] As esquadrias da porta de correr, que abre para a sacada, ainda procedem a uma subdivisão geométrica do enquadramento proposto como que por acaso, o que faz com que as almofadas desordenadas se acumulem do lado direito apenas, criando uma desordem inclusive nas linhas do revestimento. Do lado esquerdo, ainda se vê o lado ensolarado, iluminando a balaustrada da sacada. Essa desordem acaba preconizando o destino dos personagens, cujas vidas sofrerão uma reviravolta em breve, reorganizando a constelação dos personagens de cada lado.

A divisão da imagem coaduna-se, inclusive, com a divisão expressa no título, *Halbe Treppe*, meio da escada, metade da sacada, meio da vida, entre-lugar. A ausência de pessoas nessas imagens reforça a ausência mencionada por Deleuze. Dresen mostra

aquí o enquadramento do enquadramento, representado pela moldura da esquadria da porta dentro do enquadramento escolhido para o filme, numa espécie de construção em abismo, que reflete a dinâmica e a dramaturgia do filme. Associado a este elemento estético temos ainda o nome da lanchonete, um entre-lugar, um lugar de transição, entre o presente e o que está por vir. É um “não-mais” da situação estável, porém ameaçada, e o “ainda-não” da crise vindoura.

Passemos agora ao filme de Martin GYPKENS, *Nichts als Gespenster*, de 2007. Trata-se de um filme em cinco episódios, baseados em narrativas da escritora Judith Hermann. O título traduzido seria algo como „Apenas fantasmas“, ou „Nada além de fantasmas“ ou ainda „Só fantasmas“. As narrativas de Judith Hermann, que inspiraram o filme, refletem uma das tendências da literatura alemã recente, marcadas pela melancolia, pela falta de comunicação e pelo minimalismo, no caso de Hermann inspirado no escritor americano Raymond Carver, segundo afirmação da própria autora:

Raymond Carver disse, certa vez, que em uma boa narrativa o importante é sempre o momento antes de alguém ir embora, de uma porta bater, de uma frase ser dita, e quando nos damos conta, a narrativa já terminou. Em todas as narrativas, que eu gostei muito de ler [...], era justamente isso que interessava. Ha sempre um momento mágico em que por um breve instante se é absolvido de sua própria realidade e em que se sente algo difícil de ser nomeado, mas que nos acompanha ainda por um bom tempo. (Cf. WEHDEKING 2007: 175)¹⁰

Assim como nos contos, os episódios do filme passam-se em vários lugares do mundo, na Islândia, nos Estados Unidos, na Itália, entre outros, havendo o destaque dos meios de transporte (aviões, trens, carros, barcos) nessas situações limiars. Além disso, as ambientações possuem diversidade térmica e sensorial, o que sinaliza um resfriamento ou aquecimento também emocional dos personagens. Mais uma vez, locais de

¹⁰„Raymond Carver hat einmal gesagt, in einer guten Erzählung geht es immer um den Moment, bevor jemand geht, bevor eine Tür zuschlägt, bevor ein Satz gesagt wird, und dann ist sie auch schon zu Ende. In allen Erzählungen, die ich sehr gern gelesen habe [...], ging es immer genau darum. Es gab immer einen magischen Moment, in dem man für kurze Zeit aus seiner eigenen Realität erlöst ist und irgend etwas empfindet, was man schwer benennen kann, aber was einen noch lange begleitet.“ (KOSPACH, Juli, apud WEHDEKING S. 175: “Ich bin anders als meine Figuren. Ein Gespräch mit der Autorin Judith Hermann über ihr zweites Buch “Nichts als Gespenster”. In: *Berliner Zeitung*, 31.3.2003, S.11.) (Tradução minha.)

passagem, de trânsito, inconstantes, emblemáticas da situação dos personagens nesses entre-lugares, em situações de “não mais”, mas “ainda-não” chegadas a um destino definido.

Queremos aqui destacar um plano que nos parece emblemático de toda a atmosfera de desamparo dos episódios, que é a imagem em que vemos o casal Ellen e Felix numa paisagem de *canyons* nos Estados Unidos [figura 24], de pé em uma plataforma com vista panorâmica, com duas tabuletas informativas sobre a vista, uma à esquerda do lado de Ellen, e outra à direita do lado de Felix.

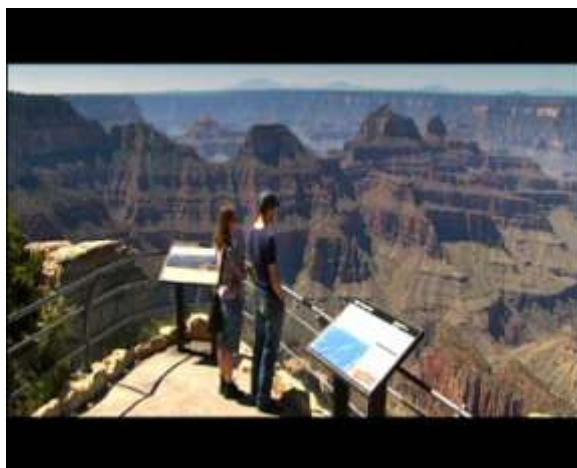


Figura 24

Ellen tem uma máquina fotográfica pendurada no pescoço e que aponta para o chão. Felix tem as mãos no bolso e olha a paisagem imponente. Não há diálogos. Os olhos dos personagens estão voltados para o panorama, mas as tabuletas informativas apontam em direção oposta, voltadas para cima. Não vemos detalhes do rosto dos protagonistas, que são vistos um pouco de lado. Na verdade, eles desaparecem diante da natureza, que parece mais eloquente que eles. Eles acabam sendo parte integrante da natureza, uma vez que não interagem com ela, nem comentam nada a respeito. O espaço do entorno é explicado, mas não é lido. Não há diálogo, apenas ausência de sons. Ellen e Felix estão na zona de transição, neste entre-lugar entre a imagem e o texto, numa plataforma privilegiada de visão, mas que não aproveitam. As linhas que se desenhavam neste plano apontam em direções opostas, parecendo estabilizar a imagem e o tempo. Nada acontece, não há movimentos, mas a imagem perturba. As linhas traçadas pela direção

dos olhares e das informações criam a dinâmica do plano. O silêncio acaba protagonizando a cena, inserindo os personagens na paisagem.

Corroborando e intensificando o que acabamos de demonstrar, podemos mencionar ainda outro plano. Ellen e Felix estão em uma lanchonete americana, portanto, estrangeira para ambos [figura 25]



Figura 25

Após receberem uma longa explicação da garçonete em inglês, fazem o pedido e comem em silêncio. Vemos os personagens, mas o silêncio é ensurdecedor. O plano, algo distante dos personagens, assemelha-se a planos de filmes de Wim Wenders ou a quadros de Edward Hopper, com personagens solitários, ausência de falas ou de sons, falta de diálogo, emudecimento. O que supre a falta de diálogo são signos substitutos, como vemos em Waldenfels, marcados nesse plano específico pelos letreiros externos em néon.

Em todos os exemplos citados, manifesta-se a sensação de inadequação a partir de espaços em conflito com outros – como no caso do filme de Dresen, a partir da metaforização visual da sacada contrastando com slides de férias felizes –, espaços pluralizados, mas indefinidos – como no caso do filme de Schanelec – ou ainda espaços da natureza que evidenciam um emudecimento. O indivíduo acaba se vendo enclausurado nestes espaços, por mais abertos que sejam, uma vez que o seu tempo

interior destoa daquele que se manifesta aos olhos. Cria-se uma espécie de desamparo nos protagonistas.¹¹

Como procuramos demonstrar, parece existir uma recorrência imagética em vários deles ao longo dos últimos 20 anos, representando uma espécie de vazio existencial, uma espera, ou uma *Sehnsucht*, entendida como um anseio por algo que não se sabe ao certo o que é, mas sabe-se que é necessário como ponto de ancoragem e como algo que irá definir ou ajudar a definir a identidade. Todos os planos aqui analisados evidenciam personagens que parecem estar em um limbo, em suspensão, nos *momentos-escada* prestes a conduzi-los a outro lugar.

Fato é que os espaços assim construídos tornam evidente que o aqui-e-agora em que os personagens se encontram não se coaduna com o espaço das experiências vividas, conforme explica Waldenfels, causando uma sensação de inadequação e deslocamento, portanto, de alteridade de si próprio.

Tanto no cinema dos primeiros anos após a queda do Muro de Berlim quanto nas produções posteriores, confirma-se a ênfase no elemento subjetivo que caracteriza o *Ergründungskino*. A ausência como elemento demarcador dessa sensação de inadequação, representada pelos diversos vazios acústicos e visuais do cinema, acaba por concretizar uma tendência que se estende por todas as formas de arte do incipiente século XXI.

Nesse sentido, podemos afirmar que com a queda da barreira do muro criaram-se novas barreiras, estas, porém, individualizadas num mundo intercultural, veloz e midiático, em que os personagens acabam se perdendo num emaranhado de ofertas que, pelo excesso, acabam desembocando num emudecimento perplexo. E, como sempre, a arte preconiza as tendências de uma época, muito antes que elas sejam perceptíveis.

¹¹ Poderíamos aqui fazer uma associação com o conceito de *desamparo* em Freud para caracterizar essa ausência. No entanto, não é o objetivo deste trabalho e o escopo não permitiria uma tal expansão.

Referências bibliográficas

- ADACHI-RAHE, Kayo. *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus Publikationen. Film und Medien in der Diskussion – Band 13. 2005.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- BABLER, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die deutschen Archivisten*. München: Beck, 2002.
- BELTING, Hans. *Bildanthropologie*. München: Fink, 2001.
- BAITELLO, Norval et al. (Org.) *Os meios da comunicação*. SP, Annablume, 2005.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin, 1985.
- CAMBI, Fabrizio (Hrsg.) *Gedächtnis und Identität – Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo. Cinema II*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- HAKE, Sabine. *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Hamburg: Rowohlt, 2004.
- KAMPER, Dietmar. *Ästhetik der Abwesenheit*. München: Fink, 1999.
- KHOULOKI, Rayd. *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin 2007.
- KOEBNER, Thomas, Meder, Thomas (Hrsg.). *Bildtheorie und Film. Edition text+kritik*, München: Richard Boorberg, 2006.
- KNÖRER, Ekkehard; crítica em www.jump-cut.de, (10/10/2010)
- LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Trad. de Óscar Barahona y Uxo Doyhamboure. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LEHMANN, Ulrike; Weibel, Peter. (Hrsg.) *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. Klinkhardt & Biermann, 1994.
- MATZKER, Reiner: *Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*. München 1993.
- PAECH, Joachim. *Literatur und Film*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1997. ISBN 3-476-12235-2
- WALDENFELS, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- WEHDEKING, Volker. *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Erich Schmidt, 2007.
- XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, 1991.

Fontes da Imagens

http://images.artnet.com/images_US/magazine/news/artmarketwatch/artmarketwatch8-6-10-1.jpg (01/03/2011)

www.anneberning.de/index.php?en_artbooks (01/03/2011)

www.db-artmag.com/archiv/2006/e/2/1/419.html (01/03/2011)

Referências dos Filmes

Halbe Treppe. Direção: Andreas Dresen. [Não há roteiro pré-estabelecido] Alemanha, 2001/2002.

Nachmittag. Direção e roteiro: Angela Schanelec. Alemanha, 2007.

Nichts als Gespenster. Direção e roteiro: Martin Gypkens. Alemanha, 2006/7.

Recebido em 21/10/2011
Aprovado em 15/04/2011

Umbach, R. Configurações de história e memória em *Was bleibt* e *Leibhaftig*

Configurações de história e memória em *Was bleibt* e *Leibhaftig*

History and Memory Configurations in *Was bleibt* and *Leibhaftig*

Rosani U. K. Umbach¹

Abstract: The purpose of this paper is to analyze the configurations of history and memory in some works of Christa Wolf, relating these with the historical period that culminated with the downfall of the Berliner Wall in 1989 and with the end of the socialist regime in the former German Democratic Republic. Taking into account Aleida Assmann's studies on culture of memories, we intend to verify aspects related to the limits and functions of memory in some works of Christa Wolf, among them *Was bleibt* and *Leibhaftig*.

Keywords: Christa Wolf; *Was bleibt*; *Leibhaftig*; history; memory.

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar as configurações de história e memória em obras de Christa Wolf, relacionando-as com o período histórico que culminou com a queda do Muro de Berlim em 1989 e conseqüentemente com o fim do regime socialista na República Democrática Alemã (RDA). Levando em consideração os estudos sobre cultura da memória realizados por Aleida Assmann, pretende-se verificar aspectos concernentes aos limites e funções da memória em algumas obras de Christa Wolf, entre as quais *Was bleibt* e *Leibhaftig*.

Palavras-chave: Christa Wolf; *Was bleibt*; *Leibhaftig*; história; memória.

¹ Professora associada da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Santa Maria/RS, Brasil. Pesquisadora do CNPq (Bolsa Produtividade e Pesquisa- Nível 2), pós-doutorado realizado na Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Alemanha. Email: rosani.umbach@gmail.com

1. A escrita como imortalização da memória

Aleida ASSMANN (2003: 181) afirma que a escrita era vista, no antigo Egito, como o meio mais seguro de conservação da memória. Aos egípcios, que olhavam para seu passado cultural de mais de mil anos, não teria passado despercebido que “suas construções colossais e seus monumentos podiam estar em ruínas, mas que os textos nos papiros daquela época continuavam a ser copiados, lidos e estudados”. Teriam concluído, então, que a escrita era o meio mais eficiente “contra a segunda morte, a morte social, o esquecimento”. Essa descoberta fez com que emergisse “uma nova elite, a dos poucos detentores da escrita, os literatos”, os quais notaram que dessa forma “podiam assegurar sua imortalidade, independentemente da política de memória idealizada pelo faraó e monopolizada pelo estado”.

Entretanto, a escrita não era considerada apenas um meio de imortalização, mas funcionava também como suporte da memória; era, ao mesmo tempo, veículo e metáfora da memória, como bem sintetiza ASSMANN (2003: 184). Embora o processo de escritura e registro constitua “a metáfora mais antiga da memória e também a que se estendeu por toda a história dos meios de comunicação, mantendo-se a mais atual”, a escrita também foi vista como seu oposto, como destruidora da memória, a qual, uma vez externalizada e fixada pela escrita, não necessitava mais ser ativada, operacionalizada. Ao perder sua função, a memória corria o risco da debilitação.

Conceber a escrita como uma força conservadora da memória pressupõe a ideia de que ambas, memória e escrita, são inseparáveis. Porém, já na Renascença, os filólogos se deram conta de que a escrita também é passível de fraudes e falsificações, quando conteúdos são intencionalmente modificados, a fim de enaltecer determinados eventos ou apagar fatos desabonadores das biografias de pessoas ilustres. Passou-se, então, a prestar mais atenção às imagens, aos vestígios, aos locais da memória.

Independentemente das controvérsias que, ao longo da história cultural, estiveram na base da concorrência entre textos, imagens e resíduos como veículos da memória², o certo é que esses veículos continuaram lado a lado estabelecendo relações com o passado.

² Aleida Assmann apresenta um histórico sobre as formas de narração da memória privilegiadas em diferentes épocas (2003, sobretudo p. 179-213).

Em tempos de mídia eletrônica, o acesso e a referência ao passado não são uniformes, e cresce a conscientização a respeito da fragilidade da memória e da complexa inter-relação entre lembrar e esquecer. Daí resulta a importância de se atentar para os diversos veículos da memória, tanto para a escrita como para as imagens e os vestígios que, ao serem considerados em conjunto pelos estudiosos, dão uma dimensão mais completa daquilo que se apresenta como passado no imaginário das pessoas.

2. A cultura da memória como transmissão de experiências

A memória, tanto em sua dimensão individual como coletiva, constitui uma das vertentes mais densas da literatura. Se, para muitos escritores, escrever é recordar, a memória tem uma importância central em narrativas memorialísticas. E, no processo da escrita de memórias, misturam-se elementos constitutivos da narrativa. Porém, em se tratando de memórias relacionadas a experiências de repressão, especialmente em casos de testemunhos, é indispensável observar a fronteira a partir da qual a narrativa se torna ficção³. Ao procurar esboçar memórias alternativas e transmitir sua experiência de vida, o memorialista deve preservar a diferença essencial entre memórias como afirmações verdadeiras e meros produtos da fantasia artística. Isso também vale para o testemunho, o qual, nas palavras de SELIGMANN-SILVA, “aporta uma ética da escritura” (2005: 85).

Memórias da repressão, como os termos sugerem, estão intrinsecamente associadas a experiências individuais de violência. E estão ligadas também à memória coletiva, localizando-se na transição entre literatura, cultura e história. Não é o caso, entretanto, de se fazer aqui um estudo histórico sobre períodos de repressão, e sim, de verificar como ocorre a recepção posterior de tais períodos, isto é, de que forma eles são rememorados individualmente e reconhecidos como experiência coletiva ou, ao contrário, submetidos a tentativas de apagamento.

³ O caso Benjamin Wilkomirski tornou-se um exemplo conhecido de transgressão dessa fronteira na Europa. Ao publicar com nome falso um livro como sendo de memórias de um sobrevivente de Auschwitz, seu autor real, Bruno Doessekker, que só conhece o mencionado campo de concentração como turista, ultrapassou o limite entre memória autobiográfica e ficção. Sobre o assunto, além de uma vasta bibliografia em língua alemã, encontra-se publicado no Brasil o ensaio de Márcio SELIGMANN-SILVA (1998).

Convém salientar que neste trabalho se parte do pressuposto de que a memória não existe sem uma base orgânica e uma experiência própria, o que, entretanto, corresponde a apenas uma das três acepções dicionarizadas do termo ‘memória’ apontadas por BEHAR (2006: 61) em seu ensaio “Os naufrágios da memória”: por um lado, a que designa “a faculdade psíquica por meio da qual se retém e recorda o passado”. Além dessa, o termo designa, também, “o escrito, a dissertação escrita sobre qualquer matéria que se trate de expor” e ainda “com marca de plural, o livro em que o autor diz narrar sua própria vida ou acontecimentos dela”. Por outro lado, em termos de teoria da literatura e no âmbito do gênero memorialístico, considera-se a memória também como ficção, podendo ser simulada, encenada, representada, sem que ocorra uma autêntica rememoração por parte do sujeito que narra.

Essa perspectiva de gênero insere-se em uma corrente de estudos que concebe a memória como “ars” (arte) e não como “vis” (força). De acordo com essa distinção elaborada por Aleida ASSMANN (2003: 18), “ars” corresponde à função de armazenagem da memória e pode ser associada à arte, enquanto “vis” diz respeito à rememoração, estando ligada a uma força própria, ao vigor. Trata-se do paradigma da memória como geradora de identidade. Essa divisão das funções da memória evidenciaria, também, duas tradições discursivas mais ou menos independentes: de um lado, a tradição já bem conhecida da mnemotécnica, que remonta à retórica romana e a Cícero, de outro lado, a tradição psicológica, que leva em conta os estudos de Aristóteles em “De memória e reminiscência” e identifica a memória como uma das três faculdades psíquicas (ao lado da fantasia e da razão). Enquanto a primeira tradição discursiva teria como objetivo a organização e a ordenação criativa do conhecimento, a segunda trataria primordialmente da interação da memória com a imaginação e a razão, girando em torno da relação entre memória e identidade e englobando a dimensão temporal no processo de rememoração.

Diferentemente do paradigma da memória como “ars” – arte, processo ou técnica de armazenamento – ,de acordo com o qual deve haver uma correspondência entre aquilo que foi depositado e o que será retirado, o paradigma “vis” refere-se a conteúdos da memória, a lembranças relacionadas às experiências pessoais. Neste último caso, a rememoração aconteceria de forma reconstrutiva, partindo sempre do presente. Dessa forma, segundo ASSMANN (2003: 29), ocorrem “necessariamente modificações, deformações, deturpações, revalorizações e reiterações daquilo que é lembrado na hora da rememoração”, pois “no intervalo de sua latência, as lembranças ficam expostas a um processo de transformação”,

Umbach, R. Configurações de história e memória em *Was bleibt e Leibhaftig*

sendo “inerente ao processo do rememorar que lembrança e esquecimento sempre ficam inseparavelmente engrenados” (idem: 30)⁴. Já por esse motivo, é impossível estabelecer a correspondência entre as experiências vivenciadas e a sua narração: os conteúdos da memória são ajustados e transformados.

Esse problema da autenticidade das lembranças é apontado por muitos escritores. Christa WOLF, por exemplo, que realizou estudos literários antes de se tornar escritora, expressou o ceticismo em relação à sua memória em *Kindheitsmuster*, de 1976, obra de cunho autobiográfico em que a narradora descreve episódios de sua infância e adolescência. Seu ceticismo refere-se à lacuna intransponível entre a experiência, a memória e a escrita: „O sentido duplo do termo ‘mediar’: ao escrever, mediar entre o presente e o passado, colocar-se no meio. Isso significa: reconciliar? Suavizar? Polir? Ou: aproximar um do outro? Possibilitar à pessoa atual o encontro com aquela do passado por meio de frases escritas?“ (WOLF 1979: 222)⁵

O processo de escritura das lembranças sempre significa também transformações, deslocamentos, modificações, tanto que BEHAR (2006: 61) sintetiza: “Um vetusto expediente dialético dá conta, desde a Antiguidade, das ambivalências da escritura que tanto preserva a memória como a depreda.” O ato de escrever as memórias, que, por um lado, pode ser considerado uma forma de mantê-las vivas, por outro lado, também pode ser entendido como um perigo ou uma ameaça. A consciência em relação a essa ambivalência acompanha o trabalho de rememoração de Christa Wolf com reflexões sobre as possibilidades e limites da representação literária:

No caso ideal, as estruturas da experiência deveriam corresponder às estruturas da narração. Essa seria a ambição: exatidão fantástica. Mas não existe a técnica que permitiria transpor para a linguagem linear um entrelaçamento incrivelmente reticulado, cujos fios estão enredados de acordo com as leis mais rígidas, sem lesá-lo seriamente. Falar em níveis que se sobrepõem – ‘níveis da narrativa’ – significa tomar um desvio por denominações imprecisas e falsificar o verdadeiro processo. O verdadeiro processo, ‘a vida’ – desde sempre já seguiu adiante; capturá-la no seu último estado permanece um desejo insaciável, talvez impermissível. (WOLF 1979: 365-366)

⁴ A questão da memória relacionada com a autobiografia também é discutida sob o ponto de vista da psicologia narrativa por John KOTRE (1996), entre outros.

⁵ Tradução sob minha responsabilidade. As demais citações de textos da escritora também foram traduzidas por mim.

A discrepância entre a experiência vivida e a expressão escrita suscita questões fundamentais que tangem a autenticidade e a veracidade das lembranças, evidenciando, ao mesmo tempo, a perspectiva singular, inconfundível da memória relacionada à experiência individual.

Embora sejam intrinsecamente associadas à experiência individual, as lembranças são constituídas nas relações sociais. E, conforme ressalta Loiva FÉLIX (2004: 40), “A memória acaba quando se rompem os laços afetivos e sociais de identidade, já que seu suporte é o grupo social.”

3. Memórias da repressão em *Was bleibt*

A queda do Muro de Berlim em nove de novembro de 1989, a extinção da República Democrática Alemã (RDA) e a reunificação da Alemanha representaram, para alguns escritores da RDA, o fim de uma ditadura e, ao mesmo tempo, o fim de uma utopia. Christa WOLF (1990: 118), por exemplo, manifestou, ainda no final de outubro de 1989, a esperança de estar envolvida em um “processo de emancipação após longo silêncio”. O “silêncio”, uma alusão à repressão política e à censura instalada no regime ditatorial em que se transformara a Alemanha Oriental, finalmente estava sendo superada pela voz dos manifestantes que gritavam nas ruas o slogan: “Wir sind das Volk!” [Nós somos o povo!]. É verdade que o “processo de emancipação” imaginado pela escritora referia-se a reformas urgentes, que, segundo sua perspectiva, deveriam ocorrer no interior do regime político da RDA. Com a queda deste e a conseqüente reunificação da Alemanha, a esperança no “processo de emancipação” acabou. O fim da RDA representou, para Christa WOLF (1994: 333-335) e outros autores representativos do país, além do fim da utopia, o da esperança em uma Alemanha Oriental que pudesse manter seu próprio “repertório de valores”, sem ter de se submeter à “economia de mercado” ocidental com sua “tendência para a colonização”.

Esse, entretanto, é apenas um dos aspectos aos quais Christa Wolf associa o “processo de emancipação”. Ele também significa a reflexão sobre seu próprio envolvimento com o sistema de repressão da RDA⁶, sobre o qual ela escreveu diversos textos a partir de 1976. Em

⁶ Cf. LAUCKNER (1993), que em seu artigo mostra os diversos significados do termo “emancipação” encontrados nas falas e textos de Christa Wolf no período de transição de 1989-90.

Was bleibt, de 1990, Wolf transformou a espionagem, tema considerado tabu até então, em argumento central do livro.

Foi exatamente esse livro que ocasionou uma crítica maciça nos meios de comunicação. Embora o manuscrito já tivesse sido concebido na década anterior, a escritora não o publicara na RDA – possivelmente teria sido censurado. O fato de tê-lo feito logo após a queda do regime pareceu oportunista a alguns críticos, que consideraram inapropriada essa “escrita do eu” como vítima da espionagem de um estado em extinção. Entretanto, em *Kassandra*, novela publicada dez anos antes, Christa Wolf já havia tratado, mesmo que de forma alegórica, de questões como a intimidação causada pelo estado repressor.

Apesar das críticas, que se tornaram ainda mais contundentes com a revelação, em 1993, de que a autora havia sido informante do serviço secreto entre os anos de 1958 a 1962, no início de sua carreira, *Was bleibt* tem o mérito de encenar memórias do cotidiano de uma escritora sob um regime ditatorial e, mais do que isso, de mostrar os efeitos da espionagem sobre a vítima. Embora seja apresentada como novela, portanto, como ficção, o caráter autobiográfico da obra é evidenciado já na orelha do livro:

No final dos anos 70, um carro com três homens jovens ficou parado por semanas em frente à casa na Rua Friedrich em Berlim, na qual a autora e seu marido moravam então. Naquela época, no verão de 1979, Christa Wolf escreveu a novela *Was bleibt*, que ela publica aqui, numa versão revista, pela primeira vez: apontamentos sobre um dia na vida de uma mulher espionada pelos agentes da segurança do estado. (WOLF 1990)

De forma semelhante a um diário, no qual são anotadas impressões e acontecimentos da vida cotidiana, a novela traz reflexões de uma mulher que acredita estar sendo observada por “três homens jovens” (WOLF 1990: 15). Essa narradora-personagem, uma escritora residente em Berlim, exprime dúvidas, tece comentários, fala sobre seus medos. Entre as medidas de proteção que toma para evitar que suas conversas em casa sejam ouvidas pelos agentes, está a de tirar o telefone da tomada ou aumentar o volume do rádio. Na rua, toma cuidado para não ser seguida. Mas se assusta ao encontrar vestígios de gente estranha na própria casa e vê com angústia que suas cartas são sistematicamente violadas, evidenciando a espionagem.

Afora os sentimentos de inquietude, angústia e insegurança, aliados à insônia e pesadelos, sintomas apontados como efeitos da espionagem sobre a personagem-narradora, o que mais a aflige é o silêncio imposto a quem escreve e é submetido à censura e à vigilância

ostensiva pelos órgãos repressores. Essa vigilância gera intimidação e medo. A sujeição pelo medo impede-a de se articular, de escrever.

Escrever, porém, não é apenas sua atividade profissional, constitui também uma forma de atuação social e política⁷. Além do mais, a narradora usufrui de privilégios concedidos pelo estado: “Todos os dias eu me dizia que uma vida favorecida como a minha só se justificaria pela tentativa de ultrapassar, vez por outra, os limites do que pode ser dito, tendo em mente o fato de que violações de limites de qualquer tipo são castigadas.” (WOLF 1990: 22) Censurada em sua escrita e bloqueada pelo medo, pela ameaça de violência, a narradora fica à mercê de um estado repressor que não admite oposição a seus dogmas. Essa situação paradoxal faz com que perca a esperança. Em última instância, é a perda da utopia e a dor por essa perda que geram sua melancolia.

Como a maioria das obras de Christa Wolf, esta narrativa também apresenta, em seu início, a motivação da narradora para escrever um livro: pretende fixar através da escrita aqueles dias nos quais está sendo espionada, a fim de se lembrar deles um dia, quando for idosa. “Eu queria saber – era uma manhã de março, fria, cinzenta, já não mais tão cedo – como eu iria recordar-me, daqui a dez, vinte anos, desse dia ainda novo, ainda não encerrado.” (WOLF 1990: 7) O conhecido motivo da escrita como imortalização da memória é retomado logo adiante e reforçado com o sentimento de medo diante da possível perda que “a torrente do esquecimento” representa: “Com evidente medo, em pânico, eu queria me agarrar agora a um desses dias consagrados ao ocaso e fixá-lo, independentemente do que eu conseguisse exprimir, de ele ser banal ou transcendente, e de ele ocorrer rapidamente ou resistir até o fim.” (WOLF 1990: 9-10) A ideia de que aqueles “dias áridos” devam ser preservados através da escrita para que não sejam levados pelo esquecimento encontra eco no título *Was bleibt* [O que permanece] e igualmente no trecho final da novela:

Um dia, pensei, vou poder falar, bem leve e livre. Ainda é muito cedo, mas não é sempre muito cedo. Eu não deveria simplesmente me sentar a esta mesa, embaixo deste abajur, posicionar o papel, pegar a caneta e começar. O que permanece. Aquilo que está na base da minha cidade e pelo qual ela afunda. Que não existe desgraça maior do que não viver. E no fim não existe desespero maior do que não ter vivido. (WOLF 1990: 107-8)

⁷ Em virtude da inexistência de imprensa livre na RDA, os leitores procuravam orientação e até mesmo auto-ajuda nos livros daqueles autores que ousassem tratar de temas considerados tabu, isto é, oficialmente indesejados. Stefan Heym e Christa Wolf, por exemplo, pertenciam a esse grupo de escritores, conforme o historiador Stefan WOLLE (1998: 246).

Tanto o título como o fim da narrativa apontam na direção da permanência, do futuro, daquilo que vale ser preservado: no caso da narradora-personagem, “viver” e escrever contra o esquecimento. O período sombrio da ditadura, com seus dias frios e cinzentos como aquele registrado em seus “apontamentos”, deve, na visão da narradora, ser passível de rememoração no futuro. Preservar a memória seria, portanto, a sua função.

Essa ideia que associa o escritor ao memorialista condiz com as palavras de ADORNO (1991: 113), quando se refere à “legitimação do poeta como a da pessoa que recorda”, considerando ainda que em Hölderlin isso parece “valer igualmente para o oprimido ao qual se deve manter fiel”.

Pelo exposto acima, a novela de Christa Wolf traz, através de sua narradora-personagem, argumentos em prol de uma “cultura da memória”, nos termos de ASSMANN (2006), ao tematizar as sombras do passado na RDA. O mesmo ocorre em outra novela publicada pela autora em 2002, *Leibhaftig*.

4. O inconsciente e a memória em *Leibhaftig*

Em *Leibhaftig*, a narradora-personagem, uma escritora de Berlim Oriental, rememora suas experiências relacionadas ao período sombrio do passado e ao colapso das instituições do regime. Esse rememorar constitui uma forma de superação do próprio colapso físico, corporal (*leibhaftig*) sofrido por ela ao ser tomado por um sintoma de doença infecciosa muito grave, em consequência de uma apendicite. Encontrando-se hospitalizada e sob os cuidados de uma equipe médica que tenta salvar-lhe a vida, a personagem mergulha no inconsciente e na memória, trazendo à tona reflexões e experiências relacionadas ao conflito entre indivíduo e sociedade repressora. Narrada em tempo presente, a ação se desenrola nos meses finais da RDA, antes da queda do Muro de Berlim, em 1989.

O fio condutor da narrativa é constituído pelo relato da rotina hospitalar durante a internação da protagonista, que registra minuciosamente os estágios de sua doença e as diversas cirurgias às quais se submete. Nesse fio condutor são inseridas memórias de acontecimentos ocorridos em um passado não muito distante, além da descrição de estados de semiconsciência e de delírio provocado pela febre alta, que aludem à situação social e política da RDA, associada ao colapso e a um conseqüente caos:

De repente estamos sentadas nos degraus que conduzem ao Palácio da República. Também ele um monte de pedras, penso eu, cimento e vidro, construído para afundar. Talvez por isso nesta noite ele é o lugar mais autêntico nesta cidade que está afundando. Metrópolis. Metrôpole do poder. Metrôpole de dois poderes. A cidade, outrora lugar sagrado, profanada. Ela desmorona diante de nossos olhos. E nenhuma saída da nova selva. A certeza me toca o coração. (WOLF 2002: 146)

Diante das ruínas do Palácio, do desmoronamento do poder, da selva que toma conta da metrôpole, a sensação é a de pesadelo, de irrealidade, de que tudo foi em vão. Da mesma forma como seu corpo sofreu um colapso, também a cidade está mergulhada no caos.

Em sua descrição do desenvolvimento da doença, a personagem-narradora ressalta a luta dos médicos para identificar a bactéria que a infectou a fim de definir o medicamento que pode salvar sua vida. O que chama a atenção dos médicos é que os mecanismos de defesa da paciente estão extremamente debilitados, tanto que o médico-chefe lhe diz: “Eu gostaria muito de saber o que enfraqueceu tanto assim o seu sistema imunológico.” (WOLF 2002: 125) Com os meios da medicina convencional, não é possível contornar sua baixa imunidade. A narradora percebe a gravidade de seu caso ao ouvir do médico que “o desenvolvimento da doença não justificaria completamente o colapso da minha defesa imunológica” (WOLF 2002: 125). A palavra “colapso” [*Zusammenbruch*] conduz a reflexão sobre os mecanismos de defesa do organismo, e aos poucos a narradora começa a entender sua imunodeficiência ao considerar suas lembranças, seus sentimentos e pensamentos, que se desenvolvem de forma associativa quando está acordada ou imersa em viagens oníricas.

Nesse estágio da luta dramática dos médicos pela sobrevivência da paciente, a narradora começa a associar seu foco infeccioso, imperceptivelmente no início e depois de forma cada vez mais consistente, às mazelas da sociedade, incorporando o desenvolvimento pessoal ao quadro da doença: “A infecção provavelmente aconteceu há muito tempo, o período de décadas de incubação passou e agora, em forma de doença grave, se anuncia a cura.” (WOLF 2002: 93) Essa cura só acontece por meio da rememoração, que conduzirá ao processo de conscientização.

No “mar da inconsciência” em que a personagem ainda se encontra boiando passam, flutuando, “pedaços de lembranças”, que não poderiam ser atraídos nem ajustados (WOLF 2002: 71), tratando-se, portanto, de memória involuntária. Por meio desses fragmentos de lembranças, a narradora percebe que sua crença no progresso da sociedade desapareceu de

forma lenta e segura no passado. Ao contrastar a própria biografia com a de seu amigo de faculdade, Hannes Urban, cuja ascensão na burocracia cultural da RDA o leva a conflitos pessoais e políticos insolúveis, sente que também perdeu a confiança em pessoas que, como ele, se tornaram oportunistas. Reconhece que sua identificação inicial com a ideia do humanismo socialista levou-a a perceber a falência do país como colapso pessoal. Aos poucos, porém, toma consciência de que seu silêncio em relação aos arbítrios do regime tornou-a conivente, falsificando sua linguagem. Como escritora consciente de seu papel na sociedade, porém, é justamente o contrário que deveria movê-la: a tentativa de usar a linguagem de forma autêntica. Essa tomada de consciência torna-se o ponto de superação do conflito interior e, ao mesmo tempo, da doença, uma vez que o tratamento médico obtém sucesso a partir daí.

Em sua complexidade, a obra reflete as dificuldades existenciais relacionadas à superação do colapso, que simbolicamente representa o projeto do socialismo na RDA. Trata-se, assim, de uma narrativa na qual as configurações de história e memória se enredam, formando uma base sobre a qual se concretizam percepções individuais e coletivas da sociedade.

5. Considerações finais

As obras memorialísticas aqui abordadas, *Was bleibt* e *Leibhaftig*, têm narradoras-personagens que veem a escrita como imortalização da memória. Essa memória está relacionada a experiências de repressão e violência, que, na visão das narradoras, não devem ser esquecidas ou apagadas. Assim, para elas, a escrita desempenha um papel relevante na transmissão dessas experiências.

As experiências que estão na base da memória relacionam-se, em ambas as obras, à questão da identidade, tanto a individual quanto a do grupo social. Isso confirma as ideias de Loiva FÉLIX, segundo as quais “a identidade pressupõe um elo com a história passada e com a memória do grupo” (2004: 40).

A importância do reconhecimento do passado é demonstrada por ambas as narradoras, que se preocupam em registrar situações de repressão a que estiveram submetidas – a espionagem, no caso da narradora de *Was bleibt*, e a perseguição política, no caso da

Umbach, R. Configurações de história e memória em *Was bleibt* e *Leibhaftig*

protagonista de *Leibhaftig* – para que possam ser rememoradas posteriormente. As memórias da repressão constituem, para ambas, outra história, diferente da registrada pela historiografia oficial. “A história”, afirma Loiva FÉLIX (2004: 40), “dessacraliza a memória, constituindo-se tão-somente em representação do passado”.

Em ambas as obras de Christa Wolf, percebe-se a necessidade das respectivas protagonistas de “tratar do acúmulo de experiências antigas” (EMMERICH 2000: 478) relacionadas ao regime político repressor da RDA por meio da configuração de memórias e de acontecimentos históricos. Ao mesmo tempo transparece, tanto em *Was bleibt* como em *Leibhaftig*, a necessidade de reorientação sob o impacto e a pressão inevitável de experiências atuais, advindas do colapso que representou o fim da RDA.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.
- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München, Beck, 2006.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München, Beck, 2003.
- BEHAR, Lisa Block de. Os naufrágios da memória. In: *Remate de Males*, 26 (1), 2006, 61-69.
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erw. Neuausg. Berlin, Aufbau, 2000.
- FELIX, Loiva. *História e memória: a problemática da pesquisa*. Passo Fundo, UPF, 2004.
- KOTRE, John. *Weißer Handschuhe*. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt. München, Hanser, 1996.
- LAUCKNER, Nancy. Christa Wolf's Efforts on Behalf of 'Mündigwerden nach langer Sprachlosigkeit'. In: *Studies in GDR Culture and Society*, 11-12, 1993, 125-142.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: *Projeto História*, 30, 2005, 71-98.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de Testemunho: os limites entre a construção e a ficção. In: *Letras*, 16, 1998, 9-37.
- WOLF, Christa. *Auf dem Weg nach Tabou*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1994.
- WOLF, Christa. *Im Dialog*. Frankfurt a.M., Luchterhand, 1990.
- WOLF, Christa. *Was bleibt*. Frankfurt a.M., Luchterhand, 1990.
- WOLF, Christa. *Kindheitsmuster*. Frankfurt a.M., Luchterhand, 1979.
- WOLF, Christa. *Leibhaftig*. München, Luchterhand, 2002.
- WOLLE, Stefan. *Die heile Welt der Diktatur: Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*. Berlin, Links, 1998.

Recebido em 12/10/2010

Aprovado em 28/02/2011

A literatura rumo à Modernidade - via Konstanz e Frankfurt

Literature towards Modernity – via Konstanz and Frankfurt

Marcos F. Campos da Rocha¹

A recepção da literatura alemã de pós-guerra no exterior mostra que ela é também entendida como um ramo funcional da historiografia mais recente e que justamente aí reside sua competência – uma competência que fala por si.

Siegfried Lenz

Abstract: This paper aims to study how two of the most productive German theories from the sixties and seventies of the last century - Hans Robert Jauss' *Rezeptionsästhetik* and Jürgen Habermas' *Kommunikatives Handeln* - could be woven together in order to make possible new insights over a particular German literary genre.

Key-words: German literature - literary studies – *Rezeptionsästhetik* - *Kommunikatives Handeln*

Resumo: Este texto tem por objetivo recontextualizar uma das teorias literárias mais produtivas surgidas na segunda metade do século XX, na medida em que ela interagiu com conceitos filosóficos amadurecidos na mesma época. Em particular, pretendemos discutir o modo como a *Estética da Recepção*, desenvolvida ao longo dos anos 1960 e 1970, na Universidade de Konstanz, pôde e ainda pode proporcionar iluminações à literatura quando associada aos estudos de Jürgen Habermas junto à Escola de Frankfurt, também ao longo daquelas décadas e das seguintes.

Palavras-chave: Literatura alemã - Teoria Literária - Estética da Recepção - Agir Comunicativo

¹ Professor Adjunto de Língua e Literatura Alemã, Depto. de Línguas Estrangeiras Modernas, do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil. E-mail: mfqprojtoparamount2001@yahoo.com.br

Zusammenfassung: In diesem Aufsatz soll eine der produktivsten literaturwissenschaftlichen Theorien, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand, neu betrachtet werden. Das Ziel ist erfolgsversprechend, weil sich diese Theorie mit zeitgenössischen philosophischen Begriffen Jürgen Habermas' auseinandersetzt. Im Besonderen soll untersucht werden, wie die während der sechziger und siebziger Jahre in Süddeutschland entwickelte *Rezeptionsästhetik* immer noch imstande ist, neue Einsichten auf ein bestimmtes Literaturgenre zu ermöglichen.

Stichwörter: Deutsche Nachkriegsliteratur - Literaturwissenschaft - Rezeptionsästhetik - kommunikatives Handeln

1. Origens

O presente estudo é derivado de outra pesquisa realizada pelo autor, em 2004, intitulada *Literatura de confronto e Estética da Recepção como instrumentos da Modernidade*, ainda não publicada. Na ocasião, o objetivo era demonstrar que a *Teoria da Recepção*, aliada às ideias de Habermas, constituía-se em lente apropriada para o exame de uma literatura chamada **literatura de confronto ou de resgate**, cujos autores pertencem ao grupo mais significativo da literatura alemã desde o pós-guerra até pelo menos o final do século XX. Como se sabe, essa *Vergangenheitsbewältigungsliteratur*, que durante certo tempo se confundiu com a literatura de pós-guerra, investiga os envolvimento pessoais de alemães, *Reichsdeutschen*, com a ideologia nacional-socialista durante aqueles anos de desconcerto do mundo.

Deixaremos de lado, aqui, todas as passagens referentes à análise das obras literárias selecionadas para o estudo e nos limitaremos a uma exposição bastante editada que visou à integração das duas teorias, a saber, a **Estética da Recepção**, na forma desenvolvida por Hans-Robert Jauss e a **Teoria do Agir Comunicativo**, de Jürgen Habermas. As referências à literatura de confronto servirão, entretanto, para ilustrar a maneira como a **Estética da Recepção** ganha vigor ao ser exemplificada com o desempenho histórico do gênero literário de confronto. Veremos aqui, de forma bastante concisa, como se apresentam estas imbricações e como elas ainda se mantêm férteis. Trata-se de estruturas de base iluminista cujo vigor é constantemente reiterado pelas urgentes circunstâncias que afligem não só uma ou outra nação, um ou outro continente, mas o planeta inteiro. Na última seção, a fim de ilustrar os conceitos expostos nos cinco primeiros blocos, apresentaremos alguns comentários acerca de um dos títulos mais representativos da literatura de confronto.

2. Konstanz

Após a Segunda Grande Guerra, e durante todo o longo período que se caracterizou como “pós-guerra”, a “desnazificação” da República Federal Alemã suscitou também outras iniciativas de recondução ideológica que se efetuavam na área de estudos literários. Além do renomado Grupo 47, formara-se, no início da década de 1960, o Grupo 61, voltado para uma aproximação com o mundo do trabalhador até então ignorado pela literatura. Entre 1967 e 1970, Hans Robert Jauss apresentava na Universidade de Konstanz, no sul da Alemanha, uma nova teoria que procurava resgatar o papel do sujeito na construção da história, restituindo-lhe o estatuto de coparticipante na atribuição de significado ao texto e, em consequência, na leitura do mundo.

A **Estética da Recepção** vem propor justamente a observação das condições sociais e históricas vigentes na ocasião da produção de uma obra literária a fim de que se efetue uma **fusão de horizontes**, isto é, tanto aquele do contexto cronológico de referência como o do próprio leitor, afastado daquelas circunstâncias no tempo e no espaço. Ele terá de empreender um esforço que tentará adaptar sua experiência e seus conhecimentos históricos e literários previamente adquiridos ao plano da obra em mãos. Uma vez que as normas estéticas e o conjunto de expectativas mudam de uma época para outra, é natural que a recepção de obras do passado se dê sob uma nova ótica que não a descaracteriza, mas necessariamente a atualiza.

A atualidade da obra literária é constatada por sua caducidade, atestada por seu poder de resposta a perguntas colocadas por um **horizonte de expectativas** (CULLER 1999: 120) que se renova ao longo dos tempos, mas considera as condições do horizonte existentes na ocasião que primeiro acolheu o texto. Sem essa compreensão, a recepção da obra dependeria apenas das expectativas do presente, que, forçosamente, serão muito diferentes das do passado. A ausência do horizonte remoto deixará de proporcionar ao leitor um painel mais largo de informações e de relações que enriqueceriam sobremaneira sua experiência. JAUSS (1970b: 242) nos fala de um diálogo entre o “hoje” e o “então” que renova o entendimento e provoca uma tensão que impede a estagnação do significado:

Na tradição histórica da arte uma obra do passado não se perpetua através de uma questão eterna nem pelas respostas imutáveis, mas sim por uma relação de tensão mais ou menos

aberta entre a pergunta e a resposta, entre o problema e a solução, que promove um novo entendimento e a retomada do diálogo do presente com o passado.

Se, por exemplo, imaginarmos a recepção de *Memórias de Adriano* (1951), de Marguerite YOURCENAR, fora do contexto de revisão de hábitos e costumes que ocorreu durante a década de cinquenta no ocidente, passaremos ao largo de uma parte considerável da obra. O tema da mudança de costumes é abordado pelo ângulo da decadência, pelo testemunho do personagem sobre o fim de uma civilização. A não-identificação dessa intenção pode significar a perda de oportunidade de refletir sobre as semelhanças dos dois momentos, a ausência dessa relação pode se constituir em vazio de sentido que fará da leitura da obra uma experiência unidimensional.

Wolfgang Iser é um dos precursores da **Teoria da Recepção**; em seus estudos, encontramos um componente, de fato, diacrônico, perceptível através do conceito de “atualização de textos”, os quais, quando submetidos a uma segunda leitura, fornecem meios para a resolução de **espaços vazios** deixados num primeiro contato. Contudo, não há ali nenhuma alusão às diferentes formas de contextualização que a experiência histórica proporciona à literatura. Esta crítica é aceitável na medida em que Iser se ocupa preferencialmente dos problemas de recepção sincrônica, enquanto Hans Robert Jauss tratou a questão tomando em consideração toda a mudança do cenário da recepção ao longo do tempo. (HOHENDAHL 1983: 111).

Percebem-se nas teses de Iser (1971) certa idealização do leitor e uma tendência a atemporalizar a literatura. Em outras palavras, Iser não chega a sugerir outra categorização para as indeterminações nem as focaliza dentro de uma perspectiva social cronológica. Apesar de pertencer à mesma escola de Iser, Jauss propõe uma localização histórica da literatura, no que se distingue do colega, indicando um alargamento da ciência literária e um avanço em relação às teorias anteriores.

Assim como os **pontos de indeterminação** e a **atualização de significados** constituem os aspectos centrais das teses de Iser (1979), em Jauss podemos identificar alguns tópicos que melhor caracterizam seu modelo. Dentre eles, o contraste entre a explicação do processo de crítica vigente há cinquenta anos e a reconstrução do processo histórico de recepção literária (JAUSS 1979: 46) parecem ser os que suscitam maior oportunidade de revisão e de interpretação.

Jauss dirige boa parte de sua argumentação crítica sobre a teoria do método formalista, no qual ocorre completa desvinculação da obra literária de todas as suas “condicionantes históricas” (JAUSS 1994: 18). Isto é, o exame literário concentra-se sobre as características encontradas exclusivamente no texto, esgotando, talvez, suas possibilidades, mas se recusando a situar a obra historicamente, não considerando nem as circunstâncias sociais nem culturais da ocasião de seu aparecimento, muito menos as prováveis mudanças de significado que possam ter ocorrido em virtude da passagem do tempo.

De fato, a crítica formalista, assim como mais tarde ocorreria com a escola estruturalista, renunciava a qualquer análise fundamentada em referências externas. Ambas as correntes insistiam no exame dos dados sempre presentes na obra literária, dos elementos intrínsecos a ela, exclusivamente de ordem linguística e literária, lançando apenas um tímido olhar sobre certos dados sociais, morais, religiosos que não poderiam ser ignorados nem pelo contexto (ambientes militares, religiosos, coloniais ou revolucionários), nem em função do esclarecimento do fenômeno literário. A corrente formalista orientava-se pela originalidade da linguagem do autor, em geral, na poesia, submetendo-o a contraste com obra anterior. Para tal, tomamos como exemplo um título de POMORSKA (1972), *Formalismo e Futurismo*. Na prosa, recorria-se aos preceitos estruturalistas através do exame dos elementos construtivos, de sua “tipificação” (JAUSS 1994: 43 e 50). Podemos dar como exemplo a estrutura recorrente dos romances policiais tão bem sistematizada por TODOROV (1970) em *As estruturas narrativas*. Ambas as escolas, a despeito de sua alienação em termos históricos, alargaram, porém, sensivelmente, o instrumental de leitura crítica e alçaram a análise literária a níveis de excelência inéditos.

No entanto, a marcha dos acontecimentos impeliu a ciência da literatura para dimensões já organizadas em outras coordenadas, de perspectiva histórica, de resgate do sujeito e da valorização das narrativas onde a ignorância dos processos de transformação social seria comprometedora para a sobrevivência da disciplina. Dentre os novos elementos que contribuíram para uma nova ótica de recepção do texto literário, figurava, com destaque, o próprio leitor, agora visto como o beneficiário de uma herança social e política. Começava a se armar um enquadramento diferente, constituído de parâmetros receptivos antes desconsiderados.

Para JAUSS (1994: 25), a história da literatura é “um processo de recepção e produção estética” que inclui as atualizações previstas por Iser e que se realiza na produção de uma leitura mais rica do texto, implicando na participação ativa do leitor, do autor, “que se faz de

novo produtor,” e do crítico (JAUSS, idem). O teórico confirma, assim, a eficácia da atualização, mas toma o cuidado de inseri-la num âmbito mais amplo que alarga a ideia para um *horizonte* já proposto pela obra literária, mas nem sempre entrevisto pela sociedade quando de seu lançamento. Ao ser revisitada, a obra adquirirá um novo significado, caso o momento de realização desse *horizonte*, antes proposto, já tenha chegado para os leitores (JAUSS 1994: 44).

A atualização de obras depende também de outros fatores que antecedem as estratégias de produção e mercado. JAUSS (1994: 40) opina que “a obra do passado somente pode nos dizer alguma coisa se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento”. Esta pergunta, contudo, não será, obrigatoriamente, a mesma. O professor de Konstanz assevera que:

A tradição literária é uma dialética de perguntas e respostas, que é sempre mantida em movimento a partir da posição no presente. Um texto pretérito não sobrevive na tradição histórica por causa de antigas perguntas conservadas pela tradição para a eternidade e a nós refeitas da mesma maneira. Apenas o interesse pode decidir se uma questão passada e supostamente atemporal ainda ou, de novo, nos sensibiliza, enquanto outras nos escapam inadvertidamente. Este interesse desprende-se da posição no presente, exercendo sobre ela uma crítica ou dando-lhe sustentação. (JAUSS 1970b: 235)

Uma observação do próprio JAUSS (1994: 76, 77) corrobora essa opinião ao comparar seu alcance e objetivos com outros sistemas críticos como a semiótica, a análise do discurso e o desconstrutivismo. Estes são paradigmas que, segundo ele, “põem em jogo a primazia idealista da razão centrada no sujeito e apoiada por Jürgen Habermas” e comprometem a relação com a história na medida em que desconfiam das narrativas e da progressão da humanidade rumo aos objetivos traçados pela Ilustração.

O conceito de **agir comunicativo** viria inspirar Hans Robert Jauss em sua nova teoria literária e ajudar a entender boa parte das orientações da literatura alemã a partir dos anos 1970, em especial a literatura de resgate, que se propõe reencenar o passado – na época, ainda recente –, realizando assim um gesto de reflexão e autoavaliação social dentro dos princípios da Modernidade, aqui sempre tomada como um projeto fiel a seus aspectos originais, iluministas, de esclarecimento histórico e de construção institucional.

3. Escalas

A literatura aspira, por isso, à condição de arte de recontextualização histórica, e não experimentá-la sob esse aspecto é, no mínimo, frustrante. O impacto da **Teoria da Recepção** sobre a pesquisa literária foi considerável, sobretudo na área de estudos comparados, que se tornaram fortalecidos metodologicamente e mais aptos a lidar, inclusive, com “dados de sustentação do sistema literário”, como as diferentes traduções e edições (CARVALHAL 1999: 70). Segundo CARVALHAL, esses estudos de recepção comparada mostram-se particularmente rentáveis quando se procede a investigações de acolhida de uma obra em duas áreas culturais diferentes (idem: 73), pois, além da distância cronológica, pode-se também explorar a distância epistemológica ou mesmo política, mas que, em nossa opinião, não tardam a diminuir, tão logo os campos de saber se ponham em contato.

No caso específico da literatura de confronto, ganha relevo a hipótese de que sucessivas abordagens do tema da *Vergangenheitsbewältigung* (elaboração do passado) e da *Vergangenheitsverdrängung* (recalque do passado) mantêm sempre atuais as primeiras obras desse gênero, visto que as últimas reforçam a reconstituição do horizonte de expectativas das primeiras publicações. Em segundo lugar, essa disposição dos autores, dos editores e do público de se debater com a questão é, provavelmente, indicador de modernidade não só da literatura alemã, mas da própria Alemanha, já suficientemente amadurecida para os confrontos de significado. Por fim, a **Estética da Recepção** seria, ao lado dessas obras, um segundo instrumento de modernidade, um elemento a mais no cenário da esfera pública alemã, cada vez mais preparada a receber os textos voltados à revisão de responsabilidades e atitudes no Terceiro Reich.

Ao contrário do que se acredita, o conceito de **horizonte de expectativa** não é originalmente de Jauss, mas de seu professor em Heidelberg, Hans-Georg Gadamer, que o empregou pela primeira vez em 1961 (Cf. ZILBERMAN 1989: 11). Tratava-se da tentativa de “revisão da história sem ter de percorrer a trilha, talvez já por demais batida, do marxismo” (idem: 12). Pondo em contato a teoria de Hans-Georg Gadamer, que inspirou Jauss, e a sugestão de Tânia Carvalhal, estaremos aqui considerando vários **horizontes de expectativas**, além daqueles de recepção no passado e no presente.

Ao se trabalhar com um gênero como a **literatura de resgate**, seria preciso comparar as diferentes visões que cada autor propõe, por exemplo, sobre o tema “nacional-socialismo”,

sobre suas causas e consequências. Em outras palavras, verificar de que maneira o **horizonte de expectativas** históricas e os significados particulares atribuídos aos acontecimentos interagem no plano literário. Por esse motivo, Hans Robert JAUSS (1970b: 243) faz notar que a teoria literária não poderá mais dispensar o “conteúdo” mesmo da narrativa e prosseguir como uma ciência formalista, impressionista ou estruturalista:

[...] a ciência da literatura poderá certamente ser também uma ciência dos conteúdos. Ela terá de sê-lo, uma vez que a ciência histórica não pode subtrair-lhe a atribuição de fechar o fosso entre autor e leitor, leitor e crítica, crítica e historiadores, e também entre as funções do [sistema] literatura (produção, comunicação e consumo) que Roland Barthes aprofundou por razões de rigor metodológico.

É de se esperar que a recepção às obras da literatura de confronto publicadas na década de 1990 tenha sido favorecida por aquelas lançadas nos anos de 1960 e 1970, cujos conteúdos, no fundo, ainda não se esgotaram. Este nosso presente é a “viva continuidade” de um passado cuja interpretação é também função da nossa experiência, de uma fusão de nosso **horizonte de expectativas** com o horizonte dentro do qual está situada a própria obra (EAGLETON 1997: 98).

A fim de que o horizonte proposto pela obra se constitua em verdadeira experiência para o leitor, é necessário que este tenha feito um investimento prévio, efetuado através de outras leituras, de seu próprio conhecimento de mundo e de agenciamentos literários. Sua assertividade e sua competência em se debater com o tema da obra colocarão em questão o comportamento das personagens diante das terríveis contingências. Dessa forma, haverá maiores chances de tornar o texto um patrimônio espiritual, talvez muito mais amplo do que o autor pudesse supor (EAGLETON 1997). Abandonam-se, assim, as pretensões de se conhecer o texto “como ele é”, renuncia-se a uma leitura imanente, pois sempre se imporá a experiência acumulada de mundo e de literatura, além da evocação das circunstâncias nas quais o texto foi construído. O regime político da sociedade na qual o texto se produziu, por exemplo, ou a época de recepção do título podem exercer maior ou menor pressão sobre a questão levantada pela obra.

O procedimento multidimensional, recomendável em qualquer leitura, é ainda mais ampliado quando comparamos metodicamente obras produzidas em diversas ocasiões em torno do mesmo tema. O confronto de significados torna-se particularmente enriquecedor quando se sabe que a questão discutida é de natureza polêmica e está longe de ser silenciada.

A cada novo refluxo, o problema ganha em complexidade, remodelado por critérios historicamente intrínsecos a uma cultura, num processo incessante de transformação que confere sempre novas perspectivas à matéria recorrente (EAGLETON ib.).

Estes refluxos são particularmente perceptíveis na prática das casas editoriais que publicam gêneros como a **literatura de resgate**, pois permanecem atentas às oportunidades de mercado que os jubileus históricos e literários proporcionam. É o caso, por exemplo, dos recentes lançamentos nas livrarias alemãs de diversas biografias e de um livro com a correspondência dos irmãos Scholl, Hans e Sophie, universitários mártires da resistência contra o nacional-socialismo. Sua sentença foi executada há mais de sessenta anos, em 1943, mas a memória do grupo secreto fundado por eles, o *Rosa Branca (Die Weiße Rose)*, ainda é reverenciada em toda a Alemanha (MAGALHÃES-REUTHER, 2003).

Essa reorganização periódica das condições de recepção são resumidas em *frames*, em enquadramentos particulares a que um leitor submete um texto, e que, apenas com as devidas adaptações de uma leitura para outra, formam um conjunto característico de acolhimento de uma obra em certa época e lugar, um contexto cultural que o teórico polonês Roman Ingarden chamou de *schemata* (EAGLETON, ibid.: 106). A partir desse “pré-entendimento”, que é também literário, o leitor estará apto a se envolver com a obra de maneira menos tímida se, por exemplo, também fizer parte de seus esquemas uma familiarização anterior com textos do mesmo gênero e temática, em maior ou menor grau de indeterminação. Em qualquer circunstância, atritos de significado serão inevitáveis, mas fazem parte do trabalho da crítica livre que não espera de cada obra nem um todo harmonioso, nem acordos absolutos com ideologias ou com o discurso regente. Pelo contrário, é atribuição sua, afinal, “reconstruir o texto de modo a torná-lo internamente coerente” (EAGLETON 1997: 111).

4. Frankfurt

Esses confrontos, nos quais se incluem contrastes com outros textos, inserem-se adequadamente nos preceitos da **Teoria do Agir Comunicativo**, elaborada por Jürgen Habermas. O que nela importa não é o acordo nem a recepção incontestável, mas sim o vigor do debate, o que aponta para a possibilidade de a literatura de resgate constituir-se, ela também, em agir comunicativo. Essa opinião fundamenta-se no fato de que se trata de um

gênero literário que coloca em discussão uma questão existencial, nacional, identitária, ética e moral. A ‘mera’ encenação de um período controvertido da história alemã já caracteriza uma ação comunicativa de base linguística, o que, necessariamente, inclui a literatura.

Amadurecida ao longo das décadas de 1960 e 1970, a **Teoria do Agir Comunicativo** só receberia seu aspecto acabado após considerar conceitos trazidos pela filosofia da linguagem. Seu ponto de partida haviam sido reflexões anteriores de Adorno e Marcuse a respeito da falência dos pressupostos filosóficos iluministas, sobretudo na Alemanha, o que impedira a emancipação civil da coletividade (Cf. ARAGÃO 1997: 12) A revisão que Jürgen Habermas impôs à sua teoria prevê amplo espaço à comunicação verbal, pois acredita que estejam implícitas na própria estrutura da linguagem as predisposições humanas para a negociação, para um **agir comunicativo** já esboçado em estudos anteriores de Chomsky, Grice, Austin e Searle, linguistas e mestres da pragmática que inspiraram o pensador alemão (HABERMAS 1990b: 78 e 79).

Apesar de certa dose de idealização em suas “máximas” ou “condições de felicidade”, nenhum deles contesta que a linguagem não esteja livre de coação ou manipulação. Nas inúmeras ocasiões em que Estados autoritários submeteram a linguagem a seus interesses e programas, caracterizou-se intervenção na comunicação.

Nesse processo, está reservada à literatura a tripla função de guardiã, de recuperadora e proponente de significados. Depois de muito tempo restarão ao lado do texto de literatura, a historiografia literária e os registros da crítica que receberão dos anos a maturação das mentalidades, experiências que virão oferecer uma nova ótica aos observadores de um objeto já distante. Segundo GADAMER (1973), não se **fundir** os dois horizontes, e o texto será então apreciado, isento de paixões ou da fria indiferença que marcaram os afetos em sua época.

A literatura constitui-se em sistema autônomo de ações (GRANT 1995) de produção, distribuição, consumo e crítica, o qual, ao operar na esfera pública, contribui para a regularização de procedimentos entre o sistema e o **mundo-da-vida** (*Lebenswelt*). Atua como intermediadora, como instância de comunicação que pretende cumprir objetivos tanto de ordem estética como também moral e emancipatória, apta a propor alternativas de existência que reforcem o paradigma da auto-consciência do sujeito.

A **Teoria do Agir Comunicativo** recebeu seu reforço definitivo justamente através de um embasamento de ordem linguística que, por sua vez, repousa sobre uma condição antropológica. Lúcia ARAGÃO (1997: 60), que estudou esse contexto, afirma:

[A] “guinada linguística” de Habermas é sua grande contribuição em relação aos pontos de estrangulamento e ao pessimismo radical em que se lançou a Escola de Frankfurt. Na medida em que Habermas substitui o paradigma da filosofia da consciência pelo da filosofia da linguagem, abrem-se horizontes utópicos, com a entrada em cena de novos elementos, a saber, as estruturas de racionalidade comunicativa corporificadas em práticas comunicativas diárias, que podem resistir aos ditames da razão instrumental.

Habermas submete então seu pensamento a uma segunda revisão, em 1973 (Cf. ARAGÃO 1997: 25 e 51), na qual leva em conta a racionalidade embutida na própria linguagem. Posteriormente, sua teoria passaria por outros aperfeiçoamentos até culminar, em 1984, na **Teoria do Agir Comunicativo** (Cf. ARAGÃO *ibid.*: 61). Para tanto, a integração ao texto de preceitos oriundos da pragmática conferiu ao conjunto uma fundamentação que demonstrava que a aptidão natural do homem para um agir racional e, portanto, comunicativo, forma a base de uma estrutura psicológica que acaba por se estender à sua forma de organização em sociedade, às suas instituições.

Essa nova organização é levada a cabo pela observação de certas normas comunicativas, por exemplo, as já citadas **Máximas de Grice** (HABERMAS 1990b: 78) que, à primeira vista, parecem um tanto idealizadas, mas que, de fato, se impõem, caso os participantes estejam empenhados sobre as vias do acordo. SIEBENEICHLER (1989: 94) confirma esse ponto de vista:

[...] os processos de entendimento, que têm por finalidade o consenso, têm de satisfazer necessariamente às condições de um assentimento racional que se dá ao conteúdo de um proferimento. [...] Isso significa que, tanto o primeiro falante, que levanta, através de seu proferimento, uma pretensão de validade, como o segundo falante, que reconhece ou rejeita esta pretensão, apoiam suas decisões em algum tipo de razão ou argumento.

Nem sempre, contudo, a comunicação se dará com vistas ao consenso, embora não deixe de operar dentro de certas regras de entendimento. Neste caso, adentrar-se-ão os limites do **discurso**. Esse termo recebe de HABERMAS uma acepção diferente da de Foucault, pois nele Habermas não vê, necessariamente, uma relação de sujeição a regras que implicam perda de assertividade para a parte que se ache em desvantagem política ou linguística. SIEBENEICHLER

(ibid.: 96) explica que, em “discursos ou discussões participantes não trocam informações, não conduzem ou realizam ações [...], mas procuram argumentos aptos a fundamentar pretensões de validade”.

A partir das quatro pretensões de validade (a pretensão da compreensibilidade, a de verdade do conteúdo proposicional, a de correção e a pretensão de sinceridade), Habermas deriva também sua teoria peculiar de discurso a que SIEBENEICHLER (1989: 96-97) se refere como “teoria da argumentação”. Por sua vez, o discurso é estruturado por argumentos e recorre à pretensão de verdade e de correção como “forma de resgate”, ou fundamentos para sua realização. O discurso, para Habermas, constitui-se, em síntese, como base de todo agir racional:

Habermas toma [a teoria da argumentação] como canal para explicitar a **racionalidade** comunicativa que se desdobra descentralizadamente nas quatro pretensões de validade. [No discurso] os participantes tematizam pretensões de validade **críticas**, tentando resgatá-las através de argumentos que contêm “razões”. O argumento constitui, pois, [...] um comportamento **racional**, que é **crítico** e, portanto, **corrigível**, podendo ser melhorado sempre que se descubrem os erros. (SIEBENEICHLER 1989: 96-97)

Os grifos do trecho são de nossa autoria para dar relevo precisamente às características desse discurso que tanto pode ser o debate político e o discurso científico quanto o literário, e que pretende rediscutir pretensões de validade ainda não suficientemente esclarecidas a respeito de um tema histórico, social ou político. Para acentuar a diferenciação entre **ações comunicativas normais** e **discurso**, é preciso ter em conta que neste as pretensões de validade já não são mais aceitas sem argumentação, isto é, passam a ser “problemáticas”, pois são motivo de dúvida, o que se mostra mais claro se tomarmos o Direito como modelo. De fato, no tribunal, “uma pretensão de validade somente será justificada quando puder ser mantida na base de argumentos” (SIEBENEICHLER 1989: 98). Ou seja, dependendo do âmbito do debate, os argumentos deverão, agora, basear-se em razões ou já suficientemente comprovadas ou necessariamente demonstráveis segundo as regras daquele discurso.

Apesar desses atritos, é de se esperar que a discussão de ideias se realize dentro de limites razoáveis, pois divergências deverão ser mais de ordem adjetiva que substantiva. No âmbito da literatura, o leitor assume agora mais iniciativas, mas sua assertividade não será ilimitada. É ingênuo supor que podemos fazer com textos tudo o que desejarmos. Admitindo-se que estaria superada a tradição escolar de nos impor suas leituras, estamos sujeitos a outros

tipos de condicionantes. EAGLETON (1997: 120) nos lembra que, por pertencer à língua como um todo, “textos também têm relações complicadas com outras práticas linguísticas”.

Com efeito, se pensarmos em obras publicadas na República Democrática Alemã, RDA, até 1989, compreenderemos essa imbricação. Lá, e em outras fronteiras onde o Estado já impôs, ou ainda impõe regras à arte e à literatura, não se pode esperar que autores dissidentes consigam contornar obstáculos políticos de controle da linguagem sem criar, eles mesmos, uma nova expressão que garanta a comunicação com seu público, ainda que de forma cifrada.

Em tais circunstâncias, seja dentro ou fora dos padrões estabelecidos pela censura, textos literários estarão inseridos dentro de certa cultura linguística que orientará as leituras que se possam dizer “autorizadas”. No fundo, nossa assertividade não é ilimitada, embora, nem por isso, deva ser desencorajada. Fazemos parte de determinada **comunidade interpretativa** sobre a qual as palavras exercem poder específico que não desaparece quando as encontramos em outro lugar.

Neste ponto, é adequado falar em assertividade de uma literatura de confronto ou de resgate, que vem justamente romper mais um elo no jugo da heteronomia. Ao pôr em julgamento os vícios dos velhos sistemas normativos (HABERMAS 1989: 195), ela se insere nas prerrogativas de uma **Ética do Discurso** cujo programa se baseia em conceitos de legitimidade (id.: 196). Os atores sociais precisarão se esforçar e inquirir os pressupostos, arguir os princípios que se encontram por trás das normas. Essa nova “diferenciação do conceito de dever” (id.) exige uma disposição social que deixe clara a universalidade desse acordo para todos os participantes.

A adoção de um novo parâmetro linguístico é particularmente interessante na Alemanha do século XX, que – em termos simplistas – “retrocedeu” na escala política ao acolher, de bom ou mau grado, o nacional-socialismo e submeteu-se ao regime de minoridade civil imposto pela língua do Terceiro Reich. Em seguida, compelida a um expurgo ideológico, adotou duas linguagens de caráter antagônico. Finalmente, após o fim da RDA, a população do leste viu-se às voltas com novos padrões, esquemas sintáticos (através de novas associações) e lexicais (acesso a um novo vocabulário) que inauguraram para ela uma nova ordem de “contraconceitos”. Este é o patamar sobre o qual o indivíduo se torna sujeito. Superados os dois estágios de maturação civil anteriores, a saber, o das **interações comunicativas** ou **agir comunicativo** (de caráter espontâneo) e o do **agir argumentativo** (a

obediência às normas discursivas), adentra-se a região da **Ética do Discurso** quando se verifica a maioria civil, a contestação da norma (HABERMAS 1989: 157, 165).

Vale a pena chamar a atenção ao fato de esses estágios terem surpreendente semelhança com os três estágios visualizados por Heinrich Heine (Cf. KROCKOW 1990: 244) para o itinerário civilizatório alemão: superada a Reforma, os alemães chegaram à filosofia (*Aufklärung*) e esta deveria conduzi-los à revolução, mas invertida a ordem, os alemães abandonaram a filosofia e acabaram chegando à contrarrevolução (id.: 251).

EAGLETON (1997: 116ss.) é da opinião de que “a língua é um campo de forças sociais que nos moldam até as raízes” e que determinam todas as nossas ações e não simplesmente a recepção de obras literárias. A prática e negociação com base na linguagem é um dos vetores dos campos de força da Modernidade. Umberto ECO (2001: 205) vê no exercício da tolerância uma das lições maiores da Modernidade. Contudo, sua existência só é garantida se for devidamente exercitada em casa ou nas escolas, isto é, nos lugares onde se abre espaço para a reflexão e a ponderação comunicativa. Vistos a partir de uma perspectiva mais ampla, esses campos de força constituem, em conjunto, aquilo que se entende por **esfera pública**, o fórum de debates em que as ações do **mundo-da-vida** se confrontam, onde as opiniões se entrecruzam, onde as práticas democráticas, enfim, amadurecem, pois a matéria de interesse coletivo vaza dos gabinetes e é trabalhada pelos veículos de comunicação. A literatura é parte desse sistema maior e já vai longe o tempo em que ficava confinada aos salões e às academias.

A interpretação do texto ultrapassa a prática autônoma, auto-suficiente, e projeta-se no espaço midiático interdisciplinar. A pesquisa de Jauss veio sublinhar os vínculos da arte com a história. Teóricos como Harro MÜLLER (1996: 278) situam, implicitamente, a literatura nos limites da esfera pública, arena de disputas entre receptores e doadores de sentido, fortalecendo, assim, uma ponte já construída pelo próprio JAUSS (1994: 77) entre sua estética e a **Teoria do Agir Comunicativo**, de Habermas. Ainda dentro desse quadro, MÜLLER (ibid.: 280) identifica a historiografia literária como “uma das esferas parciais que servem à reprodução de sentido”, como uma de suas fontes básicas, representada pelo “passado cultural”, que seria, por si só, um produtor de sentido, às vezes energicamente contestado.

Além de Hans Robert JAUSS (1994: 76ss) e Harro MÜLLER, também Nikolaus WEGMANN (1996: 286) considera favorável a perspectiva de se estudar a **Estética da Recepção** a partir de suas aproximações com a **Teoria da Ação Comunicativa** e incentiva a

comparação “[d]as novas histórias da literatura com o estado atual da teoria habermasiana”. Para ele, esse procedimento “valeria bem o esforço e, sem dúvida, promoveria o avanço do conhecimento”. Esse agenciamento se inscreveria como uma das “provocações” sugeridas por Jauss, em 1970, quando apresentou a versão definitiva da conferência de 1967: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. No entanto, não se deve esquecer que essa mesma historiografia pode ser um documento com certos comprometimentos, de índole ideológica, omitindo certos títulos e gêneros e dando destaque a outros, emitindo julgamentos cristalizados a respeito da literatura popular ou evitando ampliar o espectro da literatura em geral, impingindo, enfim, uma série de significados que ela pretende ver eleitos e empossados. Nesses termos, não apenas a **Teoria da Recepção**, mas também outras teorias poderiam atuar como “provocações” conservadoras.

5. Rumo à Modernidade

Em um dos estudos mais abrangentes sobre a **Estética da Recepção** até agora publicados em nosso país, Regina ZILBERMAN (1989) situa a ascensão de Jürgen Habermas no cenário intelectual ocidental no mesmo contexto de aparecimento dos estudos de Jauss, o que, segundo a pesquisadora, não se deu por mera coincidência, mas por terem a mesma filiação iluminista (ZILBERMAN 1989: 42):

[...] moderno e Modernidade são palavras muito caras à estética da Escola de Frankfurt, estando presentes (nem sempre em sentido idêntico) nos textos de Walter Benjamin e Theodor Adorno, ambos em grande evidência por ocasião do aparecimento do texto de Jauss e de J. Habermas [...].

Vê-se, portanto, o reconhecimento da afinidade entre os textos de Jauss e de Habermas, cronológica e ideologicamente muito próximos. Tratava-se, não de intencionalidade, mas de convergência espiritual e política, evidenciada pela observação das transformações sociais por que o ocidente passava no final da década de 1960, pela revisão do processo histórico que iria determinar toda a progressão de acontecimentos e polaridades aí definidas até a década de 1990. Em termos de ciências humanas, reconhecia-se a necessidade de se aprofundar as imbricações do passado com o presente a fim de que novas posturas viessem ao encontro das

novas relações internacionais e intelectuais em toda a Europa. A RFA começa a ensaiar uma aproximação com a RDA, num gesto que não visava a uma reunificação, naquela época ainda impensável, mas a uma política de *détente* para a qual as duas metades da nação já se mostravam maduras, transcorridos quase vinte e cinco anos de Guerra Fria.

Na verdade, recuperada em sua economia e mais estável politicamente, a Alemanha reconhece que era chegado o momento de se reconduzir, emancipada da tutela dos aliados, de volta à Modernidade, abandonada desde o fim da República de Weimar. Naquela ocasião, era fundamental para os alemães – e assim entendeu, anos mais tarde, Willy Brandt – que esse retorno fosse empreendido por iniciativas próprias, como demonstrou com sua visita à RDA, em 1970.

Por sua ênfase nas possibilidades dialógicas da história e da historiografia literária, a **Estética da Recepção** representou uma significativa contribuição da academia no sentido de não apenas enriquecer a teoria literária, mas, sobretudo, de servir de *Wegweiser*, de indicador do caminho de volta nessa expedição rumo à Modernidade. Ao admitir a capacidade da obra literária de expandir sua historicidade e atribuir ao leitor a corresponsabilidade na construção de sentido através da fusão de horizontes, ela não renega seus fundamentos na Ilustração (ZILBERMAN 1989: 51):

A postura é reconhecidamente iluminista, o que é admitido por Jauss em vários ensaios, seja quando enfatiza a função emancipadora e, sob este aspecto, exemplar, da literatura e da história da literatura, seja quando se filia à tradição estética de Kant, em oposição à de Hegel.

Com efeito, ao contrário deste último, que entendia o prazer estético basicamente como dependência dos moldes clássicos (Cf. JAUSS, 1994: 17), vagante no caráter atemporal da incorruptibilidade do espírito e da neutralidade das imagens, Jauss prefere concebê-lo como Habermas, isto é, na forma de um prazer estético como função do juízo que, a partir de um diálogo comunicativo, portanto, razoável com o passado, reconstrói através da obra os significados no presente.

A construção conjunta de significados que, em Habermas, se traduz por inclinação para o acordo, seria consequência direta da própria linguagem implícita na comunicação. O julgamento da obra de arte teria, assim, a capacidade de exercitar nos homens essa competência inata. Entenda-se aqui que essa harmonia não se refere obrigatoriamente à opinião estética coincidente com o gosto, mas sim, à vontade de negociar, de debater

significados. A manifestação artística abriria um fórum de entendimento, uma chance de se praticar a razão, o que constitui uma responsabilidade nada desprezível. Nessa esfera, inclusive, é claro, a literatura que abriga em si toda uma série de oportunidades que permitem o cotejo de diferentes valores, principalmente se ela se concentra sobre questões que põem em jogo condições indignas ou coercivas da existência. Como dito acima, o conteúdo, a declaração, o depoimento, muitas vezes revestido de caráter autobiográfico, como acontece no caso da **literatura de confronto**, passa a ter primazia diante da forma e da estrutura.

Nesse sentido, “Jauss situa o valor num elemento móvel: a distância estética”, que se manifesta no intervalo entre as propostas de significação no texto e o **horizonte de expectativas** do leitor que as recebe (Cf. ZILBERMAN 1989: 35), o que, necessariamente, atualiza a construção de Kant e torna a arte um instrumento de exame crítico da realidade.

De acordo com a época de (re)leitura, essa defasagem pode estar mais ou menos pronunciada, o que provoca afastamento ou aproximação entre público e obra. Tudo vai depender das possibilidades da literatura de reativar, de reconstituir a mesma pergunta para a qual o texto foi elaborado como resposta, mesmo que ele se antecipe a ela, como foi o caso de *Madame Bovary*, especificamente analisado por JAUSS (1994: 33). A fusão de horizontes terá, então, de aguardar mais tempo, até que se compreenda que o texto vem ao encontro de uma conformação que começa a se definir na sociedade (Cf. ZILBERMAN 1989: 36).

Não devemos entender com isso que a literatura deverá parecer sempre “gentil” com seu público – ao contrário. Se o texto de Flaubert causou tanta polêmica por ocasião de seu lançamento, realizado aparentemente em “hora errada”, é porque, no fundo, a França do *Second Empire* mostrava sinais de desconforto com uma moral hipócrita, de aparências, já denunciada pelas *Fleurs du mal* de Baudelaire (Cf. LAGARDE 1962: 430). Quantas obras da literatura universal não teriam sido relegadas ao esquecimento, caso tivessem esperado por seu “momento adequado”? Autores como Oscar Wilde, Virginia Woolf e Marcel Proust pareceriam mesmo pudicos e ultrapassados se não tivessem ousado “antecipar-se” à sua época.

À nova teoria literária cabe investigar outra natureza de inter-relacionamentos que possa pôr em contato não só obras cronologicamente distantes ou obras de temática convergente, ou autores aparentados espiritual e estilisticamente, mas também afinidades históricas que sinalizam disposições paralelas. JAUSS (1970a: 110) experimenta aproximações pertinentes entre momentos políticos afins da história alemã. A atuação de grupos de literatos,

como aquele em que se enquadram Heine, Börne e Marx, representantes de um *Vormärz* que foi devidamente reabilitado no período pós-1945, seria um exemplo dessas possibilidades. Embora lhes tenha faltado a terrível convivência com a guerra, conheceram muito bem a angústia da perseguição por propor aos alemães “a essência avançada da França” (JAUSS, 1970a: 111). Ou seja, a experiência civil francesa deveria dar novo impulso à filosofia alemã. A comparação procede na medida em que Jauss reconhece, tanto no período posterior a 1830 como no imediato pós-Segunda Guerra, a conscientização de uma nova etapa civilizatória.

O tempo molda cada leitura e concede significado diferente tanto à pergunta quanto à resposta. Aquilo que, a princípio, fora motivo de estranheza, ousadia ou repúdio, pode, anos mais tarde, parecer até mesmo modesto e acadêmico. A patente de *obra de arte* atribuída a um texto só estará assegurada na medida em que, a cada reexposição, se descubra algo que antes não merecera atenção ou que permita constatar sua atualidade. Nela se reconhecerá uma resposta para a pergunta que não se calou. Desfaz-se, dessa forma, o círculo hermenêutico e liberta-se uma “espiral de infinitas interpretações” (ZILBERMAN 1989: 73), sempre dispostas a se reorganizar a cada nova leitura. A literatura de confronto assume essas responsabilidades, propondo a cada lançamento um novo olhar sobre o passado ainda traumático, mas, também, um novo olhar sobre obras literárias anteriores e, conseqüentemente, sobre o grau de comprometimento com a verdade em cada autor.

A Segunda Guerra Mundial deixou lesões na história alemã cuja cicatrização vai exigir mais tempo do que se imaginava. Não apenas a questão judaica no país permaneceu bom tempo em aberto, como também outras pendências mais ou menos a ela ligadas, como os crimes da *Wehrmacht*, a fuga dos alemães do leste (*Treck*), a presença de empresas alemãs em campos de concentração, as longamente negociadas reparações de guerra a ex-prisioneiros sobreviventes (parcialmente saldadas entre 2000 e 2001). Esses e outros temas poderão, um dia, ser contemplados pelo olhar literário. Esse vaivém da maré da memória reflete-se na arte através de visitas periódicas aos temas e, conseqüentemente, de novos olhares sobre eles.

Ao situar a nova obra dentro de uma cronologia, a **Estética da Recepção** igualmente a localiza dentro de uma rede de significados multirreferentes, efetuando, assim, uma operação de índole moderna. Essa filiação à *Aufklärung* torna-se mais nítida na medida em que a história é considerada como um estado de consciência em permanente mutação, o que implica em se adotar uma visão da historiografia literária também em movimento perpétuo de acomodação de seus elementos.

No caso particular da Alemanha e da **literatura de resgate**, este cenário é reconstruído ao se reconhecer que cada novo título abre perspectivas inéditas sobre o passado. Esse movimento dialético incessante põe a **Escola de Konstanz** em contato com a **Teoria do Agir Comunicativo**, na qual a literatura desempenha um papel de observadora do **mundo-da-vida**, constantemente ameaçado pelas ações da razão administrativa e por “patologias” de origem diversa.

Sempre sujeito a críticas, o ideal da Modernidade já experimentou distorções de sentido e abusos de toda ordem. Nem o lado meramente utilitarista, material, técnico do pensamento é digno de ser tomado como o todo, nem aparentes omissões devem ser vistas como sua falência. Sua força maior evidencia-se na capacidade de crítica que a própria Modernidade traz em si mesma. SIEBENEICHLER (1989: 109) reformula a questão com mais propriedade:

O problema central da ‘Teoria do agir comunicativo’ gira em torno da possibilidade de interpretar os processos de modernização da sociedade atual em categorias de uma teoria da racionalidade [...]. Será possível interpretar a modernização capitalista como um processo de racionalização? [...] será possível apoiar esta teoria da racionalização da sociedade numa teoria da racionalidade comunicativa?

O desgaste do mundo socialista e do mundo capitalista já demonstrou suficientemente bem que a verdade não está monopolizada por nenhum dos lados. O processo de modernização das sociedades como a industrialização, a automação, a informatização, a “internetização”, a política de emancipação de minorias, a segurança e a saúde pública são testemunhos da necessidade de adaptação e aperfeiçoamento do projeto original às exigências da atualidade, mas para SIEBENEICHLER (ibid.: 155), não devem conduzir-nos a um pessimismo cético; afinal, “mesmo que no capitalismo tardio as utopias da sociedade de trabalho e da produção tenham secado, é necessário continuar admitindo um desenvolvimento para melhor.”

Se a origem de suas ideias remonta ao Iluminismo, é natural que a visão de Habermas contenha um elemento de otimismo intrínseco a essa filosofia. Contudo, por mais louváveis que pareçam, todas essas iniciativas tendem a relativizar a intersubjetividade intrínseca da linguagem, monitorada por práticas discursivas coercitivas – no sentido de **ordem do discurso** – que decidem *a priori* o que, quando e como pode ser dito. Qual espaço caberia à literatura alemã dentro desse sistema, já se perguntavam os jovens autores, membros do Grupo 47, voltado sobretudo para a reelaboração do passado de violência.

Cabe aqui a pergunta: seria tarefa da literatura reencenar todos os conflitos e devolvê-los à esfera pública para reflexão? Serão todas as matérias literarizáveis? Toda literatura precisa ser engajada? É sabido que muitos temas precisam de um tempo suficientemente longo para serem tratados literariamente de forma convincente. Outros, por mais urgentes que se tenham mostrado na mídia, jamais serão encenados na ficção. Às vezes, o melhor jornalismo não é promessa para boa literatura, pois ela possui sua própria agenda. No entanto, tanto a literatura quanto a teoria que a estuda podem exercer papel relevante na arena de debates, uma vez transcorrido o tempo necessário para que o **mundo-da-vida** e as investidas do sistema contra ele se transformem em matéria da literatura.

A historiografia literária assume, assim, outro enquadramento na **Ética do Discurso** de Jürgen Habermas. Em nosso entender, uma teoria literária que se inspire em conceitos da **Teoria do Agir Comunicativo** e conjugue a história com a historiografia literária terá mais chances de cumprir imparcialmente sua rota e se inscrever como **ação comunicativa**. Essa nova atribuição levará a **Estética da Recepção** a formular novas perguntas, inclusive aquela a respeito da finalidade da literatura para nossos contemporâneos, envolvidos na maior revolução cultural desde a invenção da imprensa e que impõe, através da informática, não só outras relações do homem com a língua, mas também grandes desafios à literatura.

6. Anos de cão, séculos de exclusão

Como texto de ilustração da literatura de resgate, nossa escolha recaiu sobre *Hundejahre* (*Anos de Cão*), de Günter Grass, terceiro livro da conhecida *Trilogia de Danzig*, composta também por *Die Blechtrommel* (*O Tambor*, 1959) e *Katz und Maus* (*Gato e Rato*, 1961). Publicado em 1963, *Hundejahre* é, dos três títulos da série, aquele de leitura mais complexa em alemão, seja pela multiplicidade de narradores, seja pelo farto uso de expressões do dialeto de Danzig, cidade natal do autor e rebatizada como Gdansk, após a Segunda Guerra Mundial.

O motivo para a escolha deve-se ao fato de que a obra encena as ambiguidades das relações judaico-alemãs elevadas a um grau de paroxismo surpreendente. A Trilogia como um todo trata de pontos específicos de interesse para a literatura de resgate, como a “normalidade” do cotidiano no Terceiro Reich e a angústia das deserções.

O objetivo comum aos três títulos e de toda a literatura de resgate é trazer à superfície da opinião pública o tema do passado, à época, ainda recente, e discutir o envolvimento do alemão comum com a ascensão e manutenção do nacional-socialismo. A urgência dessa empresa justificava-se pela tendência ao esquecimento, ao recalque que a Alemanha demonstrava, sobretudo pelos efeitos do *Wirtschaftswunder*, do milagre econômico em meados dos anos 1950, cujo poderoso discurso incentivava a população a considerar o fim da guerra como sua *Stunde Null*, seu marco zero, a partir do qual tudo era novo e atrás do qual tudo deveria ser apagado. Essa disposição já se generalizava e o recalque da memória era facilmente expresso em clichês do tipo “ninguém-poderia-ter-feito-algo-contrário” (MOSER 2000: 26). Tratava-se, portanto, de se quebrar o gelo já espesso e trazer para fora o monstro, antes que ele se perdesse em profundidades ainda mais abissais.

Hundejahre veio a público dezoito anos após o fim da era nazista. A distância cronológica necessária para a elaboração do texto e a importância intrínseca da obra elevam-na quase à escala épica. Grass sabia que a Alemanha não poderia ignorar o debate que então encontrava sérias resistências. A questão precisou amadurecer e adquirir contornos definidos pelo tempo e pela memória para ser devidamente transposta à literatura. Nos termos da **Estética da Recepção**, havia um **horizonte de expectativas** suficientemente formado que propiciaria a recepção da obra.

As tentativas anteriores de Heinrich Böll, registradas no primeiro pós-guerra (*Wo warst du Adam und andere Erzählungen (Onde estavas, Adão? E outras narrativa – 1951)*), concentraram-se nos acontecimentos a partir de um imediato contato com o *front*, sem uma distância reflexiva maior que fosse além das cenas de combate e de execução. Em seu texto ainda ecoam os estrondos da guerra em todo seu horror do momento sem, contudo, deter-se em questionamentos mais amplos de ordem moral.

Hundejahre, ao contrário, já trata o nacional-socialismo como processo histórico, como um contínuo cronológico marcado, sobretudo, pelas sucessivas e oportunistas mudanças de caráter e cor política do protagonista Walter Matern, o rapaz alemão que ao mesmo tempo protege e oprime Eddi Amsel, seu amigo judeu. O livro representa a célula básica da grande questão ética e moral que se tornou para a Alemanha o estigma original: a questão judaica e de outras minorias étnicas e políticas no período do nacional-socialismo. Grass concentrou-se na relação simbiótica entre Amsel, o menino judeu, e Matern, seu amigo ariano num bairro da periferia de Danzig durante o Terceiro Reich.

O pai de Amsel, negociante emergente de origem judaica, já se havia deixado batizar e procurava não comentar sua verdadeira ascendência. Pelo contrário, mesmo antes de Hitler ocupar a chancelaria, ele já se esforçava por manter um estilo de vida que não só evitasse sua segregação como também deixasse os vizinhos em dúvida a respeito de sua origem. Sua conduta era semelhante à de tantos outros *Geltungsjuden* na Alemanha. O termo se aplicava aos judeus que aspiravam a uma integração discreta, porém efetiva, baseada numa conduta identificada com os valores alemães e que deveria promover sua aceitação por parte daqueles que haviam sido condicionados a excluir.

Órfão muito cedo, Amsel passa a construir espantalhos para sobreviver, com a ajuda de Matern. Juntos, eles pescam no rio Vístula, que chega ao Báltico através de Danzig, todo o lixo e sucata que será reutilizado na confecção dos bonifrates. Estes representam vizinhos, profissionais e autoridades de todos os postos públicos de Langfuhr, o distrito de Danzig onde vivem os dois protagonistas. Os bonecos são inevitavelmente caricaturas, paródias intencionalmente grosseiras de uma sociedade marcada por um oportunismo deslavado e, no entanto, ávida por definir sua identidade, o que mostra o sucesso dos espantalhos.

Os sentimentos de Matern em relação a Amsel são ambíguos e, de certa forma, refletem a atitude tutelar que a Alemanha impunha aos judeus e à qual eles se conformaram por séculos (ADORNO/ HORKHEIMER 1985: 164). Matern é, ao mesmo tempo, protetor e algoz de Amsel, pois joga no rio o canivete que o companheiro judeu acabara de lhe presentear, num gesto que lembra o de um semideus germânico vingador, paladino do *Deutschtum*, da germanidade, que devolve ao Reno um tesouro que antes ele cobiçara. O desconforto de Matern sobe a tal grau, que não lhe resta saída se não matar Amsel. A obra inteira tem como tema a ambivalência de caráter e de paixão. O texto ilustra a disposição dos alemães, na época tão cindidos como Walter Matern, entre uma vida “normal” e a fidelidade ao Reich (DURZAK 1979: 282), numa condição esquizofrênica de *Doppelmensch*, de dupla personalidade (KROCKOW 1990: 213).

Na última parte de *Hundejahre*, Matern passa a narrar no presente do indicativo, o que parece sintomático, na medida em que demonstra sua incapacidade de encarar seu passado que já acumula uma sucessão de identidades ideológicas oportunistas que ele adotou conforme o momento político (MOSER 2000: 68). Assim, ele passa do apolitismo confortável para os quadros da SA e daí para o partido comunista, para, depois, fugir rumo ao Ocidente. Neste ponto, Matern será acometido por uma nova crise de consciência e declarar-se-á antifascista convicto. Sua trajetória poderia ser comparada a de inúmeros alemães comuns e

de outros que sobreviveram e se destacaram no serviço público ou na empresa privada, mas que tinham atrás de si um currículo suficientemente suspeito (DURZAK 1979: 285).

Essa condição bastarda está igualmente embutida nos “cães” do título, ainda que de modo inverso. Eles se referem à genealogia da pastora alemã Senta, que era filha de Perkum, um animal que pertencia à família de Matern. Mais tarde, Senta trará ao mundo Harras que, por fim, será o pai de Prinz que, como se sabe, era o cão favorito de Hitler. Em diversas passagens da obra (GRASS 1963: 70 etc.), o motivo da linhagem reaparece sempre no tom da linguagem bíblica, o que alude à possibilidade de se considerar a estirpe dos cães como muito remota, simbolizando toda uma raça há séculos submetida ao autoritarismo e à arbitrariedade na Alemanha.

A construção de *Anos de Cão*, em oposição ao *Tambor*, de caráter mais alegórico, pretende-se esclarecedora das circunstâncias que produziram Auschwitz (MOSER 2000: 62). Para alguns críticos, essa aspiração nem sempre se realiza, dada a fragmentação excessiva da malha narrativa (DURZAK 1979: 279 e 283). Um eixo único, porém, traspassa toda a trilogia e confere ao conjunto uma tendência didática perceptível (ARKER 1988: 56) e que se nota em cada obra da literatura de resgate e acentua sua vocação iluminista. Essa ênfase mantém vivo o debate e com ele a efetividade de uma esfera pública nos moldes imaginados por Habermas por meio da ressignificação do passado. Por outro lado, a **Estética da Recepção** propõe a cada jubileu, lançamento ou releitura, uma reorganização da constelação das obras do gênero. Afinal, trata-se de uma literatura que busca compreender de que modo a sociedade alemã, sobretudo a pequena burguesia, cooperou com a ascensão de Hitler ou a ela assistiu de maneira passiva ou aterrorizada. Oprimidos por cima, esses desesperançados ansiavam por segurança e certezas; por sua vez, pressionavam aqueles do andar de baixo, que sempre foram apenas tolerados.

Assim como os alemães foram adestrados na alienação, na intolerância, na fé luterana aliada ao autoritarismo, muitos judeus alemães foram devidamente educados para o desejo de pertencer, de ascender. Essa ânsia por emergir denotava um fascínio por valores que, por não serem de todo alheios, eram tanto mais reverenciados (MOSER 2000: 79) e que, em alguns casos, poderiam levar até a conversão, como admitiu Heine, “se isto lhe abrisse as portas da cultura europeia” (KATZ et alii, 1985: 41).

Referências bibliográficas

- ADORNO, T.W / HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- ARAGÃO, Lucia M. de C. *Razão comunicativa e teoria social em Jürgen Habermas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- ARKER, Dieter. Die Blechtrommel als Schwelleroman. In Arnold. H (Hrsg.) *Text+kritik*. München: Edition Text+kritik, Heft 1, 1988, S. 48-56.
- BRODE, Hanspeter. *Günter Grass*. München: C H Beck, text+kritik, 1979.
- CARVALHAL, Tânia F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1999.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- DURZAK, Manfred. *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Stuttgart, Berlin, Koeln: Kohlhammer , 1979.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. Leidenschaft und Vernunft. *Der Spiegel*, Hamburg: Spiegel Verlag. Rudolf Augstein GmbH, Nr. 43, p. 200-209, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GADAMER, Hans Georg. Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung. In Störig, H.J. (Hrsg.) *Das Problem des Uebersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. P. 402-409.
- GRANT, Colin B. *Literary communication from consensus to rupture*. Practice and theory in Honecker's GDR. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1995.
- GRASS, Günter. *Hundejahre*. Neuwied am Rhein, Berlin: Hermann Leuchterhand Verlag, 1963.
- HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1989.
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- HOHENDAHL, Peter. Beyond reception aesthetics. In: *New German Critique* Nr. 28 /s.l./, /s.n./, 1983, p. 108-146.
- ISER, Wolfgang. *Die Appelstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag, 1971.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. Das Ende der Kunstperiode - Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal. In *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970a.
- JAUSS, Hans Robert. Geschichte der Kunst und Historie. In *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970b.
- JAUSS, Hans Robert. *Estética da Recepção: colocações gerais*. In: *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: Krieger Olinto, H. (org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo, 1996, p.47-100.
- KATZ, Chaim S. et alii (org.) *Psicanálise e nazismo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1985.
- KROCKOW, Christian von. *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert 1890-1990*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

- LAGARDE, A et Michard, L. *Le XIXe siècle: les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1962.
- MAGALHÃES-REUTHER, G. Livro homenageia Sophie Scholl, símbolo da resistência a Hitler. Rio de Janeiro: *O Globo*, Caderno Prosa e Verso, p.4; 15.3.2003.
- MOSER, Sabine. *Günter Grass: Romane und Erzählungen*. Berlin: Erich Schmidt, 2000.
- MÜLLER, Harro e Wegmann, Nikolaus. Instrumentos para uma historiografia genealógica da literatura. In: Krieger Olinto, H. (org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 285-302.
- SIEBENEICHLER, Flavio B. *Jürgen Habermas: razão comunicativa e emancipação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Recebido em 01/03/2011

Aprovado em 01/04/2011

A Arte da Infelicidade: *A Pianista*, de Elfriede Jelinek, entre tradição e *mass-media*

The Art of Unhappiness: Elfriede Jelinek's *The Pianist* between Tradition and *mass media*

Luis S. Krausz¹

Abstract: The purpose of this article is the contextualization of Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin* within the tradition of social criticism in Austrian literature, to which several authors from the interbellum period belong. After 1945, Austria's literary establishment strove to create social peace by means of the diffusion of a harmonistic ideology. The aim of this ideology was to reestablish a system of values inherited from the Monarchy in the 2nd. Republic and the emergence of a literature of protest and estrangement in Austria in the 1980's can be seen as a reaction against this project of restoration of an anachronistic ideology. The central conflict structuring Jelinek's narrative – a conflict between Erika Kohut, her mother and Walter Klemmer – is here seen as a kind of metaphorical representation of conflicts characteristic of a society divided between its attachment to the glories of a vanished cultural tradition and the unremitting assault of global mass media, structured over parameters that are diametrically opposed to this tradition. At the same time, I attempt to situate specific ways of behavior and *Weltanschauungen* portrayed in this novel within the cultural atmosphere where they emerge, particularly that of the so-called *Österreich Ideologie*, pointing to principles of social conviviality that seem to derive from Habsburg ideology and which remain as partly unconscious and illusory undercurrents in Austrian culture in the 1980's and 1990's.

Key-words: Austrian Literature, Elfriede Jelinek, Franz Kafka, Habsburg Empire

Resumo: Este artigo tem como propósito a contextualização do romance *A Pianista*, de Elfriede Jelinek, no âmbito de uma tradição literária austríaca caracterizada pela visão crítica da sociedade e de seus conflitos, da qual fizeram parte grandes expoentes das letras deste país no período entre-guerras. Se no pós-guerra o *establishment* literário austríaco empenhou-se pelo estabelecimento de um consenso social por meio da difusão de uma ideologia harmonística, que visava reinstaurar elementos da sociedade habsburga na 2^a. República, o ressurgimento de uma literatura de rebeldia e estranhamento na Áustria da década de 1980 pode ser compreendido como uma reação a este projeto de restauração de um ideário anacrônico. Neste sentido, a confrontação, em *A Pianista*, entre Erika Kohut, sua mãe e Walter Klemmer pode ser uma representação metafórica de conflitos próprios de uma sociedade dividida entre o apego às

¹Professor de Literatura Hebraica e Judaica da FFLCH/USP; São Paulo/SP, Brasil. Autor de *Rituais Crepusculares: Joseph Roth e a Nostalgia Austro-Judaica* (Edusp 2007). E-mail: lkrausz@uol.com.br

glórias de uma tradição cultural que se deseja preservar e o assédio permanente de uma *mass-media* globalizada e estruturada sobre parâmetros que estão em oposição diametral a esta tradição. Ao mesmo tempo, busca-se contextualizar as visões de mundo e formas de comportamento representadas no romance no âmbito da chamada *Österreich Ideologie*, onde surgem como princípios de convívio social herdados da ideologia habsburga, e que permanecem como substratos parcialmente anacrônicos e parcialmente ilusórios na cultura austríaca dos anos 1980.

Palavras-chave: Literatura austríaca, Elfriede Jelinek, Franz Kafka, Império Habsburgo

Zusammenfassung: Der Ziel dieses Artikels ist die Kontextualisierung von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* innerhalb einer kritischen Tradition der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts, zu welcher fast alle bedeutenden Autoren dieses Landes in den 20er. und 30er. Jahren irgendwie gehören. Nach 1945 gelang es dem österreichischen literarischen Establishment eine harmonistische Ideologie durchzusetzen, die alle gesellschaftliche Gegensätze durch eine eskapistische Tendenz und eine Rückkehr zu Elemente der habsburgische Ideologie ersetzen. Die Protest-Literatur der 1980er. kann als Reaktion gegen diese sogenannte *Österreich Ideologie* verstanden werden. *Die Klavierspielerin* scheint auf einem Konflikt strukturiert zu sein und dieser Konflikt zeichnet sich als Opposition zwischen einer festen Beziehung zur österreichischen Vergangenheit, ins besondere zur vergangenen Musiktradition einerseits, und dem ständigen Einfluss der globalisierten *Mass-media* andererseits. Erika Kohut, ihre Mutter und Walter Klemmer, die Protagonisten des Romans, können daher als Sinnbilder verschiedener Weltanschauungen gedeutet werden, die zwischen den Trümmern der Ideologie der verschollenen Doppelmonarchie und der Integration in der globalisierten Welt schwanken. Dadurch können sie auch als bedeutende Symbole der österreichischen Gesellschaft unserer Zeit verstanden werden

Stichwörter: Österreichische Literatur, Elfriede Jelinek, Franz Kafka, Doppelmonarchie

1. Entre o sublime e o perverso

Não será por mero acaso que Erika Kohut, a protagonista do romance *A Pianista*, da escritora austríaca Elfriede Jelinek, muitas vezes seja designada ao longo da narrativa como Erika K., ou simplesmente K: esta nomenclatura faz uma referência quase explícita a Kafka, por meio da personagem Josef K., de *O Processo*, mas esta é só uma entre as várias referências à tradição cultural e literária da Monarquia habsburga e da Primeira República austríaca, e em especial a uma vertente de literatura crítica que tem sua origem neste âmbito, que perpassam este romance inquietante e perturbador como um todo.

A *Pianista*, assim como a obra de Kafka, trata de inconsciência, submissão absoluta a forças incompreensíveis, tirania e ascetismo, temas recorrentes na literatura de um país que, no pós-guerra, cultivou oficialmente e patrocinou uma imagem de si mesmo construída sobre presumidos valores eternos austríacos, herdados do Império. Neste que é o mais autobiográfico dos romances de Jelinek, conta-se a história de uma professora de piano de meia-idade, de um conservatório vienense (a autora também se formou num conservatório), presa às ambições pequeno-burguesas de uma mãe de origem humilde, que sonhava com a carreira de grande solista internacional para sua filha. Esta mãe talvez possa ser vista como uma encarnação do afã de conexão da ideologia austríaca hegemônica do pós-guerra com o passado habsburgo do país, numa visão de sociedade harmonística que abafava o passado do austro-fascismo e do nazismo tanto quanto os conflitos sociais próprios da sociedade do pós-guerra.

Assim, o ideário conservador da mãe, preocupada, sobretudo, com a adaptação dela e da filha a uma realidade social e política percebida como imutável, e para quem tudo neste mundo poderá correr bem se forem respeitadas as virtudes da obediência, da decência e da diligência, conforma-se aos princípios constitutivos daquilo que os críticos da literatura austríaca dos anos 1980, e em especial Klaus ZEYRINGER (1992: 25), denominam de *Österreich Ideologie*, uma reconstrução tardia e anacrônica, promovida pela literatura conservadora da Áustria dos anos 1950 e 1960, do ideário dominante sob a Monarquia dos Habsburgos. Este ideário, no âmbito do qual se renuncia a todas as ambições políticas e fáusticas em troca da entrega a um hedonismo familiar que tem como valores máximos a boa vida, as refeições opulentas, a boa música e o convívio com a natureza, é também uma tentativa de ressurreição do mito habsburgo, concebido por Cláudio MAGRIS (2000).

O que se pressupõe neste âmbito é o total enquadramento do indivíduo dentro de uma sociedade que aspira à perfeição por meio do abafamento dos conflitos, e cuja célula-mãe é a família nuclear, onde necessariamente deve imperar a harmonia. Tal enquadramento pretende-se como uma continuação, no pós-guerra, das realidades constitutivas da Áustria pré-1918, mas seus conceitos fundamentais chocam-se, de maneira frontal, com a emergência, na década de 1980, de uma discussão cada vez mais intensa em torno do papel desempenhado pelos austríacos sob o nazismo, um tema espinhoso que põe em xeque este confortável continuísmo, assim como se choca com o

caráter cada vez mais individualista das sociedades ocidentais mundializadas do fim do século XX, em que os prazeres compartilhados por um grupo e as próprias identidades grupais dão lugar, cada vez mais, ao particularismo e à atomização das corporações e grupos sociais.

Este choque parece criar a matéria de base deste romance de estranhamento, onde se encontram presentes, de um lado, o abafamento de tudo o que possa por em xeque o consenso tacitamente aceito pela sociedade, e de outro, as forças centrífugas próprias da cultura de massas do século XX, que ameaçam os valores da *Österreich Ideologie* e seu projeto de ressurreição e continuidade.

A mãe, cujo nome não é mencionado uma vez sequer nas páginas do romance, é, então, uma espécie de arquétipo da mentalidade conservadora da pequena burguesia austríaca, convicta da validade da ideologia hegemônica, que convenientemente ignora os conflitos da sociedade tanto quanto seu passado imediato, e que Elfriede Jelinek descreve com ironia demolidora. Mas esta mãe é também a encarnação de um conjunto de valores herdados do século XIX, cujo malogro e cujas consequências desastrosas a romancista se empenha em destacar, fazendo deles, e do próprio *establishment* cultural vienense, reconstruído no pós-guerra com base em parâmetros recuperados do Império, figuras museológicas, aparentemente incompatíveis com as realidades do mundo contemporâneo, e que talvez de há muito já devessem ter sido recolhidas de circulação.

Exceto que, como parece não existir nada de sólido ou confiável para substituí-los, esses valores e parâmetros continuam a estruturar, com a força irresistível dos mitos, a vida social de personagens do fim do século XX, carentes de outras mitologias plausíveis, já que a cultura de massas do século XX é apresentada pela autora de maneira talvez ainda menos palatável do que estes resquícios e escombros do século anterior.

Assim, o território percorrido pelos personagens de *A Pianista*, Erika Kohut, sua mãe e seu aluno Walter Klemmer, está limitado pelos escombros e as relíquias de um Império já inexistente, cujos valores permanecem no cerne da ideologia conservadora e do *establishment* cultural de um Estado que, segundo Robert MENASSE (1997: 14), estabeleceu como tarefa, nos anos 1950 e 1960, “a conservação e manutenção de sua grande herança cultural para assim tornar-se um museu republicano da Monarquia

Habsburga” (minha tradução). E está limitado, também, pelas aporias de uma subcultura de massas dionisíaca e hedonista, que desemboca na banalização e no nada.

Ainda segundo MENASSE (1997: 14), nos anos do pós-guerra, que são os anos de formação de Elfriede Jelinek e estão representados no romance, “queria-se possuir novamente uma literatura própria, austríaca, e esta deveria ostentar suas raízes no que é austríaco, o que naturalmente dirige o olhar ao passado, à ‘velha Áustria’. Cultuava-se, então, aqueles escritores que conheceram o *Kaiser*, ou pelo menos conheceram Karl Kraus, e que podiam ser considerados como os herdeiros, inventariantes e continuadores da tradição austríaca” (minha tradução).

Tratava-se, pois, de construir através da literatura, e de implementar, por meio de uma *praxis* política da conciliação na 2ª. República, “uma nova mitologia do Estado que consistisse de uma plethora de retrospectivas” (GEYERHOFER *apud* MENASSE, 1997: 40).

Este esforço museológico empreendido no pós-guerra, no sentido da recriação desta plethora de retrospectivas, e o anacronismo associado a estes símbolos, são representados no romance pelo conservatório, ícone da reverência ao passado que estrutura a alta cultura musical austríaca, ao mesmo tempo em que a autora se empenha em destacar o caráter xenófobo, argentário e mesmo protofascista que aos poucos se assenhora deste *establishment* que a autora questiona e critica. A cultura que faz de Viena “a cidade da música” é representada como uma sucessão cansativa e infundável de clichês desgastados, de chavões cinzentos e a cada tanto mais privados de significado e de originalidade, como simulacros mortos de uma cultura extinta, cuja função não fosse além do escapismo e da obliteração do passado recente, numa metáfora demolidora da própria *Österreich Ideologie*.

Jelinek trata, igualmente, do assédio e da corrupção exercidos pela cultura de massas das últimas décadas do século XX, com sua ênfase sobre a sexualidade, o corpo e a juventude – e faz desta cultura de massas objetos de ironia e desprezo, destacando seu caráter raso e privado de substância. A fragmentação do indivíduo e a reificação do corpo são levados a uma espécie de paroxismo nas práticas sexuais masoquistas e auto-mutilantes de Erika Kohut, para quem o prazer sexual está diretamente associado ao sofrimento e à tortura.

O dilaceramento e a fragmentação da personagem, a repulsa por si mesma e o auto-erotismo, assim, aparecem como sintomas do processo de alienação do indivíduo, e de seu auto-sacrifício no altar-mor de uma ordem social e política percebida como inamovível, da qual a mãe é representante, e contra a qual Erika tenta, em vão, rebelar-se.

Neste sentido, é possível uma aproximação entre a prosa de Elfriede Jelinek e a literatura de Kafka, já que ambas têm como tema comum a alienação, o dilaceramento e a impotência do eu, representados também, literariamente, por meio de um distanciamento infranqueável entre o narrador e o que é narrado. A total ausência de empatia, a inexistência de soluções positivas para os conflitos apresentados e, finalmente, a absoluta impossibilidade de uma identificação, em termos favoráveis, entre o leitor e os personagens, inevitavelmente retratados sob uma ótica grotesca, perpassam a narrativa de Jelinek do começo ao fim, como ocorre na obra de Kafka.

E, no entanto, a posição do narrador, suas perspectivas e sua relação com o que é narrado, diferem em Jelinek e em Kafka. Se em Kafka o narrador permanece sempre equidistante dos personagens, descrevendo com neutralidade e objetividade as mais estranhas peripécias de percursos envoltos em mistério e sofrimento, como o de Josef K. de *O Processo*, por exemplo, mas sem jamais envolver-se com o que é narrado, no romance de Jelinek a posição do narrador oscila entre o afastamento crítico e aproximações que, contudo, nunca chegam ao ponto da identificação.

Se há, em Jelinek, uma instância narrativa muito mais matizada do que na postura monolítica do narrador kafkiano, ainda assim pode-se classificar *A Pianista*, tanto quanto *O Processo*, como romances de estranhamento e de ceticismo – contrapartidas amargas e cinzentas do *Bildungsroman* oitocentista, com seu credo no desenvolvimento e no progresso.

O mundo de estranhamento que Elfriede Jelinek desenha é um mundo em crise e, sobretudo, um mundo sombrio e sem horizontes, cindido entre o apego às mitologias de um passado convenientemente ressuscitado, mas cujas virtudes e vitalidade se desvaneceram, de um lado, e a platitude espiritual do consumismo e da sociedade de prazeres fáceis, da mídia de massas, das lojas de departamentos, das *sex-shops* e dos cinemas pornográficos, de outro.

O universo de Erika K., delimitado por estes dois extremos, é, na verdade, um beco sem saída e como tal pode ser visto também como uma metáfora das próprias aporias ideológicas da Áustria dos anos 1980, discutidas por ZEYRINGER (1992). Segundo Norbert WEBER (*apud* ZEYRINGER, 1992: 15), a busca de uma identidade própria pela Áustria no pós-guerra levou à criação da chamada *Österreich Ideologie* no âmbito de uma literatura caracterizada pelo escapismo, pela “renúncia à política de tom neo-biedermeier, numa literatura de caráter boêmio, apolítico, artificial” (GREINER, 1976 *apud* ZEYRINGER, 1992: 16), que retoma a tradição da literatura habsburga e seu projeto no sentido de uma “sublimação de uma sociedade concreta e de sua transformação num mundo lendário pitoresco, seguro e bem ordenado.” (MAGRIS, 2000: 9) (minhas traduções).

Porém, em paralelo a esta tradição do escapismo e da resignação, que de certa forma pretende retomar, na literatura, um sistema de valores e uma estética próprias do Império, de maneira a criar, no pós-guerra, uma continuidade com o velho, há também uma vigorosa vertente crítica na literatura austríaca, que começa com Minna Kautsky no século XIX, passa por Franz Kafka, por Veza Canetti e outros expoentes do expressionismo na década de 1930 e ressurge com o chamado grupo de escritores de Graz, ao qual pertence Elfriede Jelinek, nos anos 1980.

É no âmbito desta vertente, mais ou menos marginalizada pelos diferentes *establishments* literários, que se insere a confrontação desta autora e de outros membros do seu círculo de escritores rebeldes dos anos 1980, com a política austríaca no pós-guerra. Assim, se a *Österreich Ideologie*, promovida e patrocinada pelo Estado, está associada à absolvição das culpas do nazismo e serve a interesses políticos, a literatura que questiona tais interesses – como a de Elfriede Jelinek – é deixada de fora deste *establishment*, assim como foram marginalizados, em seus tempos, Minna Kautsky, Franz Kafka ou Veza Canetti.

A rebeldia dos autores dos anos 1980, portanto, traz à tona aquilo que os conservadores se empenhavam em ocultar para preservar uma continuidade ficcional entre o presente e os “valores eternos” da Áustria, sumarizados por WEISS (1981, *apud* ZEYRINGER, 1992: 25) como “a herança católico-barroca, imperial-supranacional; o sentido de meta-história; a ligação com a morte; a estabilidade; a moderação tomística; o equilíbrio dos opostos; a recusa à dialética, ao extremismo e ao fáustico; a aversão à

violência e ao afã por mudanças; o sentido do antigo no sentido da permanência de uma origem sempre presente.” (minha tradução)

ZEYRINGER fala, também, de uma categoria literária típica desta geração de escritores rebeldes dos anos 1980, que é o “anti-*Heimatroman*” austríaco, e que oferece uma imagem da desesperança e da ausência de perspectivas da vida austríaca, em oposição ao idílio austríaco cultivado pela *Österreich Ideologie*, em enredos cujos anti-heróis são também “arquivistas da dor” em busca da libertação de uma educação opressiva – o que também corresponde muito precisamente ao que é apresentado ao longo da narrativa de *A Pianista*.

Assim, se Kafka pode ser compreendido como um rebelde no âmbito da sociedade absorvente e opressiva de seu tempo, Elfriede Jelinek pode ser vista como uma autora que se revolta contra a tentativa artificial de ressurreição, reinstauração e manutenção, no pós-guerra, daqueles valores fundantes da sociedade empedernida em que Kafka viveu, empreendida pela *Österreich Ideologie*.

Neste sentido, os tropeços e os conflitos insolúveis que marcam a trajetória de Erika Kohut, representada no romance, poderiam ser vistos como sinais dos solavancos e dos descompassos decorrentes de passagens acidentadas entre os mundos diferentes e divergentes pelos quais ela trafega, mundos estes que vivem lado a lado, em Viena, mas que não se comunicam entre si. E a incomunicabilidade, como os quartos sem portas a que a autora alude quando fala do desejo de obediência de Erika Kohut, é outro desses temas caros a Kafka, retomado neste romance, como na metáfora que se segue:

[...] esta vida própria desejada pela filha deverá desembocar no auge da mais completa obediência concebível, até que se abra uma viela minúscula e estreita, uma viela onde mal e mal uma pessoa consegue passar, através da qual ela será conduzida. Um vigia lhe indicará o caminho. Paredes lisas, altas cuidadosamente polidas, à direita e à esquerda, sem ramificações laterais nem corredores, sem nichos nem cavidades, apenas um único caminho estreito, por meio do qual ela terá que alcançar a outra extremidade. Em algum lugar, ela ainda não sabe onde, aguarda-a uma paisagem de inverno, que se estende ao longe, uma paisagem onde não há nenhum castelo para salvá-la, e para o qual nenhum caminho largo conduz. Ou talvez não haja nada além de um quarto sem porta a aguardá-la, um gabinete mobiliado com uma cômoda antiquada, com um jarro e uma toalha de mão, e os passos do dono do apartamento se aproximam cada vez mais, mas ele não chega nunca, pois não há porta. Nesta vastidão infinita, ou nesta estreiteza exígua e sem portão, o animal vai se sentir bem amedrontado, diante de um outro animal ainda maior... (JELINEK, 2008: 108) (minha tradução).

A representação de condições existenciais por meio de imagens e, especialmente, por meio de metáforas arquitetônicas como a de um quarto sem porta é um recurso estético típico de Kafka a que Elfriede Jelinek aqui recorre de maneira explícita, chegando quase ao ponto da citação literal. Não será outro o motivo pelo qual, logo ao término desta passagem, pela primeira vez no romance Erika Kohut é denominada Erika K., como o protagonista de *O Processo*, Josef K., passando, a partir daí, a ser chamada desta maneira por mais três vezes nesta primeira parte do livro.

Os destinos possíveis do caminho estreito que Erika K. é obrigada a percorrer podem desembocar numa vasta paisagem de inverno, totalmente deserta, ou num quarto sem porta. Mas, seja qual for o destino, o que a aguarda ali é “o auge da mais completa obediência concebível”, isto é, a submissão total, o esmagamento da vontade, a obliteração da individualidade e de todos os desejos que definem esta individualidade.

Como os personagens kafkianos, Erika K. não enxerga as forças que a dominam e por isto mesmo não tem como descortinar um horizonte possível, para além do domínio absoluto exercido por estas forças. Seu olhar está contido por viseiras impenetráveis, que a levam a experimentar a vida de maneira patética: seus sofrimentos e castigos lhe são inexplicáveis e a culminação de sua tragédia é a decorrência inadiável da ação dessas forças constitutivas da realidade em que vive, que se põem em movimento à sua revelia, e que determinam seus descaminhos por meio de seu movimento inexorável.

A alienação e a incapacidade para a liberdade, assim, são, outra vez como em Kafka, os elementos determinantes da real condição existencial de Erika. O esmagamento, seja ele pelo peso de uma tradição em escombros, cujo sentido parece ter se esgotado e que, a partir de agora, parece funcionar apenas como um camisa de força, seja ele pela banalização e por uma sexualidade de caráter destrutivo, é o seu destino inescapável e neste sentido ela se torna não apenas uma personagem kafkiana, mas também uma personagem que se insere numa longa tradição cultural da *Mitteleuropa*, à qual o próprio Kafka se refere.

Esta é a tradição que trata da vida humana sob um regime sócio-político e cultural no qual, para usar as palavras W. G. SEBALD (2008: 288), se construiu “um mundo encerrado na razão, e regulamentado até as mais ínfimas instâncias”. Este mundo ideal, supostamente destinado a durar para sempre, do josefinismo e do

despotismo esclarecido dos habsburgos, que supostamente retorna do passado no âmbito da *Österreich Ideologie*, é o substrato do qual floresce e contra o qual se revolta toda a literatura austríaca de caráter crítico, a partir das últimas décadas do século XIX tanto quanto na década de 1980. Pois é também um mundo cujas longas sombras ainda se projetam sobre a Áustria no fim do século XX, segundo Elfriede Jelinek sugere ao retratar, em *A Pianista*, a persistência opressiva desta ideologia anacrônica.

2. Valores em crise

Um aspecto ubíquo na literatura austríaca crítica da primeira parte do século XX que Elfriede Jelinek retoma tardiamente nesta narrativa é o tema da crise de valores, que ocupa um lugar central na obra de importantes escritores da Áustria do período entre-guerras: Robert Musil, Stefan Zweig, Joseph Roth, Artur Schnitzler, Franz Werfel, David Vogel, Veza e Elias Canetti, autores de filiações estéticas e ideológicas divergentes, e frequentemente incompatíveis, que se dividem entre a nostalgia pelo mundo desaparecido e às vezes idealizado da monarquia, a revolta ante o autoritarismo burocrático, a esperança dos projetos políticos redencionistas e o desespero característico do expressionismo austro-alemão, todos criaram suas obras – ou ao menos uma parte importante de suas obras – a partir deste tema que, sete ou oito décadas mais tarde, ressurgiu neste romance de Elfriede Jelinek, assim como nas obras de outros escritores que se revoltam contra a *Österreich Ideologie*, dentre os quais podem ser citados os nomes de Thomas Bernhard, Peter Handke e Ingeborg Bachmann.

Em *A Pianista* trata-se, como em Kafka, da inexistência de sistemas de valores aceitáveis, e das consequências nefastas de tal inexistência, que acaba por precipitar os personagens numa vida de automatismos e os torna semelhantes a marionetes à mercê de forças que eles não são capazes de compreender e muito menos de controlar.

Submetendo-se aos desejos da mãe, e ao mesmo tempo assediada, permanentemente, pelos impulsos de sua própria sexualidade, que se projetam sobre os ícones contemporâneos das competições esportivas e da pornografia, Erika oblitera, já desde o início de sua adolescência, sua vida instintiva, porque a mãe considera que estes

elementos representam, além de um visível desperdício de tempo e de energia, ameaças à integridade dos esforços artísticos que, segundo seus planos, deverão desembocar numa carreira internacional de prestígio, conforme um modelo de sublimação característico do Império.

Tendo atingido a meia-idade sem alcançar os resultados traçados nos planos maternos, restam a Erika Kohut a carreira de docente no Conservatório Municipal de Viena e a nêmesis de seus impulsos obliterados. São estes os dois elementos determinantes de sua existência que se alternam, de maneira desastrosa, como os desencadeantes da dramática trajetória aqui apresentada, e vão traçando os descaminhos e a intensidade da tragédia particular da protagonista, que culmina numa espécie de martírio final pelas ruas de Viena, uma espécie de Paixão contemporânea.

A tragédia particular de Erika Kohut parece, pois, exemplar de um conflito mais amplo, que certamente a envolve, mas que também envolve um segmento bem mais amplo da sociedade e da cultura em que ela trafega e existe. Dividida entre universos incompatíveis e irreconciliáveis, Erika é, como tantos personagens de romances austríacos do século XX, uma personagem frágil e neurótica: os dois aspectos que dominam sua existência – a carreira profissional voltada para a sublimidade e a sexualidade reprimida – só sobrevivem um à custa da obliteração do outro e revezam-se no papel preponderante ao longo do desenrolar do romance, fazendo a personagem gravitar, permanentemente, entre duas formas distintas e complementares de sofrimento, que têm em comum o uso constante da violência no sentido de garantir a sujeição do indivíduo a forças maiores do que ele mesmo.

Assim, na trajetória de Erika encontram-se, de um lado, sua busca por uma pureza quase angelical, e por isto mesmo inalcançável, no âmbito da música que tenta, sem sucesso, obliterar, ainda que momentaneamente, a vida corporal e instintiva. E de outro lado, o mergulho numa sexualidade exacerbada e enfurecida que tenta, igualmente sem sucesso, obliterar, ainda que momentaneamente, sua identidade e posição social de artista e professora, por meio de práticas como o masoquismo e a automutilação. Determinam-se, assim, os dois caminhos sem saída que a personagem percorre e que só a conduzem ao não-lugar do vazio existencial e da aporia.

3. Entre obliteração e revolta

O que se passa no plano individual e familiar de Erika é também, de alguma maneira, o que se passa no plano da cultura onde ela existe. E o que a mãe representa para Erika é também o que representa, metaforicamente, no ambiente e no consenso cultural onde surgem e vivem as personagens de *A Pianista*.

A mãe, e tudo o que ela traduz em termos ideológicos e filosóficos, ainda que de maneira residual e deturpada, é uma personagem em xeque. E a cultura conservadora, de caráter museológico da *Österreich Ideologie*, encerrada nos contornos solenes de instituições veneráveis como o Conservatório, sobrevive, parcialmente desfigurada, e por vezes até reduzida ao *kitsch*, porque resiste, de alguma maneira ao assédio da vulgaridade e da banalidade da cultura de massas do século XX, que nela introduz brechas cada vez mais profundas, mas que, por sua vez, são ignoradas ou assimiladas por esta alta cultura.

Assim como não há, na intimidade de Erika, uma solução de compromisso viável entre a sublimidade e a sexualidade, entre os seus desejos e os valores culturais representados pela *Österreich Ideologie*, também não há compatibilidade entre o conservadorismo musical e a cultura de massas. São esferas que não se comunicam, que vivem às turras, e cujos conflitos já não podem mais ser abafados, não obstante os esforços da ideologia hegemônica.

A falta de originalidade do universo cultural em que Erika existe, preso a um conservadorismo paralisante, parece dever-se ao fato de suas energias criativas serem tragadas pelo abismo da cisão entre o apego a um passado de glórias extintas – como Schubert, Mozart e Beethoven – e a resistência ao ataque incessante da *mass media* e de seus representantes, que tomam formas mutantes, mas vão cercando e sitiando, cada vez mais, o território consagrado e mumificado da alta cultura.

A ótica e a estética de Elfriede Jelinek derivam, portanto, de uma tradição literária de revolta e de insubmissão cujo objetivo não é aplacar, encantar ou edificar, mas antes revirar os cantos escuros da consciência, incomodar e, por meio do mais absoluto desconforto, gerar uma perplexidade que, por sua vez, se propõe ao leitor como um espelho do mundo em que ele mesmo vive.

Os escombros que se precipitam sobre Erika K. são, de um lado, as máscaras mortuárias de Schumann e de Beethoven, que ornamentam as paredes das salas de aula do Conservatório e, de outro, os resquícios da domesticidade e da interioridade cultuadas pelo *Biedermeier*, reeditados no pós-guerra como o reverso da moeda do reino da ordem e da regulamentação, e que se encontram no apartamento da mãe, na forma de móveis que foram herdados dos avós, de refeições opulentas que são compartilhadas quase que em segredo só pelas duas, de reserva ante todas as formas de vida social e de austeridade em todos os aspectos da vida. E, sobretudo da desconfiança com relação a tudo o que seja jovem – ou pareça sê-lo.

Submetendo-se ao peso desses resíduos de uma maneira que chega às raias do masoquismo, Erika Kohut encarna, de maneira trágica e anacrônica, as virtudes habsburgas da obediência, inspiradas na noção medieval de aceitação do destino que cabe a cada um como um reflexo de uma ordem cósmica e que, segundo Cláudio MAGRIS, são a essência da identidade segundo o mito habsburgo. Conforme demonstra MENASSE, (1977), a dimensão ideológica das primeiras décadas de existência da Segunda República emerge na forma de uma ideologia harmonística ingênua, baseada nos princípios da parceria e paridade social, que funciona como uma instância que resolve efetivamente os conflitos de classes sociais, e que evita, deliberadamente, “a tematização de muitos problemas sérios em numerosos âmbitos, estimulando de maneira considerável uma tendência já existente à despolitização” (CHALOUPEK/SVOBODA *apud* MENASSE, 1997: 25) (minha tradução). É neste sentido que se fala de uma “estética da parceria social” como a primeira marca registrada da literatura austríaca desde o “mito habsburgo” de MAGRIS (2000). Conforme MAGRIS (2000: 122), espera-se do súdito habsburgo “o autossacrifício, ou seja, o sacrifício daquele individualismo dinâmico, em troca do qual ele recebe a paz segura e a percepção de uma harmonia religiosa. Sua individualidade pode manifestar-se exclusivamente no universo da fantasia e do prazer, ou seja, na esfera musical de sua alma, enquanto que no âmbito ético e político ele é apenas uma criança confiante, uma pedra na grande pirâmide” (minha tradução), e a tendência à harmonística na *Österreich Ideologie* é também uma tentativa de reedição do mito habsburgo.

A mãe de Erika Kohut pretende fazer de sua filha uma criança confiante, uma pedra na grande pirâmide de suas formas de pensar herdadas de uma e outra era. E o

meio de expressão adequado a esta pedra é, justamente, a música dos outros tempos, que Erika cultivava no Conservatório e que é o único conteúdo considerado aceitável pela mãe para a vida da filha.

Se, na visão de MAGRIS, esta música exerceu, no passado, um papel extremamente importante como uma espécie de contrapeso e de compensação pelas restrições sufocantes que cercavam o súdito habsburgo por todos os lados, agora, no cenário de uma sociedade ocidental contemporânea aqui desenhada por Elfriede Jelinek, todos esses constrangimentos se afrouxaram consideravelmente. É por causa deste afrouxamento que a vida de Erika Kohut se torna uma anomalia: ela se orienta por princípios anacrônicos, impostos por sua mãe, e permanece inconsciente do fato de que “a esfera musical da alma” também adquiriu, nos novos tempos, um novo significado social e mesmo existencial para os cidadãos, tornando-se, ele mesmo, um sucedâneo da burocracia cinzenta que dominava a vida sob o Império em vez de um antídoto livre e alegre para esta mesma burocracia.

No âmbito habsburgo, existe um caráter mitológico nesta ânsia por submissão e por enquadramento dentro da lógica de um sistema que, supostamente, assegurará a felicidade de todos em troca da frustração dos impulsos de cada um, e em que os cidadãos devem buscar e conservar os lugares que lhes cabem no âmbito de uma ordem que transcende não só ao indivíduo, mas ao próprio tempo. Nas palavras de Stefan ZWEIG (1961: 15), “tudo, neste vasto Império, permanecia firmemente instalado em seu lugar inamovível e no lugar mais elevado estava o grisalho Kaiser. Mas se ele viesse a morrer, sabia-se (ou imaginava-se) que um outro viria e nada haveria de mudar nesta ordem bem calculada.” (minha tradução)

Este mesmo anseio por ordem, e, sobretudo, por uma hierarquia definida e definitiva, parece governar a vida bem regrada da professora do Conservatório, cujos movimentos pontuais de sua casa à instituição de ensino e de lá de volta à casa são meticolosa e implacavelmente controlados pela mãe, como uma força inexorável contra a qual Erika tenta se revoltar ocasionalmente para logo arrepender-se de sua revolta e voltar a colocar-se sob a proteção das suas asas.

O significado social e cultural da música, que outrora contrabalançava os excessos de racionalidade de um mundo construído sobre a burocracia e voltado para o imobilismo, portanto, inverteu-se de maneira diametral: agora é a própria música, como

mostra Jelinek – ou ao menos o *establishment* musical – que sucumbe sob o peso daquilo que antes deveria contrabalançar e torna-se, ele mesmo, uma última instância remanescente do imobilismo que a cultura de massas do fim do século XX ameaça destruir.

Se a própria Erika busca combater este peso morto que a oprime noite e dia, por meio de suas escapadelas sexuais, o caráter libertador destas suas insurreições ocasionais não chega a realizar-se: como o bom súdito habsburgo que abdica de seus desejos e de seus impulsos pessoais em favor da manutenção de uma ordem sacrossanta, Erika submete-se à força das convenções encarnadas pela mãe e pelo Conservatório. Suas transgressões, portanto, têm o caráter de movimentos incompletos e frustrados e a vitória, ao final, cabe aos poderes estabelecidos – e nunca aos sublevados.

Erika retoma, de maneira exacerbada, e mesmo depravada e degenerada, toda a tradição da sublimação e toda a cultura religiosa, monástica e mística da cristandade medieval, uma corrente subterrânea da cultura austro-habsburga que se contrapõe e ainda resiste, como um último bastião, ao caráter carnal e literal da cultura de massas do século XX. “Em seu íntimo, ela sente um desejo intenso de obedecer,” conta-nos a narradora sobre esta professora que luta como uma leoa contra si mesma, que se volta sobre a obra de Bach e de outros compositores com os restos pouco convincentes de uma distante devoção e que, “em suas aulas, destrói as vontades individuais de seus alunos, uma depois da outra” (JELINEK, 2008:105) (minha tradução).

Não será por simples acaso que o termo “masoquismo” tenha sido criado no âmbito do Império Habsburgo, como uma derivação do nome do escritor Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), com sua bem conhecida predileção por mulheres cruéis e dominadoras. Ainda segundo MAGRIS, (2000: 191), Sacher-Masoch era, “exatamente, a corporificação da fidelidade habsburga e de seu ideal supranacional.” Assim, a deformidade de Erika torna-se uma espécie de encarnação tardia daquele “*sacrificium nationis* sobre o qual repousava o trono de Franz Joseph” (MAGRIS, 2000:192), enquanto que o caráter puramente sexual desta deformidade é apenas o emblema e o lado mais evidentemente visível do desejo e do destino de submissão e de vitimização que marca a existência desta personagem como um todo.

Erika, assim, transita nos limites de uma espécie de sacerdócio artístico que transfere, para a esfera profana e para o mundo moderno, remanescentes fragmentados

da tradição do ascetismo cristão medieval tanto quanto da própria burocracia austro-húngara. Uma parcela significativa do estranhamento, das contradições e do patético que são a matéria de base deste romance decorre, precisamente, das incompatibilidades entre os parâmetros desses universos díspares por onde Erika transita com as realidades do fim do século XX.

O mundo onde ela vive os ideais herdados pela mãe, e nela inculcidos a ferro e a fogo, e o mundo concreto onde se desenrola sua existência são universos díspares, que vivem às turras, lado a lado, não apenas no seio da pequena família Kohut, formada só por mãe e filha, mas na própria sociedade austríaca como um todo. Entre o mundo de fora e o mundo de dentro não há portas e janelas: apenas a solidão de “um quarto sem porta a aguardá-la, um gabinete mobiliado com uma cômoda antiquada, com um jarro e uma toalha de mão, e os passos do dono do apartamento se aproximam cada vez mais, mas ele não chega nunca, pois não há porta.” (JELINEK, 2008: 108) (minha tradução).

O conflito de gerações e culturas, em *A Pianista*, parece traduzir a crise de identidade de um país dividido entre os resquícios a cada tanto mais esfarrapados das glórias de outrora, e o temor paralisante ante o vazio da dissolução no *maelstorm* das mídias e das culturas de massa. É neste sentido que *A Pianista* se encaixa numa linhagem das letras austríacas cuja origem remonta ao declínio do reinado do *Kaiser Franz Joseph*.

Referências bibliográficas

- JELINEK, Elfriede. *Die Klavierspielerin*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2008.
- KAFKA, Franz. *Der Prozess*. Berlim, Fischer Verlag, 1953.
- _____. *O Desaparecido ou Amerika*. (tradução de Susana Kampff Lages). São Paulo, Editora 34, 2003.
- MAGRIS, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Viena, Paul Zsolnay Verlag, 2000.
- MENASSE, R. *Überbau und Underground*. Suhrkamp Taschenbuchverlag, Frankfurt, 1997
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 2008, p. 288
- ZEYRINGER, K. *Innerlichkeit und Öffentlichkeit*. Francke Verlag, Tübingen, 1992
- ZWEIG, Stefan. *Die Welt von gestern*. Detmold, Bertelsmann, 1961.

Recebido em 04/02/2011

Aprovado em 22/04/2011

Sobre o ensaísmo de Robert Musil

On Robert Musil's Essayism

Érica Gonçalves de Castro¹

...ainda que não fosse a verdade, não teria menos solidez que ela. (MUSIL, O homem sem qualidades)

Resumo: Mais do que um princípio formal, a noção de ensaísmo de Robert Musil adquire o duplo estatuto de uma “utopia” e de uma atitude diante da realidade. É esse duplo viés que permitirá à arte preservar-se como potência crítica e epistemológica num contexto de crise cultural e de valores na Europa no início do XX. Este artigo aborda a noção de ensaísmo de Musil a partir de seus textos críticos e de seu romance *O homem sem qualidades*, demonstrando como as idéias expostas no registro estritamente “ensaístico” se configuram no âmbito da representação poética, consumando assim a “utopia” pretendida pelo autor, de fundar novas relações entre as esferas da razão e do sentimento, da ciência e da arte, da objetividade e da subjetividade.

Palavras-chave: romance; ensaio; ensaísmo; modernidade; filosofia

Abstract: Robert Musil's essayism concept is more than a formal principle: in his work this concept becomes at the same time a “utopia” and an attitude towards reality. This double aspect allows the art to preserve its critical and epistemological power in a European crisis context at the beginning of the 20th century. This paper deals with Musil's essayism in his critical essays and in his novel, *Der Mann ohne Eigenschaften*, pointing out how the essayistic ideas are outlined in the poetical representation, showing how one of the aspects of Musil's “utopia” takes effect through the foundation of a new relation between reason and feeling, science and art, objectivity and subjectivity.

Keywords: novel; essay; essayism; modernity; philosophy

Zusammenfassung: Bei Robert Musil gilt der Begriff des Essayismus nicht nur als formales Prinzip, sondern auch und vielmehr als eine “Utopie” und eine Haltung gegenüber der Wirklichkeit. Dieser doppelte Ansatz des Essayismus erlaubt der Kunst, ihre kritische und epistemologische Macht zu bewahren gerade in diesem Krisen-Kontext Europas zu Beginn

¹ Pós-doutoranda pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo e doutora em Literatura Alemã pela mesma universidade. Email: ericastro@yahoo.com.

des 20. Jahrhunderts. Dieser Aufsatz behandelt den Essayismus-Begriff Musils von seinen kritischen Texten und seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* ausgehend, um zu zeigen, wie sich die in Essays entwickelten Ideen im Bereich der Dichtung gestalten. Durch diese Gestaltung wird eines der Aspekte der Musilschen Utopie verwirklicht, nämlich, die Begründung neuer Beziehungen zwischen *Ratio* und Seele, Wissenschaft und Kunst, Objektivität und Subjektivität.

Stichwörter: Roman; Essay; Essayismus; Moderne; Philosophie

Introdução

No pensamento e na obra de Robert MUSIL (1880-1942), a noção de ensaísmo ganha desdobramentos singulares que vão além da produção ensaística ou da crítica literária propriamente dita, convertendo-se num princípio ético e crítico. Se nos detivermos em seu aspecto formal, o ensaio se caracteriza por uma exposição de idéias sem compromisso com um pensamento sistemático, mas que ainda se refere à realidade empírica. A noção original de ensaio, tal como a encontramos em Montaigne, supunha uma experiência de pensamento que se diferenciava do filosófico por não se propor a demonstrar teses; ao contrário, os “argumentos” do ensaísta são, antes, intuições e suposições.

Assim, desde seu surgimento, o ensaio se caracteriza por apresentar uma visão fragmentária da realidade e, ao mesmo tempo, uma tentativa de compreendê-la. É uma pergunta direta pelo sentido da vida, sem a mediação da arte ou da literatura, com bem define LUKÁCS em seu célebre *ensaio* sobre o tema, incluído em sua primeira obra, *Die Seele und die Formen* [A alma e as formas] (publicada em 1910) e que destaca sobretudo o fundamento filosófico do ensaio. O aspecto formal do ensaio não é apreensível concretamente, como demonstram estudos basilares sobre o tema². Em primeiro plano estão as condições espirituais e as forças motrizes determinantes da produção ensaística.

A Musil também não importa tanto a *forma* ensaio, mas sobretudo o pressuposto existencial que a determina. O ensaio, vale retomar a formulação de Lukács, é um meio

² Na crítica alemã, autores como BENSE (1952), ROHNER (1966), HAAS (1966, 1969) e BACHMANN (1969), atestam que o ensaio se insere numa aura de formas aparentadas (tais como *Versuch*, *Traktat*, *Abhandlung*) e que o ensaio moderno é uma forma ainda em processo.

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

de dirigir suas perguntas à vida, o que o aproxima da criação poética. A concepção musiliana se constitui como um princípio que se aplica tanto à crítica quanto à literatura, podendo mesmo ser lida como uma *Lebensform*, uma postura diante da realidade que estará presente no conjunto de sua obra, atingindo um estágio superior em seu único romance, *Der Mann ohne Eigenschaften* [*O homem sem qualidades*]³. Será no romance, e não em seus textos críticos, que MUSIL desenvolverá uma autêntica “utopia do ensaísmo”: a de mudar o mundo através do espírito. Sendo de viés utópico, o ensaísmo é antes uma via do que um produto final.

No presente artigo, a noção musiliana de ensaísmo será abordada a partir de alguns de seus ensaios e também de seu romance. De início, aludiremos ao contexto histórico de sua formação intelectual, em que a forma ensaística se constitui como meio de expressão próprio de toda uma geração de escritores e intelectuais. A seguir, mostraremos como Musil exerce seu ensaísmo em cada um dos âmbitos, crítico e poético, procurando identificar como as idéias expostas no registro estritamente “ensaístico” se configuram na representação poética. Como deverá ficar claro, a função do ensaísmo é promover a articulação entre intelecto e sentimento – o primeiro passo para que a utopia musiliana possa se realizar.

1. Os bastidores do ensaísmo

Musil faz parte de uma geração de escritores de língua alemã nascida nas últimas décadas do XIX, num momento em que os esforços formativos do XVIII já se tornavam perceptíveis. A maioria desses escritores viveu como espectadores os anos de efervescência cultural do pré-guerra e do movimento expressionista⁴. Após a Primeira Guerra Mundial, quando os impasses da cultura liberal européia se tornam evidentes, essa geração se engaja num esforço conjunto de refletir sobre a vida numa sociedade industrial e massificada, e de dar forma a uma cultura moderna autêntica, que

³ A primeira obra de ficção publicada por Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906), é considerada, de acordo com suas características formais, uma *novela* – daí podermos apontar *Der Mann ohne Eigenschaften* como sendo o único *romance* concebido pelo autor.

⁴ É o próprio Musil quem define como sua a geração dos intelectuais nascidos entre 1870 e 1890. A esse respeito ver LUFT (1984, 14ss).

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

representasse a vida na nova civilização. Nesse contexto pós-Primeira Guerra Mundial, as questões éticas assumiam o primeiro plano, o que necessariamente levava ao afrouxamento das fronteiras entre literatura, filosofia e crítica literária. LUFT (1984) observa que, na Europa Central do pós-guerra, os intelectuais de língua alemã foram os mais preocupados em enfrentar a complexidade e a ambiguidade de um mundo que havia entrado em colapso.

O estilo indireto e fragmentário era o mais adequado para expressar a condição de incerteza imposta por uma época em que insistir no pensamento sistemático deixava de fazer sentido. O que explica a emergência do ensaio como vertente crítica é a liberdade do autor, que pode desenvolver suas idéias sem o compromisso com uma definição conceitual rígida – afinal, ele não pretende estabelecer uma lei, mas sim fornecer uma imagem de um determinado tema. Esta é a característica essencial que Hugo Friedrich identifica nos *Ensaaios* de Montaigne e que pode ser igualmente observada na versão atualizada de ensaio abordada aqui. Esse aspecto da reflexão montaigneana, que Friedrich define como “plástico”, assegurou ao pensamento ensaístico, desde seu início, um lugar entre a poesia e a filosofia (FRIEDRICH 1967: 15ss).

Ainda estabelecendo um breve vínculo com a tradição, sabemos que os *Ensaaios*, escritos nas últimas décadas do XVI, partiam da *tabula rasa* de todas as ilusões, do ocaso de uma idéia normativa de existência, pautando-se pela realidade tal como ela é, ou pela tentativa de fundar um novo realismo liberto da tutela da religião e da razão. Assim, no auge da crise de valores do humanismo, fundou-se um gênero que tratava do homem e de suas contradições numa dimensão até então inédita. Como forma autônoma e em constante devir, o ensaio se consolida ao longo do tempo e atinge novo auge na virada do XIX para o XX, não por acaso no contexto de uma nova crise de valores – agora na já consolidada cultura burguesa.

No início do XX, escrever ensaios passa a ser o ganha-pão de muitos autores que estavam fora da academia, mas que tinham plenas condições de exercer a crítica literária ou cultural – como Walter Benjamin, Max Rychner e Rudolf Kassner, entre tantos outros. Periódicos como *Neue Rundschau*, *Die weissen Blätter*, *Der lose Vogel* e *Die Aktion*, todos surgidos em Berlim entre 1910 e 1920, publicam grande parte da produção ensaística desses autores e contribuem para que, no cenário de língua alemã, o

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

ensaio seja difundido e legitimado como forma literária⁵. O próprio Musil contribuiu com esses periódicos. Vivendo na Áustria, mas escrevendo para veículos alemães, Musil estava no centro das diferenças entre o liberalismo protestante alemão e o catolicismo conservador do império habsburgo. Se o ocidente atravessava uma fase de esgotamento, era na monarquia austro-húngara esse processo se manifestava de forma mais aguda. É justamente nesse cenário que circula Ulrich, o herói “sem qualidades” musiliano e o representante da utopia do ensaísmo.

A necessidade de representar experiências vividas numa realidade transformada, aliada à mobilidade do estilo ensaístico garantem a incorporação dos novos temas à forma aberta da épica. É justamente nessa época que o ensaio começa a ganhar espaço no romance. No entanto, num contexto de declínio da cultura burguesa, o romance deixará de se ater a estórias – a “destinos individuais”, diria MUSIL (1978: 1284) – direcionando-se para o ensaísmo e a conseqüente fragmentação formal. O colapso da coerência narrativa reflete diretamente as dúvidas e contradições candentes na Europa da época, e esse processo natural de assimilação levaria o romance de língua alemã a atingir, enfim, seu estágio mais avançado – o que na Inglaterra e na França já havia acontecido nos dois séculos anteriores⁶.

Muitos romancistas não só tiveram uma produção ensaística relevante, como também incorporaram traços do gênero em suas obras poéticas (entre os de língua alemã, podemos citar, além de Musil, os irmãos Mann e Hermann Broch). Mas talvez nenhum deles tenha desenvolvido uma relação tão ambígua com sua produção estritamente ensaística quanto Musil. No centro desse conflito, estava o receio de ser absorvido pelo pensamento que não passa pela mediação da literatura. Se, por um lado, o trabalho de Musil para esses periódicos representava a esperança de conseguir terminar seu romance, uma vez que lhe assegurava o sustento material; por outro, o impedia de se dedicar mais à obra, cuja construção muitas vezes o colocou num impasse

⁵ A esse respeito, ver BACHMANN (1969) e ROHNER (1966). É preciso ressaltar que o estudo de ADORNO (1981), “*Der Essay als Form*”, que também é referência para o tema, adota uma perspectiva diversa da apresentada nessas obras. Publicado em 1958, quando o autor retorna de seu exílio nos EUA, é um texto que, ao mesmo tempo, retoma e atualiza a perspectiva filosófica do estudo inaugural de Lukács, mas com propósitos específicos: Adorno evoca o cenário de florescência do ensaio alemão moderno numa tentativa de recuperar, num período de crise do pensamento dialético, o espírito crítico daquela geração de ensaístas que, numa situação histórica semelhante, havia transformado o pensamento em um “campo de forças” e, a si mesma, em “palco da experiência intelectual”.

⁶ Sobre a relação entre romance e ensaio ver OBALDIA (2005: 24ss.).

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

criativo. Nos momentos mais agudos dessa crise, Musil chegava a ver sua atividade de ensaísta como um “ato de resignação” (BACHMANN 1969:162) ou um atestado de seu fracasso na carreira de escritor. As perguntas que o protagonista Ulrich lançava à vida precisariam de uma resposta. As dúvidas em relação aos rumos da obra se intensificariam ainda mais com a eclosão da Segunda Guerra: a aventura de Ulrich ainda faria sentido quando finalmente ele conseguisse concluir sua obra?⁷

“Ich bin kein Philosoph, ich bin nicht einmal ein Essayist, sondern ich bin ein Dichter!”⁸, anota ele em seus diários (MUSIL 1978: 971). No entanto, a extensão de sua produção ensaística, incluindo os esboços e anotações, demonstra que essas reflexões não se restringem a encomendas de terceiros, uma vez que parte significativa foi anotada por iniciativa do próprio autor. O conjunto dessa produção de cunho estritamente crítico, além de ter pertinência indiscutível, também se configura como uma etapa necessária para que se alcance uma forma mais bem acabada de ensaísmo, que será a filosofia desenvolvida na sua grande obra literária. Muito mais do que um “ganha-pão”, esses textos de Musil podem ser considerados a oficina de seu projeto literário maior, como deverá ficar mais claro a seguir.

2. Ensaísmo e ensaio

Musil escreveu especificamente sobre o ensaio em algumas ocasiões. Num texto publicado em 1913 na revista *Inventur*, de Hermann Bahr e Franz Blei, ele estabelece um paralelo entre pensamento ensaístico e poesia: “[...] ist ein Kennzeichen des Essays, dass sein Innerstes in begriffliches Denken so wenig übersetzbar sei wie ein Gedicht in

⁷O romance foi publicado em três etapas: a primeira e a segunda saíram, respectivamente, em 1930 e em 1932. Musil seguiu tentando concluir a obra até sua morte, em 1942, deixando-a inacabada. No ano seguinte, seriam publicados os capítulos inéditos. A edição atual conta com as três partes, modelo que foi adotado na mais recente tradução brasileira, de Lya Luft e Carlos Abbenseth (2006). Sobre os impasses da redação, ver MUSIL (1957) e BERGHAHN (1963).

⁸“Não sou um filósofo, nem sequer um ensaísta, mas sim um poeta”. Aqui cabe observar que, em alemão, o termo *Dichter* diz respeito a todo artista que compõe uma obra literária, independentemente de ela ser escrita em versos ou em prosa.

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

Prosa”⁹ (MUSIL 1978: 1450). De fato, como ensaísta, Musil se esforçou para não deixar de ser um *Dichter*. Seus ensaios apresentam as características próprias do gênero: além do caráter fragmentário, da divisão em partes que nem sempre têm relação direta umas com as outras, abordam temas atuais e experiências calcadas no momento histórico. Como faz parte da natureza desses textos, o autor nunca se propõe provar teses, apenas especula e mesmo questiona o teor do que afirma, num processo constante de autoironia. Também é próprio dos ensaios de Musil a linguagem imagética; muitas vezes os argumentos se restringem a metáforas ou comparações. Além de crítica literária, Musil desenvolveu reflexões contundentes sobre o *status* da arte na sociedade moderna e o papel do escritor, sendo que o tema que mais o absorvia era a situação atual da Europa, as causas e consequências da experiência da primeira guerra – um tema, aliás, presente nos demais ensaístas da época. O ensaio “Das hilflose Europa oder die Reise vom Hundersten ins Tausendste” [A Europa desamparada ou a viagem do centésimo ao milésimo] (1922), é emblemático de sua produção crítica, tanto pelo assunto como pelo estilo. Note-se que o título já anuncia como o tema será (des)organizado¹⁰. O descompromisso com postulações unívocas também pode ser percebido logo nas primeiras linhas:

Der Autor ist bescheidener und weniger hilfsbereit als der Titel glauben macht. Ich bin nicht nur überzeugt, dass das, was ich sage, falsch ist, sondern auch das, was man dagegen sagen wird. Trotzdem muss man anfangen, davon zu reden; die Wahrheit liegt bei einem solchen Gegenstand nicht in der Mitte, sondern rundherum wie ein Sack, der mit jeder neuen Meinung, die man hineinstopft, seine Form ändert, aber immer fester wird. (MUSIL 1978: 1075)¹¹

⁹ “[...] é uma característica do ensaio que aquilo que ele tem de mais interno seja tão pouco traduzível para o pensamento conceitual quanto um poema em prosa”.

¹⁰ A expressão alemã “*vom Hundersten ins Tausendste kommen*” significa, justamente, desviar-se do tema. Vale notar que, em vez de “vir”, Musil fala em “viajar” do centésimo ao milésimo, o que, além de servir de advertência ao leitor, confere maior ênfase aos “desvios” que realizará no interior do tema. Todos os ensaios citados se referem ao mesmo volume (MUSIL 1978) e, a partir de agora, serão indicados apenas os números das páginas.

¹¹ “O autor é mais modesto e menos solícito do que supõe o título. Não apenas estou convencido de que aquilo que vou dizer é falso, como também o é aquilo que irão dizer em contrário. Mesmo assim, é necessário começar a falar disso; a verdade, num objeto como este, não está no centro, mas sim em torno, como um saco que, a cada nova opinião que se enfia nele, muda de forma mas ganha em consistência”.

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

Musil adota a postura auto-irônica própria ao ensaísta sem, no entanto, desmerecer seu esforço: é um tema que precisa ser discutido nas atuais circunstâncias, independente de se chegar ou não a uma conclusão. E também lança mão de uma imagem para esclarecer sua reflexão: a “verdade”, que é um conceito abstrato por excelência, é trazida para mais perto do leitor : ela não é o que está no centro nem o que está dito de fato, mas sim o que está em torno ou nas entrelinhas do texto escrito. Certo esforço hermenêutico é exigido do leitor, que ainda conta com uma metáfora – “*wie ein Sack*” [como um saco] – que acrescenta mais um elemento de compreensão: não importa tanto o seu conteúdo, mas o processo de torná-lo mais “firme”, de modificá-lo. Mais importante do que *o que* se vai dizer, é a atitude de abrir caminho a uma reflexão. Não há uma preocupação com o estatuto científico das reflexões – que ele mesmo define como “opiniões”, e que são, portanto, subjetivas. Ao contrário; é justamente o fato de a idéia não ser apreensível conceitualmente que justifica a opção pela forma ensaística. O modo pelo qual Musil desenvolve sua reflexão permite perceber como o procedimento ensaístico supõe uma exatidão próxima da científica, mas que não conta com seu estatuto universalizante. Enfim, trata-se de uma apreensão em versos e não em prosa, como ele próprio definira na passagem citada acima¹².

A Europa desamparada espiritualmente depois da Primeira Guerra é o ponto de partida do ensaio, que evolui para uma reflexão sobre a deficiência humana em lidar adequadamente com suas experiências ou de aprender algo com elas. A “verdade” a que se refere o autor, portanto, não é a situação da Europa, mas o que a levou a isso – uma série de fatores que não podem ser explicados no âmbito de um ensaio, talvez nem mesmo em um tratado de fôlego, mas que, de alguma forma, têm de ser discutidos. O pano de fundo da reflexão de Musil é o homem de seu tempo, que teria perdido a capacidade de se modificar, cuja personalidade foi sendo moldada por fenômenos que não correspondem às suas inclinações mais íntimas. Esse processo de massificação é tão intenso, que ele se esquece do que faz parte de sua essência, do que lhe é próprio, *eigen*

¹² Ainda sobre a apreensão do pensamento ensaístico, vale citar uma passagem do ensaio “*Essaybücher*”: “[Die Gedanken des Essays} wirken wie Menschen, die uns ergreifen und entgleiten, ohne dass wir sie rational fixieren könnten...” (MUSIL 1978: 1450). “[Os pensamentos ensaísticos] atuam como pessoas que nos envolvem e se afastam de nós, sem que possamos fixá-las racionalmente”.

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

– não por acaso, o protagonista de seu romance, sendo um representante de sua época, será justamente um homem “sem qualidades” [ohne Eigenschaften].

Ainda no ensaio mencionado, Musil observa que esse mesmo processo de padronização da subjetividade nos causa a falsa impressão de viver numa ordem lógica. Pensamos viver numa realidade ordenada porque estamos habituados a ela, porque sempre nos adaptamos ao que nos é imposto por fatores externos. Por isso nos faltam conceitos para ordenar o caos, para dar uma interpretação à vida (MUSIL 1978: 1088).

Tais observações encontram eco num esboço de 1918, intitulado “Das Ende des Krieges” [O fim da guerra], em que Musil discute as motivações da Europa para se engajar na “aventura” da Primeira Guerra. A todas elas, está subjacente a “ausência de qualquer sentido superior da vida” (MUSIL 1978: 1343). E a que “sentido superior” o homem poderia aspirar, que desejos autênticos o moveriam, num mundo em que a representação dos fenômenos padroniza tudo, em que a história é transmitida de modo a simular uma unidade e causalidade impossíveis? Ser antes de tudo um “Dichter” significa resistir a se colocar num horizonte unilateral e limitado de conhecimento, conservando ao menos “um miligrama de essência” (2006: 272) diante da realidade.

Para Musil, a tarefa central da literatura consistia na mediação entre as esferas do sentimento e da razão (*Ratio* e *Seele* são termos frequentes em seus escritos). À medida que avançava o desenvolvimento tecnológico e científico, a realidade tendia cada vez mais à abstração. A importância da esfera do sentimento está relacionada, portanto, a uma tentativa de transformação da ordem que funda a objetividade. Para ele, as ciências da época, incluindo a filosofia, que se tornava cada vez mais sistemática, não pareciam oferecer uma proposta de transformação do estágio de alienação e apatia que predominava na Europa de então. O processo pelo qual a razão deve seu sucesso acarretou desenvolvimento desigual das faculdades do espírito, cujo resultado visível reside numa forma equivocada de lidar com o sentimento. Seria necessário estabelecer um ponto de contato entre o intelecto e o sentimento e, desta forma, atingir uma reflexão sobre os fenômenos que não excluísse a esfera subjetiva.

Esse pressuposto, tão recorrente nos escritos de Musil, adquire contornos mais nítidos nesse ensaio de 1922, quando a redação do romance estava em pleno curso.

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

Es kann sich also gar nicht um anderes handeln, als um ein Mißverständnis, ein Aneinandervorbeileben von Verstand und Seele. Wir haben nicht zuviel Verstand und zuwenig Seele, sondern wir haben zuwenig Verstand in den Fragen der Seele, [...] wir denken und handeln nicht über unsrer Ich. Darin liegt ja das Wesen unserer Objektivität, sie verbindet die Dinge untereinander, [...] Objektivität stiftet daher keine menschliche Ordnung, sondern nur eine sachliche. (MUSIL 1978: 1092)¹³

Nesta passagem, Musil aborda um tema que será central no romance: a realidade é mais uma ficção entre outras, por trás da aparente estabilidade das coisas há uma trama à qual não temos acesso. Agora a imagem de abertura do texto se torna ainda mais esclarecedora: menos relevante que o fato de o autor elencar “opiniões” que, muitas vezes, se contradizem, é a iniciativa de fazê-lo, pois, das possibilidades de relações entre elas, pode-se vislumbrar novamente o contorno do “saco” – aquela parcela de imponderável que sempre faz parte da investigação do real.

A complexidade das relações entre os fatos produz uma necessidade de conceitos criadores de ordem. No entanto, trata-se de uma ordem que “só liga as coisas entre si”, e não aos homens. Nesse sentido, a exatidão das ciências deveria ser transferida para o domínio do sentimento, num modelo antropológico em que os assuntos da existência seriam abordados da mesma forma pela qual as ciências da natureza analisam seus fenômenos – idéia que também será formulada ao longo do romance: “É de se pensar que conduzimos muito irracionalmente nossos assuntos humanos, se não os atacamos conforme a ciência, que teve um progresso tão exemplar”. (MUSIL, 2006: 272). O ensaísmo será o movimento do espírito que permite que a reflexão se desloque da ordem objetiva para a subjetiva, conservando, contudo, seu viés crítico-analítico. Essa “utopia da exatidão”, que Musil desenvolve no romance, ao lado da do ensaísmo, é a garantia de que a reflexão ensaística não cairá na pura abstração nem desenvolverá um pendor para o irracionalismo. O intelecto representa, para o espírito, uma garantia de rigor que só poderá beneficiar a vida se esta não estiver reclusa a um dos domínios.

¹³ “Não se trata de outra coisa a não ser de um mal-entendido, uma confusão entre entendimento [Verstand] e alma. Não é que tenhamos muito entendimento e pouca alma, mas que tenhamos pouco entendimento nas questões da alma, [...] não agimos nem pensamos acerca do nosso eu. Nisso reside a essência de nossa objetividade; ela relaciona as coisas entre si [...] A objetividade não funda, assim, nenhuma ordem humana, mas sim objetiva”.

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

Num fragmento intitulado “Über den Essay” [Acerca do ensaio], datado presumivelmente de 1914, Musil localiza o ensaio num âmbito entre a ciência e a arte. Da ciência, ele herda a forma e o método; da arte, a matéria. Como a ciência, o ensaio parte dos fatos que relaciona. A diferença é que nele esses fatos não se prestam a uma observação generalizada e se enredam ou encadeiam de forma singular (MUSIL 1978: 1335). É esse enredamento que o homem não sabe mais realizar e que o romance tenta operar.

O ensaísmo, desenvolvido no interior de uma forma artística, será a via que permite à arte, num contexto de plena crise espiritual, prosseguir em sua busca por valores autênticos. A literatura surge, assim, como alternativa aos hábitos mentais de uma racionalidade afeita a uma ordem objetiva falsamente explicada. Do contrário, a arte correria o risco de ser absorvida pela ordem social dominante, reproduzindo o mundo em vez de opor-se a ele.

3. Ensaísmo e literatura

“O homem que quer a verdade torna-se erudito; o homem que quer liberar sua subjetividade torna-se, talvez, escritor; mas o que fará um homem que quer qualquer coisa entre esses dois pólos?” (MUSIL 2006: 281). Eis a indagação que move o homem sem qualidades. A resposta, sabemos, será o ensaísmo.

Ulrich é um personagem “sem qualidades”, no sentido de ter perdido os atributos que ordinariamente conferem ao eu moderno uma “existência”. Diferentemente daqueles que o cercam, Ulrich confia a si mesmo a tarefa de dar uma direção a sua própria vida. Para tanto, ele substitui o “real” pelo “possível” e a “ação” pelo “ensaísmo”. Sua passividade deixa de ser negativa se considerarmos que os demais personagens, aqueles “com qualidades”, possuem apenas em aparência os atributos que, a rigor, faltariam a ele. Essas mesmas figuras não podem ser consideradas ativas, pois as ações em que se engajam, no fundo, não se ligam a nenhum objetivo concreto. Como observa BACHMANN (1969: 189), o homem sem qualidades, aquele que optou por viver uma história das idéias em vez de uma história do mundo “real”, será, paradoxalmente, o primeiro representante de uma tentativa de mudar esse mesmo mundo.

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

A ausência de qualidades de Ulrich se deve, portanto, a uma fratura existente entre razão e alma, objetividade e subjetividade. Não é ele o responsável por essa fratura; seu problema, como bem aponta COMETTI (2001: 156-7) é “o do mundo moderno e desencantado, da razão instrumental e das inúmeras chances de redenção que a alma vê abrir diante de si sobre a marcha das idéias”. O romance de Musil descreve essa situação, mas dá um passo além ao se propor a experiência de descobrir “no seio mesmo daquilo que parece constituir a negação mais irrefutável de uma utopia viável; isto é, a descoberta de novas fontes éticas que estariam ainda adormecidas” (Ibd.).

O vínculo problemático entre essas instâncias opostas explica a exigência, para o escritor, de permanecer no nível intermediário entre elas e, por extensão, da importância do ensaísmo para o cumprimento dessa exigência. Nesse processo, é preciso abrir mão de uma forma estética que represente uma realidade estabelecida, que se deixe narrar nos moldes épicos tradicionais. Assim, *O homem sem qualidades* não encenará propriamente a vida de um personagem, mas, antes, o que se passa dentro dele, sua busca por possibilidades paralelas à realidade efetiva. A respeito do romance de Musil, comenta SCHÄRF (1999: 26): “In dem Augenblick, da die Theorien und Systeme den Tod des Subjektes verkünden und feiern, feiert der Subjekt seine Resurrektion im Essayismus”¹⁴.

Desse modo, o ensaísmo, no âmbito da vida empírica, surge a Ulrich como possibilidade de redenção – uma proposta que vem formulada no capítulo 62, um dos principais dessa extensa obra. De início, nosso herói

procura compreender-se de outra forma; com inclinação para tudo o que o multiplique interiormente [...] Mais tarde, [...] isso se transformou em Ulrich numa idéia que já não ligou à incerta palavra hipótese, mas, por determinadas razões, ao conceito singular de ensaio. Mais ou menos como um ensaio examina um assunto de muitos lados em seus vários capítulos, sem o analisar inteiro [...]ele acreditava ver e tratar corretamente o mundo e a própria vida. (MUSIL 2006:277).

¹⁴ “No momento em que teorias e sistemas proclamam e celebram a morte do sujeito, este festeja sua ressurreição no ensaísmo”.

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

A busca de Ulrich por um modo de vida ensaístico, em que o mundo das possibilidades prevalecesse sobre o real, confunde-se assim com a do escritor Musil de, através da literatura, “modificar o mundo através do espírito”.

Como foi demonstrado, o que aproxima o ensaio do conhecimento é o esforço do intelecto em articular o sentimento, fazer dele objeto de uma experiência comunicável. No romance “ensaístico”, cabe ao narrador articular as reflexões que atingem Ulrich “involuntariamente” ou “de repente” – advérbios que, não por acaso, são frequentes no romance. Nesses momentos, podemos perceber com mais nitidez como a vida interior de Ulrich se realiza ou se torna realidade – processo que o termo alemão *Verwirklichung* [realização ou concretização] indica de modo mais preciso e que só poderia acontecer numa forma literária.

Na natureza de Ulrich havia algo que agia de modo distraído, paralisante e desarmante, contra toda a ordem lógica, contra a vontade clara, contra os ordenados impulsos da ambição; também isso se ligava ao nome que ele escolhera: ensaísmo [...] pois um ensaio não é a expressão secundária nem provisória de uma convicção que em melhores condições poderá ser considerada verdade ou reconhecida como erro [...] mas um ensaio é a forma única, e irrevogável, que a vida interior de uma pessoa assume num pensamento decisivo. (MUSIL 2006: 280).

Esse “modo distraído”, que se opõe à “ordem lógica” não é, pois, índice de arbitrariedade ou de subjetivismo acentuado; ao contrário, a natureza aberta de Ulrich é a tradução de uma busca por uma forma autêntica de se colocar no mundo – o que ele tenta a partir do próprio pensamento.

Conclusão

A literatura surge, assim, como a única instância em que é possível essa inversão, em que se objetiva algo de subjetivo, em que o momento entre o pessoal e o impessoal pode ser surpreendido. A ordem da arte é também uma ordem ética porque, ainda que operando racionalmente um trabalho de comparação e análise, ela não se opõe à esfera da alma ou do sentimento, uma vez que são as manifestações do lado irracional que desencadeiam esse processo. Não se trata de estabelecer leis ou conceitos, mas focalizar

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

fenômenos humanos que só se deixam apreender por “imagens”, como formula Friedrich a respeito de Montaigne (op. cit.). Em termos análogos, lemos no ensaio “Das hilflose Europa”: “[Die Ordnung der Kunst] ist [...] eine Übersicht der Gründe, der Verknüpfungen, der Einschränkungen, der fließenden Bedeutungen menschlicher Motive und Handlungen, – eine Auslegung des Lebens” (MUSIL 1978: 1094)¹⁵.

É fato que a ordem da arte fornece uma “interpretação da vida” mais humana do que a ciência; contudo, é preciso evitar, no romance, a exclusividade do sentimento – o que a narração de um “destino individual” poderia significar. O propósito subjacente à obra não é o de trazer respostas prontas, mas sim o de acenar com possibilidades, transportando o leitor para um universo em que a ciência e a razão não se apartem da subjetividade, numa operação em que se promovem na arte – no domínio do sentimento, portanto – um rigor e um espírito próximos do científico.

A noção de ensaísmo proposta por Musil, na medida em que consiste também numa atitude diante da vida, acaba por assumir um caráter dialético, pois ela tanto alude à possibilidade de experiência de pensamento autêntica – e aí, ela toca no real – como permanece na impossibilidade da concretização de uma idéia, permanecendo no reino utópico do “possível”. E, no entanto, é justamente esse caráter dialético que permite a Musil permanecer num nível intermediário entre as esferas da razão e do sentimento, e conceber uma obra que será o medium de um “ensaísmo humano consciente” que assume como tarefa “transformar em vontade essa desleixada consciência do mundo”. (MUSIL, 2006: 278).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Der Essay als Form. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt /M, Suhrkamp, 1981.
- BACHMANN, Dieter. *Essay und Essayismus*. Stuttgart, Kohlhammer, 1969.
- BENSE, Max. Der Essay und seine Prosa. In: *Plakatwelt. Vier Essays*. Stuttgart, Deutsche Verlag-Anstalt, 1952.

¹⁵ “[A ordem da arte] é [...] um panorama das causas, das associações, dos limites, dos significados correntes dos motivos e ações humanos – uma interpretação da vida”.

Castro, E. G. – Sobre o ensaísmo de Robert Musil

- BERGHAHN, Winfried. *Robert Musil in Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1963.
- COMETTI, Jean-Pierre. *Musil Philosophe. L'utopie de l'essayisme*. Paris, Seuil, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne*. Bern, Francke, 1967.
- HAAS, Gerhard. *Studien zur Form des Essays und seine Vorformen im Roman*. Tübingen, Max Niemeyer, 1966.
- _____. *Essay*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1969.
- LUFT, David. *Robert Musil and the Crisis of the European Culture*. Berkeley /Los Angeles /California, University of California Press, 1984.
- LUKÁCS, Georg. *Die Seele und die Formen*. Neuwied /Berlin, Luchterhand, 1971.
- MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften* (2 vols.). Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1978.
- _____. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, autobiographisches Essays und Reden, Kritik*. Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1978.
- _____. *Prosa, Dramen und späte Briefe*. Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1957.
- OBALDÍA, Claire. *L'esprit de l'essai. De Montaigne a Borges*. Paris, Seuil, 2005.
- ROHNER, Ludwig. *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*. Neuwied /Berlin, Luchterhand, 1966.
- SCHÄRF, Christian. *Geschichte des Essays von Montaigne bis Adorno*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1999.

Recebido em 28/10/2010

Aprovado em 28/03/2011

Imbricações entre Goethe e Kant: Arte, Natureza e Sublime

Affinities between Goethe and Kant: Art, Nature and the Sublime

Mirella Guidotti¹

Abstract: This article approaches affinities between Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) and Immanuel Kant (1724-1804), especially regarding Kant's *Critique of Judgment*. Herein, this study investigates the theoretical dialogue that implicitly or explicitly permeates Goethe's thought and the work of the philosopher of Königsberg involving concepts such as Art, Nature and the Sublime.

Key-words: Kant; Goethe; Art; Nature; Sublime.

Resumo: Este ensaio aborda afinidades entre Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Immanuel Kant (1724-1804), principalmente em relação à *Crítica da Faculdade do juízo kantiana*. Investiga-se assim o diálogo teórico que implícita ou explicitamente permeia o texto goethiano e a obra do filósofo de Königsberg envolvendo temas, tais como Arte, Natureza e Sublime.

Palavras-chave: Kant; Goethe; Arte; Natureza; Sublime.

Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada [*angesehau*], sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito (GOETHE 2008: 117).

¹ Doutoranda no Programa de Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", SP, Brasil. Bolsista Capes. Email: mirellaguidotti@gmail.com

Assim inicia Johann Wolfgang von GOETHE o texto *Sobre Laocoonte*, de 1798. O excerto, embora breve, permite explorar importantes elementos do pensamento goethiano em torno da arte, os quais revelam um parentesco com o pensamento kantiano, nomeadamente em relação à *Crítica da Faculdade do juízo*, publicada oito anos antes.

A frase que inaugura o trecho, a “[...] obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza”, revela já uma característica cara ao pensamento goethiano, a qual se consolida após a famosa viagem à Itália: arte e natureza se conectam, há uma espécie de afinidade entre os dois domínios. Goethe, na recepção da *Terceira Crítica* de Kant, volta sua atenção para esta vizinhança na concepção de arte e natureza. Ele testemunha a chegada da *Kritik der Urteilskraft*, como “[...] uma das épocas mais felizes da vida”:

Aqui vi as minhas mais diferentes ocupações colocadas próximas uma da outra, os produtos da arte e os produtos da natureza tratados da mesma forma, o juízo estético e o juízo teleológico iluminando-se mutuamente [...] Alegrei-me ao ver a poética e as ciências naturais comparativas tão intimamente afins, ao se submeterem ambas à mesma faculdade de julgar (GOETHE 1989a: 96)².

A espécie de correspondência entre arte e natureza no pensamento goethiano representa uma abordagem diversa da tendência que ora sobrepuja a esfera da arte à natureza, ora a esfera da natureza à arte. Talvez este novo arranjo não se expresse melhor do que na concepção de *mimesis*. Na acepção largamente empregada pela tradição, a noção de *mimesis* comporta um sentido fraco de criação, que relega à arte o papel passivo de cópia e imitação do mundo natural. Faz-se necessário acrescentar que tal sentido é também histórico, pois deriva largamente do período humanista, período no qual se idealizava restaurar a Antiguidade clássica através da cópia, pois se acreditava que a beleza intemporal e perfeita era encontrada nessa época. Contudo, tal concepção advém, em grande parte, do conhecido desvio de se traduzir *mimesis* por imitação, decerto reduzindo bastante o sentido empregado por Aristóteles, já que, como afirma LIMA (1995: 64) “[...] qualquer que tenha sido o papel da apropriação filosófica na mudança do horizonte da *mimesis*, na ambiência grega, o termo não se confundia com a ‘imitação’”. Mesmo que se entenda *mimesis* como a representação da natureza através

² Esta e as demais traduções são de nossa autoria.

da arte, essa representação implica, contudo, também em criação, *poiesis*, pois a representação não deixa de produzir algo a mais do que aquilo que ela representa.

Uma releitura do conceito de *mimesis* apresenta-se em *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1999), na qual WINCKELMANN estimula os jovens artistas a imitarem não a natureza, mas a arte grega, caminho seguido por Goethe, sobretudo em sua fase clássica. Na mesma linha, SCHELLING, ao responder à pergunta sobre se o discípulo da natureza deveria imitar todas e cada uma das coisas da natureza, sem distinção, atribui um papel mais relevante à arte, à qual caberia selecionar na natureza somente os objetos belos, reproduzir somente “[...] o que há de belo e perfeito”, reconhecendo assim que “[...] na natureza, está mesclado o perfeito com o imperfeito, o belo com o feio” (SCHELLING 1963: 33). De acordo com esta reflexão, cabe à arte ordenar as regras, fazer a seleção do belo da natureza, pois o belo natural apenas casualmente é belo. Aqui, a arte enobrece o natural. Nestes julgamentos sugere-se, pois, uma hierarquia, um juízo valorativo entre a esfera da arte e a esfera da natureza. Também Goethe o diz: “Diz-se: artista, estude a Natureza! Mas não é nenhuma insignificância desenvolver o nobre a partir do ordinário e a beleza a partir do informe” (GOETHE 1991: 750).

A despeito da fragmentação dos saberes, do fato inelutável da separação da esfera da natureza e da esfera da arte inaugurados pela *Aufklärung*, Goethe propugna antes a correspondência entre os dois domínios, uma concepção na qual arte e natureza estão imbricadas. Daí o testemunho positivo do poeta, como acima mencionado, quando da leitura da *Critica da Faculdade do juízo*, ao ver os elementos mais díspares postos lado a lado, pois para Kant a “[...] natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte” e a “[...] arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso parece ser natureza” (KANT 2005: 152). Em *Viagem à Itália*, sob a data de 5 de outubro de 1786, Goethe também registra:

Não me canso de dizer o quanto me ajuda na compreensão do trabalho de artistas e artesãos o conhecimento que penosamente adquiri das coisas da natureza, aquelas que o homem necessita como matéria-prima e as quais emprega em seu próprio proveito; do mesmo modo, também o conhecimento das montanhas, e das rochas que delas extraímos, representa para mim uma grande vantagem na arte (GOETHE 1999:92).

Ademais, nesta imbricação entre arte e natureza, o próprio conceito de natureza é outro, pois não é mais entendido como pura objetividade, mas em seu processo formativo, em seu movimento de produção, seu *werden*. Em oposição a uma concepção estática da natureza, tem-se aqui uma concepção viva, a qual se aproxima do movimento da arte: esta, se bem realizada, deve reproduzir o movimento de criação da própria natureza, o contínuo devir do mundo natural. Se se quer reproduzir bem a natureza, não se deve representar o existente com fidelidade servil – não se deve imitar passivamente a natureza. “Imitar a natureza” implica, antes de mais nada, segundo Goethe, entender a natureza enquanto natureza geradora: representar bem a natureza é imitá-la vivamente, ativamente, pois a Natureza é concebida como espírito vivente, espírito produtor. “[...] O sentido pelo belo supremo”, como diz GOETHE, o qual a “[...] força representativa do homem não abrange”, reside assim “[...] na força ativa mesma” (GOETHE 2008: 62). “Imitar a natureza” implica, pois, seguir o *modo* como as obras da Antiguidade foram produzidas, não as obras mesmas, não seu aspecto meramente epidérmico. No limite, não se trata de *imitar* o “o que”, mas o “como”, pois “imitar” aqui não se limita àquilo que se vê com os olhos. As “[...] artes não imitam o que se vê com os olhos, mas se voltam para aquela Razão, da qual consiste a Natureza e segundo a qual ela age”, diz GOETHE, daí “[...] pôde Fídias construir deus, embora ele não imitasse o que se vê no sensível, mas concebesse no espírito como Zeus mesmo apareceria, se encontrasse nosso olhar” (GOETHE 1991: 835). Tanto em um quanto em outro campo trata-se de realçar aspectos produtivos, criativos, portanto, e assim ambas as esferas são concebidas como infinitudes.

Poder-se-ia apontar concepção correspondente em KANT com as duas maneiras de conceber a natureza, valendo-se, assim, da distinção de um olhar mecânico (ou lógico) próprio dos *juízos determinantes*, os quais permitem a continuidade do conhecimento, e do olhar técnico (ou artístico) dos *juízos reflexionantes*³, os quais, embora busquem elevar-se ao universal, não conseguem alcançar quaisquer conceitos,

³ *Juízos reflexivos* enquanto juízos em que só o particular é dado, “[...] para o qual ela deve encontrar o universal” (KANT 2005: 23). Em oposição, *juízos determinantes* são juízos possuidores do universal, “[...] regra, princípio ou lei [...]” (KANT 2005: 23). A atividade do juízo reflexionante não é subsumir o particular no universal, como ocorre na aplicação *determinante* de um conceito, pois seu princípio não é deduzido de conceitos apriorísticos, como o são os juízos pertencentes à faculdade de conhecimento teórico da *Crítica da razão pura*, não são juízos lógicos, não produzem juízos de conhecimentos (teóricos ou práticos).

detendo-se em uma reflexão geral sobre as formas. Em *Sobre a morfologia*, a partir da diferenciação dos termos *Gestalt* e *Bildung*, “forma” e “formação”, afirma Goethe:

O alemão tem para o complexo da existência de um ser real a palavra forma [*Gestalt*]. O alemão abstrai com este termo o movimento, supõe que um constructo formado por unidades afins seja definido, fechado e fixado em suas características. Se observarmos, porém, todas as formas, especialmente as orgânicas, nós descobrimos então que em parte alguma se encontra algo que perdure, permaneça em repouso ou esteja concluído, mas que, pelo contrário, tudo oscila em um movimento incessante. Daí decorre a necessidade de utilizar, em nossa língua, a palavra formação [*Bildung*], tanto para nos referirmos ao que já está acabado quanto para aquilo que se encontra em processo de produção. Se quisermos introduzir uma Morfologia, não podemos então falar em forma [*Gestalt*], mas sim fazer uso da palavra apenas quando pensarmos na Ideia, no conceito ou na experiência como algo fixo por apenas um instante. Aquilo que se formou logo se transforma outra vez, e, se quisermos atingir de algum modo uma intuição viva da natureza, temos que nos manter tão móveis e tão plásticos quanto ela própria (GOETHE 1989: 13).

Do trecho acima depreende-se que a partir do reconhecimento de que “tudo oscila num movimento incessante”, ou seja, a partir de uma concepção da natureza que advoga uma visão não estática, há de se ter, por outro lado, igualmente uma outra concepção na apreciação da natureza, uma contemplação igualmente não estática. A concepção viva da natureza goethiana implica assim, ainda, um novo modo de conhecer, um novo modo de apreender a natureza, que não parte da admissão de um fundamento último das coisas, uma *Gestalt*. A percepção da Natureza deve acompanhar o movimento da própria natureza, seu contínuo devir, e não abstrair, numa concepção fechada, daquilo que no fenômeno se apresenta como movimento. Ainda que seja tendência natural do homem, o modo de proceder do “[...] senso comum universal” é caracterizado como cômodo pelo poeta: diz Goethe que o “[...] homem encontra-se no meio dos efeitos e não pode se abster de perguntar pelas causas; como criatura cômoda que é, agarra-se ao que está mais próximo como se este fora o melhor, tranquilizando-se com isso” (GOETHE 1991: 828).

Diante desta concepção, não se pode submeter os fenômenos em contínua transformação a julgamentos transcendentais pelo sujeito, atribuindo-lhes características que estes não possuem. Devemos nos manter “móveis e plásticos de acordo com o exemplo que a Natureza nos dá”, como dito acima, isto é, deve-se acompanhar o movimento, a *formação* da natureza, não a submetendo a juízos alheios ao fenômeno, a

uma *Gestalt*. Em *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, Goethe diz que assim “[...] que o homem se apercebe dos objetos, ele os contempla em referência a si próprio, e com razão. Entretanto, este “[...] modo totalmente natural de ver as coisas e de julgar parece ser tão fácil quanto necessário, e, ainda assim, ao adotá-lo, expõe-se o homem a mil erros, os quais frequentemente o envergonham e tornam a vida amarga”. Diante da contemplação da natureza, deve-se sempre indagar, como Goethe em sua *Máxima*: “É o objeto ou é você, que aqui se exprime?” (Id.: 827), alertando para o erro da concepção unilateral que frequentemente subjuga o fenômeno ao sujeito, exprimindo assim não um juízo sobre a Natureza mesma, mas sobre si próprio. É assim na observação apurada, no intercâmbio observador e observado, num movimento contínuo que, segundo Goethe, se dá o conhecer. Não há aqui espaço para unilateralidades, o “[...] fenômeno não está dissociado do observador, pelo contrário, está intricado e envolvido na mesma individualidade” (Id.: 922), pois “[...] logo se perde o critério”, se “[...] o homem como tal contempla as coisas em referência a si mesmo”, “[...] levando diferentes objetos a uma determinada relação palpável que eles, a rigor, não tem um com o outro” (GOETHE 1998: 380). Segundo GOETHE, portanto, se se quer apreender bem os objetos, não deve ocorrer imposição do sujeito: o conhecimento deve construir-se *com* os próprios objetos, acompanhando suas mudanças.

Se a natureza é viva, se consiste num eterno devir, e se, segundo o poeta, também a apreensão da natureza pelo sujeito deve acompanhar o movimento do mundo natural, poder-se-ia perguntar: também o conhecimento do Absoluto é inalcançável? Se se afirma com GOETHE, por um lado, o contínuo devir do mundo natural e, por outro, a não sujeição dos objetos pelo sujeito, a resposta é afirmativa: assim, da inescrutabilidade do objeto deriva também a impossibilidade de encontrar um sistema fechado do saber. “A natureza reserva-se tanta liberdade que nós, com conhecimento e ciência, não conseguimos apreendê-la completamente ou acué-la” (GOETHE 1991: 799), para lembrar as palavras do poeta. O limite do conhecer absoluto encontrar-se-ia, pois, na metamorfose da natureza e na exigência do sujeito acompanhar este movimento. Apesar disso, Goethe reconhece que esta concepção da impossibilidade do homem (finito) apreender a natureza (infinita) é o mais próximo que se pode chegar da perfeição: “Aquele que com inteligência se qualifica como limitado, é o que está mais próximo da

perfeição” (Id.: 917), “A mais linda alegria do homem pensante é investigar o investigável e venerar calmamente o que não é investigável” (Id.: 919).

A inesgotabilidade do conhecer não é, portanto, motivo de paralisação diante do mundo, pois mesmo que não seja possível descobrir um fundamento último por detrás dos fenômenos – já que todo método que pressuponha a submissão da natureza a um sistema fechado é negado –, é possível uma contínua aproximação, ou ainda, como se verá, uma *vivência* do absoluto, através da intuição do Todo nas Partes.

As interdependências se aclaram quando da relação particular/universal. Retomando as relações de correspondências entre arte e natureza, verifica-se que a arte, enquanto manifestação particular, não é, segundo GOETHE, uma degeneração do todo da natureza. Esta complementaridade entre arte e natureza parte do princípio que “Universal e Particular coincidem” como diz uma *Máxima* (Id.: 823). O belo é caracterizado como uma “[...] manifestação das leis secretas da natureza, as quais sem essa aparição teriam permanecido eternamente secretas” (Id.: 749). O que esta *Máxima* sugere é que justamente através da forma visível e acabada da arte se torna possível desvendar os segredos que escondem a natureza, pois estes não se revelam para o olhar no mundo natural. É a arte que realiza o que a natureza não consegue realizar. É, portanto, através do particular que se pode apreciar a atividade infinita da natureza. Goethe diz que “[...] todo belo da arte é, em pequena escala, uma cópia do belo supremo, no todo da natureza” (GOETHE 2008: 62), que toda a natureza “[...] seria para nós o belo supremo”, “[...] se pudéssemos abrangê-la por um instante” (Ibd.).

É, pois, possível apreender no fenômeno a Ideia, pois há, em Goethe, uma conexão profunda entre o fenômeno e a Ideia: o Absoluto *está* no mundo imanente, não por “de trás” do fenômeno. GOETHE diz que o “[...] mais importante é que o fato já é teoria. O azul do céu nos revela os fundamentos da lei da cromática. Que não se procure nada por detrás dos fenômenos, eles mesmos são a teoria” (GOETHE 1991: 824) ou ainda: “Do Absoluto em sentido teórico não falo, mas devo afirmar que aquele que o percebe no fenômeno e o mantém sempre nos olhos, experimentará a partir daí muitas grandes vitórias” (Id.: 761). O fenômeno, ou o “gerado” – *Gezeugte* – para usar terminologia goethiana, é de tal modo compreendido com um sentido positivo que o poeta chega mesmo a dizer que ele poderia ser mesmo mais excelente que o “gerador” – *Zeugende*: “[...] Uma forma espiritual não é de forma alguma reduzida, se ela emerge do

fenômeno, se se pressupõe que seu emergir é uma verdadeira geração, uma verdadeira reprodução”, assim, o que é “[...] gerado não é menor que o gerador” e a “[...] vantagem da geração viva é que o gerado pode ser mais excelente que o gerador” (Id.: 836). Como aponta Sabine MAINBERGER, os “fenômenos primevos” de Goethe “não são arquétipos ou verdades eternas, mas fenômenos sensíveis; pertencem à experiência” (MAINBERGER 2010: 213). Este aspecto no modo de conceber a relação entre o Absoluto e o fenômeno chama também a atenção de BAKHTIN, a concepção “plástica” do pensamento goethiano, a qual permite tornar visível qualquer Ideia.

Para Goethe, as noções e as idéias mais complexas e elaboradas sempre podem ser representadas de uma *forma visível*, por meio de um esboço, de um desenho esquemático ou simbólico. Todas as idéias propriamente científicas e as construções do espírito estão expressas em Goethe em forma de esquemas, de esboços e de desenhos precisos [...] Não há fundamentos de uma visão filosófica do mundo que não possam expressar-se na forma de uma imagem visual, simples e clara [...] Assim portanto, Goethe queria – e sabia – perceber tudo com os olhos. O invisível não existe para ele (BAKHTIN 2000: 246).

O fenômeno não é, pois, entendido enquanto limitação na busca pela Ideia, ao contrário, é o próprio veículo: se não permite alcançar o Todo, permite ao menos uma espécie de *intuição* do Todo nas Partes, as quais, entretanto, não podem ser propriamente conhecidas.

Portanto, a *intuição* do Absoluto se torna possível a partir da concepção de que o Absoluto se manifesta no fenômeno. O próximo passo – se não se quer estabelecer uma mera visão negativa do mundo, desacreditando a possibilidade de qualquer conhecimento devido à contínua metamorfose das coisas – é estabelecer a possibilidade de uma apreensão indireta do Absoluto – e aqui Goethe também se vale do importante conceito de *símbolo* – uma representação indireta. Assim, se, por um lado, reconhece-se a impossibilidade de *conhecer* o Absoluto, por outro lado, a resposta é positiva quanto à sua apreensão, com o complemento de que esta apreensão seja indireta, intuitiva, ou, como chama Goethe, *empática*.

Também no *juízo reflexionante*, outrora aludido, vige a concepção de que não obstante uma tendência para o infinito, qualquer exposição possível permanece indireta. O *juízo reflexionante* é, segundo KANT, “[...] um campo ilimitado, mas também inacessível para o conjunto da nossa faculdade de conhecimento” é “[...] campo do

supra-sensível, no qual não encontramos para nós qualquer território e por isso no qual, nem para os conceitos do entendimento nem da razão possuímos um domínio para o conhecimento teórico” (KANT 2005: 19-20). Os *juízos reflexionantes* apontam, assim, para o supra-sensível, porém com o contraponto de que o supra-sensível permaneça incognoscível, que mantenha sua opacidade. Para lembrar Lebrun: “Quer isso dizer que o juízo reflexionante começa a perfurar o mistério do supra-sensível? Evidentemente não: a opacidade do supra-sensível permanece inteira” (LEBRUN 2001: 73-74). Neste momento Kant se vale ainda da distinção entre *símbolos* e *esquemas*, no qual, por um lado, *Symbol*, é espécie de representação indireta do conceito, exposição por analogia (*Analogie*), conceito indemonstrável, “[...] modo de representação intuitivo” (KANT 2005: 196), o qual “[...] não contém o esquema próprio para o conceito, mas simplesmente um símbolo para a reflexão” (Id.: 197); por outro lado, os *esquemas* permitem uma expressão adequada, onde a imaginação oferece *esquemas* que são adequados e nos quais podem se mostrar.

Todas as intuições que submetemos a conceitos *a priori* são ou *esquemas* ou *símbolos*, dos quais os primeiros contêm apresentações diretas, e os segundos apresentações indiretas do conceito. Os primeiros fazem isso demonstrativamente e os segundos mediante uma analogia [...] Toda *hipotipose* (apresentação, *subjectio sub adspectum*) enquanto sensificação é dupla: ou *esquemática*, em cujo caso a intuição correspondente a um conceito que o entendimento capta é dada *a priori*, ou *simbólica*, em cujo caso é submetida a um conceito, que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada (KANT 2005: 196).

Chega-se, assim, à segunda parte da citação de Goethe, com a qual inauguramos o presente texto. Após dizer que a “natureza, assim como a arte, permanece sempre infinita para o nosso entendimento”, Goethe acrescenta: ela é “contemplada, sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida”. Segundo GOETHE, portanto, embora permaneça ainda um abismo entre o sujeito e as coisas, isto é, embora se parta do reconhecimento que alcançar o Todo está além de nossas possibilidades e de que não podemos exprimir “em palavras sua essência, seu mérito”, torna-se possível uma *vivência*, um *sentimento* do Todo. O que o poeta recusa, pois, é a mera apreensão conceitual da Totalidade, apontando para a incapacidade de traduzir a *infinitude* através de conceitos, sendo possível apenas uma *vivência*, uma *intuição* do Infinito.

Esta ideia, por sua vez, permite uma inferência com a noção de *sublime*: se, por um lado, GOETHE afirma que o “[...] sublime, progressivamente isolado através do conhecimento, não se apresenta mais facilmente reunido em nosso espírito”, por outro lado, aponta que “[...] gradualmente somos conduzidos à vizinhança do que é mais elevado, da Unidade a qual plenamente nos eleva à empatia do Infinito (GOETHE 1991: 909-910). Neste sentido, pode-se tomar a caracterização goethiana em um texto da juventude, *Sobre a arquitetura alemã*, de 1772. Nele, Goethe recusa a mera apreensão *conceitual* da obra de arte, apreensão atenta às regras impostas pela tradição estética, em favor de uma fruição – ou interpretação – atenta ao inaudito, ao não traduzível. GOETHE descreve este sentimento:

Quando fui pela primeira vez à catedral, eu tinha a cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto. Eu louvei a harmonia das massas e a pureza das formas por ouvir falar, era um inimigo declarado das arbitrariedades confusas dos adornos góticos. Sob a rubrica “gótico”, semelhante a um verbete de dicionário, juntei todos os mal-entendidos sinonímicos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado, que sempre vinham à minha cabeça. Nada mais sensato do que um povo que designa todo o mundo estranho de bárbaro, que chama tudo o que não cabe em seu sistema de gótico, desde os bonecos e figuras torneadas com que os nossos cidadãos honrados adornam as suas casas até os sérios restos da arquitetura alemã mais antiga, sobre a qual, por causa de alguns rabiscos aventureiros, afinei com o coro geral: “Totalmente esmagada pelo adorno!” Assim, ao prosseguir meu caminho, fiquei apavorado diante da visão de um mostro disforme e encrespado. Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela! *Uma impressão total e grandiosa preencheu a minha alma, impressão que eu certamente pude saborear e desfrutar mas não conhecer e esclarecer*, porque consistia em milhares de particularidades harmoniosas entre si (2008: 43, grifo nosso).

O modo como Goethe expõe o sentimento com que foi tomado ao contemplar a catedral de Estrasburgo, descrito em termos da dificuldade do “[...] espírito humano quando a obra de seu irmão é tão sublime que ele apenas deve se ajoelhar e adorar” (GOETHE 2008: 43), poder-se-ia dizer, se aproxima da ideia kantiana do *sublime*. Como o belo, o sublime também compartilha estas características: apraz por si próprio; pressupõe um juízo de reflexão; a contemplação é desinteressada; é singular e universalmente válida; reivindica o sentimento de prazer, mas não o conhecimento do objeto (KANT 2005: 89-90). Entretanto, o sublime incorpora uma particularidade que não aparecia na Analítica do Belo. Esta característica é a da *infinitude*. “Se medirmos novamente o nobre, o grandioso e o belo segundo a altura onde quase não são mais alcançáveis para a nossa

capacidade de apreensão, o conceito do belo passa para o conceito de sublime” (GOETHE 2008: 62). Segundo KANT, o

[...] belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, à medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da razão (KANT 2005: 90).

Ao descrever o sublime como “[...] o que é *absolutamente grande*” (Id.: 93) em todos os sentidos, sem que se tenha de procurar um padrão de medida fora dele, o objeto que conduziria ao sentimento do sublime revela que a imaginação é impotente, pois não consegue alcançar a totalidade⁴. Como dirá KANT, de um lado, a faculdade de imaginação aspira a um progresso até a infinitude, e a razão, de outro lado, tem uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real (Id.: 96). A imaginação, atrelada que permanece ao mundo sensível – e, portanto, às grandezas relativas – não consegue compreender o ilimitado, ou seja, não consegue fornecer imagens para o Absoluto. Nossa faculdade de avaliação não alcança, por isso, uma compreensão, pois esta grandeza está fora de nosso poder de alcance, o “poder inteiro” da faculdade da imaginação é “[...] inadequado às idéias da razão” (Id.: 102). Aqui, portanto, a operação com a imaginação é diversa daquela ocorrida em relação ao belo, pois no caso do sublime é a imaginação que – depois de percebida sua impotência em fornecer imagens para o Absoluto – está submetida à razão:

[...] do mesmo modo como a faculdade de juízo estética no ajuizamento do belo refere a faculdade da imaginação, em seu jogo livre, ao entendimento para concordar com seus *conceitos* em geral (sem determinação dos mesmos), assim no ajuizamento de uma coisa como sublime ela refere a mesma faculdade à *razão* para concordar subjetivamente com suas *idéias* (sem determinar quais), isto é, para produzir uma disposição de ânimo que é conforme e compatível com aquela que a influência de determinadas idéias (práticas) efetuará sobre o sentimento (KANT 2005: 102).

⁴ Vale lembrar o registro de Goethe na obra *Viagem à Itália*: “Na basílica de São Pedro, logrei compreender como a arte, assim como a natureza, é capaz de abolir toda e qualquer noção comparativa de medida” (GOETHE 1999: 158-159).

O sentimento advindo desta inadequação da faculdade da imaginação à exposição da ideia é um sentimento de impotência. E se encontra aqui o motivo de o prazer no sentimento sublime só surgir indiretamente, “prazer negativo”, para usar terminologia correta, pois, comparado com o belo - que dava origem a um sentimento de “promoção da vida” e, por isso, “[...] vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica” (KANT 2005: 90) que mantinha o ânimo em serena contemplação -, o sublime é produzido por uma “inibição das forças vitais” e relaciona-se a um “movimento do ânimo” comparado a um abalo. Aqui “[...] se coloca para nós algo inacabado, monstruoso, onde justamente esse inacabamento nos recorda a incapacidade humana tão logo pretende construir algo gigantesco”, dirá Goethe, sobre a catedral de Estrasburgo (KANT 2008: 241). Contudo, é justamente deste sentimento de impotência ante a grandeza que fará despertar, no espectador, a possibilidade dele encontrar em si mesmo algo que o possa elevar frente a tal grandeza. Ele encontrará isto em sua liberdade, em contraponto com a necessidade da natureza. Ora, dado que a imaginação não conseguiu apresentar a infinitude, a razão atinge, em ideia, o infinito. A infinitude do mundo natural exige que o sujeito, mesmo enquanto finito, caminhe sempre em direção a uma aproximação maior em relação ao fenômeno. O sujeito é finito, porém sua busca é infinita. A inesgotabilidade do mundo natural exige neste esquema goethiano igualmente uma inesgotabilidade na apreciação da natureza. O sentimento do sublime é, assim, um sentimento de prazer no desprazer: desprazer, pois se liga primeiramente a um sentimento de inadequação da faculdade da imaginação em compreender o ilimitado; e um prazer, advindo da concordância deste ilimitado com ideias racionais, apontando para algo que se encontra além do mundo fenomênico, em que o ânimo sente a sublimidade de sua destinação.

Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tornar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza de seu *domínio*, e contudo também ao mesmo tempo encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade; assim também o caráter irresistível de seu poder dá nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa

daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força (KANT 2005: 108).

A sublimidade, portanto, não permite alcançar o supra-sensível, porém permite uma *vivência*, uma espécie de *correspondência* da força que atua no mundo (objeto) e em mim (sujeito). “*Renunciar a conhecer o supra-sensível*”, como aponta LEBRUN, “[...] não proíbe, de modo algum, de situar-se em relação a ele” (LEBRUN 2001: 72). O sublime não está ligado, assim, à representação de qualquer objeto, à sua presença, mas a um sentimento. Por isso, diz KANT, de uma pessoa incapaz de contemplar o belo se diz que “não tem gosto” e, do sublime, que “não tem sentimento”. A apresentação da sublimidade é encontrada no ânimo, na disposição do espírito, pois não se deve procurar o absolutamente grande em nenhuma forma sensível, já que ela “[...] concerne somente a idéias da razão” (KANT 2005: 91). Ou seja, o fundamento do sublime é encontrado em nós, na maneira de pensar: sublime, “[...] é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos” (Id.: 96). A Analítica do Sublime kantiana, onde o supra-sensível é *vivenciado*, mas não *manifestado*, ficando, portanto, apenas na “idéia da razão”, se aproxima, poder-se-ia dizer, da descrição goethiana da catedral de Estrasburgo, “[...] cujos segredos podemos apenas sentir” (GOETHE 2008: 47). Também em Kant o belo é apenas sentido, porém não conhecido.

Mais tarde ainda, GOETHE irá corroborar as impressões da juventude, em um texto de 1823, defendendo o estilo “algo anfigúrico” de sua descrição e fruição juvenil como desculpável, pois se tratava de um exercício para “expressar algo inexpressável” (GOETHE 2008: 243)⁵. No mesmo ano, ao contrapor-se ao “manual” das belas-artes de Sulzer⁶, trabalho no qual, segundo GOETHE, “[...] não é feito nada para ninguém, a não ser para o estudante que procura elementos e para o frívolo diletante segundo a moda”

⁵ “Certamente é natural que, junto a esses estudos renovados da arquitetura alemã do século XII, eu recorde mais de uma vez a minha jovem adesão à catedral de Estrasburgo, que me alegre por ter escrito um texto na época, em 1773, a partir de um entusiasmo imediato e que, numa leitura posterior, não precise me envergonhar dele: pois eu tinha sentido as proporções internas do todo, eu percebia igualmente o desenvolvimento dos adornos particulares, justamente a partir deste todo e percebi, depois de uma longa observação reiterada, que uma das torres construída numa altura suficiente, carecia todavia de seu acabamento mais próprio. Tudo isso certamente concordou de modo completo com as novas convicções dos amigos e com as minhas próprias. E se aquele ensaio permite perceber em seu estilo algo anfigúrico, certamente pode-se desculpá-lo pela tentativa de expressar algo inexpressável” (GOETHE 2008: 242-243).

⁶ Trata-se da obra *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, de Johann Georg Sulzer.

(Id.: 51), Goethe defende novamente uma teoria da arte que não descarte o sentimento, o imprevisível, o indizível da arte: “Que Deus conserve os nossos sentidos e nos preserve da teoria da sensibilidade” (Id.: 56).

Trata-se aqui do reconhecimento da impossibilidade de explicar o belo natural e artístico⁷, do reconhecimento – e aqui, poder-se-ia dizer, Goethe é bastante kantiano – do fato que a “[...] beleza nunca pode tornar-se clara acerca de si mesma”, como colocado numa das máximas (Id.: 256). É tarefa da arte, pois, reconhecer este não investigável como parte constituinte e recolher deste modo “[...] uma teoria viva”, “[...] verdadeira influência das artes sobre o coração e o sentido” (Id.: 56).

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, São Paulo Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- _____. Maximen und Reflexionen. In: *Werke*. Band 17. München, Wien, Carl Hanser Verlages, 1991.
- _____. Die Absicht Eingeleitet. *Werke*. Band 12. München, Wien, Carl Hanser Verlages, 1989a.
- _____. Einwirkung der neueren Philosophie. *Werke*. Band 12. München, Wien, Carl Hanser Verlages, 1989b.
- _____. Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt. *Werke*. Frankfurt, Insel Verlag, 1998.
- _____. *Viagem à Itália*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1999.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.
- _____. *Crítica da razão pura. Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- LEBRUN, Gerard. *Sobre Kant*. São Paulo, Editora Iluminuras LTDA, 2001.
- LIMA, L. C. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro, editora 34, 1995.
- MAINBERGER, Sabine. “No redemoinho da tendência espiral” – Questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe. In: *Estudos Avançados* 24 (69), 2010, 203-218.
- SCHELLING, F. J. W. *La relacion de las artes figurativas con la naturaleza*. Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- WINCKELMANN, J. J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart, Reclam, 1999.

Recebido em 21/01/2011

Aprovado em 07/02/2011

⁷ „Die Unmöglichkeit, Rechenschaft zu geben von dem Natur- und Kunstschönen“ (GOETHE 1991: 942).

Desde 1970: Contribuição Alemã à Historicização do Presente

German Contribution to Historization of the Present since 1970

Pedro Dolabela Chagas¹

Abstract: In this article I analyze the synchronic presence, within the German academic production of the last decades, of works which can be together understood as part of an uncoordinated effort of epistemologic renewal and historization of the artistic episteme. From the contributions of different authors I synthesize the constitutive lines of those two issues, which were distinct, although convergent in their consequences for the comprehension of art and critique. First, I show how the epistemologic renewal was intermeshed with new patterns of perception of time and with the scientific concept of emergence; then, I discuss how the historization of the artistic episteme was strongly devoted to the institutional critique. Throughout the article, I highlight the critical component of those two forms of historization, both of which were motivated by a sense of dissatisfaction with the current condition – in the 1970s and 80s – of the aesthetic thought.

Key-Words: Aesthetics; Art History; Literary Theory; Contemporary Thought

Resumo: O artigo analisa a presença sincrônica, na produção acadêmica alemã das últimas décadas, de trabalhos que, em conjunto, podem ser compreendidos como parte de um esforço não-coordenado de renovação epistemológica e de historicização da episteme artística. Das contribuições de autores diversos são sintetizadas as linhas de constituição daquelas duas grandes problemáticas, que foram distintas, porém convergentes, em seus desdobramentos para a compreensão da arte e da crítica de arte. De um lado, mostra-se a imbricação da renovação epistemológica com novos padrões de percepção do tempo e com o conceito científico de “emergência”; de outro, vê-se como a historicização da episteme artística esteve fortemente dedicada à crítica institucional. Ao longo da apresentação, dá-se destaque ao componente crítico daquelas duas formas de historicização, motivadas, como elas foram, pela insatisfação com a condição atual – nas décadas de 1970 e 1980 – da arte e do pensamento.

Palavras-chave: Estética; História da Arte; Teoria Literária; Pensamento Contemporâneo

¹ Doutor em Literatura Comparada pela UERJ e em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista/BA. E-mail: dolabelachagas@gmail.com

Que resposta obteria o observador que, ao se debruçar sobre a produção intelectual alemã das últimas décadas, nela procurasse detectar temas, problemas ou inquietações comuns que, em conjunto, indicassem uma contribuição original ao pensamento contemporâneo? Da produção veiculada a partir de 1970, o que se poderia considerar uma contribuição alemã ao pensamento contemporâneo? Quais questões, leituras e abordagens da matéria humanística se estabeleceram, naquela produção, como um traço comum, uma problemática comum? O que teria, por fim, dado a marca das gerações de intelectuais alemães consagrados a partir da década de 1970, determinando a sua relevância para o debate atual?

Colocar tais perguntas é mais fácil do que respondê-las. Sabemos o quanto o tempo sincrônico é escorregadio: tentar apreendê-lo é cometer omissões, precipitações, incorrer no esquecimento... A própria circunscrição à Alemanha tem certa ambiguidade, dada a rede de trocas que caracteriza o cenário intelectual contemporâneo. Diante da relativa perda de especificidade das produções intelectuais nacionais, o termo “alemão” se limita, por um lado, ao referente geográfico e linguístico – i. e. aos trabalhos de autores alemães, dos quais, contudo, não se depreende um pensamento univocamente “alemão”. Por outro lado, é possível que, ao alinharmos autores próximos no tempo, notemos algumas convergências que revelem um quadro de temas comuns e de preocupações semelhantes com o estado atual do conhecimento. Haveria, assim, um espaço de co-pertencimento, de **compossibilidade** de certa parcela da produção intelectual alemã recente: ao destacarmos seletivamente o pensamento sobre a arte, acreditamos que esta busca comum se revela na historicização da herança intelectual do Iluminismo e do Romantismo. Pois nota-se que, nas últimas décadas, grandes intelectuais alemães se dedicaram a investigar a especificidade histórica do pensamento moderno sobre a arte e a literatura, assim como do tipo de produção artística que ele fomentou (na interseção entre práticas artísticas e conceitos estéticos). Eles empreenderam, desse modo, uma leitura compreensiva da **episteme** artística moderna, trabalhando para que ela recebesse contornos conceituais precisos e mitigando, desse modo, as suas pretensões à universalidade.

De maneira geral, dois tipos diferentes de historicização saltam aos olhos: a historicização epistemológica e a historicização conceitual. Entre uma e outra cabe uma distinção apenas heurística, pois elas tendem a se misturar. Para as nossas finalidades, chamaremos de epistemológica a historicização dedicada a intervir nos modos consagrados de produção do conhecimento, propugnando novos padrões de descrição e explicação dos fenômenos sociais. Nessa direção, por mais que os autores colocados sob este rótulo tenham se dedicado à análise do concreto, eles aqui nos interessam pelas suas contribuições à reorganização do saber, e não pela abordagem da matéria empírica. Por sua vez, chamamos de historicização conceitual aquela que, orientada para a análise do particular, denunciou o caráter historicamente específico dos conceitos herdados da tradição, acusando a instabilidade da sua pertinência ao presente – o que levaria, em alguns casos, à produção de novos conceitos para a lida com objetos cujo estudo teria sido deturpado pelos conceitos antigos. Com isso, os próprios objetos apareciam reconfigurados – e historicizados.

Aquela primeira forma de historicização envolveu a elaboração, pelas ciências humanas, de teorias ancoradas em versões mais ou menos claras do conceito de “emergência”, ou seja, de teorias que procuravam compreender o **nov**o como resultante do agenciamento de elementos que, co-presentes num mesmo campo, dão origem, em sua interconexão, a algo que nenhum deles poderia produzir individualmente: em tais teorias, a “emergência” deixava o seu berço científico para refundar os padrões analíticos das humanidades, num processo ainda pleno de atualidade. Por seu turno, a segunda implicou na revisão das relações entre os conceitos estéticos e a análise dos objetos artísticos, ao abordar as maneiras pelas quais conceitos e objetos subsistem em conjunto. Uma e outra serão tratadas ao longo deste ensaio.

É claro que, ao alinharmos estes dois tipos de historicização, não pretendemos abarcar a “totalidade” da produção intelectual alemã das décadas recentes. Isso seria impossível. Nosso objetivo é o de situar, em planos comuns, os trabalhos de autores que, mais ou menos simultaneamente, desenvolveram pesquisas convergentes. Com isso, pretendemos dar visibilidade a certa *Stimmung* da academia alemã contemporânea – uma entre tantas outras –, dando destaque, entretanto, a autores já conhecidos na academia brasileira, a outros que começam a ser divulgados, e a outros ainda quase anônimos por

aqui. Ficaremos felizes se a visibilidade que conferirmos a certas linhas recentes de orientação de o pensamento alemão aumentar a visibilidade daqueles últimos.

1. Historicização epistemológica: Koselleck, Kittler, Iser, Luhmann

O que significa “historicizar”, que impulso compele a este gesto? A resposta é importante para a nossa exposição, pois estaremos tratando da necessidade que o campo estético e literário sentiu, a partir da década de 1970, de historicizar vários elementos do legado filosófico iluminista e romântico. Para as finalidades deste ensaio, não estabeleceremos uma distinção cortante entre os conceitos estéticos herdados do Iluminismo e do Romantismo, pois eles foram historicizados em bloco após terem se mesclado em sua disseminação de “longa duração”. Quando, por exemplo, os conceitos de “obra” e “autor” se tornaram objeto do escrutínio de Roland Barthes e Michel Foucault (o que ocorreu apenas na década de 1960, atestando o seu longo predomínio epistêmico), já não se fazia distinção entre as suas diferenças iniciais nas obras dos pensadores que, na passagem do século XVIII para o XIX, fundaram a episteme artística moderna. Da mesma maneira, foi a um amálgama histórico – em que a diversidade inicial dos conceitos foi homogeneizada pela longa reiteração do seu uso – que responderam os autores que passaremos a analisar. A vontade de destravar as suas consequências indesejadas foi o que levou a uma escavação crítica do aparato conceitual das teorias da arte desenvolvidas, na Alemanha, aproximadamente entre 1780 e 1830. Tais teorias teriam levado a arte, ao longo do seu processo de institucionalização, a um estado de dogmatização conceitual: a vontade de explicitar tais consequências motivou a recente historicização da episteme artística.

Podemos dizer que historicizar

não significa promover uma relativização grosseira que afirma o fato óbvio de que toda situação específica é diferente de todas as outras e que todas as estruturas evoluem dia a dia. [É] o contrário disso. É colocar a realidade que estamos estudando no contexto mais amplo: a estrutura histórica em que se encaixa e onde funciona. (WALLERSTEIN 2007: 122)

No trabalho de historicização, a investigação dos padrões herdados de pensamento serve como propedêutica ao escrutínio de impasses vividos no presente. Trata-se de uma intervenção na continuidade pacífica de uma tradição intelectual cuja permanência epistêmica teria passado – assim se considera – a provocar dificuldades imprevistas. A recente historicização alemã da episteme iluminista-romântica foi, desse modo, um gesto pelo qual o presente renovou a sua consciência-de-si. Através da historicização epistemológica e da historicização conceitual inaugurou-se uma sensibilidade questionadora dos pressupostos estéticos, políticos e epistemológicos que circunscreviam o pensamento e a prática artística a uma tradição cujos contornos começavam, por volta de 1970, a ser delimitados, mitigando-a em as suas pretensões à universalidade. Não por acaso, a investigação da especificidade histórica dos conceitos estéticos ocorreu no mesmo momento em que o *status* da “alta cultura” se tornava incerto – entre outros motivos, pelo incremento vertiginoso da cultura oral e visual pelos *media* que substituíam a imprensa como meio principal de produção da cultura, conforme apontava o trabalho pioneiro, ainda que afoito em suas conclusões, de Marshall McLuhan.

Daqueles dois tipos de historicização, analisemos inicialmente o amplo trabalho de renovação epistemológica desenvolvido paralelamente e em sintonia com a historicização da problemática estética. Em comum, Koselleck, Kittler, Iser e Luhmann – autores que abordaremos inicialmente – nos interessam pelas suas novas formas de descrição e explicação dos fenômenos. Este é o recorte seletivo pelo qual os leremos: para além do tratamento da matéria empírica, destacaremos as suas estratégias de redescrção do real, pelas quais eles intervieram na produção do saber em suas áreas de conhecimento. Não se trata, portanto, de estabelecer convergências entre os conteúdos dos seus trabalhos, mas entre os seus gestos de intervenção.

Partamos da historicização da percepção do tempo por Reinhardt Koselleck. Em KOSELLECK (2004), coletânea de textos publicados entre 1965 e 1979, o seu estudo das concepções ocidentais de futuro demonstrava que, se a percepção do tempo e a narração da história mudam em conjunto, havia perpassado a modernidade uma percepção do tempo dominada pelo conceito político de “revolução”. O cronotopo revolucionário havia

fomentado uma redescritção ampla do passado e dos processos sociais correntes, sob o prisma da ação transformadora orientada para o futuro. Para nós, é notável o próprio fato de que Koselleck tenha colocado em perspectiva a atuação da revolução na constituição do cronotopo do “tempo histórico”, o que implicava historicizar uma percepção do tempo que, reinante há duzentos anos, tornara-se normalizada – e com isso invisível. É notável, em outras palavras, que ele a tenha observado à distância, o que revelava o enfraquecimento relativo da força epistêmica daquele cronotopo.

Este gesto de “colocar à distância” uma concepção predominante do tempo se integra à “história dos conceitos” de Koselleck, seu projeto maior – o que poderia colocá-lo ao lado dos autores abordados na segunda parte deste artigo. De fato isso poderia ser feito: conforme antecipamos, a distinção entre as historicizações epistemológica e conceitual é apenas heurística. Em todo caso, a sua historicização do cronotopo do “tempo histórico” traz fortes implicações epistemológicas para a teoria da arte e da literatura, pois por ela se evidencia a **autoridade do futuro** como um termo legitimador (e eventualmente naturalizado) da arte moderna e da sua analítica – o que se constata, entre outros exemplos possíveis, pela reificação, em ambas as instâncias, da “novidade” como parâmetro valorativo. Interessa-nos, portanto, o modo como Koselleck nos sensibilizou para o impacto do cronotopo revolucionário – da referência ao futuro – sobre a produção do **saber** sobre a arte, na interrelação entre a conceitualização do objeto-arte (pelos artistas e pela crítica e teoria da arte) e a produção dos objetos artísticos: interessa-nos, em outras palavras, a contribuição epistemológica de Koselleck à análise histórica da arte e da literatura.

Quando o futuro passou a determinar a percepção coletiva do tempo, o presente foi reduzido a um instante provisório em direção a um devir moldado pela ação humana. Daí vieram os grandes universais do Homem e da História, termos imediatamente politizados: no singular, tais coletivos permitiam atribuir à história o poder latente de “conectar e motivar” os acontecimentos mundanos, sob um *telos* pelo qual os agentes se sentiam responsáveis e pelo qual acreditavam estar agindo. A Liberdade, a Igualdade, a Justiça, o Progresso tomaram o lugar do local, do circunstancial, do singular: o universalismo passou a permear a percepção coletiva da história. Em sua predominância epistêmica, a Revolução conferiria o seu cronotopo e o seu *politicum* até mesmo a práticas não-previstas por uma

acepção estrita de “política”, tal como era o caso da Arte: tornou-se possível, a partir de trabalhos como o de Koselleck, compreender o discurso e a prática da arte moderna sob os padrões de pensamento e ação fomentados pelo cronotopo revolucionário, conforme ficaria claro, no século XX, nos programas das vanguardas históricas. Koselleck tornou mais visível a “longa duração” compreendida entre o século XVIII e a poética das vanguardas: naquele arco temporal – que decerto também abarca produções guiadas por outros paradigmas conceituais –, foi recorrente uma forma de politização do presente artístico que, orientada pela remissão ao futuro, destacava o artista do horizonte social mediano, elevando-o à posição recomendada por Schiller ao “jovem artista”: “Vive com teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus companheiros, mas naquilo de que carecem. [...] Pensa-os como deveriam ser quando tens de influir sobre eles, mas pensa-os como são quando és tentado a agir por eles.” (SCHILLER 1995: 55) O artista é colocado à frente do seu próprio tempo histórico, tornando-se capaz de orientar o seu devir; muito tempo depois, mas ainda sob a égide da Revolução, o manifesto cubofuturista (1912) chegaria a caracterizar o artista como um agente revolucionário, um **emissário** político: “Aos leitores do nosso povo, primitivo, inesperado. Somente *nós somos o rosto do nosso tempo*. A corneta do tempo ressoa na nossa arte verbal.” (MAIAKOVSKI 1992: 127). Revolucionário, este artista falava em nome do seu próprio tempo para **rejeitá-lo** numa estética que queria “ampliar o *volume* do vocabulário com palavras arbitrárias e derivadas (neologismos); odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós...” (MAIAKOVSKI 1992: 127).

Esta atribuição ao artista de uma posição à margem da atualidade histórica e da mediania política é vista, portanto, num e noutro extremo da escala temporal – em Schiller e em Schlegel, em Maiakovski e no simbolismo... Mas não cabe multiplicar os exemplos, e sim destacar que a plena compreensão deste quadro só se tornou possível quando o cronotopo do “tempo histórico” perdeu a sua invisibilidade e passou a ser percebido, a sua desnaturalização sugerindo que o presente viera a se tornar, ao final do século XX, mais dilatado do que o breve instante a separar um passado a ser deixado rapidamente para trás e um futuro para o qual se deveria acelerar – inaugurando o “presente alargado”, cujo diagnóstico e análise se tornariam decisivos para o trabalho de Hans Ulrich GUMBRECHT (2010).

Este recuo do cronotopo revolucionário decerto esteve ligado à quebra da confiança na teleologia que até então orientara a narrativa da história e, com ela, na segurança com que a realidade social fora julgada valorativamente. A partir dos anos 70, observa-se o esmorecimento da utopia como *métron* político: após o esfriamento do momento revolucionário de 1968 e sem qualquer “terra prometida” pela qual lutar, a onipresença do futuro deu lugar à imersão no presente. Ao invés da crítica radical à atualidade – feita em nome de uma alternativa melhor, projetada num futuro incerto – passou-se a pensar a ação dentro de um alcance temporal menor. Nalgumas proposições das ciências da natureza e das humanidades, a novidade e a mudança começaram a ser pensadas como **processos**, e não como a produção intencional da diferença. No plano epistemológico, isso suscitou uma maior atenção às características imanentes dos contextos formados e aos limites que as suas estruturas internas impõem à sua transformação. Ao serem explicados como um condensado histórico de eventos não-coordenados, os contextos (naturais ou sociais) se tornam **não-necessários**; historicamente contingentes, porém, eles ainda assim condicionam o devir, ao limitarem as direções que a transformação pode assumir: certas direções serão sempre mais prováveis do que outras; mesmo que originalmente contingente, a atualidade condiciona o devir (ainda que ela não possa antecipá-lo). Não foi por acaso que autores aparentemente tão diferentes como Luhmann e Deleuze deixaram de pensar a modificação dos contextos como o resultado de ações praticadas do exterior, localizando-a dentro da dinâmica dos próprios sistemas (a contrapelo do modelo revolucionário). E além de internalizar a mudança à dinâmica dos sistemas, tanto na política quanto na epistemologia o entrelaçamento entre a contingência e o determinismo fomentou uma atenção renovada à **singularidade** dos fenômenos e dos contextos que lhes dão origem.

Não mais necessariamente tomada como o resultado de uma causalidade externa (como a ação de um corpo sobre outro, ou de um sujeito sobre o seu ambiente), a mudança passou a ser pensada como um fenômeno relativo à própria autoprodução dos sistemas. Versões diferentes daquilo que hoje chamamos de conceitos de *self-cause* (JUARRERO 2002) vieram substituir o determinismo próprio à causação externa, por indicarem que princípios internos de causação emergem em qualquer sistema organizado, no decorrer do seu processo de gênese e estabelecimento, comandando a partir daí a sua autopoiese. A

organização do sistema emerge em seu próprio processo de constituição e com isso, novos modelos analíticos passaram, nas humanidades, a explicar os sistemas sociais como estruturas que, tendo emergido em momentos singulares da história, lograram cristalizar-se por terem sido capazes de conferir estabilidade a si mesmos e às funções sociais que representavam: neste processo de alimentação recíproca, em que o fortalecimento (inicialmente improvável) de um sistema fortalece a sua eventual necessidade (pois a sociedade passa a se orientar por ele), tem-se um modelo pelo qual as instituições eram compreendidas não como ontologicamente inevitáveis, mas como historicamente bem-sucedidas. Se os sistemas e as instituições possuem histórias pontuais, tal pressuposto levaria a pesquisa a se voltar para a apreensão do específico, retirando o singular da submissão à generalidade.

Sob esta perspectiva, passou-se a descrever os eventos a partir da teia social específica que os originou: passou-se a analisar não o que o sistema **foi**, mas o modo como ele **se processou**. Friedrich KITTLER (1990) foi um representante desta nova sensibilidade: na sua descrição da “rede discursiva” de “1800”, o Romantismo alemão, como época histórica da cultura, aparecia como um evento emergente do entrecruzamento de inúmeros dispositivos que, individualmente, não poderiam explicar ou impulsionar a sua emergência, mas que, tendo sido colocados (de maneira imprevista) numa posição de vizinhança, produziram um novo sistema literário. Individualmente, nenhum dos dispositivos trazia em si o germe do romantismo como época histórica; nenhum deles seria suficiente, portanto, para materializá-lo tal como ele se processou. Em conjunto, porém, eles produziram um agenciamento que nenhum deles, individualmente, poderia ocasionar.

Note-se que esta é uma leitura seletiva do trabalho de Kittler: ela não resgata em pormenor a sua leitura do Romantismo, a sua contribuição para os *media studies* ou a sua recepção do pós-estruturalismo francês (especialmente de Foucault, bem analisada em WELLBERY 1990). Por ela, procura-se apreciar o componente inovador do seu trabalho descritivo, em sua sintonia velada com os conceitos de *self-cause* e emergência. Desta perspectiva, vê-se que o Romantismo surge, na descrição de Kittler, pela conjunção de uma série de funções sociais inesperadamente interconectadas: a padronização do sistema de ensino, a burocratização do Estado, a institucionalização da figura do autor, o surgimento

da poética da universalidade, a figura da Mãe como *topos* poético, tais funções se interconectaram num dado momento, constituindo uma rede previamente inexistente. A se observar cada um daqueles elementos em separado, nada poderia garantir que o seu entrelaçamento fosse levar à formação da rede tal como ela veio a se estabelecer; no entanto, uma vez tendo sido formada, a rede passou a conferir um lugar e um sentido preciso a cada um deles. Ao **sintetizar** o Romantismo a partir dos seus subsistemas sincrônicos (ao fazê-lo **surgir novamente** diante do leitor), parece subjazer à proposição de Kittler a compreensão da improbabilidade inicial da sua emergência – pois o que aconteceu de certa maneira poderia ter ocorrido de outra maneira, ou mesmo jamais ter ocorrido...

Pela descrição de Kittler, a “rede discursiva” do Romantismo era apenas localmente hierarquizada: a hierarquização se dava no espaço de abrangência de cada uma das funções, e não na totalidade da rede. Enquanto época histórica da cultura, o Romantismo não teria possuído qualquer centro definido: ele teria sido o arranjo contingente de uma constelação simultânea de funções, em que cada uma delas, em seu domínio próprio, seguia um regime distinto. Centralidades e hierarquias são coisas diferentes, pois se pressupõe que um centro coordene **todo** o sistema, ao passo que, numa ordem complexa, as hierarquias não “traduzem” necessariamente o sistema em sua íntegra: elas têm um caráter local. Ainda assim, as hierarquias propulsionam a emergência de redes, tal como elas propulsionaram, segundo Kittler, a emergência da “rede discursiva” de “1800” – rede que, uma vez instituída, formaria um sistema intelectual momentaneamente totalizador. Assim, em Kittler uma multiplicidade de elementos é integrada ao quadro explicativo, complexificando-o e revelando a singularidade do fenômeno abordado a partir da “multiplicidade” inerente ao seu contexto de origem.

Também dedicada à complexidade (e à singularidade) era a teoria da leitura de Wolfgang Iser (1996), publicada originalmente em 1976. Tal como na meteorologia – para a qual duas tempestades estruturalmente semelhantes sempre diferirão mutuamente –, na Estética do Efeito de Iser não existem leituras idênticas de uma mesma obra, feitas por um mesmo leitor ou por leitores diferentes – ainda que toda leitura se assemelhe enquanto **processo**. Dessa maneira, e ainda que pertencente a um contexto distinto, Iser compartilha com Kittler uma sensibilidade descritiva semelhante, que levaria a resultados análogos: em

Kittler, o Romantismo, enquanto época da cultura, era revelado como uma contingência histórica, sendo ressaltada a historicidade específica do seu patrimônio conceitual; em Iser a leitura, enquanto **ato**, era revelada como uma contingência fenomenológica, sendo desnaturalizada a noção consagrada da diretividade da obra **sobre** o receptor. A leitura adquire imprevisibilidade, passando a corresponder ao **encontro** entre a obra e o leitor em sua contingência histórica, social e individual precisa. Iser individualizou a leitura bem mais radicalmente que Jauss, cuja ênfase nas comunidades históricas de leitores privilegiava padrões coletivos de recepção. Interessavam a Jauss as estratégias utilizadas pelos escritores para provocar o leitor contemporâneo a partir de um diálogo com o seu repertório prévio, o que explica a adoção do termo **recepção** – que não rompia com a divisão, historicamente consagrada, entre a escritura e a leitura como instâncias claramente distintas.

Em Iser esta divisão era mitigada. Não se pode sequer falar em “recepção”, pois toda leitura corresponderia ao acontecimento único provocado pelo **encontro** com a obra cujo sentido o leitor colaboraria ativa e individualmente para construir. Sob modelos analíticos genéricos, *O ato da leitura* versava sobre a **singularidade** do efeito estético – que não seria apenas único, mas também complexo:

O objeto estético se constrói através [de uma] rede [de] relações. Ele não é algo dado. [...] Se nos lembrarmos que as posições do texto [...] sempre apresentam algo determinado, sua mudança, produzida na rede das relações recíprocas, significa que o objeto estético do texto transcende tudo que é determinado no texto. [...] a qualidade transcendente do objeto estético é ao mesmo tempo a condição para que sua produção na consciência imaginativa do leitor possibilite uma reação ao “mundo” incorporado ao texto. Aqui o objeto estético ganha sua plena função. (ISER 1996: 183)

A citação acima é perfeitamente compatível com a descrição científica do fenômeno da “emergência”: as “posições do texto” são as sucessivas interpretações feitas pelo leitor, ao longo da leitura, dos temas que o texto literário coloca, feitas a partir das sínteses retrospectivas e projetivas que o leitor faz do texto, no entrelaçamento das várias perspectivas intratextuais disponíveis (do narrador, das personagens, do enredo e do estatuto de ficcionalidade atribuído ao texto). A passagem mostra como, para Iser, o efeito estético emerge da interação, na mente do leitor, entre elementos diversos, assim como da

interação entre essas interações e as particularidades do sujeito-leitor, em sua contingência sócio-histórico-cultural precisa. Na condição de “ato”, a leitura assume uma imprevisibilidade idêntica à dos fenômenos complexos: ela encontra as suas “condições” nos próprios textos, que têm poder de determinação sobre a imaginação do leitor – mas um tipo de determinação, porém, que produz resultados imprevisíveis (tal como é imprevisível qualquer reação individual a um objeto previamente desconhecido, mesmo que tal imprevisibilidade seja parcialmente **determinada** pelo objeto). Poderíamos, desse modo, traduzir como “emergente” a “qualidade transcendente” de que fala Iser, pois por ela se estabelece que o efeito estético transcende as especificidades do texto que o motiva, encontrando na surpresa – na **novidade** – a sua força como modo de perspectivização do “mundo” (pela transposição dos seus temas à realidade familiar do leitor). O efeito não está, portanto, previsto *a priori* nos elementos do texto; ele não pode ser deles “deduzido”. Sem que Iser jamais tenha citado os estudos da complexidade, há entre eles e a sua teoria do efeito estético uma afinidade epistêmica: a partir de trabalhos como o seu, deixa-se de pensar que as obras são determinadas objetivamente em si mesmas, sem a influência do receptor – o que seria ignorar a imprevisibilidade que caracteriza o seu lançamento à recepção pública.

Talvez o modelo teórico mais audacioso, elaborado na Alemanha nas últimas décadas, a trabalhar o acontecimento dos eventos sociais e a consolidação das instituições sob o *métrôn* da complexidade e da emergência tenha sido o de Niklas LUHMANN (1995; 2000). Ao abordar o estabelecimento inicial e a permanência no tempo de um sistema social e dos fatos e rotinas que ele produz, Luhmann descreve a sua estabilização como “improvável”, o seu eventual sucesso decorrendo da sua boa adaptação a uma das tantas funções que catalizam a formação dos subsistemas que, por sua vez, dominam a feição da sociedade. Tais funções (como as da representação política, do culto religioso, da segurança pública, da produção e difusão do saber...) servem como “atratores evolucionários”, sem determinarem, *a priori*, as feições precisas das instituições que lhes atenderão. Essa tese absorve o *motto* descritivo dos estudos da complexidade ao apontar que, uma vez estabelecidos historicamente, os subsistemas sociais determinam – por *feedback* – os desenvolvimentos subsequentes da sociedade. Tal teoria não tem uma vocação totalizadora

ou universalizante; ela não pretende descobrir “um sentido unitário” por detrás da sociedade: aquilo que a caracteriza estaria exposto na “comparabilidade” dos seus subsistemas, comparabilidade que pressupõe descrever a sociedade como a articulação sincrônica de um conjunto de subsistemas em permanente interrelação (e, portanto, alheia ao comando de qualquer centralidade gestora). Para Luhmann, a “unidade” da sociedade não seria nada mais (nem nada menos) do que a emergência de condições comparáveis entre sistemas tão diversos como os da religião, da economia, da ciência, da arte, das relações pessoais e da política, apesar das grandes diferenças entre as suas funções e os seus modos operacionais. Um sistema social não tem ascendência sobre os outros, dispendo-se como **ambiente** dos demais sistemas sem poder, por isso, determinar os acontecimentos internos a cada um deles, ainda que todos eles influenciem as suas autoproduções através da “irritação” recíproca. Não há, pela teoria de Luhmann, **uma** racionalidade ou **uma** “consciência” a dominar a sociedade, assim como não existe “lei geral” a governá-la. Em permanente movimento, os sistemas sociais não possuem “essência”, pois resultam da emergência, historicamente datável, de estruturas que, apesar da improbabilidade inicial do seu surgimento, permaneceram no tempo, passando a determinar a autopoiese social. A permanente oscilação entre a variabilidade e a obediência a padrões caracterizaria a imanência destas ordens historicamente contingentes: nos momentos de estabilidade, as instituições conseguiriam se modificar preservando a sua continuidade, ao passo que as “transições” viriam da falência dessa capacidade, numa bifurcação em que o aumento das alternativas possíveis (que nunca são infinitas) leva a um rearranjo, a um novo “encaixe” a ser encontrado pelos agentes em suas buscas de pequeno e longo prazo.

Com estes exemplos, pretendemos ter apresentado uma face importante da recente colaboração alemã à renovação epistemológica, em suas consequências – claras ou implícitas – para a historicização do pensamento sobre a arte. Desenvolvida num diálogo com outras tradições intelectuais, tal contribuição converge num padrão complexo de descrição dos fenômenos e das suas condições de observação; passaremos, a partir de agora, a falar da historicização como meio de desnaturalização dos conceitos estéticos e de renovação dos objetos artísticos. Entre a primeira e a segunda parte deste artigo, procura-se produzir efeitos de **sobreposição**: as ideias analisadas numa e noutra são heterogêneas, e

não se pode afirmar que a primeira tenha preparado o terreno para a segunda. Certos autores ecoam as obras de outros (as suas diferenças de idade indicando certas relações de anterioridade), mas ainda assim é difícil estabelecer linhas claras de influência. Por isso, o efeito procurado não é o de sequenciamento, mas o de sobreposição ou **adição**: não se trata de sugerir que 2 tenha se seguido a 1, mas que, quase ao mesmo tempo, mas alheios a projetos comuns, os autores de 1 e de 2 produziram movimentos convergentes – que subsumimos sob o termo “historicização”.

2. A historicização de conceitos e objetos: Berghahn, Schulte-Sasse, Bredekamp, Fontius, Bürger, Belting

Tornou-se quase consensual, em tempos recentes, afirmar que não vivemos mais uma história universal, movida por uma mesma engrenagem sistêmica, a englobar todos os povos e nações sob um movimento comum. Com esta falência da univocidade, popularizou-se a noção das “múltiplas perspectivas” ou “múltiplas narrativas” a coabitarem o mesmo tempo histórico: por tal noção, vários pontos de vista sincronicamente legítimos tomariam o lugar de uma narrativa unitária da História Moderna. Talvez mais radical ainda seja pensar que múltiplas não são as “perspectivas”, mas sim a própria história: ela não mais compreenderia fatos passíveis de serem observados de ângulos distintos, mas, ao invés disso, existiriam infinitos fatos e infinitas histórias se desenvolvendo simultaneamente, num efeito vertiginoso de singularização. As histórias seriam sempre locais, pontuais, contingentes, mesmo quando conectadas a grandes sistemas reguladores (como a geopolítica): em suas flutuações locais, variações, deslizamentos, limites e porosidades, nenhum campo seria idêntico a outro – toda pequena diferença seria relevante.

Por este prisma, na mesma medida em que ela se particulariza, a história se horizontaliza. Toda cristalização – de objetos, de gêneros, de padrões, de estruturas, de hábitos, de instituições – estaria perpassada pela ação constitutiva do tempo. Neste pressuposto se inscreveu o movimento recente de historicização da episteme artística (i. e.

dos conceitos estéticos e dos objetos artísticos que tais conceitos privilegiaram). Se é possível sintetizar um foco ou uma referência que lhe tenha servido de guia, ela está na análise das consequências de longo prazo da unificação das artes sob conceitos comuns de “Arte”, iniciada no século XVIII. Disseminados a partir do século XIX, tais conceitos consolidaram uma série de polarizações: entre o “gênio” e o artista mediano, entre o bom apreciador e o “filisteu”, entre a arte “verdadeira” e a arte de mercado, entre a arte e o artesanato, entre a função política da arte e a função instrumental do objeto útil, entre o “ornamento” e a “necessidade imanente” a agregar os elementos da “obra”, entre o “sentido” apreendido na experiência da arte “elevada” e o “hedonismo” da arte de “consumo”, entre outras tantas. Em momentos e lugares diferentes, estes *topoi* permearam um universo heterogêneo de teorias, filosofias, obras e manifestos artísticos – até que, por volta de 1970, eles foram colocados à distância, analisados e criticados em pontos diferentes do globo. Nesse gesto, o impulso democratizante de 1968 se faria notar: não foi coincidência que se tenha passado a acusar o “elitismo” subjacente a alguns dos conceitos estéticos de maior impacto na modernidade (na França, com Foucault e Barthes; nos EUA, com a *conceptual art*); não foi coincidência, tampouco, que a historiografia da literatura e da arte tenha passado a problematizar a delimitação, pelas teorias da arte formuladas entre o Classicismo e Romantismo, de uma “boa comunidade estética” a ser tomada como referência ideal-normativa para a teorização do campo artístico: a historicização dos conceitos esteve fortemente marcada pelo incômodo, no presente, com o lugar social ocupado pela arte moderna – com a sua automarginalização, o seu autoisolamento. Em que pesem as diferenças (e a eventual não-convergência) entre eles, talvez tenha sido este o maior fator a **incomodar** os autores que passamos a comentar, levando-os a historicizar a episteme artística moderna.

Hoje se percebe que certa identificação do “bom esteta” e da “boa arte” (em contraste com a mediocridade da mediania) norteou a demarcação do lugar social da “Grande Arte” na modernidade. Como demonstram Klaus BERGHAIN (1988) e Jochen SCHULTE-SASSE (1988), o delineamento de tal “boa comunidade estética” nasceu em meio às relações entre a crítica literária e o espaço público na Alemanha da passagem do século XVIII para o XIX. Berghain nos aponta que, de início, o Iluminismo ainda pensava a

crítica como um instrumento de formação política do cidadão, mas um impasse viria a ser colocado pelo crescimento acelerado do público leitor, que não produziu um crescimento significativo do público da “boa” literatura: pelo contrário, os iluministas logo perceberam que pouco se lia o que eles gostariam que fosse lido. O “bom” público era pequeno e a maioria se devotava ao entretenimento; tal era o público cortejado pelo mercado editorial nascente. O hiato entre o gosto letrado e o gosto “comum” originou a utopia da “elevação” dos hábitos medianos pela crítica literária, ideia que, apesar de contradita pela realidade, prevaleceu inicialmente como ideal normativo. Mas o mercado editorial colocaria o Iluminismo em contradição consigo mesmo: se o aumento da leitura poderia favorecer o ideal da formação pelo letramento, o fato é que a leitura “real” estava aquém desse projeto, instaurando o paradoxo do “excesso de democratização”: para que a democratização do acesso à cultura fosse politicamente positiva, ela deveria ser conduzida, aristocraticamente, por uma elite.

Da perspectiva deste ensaio, significativo é o próprio fato de que Berghahn tenha constatado este paradoxo, que permanecera subjacente ao discurso estético até bem entrado o século XX (ou enquanto o ideário da *Bildung* permaneceu como fundamento oculto da teorização da arte). De fato, em tempos recentes, a contribuição da Alemanha ao diagnóstico dos contornos aristocráticos da sua própria tradição estética foi rica e variada. Numa perspectiva ainda mais geral, foi intensa a sua dedicação à crítica institucional, i. e. à análise das condicionantes institucionais da produção e ajuizamento da arte em suas implicações sobre a condição contemporânea da arte – conforme veremos em Schulte-Sasse, em Fontius, em Bürger, em Belting e em Bredekamp. Pelo que lemos até aqui, é evidente que Berghahn teve em mente a atual condição esotérica da “Grande Arte” ao examinar a passagem da crítica “pedagógica” do Iluminismo para o posterior retraimento social da literatura. Conforme ele nos conta, de início, sob a batuta kantiana, a crítica ainda era pensada sob o signo da “comunicabilidade universal”: o juízo equivaleria à comunicação de um estado mental singular, provocado pela experiência estética e imbuído da “objetividade” (e conseqüente “universalidade”) propiciada pelo seu “desinteresse”, comunicação que produziria, ao redor de si, uma certa comunidade: o crítico faria a mediação entre as respostas emocionais do público educado e certos princípios estéticos;

ele era tanto um advogado da arte quanto um educador do público. Mais tarde, porém, quando o projeto pedagógico começou a esmorecer diante da “insuficiência” do público real, passou-se a perguntar se a crítica deveria cotejar o gosto comum ou **defender** a alta literatura exatamente **contra** aquele gosto. Herder responderá a esta pergunta com a divinização do “gênio”, que levaria o crítico a deixar de se dirigir ao público para mergulhar na obra e compreender o trabalho do seu criador. A partir desse gesto inicial, o Iluminismo consagraria o imanentismo característico de parte substancial da crítica posterior: ao se ignorar a recepção das obras, considerava-se que o seu valor lhe seria imanente; se alguém não o “alcançasse”, isso revelaria algo sobre as suas aptidões pessoais e não sobre a obra em si – cuja medida de excelência seria determinada pelo crítico, detentor de uma capacidade ideal de apreciação. Tão autônoma quanto o gênio, a crítica agora defendia a arte contra o seu consumo empírico, numa autonomia que trazia o custo do isolamento: a crítica se tornaria uma conversa privada, conduzida pela pequena elite que definiria o gosto ideal da sua época – tal crítica definia a si mesma como um “contra-público”.

Segundo Jochen Schulte-Sasse, o Romantismo faria apenas consolidar a arte e a crítica como instâncias de **rejeição** da realidade social. Para não se corromperem pela *práxis* social, os românticos dela se retiraram, levando a crítica a um crescente esoterismo. A arte foi desconectada da vida prática, segregando-se do *socius* que ela passaria a criticar política e esteticamente. Para escapar à degeneração causada pelo Estado, pelo capital e pela “razão instrumental”, os românticos definiram um espaço u-tópico em relação à realidade social, e por isso, no Romantismo, a “boa comunidade” (no círculo de Jena) se concretizaria, pela primeira vez, nos moldes que mais tarde se tornariam comuns: os artistas, como grupo, se tornaram fortemente associados à crítica, entendida como um lastro necessário à sua produção. Paradoxalmente, era a partir desta posição u-tópica que se imaginava a arte como promotora de uma “nova mitologia”, capaz de reconciliar uma sociedade fragmentada.

Quase dois séculos mais tarde, as consequências deste isolamento serviriam de motivação para a pesquisa histórica. O impulso de apontar o caráter historicamente específico da episteme artística moderna, em sua vontade de desnaturalizar o aparato

conceitual-objetual dominante, teve como alvo principal o presente. Foi o que perpassou a decisão de Martin FONTIUS (2002) a voltar à Alemanha da segunda metade do século XVIII para investigar, nela, a construção progressiva da separação entre a arte e o sistema econômico que se tornaria um pilar legitimador do conceito moderno de “autonomia”. Fontius queria apontar o caráter local, geográfica e historicamente contingente de certa associação conceitual entre a arte e a política-economia que, apesar de originalmente contingente, se tornaria epistemicamente majoritária.

Ele indica que, na Alemanha, a teorização da literatura foi perpassada pela reação à ascensão do capitalismo industrial. No iluminismo francês, a arte e a técnica haviam cabido sob um conceito comum, mas na Alemanha, a “bela arte”, como “arte verdadeira”, rompeu com a base econômica ao postular-se que o artista, por unir o trabalho mental ao físico, encarnava o modelo do homem não-fragmentado. Indiferente a quaisquer normas e expectativas externas (ao contrário da técnica), a sua atividade criativa, “envolvida em mistério”, ditaria a si mesma a sua própria finalidade. Outrora a distinção entre artes livres e mecânicas fora de cunho social, análoga àquela entre senhores e servos; agora, a distinção entre as belas-artes e as artes mecânicas passava a ser de cunho ontológico, separando os homens de acordo com seus talentos. Segundo Fontius, tal “autonomia” (entendida como **autotelia**) não poderia ter surgido no iluminismo francês, onde a discussão sobre a literatura fora de cunho utilitário. Mas contra qualquer conciliação politicamente produtiva com o trabalho manual, do outro lado da fronteira Herder lançaria a literatura a uma tarefa educacional unilateral, em que o público se tornaria passivo: ao tratar a literatura (e o autor) como plenipotenciária sobre os efeitos que ela provoca, Herder colocava a teorização da arte no limiar do conceito de autonomia.

Para Fontius, a importância de resgatar essa história consistia em que, até 1971 (ano de publicação do seu ensaio), a teoria da literatura não havia investigado o processo de formação dos seus próprios conceitos-chave, assumindo-os com uma naturalidade que a levava a se apoiar em idealismos de todo tipo. Urgia investigar, entre outras coisas, a absolutização da produção artística (em detrimento da recepção) como paradigma estético-político, o que Fontius creditava à fraqueza da crítica econômica alemã que, por sua vez, teria levado a Estética a alocar no autoritarismo do Estado o inimigo maior da liberdade. A

Alemanha não produziu uma crítica do capital aos moldes ingleses – do capital *qua* capital –, pois lá o setor produtivo não era forte o suficiente para entrar em contradição com o Estado, que com isso aparentava ser plenipotente. Esta hiperbolização do poder do Estado em determinar a autoprodução social teria fomentado, pois, teorias que centralizavam no combate político o eixo principal da libertação individual.

Ao não se localizar no sistema econômico a lacuna entre a sociedade real e o ideal político, culpabilizar o Estado era teorizar um antagonismo político aos moldes do antagonismo econômico entre patrão e empregado. Daí que a “liberdade”, que na Inglaterra significava liberdade econômica, tivesse se transformado, na Alemanha, em “dignidade humana”, sendo internalizada no indivíduo em contraposição à engrenagem “fria” do Estado (tal como em Schiller e num sem-número de críticas que, segundo Fontius, eram apenas aparentemente dirigidas à economia). Aí se incubou a “autonomia”, pela qual o indivíduo deveria ser “respeitado enquanto sua própria finalidade” e não como cidadão ou agente econômico; ao unificar as artes, tal conceito teria sido responsável pela repercussão internacional da estética alemã. Firmada contra o mercado, a obra autônoma – como “totalidade” – previa apenas a **contemplação** como seu complemento, isolando o belo do valor de troca e de qualquer função social imediata: sem função externa, a arte era valorizada pela sua plenitude interna, o sucesso de público deixando de ser indicativo da sua qualidade. Um “receptor ideal” tornou-se o seu destinatário e “a realidade [foi] sacrificada em prol da beleza da arte.” (FONTIUS 2002: 177)

Por tudo isso fica evidente que, em Fontius, a historicização assumia um viés crítico: um mito era revelado. A sua desnaturalização da “autonomia” se assemelhava, desse modo, ao escrutínio de Peter BÜRGER (1984, edição original de 1974) da poética das vanguardas. Bürger queria mostrar quão interna aos conceitos de arte era a interpretação belicosa da relação entre arte e sociedade: naqueles conceitos, a “sociedade” operava como um pressuposto teórico que a cada momento co-definia a arte, como vimos ocorrer na própria noção de “autonomia”. Este era o pressuposto do qual Bürger partia para historicizar as relações entre a instituição artística e a sua legitimação conceitual. Quando a “autonomia” se reificou, certas ficções teóricas teriam passado a fundamentar as instituições que conduziram a produção artística moderna, tornando-se invisíveis nesse

processo; desse modo, as mediações institucionais da arte só poderiam ser plenamente observadas mediante o questionamento daquelas ficções. Foi o que, segundo Bürger, fizeram as vanguardas históricas ao buscarem trazer a arte de volta à *práxis* social: ao criticarem a instituição, elas se voltaram não exatamente contra o conceito de autonomia, mas contra o modo como ela funcionava **empiricamente**. Ao contrário da arte anterior, que simplesmente a pressupusera, tal crítica era motivada pela derrota advinda da aparente vitória representada pela autonomia: “autônoma”, a arte deixara de pertencer ao *socius* e de mediar, dentro dos seus limites, as suas questões constitutivas; abrigada nas instituições, ela acabara por aderir ao *status quo*. Contra este estado de coisas, os manifestos das vanguardas buscavam tornar as instituições visíveis, o que só foi historicamente possível quando a separação entre a arte e a sociedade – entre a arte “inovadora” e a recepção mediana – já se tornara virtualmente absoluta.

Notável para nós é que, ao contrário de Lukács e Adorno – que pensavam **a partir** do conceito de autonomia, como nota SCHULTE-SASSE (1992) no prefácio à edição americana de *Theory of the Avant-Garde* –, Bürger a tomava como uma categoria histórica, como um fundamento normativo de uma época da episteme artística. Para nós, foi apenas a partir de observações como as suas que se pôde observar como as vanguardas se tornaram a expectativa normalizada das gerações subsequentes, ao mesmo tempo em que condicionaram, sob os seus paradigmas, a historiografia da arte posterior. Mas por aí podemos também observar que, mesmo que com elas a crítica à alienação social da arte tenha sido trazida para dentro da arte, o público comum foi novamente alienado pela poética vanguardista – não apenas pelo seu estranhamento formal, mas também pela sua reiterada reflexão intra-artística sobre a condição social da arte e do artista, o que transformou os termos fundadores da arte-como-instituição (o “gênio”, a “autonomia”, a “marginalidade”) em **conteúdos** normais da arte, numa autorreferencialidade forte. Para de fato intervir na realidade, a arte deveria atuar nas rotinas estabelecidas, mas as vanguardas preservaram o paradoxo pelo qual a sua efetividade política viria do seu “colocar-se à distância” para melhor **intervir** nas rotinas normalizadas. Dava-se, assim, prosseguimento à atribuição de poder à arte projetada pela “autonomia” e pela sua institucionalização – que tanto se queria criticar...

Seja como for, o ressurgimento da crítica institucional nos anos 70 demonstrava que a “autonomia” havia perdido o seu potencial crítico. Em Bürger, assim como em Fontius, a elucidação crítica das longas condicionantes epistêmicas do pensamento atual apontava o desgaste agudo de um conceito lapidar da modernidade, entrevedo os seus limites históricos. Mais tarde, tais limites voltariam a ficar evidentes em *O fim da história da arte*, de Hans BELTING (2006), publicado originalmente em 1983. Numa visada ampla, dá nexos àquele livro o argumento de que “A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela” (BELTING 2006: 8): em outras palavras, a ideia do autor é a de que a arte teria se autoproduzido, na modernidade, em torno de conceitos que pressupunham e ao mesmo tempo fomentavam uma narrativa linear da sua história, comprimida num arco unitário entre o renascimento italiano e o alto modernismo. Majoritariamente, tais conceitos tomavam a história da arte como referência para a interpretação de obras que, em retorno, determinavam o devir daquela mesma história. A história fornecia às obras o enquadramento dentro do qual elas faziam sentido, i.e., a narrativa e o aparato conceitual que as situavam e, portanto, **explicavam**, dentro de uma história **imane**nte da arte **autônoma** – onde as obras e a História (no singular) se conferiam, reciprocamente, sentido, legitimação, um ferramental judicativo a determinar o que era bom e ruim, e um ferramental ontológico a definir o que era ou não era arte. Sob este prisma, a historicização propugnada em *O fim da história da arte* pode ser lida como uma análise dos modos historicamente vitoriosos de atribuição de **valor** a uma classe de objetos que, em sua mediação institucional majoritária, eram produzidos tautologicamente.

A narrativa criticada por Belting atribuía origem e sentido a objetos que, sem tal lastro teórico, careceriam de autoevidência. Atributos como o da “universalidade” se tornaram – nas suas palavras – “artigos de fé”, lastreados pela recorrência à narrativa que, segundo o autor, seria questionada, contemporaneamente, tanto a partir das “periferias” (que nela não se vêem representadas), quanto a partir do próprio sistema da arte: o tom de “epílogo” que hoje prevalece contrastaria com o tom de “prólogo” do início da modernidade – é uma história “que hoje se teme perder.” (BELTING 2006: 18) A arte moderna subsistiria como culto: novo classicismo, ela não luta mais contra nada; agora, luta-se em sua defesa. As consequências desta sacralização são aquelas que a instituição-

museu já havia iniciado: um “enquadramento que mantém o observador à distância e o obriga a um comportamento passivo. [A] arte não se encontrava na vida, mas em si mesma: no museu, na sala de concertos e no livro.” (BELTING 2006: 26) O sistema da arte se mostra autorreferencial; “A própria instituição vive hoje justamente das controvérsias que giram em torno do conteúdo de suas salas de exposição e de suas atividades.” (BELTING 2006: 136) A autotelia se verticaliza tão mais quanto menos evidente é o sentido da arte e a sua função: “instituições e ritos públicos emergem [...] onde não se confia mais que a arte [...] tenha qualquer força de convencimento. [Uma] comunicação intensificada preser[va] o prestígio anterior de uma arte enfraquecida, na medida em que se amplia o quadro institucional.” (BELTING 2006: 138) Simultaneamente, reforça-se a autotelia da teoria: as próprias obras de arte teriam se tornado secundárias para a história da arte, para a qual mais importantes são os grandes singulares da “Arte” e da “História”. A hipervalorização da história a teria tornado plenipotenciária sobre o seu objeto; segura da própria necessidade, ela teria passado a produzir conceitos que não mais dependem das obras, podendo “ser invocado[s] mesmo contra [a arte], caso esta não lhe bastasse: eventualmente podia-se até mesmo lamentar a ausência da arte.” (BELTING 2006: 183) Numa nota final, Belting defende que acabar com o mito seria uma tarefa urgente, pois “Enquanto a arte não for questionada, é preciso apenas narrar a sua história e enaltecer as suas realizações ou lamentar a sua decadência. [...] Uma arte que para nós não é mais uma evidência apresenta um novo tema em sua evidente historicidade.” (BELTING 2006: 247)

Dado o seu ímpeto e a sua força, a historicização conceitual da episteme artística, que viemos analisando até aqui, teve como consequência a renovação da compreensão de certos objetos, práticas e instituições cuja análise adequada estivera bloqueada pelos paradigmas modernos. Tais paradigmas impediam, aos olhos dos autores comentados, a correta observação de fenômenos produzidos fora da sua mediação conceitual: seja por lhes antecederem no tempo, seja por não os tomarem como referência, os autores julgavam que tais fenômenos, em suas singularidades contextuais, não poderiam ser adequadamente observados sob pressupostos elaborados para a análise da “Arte” unificada pela estética filosófica – cujos conceitos não poderiam apreender e **respeitar** as suas características imanentes. Seria necessário, pois, pensar **contra** a estética para fazer jus àqueles objetos,

tarefa em que a historicização se revelaria não apenas uma ferramenta negativa pela qual se apontava os limites de uma episteme, mas também uma ferramenta positiva pela qual se revelava fatos obscurecidos pela dogmatização dos paradigmas anteriores.

Nesta direção, em *Likeness and presence* (BELTING 1994), o mesmo Hans Belting se distanciava do estudo de “obras” e “artistas” (conceitos eminentemente modernos) para observar uma certa arte em sua função social precisa. Seu objeto de estudo era agora colocado dentro dos “jogos da linguagem” e das “formas de vida” **nos** quais eles ganhavam existência e adquiriam sentido, deixando, aí, de se comportar como “obras” a serem admiradas por si e em si mesmas. Naquele livro, o objeto de Belting era a imagem sacra cristã pré-moderna, que seria debatida sob uma indagação precisa: se o termo “arte” fora conceitualmente moldado pela narrativa historiográfica moderna, seria a imagem sacra medieval de fato “arte”?

Para Belting, se o paradigma moderno desfigurava a compreensão daqueles objetos, apenas o **uso** os explicaria. A partir do Renascimento, os padrões perceptuais e interpretativos pertinentes à “arte” transformaram radicalmente o modo pelo qual as imagens eram percebidas: de **presença objetiva** da divindade, elas se tornaram **objetos disponíveis à apreciação**. Até o medievo, porém, elas jamais haviam sido “apreciadas”, i. e. observadas à distância. Todo um conjunto de “saberes” estivera nelas envolvido (a expressão artística popular, os ritos religiosos, a teologia), saberes que deixaram de ser enfrentados pelo discurso crítico quando o estético assumiu a dianteira e as imagens se transformaram em “obras” – o que elas nunca antes haviam sido. Em seus contextos originais, as imagens eram fatos locais; no culto, elas plantavam o fiel numa comunidade. Elas não eram metáforas da divindade, mas a sua presença imediata – eram, portanto, em tudo diferentes do “conteúdo” mediado pela “interpretação”. Pois a imagem jamais fora “signo”: ela era a presença imediata da divindade.

Por sua vez, a “arte”, como produção autoral, se oferecia à reflexão: passava-se da **presença** da divindade para a sua **representação**. Na arte, a presença **da** obra substituíra a presença do sagrado **na** obra: uma pintura de Vênus ou de um cupido só fazia sentido como *imitatio*, e não como presentificação da divindade; pintavam-se “Marias” que não eram **a** Maria, mas sim uma referência à iconografia tradicional. Se “Marias” e “cupidos” só

podiam ser vistos como ficção, as imagens, que inicialmente eram **verdade**, passaram a ficar imersas em ambiguidade: a arte deixou de ser original no sentido **religioso** (como presença da divindade) para se tornar original no sentido **artístico** (como criação subjetiva orientada pelos parâmetros normativo-judicativos da *imitatio*). Para que pudéssemos voltar a compreender a imagem em sua função original, seria preciso rejeitar paradigmas estéticos de longa duração: ao afastar a deformação imposta por grades conceituais que lhe eram heterogêneas, a historicização de Belting queria revelar a imagem em sua episteme própria, mostrando-a como uma manifestação específica da função genérica de representação religiosa da divindade. Por aí a historicização da episteme artística moderna cumpria a função de revelar como **novo** um velho objeto estético.

Por fim, detenhamo-nos em Horst BREDEKAMP (1995) e seu estudo sobre os *Kunstammer* – as coleções de artefatos e objetos naturais que antecederam aos museus, mas que lhes eram, sobretudo, **conceitualmente** distintas. Ao contrário do museu – instituição quintessencial da “era da arte” –, os *Kunstammer* não estabeleciam distinções essenciais (mas apenas gradações históricas) entre a natureza, a técnica, a arte e a ciência: neles, elas possuíam uma história comum, revelada, por exemplo, no registro das mudanças da natureza em suas diferentes apropriações pela técnica ao longo do tempo. Ao comparar um e outro, Bredekamp estava a historicizar conceitualmente uma instituição específica, ao apresentar o museu não como um invólucro “neuro” para a exposição das obras de arte, mas como uma criação histórica que procurava dignificar, de maneira peculiar, o material exibido.

A cisão com os *Kunstammer* se daria na metade do século XVIII, quando a desvinculação conceitual entre a mecânica e a arte transformou as coleções, que passaram a separar a arte dos objetos naturais, das máquinas e dos objetos “arqueológicos” (nos quais a arte podia se espelhar, mas dos quais ela se reconhecia diferente). Neste processo que levaria à institucionalização dos museus, Winckelman teria sido o primeiro a firmar a autonomia da arte em relação ao artesanato e à mecânica, num gesto de consequências duradouras: libertada do domínio da função, a arte se elevou, nas palavras de Bredekamp, ao “ápice da atividade humana”. Incompatível com os *Kunstammer*, tal “ausência de finalidade” daria embasamento teórico aos museus, onde a arte passaria a reinar solitária,

numa posição plena de pressupostos políticos: em substituição ao *Kunstammer* como instituição enciclopédica, o museu, após a Revolução Francesa, se assumiria como o domínio de uma “Humanidade libertada” (BREDEKAMP 1995: 97).

Ao historicizar conceitualmente o “museu”, Bredekamp historicizava o próprio conceito de arte e os objetos que tal conceito compreende. Mais precisamente, ele historicizava o pressuposto pelo qual a função política da arte residiria em seu poder de estender o seu impacto (sobre o sujeito e a coletividade) para além do regime da utilidade, o que significava banir da sua jurisdição os domínios da técnica e da antropologia, circunscrevendo a “arte” a um tipo especial de produção – e fazendo dela um atributo honorífico. Mas para Bredekamp o tipo de coleção produzida pelos museus poderia, hoje, estar chegando ao limite da sua validade histórica: o retorno atual da cultura à visualidade (com as novas tecnologias de informação) estaria estabelecendo modos de disseminação do conhecimento que, pela sua superposição simultânea de informações, seriam semelhantes aos do *Kunstammer*: toda a informação, em sua grande variedade, se torna simultaneamente disponível ao olhar do receptor. O dispositivo antigo se torna, com isso, subitamente semelhante às novas mídias que, em sua disseminação majoritária, podem sugerir que uma época da cultura estaria em vias de encerramento.

3. Nota final

Com o percurso cumprido, pretendemos ter apontado os modos pelos quais, a partir de uma imbricação de fundo com novas proposições epistemológicas, deu-se, na Alemanha de décadas recentes, um esforço amplo, ainda que não-programado, de revisão crítica dos conceitos fundadores da modernidade artística. Tal esforço, como estratégia de intervenção no presente, suscitou uma revisão dos conceitos, das práticas institucionais da arte e dos modos de compreensão dos objetos artísticos. Deste grande movimento, acreditamos ser possível depreender uma contribuição alemã ao pensamento atual sobre a arte – uma contribuição cujos desdobramentos estão ainda em aberto.

A nossa apresentação não ofereceu uma síntese geral do pensamento alemão das últimas décadas – nem poderia ter sido este o nosso objetivo. Queríamos tão-somente apreender, das obras dos autores escolhidos, indícios da permanência de um impulso que, em suas características atuais, é semelhante ao que já notabilizara Lessing e Kant, e que seguiria ativo em Marx, Nietzsche, Heidegger: o impulso de dar vazão à inquietude intelectual através de uma leitura crítica da história do pensamento. Este é um gesto que os autores alemães, hoje assim como há duzentos anos, continuam a praticar.

Referências bibliográficas

- BELTING, Hans. *Likeness and presence. A history of the Image before the era of art* (1990). Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte* (1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BERGHAHN, Klaus L. From Classicist to Classical literary criticism (1985). In: HOHENDAHL, Peter Uwe (ed.). *A history of German literary criticism, 1730-1980*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1988, 13-98.
- BREDEKAMP, Horst. *The lure of antiquity and the cult of the machine* (1993). Princeton: Markus Wiener, 1995.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde* (1974). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- FONTIUS, Martin. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura (1977). In: LIMA, Luiz Costa (ed.). *Teoria da literatura em suas fontes (Vol. 1)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 97-197.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento Presente. Sintomatologia del Nuevo tiempo histórico*. Madri: Escolar y Mayo, 2010.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura (2 vols.)* (1976). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- JUARRERO, Alicia. *Dynamics in action. Intentional behavior as a complex system*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- KITTLER, Friedrich A. *Discourse networks 1800/1900* (1985). Stanford: Stanford University Press, 1990.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futures past – on the semantics of historical time* (1979). New York: Columbia University Press, 2004.
- LUHMANN, Niklas. *Social systems* (1984). Stanford: Stanford University Press, 1995.
- LUHMANN, Niklas. *Art as a social system* (1995). Stanford: Stanford University Press, 2000.

- MAIAKOVSKI, V.; BURLIUK, D.; KRUCHENIK, A; KHLEBNIKOV, V. “Bofetada no gosto do público” (1912). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, pp. 127-128. Petrópolis: Vozes, 1992.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem* (1795). São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHULTE-SASSE, Jochen. The concept of literary criticism in German Romanticism (1985). In: HOHENDAHL, Peter Uwe (ed.). *A history of German literary criticism, 1730-1980*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1988, 99-177.
- SCHULTE-SASSE, Jochen. Foreword: theory of Modernism versus theory of the Avant-Garde (1984). In: BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu. A retórica do poder* (2006). São Paulo: Boitempo, 2007.
- WELLBERY, David. Foreword. In: KITTLER, F. *Op. cit.*, pp. vii-xxxiii.

Recebido em 01/03/2011

Aprovado em 25/03/2011

Literatura e Imagologia: uma interação produtiva. A contribuição da Comparatística da Universidade de Aachen

Literature and Imagology: a productive interaction. The contribution of Comparative Literature at the University of Aachen

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa¹

Abstract: The University of Aachen harbored for years the main centre of Studies on Imagology of Germany and perhaps of the world. The Center was founded by Hugo Dyserinck, who, in 1966, with the article "Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft" opened the doors to a new Imagology. He gathered there disciples, who roamed the new horizons with extensive research, which led to the publication of the collection "Aachener Beiträge zur Komparatistik". In Brazil, the influence of Dyserinck was also felt, for example, in the publication of my book *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*, whose content is in part commented and illustrated.

Keywords: Imagology; Comparative Literature; Hugo Dyserinck.

Resumo: A Universidade de Aachen abrigou durante anos o principal centro de Estudos Imagológicos da Alemanha e talvez do mundo. O centro foi fundado por Hugo Dyserinck, que, em 1966, com o artigo "Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft" abriu as portas para uma nova Imagologia. Ali reuniu discípulos, que desbravaram os novos horizontes com inúmeras pesquisas, que deram origem à publicação da coleção "Aachener Beiträge zur Komparatistik". No Brasil, a influência de Dyserinck também se fez sentir, por exemplo, na publicação do livro *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*, de minha autoria, cujo conteúdo é aqui, em parte, comentado e ilustrado.

Palavras-chave: Imagologia; Literatura Comparada; Hugo Dyserinck.

¹ Pós-doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada e doutora em Língua e Literatura Alemã. Coordena o grupo de pesquisa RELLIBRA - www.rellibra.com.br - e atua na Pós-Graduação em Literatura Alemã da FFLCH da Universidade de São Paulo. Email: celeste@usp.br.

1.A Universidade de Aachen e Hugo Dyserinck

Numa época de particular dificuldade vivida pela Literatura Comparada (e pela Imagologia, sua primeira vertente derivativa) em sua eterna queda de braço com as filologias numa Europa multinacional e multinacionalista, Hugo DYSERINCK, belga e flamengo, fundou, em 1967, na Universidade de Aachen (Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen – RWTH), na Alemanha, o Instituto de Comparatística (*Lehr- und Forschungsgebiet Komparatistik*). Foi Hugo Dyserinck quem também criou uma coleção de livros provenientes de pesquisas ali desenvolvidas, a que deu o nome de "Contribuições de Aachen à Comparatística" (*Aachener Beiträge zur Komparatistik*), cujo primeiro volume é do próprio Dyserinck e tem o título *Komparatistik - Eine Einführung*, em que um dos capítulos é dedicado à Imagologia. A coleção conta hoje com nove volumes, publicados pela editora Bouvier de Bonn, devendo o próximo reunir os pronunciamentos feitos durante a *International conference "Imagology today: achievements, challenges, perspectives"*, organizada pelo croata Davor DUKIĆ e realizada em Zagreb de 2 a 4 de setembro de 2009.

Entre os vários pesquisadores formados sob a orientação de Dyserinck, destacam-se Manfred S. FISCHER (*Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte*), Karl Ulrich SYDRAM (*Die "Rundschau" der Gebildeten und das Bild der Nation*) e Joseph (Joep) Theodor LEERSSEN (*Komparatistik in Großbritannien 1800-1950*). Este último, por exemplo, ganhou em 02 de junho de 2008, do governo holandês, o prestigioso Prêmio Spinoza por sua obra focada em questões imagológicas e na problemática das identidades e nacionalidades. Sob a "orientação à distância" de Dyserinck e com bibliografia por ele recomendada também desenvolvi minhas investigações de cunho imagológico.

Hugo Dyserinck foi homenageado em 1992 com a *Festschrift* intitulada *Europa provincia mundi: essays in comparative literature and European studies offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty-fifth birthday*, organizada por SYDRAM e LEERSSEN. Também em 2007, Manfred BELLER e Joep LEERSSEN dedicaram a Hugo Dyserinck o livro *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. A obra não só apresenta, na primeira parte, cinco ensaios sobre a natureza da Imagologia, a saber, "Perception, image, imagology", de

Manfred BELLER; “Imagology: history and method”, de Joep LEERSSEN (assuntos também examinados por mim em *Do cá e do lá: introdução à Imagologia*, publicado 2004); “Ethnic images in classical Antiquity”, de Wilfried NIPPEL; “Medieval peoples imagined”, de Peter HOPPENBROUWERS, e “The poetics and anthropology of national character (1500-2000)”, do próprio LEERSSEN; como ainda apresenta, na segunda parte, um primeiro levantamento (lacunar), em ordem alfabética, dos povos/nações/regiões, cujas imagens literárias foram objeto de pesquisas. É evidente que não se trata de uma exposição exaustiva; de certo, as dificuldades e mesmo barreiras impostas por línguas estrangeiras devem ter impedido o alcance de tal pesquisa. Há ainda uma terceira parte constituída por verbetes explicativos de *termini* instrumentais da Imagologia, em ordem alfabética, cujo objetivo é precisar a definição de conceitos como **antropologia**, **colonialismo**, **exotismo**, **identidade/alteridade/hibridismo**, **imagem**, **mass media**, **pós-colonialismo**, **estereótipo**, **artes visuais**, etc. Ao final do livro, há uma bibliografia bastante rica sobre o assunto.

Hugo DYSERINCK é, assim, lembrado na área da Literatura Comparada e da Imagologia, porque em 1966 fez publicar o artigo “Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft” e com ele construiu, no âmbito da Literatura Comparada e Imagologia, um divisor de águas, fundando o que se pode chamar de nova Imagologia, uma Imagologia enraizada e tecida nas malhas do texto literário. Diz o autor:

Als erstes möchten wir dabei feststellen, daß es nachweislich Fälle gibt, bei denen ein “mirage” oder “image” im Rahmen eines bestimmten literarischen Werkes eine derart “werkimmanente” Rolle spielt, daß man auch bei einer eindeutigen Beschränkung auf sogenannte “innerliterarische” Forschung gezwungen ist, sich mit ihm zu befassen, wenn man das betreffende Werk in seiner Bedeutung vollständig erfassen und es entsprechend in den größeren Zusammenhang der Literaturgeschichte einordnen will. Freilich sind die Werke, in denen die Bilder eine solche Rolle spielen, nicht gerade Legion, aber es gibt sie. Und in bestimmten Epochen der Literaturgeschichte gibt es sie häufiger als in anderen. Die Romantik kannte solche “mirages”. Und auch in der Literatur des XX. Jahrhunderts kann man ihnen begegnen. (DYSERINCK 1966: 110).²

² Primeiramente, queremos afirmar que há casos comprovados em que uma *mirage* ou *image* tem, no contexto de uma determinada obra literária, uma função intrínseca ao texto, sendo, portanto, obrigatório dela tratar, nos limites inequívocos da assim chamada pesquisa interna, se se quiser captar cabalmente o dito texto em todo o seu significado e, de modo correspondente, no contexto maior da história da literatura. Certamente, as obras em que as imagens desempenham tal papel não são abundantes, mas elas existem e, em determinadas épocas da literatura, ocorrem com maior frequência do que em outras. O Romantismo conheceu essas *mirages*. E podemos também encontrá-las na literatura do século XX. (Trad. ZIMBER 2005: 3).

No ensaio “Zur Entwicklung der komparatistischen Imagologie”, de 1988, DYSERINCK também desenvolve dois conceitos cruciais e diferenciadores de seu trabalho no âmbito da Literatura Comparada e da Imagologia: o de “perspectiva supranacional” e o de “neutralidade cultural”. Foram estes conceitos, aliás, que o levaram a deixar, em 1967, a cátedra que ocupava na universidade holandesa de Groningen, para se estabelecer em Aachen, na Alemanha, um estratégico lugar de encontro de várias culturas, na fronteira com a França, a Bélgica e os Países-Baixos, um verdadeiro laboratório intelectual, um espaço do “laboratório Europa”, como lhe chamou DYSERINCK no artigo “Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur“, também de 1988. Esclarece o autor:

Das komparatistische Arbeitsfeld, wie wir es in unserem Programm auffassen, ist in der Tat alles andere als jenes ideologisch vorgeprägte Modell einer “Nation Europa” oder einer supranationalen Großraumnation, in deren Dienst unser Forschen sich zu stellen hätte, so wie beispielweise in der Vergangenheit eine deutsche Germanistik es als eine “Ehrenpflicht” betrachtete, sich in den Dienst eines deutschen Reiches zu stellen. [...]

Unsere Konklusion darf in diesem Zusammenhang daher lauten: Nicht “Nation Europa”, sondern “Laboratorium Europa” – für eine Wissenschaft mit einer politischen Tragweite, die sich letztlich in Imagologie voll entfaltet, kritisch-rationalistisch orientiert ist und durchaus darauf bedacht, weder aufs neue in den Geist des Nationalismus des 19. Jahrhunderts noch in neue Formen nationalistischen Denkens zu verfallen.

Und “Laboratorium Europa” auch für eine Forschung, die mittels ihres kritisch-rationalistischen Verfahrens sowie auf Grund ihrer multinationalen literaturhistorischen Kenntnisse bestens ausgerüstet ist, um nicht nur die verschiedenen Modelle nationalen Selbstverständnisses in Europa zu untersuchen, sondern auch die diversen Formen des europäischen Bewußtseins selbst. Denn die Literatur hat nicht nur an der Entwicklung des nationalen Denkens einen immensen Anteil gehabt, auch das Interesse an der Entwicklung eines europäischen Selbstverständnisses wurde von der Literatur und von solchen, die sich mit Literatur befaßten, angestrebt und gefördert. (DYSERINCK 1988:32-33)³.

³ O campo de trabalho comparatista, tal como é tratado em nosso programa, é na realidade tudo menos aquele modelo de cunho ideológico ligado à idéia de uma “nação européia” ou de uma nação enquanto grande-espaco-supranacional, a cujos serviços se colocariam os nossos pesquisadores, como por exemplo no passado aconteceu com uma certa germanística alemã, que considerava questão de honra estar a serviço do império alemão. [...] Nossa conclusão, neste contexto, é a seguinte: não há “nação Europa”, mas “laboratório Europa” para a realização de uma ciência com alcance político que, no fundo, se desenvolve plenamente na imagologia, de orientação crítico-racionalista, e sem o pensamento voltado para o espírito do nacionalismo do século XIX ou para novas formas de pensamento nacionalista. // E o “laboratório Europa” também serve a uma pesquisa que, através de seus procedimentos crítico-racionalistas, bem como de seus fundamentos alicerçados em conhecimento multinacional histórico-crítico, acaba por ficar equipada da melhor maneira, não só para examinar os diversos modelos da consciência nacional na Europa, mas também as várias formas da própria consciência européia. Pois a

Vinculado a este “laboratório Europa” está o seu conceito de “perspectiva supranacional”, que, segundo ele, compreende uma perspectiva indispensável à análise imagológica, e implica uma perspectiva que, não ignorando as diferenças, focalize bem, dê ênfase às semelhanças, ou melhor dizendo, aos fenômenos em comum - fenômenos europeus - que, em um plano mais amplo poderiam, a meu ver, talvez revelar-se universais e, portanto, uma perspectiva que poderia ser instrumentalizada no Brasil, na América Latina, no Mercosul. Seu conceito de “neutralidade cultural” está intrinsecamente ligado à natureza da “perspectiva supranacional” e detém-se na ideia de um *esprit européen*, em que as fronteiras regionais, nacionais e nacionalistas, quer políticas, quer culturais, são ultrapassadas e alcançam um superior patamar de civilização. Segundo DYSERINCK (1988: 23),

[e]s ging gleichzeitig auch um die ebenso langsam sich durchsetzende Einsicht in die Notwendigkeit, bei jeglicher komparatistischer Arbeit einen auf der Basis “kultureller Neutralität” beruhenden echten “supranationalen Standort” einzunehmen; [...]

[Die Fragen] hatten vielmehr zu lauten: Wie sehen sich (etwa) Deutsche, Franzosen, Engländer usw. jeweils gegenseitig, und welche Lehren sind aus diesem Netz von Vorstellungen, Mißverständnissen, Abgrenzungsversuchen usw. für das Verständnis des betreffenden multinationalen (z. B. innereuropäischen) Mechanismus von nationalen Hetero- und Autoimages zu ziehen? Und auch: Wie können diese auf multinationaler Ebene erworbenen Einblicke letztlich in den Dienst einer besseren Kenntnis der Rolle und Bedeutung dieser Prozesse für die Menschheit überhaupt gestellt werden? ⁴

Todavia, trata-se de dois conceitos que traduzem posições ideais, idealistas, impossíveis, no meu modo de ver, de serem atingidas, porque, no caso da “perspectiva supranacional” e da “neutralidade cultural”, não há como cortar do indivíduo suas raízes, as circunstâncias que lhe moldaram as primeiras décadas da existência, que o manterão

literatura teve uma imensa participação não apenas no desenvolvimento do pensamento nacional; teve também interesse pelo desenvolvimento de uma mentalidade européia, desejado e por ela fomentado, bem como por aqueles que dela se ocupavam. (Trad. TORRES 2005:44,45).

⁴ [t]ratava-se, simultaneamente, da percepção, que lentamente se impunha, da necessidade de se empregar “uma perspectiva verdadeiramente supracional”, com base em uma “neutralidade cultural” em todo trabalho de comparação;[...] [As perguntas] deveriam ser muito mais da seguinte ordem: como se vêem, por exemplo, os alemães, os franceses e os ingleses uns aos outros? E o que se pode aprender desta rede de imagens, mal-entendidos e limitações, etc. para uma melhor compreensão do mecanismo multinacional (por exemplo, dentro da Europa) de hetero e autoimagens nacionais? E também: como podem esses conhecimentos, adquiridos em uma base supranacional, ser empregados para melhorar a compreensão do papel e do significado desses processos para a humanidade? (Trad. Fonseca 2005: 40).

ligado a determinada identidade grupal/cultural, que, certamente, interferirá em sua visão de mundo, em seus julgamentos. Além disso,

[d]epois que a teoria da recepção resgatou a importância do leitor na atualização e reatualização do texto e legitimou todas as leituras possíveis (desde que, por sua vez, sejam passíveis de ser compartilhadas), valorizando o sujeito em suas circunstâncias, bem como suas múltiplas leituras, e depois que a hermenêutica (Gadamer e Witte) mostrou ser impossível resgatar o sentido primeiro do texto, cabe a pergunta de como, ou em que medida, se poderia falar em perspectiva supranacional, ou em neutralidade cultural? (Na hermenêutica, o leitor-intérprete - o hermeneuta - continua a escrever o texto, põe em foco sua leitura e a sua discussão com outras leituras, não existe mais um final teleológico, uma interpretação verdadeira, mas apenas justificativas melhores para uma nova proposta de leitura. A hermenêutica exige sempre a reflexão sobre o efeito da subjetividade irreduzível no problema do método). [...] [Assim, cabe à] imagologia trabalhar com os vieses inevitáveis, impostos por todas as leituras possíveis e discutí-los. Só neste processo, talvez mais penoso e difícil de controlar, seja possível a aproximação ao outro e a aproximação do outro em relação a nós. (SOUSA 2004: 73).

Em outras palavras: os conceitos de “perspectiva supranacional” e de “neutralidade cultural” não podem ser tomados em uma acepção absoluta; devem ser relativizados e, desse modo, cultivados.

Antes de 1966, isto é, antes de Hugo Dyserinck publicar o artigo “Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft”, imperava na área de Literatura Comparada (e Imagologia) um grande silêncio, desencadeado em 1953 pelos polêmicos pronunciamentos de René WELLEK: “The concept of comparative literature”, durante o primeiro congresso da ICLA (International Comparative Literature Association), ocorrido em Veneza, e depois, em 1958, durante o segundo congresso da mesma associação em Chapel Hill, com a comunicação “The crisis of comparative literature”. René WELLEK levantou toda uma celeuma, baseado nas novas perspectivas literárias elaboradas pelo “New Criticism” americano, bem como pelos formalistas russos e pelos linguistas do Círculo de Praga, com sua defesa do texto literário como artefato fechado em si mesmo, com a exigência da “close reading” e com a ênfase exclusiva na imanência do texto. Entretanto, havia nesta celeuma alguns equívocos, tal como se reconhece hoje: o texto literário constitui apenas um elemento dentro de um complexo processo de comunicação, em que nem o autor, nem o leitor e suas circunstâncias podem ser descartados. Assim, também ao enfatizar tão veementemente que à Literatura Comparada não cabia fazer o que se dizia ser da alçada da “psicologia dos povos”,

Wellek declara a sua não aceitação da Literatura Comparada (Imagologia) como cientificamente legitimada. Fato é que o peso e a repercussão das demais obras de Wellek sobre teoria da literatura e sobre a história da crítica literária em vários volumes, ao desviarem para si a atenção, parecem ter contribuído para a falta de uma discussão entre o Wellek da controvérsia e o Wellek posterior de *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, publicada de 1955 a 1965. Tal descompasso deve ter contribuído para a estabilização dos “equívocos”, provocando, dessa forma, um “recesso” geral ainda maior, não só da Literatura Comparada, como também da Imagologia (talvez à exceção da França). Em “Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft”, DYSERINCK, respaldado pela bagagem crítica herdada dos comparatistas franceses, corrige a argumentação de Wellek, afirmando:

Für die weitere Beschäftigung mit den “images” und “mirages” spricht jedenfalls dreierlei:

- 1- Ihr Vorhandensein in gewissen literarischen Werken;
- 2- Die Rolle, die sie bei der Verbreitung von Übersetzungen oder auch Originalwerken außerhalb deren jeweiligen nationalliterarischen Entstehungsbereichs spielen;
- 3- ihre vorwiegend störende Anwesenheit in der Literaturwissenschaft und –kritik selbst. (DYSERINCK 1966: 119).⁵

De fato, desde os tempos primordiais, um povo mostra interesse por outro povo, ou porque dele precisa se proteger, ou porque com ele quer entrar em contato. Nesse processo de observação, constrói uma imagem do povo observado. Esse interesse por outros povos, apresentado por mim em maior detalhamento em *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*, tornou-se tema de várias obras literárias, que vão deixando registrados determinados perfis deste ou daquele grupo/país. Durante o Romantismo, por exemplo, acreditava-se possuir cada povo características próprias, características estas representadas em sua literatura ou, melhor dizendo, na literatura produzida por aqueles considerados seus expoentes, seus cânones. Portanto, estudar as obras consideradas canônicas de uma literatura, significava poder conhecer a psicologia de

⁵ Para a futura investigação das *images* e *mirages* é preciso, de qualquer maneira, levar em conta três fatores: 1. Sua existência em determinadas obras da literatura. 2. O papel que desempenham na divulgação de traduções ou também de obras originais fora do âmbito nacional literário onde se originaram. 3. Sua presença preponderantemente perturbadora na ciência e crítica literárias. (Trad. ZIMBER 2005: 10).

seu povo, traçar a sua identidade. Os equívocos criados e alimentados dessa forma são múltiplos e muitos predominam até hoje. Com estes mal-entendidos os estudiosos de Literatura Comparada sempre se preocuparam, de uma maneira ou de outra, principalmente, os franceses, como Hippolyte TAINÉ, Émile HENNEQUIN, Fernand BALDENSPARGER, Paul HAZARD, Joseph TEXTE, Gustav LANSON, Paul VAN TIEGHEN, Emile CAMMAERTS, René LOTE, Jean-Marie CARRÉ, Marius-François GUYARD. Também o suíço Louis-Paul BETZ, o italiano Arturo GRAF e os americanos George WOODBERRY e Frank CHANDLER, entre outros (Cf. Referências Bibliográficas).

Diríamos, para fazer um breve apanhado que balize o período anterior a Dyserinck, que, num primeiro momento macro, para Taine, o determinismo absoluto que pontua seu tempo, faz da Literatura Comparada e, portanto, da Imagologia literária, um mero documento da etnopsicologia. Se é na literatura que se encontram os registros dos comportamentos humanos e se o comportamento dos homens, para este historiador francês, é mecanicamente determinado pelo meio, pela raça e pelo momento histórico, para traçar o perfil psicológico de um povo ou de um grupo, basta investigar sua produção literária e compará-la com a de outros grupos ou povos. Em *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (1865), Taine elabora a oposição entre a "Romania" dos franceses e a "Germania" dos alemães, na esteira de Madame de Staël, que em seu livro *D'Allemagne* (1810) também teceu uma imagem da Alemanha romanticamente voltada para a filosofia e as artes, em oposição a uma imagem neo-clássica da França.

O trabalho de Hennequin, conforme constata Manfred FISCHER em *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte* (1981), propõe a construção de uma história da recepção da literatura em vez da história de sua produção. Para Hennequin, ao contrário de Taine, o homem não é um produto previsível, mas um feixe de variáveis difíceis de precisar. Também a literatura não é vista como registro de comportamentos, mas como a expressão de uma língua. A obra literária desenvolver-se-ia num processo comunicativo entre um autor/emissor e um leitor/receptor. A existência da obra literária ou sua sobrevivência dependeria de sua ação sobre a imaginação dos leitores, ou melhor, da reação dos leitores à sua leitura. HENNEQUIN, ao apreciar, comparar e historiar as reações dos leitores a uma determinada obra, faz uma leitura da psique coletiva nessa recepção. Por exemplo, em *Écrivains français* (1889), investiga os escritores estrangeiros traduzidos, lidos e bem sucedidos na França (Dickens, Heine, Tourguénef, Poe, Dostoievski, Tolstoi), tipificando-os.

Também segundo Fischer no livro atrás citado, Joseph TEXTE tem toda uma obra voltada para o estudo das relações literárias entre a França, a Inglaterra, a Itália, a Alemanha, a Espanha, examinando imagens nacionais, dando atenção especial aos conceitos de influência e de apropriação. *Études de littérature européenne* (1898) é um desses livros.

LANSON, WOODBERRY, CHANDLER e GRAF, que também são abordados no já citado *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia* (Cf. SOUSA 2004), esforçam-se por superar o determinismo; no entanto, não conseguem deixar de dar orientação social-psicológica a seus estudos comparativistas e imagológicos.

BALDENSPARGER e HAZARD, de acordo com a mencionada investigação de FISCHER (1981), tentam avançar nesse processo de superação e dão à Comparatística, e conseqüentemente à Imagologia, o *status* de um "novo humanismo", de uma instância corretora dos mal-entendidos nacionais no contexto das relações internacionais. Têm em mente, porém, ainda a compreensão dos povos a partir da perspectiva etnopsicológica. Os seus estudos imagológicos continuam, em última instância, a serviço da etnopsicologia e acabam alimentando teorias racistas que, entre outros, definem e classificam os povos em inferiores e em superiores.

Um segundo momento macro é marcado por Jean-Marie CARRÉ (referido por Manfred Fischer em *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte*, 1981), que faz inserir de maneira ostensiva o estudo das imagens nacionais no programa de Literatura Comparada francesa, e por seu discípulo Marius-François GUYARD. Jean-Marie Carré introduz academicamente os estudos imagológicos na área de Literatura Comparada, reconhecendo a variabilidade e a mutabilidade das imagens e estabelecendo a distinção entre imagens e miragens. Não obstante, não consegue se desvencilhar de todo do apelo etnopsicológico. Entre seus vários estudos, são significativos *Images d'Amérique* (1922) ou *Voyageurs et écrivains français en Égypte* (1932).

Marius-François GUYARD, discípulo de Carré, embora seja o primeiro a introduzir em sua *Literatura Comparada* (1951) um capítulo exclusivo sobre Imagologia, intitulado "L'étranger tel qu'on le voit", também incorre na subordinação da Imagologia aos interesses da instância "psicológico-coletiva", imaginando poder, assim,

equacionar os problemas resultantes da existência de preconceitos e prejulgamentos nas relações internacionais.

Diríamos que, até os anos de 50, as imagens de países configuradas em obras literárias são examinadas como se representassem relações coletivas de cunho histórico-social: ainda não existem preocupações com reflexões teóricas a propósito da problemática em questão. A pesquisa imagológica é praticada através de exame puramente descritivo.

Depois de Carré e Guyard há uma espécie de interregno, dominado pelas mencionadas declarações e dúvidas de Wellek, que vai de 1953 a 1966, um espaço de tempo em que se repensa a questão colocada, uma vez que Wellek, como se viu acima, em Congressos de Literatura Comparada (1953 e 1958) desacreditou a Literatura Comparada e a Imagologia literária como campos de estudo pertinentes ao âmbito da literatura. Diz DYSERINCK no citado ensaio “Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft”:

Was damals geschah, ist in den Fachkreisen hinreichend bekannt geworden: Amerikas führender Komparatist René Wellek reagierte im II. Band des *Yearbook of Comparative and General Literature* (1953) mit einer vielbeachteten Kritik an der Entwicklung der französischen Komparatistikauffassung und richtete sich auch noch einmal auf dem 2. Kongreß der I.C.L.A. (Chapel Hill, 1958) mit allem Nachdruck gegen das, was er sowohl an der herkömmlichen französischen Arbeitsweise als auch an ihren neuen Vorschlägen als einen Irrweg betrachtete. Auch die Frage des “Bildes vom andern Land” wurde dabei angeschnitten bzw. sogar an zentraler Stelle behandelt. Wellek wies u. a. auf die Gefahr der Entgleisung in Entartungserscheinungen, wie sie die Stoffgeschichte erlebt hatte, hin und warnte auch mit allem Nachdruck vor der Möglichkeit, daß sich die Komparatistik, wenn sie auf Guyards und Carrés Vorschlag einging, zu einer Art von Hilfswissenschaft im Dienste der internationalen Beziehungen entwickeln könnte. Er stellte fest, die von Carré und Guyard empfohlene Erforschung von “mirages” und “images” gehöre überhaupt nicht zum Aufgabenbereich der Literaturwissenschaft. (DYSERINCK 1966: 108-109).⁶

⁶ “O que aconteceu na época tornou-se amplamente conhecido nos círculos profissionais: René Wellek, o pesquisador mais representativo dos EUA no campo da literatura comparada, no 2º volume do *Yearbook of comparative and general literature* (1953), reagiu com uma crítica, muito divulgada, ao desenvolvimento da concepção francesa de literatura comparada e, no 2º Congresso da I.C.L.A. (Chapel Hill, 1958), dirigiu-se mais uma vez, de forma enérgica, contra aquilo que considerava um desvio, tanto nas posições tradicionais dos franceses, quanto nas suas novas propostas. Também a questão relativa à *imagem do outro país* foi abordada, e até focalizada de forma destacada. Wellek apontou, entre outras coisas, para o perigo do desvio em direção a fenômenos degenerativos, como havia acontecido com a *Stoffgeschichte*. Wellek advertiu, também expressamente, para a possibilidade de a literatura comparada vir a tornar-se uma espécie de ciência auxiliar a serviço das relações internacionais, caso se aceitassem as propostas de Guyard e Carré. Wellek constatou que a pesquisa das *mirages e images*, tal como sugerida por Carré e Guyard, não era nem mesmo tarefa da ciência literária.” (Trad. ZIMBER 2005: 2).

É possível observar que todos os estudiosos citados antes de Wellek, ora mais ora menos intensamente, relacionam as imagens de um país à "psicologia dos povos", à chamada "alma de uma nação", ou seja, acabam acreditando que as imagens realmente veiculam caracteres nacionais e que, portanto, o principal objetivo da Imagologia é chegar exatamente ao desenho do perfil psicológico dos grupos nacionais. Este alcance psicológico-coletivo, esta falta de clareza do objeto de pesquisa, do rigor de um método preciso, em tais estudos, levou a Literatura Comparada e a Imagologia literária ao descrédito, na medida em que estas foram empurradas para as proximidades de perigosas e fascistas nuances do conceito de "caráter nacional".

É justamente este ponto que René Wellek, tal como Dyserinck refere nos textos aludidos, muito pertinentemente põe em evidência, ao questionar a relação entre um estudo etnopsicológico e a análise textual de uma obra poética. E, neste ponto, considerado o caldo teórico da época, ele tem razão: a tarefa precípua do crítico literário não é pesquisar textos poéticos com objetivos etnopsicológicos. Porém, o arcabouço teórico expandiu-se e renovou-se com o tempo.

Em 1966, Hugo Dyserinck, no mencionado e decisivo artigo "Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft", vem a campo rebater as estabilizadas afirmações de Wellek nos citados congressos, seguindo o seguinte raciocínio: será que é mesmo verdadeiro que a Imagologia literária, como tal, pertence a um campo de estudos especificamente extraliterários? Será que o fato de existirem determinados aspectos da pesquisa imagológica que podem ser aproveitados por áreas além das fronteiras da literatura é razão suficiente para que os comparatistas deixem de se preocupar com ela? A reflexão de Wellek peca não só por deixar de lado os múltiplos aspectos da Imagologia que, desde sempre, têm sido computados na área de interesse da literatura, mas também por ignorar aqueles que são considerados literários até mesmo na perspectiva específica e tão cara a René Wellek, isto é, aqueles que são imanentes à obra. Para DYSERINCK,

[die Frage] hätte vielmehr lauten müssen: Hat die Erforschung der "mirages" und "images" für die Literaturwissenschaft im allgemeinen und die Komparatistik im besonderen noch irgendeinen Sinn, der nichts mit primär soziologischen, völkerpsychologischen oder politischen Anliegen zu tun hat, bzw. gibt es "mirage"- und

“image”- Forschung, die sich im Rahmen einer auf Eigenständigkeit bedachten Komparatistik als nützlich oder gar notwendig erweist? (DYSERINCK 1966: 109-110).⁷

Em relação aos elementos imanentes à obra, Dyserinck lembra os inúmeros casos comprovados na literatura, qualquer que seja sua expressão linguística, em que há imagens de povos e/ou de países que, de tão estreitamente ligadas tanto ao conteúdo quanto à forma de determinadas obras, interagem no seu significado global, de forma que, se não se levar em conta a análise e interpretação dessas imagens, não se chegará à compreensão satisfatória das obras. Isto vale especialmente para aqueles textos nos quais a configuração de estrangeiros ou do estrangeiro ocupa um inequívoco lugar matricial. Menciona Dyserinck, no artigo citado, o antológico caso de Mme. de Staël, que com sua obra *De l'Allemagne* criou, de seu ponto de vista de francesa perseguida por Napoleão, uma edulcorada imagem da Alemanha, que repercutiu mundo afora, ganhando cores de verídica durante um século.

É tarefa da Imagologia desvendar a estrutura linguística de tais construções imagológicas, suas origens, as circunstâncias político-culturais em que foram concebidas e o propósito com que foram utilizadas.

Sobre este campo de estudos, Hugo Dyserinck publicou vários textos, além de “Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft” (1966) e *Komparatistik. Eine Einführung* (1977). Entre eles, devem ser citados “Die Quellen der Négritude-Theorie als Gegenstand komparatistischer Imagologie” (1980), “Komparatistische Imagologie jenseits von 'Werkimmanenz' und 'Werktranszendenz’” (1982), “Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur” (1988), “Zur Entwicklung der komparatistischen Imagologie” (1988), “Die Problematik der Nationalität aus der Sicht der vergleichenden Literaturwissenschaft” (1989), *Komparatistik und Europaforschung* (1992), “Von Ethnopsychologie zu Ethnoimagologie” (2002), “Komparatistische Imagologie und ethnische Identitätsproblematik” (2003), “Einheit trotz Verschiedenheit: EU-Erweiterung und gesamteuropäisches Kulturbewußtsein” (2004) .

⁷ “[a pergunta] deveria ser antes de tudo: a pesquisa das *mirages* e *images* tem ainda algum sentido para a pesquisa literária em geral ou para a literatura comparada em particular, algum sentido que não tenha nada a ver com aspectos primariamente sociais, psicológicos nacionais ou políticos, ou seja, existe uma pesquisa das *mirages* e *images* útil ou necessária dentro do âmbito de uma literatura comparada autônoma?” (Trad. ZIMBER 2005: 3).

Na esteira de Dyserinck, o fundador, digamos, da nova Imagologia que, no entanto, deita suas raízes na Escola Francesa da Literatura Comparada, outros pesquisadores dão prosseguimento aos estudos imagológicos dentro desta nova perspectiva. Na Alemanha, destaca-se Manfred Fischer, na Holanda, Karl Ulrich Syndram e, sobretudo, Joep Leerssen. Na Universidade de Chemnitz (antiga República Democrática Alemã) distingue-se, sob a coordenação de Elke MEHNERT, um centro de estudos imagológicos, com várias publicações, entre elas, *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht* (2001) e *Russische Ansichten – Ansichten zu Russland* (2007). Cite-se ainda, a título de exemplo, o grupo de pesquisa dirigido por Enrique BANÚS na Universidade de Navarra em Pamplona, sob a égide de “Estudos Europeus”. Na França, Daniel PAGEAUX, em colaboração com o português Álvaro Manuel Machado, bem como Jean-Marc Moura e Pierre RIVAS, também têm se dedicado a estudos imagológicos. Em Portugal, na Universidade de Coimbra, Maria Manuela DELILLE trabalhou igualmente com esta perspectiva. No Brasil, na Universidade de São Paulo, embora não sejam eminentemente imagológicas, devem-se ressaltar as pesquisas realizadas pelo Núcleo Brasil-França, fundado por Leyla PERRONE-MOISÉS, que aborda de modo abrangente as interrelações literárias e culturais existentes entre os dois países. Dentro das muitas investigações realizadas no âmbito desse Núcleo, há a salientar livros como *A vida selvagem* (1995), de Maria Cecília de Moraes PINTO, *A poética do legado* (1996) e *As sugestões do Conselheiro* (1996), de Gilberto Pinheiro PASSOS, *Aclimatando Baudelaire* (1995), de Gloria Carneiro do AMARAL, *Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet* (1996), de Regina Salgado CAMPOS e *Aquém e além-mar. Relações culturais: Brasil e França* (2000), organizado por Sandra NITRINI. Além deste grupo, outro mais recente, nesta mesma universidade, denominado “Relações linguísticas e literárias Brasil-Alemanha” (RELLIBRA – www.rellibra.com.br) também trabalha nesta direção.

Deixando o âmbito europeu da problemática, pode-se observar algo semelhante na relação Brasil-Europa: não aparece a Europa também edulcorada em tantas obras da literatura brasileira? E o Brasil não aparece como país/povo essencialmente exótico em obras da literatura europeia? As mesmas perguntas são válidas para a América Latina. Investigar imagens do Brasil (e da América Latina), ou como consta de *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*,

perseguir e analisar [sua] trajetória é despir a imagem do Brasil de toda a fantasia medieval e de outras aí ainda impregnadas.

[A]s imagens de países e de povos [...] veiculadas [em criações poéticas e ficcionais], apesar de artísticas, e de serem recebidas pelo leitor médio no plano do imaginário, acabam, com o tempo, ficando registradas [como referencialidades,] como verdades. (SOUSA 2004: 31 e 32).

E ainda: desconstruir, analisar e discutir a gênese não só das hetero, mas também das autoimagens é um modo de um país/povo/grupo se apropriar da própria voz num contexto de cultura globalizada, em que a

conscientização amplamente divulgada desse processo pode ter, cremos, até mesmo conseqüências políticas e econômicas, no plano das relações interpessoais envolvendo negociações, na medida em que [torna] possível entender as imagens em que os interlocutores se apóiam para defender seus pontos de vista e construir sua argumentação [...]. (SOUSA 2004: 267);

afinal, mais do que nunca, é necessário ter “consciência do que nos convém trocar e do que nos convém preservar”. (SOUSA 2004: 354).

2. Literatura Comparada e Imagologia

O que é, afinal, Imagologia? A Imagologia em sua dimensão literária (*komparatistische Imagologie*: a Imagologia é originalmente literária, porque nascida no seio da Literatura Comparada no século XIX) é uma área do saber que investiga imagens de nações e ou de povos ou de grupos, veiculadas em textos literários (poéticos, de história da literatura, de crítica literária e respectivas traduções). Hoje a Imagologia, tendo expandido seu alcance e, dado o fato de que possui objeto e método próprios, pode mesmo ser considerada uma disciplina, que alcança o exame de imagens de países, de povos e de grupos em quaisquer textos escritos (de antropologia, de etnologia, de história, de sociologia, de jornalismo, de política, de psicologia, de didática de língua estrangeira etc.).

Ainda hoje, pode-se perguntar pela pertinência da Imagologia aos estudos literários. Eu diria que num mundo cada vez mais globalizado, em que os preconceitos, mal-entendidos, afloram com mais visibilidade e com conseqüências de intensidade vária, é possível achar na investigação imagológica literária (e na investigação imagológica em geral) chaves para entender muitos desses obstáculos ao entendimento entre povos, ao entendimento de culturas diferentes. Dessa forma, Hugo Dyserinck, com seu artigo de 1966, iluminou, na Alemanha, a importância da Imagologia dentro da Literatura Comparada e resgatou, em bases absolutamente literárias, sua dimensão investigativa imagológica, de certo modo, perdida.

Os limites oferecidos por tais estudos, em particular pela Imagologia literária, repousam na própria natureza de seu objeto que é simbólico, ou seja, a margem de erro neste tipo de investigação é comparativamente alta em relação a outras disciplinas. Entretanto, é preciso dizer que é possível realizar análises e interpretações literárias de cunho imagológico com absoluto rigor metodológico, a partir do instrumental deixado pelo Formalismo Russo e emprestado da Linguística e da Semiótica.

É importante que tais estudos chamem constantemente o pesquisador à reflexão, à análise, ao diálogo e não permitam a utilização de estereótipos e de preconceitos além do estritamente necessário ao processo da aquisição e transmissão do conhecimento.

A Imagologia, tal como Dyserinck a apresenta, e tal como é definida em *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*,

constitui uma valiosa parte constitutiva da comparatística geral e tem como tarefa, não descobrir novos perfis nacionais, nem perguntar pelos "caráteres nacionais", mas almeja alcançar e analisar, em primeiro plano, as configurações das imagens de países presentes na literatura, o modo como elas se estruturam, assim como estudar seu desenvolvimento e sua repercussão. Além disso, a imagologia também pretende contribuir para esclarecer o papel que tais imagens literárias desempenham no encontro de culturas. Acima disso, uma preocupação mais alta ainda se sobrepõe: a imagologia não faz parte de nenhum pensamento ideológico, mas é, isso sim, uma contribuição à desideologização. Pretende, a partir da análise das imagens, chegar ao modo como funciona o pensamento e às suas estruturas. Assim, ela participa da destruição dos estereótipos e dos imatotipos, ao mesmo tempo em que ajuda a dar conta da influência, do poder e da manipulação de correntes ideológicas e políticas. [...]

A imagologia, melhor que outras disciplinas, pode mostrar de que maneira surgem determinadas opiniões, não raro nascidas no vasto território da literatura. (SOUSA 2004: 70).

Na verdade, nem sempre que se trata de “imagens e miragens” estamos fazendo referência aos estrangeiros e suas diferentes literaturas e culturas. O espaço estrangeiro pode tornar-se, e isso acontece com frequência, reflexo da representação do que é próprio. Isto é, enquanto se tenta retratar o outro, usa-se a perspectiva do eu, de modo que o outro sempre se apresentará como um reflexo deste em toda a sua complexidade. Trata-se de um fenômeno muitas vezes identificado com a metáfora do espelho: na heteroimagem projetam-se elementos de autoimagem. É do conhecimento geral que as primeiras imagens do Brasil na Europa são fruto da imaginação exacerbada europeia, recém-saída da Idade Média, ainda à procura do paraíso na Terra, tal como se pode ler em *Retratos do Brasil. Heteroimagens literárias alemãs*, de minha autoria. Assim, estudar a heteroimagem de um país em uma literatura é também investigar o modo de pensar do construtor de tal imagem, e rastrear tal pista pode-nos levar à constatação de que, dentro de uma determinada literatura, há juízos impregnados de imagens de um outro país, mas que são motivados por acontecimentos que lhe são estranhos. Chegar a esses acontecimentos para estabelecer a gênese e evolução de uma determinada imagem também faz parte dos objetivos da Imagologia. E, como disse Caetano Veloso em *Sampa*: “Narciso acha feio o que não é espelho”.

3. A Imagologia e o texto poético: uma interação produtiva

Aspectos de interação produtiva entre a Imagologia e a análise textual de diversos tipos de textos são apresentados a seguir, de modo breve, apenas à guisa de ilustração, já que o assunto é desenvolvido em *Retratos do Brasil. Heteroimagens literárias alemãs*.

Observe-se o seguinte poema de Marie Luise Kaschnitz, extraído do livro *Ein Wort weiter*:

Bertioga

Am Himmel wird zu Mittag

Eine Stimmgabel angeschlagen

Ein Ton wie Erz.

Da springen die Fische zu Mittag

Bertioga

No céu ao meio-dia

Vibra um diapasão

No timbre do bronze.

Nisso pulam os peixes ao meio-dia

<i>Spazieren auf ihren Flossen</i>	Passeiam sobre as barbatanas
<i>Über die glühende Lände.</i>	Sobre a terra ardente.
<i>Da kommt ein Mann aus dem Wald</i>	Nisso sai um homem da floresta
<i>Mit Augen wie Scheibenräder</i>	De olhos grandes como rodas
<i>Setzt sich ans Ufer und weint.</i>	Senta-se na margem e chora.
<i>Da steckt der schöne Osterbaum</i>	Nisso a bela quaresmeira
<i>Seine Krone in den Sand</i>	Mergulha sua copa na areia
<i>Seine Wurzeln gegen den Himmel.</i>	E eleva as raízes ao céu.
<i>Da dreht sich auf der Lagune</i>	Nisso move-se na lagoa,
<i>Im Kreise die gelbe Fähre</i>	Em círculos, a balsa amarela
<i>Meint, daß sie die Sonne wäre</i>	Acha que é o sol
<i>Ein Ton wie Erz.</i>	No timbre do bronze.

(KASCHNITZ 1965:13)

(Trad. Celeste Ribeiro de Sousa)

Marie Luise KASCHNITZ (1901-1974) esteve de visita ao Brasil em 1962 e dá notícia desta viagem nos livros *Tage, Tage, Jahre* (1971) e *Orte. Aufzeichnungen* (1973). Bertiooga é, como se sabe, o nome de um balneário no litoral do estado de São Paulo, a norte do porto de Santos, certamente visitado pela poetisa, quando esteve no Guarujá, outra praia das proximidades, acessível através de uma balsa. É do Guarujá que saem, ainda hoje, *ferry-boats* com passageiros e carros que se dirigem a Bertiooga e ao litoral norte do estado. À época ainda não existia a estrada Rio-Santos. A região é envolvida pelo mangue, espécie de pântano, onde se misturam águas de rio e de mar e onde há vegetação exótica, pelo menos para europeus, como a poetisa: as árvores têm raízes fincadas na terra submersa e raízes que sobem e afloram acima da superfície das águas, como a *Rhizophora mangle*. Aqui há uma das maiores biodiversidades do planeta, hoje protegida pelo Estado, ou seja, aqui há um verdadeiro pólo de criação de vida. Entre as espécies ali encontradas, há realmente uma, conhecida cientificamente pela designação de *Anableps*, que habita tanto a água quanto o lodo.

A leitura que a poetisa fez desta paisagem e que registrou no poema ilumina com exclusividade o espaço da natureza, deixando de lado a praia e o espaço urbano, pelo que é possível dizer que é atravessada pela arqui-imagem do Brasil, criada à época de sua descoberta e que remete para o último e único lugar intocado do planeta, onde era possível ainda testemunhar a obra da Criação *in illo tempore*, o mundo primordial. Uma

possível análise e interpretação do poema podem reconhecer no texto as fases bíblicas da criação e evolução posterior da terra e do homem.

O primeiro período do poema faz a associação sinestésica entre a luz e o som, originando luz vibrante, intensa, remetendo para a luz primeira, divina, e para o som primordial, hoje recuperado pelo bronze do sino. No Gênesis, consta que Deus assim começou a criação do mundo. O segundo período associa água e peixes que carregam a vida para a terra ardente, que, portanto, já possui o elemento fogo. No processo da Criação, que vejo aqui invocado, estão presentes os 5 elementos: a luz, o som que pressupõe o ar, a água, a terra e o fogo. Do Caos surgiu a Ordem. No terceiro período, surge o homem, marcado pelos olhos, órgão por excelência da percepção intelectual. Este homem está à margem, fora da floresta/da natureza, e chora. Lembra Adão expulso do paraíso. O quarto período associa o símbolo da árvore invertida, *topos* do mundo às avessas, ou um ideograma do cosmos, à Páscoa. O neologismo "Osterbaum" deve estar traduzindo "quaresmeira", árvore da mata atlântica brasileira que floresce na Páscoa com flores roxas. Há associação entre morte e ressurreição. O quinto período associa uma balsa amarela ao sol e também à ideia da viagem, mas em círculos.

Retomando o poema como um todo, mas de modo bastante resumido (um texto mais alentado encontra-se, como se disse acima, em *Retratos do Brasil. Heteroimagens literárias alemãs*), diríamos nesta interpretação que, à Criação do Mundo através dos cinco elementos, segue-se a presença do homem detentor de inteligência, expulso da natureza, vivenciando o sofrimento da cisão, mas ainda assim, imerso no Cosmos que lhe acena com a possibilidade da regeneração e do eterno retorno. Repare-se na imagem do Brasil apontando para as Origens, uma imagem que remonta à Descoberta, uma imagem que apela a uma suposta harmonia existente na natureza, ao paraíso perdido, uma imagem que, ao ser reavivada em 1962, ainda reduz o país ao estado natural, tirando-lhe a presença da civilização. É do conhecimento geral que, durante o Romantismo, época em que os escritores brasileiros se empenhavam em criar uma autoimagem para o país, até os estrangeiros simpatizantes do novo país, como os portugueses Almeida Garrett e Alexandre Herculano e o francês Ferdinand Denis, advogavam que a jovem nação tinha que se libertar dos modelos europeus e afirmar sua (polêmica) singularidade, que repousava justamente na natureza intocada e no indígena primevo/primitivo.

Já no trecho da peça de teatro *Samba*, de Ulrich Becher, a configuração do Brasil surge atravessada pela imagem dos “trópicos infernais”, criada mais tarde no século XVIII por Buffon e Montesquieu, que acreditavam ser impossível desenvolver civilização nos trópicos, cobertos por florestas úmidas e quentes, onde o homem tenderia a regredir ao estágio animal, uma outra heteroimagem do Mundo Novo.

Leia-se o seguinte diálogo entre duas das personagens da peça citada:

MANA (setzt sich neben ihn, nimmt ihren Strohhut ab): Was können wir über die hiesigen Menschen sagen. Wo wir kaum vierzehn Tage im Land sind. Sie sind - sonderbar bunt.

PARISIUS (mit zackiger Betonung): Dame - Mana - Knotek.

Auch Papageien sind sonderbar bunt. Auch Affen, Mandrills. Besonders an einer bestimmten Stelle. Menschen hier. Sehe ich auf Anhieb. Sind keine. Noch nicht richtig von den Bäumen runtergeklettert. Affen und Faultiere. Auch die Weißen. Sehn sich unsern portugiesischen Wirt an. Lümmelt am hellichten Tag in ´ner Pyjamajacke rum wie im Lazarett. Sollte dem Kerl sein filziges Sofa unterm Hintern anzünden. (BECHER 1957:17).⁸

Trata-se de uma conversa na sala de estar do hotel “Duque de Caxias” na cidadezinha de Ibaráí-na-Serra nos arredores do Rio de Janeiro entre Mana (Emanuela Knotek) e Leo Parisius, ambos fugitivos da Alemanha nazista e refugiados no Brasil. A peça dá expressão ao confronto da civilização europeia (germânica) com o primitivismo brasileiro e, sobretudo, à denúncia da existência de brasileiros simpatizantes do Nazismo.

A imagem dos brasileiros e a do português na passagem acima são claras. Não são nem necessários os eufemismos: a informação é direta e monovalente. Ou seja, no Brasil não há gente, não há civilização; há fauna e flora!

A personagem encarna o tipo de observador ensimesmado em sua cultura hegemônica. Tal falta de abertura, tal miopia, em relação ao que é diferente, ao Outro,

⁸ MANA (*sentá-se junto dele, tira o chapéu de palha*): O que é que se pode dizer sobre as pessoas daqui. Onde mal estamos há quinze dias. Elas são singularmente coloridas.

PARISIUS PARISIUS (*com entonação mordaz*): Senhora - Mana - Knotek.

Também os papagaios são singularmente coloridos. Também os macacos, mandris. Em especial num certo lugar. Pessoas aqui. Assim à primeira. Não há. Ainda não desceram das árvores. Macacos e preguiças. Os brancos também. Repare no nosso hoteleiro português. Anda por aí, um labrego, em pleno dia de casaco de pijama como se estivesse num hospital (militar). O sofá de feltro devia-lhe pôr fogo no traseiro. (Trad. Celeste Ribeiro de Sousa).

leva-o a simplesmente negá-lo. Pode-se compreender a existência de figuras assim - quer sejam personagens, quer sejam pessoas reais, levando-se em consideração as circunstâncias em que se desenvolveram e em que atuam. É imprescindível, no entanto, chamar a atenção para o fato, discuti-lo, desconstruí-lo, analisando-se-lhe as causas, as motivações, que podem ser de ordem psicológica, ideológica, política etc.

Ulrich BECHER (1910-1990), segundo o *Autorenlexikon*, fugiu de Hitler via Viena, França e Espanha e acabou no Brasil, onde viveu nos arredores do Rio de Janeiro de 1944 a 1948, tendo ido depois para Nova York e regressado à Europa. Embora Ulrich Becher possa ser considerado um autor secundário na literatura alemã, seu nome consta das histórias da literatura e suas peças foram encenadas no “Schloßparktheater” em Berlim Ocidental, no “Meininger Theater” de Berlim Oriental, no “Deutsches Theater” em Göttingen. Com certeza, estas imagens ficaram retidas nos espectadores/receptores, os quais, por sua vez, também as propagaram de alguma forma. Leve-se em conta que ao espectador de uma peça de teatro se retira a possibilidade da interrupção para a reflexão, que a leitura do texto permite. Ao espectador resta seguir a velocidade da apresentação imposta pelo dramaturgo.

Há outros aspectos da Imagologia que, embora não imanentes, nem por isso deixam de pertencer ao domínio da literatura tomada *stricto sensu*. Este é o caso de se investigar qual o significado e o efeito que as imagens carregam na divulgação e, por conseguinte, na recepção de obras literárias fora do ambiente em que surgem. Certamente, não é só a perspectiva do lucro que preside a escolha de obras para tradução. Mas há escolhas difíceis de compreender. Por que razão Uwe TIMM teria tido seu livro *A árvore da serpente* (*Der Schlangenbaum* - 1986), cuja temática incide sobre os tempos da ditadura militar argentina, traduzido para o português do Brasil, e o livro de Hugo Loetscher *Mundo dos milagres: um encontro brasileiro* (*Wunderwelt: eine brasilianische Begegnung* - 1979), cuja temática incide sobre o discutível "milagre econômico" brasileiro e sobre a vida no Nordeste, continuaria passando despercebido?⁹ Tanto um como outro são autores conhecidos nos países de língua alemã. Por outro lado, também se observa que determinadas obras da literatura brasileira, às vezes de autores pouquíssimo conhecidos entre nós, obtêm traduções em línguas estrangeiras. É

⁹ Há uma tradução não publicada feita por Jael Glauce da Fonseca, feita no âmbito das Atividades Programadas de seu Curso de Doutorado e anexada à sua Tese *Iconofilia e iconoclastia em “Mundo dos milagres: um encontro brasileiro” de Hugo Loetscher* (2004).

o caso de Eduardo Campos e o conto *Mangoverkäufer* (*Vendedor de mangas*) traduzido para o alemão por Curt Meyer-Clason e publicado em *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen* em 1967. Será que o apelo das imagens também integra esses critérios? Dito de outra forma: será que o que é traduzido não está sujeito à confirmação de imagens pré-concebidas do Outro?

Os fenômenos atrás referidos apontam diretamente para outro aspecto literário da Imagologia: a existência de imagens na crítica ou nas histórias da literatura. Se se prestar atenção nos textos de história da literatura usados no contexto do ensino de línguas estrangeiras, ver-se-ão, por vezes, apresentações generalizantes sobre os "traços característicos" da literatura em questão, sobre "características nacionais" do país em pauta, às vezes, oferecidos acriticamente aos usuários. Por exemplo, na edição da tradução do livro *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (1892-1953), lançada em 1962 na antiga República Democrática Alemã (RDA) pela editora *Aufbau*, há um posfácio, necessariamente ideológico, escrito por Alfred Antkowiak, que apresenta em resumo a história do Brasil desde D. João VI a Getúlio Vargas. O texto de Antkowiak atribui a movimentos populares uma força política que, na realidade, não existiu. A independência do país, por exemplo, teria sido uma vitória popular. A abolição da escravatura é apresentada simplesmente como uma conquista da burguesia democrática. Graciliano Ramos é apresentado como um "representante comercial" e como membro de um grupo revolucionário democrático, enquanto o seu conto *A terra dos meninos pelados* (1939) é dado como romance.

A própria tradução de uma obra pode criar alterações de imagens contidas nos originais, ou seja, criar novas imagens. Não se trata, aqui, de avaliar traduções através de observações pontuais, pois este não é o propósito, nem tampouco o caminho. Trata-se apenas de mostrar como quase imperceptivelmente se vão alterando as imagens de um país/povo com repercussões imponderáveis. Veja-se, por exemplo, o trecho de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, de 1934, traduzido para o alemão por Willy Keller em 1960:

Pater Silvestre empfing mich kalt. Seit der Oktober-Revolution hat er sich in ein wildes Tier verwandelt und fordert strenge Untersuchung und Bestrafung aller, die damals kein rotes Halstuch trugen. Er zeigte mir die kalte Schulter. Und wir waren Freunde

gewesen. Ein Patriot. Schon recht: jeder hat seine Eigenheiten. (Keller apud Zimmer, 2003:36).¹⁰

Trata-se de um trecho da primeira página do romance, em que a personagem narradora, Paulo Honório, um pobretão que, depois de se ter tornado dono de fazenda, isto é, depois de ter se tornado um empreendedor, um incipiente capitalista e, portanto, depois de ter introduzido no mundo rural arcaico brasileiro das decadentes oligarquias agrárias a modernidade, discorre sobre a sua intenção de escrever um livro sobre a sua vida, lançando mão da estratégia capitalista-fordista da divisão do trabalho: Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira ficaria com a pontuação, a ortografia e a sintaxe; Arquimedes com a composição tipográfica; Lúcio Gomes de Azevedo Gondim com a composição literária, ele mesmo traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria seu nome na capa. Diz Paulo Honório: “Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte de Costa Brito, eu meteria na esfomeada *Gazeta*, mediante lambujem.” (RAMOS 1975: 7). Todavia, logo percebeu, ao distribuir as tarefas, que as coisas não seriam fáceis. E refere-se, então, ao comportamento estranho do padre depois da Revolução de Outubro.

Ora, para o leitor brasileiro esta “Revolução de Outubro” refere-se ao golpe getulista de 1930 que marca o tempo narrado. É uma época em que os processos de industrialização iniciados nos estados sulinos chegam ao Nordeste brasileiro, abalando as relações e os modos de produção praticados pelas oligarquias agrárias em decadência, fazendo surgir uma nova burguesia industrial. Personagens novas, pertencentes à classe média, mas também operários e imigrantes de diversas procedências passam a ficar em evidência neste cenário. Trata-se, portanto, no original, de salientar o clima de transformação, da modernização da economia (e da política) no Nordeste brasileiro, que, no fim, acaba frustrado.

No texto alemão, entretanto, esta marcação do tempo, assinalada pela “Oktober-Revolution”, correta tradução de “Revolução de Outubro”, pode levar o leitor para outras paragens. Para o leitor estrangeiro, desconhecedor da história brasileira, a

¹⁰ “Padre Silvestre recebeu-me friamente. Depois da **revolução de outubro**, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos. Torceu-me a cara. E éramos amigos. Patriota. Está direito: cada qual tem suas manias.” (RAMOS apud ZIMMER 2003:36).

referência pode associar-se à revolução russa de 1917, muito mais presente no pensamento europeu. Parece ser este o caso, por exemplo, de Helmut Feldmann em seu doutoramento sobre *Graciliano Ramos. Eine Untersuchung zur Selbstdarstellung in seinem epischen Werk*, de 1965, quando afirma o seguinte:

[Paulo Honorios] brutale Haltung als Ausbeuter sticht zwar gegen Ende des Romans vom Hintergrund einer sozialistischen-kommunistischen Revolution ab, aber nur locker steht der Sturz Paulos durch den "Sozialismus" Madalenas oder Padilhas mit der kommunistischen Bewegung in Verbindung. (FELDMANN 1965:21).¹¹

Porém, a revolução de outubro de 1930, aludida no romance,

que estourou no Brasil e que progride vitoriosamente sob a direção da Aliança Liberal é uma revolução preparada e financiada pelo imperialismo ianque contra o governo atual dos grandes latifundiários – notadamente os grandes plantadores de café – ligados ao imperialismo inglês pela política do monopólio do café. (HASKIN apud CARONE 1991: 79).

[A] revolução de 1930 é encarada não como inovação “democrática” nem “progressista”: Sua vitória é uma vitória da reação, dirigida contra o proletariado das cidades e do campo, contra as massas camponesas e contra a pequena burguesia empobrecida. (CARONE 1991:80).

Portanto, na revolução brasileira de 30 não há pano de fundo social-comunista. Falta à tradução, no mínimo, uma nota de rodapé a esclarecer este ponto. Sem ela, o início da narrativa em alemão pode vir a ser deslocado de 1930 para 1917. O leitor de idioma alemão pode entender que se trata das ideias da revolução bolchevique chegando ao Brasil. O leitor estrangeiro fica impedido de associar os acontecimentos do romance com a gravidade da depressão econômica de 1929. Perde-se na tradução o movimento getulista e a crítica que Graciliano Ramos lhe faz, isto é, a modernização capitalista que leva à reificação das pessoas, uma imagem histórica do Brasil, que se torna um tanto confusa ou distorcida.

¹¹ Embora a sua atitude de brutal explorador contraste, no final do romance, com o pano de fundo de uma revolução social-comunista, existe apenas uma ligação muito indireta entre a ruína de Paulo Honório e o movimento comunista, a qual se verifica através do “socialismo” de Madalena e Dadilha”. (Trad. MENDES & MAGALHÃES 1967: 53).

Também à guisa de ilustração, tome-se a tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1908-1967), realizada por Curt Meyer-Clason em 1965.

Hat nichts auf sich. Das Knallen, das Sie vorhin gehört haben, war keine Schießerei, da sei Gott vor. Hab nur ein bißchen Scheiben geschossen, drunten am Bach, auf einen Baum in Quintal. Zur Übung. Tu ich jeden Tag, zu meinem Vergnügen, fast seit ich krebzen kann. Da riefen sie mich. Es war wegen einem **Kalb**. Ein weißes **Kälbchen**, halb mißraten, mit Augen, die keine waren, obendrein hatte es ein Maul wie ein Köter. (MEYER-CLASON apud BARBOSA 1999: 91-92).¹²

Trata-se de um trecho em que a personagem principal Riobaldo define a seu interlocutor o que para ela, como habitante do sertão, é o sertão. A imagem de sertão presente no original já se pode vislumbrar neste pequeno trecho introdutório do romance: é qualquer região caracterizada pela presença de grandes pastos, raramente habitada por pessoas bastante supersticiosas, onde a presença do Estado e da lei não chegam e onde os criminosos se acoitam. Mas não só. O sertão é, sem dúvida, um lugar físico, mas também é, sobretudo no romance, um lugar profundo do imaginário, repleto de vivências a refletir um modo de estar no mundo. Observe-se apenas que o vocábulo “bezerro” recebe do tradutor duas versões diferentes: uma como “Kalb” e outra como “Kälbchen”, um diminutivo que transmite afetividade, uma afetividade que não existe no original. Ao contrário, o que está em causa no original é a repugnância gerada pela superstição de reconhecer no bezerro deformado uma figuração do diabo. O peso, o valor, o significado das superstições e do misticismo na vida dos sertanejos (há toda uma tradição hermenêutica ligada à interpretação da figura do bezerro e do cordeiro bíblicos) acabam um tanto velados na tradução.

Exemplos de imagens de países/povos/grupos, engendradas e transformadas a partir das mais variadas motivações no seio da literatura, é o que não falta. Analisá-las, entender-lhes o alcance e colocá-las em discussão é tarefa do crítico literário. A produção bibliográfica da Comparatística da Universidade de Aachen é de grande valia para a área, desenvolvendo, sem descurar do exame textual, uma frente que visa à compreensão do Outro e de Si mesmo, abrindo caminho também no Brasil (e na

¹² Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acêrto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum **bezerro**: um **bezerro** branco, erroso, os olhos de nem ser - se viu -; e com máscara de cachorro. (ROSA apud BARBOSA 1999: 91-92).

América Latina) para a análise, interpretação e desconstrução tanto de hetero, quanto de autoimagens do país, quer veiculadas em textos literários, quer em outros textos. Afirma Tânia CARVALHAL no Prefácio a *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia* que

neste contexto, o das imagens em movimento, os estudos de imagologia prestam um serviço imenso, elucidando o processo em si e possibilitando ir mais longe para, como diz a autora, "entender as imagens em que os interlocutores se apóiam para defender seus pontos de vista e construir sua argumentação". (CARVALHAL 2004: 12).

Arrematando: Em Aachen, Dyserinck colocou a um só tempo a Imagologia no núcleo da Literatura Comparada e da Ciência da Literatura, desenvolveu os conceitos de “perspectiva supranacional” e “neutralidade cultural” no âmbito do “Laboratório Europa”, alinhando as pesquisas literário-imagológicas ao movimento de união dos países constitutivos da Europa, borrando-lhes as fronteiras nacionais/nacionalistas, prosseguindo em direção à formação de um bloco multicultural mais potente econômica, política e culturalmente.

Acredito que este trabalho possa ser levado adiante para além da Europa, por exemplo, no Brasil, na América Latina, no Mercosul, avançando junto com o movimento de globalização, rumo a um mundo em que não só os indivíduos, mas também as nações, sejam mais conhecedores de si mesmos e dos Outros, um mundo mais tolerante, um mundo mais pacífico.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Fábio Chiquetto. *A imagem do sertão na tradução alemã de "Grande sertão: Veredas" de J. G. Rosa*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 1999.
- BECHER, Ulrich. Samba. In: *Spiele der Zeit*. Berlin, Aufbau, 1957, vol. 1,17.
- BELLER, Manfred & LEERSEN, Joep. *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam, Rodopi, 2007.
- BRAUNECK, Manfred (ed.). *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hamburg, Rowohlt, 1988.
- CARRÉ, Jean Marie. *Images d'Amerique*. Lyon, Lardanchet, 1927.
- CARRÉ, Jean Marie. *Voyageurs et écrivains français en Égypte*. Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 1932, 2 vols.

- CARVALHAL, Tânia. Prefácio. Imagens em movimento entre Brasil e Alemanha. In: Sousa, Celeste Ribeiro de. *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*. São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2004, 9-13.
- CARONE, Edgard. *Brasil. Anos de crise 1930-1945*. São Paulo, Ática, 1991.
- DYSERINCK, Hugo. Zum Problem der "images" und "mirages" und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft. In: *Arcadia*, 1966, 107-120.
- DYSERINCK, Hugo. O problema das *images* e *mirages* e sua pesquisa no âmbito da Literatura Comparada. Trad. Karola Zimber. In: Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*, 2005. www.rellibra.com.br (Publicações).
- DYSERINCK, Hugo. *Komparatistik - Eine Einführung*. Bonn, Bouvier, 1977.
- DYSERINCK, Hugo. Die Quellen der Négritude-Theorie als Gegenstand komparatistischer Imagologie. In: *Komparatistische Hefte* 1, 1980, 31-40.
- DYSERINCK, Hugo. As fontes da teoria da negritude como objeto de estudo da Imagologia literária. Trad. Karola Zimber. In: Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*, 2005. www.rellibra.com.br (Publicações).
- DYSERINCK, Hugo. Komparatistische Imagologie jenseits von "Werkimmanenz" und "Werktranszendenz". In: *Synthesis*. Bulletin du Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie. Bucarest, vol. 9, 1982, 27-40.
- DYSERINCK, Hugo. Imagologia literária. Para além da imanência e da transcendência da obra. Trad. Moriçá de Souza Torres. In: Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*, 2005. www.rellibra.com.br (Publicações).
- DYSERINCK, Hugo. Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur. In: Dyserinck, Hugo & Syndram, K. U. (ed.). *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn, Bouvier, 1988, 13-37.
- DYSERINCK, Hugo. Imagologia literária. O alcance político de uma ciência europeia da literatura. Trad. Moriçá de Souza Torres. In: Sousa, Celeste Ribeiro de (org.) – *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*, 2005. www.rellibra.com.br (Publicações).
- DYSERINCK, Hugo. Zur Entwicklung der komparatistischen Imagologie. In: *Colloquium Helveticum*. Sonderdruck. Bern, Peter Lang, 1988, 19- 42.
- DYSERINCK, Hugo. Sobre o desenvolvimento da Imagologia literária. Trad. Jael Glauce da Fonseca. In: Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*, 2005. www.rellibra.com.br (Publicações).
- DYSERINCK, Hugo. Die Problematik der Nationalität aus der Sicht der vergleichenden Literaturwissenschaft. In: *Entstehung und Bewahrung einer Nation - Ein Thema der Gesellschaftsgeschichte?* Paderborn, Schöningh, 1989, 61-72.
- DYSERINCK, Hugo. A problemática da nacionalidade da perspectiva da Literatura Comparada. Trad. Fábio Chiqueto Barbosa. In: Sousa, Celeste Ribeiro de (org.) – *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*, 2005. www.rellibra.com.br (Publicações).
- DYSERINCK, Hugo. *Komparatistik und Europaforschung*. Bonn, Bouvier, 1992
- DYSERINCK, Hugo. Von Ethnopsychologie zu Ethnoimagologie. Über Entwicklung und mögliche Endbestimmung eines Schwerpunkts des ehemaligen Aachener Komparatistikprogramms. In: Pál, József & Szili, József. *Neohelicon*. Acta

- Comparationis Litterarum Universarum. Budapest/London, Akadémiai Kiadó/ Kluwer Academic Publishers, 2002, 57-74.
- DYSERINCK, Hugo. Da etnopsicologia à etnoimagologia. Trad. Jael Glauce da Fonseca. In: Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck II*, 2007. www.rellibra.com.br (Publicações).
- DYSERINCK, Hugo. Komparatistische Imagologie und ethnische Identitätsproblematik. In: *Bilder vom Eigenen und Fremden aus dem Donau-Balkan-Raum*. München, Südosteuropa-Gesellschaft, 2003, Band 71,15-36.
- DYSERINCK, Hugo. Imagologia literária e a problemática da identidade étnica. Trad. Marlene Holzhausen. In: Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck II*, 2007. www.rellibra.com.br (Publicações).
- DYSERINCK, Hugo. Einheit trotz Verschiedenheit: EU-Erweiterung und gesamteuropäisches Kulturbewußtsein. In: Peeters, Roger (ed.). *Europe's identity, culture and values*. Amsterdam. Bruxelas, Stichting Christenen voor Europa v.z.w., 2004, 125-133.
- DYSERINCK, Hugo. Unidade apesar da diversidade: expansão da União Européia e consciência cultural européia. Trad. Alceu João Gregory. In: Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck II*, 2007. www.rellibra.com.br (Publicações).
- FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos. Eine Untersuchung zur Selbstdarstellung in seinem epischen Werk*. Köln, Romanisches Seminar der Universität Köln, 1965.
- FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos. Reflexos de sua personalidade na obra*. Trad. Luiz Gonzaga Mendes Chaves e José Gomes Magalhães. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1967.
- FISCHER, Manfred. *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte*. Bonn, Bouvier, 1981.
- FONSECA, Jael Glauce da. *Iconofilia e iconoclastia em "Mundo dos milagres: um encontro brasileiro" de Hugo Loetscher*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2004.
- GERBI, Antonello. *O novo mundo. História de uma polémica*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.
- GUYARD, Marius François. *Literatura Comparada*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1956.
- HENNEQUIN, Émile. *Écrivains français*. Paris, Perrin et cie., 1889
- KASCHNITZ, Marie Luise. *Ein Wort weiter*. Hamburg, Claassen, 1965.
- KASCHNITZ, Marie Luise. *Tage, Tage, Jahre*. Frankfurt a. M., Fischer, 1971.
- KASCHNITZ, Marie Luise. *Orte. Aufzeichnungen*. Frankfurt a. M., Insel, 1973.
- LEERSEN, Joseph (Joep) Theodor. *(Komparatistik in Großbritannien 1800-1950)*. Bonn, Bouvier 1984.
- LEERSEN, J. T. & SYDRAM, K.U. *Europa provincia mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty - fifth birthday*. Amsterdam, Rodopi, 2007.
- LOETSCHER, Hugo. *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*. Zürich, Ex Libris, 1980.
- MEHNERT, Elke (ed.). *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*. Frankfurt a. M., Peter Lang, 2001.

- MEHNERT, Elke. *Russische Ansichten – Ansichten zu Russland*. Frankfurt a. Main, Peter Lang, 2007.
- MEYER-CLASON, Curt. *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen* (ed.). Herrenalb/Schwarzwald, Horst Erdmann, 1967.
- MONTESQUIEU, Charles de. Do espírito das leis. In: CIVITA, Victor (ed.). *Os pensadores*. Trad. Fernando Henrique Cardoso & Leôncio Martins Rodrigues. São Paulo, Abril, 1973, vol. XXI.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 2ª ed. São Paulo, Martins, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *A terra dos meninos pelados*. Rio de Janeiro, Record, 2002.
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de [Org., Apresent.] *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*. Trad. Fábio Barbosa et alii, 2005. www.rellibra.com.br (Publicações).
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de [Org., Apresent.] *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck II*. Trad. Karola Zimmer et alii, 2007. www.rellibra.com.br (Publicações).
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*. São Paulo, Humanitas, 2004.
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Retratos do Brasil. Heteroimagens literárias alemãs*. São Paulo, Arte & Cultura, 1996.
- STAËL-HOLSTEIN, Anne L. G. de. *D'Allemagne*. Paris, Hachette, 1958.
- SYNDRAM, Karl Ulrich. *Die "Rundschau" der Gebildeten und das Bild der Nation*. Tese de doutorado. Philosophische Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, Aachen, 1888.
- TEXTE, Joseph. *Études de littérature européenne*. Paris, Colin, 1898.
- TAINÉ, Hyppolyte. *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. 12ª ed. Paris, Hachette, 1923.
- TIMM, Uwe. *A árvore da serpente*. São Paulo, Marco Zero, 1988.
- WELLEK, René. The concept of comparative literature. In: *Yearbook of comparative and general literature* 2, 1953, 1-5.
- WELLEK, René. O nome e a natureza da Literatura Comparada. Trad. Marta de Senna. In: Coutinho, E. & Carvalhal, Tânia (orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, 120-148.
- WELLEK, René. The crisis in comparative literature. In: Nicholas, Stephen (ed.). *Concepts of criticism*. New Haven, Yale UP, 1963, 282-295.
- WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. Trad. Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: Coutinho, E. & Carvalhal, Tânia (orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, 108-119.
- WELLEK, René. *A history of criticism*. Yale, Yale University Press, 1955-1965, 4 vols.
- WELLEK, René. *História da crítica moderna*. Trad. Lívio Xavier & Hildegard Feist. São Paulo, EDUSP/Herder, 1967-1972, 4 vols.
- ZIMBER, Karola. *O Brasil de "S. Bernardo" de G. Ramos em tradução alemã*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2004.

Recebido em 11/03/2011

Aprovado em 25/04/2011

Confluências da América e da Europa na hibridez de *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* (1992), de Hans Christoph Buch

Confluences of America and Europe in the modern hybrid genre: H. C. Buchs *Rede
des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* (1992)

Gilmei Francisco Fleck¹

Robert Thomas Georg Würmli²

Abstract: The present article seeks to analyze the influence that contemporary methods of literary writing and modes of thought used on the American continent have had on other literary niches, having as a specific example, Germany. For that, the focus will fall on the German historical novel *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* (1992), from the author Hans Christoph Buch. In the novel, it is observed how the rhetorical and aesthetical processes of narrative come close to what was considered as “new metafictional historical novel”, according to studies by Aínsa (1988-1991), Menton (1993) and Fleck (2007). This model of artistic production is a result of the literary *boom* suffered in Latin America, amidst the 20th century, thus showing how, after a long time, the Americas start to influence the writings of other continents and, specially, Europe. Studies by Lukács, regarding historical novels, and Uslar Pietri (1990), regarding “Magic Realism”, also make themselves useful, once that the delimitations of the literary genre, as well as its main characteristics, are possible of being observed in Buch’s novel.

Keywords: Literary Theory; *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* (1992); Modern Hybrid Genres; German Literature.

¹ Professor Adjunto da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE/Cascavel, nas áreas de Literatura e Cultura Hispânicas. Doutor em Letras pela UNESP/Assis. Vice-líder do grupo de pesquisa “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura”. Coordenador do PELCA: Programa de Ensino de Literatura e Cultura. E-mail: chicofleck@yahoo.com.br

² Graduando do curso de Letras Português/Inglês da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE/Cascavel. Bolsista da Fundação Araucária em Iniciação Científica. Integrante do grupo de pesquisa “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura”. Participante do programa de extensão PELCA: Programa de Ensino de Literatura e Cultura. E-mail: thomaswurmli@hotmail.com

Resumo: O presente artigo procura analisar a influência que a escrita literária peculiar e os modos de pensamento contemporâneo em voga no continente americano alcançaram em outros nichos literários tendo, como exemplo específico a Alemanha. Para isso, o foco recairá sobre o romance histórico alemão *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* (1992), do autor Hans Christoph Buch. Nele, observa-se como os processos retóricos e estéticos da narrativa se assemelham àquilo que foi considerado como “novo romance histórico latino-americano”, segundo estudos de Aínsa (1988-1991), Menton (1993), Fleck (2007) de outros. Este modelo de produção artística é uma das formas originais do *boom* literário ocorrido na América Latina, em meados do século XX, demonstrando, assim, como, após muito tempo, as Américas começam a influenciar a escrita de outros continentes e, principalmente, a Europa. Estudos de Lukács, sobre romances históricos, e de Alejo Carpentier e Uslar Pietri (1990), sobre o “Realismo Mágico”, também se fazem relevantes, uma vez que as delimitações do gênero literário, além de suas características principais, são passíveis de ser observadas no romance de Buch.

Palavras-Chave: Teoria Literária; *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* (1992); Gêneros Híbridos da Modernidade; Literatura Alemã.

1. Notas preliminares

Desde a Antiguidade Clássica, os relatos orais, registros historiográficos e temas literários circularam em outras culturas como produtos das civilizações eruditas, avançadas em pensamento, tidas como ápices da cultura humana. Esses produtos culturais, por sua vez, seriam reflexos da produção do pensamento de seres “superiores”, que, por sua vez, estariam permitindo àqueles menos desenvolvidos a oportunidade de conhecer o “belo”, o patriótico, o honrado, por meio das diversas formas de manifestação artística que eram produzidas por esses povos “cultos”.

Por mais estranha que possa parecer para sujeitos que vivem em meio à globalização – com oportunidades de conhecer expressões artísticas de todas as partes do mundo, além de terem clara a visão de que todas as sociedades tiveram suas maneiras de expressar arte, e que juízos de valores acerca dessas temáticas são, muitas vezes, infrutíferos –, tal mentalidade persistiu até a Contemporaneidade. Observa-se que os tidos “centros de erudição”, principalmente a Europa, continuam sendo os exportadores da arte, do belo, muito embora já seja do conhecimento comum a existência de formas culturais avançadas no Oriente, na África e nas Américas, em geral, desde épocas remotas.

As expressões e as tendências culturais e artísticas desenvolvidas fora desse centro quase sempre tiveram de passar pelo crivo de julgamento do continente europeu, isto quando tais tendências já não eram resultado de produções originárias de artistas e pensadores europeus. Grande parte das obras que conhecemos, sejam elas literárias, da pintura, do teatro, entre outros, são reflexos de produções europeias e/ou baseadas em modos eurocêntricos de criação estética.

Ao focalizar-se em uma cultura específica, e um modo de manifestação artística determinado, este artigo trabalhará com a Alemanha, e a Literatura, muito embora várias menções sejam feitas a localidades e obras que não são de origem germânica em si. Sabe-se que a Alemanha é um dos maiores centros de produção de pensamento da Europa, e nomes importantes como Schiller, Goethe, Kafka e Thomas Mann foram exemplos de literatos que influenciaram em níveis globais a produção escrita de suas épocas. Ainda, nomes como Kant, Nietzsche, Marx e Hegel influenciaram a forma como o ser humano compreende a si mesmo e os seus arredores. Hegel e Marx, com suas visões de historicismo, principalmente, tiveram repercussões que permanecem visíveis na sociedade atualmente, e que aparentam se manterem presentes de maneira relevante no modo de visão social por um longo tempo ainda.

Um dos gêneros de criação literária, o romance histórico, muito embora não tenha nascido na Alemanha, valeu-se de várias das premissas germânicas de pensamento para se fortalecer, sendo estudado por vários autores, nas mais diversas regiões do mundo, adquirindo uma abrangência e importância relevantes para o estudo de sistemas literários e seu atrelamento ao modo de pensamento da sociedade, especialmente na América Latina. Tal gênero narrativo híbrido surge justamente no Romantismo europeu quando, em grande medida, era o pensamento positivista do historiador alemão Leopold Ranke (1795-1886) que dominava o recente âmbito científico da história. Sob a concepção positivista da história defendida por Leopold Ranke, desenvolve-se a tendência de que a História deveria registrar somente aquilo que realmente aconteceu.

Acerca disso, cabe lembrar os estudos de Vicente BALAGUER (1985) a respeito da interpretação da narração, considerando-se a teoria de Paul Ricœur como base para efetivá-la. BALAGUER (1985) registra que RICŒUR, ao considerar a história como

“representação” ou como “reconstrução” do passado, frente à ficção que busca a construção de um mundo próprio, assinala que:

desde este punto de vista la fórmula de Leopold Rank – *wie es eigentlich war*, las cosas tal como sucedieron – se hace presente en todas las memorias. Cuando se quiere marcar la diferencia entre la historia y la ficción se invoca enseguida la idea de una cierta correspondencia entre el relato y aquello que realmente ha sucedido. Al mismo tiempo se es fuertemente consciente de que esta reconstrucción es una construcción diferente del curso de los acontecimientos contados. Por esto, muchos autores rechazan el término representación que les parece demasiado asociado al mito de una reduplicación término a término de la realidad en la imagen que se hace.³ (RICŒUR, *apud* BALAGUER 1985: 219).

Somente a partir da metade do século XIX, quando se dá início ao processo de tomada de consciência da autonomia entre a literatura e a história, segundo Mata INDURÁIN (1995: 14), “habrá una progresiva reducción de la dimensión épica, mítica y dramática de la historia, pasando a predominar la explicación e interpretación sobre el mero relato de los hechos.”⁴ Deste modo, as fronteiras que separam a ficção e a história têm sido permeáveis ao longo dos tempos. Isso tem gerado a existência de frequentes incursões de ambos os discursos, histórico e ficcional, na produção de narrativas de caráter híbrido, como é o caso do romance histórico.

Como será visto, o gênero sofreu várias adaptações, encontrando um nicho fértil de produção nas Américas, ávidas por conhecerem a si mesmas. Este nicho acabou por influenciar e modificar o romance histórico a tal nível, que a própria Europa passou a valer-se de tais mudanças, mostrando assim a importância que as Américas tiveram na mudança de criação estético-literária do continente europeu. Um romance alemão servirá de exemplo para isso, *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* (1992), no qual uma produção europeia, cujo tema volta-se ao passado do descobrimento/conquista da América, aparenta possuir como influências obras americanas, demonstrando assim, também, uma mudança na direção do cânone.

³ Nossa tradução: “Deste ponto de vista, a fórmula de Leopold Rank – *wie es eigentlich war*, as coisas tal como se sucederam – faz-se presente em todas as memórias. Quando quer-se marcar a diferença entre a história e a ficção, invoca-se prontamente uma certa correspondência entre o relato e aquilo que realmente aconteceu. Ao mesmo tempo, se é fortemente consciente de que tal reconstrução é uma construção diferente do curso dos acontecimentos contados. Por isto, muitos autores rechaçam o termo ‘representação’, que lhes parece demasiadamente associado ao mito de uma reduplicação, termo a termo, da realidade na imagem que se produz”.

⁴ Nossa tradução: “Haverá uma progressiva redução da dimensão épica, mítica e dramática da história, passando a predominar a explicação e a interpretação sobre o mero relato dos acontecimentos”.

2. O romance histórico: idas e vindas, delimitações e mudanças no gênero

Em si, o romance histórico é uma narrativa que mescla conteúdo histórico e criação literária em níveis muitas vezes indissolúveis, construindo assim uma diegese (GENETTE S/D) na qual ficção e história se tornam constituintes do tecido narrativo, imbricando-se de tal forma que sua simples separação é procedimento muito improvável. Tais obras utilizam-se, *a priori*, de dois elementos discursivos excludentes: o discurso ficcional e o discurso histórico. Enquanto o discurso histórico adquiriu para si um valor de “verdade”, de “real”, passível de ser comprovado por meio de pesquisas, estudos e testes, o discurso ficcional, continuamente, é caracterizado como “invenção”, fantasioso, uma criação imagética humana, que não é verdadeira. Tal gênero de romance apropria-se de ambos os discursos, valendo-se deles para criar sua narrativa de maneira bem sucedida. Muito difundido nos últimos dois séculos, o romance histórico, também devido ao seu sucesso, sofreu várias modificações e adequações às necessidades de diversas sociedades.

Nesse processo, o gênero híbrido de história e ficção adquiriu novas características e passou por transformações internas. A cada uma dessas mudanças importantes sofridas, o gênero foi produzindo novas modalidades. Assim, surgiu do romance histórico clássico iniciado por Walter Scott (1814-1819) o romance histórico tradicional, o novo romance histórico latino-americano (AÍNSA, com suas publicações de 1988-1991), a metaficção historiográfica (HUTCHEON 1991) e, mais recentemente, o romance histórico contemporâneo de mediação, conforme estudos realizados por FLECK (2008).

Embora o romancista trabalhe, necessariamente, com determinado material histórico para a tessitura de sua obra, nota-se que, “en conocimiento de ésto – resultado de una rigurosa investigación de los mismos -, el novelista va a trabajarlos, a novelizarlos, a ficcionarlos”⁵ (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ 1991: 24). Esse processo de hibridização apresenta, para o ficcionista, aspectos bem claros, pois, segundo Carlos Mata INDURÁIN (1995: 18), “la presencia en la novela histórica de este andamiaje

⁵ Nossa tradução: “Em conhecimento disto – resultado de uma rigorosa investigação dos mesmos -, o romancista irá trabalhá-los, romanceará-los, ficcionalizá-los.”

histórico servirá para mostrarnos los modos de vida, las costumbres y, mejor comprensión de aquel ayer [...], todo ese elemento histórico es lo adjetivo, y lo sustantivo es la novela.”⁶ Desse modo, o resultado dessa confluência de discursos presentes no romance histórico será ficção, e as personagens históricas que lá forem apresentadas não podem ser chamadas de “reais”, assim como as suas “ações”, uma vez que foram ficcionalizadas pelo processo narrativo. A desconstrução apresentada pelos novos romances históricos demonstra ter consciência disso, e vale-se a todo o momento dessa premissa para desenvolver suas narrativas multiperspectivistas.

O romance histórico que funda o gênero, em 1814, é *Waverley*, escrito por Sir Walter SCOTT, que teria em seu *Ivanhoe*, de 1819, sua obra mais conhecida. Esta primeira leva de romances históricos, escritos por Scott, é conhecida por ser a era dos romances históricos clássicos. Neles, a narrativa se constrói, via de regra, por uma história de amor na qual dois jovens veem diversos empecilhos em sua jornada, antes de encontrarem, ou a redenção em seu amor, ou a tragédia, ao final do romance. Tanto a história de amor, quanto as personagens principais, são criações ficcionais de Scott, que se vale delas para desenvolver sua narrativa. Suas personagens principais também são caracterizadas por serem “seres médios”, como LUKÁCS (S/D: 23) enuncia, quando demonstra que

[...] el "héroe" de las novelas de Scott es siempre un gentleman inglés del tipo medio. Posee generalmente una cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia que llega en ocasiones a la disposición del auto sacrificio, pero sin alcanzar jamás una pasión arrobadora ni tampoco una entusiasta dedicación a una gran causa.⁷

Este é o herói das narrativas clássicas de Scott. Um “cidadão mediano”, com ambições típicas da gente de classe média da época, sem bondade nem maldade exacerbadas. Há que se considerar que um dos intuitos principais de Scott era o de ser bem sucedido, o fato de criar heróis, ou, ao menos, personagens principais que se assemelhavam ao

⁶ Nossa tradução: “A presença do romance histórico neste andaime histórico servirá para nos mostrar os modos de vida, costumes e uma melhor compreensão daquele outrora [...], todo esse elemento histórico é o adjetivo, e o substantivo é o romance”.

⁷ Nossa tradução: “O Herói dos romances de Scott é sempre um *gentleman* britânico do tipo mediano. Possui, geralmente, certa inteligência prática, nunca extraordinária, certa firmeza moral e decência que chegam, em ocasiões, à disposição ao auto-sacrifício, mas sem jamais alcançar uma paixão arrebatadora, nem tampouco uma dedicação entusiasmada a uma grande causa”.

homem comum da época, ao burguês ascendente ávido por ficção, ou, ao menos, personagens que se assemelhavam àquilo que estes homens gostariam de ser, garantiu-lhe um público leitor mais abrangente, oportunizando assim o sucesso que teve, com as vendas de suas obras.

No entanto, nos romances de Scott, o conteúdo histórico era relegado a um segundo plano, no qual figuras históricas conhecidas eram colocadas, agindo de maneira congruente com os costumes da época e com o discurso histórico oficializado acerca delas. Este “pano de fundo histórico”, como também denunciado por LUKÁCS (S/D) e FLECK (2007), tem de ser relativamente distante do autor e de seus leitores, para que não ocorram estranhamentos durante a leitura da obra. Assim, nas obras de Scott, o conteúdo histórico é apenas um dos artifícios utilizados pelo romancista para criar a verossimilhança do romance, por meio da “ponte” entre ficção e história, proporcionando assim a chance de maior sucesso nas vendas desse, além de criar uma narrativa que, aparentemente, poderia ser corroborada factualmente. A história, em momento algum, é revista, questionada e/ou analisada, sendo sempre um retrato fiel do discurso histórico oficializado.

Na “segunda geração” de romances históricos, conhecida pela alcunha de romances históricos tradicionais, observa-se como os romancistas dessa fase se valem dos preceitos estruturais e estéticos do gênero, criados por Scott, em suas narrativas. No entanto, passam a, sistematicamente, modificar certas características presentes no modelo clássico. A transição entre conteúdo histórico e trama ficcional passa a ser feita de forma mais fluida, e as partes “factualmente comprováveis” da narrativa mesclam-se ainda mais aos caracteres ficcionais criados pelo romancista, havendo, portanto, menores quebras nas sequências das narrativas. O pano de fundo histórico dos romances de Scott passa, então, nessa segunda geração de romances históricos, a permear a narrativa primária, não sendo mais apenas um artifício de criação literária, servindo agora como eixo no qual a narrativa se desenvolve, e local no qual certas respostas poderão ser encontradas. Assim, as personagens históricas presentes nas narrativas, antes agentes secundários do romance, passam também a ser foco das histórias. Diferentemente dos romances de Scott, os romances históricos tradicionais manifestam o intuito de trazer a história à tona, para poder valer-se dela de forma maior que apenas como “local” e “era” na qual a narrativa é desenvolvida.

Com a propagação dos estudos sobre historicismo, e a popularização do gênero “romance histórico”, este é modificado consciente e inconscientemente pelos romancistas que se valem dele. Um dos exemplos principais de romance histórico tradicional, apresentado também em Márquez RODRIGUEZ (1991: 13) e FLECK (2007: 153), é *Guerra e Paz*, de Leon Tolstoi. Neste romance, nota-se como as características principais dos romances de Scott de algum modo e em algum grau já foram modificados, e na obra, vê-se um teor histórico bastante relevante. Não mais sendo apenas um método de possibilitar a diegese de se desenvolver, a história agora passa a ter motivos e razões para ser apresentada em determinada obra, inclusive com versões que diferem daquela oficializada historicamente.

Neste contexto, a exportação em níveis maiores do gênero passa a ocorrer e, inevitavelmente, o romance histórico chega a terras americanas. De início, o gênero é copiado dos modelos europeus disponíveis, mas, com o tempo, passa a sofrer fortes alterações, encontrando no nicho cultural das Américas o local no qual suas maiores mudanças iriam ocorrer, já que a criticidade – que então passa a integrar certas modalidades de leitura da história pela ficção – torna-se essencial para a revisão histórica necessária às nações latino-americanas que não participaram, em grande parte, da escrita de seu passado. Tais modalidades críticas de escrita híbrida floresceram ao redor do mundo, porém, poucas se voltaram ao passado colonial da América Latina, sendo o romance *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* (1992) uma das obras mais relevantes nesse sentido, já que se escreveu fora do universo colonizado, expondo uma visão diferenciada da maioria das produções dessa temática no contexto europeu.

As Américas, principalmente as Central e do Sul, passavam por várias crises políticas, sociais, militares, entre outras. A população, ávida por saber quem realmente era para poder finalmente construir solidamente sua identidade e conhecer seus direitos, passa então a rever o passado registrado pelos colonizadores, cujas vozes estavam vinculadas à historiografia. Aos poucos, fica cada vez mais claro que todo o conteúdo histórico que foi oficializado, toda a história dos povos das Américas, é resultado também de uma visão eurocêntrica, de um ponto de vista europeu, no qual os feitos dos colonizadores são colocados em patamares altos, e atos realizados pelos colonizados são omitidos, subjugados, esquecidos. Este processo, decorrente de ideais consciente e

inconscientemente colocados em prática pelos sujeitos responsáveis de escrever a história, no caso, os colonizadores, acaba por esquecer e relegar a importância dos feitos americanos a um segundo plano, mas os latino-americanos também reconhecem que “la historia está presente y nos rodea en todas las horas, porque no es otra cosa que la vida”⁸ (USLAR PIETRI 1990: 91), portanto, há que participar dela. Conscientes acerca disso, a população das Américas passa a buscar, a compreender e a explorar seu passado, pois sua história, como Uslar Pietri anuncia, é sua vida e, portanto, deve ser entendida com bastante cuidado. Nesse sentido, contudo, não há como “corrigir” a história, porém, revelar outras tantas possíveis perspectivas do passado pela ficção. Isto se torna uma ação constante no fazer literário de grandes nomes da literatura latino-americana. Os processos de descobrimento/conquista/colonização e libertação da América passam a ser temas essenciais das escritas híbridas latino-americanas.

Percebe-se que a identidade nacional e individual dos sujeitos da América era um construto europeu, pouco se assemelhando ao que de fato seria a vivência de um americano. Nota-se, aos poucos, também, que as noções de história e de vivência trazidas nos arquivos aceitos pela Historiografia buscam dar um tom de totalidade, de onipresença ao colonizador eurocêntrico. Contudo, essa visão eurocêntrica de mundo, essa visão totalitária e única, era feita em terras americanas, com populações que não haviam sofrido, vivido ou experienciado grande parte dos feitos dos colonizadores. O mundo havia sido “conquistado” por eles, porém, isso trazia problemas, pois “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (LUKÁCS 2000: 31). Com a conquista do mundo, os colonizadores europeus perderam o “total”. Aquilo que era tudo se torna fragmentado no mundo moderno, e as populações americanas mostram-se, à época das independências, cientes desse processo, e começam então a questionar e revisar aquilo que havia sido produzido anteriormente.

A escrita híbrida de história e ficção, desenvolvida nas Américas, acaba rompendo, assim, também, com alguns dos mais importantes conceitos aqui perpetrados pelos cânones europeus: unidade e pureza, por exemplo. Uma das possíveis saídas para a crise

⁸ Nossa tradução: “A história está presente e nos rodeia em todas as horas, porque não é outra coisa senão a vida”.

cultural dos latino-americanos foi, pois, a valorização dos elementos de mestiçagem. Esses elementos estão na base da formação de nossos povos e possibilitam a “contaminação” da cultura hegemônica pela mistura desta com os elementos autóctones, alternando, assim, a noção de unidade e pureza zelosamente mantida pelas correntes culturais cêntricas como fundamentos do cânone e diretrizes dos modelos a serem seguidos. A arte latino-americana, no momento em que se atreve a tocar no cerne destes dois conceitos secularmente impostos às culturas periféricas, com o intuito de alterá-los, por mínimas que sejam as mudanças almeçadas, já principia um processo de libertação que conduz à autenticidade e abre caminho para uma possível descolonização. Este processo se fundamenta, sobretudo, na hibridização - termo que agrega os conceitos de mestiçagem e sincretismo que, em outros tempos, já eram elementos estranhos às metrópoles colonizadoras. Unem-se, assim, características típicas e peculiares das nações latino-americanas antes consideradas alienígenas nas artes submetidas aos preceitos estrangeiros, para revelar o lado autêntico dessa arte nova. A importância deste fato fica explícita nas palavras de SANTIAGO (2000: 16):

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: esses dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.

Nesse contexto, o gênero romance histórico torna-se uma ferramenta fértil para o revisionismo e questionamento das verdades e fatos aceitos pela Historiografia, além de fornecer os subsídios para questionar a própria história. Novamente, vê-se aí como determinados ideais de história se fazem presentes, pois, como Uslar PIETRI (1990: 100) demonstra, “esto significa que esto que por tanto tiempo nos hemos limitado a ver como una historia local, en gran parte, es la prolongación de un acontecer y de un hacer, que pertenecen a la historia universal”⁹. Tudo termina por ser resultado do fazer histórico, até mesmo o revisionismo histórico em si. A busca por identidade dos países e

⁹ Nossa tradução: “Isto significa que isso que por tanto tempo temos nos limitado a ver como uma história local, em grande parte, é a prolongação de um acontecer e de um fazer, que pertencem à história universal”.

populações americanas é resultado de séculos de opressão, e de um fazer histórico europeu que visava apenas confirmar e consolidar a suposta supremacia desse povo sobre os outros.

Nesse contexto, surge um dos primeiros gêneros híbridos da modernidade: o novo romance histórico latino-americano. Produto, de certa forma, do *boom* literário sofrido na América em meados do século XX, o novo romance histórico vale-se da história e da ficção para criar sua diegese, sempre refutando, revisando, recriando o passado histórico, com o intuito de enxergar os problemas da historiografia e sugerir novas possibilidades de se ver o passado. Amalia PULGARÍN relata que “el grupo de los ‘nuevos narradores’ se caracteriza ante todo por el ansia de escribir y de contar historias de forma diferente a sus ‘mayores’”¹⁰ (1995: 18). De encontro a eso, Uslar PIETRI (1990: 123), dissertando sobre o realismo mágico, porém, servindo também a esse caso, cita que a literatura latino-americana era uma reação “contra la literatura descriptiva e imitativa que se hacía en la América hispana, y también reacción contra la sumisión tradicional a modas y escuelas europeas”¹¹. Assim, o grupo de escritores presentes no *boom* latino-americano, o qual também iria se valer do romance histórico em suas escritas ficcionais, fica caracterizado como um grupo que precisava criar seus próprios métodos de escrita, suas próprias maneiras de contar história, seja ela ficcional, seja ela “factual”. Assim, negando as escolas europeias de escrita literária, esses autores buscavam renovar e recontar sua própria história, com o objetivo de criar novas hipóteses para sua própria existência, sem a utilização de preceitos europeus.

Isso também vai de encontro à ideia de negação de passado de uma nação, pois

To participate in the dialectical movement of history, a nation must assimilate and preserve its past by negating it, a process which allows a nation to free itself of its past while at the same time making it an integral part of the present continuity of existence¹². (ZAMORA 1990:10).

¹⁰ Nossa tradução: “O grupo dos ‘novos narradores’ é caracterizado, antes de mais nada, pelo desejo de escrever e contar histórias de forma diferente do que os seus ‘maiores’”.

¹¹ Nossa tradução: “Contra a literatura descritiva e imitativa que se fazia na América hispânica, e também uma reação contra a submissão tradicional a modas e escolas europeias”.

¹² Nossa tradução: “Para participar do movimento dialético da história, uma nação deve assimilar e preservar seu passado o negando, um processo que permite a uma nação de libertar-se de seu passado, ao mesmo tempo em que o torna parte integral da continuidade presente da existência”.

Assim, para os escritores latino-americanos, e para a sociedade americana em si, negar o passado, criar sua própria história, rever o que havia sido escrito e tido como factual na historiografia oficial, negar escolas europeias de escrita literária, enfim, escrever de maneira diferente àquela feita anteriormente, era parte do processo histórico no qual uma nação, ou até mesmo um continente, livra-se de seu passado, assimilando-o e, conseqüentemente, desenvolvendo-se a partir de sua própria experiência. Em especial, para o brasileiro Silviano SANTIAGO (2000), esse processo de destruição dos conceitos de unidade e pureza impostos à produção americana pelos europeus se efetiva, na América Latina, entre outros meios, pelo ritual antropófago e pelo jogo com o signo alheio, o texto de outrem, efetuado, entre outros, pelo uso da paródia e da carnavalização. Assim, a reescritura carnalizada e paródica dos eventos do passado por parte dos escritores hispano-americanos consiste, também, em reivindicar um espaço próprio nessa história. Tal intento se revela, nas palavras de Santiago, quando este expressa que o escritor latino-americano já encontrou o meio e o modo de fazê-lo:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a transgressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO 2000: 26).

Vê-se, pois, que um dos meios mais profícuos para alcançar tal meta, é a utilização da Literatura e, mais especificamente, do romance histórico, embora alterado, pois a mescla entre discurso histórico e discurso ficcional que tal narrativa híbrida apresenta faz-se pertinente às intenções dos escritores latino-americanos da época. Dessa forma, o novo romance histórico se consolida como forma de escrita na América, em geral, porém, com maior fôlego na América Latina. Estudos realizados por Fernando Aínsa (estudos estes de 1988 e 1991) e, mais tarde, por Seymour MENTON (1993), limitaram a seis as características principais dos novos romances históricos latino-americanos. Estas, em sua essência, revelam que tais escritas são fortemente ancoradas na paródia, na carnavalização, nas relações intertextuais, na polifonia e heteroglossia, nas anacronias – como modo de revelar a circularidade temporal –, no emprego de estratégias metanarrativas – a fim de mostrar ao leitor que está diante do processo de

criação de um discurso, produto de manipulação da linguagem, entre outras estratégias e recursos escriturais de caráter desconstrucionista.

Outro modelo híbrido contemporâneo, ainda mais recente que o novo romance histórico, exatamente pelo fato de ser uma variação desse, é a metaficção historiográfica. Entre ambos os modelos, há uma linha tênue de diferenciação que deve ser observada, para evitar problemas na hora da definição dos objetivos do romance. Enquanto o novo romance histórico irá buscar novas possibilidades de enxergar o passado histórico, possibilitando que tanto a versão oficialmente aceita, quanto a versão ficcional podem ser possibilidades acerca do passado, o objetivo da metaficção historiografia será demonstrar que, de fato, não há verdade, há apenas discurso.

A metaficção historiográfica, em grande parte, possui as mesmas características que o novo romance histórico, contudo, utilizará em quantidade ainda maior as relações transtextuais (GENETTE S/D), além de forçar os limites da autoconsciência narrativa. Se nos novos romances históricos, vê-se o emprego das estratégias de metaficção, no qual a voz enunciativa demonstra possuir conhecimento acerca da construção discursiva, ou do próprio processo de escrita do romance, nas metaficções historiográficas, essa característica se torna mote da obra, e o intuito é demonstrar que tanto história quanto literatura são construtos humanos, e que, devido a isso, ambos são influenciados, modificados e adequados às vontades, por vezes inconscientes, dos produtores desse discurso, ou seja, do homem. Andreas BÖHN (2010: 11) corrobora tal aceção, quando, discutindo a metafictionalidade, explicita que o texto literário “*präsentiert sich als etwas Gemachtes, als Konstrukt, und zerstört dadurch die Transparenz auf seinen Inhalt*”¹³. Novamente, o que se observa é a impossibilidade de tratar tais narrativas a partir de termos como “verdade”, “mentira”, ficção, entre outros, uma vez que as metaficções se encarregam de quebrar tais conceitos e mesclá-los, com o propósito de demonstrar que não somente o discurso literário é construção humana, mas como todo discurso também o é, e logo, seu conteúdo é produzido de acordo com as vontades e ideais do sujeito que o apresenta. O maior ou menor emprego desses recursos metanarrativos pode levar o estudioso a classificar obras nesse âmbito, segundo FLECK (2007: 149-167), em novos

¹³ Nossa tradução: “se apresenta como algo feito, como construto, comprometendo assim a transparência de seu conteúdo,

romances históricos metaficcionalis, metaficções historiográficas e metaficções historiográficas plenas.

O produto final das metaficções, assim, é uma narrativa na qual a possibilidade de se saber a verdade é inexistente, por ser uma narrativa que “sugere que verdade e falsidade podem não ser os termos corretos para discutir a ficção” (HUTCHEON 1991: 146), e que sugere também que “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON 1991: 147). Desse modo, novamente, apresenta-se a maneira com a qual a contemporaneidade e, especialmente, a América, lida com a questão da história e ficção, uma vez que o grande nicho de romances híbridos contemporâneos encontra-se nesse continente. As metaficções buscam rerepresentar o passado, para talvez, como sugere ZAMORA (1990), conseguir negá-lo e, conseqüentemente, assimilá-lo na *psique* da(s) sociedade(s) americana(s). Acerca da metaficção, ainda cabe fazer mais uma observação, pois

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua pretensão à verdade. (HUTCHEON 1991: 127).

Desse modo, com a concepção de **pretensão à verdade**, Hutcheon pressupõe que as metaficções historiográficas requerem este conceito para si mesmas, de forma similar à qual os discursos historiográficos oficialmente aceitos o fazem. Dessa forma, não poderia se falar em verdade e em mentira, pois ambas, como explicitado pela autora, são construtos humanos que, portanto, possuem “identidades” criadas por aqueles que possuem o poder de escrever. De fato, a **pretensão à verdade** pode ser encontrada tanto nas metaficções historiográficas quanto nos novos romances históricos, com a diferença de que, nas metaficções, novamente, a tessitura do texto irá demonstrar que seu objetivo é refutar qualquer verdade, enquanto os novos romances históricos assumem que há a possibilidade de se enxergarem vários pontos de vista em ambos os discursos, histórico e ficcional. Hutcheon termina por não enxergar que sua delimitação serve a ambos os gêneros, talvez, pelo fato de não considerar os textos latino-americanos em nenhum

momento de sua *Poética do Pós-Modernismo* (1991), nicho cultural mais profícuo em produções desses gêneros. Finalmente, estudos de PULGARÍN (1995) também auxiliam e complementam os estudos acerca das metaficções historiográficas.

O último e mais recente gênero híbrido da modernidade a ter se estabilizado e ter sido caracterizado, conforme estudos de FLECK (2008), é o romance histórico contemporâneo de mediação. Tal narrativa ainda prefere as perspectivas marginalizadas pela historiografia, possuindo assim, também, as características de revisionismo histórico comum às metaficções historiográficas e aos novos romances históricos. Contudo, este tipo de narrativa não exacerba em anacronismos, experimentalismos com a linguagem, entre outros, funciona de modo a propor uma “mediação” entre os modelos mais tradicionais de romance histórico e os modelos contemporâneos, que primam pelo experimentalismo e pela desconstrução.

3. Influências da América Latina na construção de romances europeus

Diante do exposto, o que se pode observar é a influência que a cultura eurocêntrica sempre possuiu na produção artística mundial, em especial, na literária. No entanto, com o advento dos gêneros híbridos da modernidade, que em si se basearam em modelos europeus para criar suas narrativas, mas que, mais tarde, extrapolaram tais conceitos a fim de produzir algo originalmente americano, o cânone pode ser revisto, pois, atualmente, percebe-se que a América também influencia a produção europeia, seja em temáticas, seja em formas estético-estruturais de escrita.

Com o objetivo de exemplificar tal afirmação, valemo-nos do romance *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts*, em nossa opinião um novo romance histórico metaficcional, escrito pelo autor alemão Hans Christoph BUCH. No romance, é possível identificar influências latino-americanas de escrita presentes, especialmente, nessa temática da poética do descobrimento tão preciosa para os latino-americanos, pois o modelo estético se assemelha aos romances revisionistas criados em solos hispano-americanos. Essa temática nos é tão relevante, já que é o fato do “descobrimento” da

América que lança na história – pelas escritas do próprio Colombo – as primeiras imagens da terra e do homem americano no imaginário europeu do século XV. Rever este passado pela ficção é sempre uma busca pelas “reais” intenções de Colombo com suas viagens de descobrimento e sua forma de se relacionar com o “Novo Mundo”. Ainda, o romance não somente se vale das características dos novos romances históricos latino-americanos em sua criação, como também se utiliza dos preceitos encontrados em romances que seguem o modelo do “realismo mágico”, estilo de narrativa também comum de ser encontrado na América Latina, que possui em *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez um de seus maiores expoentes. Várias são, pois, as formas de aproximação entre o romance alemão e a produção massiva da América hispânica dentro da poética do descobrimento, especialmente na forma como o tema é trazido à tona pela leitura ficcional desse passado na escrita de Buch.

O romance se inicia com as seguintes palavras: “Mein Name ist Christopher Kolumbus, und ich bin der Täter, der an den Tatort zurückkehrt”. (BUCH 1992: 07)¹⁴. Colombo, como voz enunciativa autodiegética do discurso ficcional, identifica-se como autor/culpado da narrativa caótica e um tanto quanto confusa que irá se seguir, ao longo das 255 páginas do romance. Ao apresentar essa diegese, aparentemente confusa, na qual seres fictícios se unem a seres de existência factual histórica, embora ainda assim sejam ficcionalizados na narrativa, o romance buscará dar novas perspectivas à vida de Colombo e suas intenções, trazendo como instância narrativa o próprio navegador que, como espírito errante, busca encontrar, de certa forma, sua “redenção”. O leitor de romances históricos da poética do descobrimento da América, já nessa configuração inicial da personagem, traça associações dessa com, pelo menos, o Colombo fantasmagórico da escrita paródica e carnalizada presente em *El arpa y la sombra* (1979), do cubano Alejo CARPENTIER. Essa ideia de ser errante, que a voz enunciativa do romance de Buch a todo o momento retoma, fica ainda mais clara quando se vê que Colombo se autodenomina como “ein Reisender, der nie am Ziel angekommen ist”¹⁵ (BUCH 1992: 12). No romance de CARPENTIER (1994: 184), lemos:

¹⁴ Nossa tradução: “Meu nome é Cristóvão Colombo, e eu sou o autor/culpado, que à cena/cena do crime retorna.”. Obs.: Deve-se notar que há uma dupla interpretação na tradução do termo *Täter*, podendo este ter a tradução próxima a “narrador”, podendo também ser traduzida como culpado. A mesma coisa ocorre com o termo *Tatort*, que pode ser traduzido como “cena” ou como “cena do crime”. No caso desta obra, ambas as traduções têm um caráter relevante à análise, logo, faz-se necessária esta observação.

¹⁵ Nossa tradução: “Viajante, que nunca chegou ao seu objetivo”.

Anduviste en un mundo que te jugó la cabeza cuando creíste tenerlo conquistado y que, en realidad, te arrojó de su ámbito, dejándote sin acá y sin allá. Nadador entre dos aguas, náufrago entre dos mundos, morirás hoy, o esta noche, o mañana, como protagonista de ficciones, Jonás vomitado por la ballena, durmiente de Éfeso, judío errante, capitán de buque fantasma [...].

Assim, as semelhanças se estabelecem, pois vemos que o Colombo de Buch é um ser sem futuro, que deve fazer acertos com seu passado para, então, encontrar a paz. Este conceito precede e segue as viagens de descobrimento de Colombo, de certa maneira, sendo uma das forças motrizes que o engajam na decisão de viajar em busca das Índias. A origem de Colombo – que é um dos mistérios que há muito vem intrigando historiadores – fica, ficcionalmente, exposta nos dois romances e se faz também marco de aproximação entre as obras pela configuração da personagem. Ela é ironicamente revelada, assim como na obra de Carpentier, ao início do romance de BUCH, no qual se lê que

Ich bin seit 487 Jahren tot und geistere als ewiger Jude und fliegender Holländer auf den sieben Meeren herum. Dabei bin ich weder Jude noch Holländer, sondern Genuese von Geburt, obwohl einige meine Biographen behaupten, daß eine jüdische Herkunft nicht auszuschließen sei.¹⁶ (BUCH 1992: 07).

Este Colombo ficcionalizado, que se expressa em tom autobiográfico, assume que sua origem é genovesa, porém, não deixa escapar a oportunidade de criticar seus historiadores, e claramente marca as denominações que lhe foram dadas ao longo do tempo pelos gêneros híbridos. A narrativa de Buch, valendo-se das relações transtextuais, ironiza o discurso histórico oficializado e permite a possibilidade de revermos os conceitos de veracidade presentes no discurso da história, para que, então, possa-se rever quem, de fato, foi Cristóvão Colombo. Durante a narrativa, a voz enunciativa ainda aparenta fazer um pacto com seu narratário, pois a história que Colombo conta sugere que, desde sua morte, este, vagando pelo universo, decidiu retornar ao plano terrestre, reencarnando em figuras que possuíam seu nome (Christoph

¹⁶ Nossa tradução: “Estou morto há 487 anos e vago pelos sete mares como eterno judeu e holandês voador. No entanto, não sou nem judeu nem holandês, e sim Genovês de nascença, embora alguns de meus historiadores afirmem que a origem judaica não pode ser descartada.”

e suas demais corruptelas) e, mais tarde, ainda reencarnando em figuras históricas razoavelmente conhecidas, mas que, à primeira vista, nada têm em comum com o navegador genovês.

O romance, em sua primeira parte, cria uma narrativa bastante reflexiva e ponderadora, na qual a instância narrativa se apresenta, explica o que fez durante os últimos séculos, e dá indícios do que teria considerado, após tanto tempo de ponderação, acerca das viagens de Descobrimento, escravatura indígena, vida e morte, entre outros. No primeiro livro, ironicamente intitulado “*Das Licht am Anfang des Tunnels*” (“A Luz no início do túnel”), também há várias passagens de auto-reflexividade da instância narrativa, que aparenta ainda estar lidando com o fato de “contar” tudo que está contando. Durante boa parte da narrativa, há a narração da época em que Colombo reencarnou na figura de Georg Weerth, um sátiro, escritor e cronista alemão, figura proeminente na Alemanha, mais conhecida por ser amigo de Karl Marx e Friedrich Engels, do que por suas façanhas. Weerth também passou boa parte de sua vida na América, especialmente, em Cuba e na República Dominicana, parabolizando em diversos momentos os eventos ocorridos com o próprio Colombo, em suas viagens de descobrimento. O último livro (capítulo) da narrativa, intitulado “*Das Ende des Regenbogens*” (“O final do arco-íris”), é a seção na qual mais anacronismos, fatos inacreditáveis e elementos fantásticos são introduzidos à narrativa. Nessa parte, conta-se a história de Henryk Krzystof Twardowski e seu fiel companheiro Nurek, soldados de origem polonesa enviados ao Haiti em 1802, com o intuito de fortalecer sua pátria, desbravando as terras americanas e tomando posse de suas riquezas.

No entanto, tais personagens acabam sendo mortos na narrativa e, estranhamente, terminam em uma área chamada de *Savanne Zombie*, uma espécie de limbo entre o Haiti e a República Dominicana, e do qual as almas não conseguem sair. Lá, como espectros, têm de lidar com suas mortes, num local totalmente desconhecido e místico, e no qual várias outras figuras, históricas ou não, também habitam. A convivência com os outros é marcada por eventos fantásticos e um tanto quanto grotescos, como, por exemplo, cenas nas quais espíritos passam procurando partes de seus corpos que, “acidentalmente”, eles haviam perdido. Suas “não-vidas” e a tragicômica situação na qual se encontram, nesse limbo desconhecido em terras americanas, dá um tom reflexivo ao final da narrativa, pois novamente pondera-se sobre

quem teriam sido aquelas pessoas, porque o discurso histórico oficialmente aceito a teria ignorado, e quais as relações que poderiam ser estabelecidas entre a vida dessas pessoas e a de Colombo.

Assim, além de possuir os elementos referentes ao modelo de escrita do novo romance histórico, a obra de Buch, pelo fato de lidar com “espíritos” históricos e, também, pelo fato da própria voz enunciativa do romance ser Colombo, porém, em espírito, após ter reencarnado em diversas outras pessoas, dá ao romance também as características referentes ao “realismo mágico”. Como MENTON enuncia,

El realismo mágico consiste en la presentación objetiva, estática y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o improbable cuyo conjunto deja al lector desconcertado, aturdido, maravillado.¹⁷ (1986: 161).

Esta menção de Menton torna-se especialmente relevante aos estudos sobre realismo mágico, e ao estudo acerca do romance de Buch, pelo fato de demonstrar que não é a simples apresentação de caracteres fantásticos que dará a determinada obra a caracterização enquanto obra de realismo mágico. Esses elementos fantásticos devem ser apresentados no texto, contudo, isso deve ser feito de acordo a demonstrar que são normalidades na narrativa. As personagens, os locais, os eventos, mesmo sob a influência das características fantásticas, devem ser vistos na diegese como coisas corriqueiras. Dessa forma, o que dá o tom de realismo mágico ao romance *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts*, e o aproxima das criações hispano-americanas, não é a simples apresentação de “espíritos” presos num limbo americano, mas a apresentação da normalidade da “vida”, da continuidade da existência, comum a todos os seres, aliada a eventos extraordinários. Nesse sentido, vale a pena recorrer a Alejo CARPENTIER (1973: 04) e a seu prefácio à sua obra *El reino de este mundo* (1949), que inaugura toda a produção dos novos romances históricos latino-americanos. Nesse prefácio, Alejo Carpentier realiza uma comparação entre o maravilhoso apresentado no Haiti – incorporado à tessitura da sua obra – e aquele presente nas pinturas e literaturas europeias. Ao expressar-se sobre a peculiaridade dessa forma de escrita latino-americana, menciona que é requisito indispensável para o surgimento do maravilhoso,

¹⁷ Nossa tradução: “O realismo mágico consiste da apresentação objetiva, estática e precisa da realidade cotidiana com algum elemento inesperado ou improvável que, juntos, deixam o leitor confuso, perplexo, espantado”.

como concebido nas produções latino-americanas, a existência de fé, e usa de uma metáfora para explicar a questão, mencionando que aqueles que não acreditam em santos não podem esperar serem curados por milagres. Em relação à busca pelo maravilhoso por parte dos europeus, CARPENTIER afirma, no prólogo da obra que inaugura o novo romance histórico latino-americano, que:

[...] de ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento - como lo hicieron los surrealistas durante tantos años - nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica ‘arreglada’, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta (CARPENTIER 1973: 05).¹⁸

Assim, esse limbo e as criaturas que lá habitam, de fato, são extraordinários, “mágicos”, porém, só podem ser enquadrados no rol de obras que se valem de características do realismo mágico pelo fato de estarem “vivendo” de maneira normal seus dias, tendo atitudes e ações corriqueiras e mundanas, ancorado, ainda, no fato de que tal “espaço mítico” possa, verdadeiramente, existir no imaginário dos povos habitantes da zona.

Portanto, apresentadas algumas das caracterizações típicas do modelo de escrita literária conhecida como “realismo mágico”, produção que em si já é comum do continente americano, demonstra-se uma das influências que este teve nas produções literárias contemporâneas europeias. É necessário agora apresentar, também, algumas características principais que enquadram o romance de Buch no rol das produções tidas como novos romances históricos, modelo também originário e frutiferamente utilizado na América Latina.

Como uma produção híbrida, o romance desenvolve relações com diversas outras formas de manifestação artística, nos mais variados graus. Ao voltar-nos às intertextualidades que a narrativa promove com outras obras literárias, observa-se que, como enunciado anteriormente, os níveis de relações transtextuais presentes na obra são dos mais diversos, embora possa ser observada uma predominância na utilização da intertextualidade com fins paródicos ou irônicos. A mais clara forma de intertextualidade ocorre na segunda parte da obra, quando o protagonista, Georg Weerth, uma das reencarnações da voz enunciativa, Cristóvão Colombo, sofre com seu

¹⁸ Nossa tradução: daí que o maravilhoso invocado na descrença - como o fizeram os surrealistas durante tantos anos - nunca foi se não uma artimanha literária, tão enfadonha como aquelas que buscaram prolongarem-se, como certa literatura onírica ‘organizada’, certos elogios da loucura, dos que temos muito a nossa volta.

amor à distância. Nesse momento da obra, uma intertextualidade óbvia é produzida com o clássico alemão *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, escrito por Goethe. No romance de Buch, a narrativa é aberta para que sejam apresentadas as correspondências pessoais de Weerth e sua amada, como no caso da obra de Goethe. A instância narrativa ainda faz questão de anunciar esta intertextualidade, quando explicita que “wie alle Liebesgeschichten seit Goethes ‘Werther’ besteht unser Roman aus Briefen”¹⁹ (BUCH 1992: 140), dando crédito àquele tipo de construção literária a partir de Goethe. Contudo, a utilização dessas cartas, embora remonte a obra do *Sturm und Drang* alemão, acaba tendo como efeito demonstrar as dificuldades que Weerth, reencarnação de Colombo, havia passado em suas viagens à América, os problemas até sua chegada, as dificuldades nas terras americanas, entre outros.

Esta seção da narrativa é um ponto válido de análise da narrativa, pois além da intertextualidade, tais trechos lidam, novamente, com o revisionismo histórico comum às produções híbridas contemporâneas. Trazendo as cartas, supostamente apresentadas na íntegra, a instância narrativa demonstra a autoconsciência que possui acerca dos processos discursivos, sabendo que tal elemento pode dar um efeito maior de veracidade à narrativa, do que se ela fosse apresentada como uma simples narração de eventos comuns. Dessa forma, criam-se novamente os questionamentos referentes ao que é “verdade”, “mentira”, “histórico”, “ficcional”, na obra. As próprias memórias de Colombo são colocadas em perspectiva nesse momento da narrativa, pois, se o Colombo reencarnado pode ter omitido certas partes das cartas de Weerth para produzir o efeito que desejava, os historiadores que escreveram e trouxeram à tona as “memórias de Colombo” podem tê-lo feito também.

Ainda, menções específicas a eventos da vida de Weerth criam parábolas com os acontecimentos sofridos por Colombo em vida, especialmente no que se refere às viagens de descobrimento e aos acontecimentos conhecidos de Colombo em terras americanas. Weerth, durante a obra, faz três viagens para a América, numa referência clara às três viagens de Colombo em vida para as “Índias”, ou seja, para a América. Ainda, o Weerth tem de passar por vários percalços em sua jornada na Europa, antes de conseguir chegar à América, novamente criando paralelismo com a trajetória de

¹⁹ Nossa tradução: “Como todas as histórias de amor desde “Werther”, de Goethe, nosso romance é construído por cartas”.

Colombo, que teve diversos problemas para encontrar financiamento para suas viagens de descobrimento.

Finalmente, ao término dessa seção da narrativa, Weerth adoece, numa região da América próxima a *Hispaniola*, primeira “cidade” criada pelos colonizadores europeus após sua chegada em terras americanas. Weerth acaba por ser levado à Havana, onde falece, devido à seriedade de sua doença. Embora isso possa ser corroborado pela historiografia oficial, sabe-se que, quem narra o romance de Buch, é Colombo e, portanto, os estranhos acontecimentos da vida de Weerth refletem os acontecimentos que o próprio navegador genovês sofreu em vida.

Ainda em relação às intertextualidades presentes na obra, em sua terceira parte, na qual a história dos soldados poloneses é contada, vê-se que a figura de Henryk, constantemente nomeado como Pan Twardowski, remete a um livro popular germânico, similar àquele presente no mito de Fausto, mais especificamente, na versão produzida por Goethe. No entanto, ao final da narrativa, acaba no limbo de almas, conhecido como *Savanne Zombie*, tendo tido, em vida, um final trágico que destoa da narrativa de Goethe ao ficcionalizar seu *Fausto*. Como Colombo mesmo enuncia, ao início da narrativa, ao considerar-se um viajante que nunca alcançou seu objetivo, este trecho novamente cria intertextualidade com a história de Colombo, pois, Henryk não alcança seus objetivos, e vende a alma no processo. Ao mesmo tempo em que se cria uma intertextualidade com Goethe e seu *Fausto*, tal seção da obra também cria relações com a história de Colombo, que poderia ter “perdido” sua alma no processo de descobrimento, devido ao que aconteceu com as culturas autóctones encontradas em terras americanas, aos problemas enfrentados pelos marinheiros que levou em suas viagens, às vidas perdidas no processo, entre outros. A forma que se dá ao tratamento da temática no romance de Buch aproxima-o bastante das releituras críticas da história pela ficção empreendidas pelos romancistas hispano-americanos desde o final da década de 70, do século XX, com romances como *El harpa y la sombra* (1979), de CARPENTIER; *El mar de las lentejas* (1979); de Benítez ROJO; *Perros del paraíso* (1983), de Abel POSSE, entre outros, que também buscam estabelecer uma vasta rede intertextual a fim de mostrar a transcendência desse evento histórico para toda a humanidade, intento que se percebe também na escrita de Buch.

Finalmente, cabe ainda fazer mais uma menção relacionada à intertextualidade na obra de Buch. Reflexo, dessa vez, da influência germânica e, de forma mais abrangente, da influência europeia nas produções literárias, várias relações com a mitologia grega são feitas durante a narrativa, com o intuito de dramatizar os fatos relatados e questionar o que o discurso histórico traz como “verdadeiro”.

O mais explícito caso disso na diegese de *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* ocorre neste trecho:

Vielleicht, sagte ich mir, ist mein Namenspatron gar nicht der heilige Christophorus, der das Christuskind über das Wasser trägt, sondern der Fährmann Charon, der auf seinem Floß die Seelen der Verstorbenen über den Fluß des Vergessens transportiert? Und vielleicht ist das von Seeungeheuern und Sirenen bevölkerte ozeanische Meer in Wahrheit der Styx, an dessen jenseitigem Ufer mich, als Lohn für mein sündhaftes Leben, ewige Verdammnis erwartet?²⁰ (BUCH 1992: 15).

Em um momento de grande reflexão, a voz enunciativa de Colombo se compara ao barqueiro Caronte, da mitologia Grega, responsável por levar as almas dos mortos para o Hades, onde elas seriam julgadas de acordo com a vida que tiveram. Comparando-se ao ser mitológico grego, Colombo pressupõe que, após rever durante séculos seus atos, percebe que as viagens de descobrimento acabaram resultando apenas na morte daqueles que o seguiram, e que, portanto, ele foi o responsável por levar as almas daqueles marinheiros presentes em suas viagens. Ainda, comparando-se a uma dessas almas, Colombo imagina que, como resultado de sua vida e o que ocorreu nela, deverá eternamente sofrer. Nesse ponto da narrativa, ainda são feitas comparações que trazem à mente a obra europeia *Divina Comédia*, de Dante, cânone da literatura italiana e mundial. Embora sejam feitas em momentos de constante reflexão na narrativa, tais intertextualidades ainda possuem um sentido revisionista na obra, e, portanto, demonstram como “el diálogo paródico e irónico con la literatura y la historia y la superposición y constante interpenetración de sus discursos”²¹ (PULGARIN 1995: 35) trazem novas possibilidades de interpretação aos eventos ocorridos no passado,

²⁰ Nossa tradução: “Talvez, disse para mim mesmo, meu nome não é igual ao de meu protetor São Cristóvão, aquele que carregou o Menino Jesus sobre a água, mas sim do barqueiro Caronte, que carregava em sua balsa as almas dos mortos através do Rio do Esquecimento? E talvez seja, de fato, esse Mar Oceano povoado por monstros marinhos e sereias, o rio Styx, no qual, em sua margem oposta, espera por mim, como uma recompensa para a minha vida de pecado, a condenação eterna?”

²¹ Nossa tradução: “O diálogo paródico e irônico da literatura com a história, e a sobreposição e constante interpenetração de seus discursos”.

possibilitando assim, também, a oportunidade de rever-se o que foi dito e o que é pressuposto sobre certas figuras históricas. Nesse caso, em específico, busca-se mostrar como Colombo arrepende-se do que aconteceu e em nada se compara àquela figura autoritária e malévola que, em certos momentos, chega até mesmo a ser retratada pela historiografia.

A temporalidade do romance, como esperado em uma obra considerada como novo romance histórico, é repleta de anacronismos. Na obra de Buch, de fato, pode ser observada uma temporalidade confusa e caótica, talvez reflexo da mentalidade da instância narrativa, um Colombo que há séculos vaga pelo Universo, procurando redimir-se pelos erros do passado. Quando analisadas separadamente, o que se nota nas histórias retratadas pelo romance é que não há inúmeras analepses ou prolepses (GENETTE S/D), e elas seguem caminhos razoavelmente bem delimitados temporalmente. Contudo, ressalta-se, mais uma vez, que a voz enunciativa do romance é Colombo, e logo, sua escolha em contar a história de soldados poloneses no início do século XIX e a história de um escritor alemão no final do mesmo século, que não possuem relações uns com os outros, além das outras histórias contadas durante a narrativa, incluindo-se aí a do próprio navegador genovês, dão ao romance um caráter anacrônico em relação à temporalidade.

Ainda, o importante elemento da ciclicidade temporal dos novos romances históricos latino-americanos pode ser observado na diegese do romance. As várias metaforizações que ocorrem durante a narrativa, referentes aos eventos que Colombo teria vivenciado, e que também ocorrem, embora em graus diferentes, às personagens da obra de Buch, demonstram como a vida se repete, renova-se, imita-se. Tais estratégias auxiliam também o caráter revisionista do romance, além de estabelecer relações filosóficas relacionadas ao que é a existência e a memória, fatores que o Colombo ficcionalizado constantemente busca alcançar.

Acerca dos comentários da voz enunciativa a respeito dos processos de escrita e a autoconsciência dessa na narrativa, ou estratégias de metaficção, nota-se que Colombo possui um intrínseco conhecimento sobre o poder do discurso e sobre os métodos de escrita literária. Uma das características dos novos romances históricos, o uso de elementos metaficcionais, também se faz presente na narrativa de Buch, pois a instância narrativa, em diversos momentos, desafia o que foi escrito e aceito historicamente como

fato sobre si. Ainda, ironiza tudo isso mencionando que, como já havia sido escrito bastante sobre a vida de Colombo, era chegado o momento de ele contar sobre sua morte. De certa forma negando o valor dos historiadores que “retrataram” sua vida, o narrador Colombo decide “ignorar” tal parte de sua história. Contudo, o que se vê no romance é uma manipulação discursiva por parte de Colombo que, mesmo escolhendo ignorar sua vida, retrata-a mesmo assim, por meio das vidas das figuras históricas em quem decidiu reencarnar.

O discurso, nesse ponto, torna-se uma importante ferramenta na produção de sentidos do romance, pois, como se vê, é por meio de metáforas que Colombo questionará e revisará o que foi sua vida e, também, sua morte. Em relação a elementos mais explícitos da metaficcionalidade no romance e da autoconsciência da voz enunciativa, vêem-se trechos como este: “Aber ich will den Leser nicht mit der Geschichte meiner Entdeckungsreisen langweilen, die so oft erzählt worden ist, daß meine wirkliche Person hinter der inflationären Nennung meines Namens zur Unerkennbarkeit verblaßt”²² (BUCH 1992: 11), no qual Colombo, com o pretexto de não querer entediar o leitor, fortemente critica seus historiadores, que, por tanto mencionarem seu nome, tanto omitirem, criarem, recriarem eventos da vida do navegador, acabaram por obliterar quem Colombo realmente teria sido, relegando esse ser ao esquecimento.

Novamente, nas páginas seguintes, menções explícitas ao narratário da obra são feitas, como quando a instância narrativa relata que “Aber ich will den modernen Leser nicht mit mittelalterlichen Mythen langweilen, obgleich ich selbst schon zu meinen Lebzeiten zur frommen Legende geworden bin”²³ (BUCH 1992: 16), assumindo a importância que seus feitos haviam tido na História, porém, também dando um tom de reflexão a toda sua empreitada, uma vez que o termo “lenda” pode ter duplo significado, sendo algo fantasioso, criado por humanos com propósitos delimitados, ou um ser real, cujos feitos permanecem relevantes à Humanidade durante eras. Ainda, criticando novamente seus historiadores, Colombo retrata que

²² Nossa tradução: “Mas eu não pretendo entediar o leitor com a história das minhas viagens de descobrimento, tantas vezes já contada que a minha verdadeira pessoa foi relegada ao esquecimento, devido às simples menções exageradas de meu nome.”

²³ Nossa tradução: “Mas não quero aborrecer o leitor moderno com mitos da Idade Média, embora eu mesmo tenha me tornado uma Lenda durante minha vida”.

Die professionellen Wortklauber haben mir so lange jedes Wort im Munde umgedreht, bis es das Gegenteil von dem bedeutete, was ich damit hatte sagen wollen, und ich es ausspie wie einen faulen Zahn - das Wort Entdeckung zum Beispiel²⁴ [...] (BUCH 1992:13).

Considerando-os como sofistas profissionais, seres que, com mentiras elaboradas, criam lógicas aparentemente válidas, porém, ainda assim, mentiras, Colombo critica seus historiadores, que teriam distorcido tanto suas palavras que seu verdadeiro “eu”, como visto em outro trecho da obra, acaba por ser esquecido pelo mundo. O navegador também demonstra possuir rugas referentes ao termo *Descobrimento*, principalmente no que tal termo significaria para ele e como ele teria sido visto pelos seus historiadores. O sentido pejorativo que tal termo possuiria, quando visto no contexto da colonização da América seria, para a voz enunciativa Colombo, resultado direto das manipulações discursivas feitas por seus historiadores. Finalmente, Colombo ainda narra que “Ich bin ein Seemann und kein Schriftsteller”²⁵ (BUCH 1992: 12). Tais extratos do romance revelam e demonstram a autoconsciência que o narrador Colombo possui acerca dos processos de criação estético-literária, além de demonstrarem a consciência que a voz enunciativa do romance possui sobre a importância e validade do discurso, seja ele histórico, seja ele literário. Ao abertamente expor que não é um escritor, Colombo permite que o narratário da obra dê ou não valor ao que foi enunciado nela, criando uma espécie de pacto com aquele que a lerá. Tal estratégia narrativa aproxima instância narrativa de seu narratário, possibilitando assim uma interação maior entre dois e, possivelmente, a maior aceitação do romance como possibilidade de leitura do passado.

4. Considerações finais

Assim sendo, observa-se que não mais somente a Europa exporta seus modelos de escrita literária para outros continentes, tendo ela mesma se tornado um nicho de importação de modelos estético-estruturais literários de outros continentes. Tendo em

²⁴ Nossa tradução: “Os sofistas profissionais têm há tanto distorcido cada palavra minha, até que ela signifique o contrário daquilo que pretendia ter dito, e eu as cuspo como a um dente podre – como a palavra *Descobrimento*, por exemplo [...]”.

²⁵ Nossa tradução: “Sou um navegador, e não um escritor”.

vista especificamente o romance histórico, buscou-se demonstrar como, de fato, suas origens remetem à Europa e à época de ascensão da burguesia. Contudo, como a própria história do gênero demonstra, sua propagação se deu de tal forma que, ao chegar à América, suas modificações já haviam ocorrido e ocorreram ainda com mais força no continente americano em geral, embora possam- se observar mudanças mais radicais e experimentalismos maiores nas Américas Central e do Sul.

As mudanças ocorridas no gênero foram tão profundas que resultaram em romances tão diferentes daqueles originalmente escritos por Scott, que em mínimos pontos podem ser encontradas congruências entre ambos os modelos de escrita. Como explicitado anteriormente, um dos objetivos principais dos gêneros híbridos da modernidade, incluindo-se aí os novos romances históricos, as metaficções historiográficas, e o gênero mais novo de romance histórico, o romance histórico contemporâneo de mediação, é rever, recriar e renovar o passado histórico aceito, expondo novas possibilidades para os eventos passados e desconstruindo o que a Historiografia dá como “fato”. Assim, o discurso histórico torna-se uma importante ferramenta na construção dos romances contemporâneos, contudo, diferentemente dos romances históricos clássicos e tradicionais, este discurso histórico e suas personagens são parte direta e importante na narrativa, e a utilização desse discurso busca constantemente parodiá-lo, ironizá-lo, recriá-lo e, inclusive, refutá-lo.

Observou-se também que, em momento algum, tal criação é resultado de um “acidente” ou uma anomalia histórica. Como previsto nos estudos sobre historicismo de Hegel, a concepção germânica de História como um processo contínuo, no qual cada mudança é resultado direto decorrente dos acontecimentos anteriores a ela, percebe-se na própria criação dos romances revisionistas essa concepção. Em um continente que buscava a independência cultural, artística e social, a utilização de romances históricos, tal como eram produzidos na Europa, mostrava-se um desserviço. No entanto, o uso do discurso histórico era uma forma interessante de abordar as questões relevantes para a população americana, que via no discurso histórico oficializado mais uma das formas de submissão aos colonizadores, mais um modo eurocêntrico de visão de mundo.

Assim, a subversão desse discurso, dando preferência a novas possibilidades de “versões”, é uma das formas da América de “libertar-se” daquelas visões errôneas construídas sobre o continente, muitas vezes conscientemente, algumas vezes

inconscientemente, pela população europeia e, principalmente, pelos países colonizadores principais da América. Isso também vai ao encontro daquilo que ZAMORA (1990) chamou de negação do passado. Negando aquilo que o discurso aceito como “real” dá como certo, trazendo à tona o passado, a(s) sociedade(s) da América pode(m), finalmente, negá-lo, assim o assimilando em sua bagagem cultural e, conseqüentemente, criando, a partir disso, sua própria história, sem as influências externas que outrora dominaram a construção discursiva no continente.

Como o processo histórico é contínuo, notou-se também que, com a propagação do modelo dos novos romances históricos, a própria Europa passa a valer-se deles para a construção de seus romances. É isso que ocorre em *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts*, romance escrito pelo autor alemão Hans Christoph BUCH. Em uma narrativa caótica, a história de um Colombo que passa sua eternidade revendo suas atitudes no passado, além de reencarnar em pessoas cujas vidas têm, em diversos momentos, semelhanças com aquela do navegador genovês, mostra a existência de uma produção literária calcada nos preceitos do novo romance histórico latino-americano, originalmente escrito na América. Não obstante, no romance ainda podem ser encontradas características condizentes com aquelas previstas no “realismo mágico”, outro modelo estético fortemente cultivado em terras americanas.

De fato, o que se nota no romance de Buch é a hibridez de sua narrativa, que proporciona a confluência dos grandes cânones alemães e universais com a vertente revisionista do novo romance histórico latino-americano, para a escrita de uma obra que entrelaça, como fizeram as ações de Colombo, a Europa e a América. Além das características herdadas de romances americanos, nota-se a influência da mitologia grega em sua produção, reflexo das construções europeias de escrita literária. A comparação que Colombo faz de si e Caronte, além das outras menções à Literatura Grega presentes na narrativa dão ao romance um tom trágico necessário à conclusão da diegese da obra, que prevê a existência de um Colombo triste, ponderador, cansado daquilo que foi durante sua vida.

Ao valer-se dos mitos gregos, a narrativa ganha um tom trágico pertinente às intenções da voz enunciativa que, de certa forma, pretende demonstrar o quão triste e complicada foi sua vida, fazendo isso por meio da narração da vida de outras figuras históricas. Além disso, a própria Literatura Alemã se faz presente e se mostra como

influência do romance. As obras de Goethe, incluindo-se aí até mesmo a forma como ele construiu seus romances é notável durante a obra de Buch, no qual a instância narrativa se vale desses artifícios para atingir níveis maiores de verossimilhança, ou ao menos é esse o pretexto utilizado pelo narrador Colombo ao valer-se de tais estratégias narrativas. Ainda, os pensadores alemães famosos também se fazem presentes na obra, pois, novamente, a questão do *continuum* histórico previsto por Hegel é um dos principais meios de se observar e analisar a produção de um romance tão peculiar em terras germânicas, além da presença de Marx nos “arredores” da narrativa, uma vez que Georg Weerth, uma das reencarnações de Colombo durante a narrativa, foi um escritor alemão razoavelmente conhecido historicamente, que possuía laços de amizade com Karl Marx e Friedrich Engels.

Finalmente, o que deve ser observado também é a forma como tal tipo de narrativa é benéfica ao mundo literário. A existência de romances que promovem a confluência de características de mundos tão distintos, nesse caso específico, o mundo revisionista e ávido por independência, observável nas sociedades americanas, e o mundo tradicional, dos cânones comuns literários, como, por exemplo, o da Literatura Grega, fazem de *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts* uma das obras mais relevantes para a análise dos percursos adotados pelos países na Literatura mundial contemporânea. Observa-se que, ao menos na Alemanha, já ocorre a construção de narrativas que se valem de modelos tão distintos para a construção de narrativas interessantes, instigantes e novas na Literatura, necessárias para a manutenção dessa como uma das principais formas de manifestação artística do homem, além de demonstrar um dos caminhos possíveis que as literaturas de língua alemã adotarão nas próximas décadas: a confluência entre mundos, não somente literários, como também ideológicos e sociais.

Referências bibliográficas

- AÍNSA, Fernando. *El proceso de la nueva narrativa latinoamericana de la historia y la parodia*. El Nacional, Caracas, p. 7-8, 17 dic. 1988.
- AÍNSA, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Plural, México, v. 240, p. 82-85, 1991.

- BALAGUER, Vicente. *La interpretación de la narración*. La teoría de Paul Ricœur. Barañáin, EUNSA, 2002.
- BENITEZ ROJO, Antonio. *El mar de las lentejas*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- BÖHN, Andreas. *Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas*. In: Bareis, J. Alexander & Grub, Frank Thomas (Eds.). *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. P. 11-35. Berlin: Kadmos, 2010.
- BUCH, Hans Christoph. *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
- CARPENTIER, Alejo. *El arpa y la sombra*. 18. ed.; México, Siglo Veintiuno, 1994.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Primera Edición Popular (Sexta de la obra). México, Compañía General de Ediciones, 1973.
- FLECK, Gilmei Francisco. A Conquista do “entre-lugar”: a trajetória do romance histórico na América. *Gragoatá*, Niterói, n. 23, p. 149-167, jul./dez. 2007.
- FLECK, Gilmei Francisco. *O romance, leituras da história: a saga de Cristóvão Colombo em terras americanas*. 2008. 333 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras. Assis, 2008.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa, Vega Universidade, s/d.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *La forma clásica de la novela histórica*. s/d. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/14752667/Lukacs-Georg-La-Forma-Clasica-de-La-Novela-Historica>>. Acesso em: 15 de Janeiro de 2011.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas, Monte Ávila, 1991. p. 15-54.
- MATA INDURÁIN, CARLOS. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: VÁRIOS. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Barañáin, EUNSA, 1995.
- MENTON, Seymour. *El Cuento Hispanoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América latina: 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- POSSE, Abel. *Los perros del paraíso*. 3. ed. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- PULGARIN, Amalia. *Metaficción Historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica Posmodernista*. Madrid, Espiral Hispano-Americana, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- USLAR PIETRI, Arturo. *Cuarenta ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1990.
- ZAMORA, Lois Parkinson. *The Usable Past: The Idea of History in Modern U.S. and Latin American Fiction*. In: PÉREZ FIRMAT, Gustavo (ed.). *Do the Americas have a Common Literature?* USA, Duke University Press, 1990.

Recebido em 01/03/2011

Aprovado em 10/04/2011

Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais

German contributions to the study of regional literatures

João Claudio Arendt¹

Abstract: This paper approaches questions concerning categories such as regional and universal and the exhaustion of the latter as qualifying criterion applied to regional literature works. On the other hand, there are theoretical and methodological contributions developed in the German academic field (Scheichel 1993; Stüben 2002; Grywatsch 2008), where the regional literature finds a favoured space in the discussions, and the criteria for measuring the works quality are built relying on sociological aspects of production and reception into regional and supra-regional contexts.

Keywords: Regionality; regional and supra-regional literature; reception and mediations.

Resumo: Neste artigo, abordam-se questões pertinentes às categorias do regional e do universal e ao conseqüente esvaziamento desta última como critério de qualificação de obras literárias regionais. Na contrapartida, trazem-se contribuições teóricas e metodológicas desenvolvidas no meio acadêmico alemão (SCHEICHEL 1993; STÜBEN 2002; GRYWATSCH 2008), onde a literatura regional encontra um espaço privilegiado nos debates, e os critérios de mensuração da qualidade das obras são construídos com base em aspectos sociológicos de produção e recepção dentro dos âmbitos regional e suprarregional.

Palavras-chave: Regionalidade; literatura regional e suprarregional; recepção e mediações.

¹ Doutor em Letras pela PUCRS. Professor no Programa de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul – PPGLET/UCS. Diretor da revista eletrônica Antares (Letras e Humanidades). Bolsista CAPES para Estágio Pós-doutoral na Freie Universität Berlin. Email: jcarendt@ucs.br

1. Introdução

Nos estudos literários brasileiros, o termo universal aparece quase com a mesma frequência que a palavra regional. Esta última, enquanto epíteto para uma literatura de ambientação não necessariamente rural, mas circunscrita por uma determinada região, encontraria naquele (e somente nele!) seu impulso para transpor as fronteiras da região e gozar a medida maior da excelência artística. Basta que alguém mencione uma obra regionalista canônica para que em seguida se veja ressaltado um admirável universalismo atingido por meio de artifícios estéticos de complexa aferição. É comum que se afirme que, apesar do uso de um dialeto de circulação restrita, da ambientação rural e da presença de tipos humanos regionais², tal ou qual obra consegue transpor os limites da região e atingir o *status* universal. O regional parece sofrer, assim, de um irreparável demérito de origem, diminuído pela pecha da estreiteza, da menoridade, do provincianismo, de modo que seu ingresso no universal seria assegurado apenas com a ressalva do belo e do sublime.

Aliás, a afirmação de MACHADO DE ASSIS, na remota data de 1873, de que “não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe” (1942: 136), ou de “que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro quanto universal” (1942: 136), parece ainda ser a tônica dos atuais estudos sobre a literatura regional. A falta de revisão teórica e crítica permitiu a consolidação desses parâmetros, o do belo e o da universalidade, e seu uso na avaliação das produções literárias regionais do Brasil. De imediato, dois exemplos podem ilustrar essa questão, sem que por ora se façam maiores digressões sobre elas: o primeiro, de Antonio CANDIDO, por ocasião do lançamento de *Sagarana*, de Guimarães Rosa, em 1946: “Sagarana nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura”; o segundo, de autoria de Alfredo BOSI, em 1970, refere-se a Graciliano Ramos: “Daí parecer precária, se não falsa, a nota de regionalismo que se costuma dar a obras em tudo universais como *São Bernardo e Vidas secas*” (BOSI 2004: 402).

² Ver, neste caso, a explanação teórica e a análise crítica efetuadas por Afrânio Coutinho, no capítulo “O regionalismo na ficção”, que integra o volume IV de *A literatura no Brasil*.

Na opinião de Ligia CHIAPPINI, é compreensível o esforço dos críticos para excluir da tendência regionalista os chamados “grandes autores”, e o argumento utilizado nesse sentido é o de que “a qualidade literária de suas obras os elevaria do regional ao universal”. Todavia, a crítica negligenciaria o fato de que é o “espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens, que permite concretizar o universal” (CHIAPPINI 1995: 157). Desse modo, consoante a autora, dever-se-ia não distinguir os tipos de regionalismo existentes, mas fazer a distinção estética entre obras boas e más, tendo como foco o efeito que elas podem ter sobre os leitores.

Apesar disso, a discussão acerca do significado das categorias **região, regionalismo, regionalidade e literatura regional** avançou em proporção menor que as abordagens dedicadas à emissão de juízos de valor. A maioria dos estudos nessa perspectiva parece ainda se preocupar essencialmente com o conceito de regionalismo e toma a noção de região de forma apriorística, geralmente oriunda da geografia tradicional: ou seja, antes como espaço físico, delimitado por fronteiras naturais, do que como espaço histórica e culturalmente construído por diferentes formas de representação.

Em razão do enfoque pretendido neste ensaio, não se objetiva aqui, em hipótese alguma, sobrepujar a tradição crítica latino-americana sobre o regional(ismo). Como sugere o título do trabalho, pretende-se debater aspectos conceituais e metodológicos referentes ao regionalismo literário e à literatura regional, apresentando uma série de obras recentes da produção acadêmica alemã sobre o tema, para assim possibilitar sua eventual incorporação às discussões e pesquisas no Brasil.³

³ A propósito do tema, ver também JOACHIMSTHALER, Jürgen. “A literarização da região e a regionalização da sua literatura”, traduzido do original em alemão e publicado em *Antares* (Letras e Humanidades), Caxias do Sul, ano 1, n°2, jul./dez. 2009. <http://www.ucs.br/ucs/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/sumario/literalizacao.pdf>

2. O transbordo (*Austritt*) da literatura regional

Sigurd Paul Scheichl, da Universidade de Innsbruck⁴ – ao mencionar a história editorial do grupo de poetas Jung-Wien que, por volta de 1900, mesmo localizado na capital austríaca, optou por divulgar sua produção através da editora berlinense S. Fischer, bem como discutir exemplos oriundos da literatura de Siebenbürgen e do Tirol –, apresenta aspectos interessantes sobre o tema, a começar pela definição de literatura regional, tomada de Norbert Mecklenburg (1982): “Entendo como literatura regional aquela literatura limitada do ponto de vista da difusão e prestígio, a qual, porém, não se restringe necessariamente a temas regionalistas” (SCHEICHL 1993: 34).⁵

Com o intuito de recortar melhor seu estudo, Scheichl propõe duas questões centrais: 1) Quem pertence de fato apenas à literatura regional? 2) Quem se enquadra no âmbito suprarregional da literatura de língua alemã e pode ser aí inserido por suas maiores ou menores relações regionais? Ao mesmo tempo, o autor relativiza esse tipo de classificação por crer que existem autores que desejam atuar somente no limitado âmbito regional e outros autores que renunciam aos temas regionais. Além disso, o critério qualidade também é incapaz de decidir por si só a classificação, embora a recepção fora da região em que a obra surgiu ou o autor viveu só possa ser imaginável quando o texto literário atinge certo grau de qualidade. Todavia, o autor adverte que com a bitola do critério qualitativo corre-se o risco, especialmente no caso alemão, de aproximação à imagem rasteira das literaturas raciais ou tribais defendidas, por exemplo, em 1929, por Gottfried FITTBOGEN⁶.

⁴ Desde 1971, professor e pesquisador no Instituto de Germanística da Universidade de Innsbruck. Especialista nas seguintes áreas: literatura austríaca dos séculos XIX e XX; literatura contemporânea e poesia experimental; literatura alemã do sudeste; literatura tirolesa do norte e do sul; periódicos científicos; análise linguística de textos literários; judaísmo e antissemitismo na literatura; recepção e formação de cânones; língua alemã austríaca.

⁵ Todas as citações de textos em alemão serão aqui traduzidas pelo autor.

⁶ Gottfried Fittbogen (1878-1941) ficou conhecido na Europa como crítico e historiador da literatura que se colocou a serviço do Nacional-Socialismo, publicando textos com o propósito de exaltar o “universalismo” da literatura e da cultura alemãs, consoante o lema “Deutschland über alles” (“a Alemanha acima de tudo”). Sua obra principal, *Was jeder Deutsche vom Grenz- und Auslanddeutschtum wissen muß* (O que cada alemão deve saber sobre o germanismo dentro e fora da Alemanha), foi publicada em 1924, com apenas 64 páginas e, em 1938, já havia sido ampliada para 280. O texto a que Scheichl se refere intitula-se *Die Dichtung der Auslanddeutschen* [A literatura dos alemães no exterior], de 1929.

À valoração estética, Scheichl antepõe critérios sociológicos a fim de definir uma obra ou autor como regional ou suprarregional. Para isso, deve-se perguntar em quais meios o autor publicou, onde seus textos foram editados após a morte, a que público suas obras se dirigem e por quem elas de fato são ou foram lidas. Tal critério ajudaria a distinguir com mais propriedade a literatura regional e a literatura não regional, até porque haveria muita diferença entre um autor publicar na editora Krafft, em Hermannstadt⁷, e na S. Fischer, em Berlim. Com isso, toca-se em questões referentes aos meios de produção e difusão das obras.

Outro argumento relevante diz respeito ao fato de que, muito mais que as editoras regionais, as editoras suprarregionais podem facilitar a difusão de textos literários em forma de resenhas que exercem influência sobre o autor e que não são necessariamente encomendadas pelo editor a críticos apadrinhados. Nesse sentido,

a divulgação em um periódico de grande circulação significa para um autor a confirmação efetiva da sua qualidade e tem uma influência importante na continuidade do seu trabalho de escrita, para além dos conselhos do editor que muitas vezes levam a alterações no texto (SCHEICHL 1993: 36).

Aqui, para fazer coro ao sete-burguense Michael Albert, estudado por Scheichl, é possível inserir um exemplo da literatura regional brasileira, cuja recepção constitui caso digno de nota. Trata-se do escritor Simões LOPES NETO, cujas obras foram inicialmente publicadas pela Livraria Universal de Pelotas, em 1910 (*Cancioneiro guasca*), 1912 (*Contos gauchescos*) e 1913 (*Lendas do Sul*). A editora, fundada em 1887, tinha seu alcance restrito aos públicos municipal e estadual e, do ponto de vista mercadológico, fazia concorrência à Livraria Americana, inaugurada na mesma cidade em 1875. Mesmo estendendo seus negócios até Rio Grande e Porto Alegre, a Livraria Universal sobreviveu apenas até a década de 1920.

A hipótese levantada por Mário Osório MAGALHÃES acerca da escolha do nome da editora é significativa da projeção desejada por seu fundador, Carlos A. Echenique:

⁷ Herrmannstadt (ou Cibiu), maior cidade de Sete-Burgos (Transilvânia), foi fundada por colonos alemães no século XII. Depois da dissolução do império austro-húngaro, no fim da Primeira Guerra Mundial, integrou-se à Romênia e hoje possui cerca de 150.000 habitantes.

Arendt, J. C. – Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais

Avanço até a hipótese, diante disso, de que a Livraria Universal escolheu o próprio nome com o objetivo de contrapor-se à concorrente. Ou seja: pretendia demonstrar, de forma implícita, por meio da razão social, que, no âmbito da cultura, sua abrangência era maior; figurativamente, queria dizer que era geral, universal, não se limitava, como a outra, às configurações de um continente. (MAGALHÃES 2003)

Mesmo que não seja possível, neste momento, confirmar a hipótese de Magalhães, os nomes das duas casas editoras são testemunhas de um momento histórico e literário em que tanto a americanidade quanto a universalidade impõem-se como bandeira e paradigma. Basta que se folheiem exemplares de poesia e prosa românticos, bem como de ensaios críticos de meados do século XIX, para que se confirme a informação: o universalismo pleiteado para a nova América concorre nitidamente com o alcance até então projetado pela velha Europa.

Simões Lopes estreia, portanto, sob a chancela da Universal, mas suas obras permanecem por algumas décadas praticamente restritas ao âmbito regional de circulação, e nem mesmo o volume de *Contos gauchescos e lendas do Sul*, publicado pela Editora Globo de Porto Alegre em 1926, sendo o autor ainda jovem e sem projeção suprarregional, foi capaz de impulsionar o seu transbordo. Somente em 1949, inaugurando a sugestiva Coleção Província, a Globo mais uma vez reproduz os contos e lendas, agora numa edição crítica com prefácio de Augusto Meyer, glossário de Aurélio Buarque de Hollanda e estudo biográfico de Carlos Reverbel, a qual tem reimpressões em 1950, 1951, 1953, 1957, 1961, 1965 e 1973. A inserção do autor no circuito suprarregional ganha ainda mais força a partir da década de 1960, com a sua publicação por outras editoras, como a Agir, do Rio de Janeiro, sob a direção de Alceu Amoroso Lima, a ponto de atualmente figurar nos mais diferentes formatos e nas mais diversas casas editoriais. Paulatinamente, também, suas obras mereceram o exame dos mais importantes estudiosos da literatura brasileira, desde Augusto Meyer, Flávio Loureiro Chaves e Lígia Chiappini até Antonio Candido⁸.

Não se trata de supervalorizar a bandeira da qualidade literária, como sugere Scheichl, para explicar o transbordo de Simões Lopes da fronteira regional, porque o

⁸ Respectiva e cronologicamente, consultar a pesquisa desenvolvida por: MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*. São Paulo, Martins, 1943; CÂNDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo, v.24, n.9, set. 1972; CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982; CHIAPPINI, Lígia. *No Entretanto dos Tempos. Literatura e História em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

enfoque proposto privilegia aspectos de natureza editorial, de circulação e recepção das obras regionais. Se a produção do “escritor municipal”, como foi chamado por Carlos REVERBEL (1981), encontrou postumamente canais editoriais, críticos e de recepção para ultrapassar a região em que viveu, publicou e que representou, isso já constitui um indício não de seu caráter universal, mas do valor e do significado atribuídos à sua obra ao longo do tempo.

Além disso, vários estudos que explicitaram o comprometimento de *Contos gauchescos e lendas do Sul* com a ideologia do regionalismo gauchesco paradoxalmente também isentaram as obras com a atribuição de um caráter universal. Sem entrar no mérito da discussão acerca das disputas interregionais, muitas vezes travadas de forma dissimulada nos meios acadêmico, literário e intelectual, convém dizer, finalmente, com a ajuda de Janet WOLFF (1982: 134), que “as ideias e crenças propostas como isentas de valor e não partidárias são apenas aquelas que assumiram o disfarce da universalidade, vendo como naturais fatos e relações que são, na verdade, historicamente específicos”. Terá sido nosso desejo de isenção que desideologizou um autor que conclamou “a raça que se está formando a aquilatar, amar e glorificar os lugares e os homens dos nossos tempos heróicos, pela integração da pátria comum”? (LOPES NETO 1988: 19)

Scheichl afirma também, em seu estudo, que a ruptura intencional de autores com o âmbito regional, que por si só denotaria o transbordo da literatura regional, não significa necessariamente o ingresso em um sistema literário mais amplo. Mas a tentativa de renovação temática e de distanciamento das tradições regionais constitui uma tomada de consciência para se distinguir daqueles escritores inseridos no mesmo contexto. O autor vê como importante para esse transbordo a procura por editoras fora da região do escritor, onde a recepção poderá ter características diferentes, independentemente da cor regional ou da temática. Além disso, é possível que um escritor ganhe projeção suprarregional quando, mesmo escrevendo para um público regional, formula experiências coletivas que ainda não encontraram lugar em nenhum outro autor ou nem podem ser exprimidas em qualquer outra literatura escrita.

Por último, do ponto de vista do transbordo *post mortem* de autores da literatura regional, Scheichl acredita que ele poderá ocorrer em casos de uma recepção mais tardia, de polêmicas literárias ou quando se procura encontrar um lugar de destaque para o escritor na literatura nacional. Em sentido contrário, também pode um escritor

suprarregional, após sua morte, voltar a circular apenas em âmbito regional, perdendo, portanto, o lugar que antes ocupava num sistema literário mais amplo.

3. Literatura regional ou literatura em uma região?

Na mesma linha de pesquisa de Scheichl, estão os estudos de Jens STÜBEN, da Universidade de Oldenburg.⁹ Em seu texto “Literatura regional e literatura em uma região” (*‘Regionale Literatur’ und ‘Literatur in der Region’*) – publicado em 2002 na obra *A regionalidade como categoria de estudos das ciências literárias e linguísticas*, organizada pelo Instituto de Filologia Germânica da Universidade de Opolski, na Polônia, num projeto que reuniu editores de Frankfurt/M., Berlim, Berna, Bruxelas, Nova Iorque, Oxford e Viena –, o autor propõe uma distinção metodológica e conceitual entre literatura *em* uma região, literatura *de* uma região ou *oriunda* de uma região, literatura localizada *na* região, literatura regional, literatura regionalista, literatura provinciana e literatura pátria [*Heimatliteratur*].

O pesquisador alemão parte da afirmação de que a existência de uma consciência regional – fruto do intercâmbio entre localidade geográfica e significação cultural –, à medida que influencia a temática das produções literárias e contribui para a recepção, é condição *sine qua non* para o desenvolvimento de pesquisas voltadas a uma história literária regional. Em sua opinião, porque os escritores e os leitores desde sempre se movem por espaços de significação e de experiência, as regiões e seus caracteres terminam por ser, de alguma forma, representados na literatura¹⁰. Essas

⁹ Professor, desde 1992, no Instituto de Germanística da Universidade de Oldenburg. Seu foco de pesquisa concentra-se em: nova literatura alemã (séc. XIX e XX); iconologia literária; literatura prussiana oriental e ocidental; literatura silesiana e da Áustria antiga; literatura e topografia.

¹⁰ A propósito, ver o capítulo “O regional e o universal”, em que Pozenato, em 1974, pioneiramente no Brasil, formula o conceito de regionalidade e estabelece a seguinte proposição: “A regionalidade está na representação de um universo regional, feita segundo um modo de ser regional. De uma maneira simplificada se poderá dizer que a regionalidade repousa sobre uma temática e um *modus faciendi* regionais, entendido este último não apenas como a utilização de uma técnica peculiar, mas como toda a maneira de se posicionar frente ao mundo, aquilo que se chama comumente ‘estilo de vida’. E que engloba tanto a *praxis* como o *ethos* que a preside” (1974: 20). O autor retoma a discussão em 2001, quando estabelece uma distinção conceitual entre região, regionalismo, regionalização e regionalidade.

representações, por sua vez, que se formam na mente dos leitores e continuam produzindo efeitos, contribuem para erigir e estilizar a imagem das respectivas regiões. É nesse sentido que a literarização da região e a regionalização de sua literatura e também a regionalização da região – esta última enquanto acomodação da região a uma imagem literária da literatura regionalizada – entrelaçam-se continuamente.

Stüben ressalta que o crescente interesse dos pesquisadores alemães pela região deve-se, além do exposto acima, ao fato de muitos autores, no século XX, terem deixado suas regiões de origem premidos por acontecimentos que marcaram a história europeia. São escritores exilados, desalojados, fugitivos e emigrados:

Todos eles estavam e estão em grande parte cunhados por suas regiões de origem, deram e dão respostas literárias às próprias perguntas sobre suas identidades regionais, que eles relacionam com suas identidades nacionais. Eles escrevem geralmente sob o impulso da perda de suas antigas pátrias e pela necessidade de desenvolverem novas relações regionais. (STÜBEN 2002: 53)

Desse modo, poetas, romancistas e dramaturgos de língua alemã, oriundos da Europa oriental, não são apenas testemunhas do tempo, mas também testemunhas do espaço. Seus textos resultam tanto de experiências regionais diretas, como englobam ainda o testemunho e a memória de terceiros. Ao mesmo tempo, porém, naquelas obras que não se ambientam na região de origem dos seus autores são igualmente perceptíveis traços de socialização, ou seja, de educação, *Bildung* [formação] e horizonte de experiências que são influenciados pelos biótipos locais, pela cultura regional e pelas tradições.

Não há dúvidas de que no Brasil ainda está por se fazer um estudo detalhado acerca das literaturas de migração, imigração e de exílio e suas implicações nos espaços regionais de origem ou de adoção. Se, por exemplo, José de Alencar, morando no Rio de Janeiro, ambientou algumas de suas obras na terra natal, o Ceará; se Ferreira Gullar, exilado no Chile, escreveu o “Poema sujo”, que se ambienta em São Luis do Maranhão, cidade onde nasceu; se Guimarães Rosa, em franca perambulação pelo mundo, como

Igualmente, consulte-se o ensaio de Ligia Chiappini, “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”, em que a autora faz a seguinte afirmação: “Na obra regionalista, a região existe como regionalidade, e esta é o resultado da determinação como região ou província de um espaço ao mesmo tempo vivido e subjetivo, a região rural internalizada à ficção, momento estrutural do texto literário, mais do que um espaço exterior a ele”. Assim, “a função da crítica diante das obras que se enquadram na tendência regionalista é, por isso, indagar da função que a regionalidade exerce nelas” (1999: 158).

diplomata, ambientou suas narrativas em Minas Gerais, o lugar onde nasceu; se Simões Lopes Neto, excetuando-se uma curta estadia de estudos no Rio de Janeiro durante a adolescência, nunca mais se distanciou da região representada em sua obra; e se José Clemente Pozenato, descendente de imigrantes italianos, ambienta seus romances e novelas na região da imigração italiana no Rio Grande do Sul – então (e a lista poderia se estender por algumas páginas, incluindo também escritores de alcance apenas municipal ou regional, os rotulados não universais), há razões suficientes para se pensar melhor, também no Brasil, as questões que envolvem autores, obras e regiões. E um estudo dessa natureza poderia ter como base o critério da regionalidade, que “abarca tudo aquilo que traz a marca do regional, mesmo sem regionalismo” (POZENATO 1974: 19).

Atravessando uma longa lista de escritores do século XX, desde Günther Grass até Paul Celan, Stüben desemboca na questão central do seu artigo: “Existem realmente paisagens literárias, e de que modo se definem regiões literárias, cujas fronteiras não necessitam coincidir com fronteiras políticas?” (STÜBEN 2002: 56). Na opinião do autor, regiões literárias podem ser determinadas e delimitadas entre si ora como áreas diferenciadas pelo trabalho de criação dos autores, ora como espaços de experiência que orientam temática e objetivamente os autores, ora como zonas de interação entre autores e meios de divulgação, ora como áreas de efeito dos textos literários. Daí emergiriam dois aspectos centrais para uma história literária das regiões, tomando a inter-relação entre literatura e espaço: primeiro, o espaço como motivação dos autores para a escrita e sua consequente vinculação temática; segundo, o lugar em que os autores encontram de forma massiva o seu público. Em razão disso, Stüben, apoiado em reflexões de Norbert Mecklenburg, julga possível indagar “como a literatura se desenvolveu em uma região, como a região atua sobre temas, formas, produção e recepção literários e como a literatura pode, em sentido contrário, atuar sobre a região ou, pelo menos, sobre a imagem da região” (STÜBEN 2002: 57).

Para chegar a isso, o autor propõe antes uma clarificação de conceitos capaz de tornar possível o mapeamento das literaturas ou das obras literárias conforme as diferentes expressões de suas regionalidades:

A pesquisa empírica pela literatura em uma região é independente das questões sobre a origem dos autores, o lugar de publicação dos textos, o tema ou o gênero, mas centra-se na existência da literatura como um trabalho de recepção (por exemplo, a literatura *na* Alta Silésia). Essa abordagem deve ser complementada com a pergunta sobre a literatura *oriunda* [aus] de uma região, ou seja, a literatura originária de uma região (por exemplo, a literatura *da* Alta Silésia ou a literatura alto-silesiana), bem como a pergunta pela literatura *sobre* uma região (por exemplo, a Alta Silésia como tema literário), já que somente a interação destes três fatores – a recepção, a produção e a temática – constitui uma paisagem literária (STÜBEN 2002: 57).

Como “literatura regional” poderia ser denominada aquela literatura que se distancia de centros culturais suprarregionais e se encontra em relativo isolamento das outras regiões. Em outros termos, o conceito de literatura regional é reservado por Stüben para o âmbito da escritura literária restrita à região. Já as obras cujos pressupostos e conteúdos se relacionam claramente com uma região geográfica concreta e dela são inseparáveis podem ser inseridas na literatura localizada regionalmente. Na literatura regionalista, por sua vez, estão aquelas obras que promovem a cultura da região como programa e paradigma, que se distinguem de outros espaços ou se defendem em relação a um centro. Por fim, se uma literatura regional reflete uma província e relações provinciais, bem como a variedade de problemas da *Heimat* (muitas vezes devido a um influxo emocional), ela não precisa ser necessariamente identificada como literatura *da* província ou literatura da *Heimat*, porque estes termos referem-se à literatura com um distinto colorido local que enfatiza nostalgicamente seus valores contra a infiltração estrangeira, sendo altamente idealizada e tendenciosa.

Deve ficar claro, a esta altura das reflexões, que não se devem utilizar os critérios diferenciadores apresentados pelo autor para desenvolver uma história da literatura regional meramente classificatória das obras. Como já se indicou anteriormente, a interação entre recepção, produção e temática deverá nortear os estudos dessa natureza, porque, dependendo do tipo e do nível das relações de regionalidade de uma obra, ela poderá receber significados diferenciados e diferenciadores. Da mesma forma, a conjugação dos fatores produtivos, de recepção e temáticos contribui para o delineamento das paisagens literárias, dentro das quais se perfila todo tipo de obra, desde a mais trivial até a mais complexa, no que tange às relações de regionalidade.

Ampliando a perspectiva de Scheichl, Stüben também indaga acerca dos fatores socioculturais regionais que atuam sobre a produção e a recepção das obras, acerca das

Arendt, J. C. – Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais

instituições da vida literária em uma região, bem como sobre a existência, em especial, de condições de leitura e de publicidade literária. Para dar conta desse questionamento, o autor elenca uma série de tópicos de investigação que, dependendo da região em estudo, podem ter características e pesos diferentes. Destacamos os seguintes:

- Condições políticas e históricas;
- Relações econômicas e desenvolvimento demográfico (agricultura, industrialização, urbanização);
- Comunidades religiosas;
- Circunstâncias étnicas, histórico-populacionais, geográfico-culturais, socioculturais e histórico-mentais, bem como questões sobre a autoconsciência coletiva, em especial:
 - Significado dos centros culturais dentro e fora da região, canais de comunicação, relações culturais;
 - Situação linguística (linguagem escrita e recursos dialetais, áreas de uso da linguagem, processos de troca entre os dialetos e línguas vizinhas, bilinguismo e multilinguismo);
 - Consciências regional, nacional, identidade étnica e cultural (fronteiras, existência de minorias, multiculturalismo), e seus reflexos na literatura;
 - Tradições culturais, convenções, usos e costumes;
 - Estruturas de pensamento, padrões de (auto)interpretação, atitudes, valores, padrões de comportamento, ideologias;
 - Educação;
 - Escolas, universidades (como instituições de formação dos autores e seu público, como locais de pesquisa científica e espiritual);
 - O ensino de línguas, a educação literária;
 - Vias e meios de difusão da literatura (vida literária), instituições culturais, imprensa;
 - Jornais, revistas, calendários, almanaques;
 - Editoras e livrarias;
 - Bibliotecas para pesquisa e empréstimo;
 - Grêmios literários, clubes culturais, grupos de leitura, salões, performances de poesia;

Arendt, J. C. – Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais

- Crítica literária;
- Política cultural de Estado, regional e local;
- Processos culturais (intelectuais e literários) de transferência, relações transversais internas entre diferentes línguas e literaturas, bem como fora das fronteiras regionais e nacionais, efeitos sobre os escritores e público, em especial:
 - Recepção da literatura em outras regiões (vizinhas), a simultaneidade ou não simultaneidade de tendências literárias em diversas regiões;
 - A recepção da literatura estrangeira no original ou em tradução;
 - Tradução para outras línguas que possibilitem a recepção dentro e fora da região;
 - Influências sobre a literatura das regiões vizinhas, sobre a literatura nacional em geral e literaturas de língua estrangeira (Cf. STÜBEN 2002: 62-63).

Os diferentes fatores econômicos, históricos, políticos, geográficos, religiosos e sociais – culturais, enfim –, atuam direta e indiretamente sobre a produção e a recepção da literatura nos níveis regional e suprarregional. Daí emerge não só a possibilidade de se (dar a) conhecer em seus múltiplos aspectos o sistema literário regional, mas também o delineamento do próprio conceito de região que haverá de interessar aos estudiosos da literatura. Mais do que isso, traz à luz a diversidade das chamadas paisagens literárias, que constituem o território da literatura, da menor escala até a mais ampla. Se esse procedimento é eminentemente empírico, porque investiga os múltiplos fatores responsáveis pelo surgimento e desenvolvimento da literatura em âmbito regional e desemboca na configuração de paisagens literárias, um outro ângulo de estudos também é possível: o da representação literária do universo de valores regionais e supra-regionais, ou seja, a discussão das relações de regionalidade incorporadas às obras e o seu possível efeito sobre a imagem da própria região.

Na sequência de sua reflexão, Stüben ainda apresenta critérios relativos às obras que poderiam ser inseridas numa história literária de contornos regionais tendo como referência um conceito bastante amplo de literatura, das quais destacamos as seguintes:

Arendt, J. C. – Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais

- aquelas surgidas na respectiva região;
- aquelas em que se entrelaça o discurso regional e se revelam as relações intertextuais com implicações regionais;
- aquelas que resultam da experiência direta do autor sobre paisagens, lugares e pessoas de uma região;
- aquelas que representam a região tendo-a como referência temática e de fundo;
- aquelas que foram escritas principalmente para o público de uma região;
- aquelas que foram publicadas em uma editora ou em um órgão de imprensa da região;
- aquelas que na região (com o apoio da crítica, do público literário e de outros autores) se expandiram e tiveram algum efeito principalmente por causa de seus estreitos laços temáticos;
- aquelas escritas por autores que viveram na região e que são inspiradas pela paisagem, sua gente e cultura;
- aquelas que, em especial, estão altamente impregnadas de mitificados lugares de memória, os quais se ancoram na memória da posteridade ou que devem ser preservados na consciência das gerações seguintes – sejam monumentos culturais, cidades, fatos de personalidades ou paisagens, sejam lugares de sofrimento, como os campos de batalha, de concentração e de extermínio (Auschwitz), rotas de fuga e expulsão. (Cf. STÜBEN 2002: 67-68)

Com base nesse rol de possibilidades, ocorre de imediato a lembrança de que a literatura regional é pródiga em criar lugares de memória, podendo estes se relacionar à representação não só de monumentos, prédios ou locais históricos, mas, num sentido amplo, também de pessoas, eventos, textos, ideias, rituais, canções, instituições. É necessário pensar, ainda, que esses lugares funcionam, para determinados grupos sociais e através das gerações, como pontos de cristalização da memória e da identidade regional e suprarregional. Mais uma vez, poderíamos remeter aqui a Simões Lopes Neto e abrir as páginas de seus *Contos gauchescos* para ilustrar essa questão, já que avultam referências toponímicas e antroponímicas relacionadas aos eventos históricos que se

desenvolveram na região por ele representada. Mas como não é esse o propósito do trabalho, limitamo-nos apenas à lembrança de sua obra e à referência ao fato de que os lugares de memória podem ser estudados tendo como objeto as literaturas regionais – e também elas mesmas enquanto lugares de memória privilegiados.

4. Literatura regional e conceito de espaço

Outro estudo que merece a atenção quanto à delimitação de aspectos conceituais e metodológicos no campo dos estudos literários regionais intitula-se “Literatura na região e conceito de espaço” [*Literatur in der Region und Raumbegriff*], publicado por Jochen GRYWATSCH¹¹, em 2008, na obra *Tradição cultural: burguesia, literatura e vida comunitária na Renânia 1830-1945*. O autor inicia sua reflexão estabelecendo uma relação entre as categorias tempo, como paradigma dominante para a descrição e compreensão do mundo desenvolvido pelo Iluminismo, e a categoria espaço, que se opôs àquela apenas recentemente em função do grande descrédito suscitado pela ideologia nazista, que utilizou os termos espaço, região e pátria no sentido de um pensamento nacionalista e racista.

Assim, em oposição à ênfase da modernidade no tempo, a chamada pós-modernidade teria definido uma nova consciência orientada para o espaço, principalmente depois de o teórico americano Frederic Jameson ter defendido, na década de 1980, o *slogan* “Always spatialize!”. O espaço gozaria, então, desde o final do século XX, de uma nova ou renovada matriz de percepção e descrição. Segundo GRYWATSCH,

O espacial, o topográfico, a referência a espaços e lugares, regiões e paisagens, ganharam a atenção considerável não só de uma variedade de disciplinas, como as ciências culturais, geográficas, literárias e históricas, mas também do público em geral. As categorias espaço e espacialidade estão em foco por toda parte (2008: 85).

¹¹ Pesquisador da Comissão de Literatura da Vestefália, que integra a Associação Regional de Vestefália-Lippe, na cidade de Münster. Especialista em Germanística, Anglicística, Americanística e Romanística. Pesquisa atualmente a obra da escritora Annette von Droste-Hülshoff, literatura regional, literatura na Vestefália, literatura e arquivo.

Em especial nos estudos acadêmicos alemães, o autor informa que Sigrid Weigel proclamou, em 2002, o *topographical turn* para os Estudos Culturais, enquanto o historiador Karl Schlögel, em 2003, na esteira do cientista social Edward Soja, postulou o *spatial turn*; e mais recentemente, em 2005, o estudioso dos meios de comunicação, Stephan Guenzel, formulou o *topological turn*. A diferenciação entre os três *turns* deve ser feita conforme o enfoque metodológico de cada um deles: o *spatial turn* detém-se na tematização geral do conceito de espaço; o *topographical turn* focaliza as formas de representação do espaço; e o *topological turn* enfoca a descrição de estruturas, relações e posições espaciais.

Para o autor, no entanto, o atual discurso sobre o espaço encontra-se assentado num claro contexto de ambiguidade, porque, ao mesmo tempo em que o pós-modernismo lhe dá ênfase particular, cada vez mais sua percepção é marcada por fenômenos de deslocamento e desespacialização, provocados pelas conexões de comunicação global que, ao promoverem a *world wide web*, fomentam um sensível desenraizamento. De qualquer modo, segundo Grywatsch, a globalização torna a perspectiva espacial necessária e indispensável, marginalizando as categorias “evolução” e “progresso” e acentuando a simultaneidade, a convivência e os intercâmbios.

Depois de buscar informações históricas sobre a relação entre literatura e espaço no âmbito alemão anterior ao pós-modernismo, o autor volta-se para a definição de conceitos acerca da literatura regional. Nesse sentido, afirma que as pesquisas atuais sobre literatura regional têm em comum o fato de elas se afastarem de uma concepção estreita que buscaria apenas as características culturais de uma região, porque uma orientação entendida dessa maneira cairia rapidamente na suspeita de um comprometimento com a cultura local (o *Heimattümelei*, no caso alemão). Isso mostra que os conceitos de região e regionalidade, conforme Grywatsch, ainda não estão suficientemente definidos, de modo que o uso do termo literatura regional ainda é entendido equivocadamente como um mero sinônimo de literatura pátria (*Heimatliteratur*).

Hoje, segundo o autor, a pesquisa sobre a literatura regional deve se comprometer antes com a complexidade e a interação de elementos de ordem geográfica, linguística e sociocultural de uma região. O objetivo não é o de focalizar uma suposta regionalidade dos textos, mas estudar, em sua especificidade histórica e dinâmica, o conjunto de aspectos que tornam possível a vida literária em um contexto espacial regional. Daí que o termo mais adequado para definir este tipo de investigação seria literatura *na* região, que é preferível à expressão literatura regional, porque relativiza a ideia de unidade que subjaz a esta última. Tomando como base resultados de pesquisa publicados pela Comissão de Literatura da Vestefália, Grywatsch afirma que “literatura em uma região [...] descreve a complexidade do acontecimento literário – definível espacialmente – em um âmbito subnacional, também abaixo da (fora) ou além da unidade administrativa dos estados, em um dado momento histórico” (2008: 90).

Juntamente com esse enfoque, emerge a categoria da transregionalidade, a partir da qual se torna possível investigar uma complexa rede de referências que contribuem para determinar os processos de intercâmbio entre as regiões. Já o conceito de região, para o autor, não deve significar uma realidade natural em um espaço específico, mas um modelo de referência com potencial de identificação, construído dentro de um processo cultural. E, por último, no que se refere à relação entre região e espaço, Grywatsch propõe que, se a atual ênfase no regional coincide com a virada pós-moderna em direção ao espaço, então seria oportuno utilizar e tornar fecundos, na pesquisa sobre literatura regional, os métodos, práticas e pontos de vista dos estudos sobre o espaço. Da mesma forma, essas investigações poderiam ser úteis no campo das literaturas de exílio e de diáspora, porque o conceito de região traz em si a ideia de isolamento e coloca em curso processos de identificação que se comprometem com estruturas de poder na maioria das sociedades.

5. Conclusões

Da discussão efetuada até aqui, depreendem-se algumas conclusões que formulamos da seguinte maneira:

Arendt, J. C. – Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais

1. Editoras e periódicos, especializados ou não, cumprem um papel determinante para o transbordo da literatura regional. Daí não se poder desprezá-los quando se trata de estudar qualquer sistema de comunicação literária, até porque na história da literatura brasileira sobejam casos em que os autores encontram, de início, somente em sua região condições adequadas à publicação e recepção dos textos. Geralmente, os primeiros ensaios de escrita vêm a público em editoras ou jornais de circulação limitada ou são premiados em certames promovidos por instituições de influência regional. Tanto isso é verdade que até hoje pesquisadores dão-se ao trabalho de vasculhar acervos de cidadezinhas do interior brasileiro à cata de textos inéditos de escritores ou de críticas pioneiras. Simões Lopes, nosso exemplo didático, publicou muitos dos textos que depois comporiam *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul* em jornais de Pelotas e Rio Grande (quantos textos simonianos ainda aguardam ser descobertos, especialmente em razão do abuso de pseudônimos usados para manter em sigilo sua identidade perante o grupo regional?). Em suma, pode-se perguntar: qual autor, suprarregional de preferência, não viveu, em algum momento da sua vida, a experiência da circulação estritamente regional de seus textos, participou de grupos literários locais, escreveu para os leitores com que se relacionava cotidianamente e não buscou primeiro aí o reconhecimento para seu trabalho?
2. O público da literatura regional constitui-se da mesma forma que o público da literatura suprarregional: por intermédio da atuação de editoras, periódicos, eventos e instituições locais. Os leitores, motivados não necessariamente pela carência de autores, que aí podem aportar em razão do transbordo de outras literaturas regionais, mas, às vezes, por um sentimento de pertença às coisas locais e pela satisfação de verem seu universo de referências cotidianas representado pela linguagem literária, defendem e prestigiam seus escritores. E nesse sistema de recepção organizada pode se esconder até o desejo de ver sua região crescer em importância e transbordar para outras regiões, atribuindo-se aos escritores, desse modo, o ofício de porta-vozes de seus valores. Também o regionalismo econômico e político que se imiscui no público leitor é propenso

Arendt, J. C. – Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais

a encontrar em seus escritores, não necessariamente só nos regionalistas, um instrumento eficaz de controle e ação tanto sobre a própria região quanto sobre as regiões vizinhas. Sem aprofundar a questão, é prudente levar em conta que a literatura regional está tão sujeita à manipulação ideológica quanto as literaturas regionalista e suprarregional.

3. Criticar um escritor por escrever para um público regionalizado, independentemente de sua falta de isenção ideológica para com a cor regional, pode condenar determinados grupos ao silêncio e ao desaparecimento. Existem particularidades que apenas os escritores regionais são capazes de captar e expressar, e que muitas vezes se expressam por meio de dialetos muito restritos.¹² Esse tipo de literatura tenderá a ser consumido por aquele grupo que de fato experiencia diretamente tanto a linguagem quanto os seus significados. Somente quem fez/faz uso de um dialeto será capaz de dimensionar com maior clareza essa questão, pois determinados objetos e vivências, quando traduzidos para um idioma dominante ou oficial, perdem completamente os sentidos da experiência e a capacidade de comunicação e de adesão daquele público. O registro literário das particularidades regionais contribuirá, em suma, para a manutenção não da diferenciação, mas da diversidade cultural geográfica.

4. O conjunto de elementos passíveis de estudo na literatura regional deve avançar até aspectos históricos e sociais, desviando da tradicional polarização entre regional e universal. Isso significa dizer que, mais do que emitir juízos valorativos, é o contexto de produção e recepção das obras literárias que precisa ser investigado, para se chegar à dinâmica literária em escala reduzida, ou às paisagens literárias. Não se trata, portanto, de se debruçar apenas sobre o critério da qualidade literária para explicar o transbordo de autores regionais,

¹² Ver, por exemplo, a seguinte obra, considerada hoje um verdadeiro *best-seller* entre usuários do dialeto vêneto: BERNARDI, Aquiles; STAWINSKY, Alberto Victor. *Nanetto Pipetta: nassuo in Itália e vegnudo in Mérica per catare la cuccagna*. 5.ed. Porto Alegre, EST, 1976.

Arendt, J. C. – Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais

porém pesquisar de forma detalhada as variáveis do ambiente cultural e intelectual em que se formam e se movem os escritores e o público leitor.

5. Aproximar os estudos sobre a literatura regional das teorias pós-modernas sobre o espaço significa, por exemplo, estreitar os laços com a Geografia Cultural, não só porque a região é, por tradição, uma categoria de estudos e um conceito-chave dessa disciplina, mas também porque os geógrafos culturais se debruçam hoje sobre os significados dos fatos visíveis, derivando para a noção de construção cultural das paisagens, as quais são, em última instância, construções simbólicas que variam no tempo e no espaço. Conforme CLAVAL, “a vida dos grupos humanos e suas atividades jamais são puramente materiais. São a expressão de processos cognitivos, de atividades mentais, de troca de informação e de ideias. As relações dos homens com o meio ambiente e com o espaço têm uma dimensão psicológica e sociopsicológica. Nascem das sensações que as pessoas experimentam e das percepções a elas ligadas” (2001: 39).

6. A utilização da categoria universal para medir qualitativamente a literatura regional brasileira deve ser, antes de tudo, investigada com profundidade quanto às suas implicações ideológicas ao longo do tempo. Suas raízes encontram-se na segunda metade do século XIX e, inicialmente, vinculam-se a um movimento de promoção e equiparação da cultura brasileira à cultura europeia. Depois, inscreve-se nas lutas simbólicas entre as diversas regiões e tem, no meio acadêmico, seu espaço privilegiado. Assim, em vez de se dar continuidade a seu uso, seria oportuno buscar as *razões* de seu uso. Como assegura Renato ORTIZ, “o universal termina onde começam a cultura e a língua, ou seja, no momento em que se determina um substrato comum a todos, um elemento específico os distancia: a cultura” (2007: 8).

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Crítica Litteraria*. Rio de Janeiro, Jackson Editores, 1942.
- ARENDETT, João Claudio. *Histórias de um Bruxo Velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul, Educs, 2004.
- BERNARDI, Aquiles; STAWINSKI, Alberto Victor. *Nanetto Pipetta: nassuo in Itália e vegnudo in Mérica per catare la cuccagna*. 5ª edição. Porto Alegre, EST, 1976.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. [1970] 37ª edição. São Paulo, Cultrix, 1970.
- CANDIDO, Antonio. Sagarana. [1947] In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p.243-247.
- _____. A literatura e a formação do homem. *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo, v.24, n.9, set. 1972.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p.153-159.
- _____. No Entretanto dos Tempos. Literatura e História em João Simões Lopes Neto. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CLAVAL, Paul. O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana. In: ROSENTHAL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro, Eduerj, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol.4, 6ª edição. São Paulo, Global, 2001.
- GRYWATSCH, Jochen. Literatur in der Region und Raumbegriff. In: ILBRIG, Cornelia, KORTLÄNDER, Bernd, STAHL, Enno (Orgs.). *Kulturelle Überlieferung*. Bürgertum, Literatur und Vereinswesen im Rheinland 1830-1945. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, 2008, p. 84-95.
- JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. *Antares* (Letras e Humanidades), Caxias do Sul, n°2, jul/dez 2009.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos* [1912]. Edição comentada por Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre, Novo Século, 2000.
- MAGALHÃES, Mario Osório. Americana e Universal. *Diário Popular*, Pelotas, 31/08/2003.
- MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*. São Paulo, Martins, 1943.
- ORTIZ, Renato. Anotações sobre o universal e a diversidade. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, vol.12, n.34, jan./abr. 2007.
- POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre, Movimento, 1974.
- _____. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: ZILLES, Urbano. *Filosofia: diálogo de horizontes*. Porto Alegre, EDIPUCRS; Caxias do Sul, EDUCS, 2001.
- REVERBEL, Carlos. *Um Capitão da Guarda Nacional: vida e obra de J. Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul, UCS; Porto Alegre, Martins Livreiro, 1981.

Arendt, J. C. – Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais

- SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. *Antares* (Letras e Humanidades), Caxias do Sul, ano 1, n. 2, jul/dez 2009.
- SCHEICHL, Sigurd Paul. Der Austritt aus der Regionalliteratur. In: TONTSCH, Brigitte; SCHWOB, Anton (Orgs.). *Die siebenbürgisch-deutsche Literatur als Beispiel einer Regionalliteratur*. Köln, Siebenbürgisches Archiv, 1993, p. 33-49.
- STÜBEN, Jens. 'Regionale Literatur' und 'Literatur in der Region'. Zum Gegenstandsbereich einer Geschichte der deutschen Literatur in den Kulturlandschaften Ostmitteleuropas. In: JOACHIMSTHALER, Jürgen (Org.). *Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft*. Frankfurt, Berlim, Berna, Bruxelas, Nova Iorque, Oxford e Viena. 2002, p. 51-75.

Recebido em 10/10/2010

Aprovado em 28/02/2011

Legado da cultura alemã na literatura de Guimarães Rosa

German tradition heritage in Guimarães Rosa's literature

Ivan Cláudio Pereira Siqueira¹

Abstract: João Guimarães Rosa was strongly influenced by the German literature, philosophy and music. The German tradition and its methods of associations suggested him to develop his own methodologies from the substrates provided by traditional Brazilian songs. This paper shows the general effects of musical techniques in short-stories of *Sagarana*, the influence of Heidegger's philosophy and the use of the concept of Wagner's *Grundmotiv* in "O burrinho pedrês" and "Sarapalha". Finally, it is proposed some connections between "A hora e vez de Augusto Matraga" (ROSA) and *Parsifal*, by Wagner.

Keywords: João Guimarães Rosa; *Grundmotiv*; Literature; Music; Wagner.

Resumo: A proximidade entre música, filosofia e literatura na tradição alemã e seus métodos de aproveitamento dessas relações marcou profundamente João Guimarães Rosa, possibilitando-lhe desenvolver trilhas próprias a partir dos substratos oferecidos pelas cantigas tradicionais brasileiras. Os efeitos gerais das técnicas musicais em *Sagarana*, a influência de conceitos da filosofia de Heidegger, a utilização do *Grundmotiv* wagneriano em "O burrinho pedrês" e "Sarapalha" e as semelhanças entre a narrativa "A hora e vez de Augusto Matraga" e a ópera *Parsifal*, de Wagner, constituem o objeto desta reflexão.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Grundmotiv*; Literatura; Música; Wagner.

Zusammenfassung: Die Nähe zwischen Musik, Philosophie und Literatur in der deutschen Tradition und in ihren Methoden faszinierte João Guimarães Rosa zutiefst. Aus dem deutschen Beispiel heraus entwickelte er seine Methodenlehre der Organisation der brasilianischen traditionellen Lieder. Dieser Artikel diskutiert die allgemeine Wirkung der musikalischen Schreibtechniken in ausgewählten Kurzgeschichten aus dem Band *Sagarana*: In „O burrinho pedrês“ und „Sarapalha“ wird der Einfluss von Heideggers Philosophie diskutiert bei gleichzeitiger Berücksichtigung vom Wagnerischen Konzept des Grundmotiven: In „A hora e a vez de Augusto Matraga“ werden die Beziehungen zu Wagners *Parsifal* analysiert.

Stichwörter: João Guimarães Rosa; Grundmotiv; Literatur; Musik; Wagner.

¹ Professor na ECA/USP, Doutor em Letras pela FFLCH/USP. Email: naviclauper@usp.br.

1. Filosofia e música alemãs na escrita rosiana

O aproveitamento de traços culturais da tradição alemã constitui um dado singular ainda pouco estudado na obra de João Guimarães Rosa. Esse diálogo principia com a descoberta de que a sua cidade natal, Cordisburgo, trazia elementos germânicos nas reminiscências, na trajetória histórica e na etimologia, e se intensifica, entre outros, a partir da sua estada como cônsul-adjunto na Alemanha (1938-1942), e do aprimoramento na filosofia (Heidegger), na literatura (Goethe, Thomas Mann) e na música (Beethoven, Wagner). Essas sugestões aproveitam tópicos da tese de doutorado *A música em Guimarães Rosa*, trabalho que debate a obra de Rosa a partir de artifícios musicais (*Grundmotiv*) e suas correlações com a obra *Parsifal*, de Wagner, e com alguns conceitos filosóficos (Cf. SIQUEIRA 2009).

A aproximação ao universo cultural alemão pelo escritor mineiro se dá através de variadas formas, autores e épocas. Entretanto, pode-se iniciar por um conceito que lhe era precioso, a unicidade plural de *mousikè*, isto é, o emprego da palavra transfigurada em sonoridades, conceitos, etimologias e desvelamentos:

In der Einheit der altgriechischen Musikè trug das Wort den Rhythmus, möglicherweise sogar den Ton der gesanglichen Rezitation. Sprachliches und Musikalisches wirkten als Einheit auf den hörenden Menschen in (...) der miterlebenden Gemeinschaft durch die Katharsis der Tragödie (SCHIBLER 2000: 106).

Para Guimarães Rosa, a palavra não apenas cumpria a função de signo, na acepção de associação arbitrária de um conceito a uma imagem acústica (SAUSSURE 1978: 21). Mais do que isso, a sonoridade implicava no desvelamento de sentidos subterrâneos, muitas vezes obliterados na memória social. Daí a evocação dos significados implícitos em *mousikè*. Veja-se, por exemplo, algumas de suas criações: “A estória de Lélío e Lina”, em que o nome do protagonista comunica, concomitantemente, o fogo, a energia solar (hélío) e a proximidade à companheira, pela sonoridade comum de seus nomes (Lélío/Lina); ou *No Urubuquaquá, no Pinhém*, cujo primeiro substantivo retoma a construção onomatopaica “qua-quá” para sugerir outras nuances na leitura da obra.

Buscando superar o prosaico, a palavra rosiana se articula a outras referências expressivas, valendo-se, em especial, de associações sonoras resultantes de processos de

formação de palavras. Há vários exemplos de sua lavra assentados em métodos filológicos de evolução fonética da língua, como os metaplasmos aditivos: prótese (**desfeliz**), paragoge (**noiteira**), epêntese (**costaneiros**) e estrangeirismos (**enjambar**); supressão, aférese (“**e**”**stá**), apócope (**estranjas**), síncope (**cor“re”go**), crase (**quatrólhos**), elisão (**santiamén**), haplologia (**lusco-fusco**); e modificação: diástole (**seculórios**), sístole (**feitora**) e eruditismo (**sestros**), (COUTINHO, 1969: 166-188).

O extenso processo dessas manipulações linguísticas indica uma busca por efeitos musicais, conforme demonstram os seus cadernos de composição: “seu nome era uma dissonância inevitável”, “o rítmico uso da gradação”, “modular – por reduplicação de situações e caracteres” (IEB/USP, *CADERNO ESTUDOS PARA OBRA 4*: 7, 8, 94). Por outro lado, o laboratório discursivo do ensaio dessas “dissonâncias” e “rítmicas gradativas” – as quais alcançaram o ponto máximo em *Grande Sertão: Veredas* – pode ser antevisto nas elaborações de uso da técnica do contraponto n“O burrinho pedrês”. O ritmo lento e cadenciado das descrições que margeiam o ritmo dos bois se contrasta com ritmo mais acelerado aludido pelos trens.

Algumas ideias-chave de Heidegger (GRANZ 2007) também parecem ter colaborado para o aperfeiçoamento da estética rosiana. Pode-se cotejar, por exemplo, a metáfora subjacente ao título *Grande-Sertão: Veredas* com os termos *Lichtung*, *Aletheia* e *Erschlossenheit* – as “veredas” constituiriam espaços privilegiados de desvelamento do ser, de aclaramento de verdades. Essas expressões remetem a um pensamento que se articula para além da herança ocidental dicotômica (sujeito/objeto), enfeixando a estética e a linguagem como elementos cruciais do arcabouço de proposições acerca do ser no mundo – questões essas que são centrais à literatura de Guimarães Rosa.

A prática comum de Heidegger de conceber neologismos (PALMER 1969) na língua alemã (ex: *Dasein*) ou de relevar outros significados em expressões já conhecidas (ex: *Aletheia*), na tentativa de entrelaçar o pensar, a natureza e o ser, tornou-se característica singular do estilo de Guimarães Rosa. Em *Sagarana*, “São Marcos”, o protagonista, tornado cego, orienta-se pela audição, no afã de estabelecer uma compreensão do ambiente no qual se encontra. Mais do que a razão, é a sensibilidade que o guia no esforço de encontrar possíveis caminhos para retornar aos conhecidos espaços de normalidade. Esse “caminho da floresta” percorrido pelo personagem é

simultaneamente a reconstrução dos seus sentidos, a recuperação da sua percepção da realidade, ou seja, a sua *Holzwege*.

Paralelamente às sugestões filosóficas, Guimarães Rosa teve contato com a rica tradição alemã de intersecções entre literatura e música. Impressionou-o *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), *Tannhäuser*, (1845) *Tristan und Isolde* (1859); o protagonismo da música em Thomas Mann, que buscou mesclar forma musical e construções verbais, ora se utilizando do Trio op. 40, de Brahms, em *Herr und Hund; Gesang vom Kindchen: Zwei Idyllen* (1918), ora se apropriando do segundo movimento da sonata para piano, op. 111, de Beethoven, em *Doktor Faustus* (1947) (Cf. CARNEGIE 1973).

Traços dessas influências na sua estética podem ser vislumbrados como a busca pela formalização de uma espécie de sinfonia existencial. Sinfonia que ora se aproximaria do estilo romântico tardio – a promoção de choques internos e abruptos, as modulações repentinas e o caminho para a desintegração da tonalidade (Wagner), em decorrência da incorporação crescente de ruídos que gradativamente enfraqueciam o domínio da tônica; ora do estilo clássico – a estabilidade formal favorecendo a atenuação dos contrastes, que eram integrados sob a órbita de pontes, transições e modulações (Haydn, Mozart e o primeiro Beethoven) (DAHLHAUS 1993). Essas alusões de atratividade e integração de tensões podem ter auxiliado Guimarães Rosa na sua intensa elaboração formal.

A fortuna crítica aqui utilizada para o paralelo entre a composição artística de Wagner e de Guimarães Rosa vale-se difusamente das óperas *Tannhäuser* (1845) e *Tristan und Isolde* (1859), focando-se especialmente na ópera *Parsifal* (1882), nas suas fontes, e nos escritos teóricos *Oper und Drama* (1852) e *Religion und Kunst* (1880), todos de Wagner. De Guimarães, o acervo do IEB/USP – cadernos de estudos do escritor e os demais textos das referências bibliográficas.

Oper und Drama é um texto de fôlego cujo primeiro título seria *Wesen der Oper*. À época, já próximo dos quarenta anos, o autor discorre sobre as suas principais inquietações em relação aos mecanismos e técnicas de composição da ópera, bem como sobre quais deveriam ser os caminhos para a escrita de uma obra absoluta – *Gesamtkunstwerk*. No prefácio, a intenção da obra vem explícita: “*Um mich verständlich zu machen, mußte ich auf die bezeichnendsten Erscheinungen unserer*

Kunst mit dem Finger hinweisen” (WAGNER 1852). Esse livro expressa as principais reflexões artísticas de Wagner, aprofundando questões apenas brevemente tratadas nos artigos *Die Deutsche Oper* (1834) e *Über deutsches Musikwesen* (1840).

Religion und Kunst é um ensaio longo, originalmente publicado como um número do periódico mensal *Bayreuther Blätter* (1878-1938), versando sobre as proximidades existentes entre religião e arte. Ao comparar a função da arte com o propósito das religiões, sobretudo a cristã, a budista e a judaica, Wagner, já perto do fim da vida, proclama a superioridade da obra de arte enquanto dimensão espiritual máxima da natureza humana – a arte como profissão de fé. O fragmento de um texto de Schiller, posto em versos como epígrafe do ensaio, corrobora o seu desencanto com o cristianismo:

Ich finde in der christlichen Religion
virtualiter die Anlage zu dem Höchsten
und Edelsten, und die verschiedenen
Erscheinungen derselben im Leben scheinen
mir bloss desswegen so widrig und abgeschmackt,
weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind (SCHILLER, 1795).

Os escritos sobre o processo criativo de Guimarães Rosa, à disposição na biblioteca do escritor no IEB/USP, possibilitam entrever o seu grau de interesse pela utilização de recursos musicais na literatura. A série “Manuscritos” e os diversos cadernos de estudo apresentam diversos materiais que elucidam a genética composicional rosiana, assim como a inacabada narrativa *A fazedora de velas* (Caderno 5: 9-10), que expõe a seguinte disposição musical:



2. O *Grundmotiv* sertanejo

A conhecida expressão *Leitmotiv* (WOLZOGEN 1876) foi inspirada no *Grundmotiv* que Wagner teorizou em *Oper und Drama* (1852). Entretanto, há pormenores no conceito de *Grundmotiv* que diferem da noção geral de mera repetição de motivos:

Diese Einheit gibt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehende Gewebe von Grundthemen, welche sich ähnlich wie im Symphoniesatz, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden [...]. Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden notwendig nur den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht sein [...] (BROWN 1991: 48-9; 51-2).

O *Grundmotiv* wagneriano, mais do que apenas uma recorrência, compreendia a amálgama de *Ahnung* (antecipação), *Erinnerung* (reminiscência) e *Vergegenwärtigung* (atualização) numa *Gebäude* (organização de partes estruturadas). Esses sentidos integravam uma concepção que unia elementos dramáticos e musicais em suas óperas. Por meio da técnica do *Grundmotiv*, as peculiaridades sonoras, os desenhos rítmico-melódicos num dado componente dramático (personagem, passagem) ganhavam múltiplas conotações e possibilidades interpretativas (Cf. LORENZ 1922; 1966). A estratégia permitiu que Wagner se emancipasse de aspectos tradicionais (tema e desenvolvimento) da composição musical e da escrita operística (ária, recitativo, dueto), perseguindo a almejada *Gesamtkunstwerk*.

A partir de *Sagarana*, exemplos de *Ahnung*, de *Erinnerung* e de *Vergegenwärtigung* se multiplicam na obra de Guimarães Rosa, frequentemente na tentativa de constituir uma *Gebäude* de “tematizações musicais”. Os pontos mais elevados dessa trajetória e a proeminência da música ocorrem em *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, obras publicadas uma década após *Sagarana* (1946).

Numa determinada esfera da arquitetura artística, pode-se conjecturar que a narrativa rosiana é articulada consoante *intermezzos* que aproximam sonoridades, motivos e temas contrastantes. N“O burrinho pedrês”, o adjetivo aglutina cores (preto e branco), o animal macho é “rosado” (feminino), e está carregado (pesado) de algodão (leve). Por meio da cantiga, epígrafe da narrativa, a figuração da simbiose dos contrários

se anuncia já na escolha do verbo “rodar” – indivíduo e mutirão se fundem num único conjunto:

E, ao meu macho rosado,
carregado de algodão,
preguntei: p’ra donde ia?
P’ra rodar no mutirão (ROSA 2001: 29).

Entretanto, a imagem viva de “rodar” possibilita conceber que em algum momento as informações díspares se deslocam, unindo-se ou se afastando. Há o uso de rimas consonantes /ã/ e toantes /a/ e /e/; de cesuras masculinas (meu, perguntei, rodar) e femininas (carregado). Predomina o equilíbrio entre as rimas internas /e/ e /a/. A distribuição das sílabas tônicas (1,3,7), com a cesura na terceira, pontua o ritmo binário, sugerindo a cadência da movimentação dos bois.

O mesmo esquema rítmico em todos os versos ainda faculta o paralelo com o cotidiano da vida agreste. A conjunção adversativa que inicia a quadra “e” talvez tenha por função lembrar que existe qualquer coisa, alguma instância anterior (não revelada) que se liga ao contexto dado. A vírgula imprime uma pausa que contém o fluxo rítmico contínuo que aparentemente a conjunção evocaria. Diferente dessa pausa curta, os dois pontos se distinguiriam por acentuar um silêncio maior em “perguntei:”, marcando enfaticamente o que se segue “p’ra donde ia?”. Aquela acenaria ao passado, esta ao futuro.

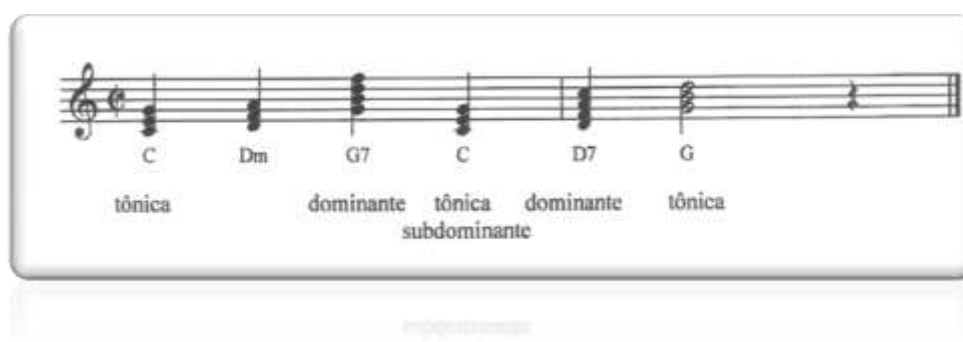
Reminiscências (*Erinnerung*) sonoras como “meu”, “ma”, índices de parentescos em “macho” e “mocho” e sílabas destacadas como “carre(gado)” e “(mu)tirão” parecem alentar a importância dos bois no texto.

A epígrafe é o primeiro *Grundmotiv* que modaliza a estrutura dos eventos: mocidade *versus* velhice (do burrinho e do Major Saulo); os desencontros da juventude do burrinho, comprado *versus* vendido, por bons *versus* maus preços; a complacência e resignação na velhice, com as pálpebras sempre em “semi-sono”; o “corpo decrepito” contrastando a brancura do “algodão bruto do pelo” com as “sementinhas escuras” – sementinhas que espelham delicadeza em comparação ao pelo bruto; o algodão rivalizando com a escuridão das sementinhas.

Os termos que iniciam o texto também instauram atmosfera ambígua: “era um burrinho pedrês” acena à fábula e ao pretérito imperfeito do indicativo; observando-se que o parágrafo seguinte começa pelo advérbio de tempo “agora”, tem-se passado e presente.

A procedência do burrinho indica uma dualidade, ele é oriundo de “Passa-Tempo” (Conceição do Serro) ou de qualquer lugar do “sertão”, isto é, de um local definido *versus* um indefinido – entretanto, tudo é sertão, o denominador comum. O período em que o burrinho se destaca irrompe das “seis da manhã à meia-noite”, opostos fundamentais (manhã/início *versus* noite/fim) que resumem “um só dia de sua vida” (ROSA, 2001: 30), o fenômeno da *Gebäude* wagneriana.

Há vários exemplos de antecipação (*Ahnung*): o abatimento de um bezerro por um jacaré antecipa a morte do menino Vadico pelo boi Calundú; a vaca traçoeira que derruba os bois prenuncia a conduta artilosa entre os vaqueiros, Silvino arquitetando contra Badú; e o estouro da boiada – narrado pelo personagem Manico antes do cruzamento de um “riozinho” – evocando a precipitação dos vaqueiros no córrego, tornado repentinamente rio volumoso. É a representação do passado se convertendo em presente, a ligação entre as gerações e os acontecimentos – conexão comparável à transição da tônica quando esta deixa de ser o centro da tonalidade para assumir o quarto grau e preparar a vinda de outro fundamento sonoro:



Em “Sarapalha”, dois movimentos que perpassam a narrativa entrelaçam temas importantes da história. A malária “veio de longe, do São Francisco”, fizera longa viagem, cada “ano avançava um punhado de léguas” (ROSA 2001: 151), até se instalar no povoado e aniquilar os moradores. Sobraram os primos, que ainda não tinha morrido

e nem ido embora. É que, para eles, tinha sido muito pior a fuga de Luísa com um boiadeiro que viera de terras distantes.

Essa oposição inicial que estrutura o relato (antes bons pastos, depois taperização) também se confirma nos antagonismos dos primos – Ribeiro, “fica sempre do lado do mato”, “dorme mal” e sempre contraria Argemiro, que “fica sempre da banda do rio” e “não dorme quase nunca” (ROSA 2001: 153-5). Note-se o contraponto entre “banda” (termo arcaico) e “lado” (termo moderno). Igualmente, a fuga da esposa do primo Ribeiro, Luísa, espelha um processo contrastivo – “foram pelo rio”, diz Primo Ribeiro; não “foram de trem-de-ferro”, replica Primo Argemiro (ROSA 2001: 166).

O que une os primos, a inação, tem como contraposição a intensa na natureza:

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo – oi-ái! – o amor-de-negro, com os tridentes das folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo assa-peixe (ROSA 2001: 152).

A descrição do combate das plantas é precedida pelo refrão em latim do verso da melodia gregoriana da “Ladainha à Ave Maria” – “*ora-pro-nobis!*” – “*Sancta Maria, ora pro nobis/ Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis [...]*”, uma canção fúnebre (ROSA 2001: 152). Trata-se de um cortejo, retrato das condições existenciais ali reinantes. Mas o féretro aí é uma metáfora para os humanos.

Com efeito, a agressividade das plantas, o firme propósito de lutar pela manutenção da vida sublinha a inépcia humana. A exteriorização do desânimo (malária) remete à desolação espiritual dos primos. A falta de coragem de Argemiro em se declarar à Luísa reforça a audácia do boiadeiro que a leva embora. O silêncio dos primos tem ainda o refluxo da estação. É como se esses motivos contrastes conformassem um universo mais amplo de uma contaminação recíproca entre doença espiritual (amor), doença física (malária) e doença social (decadência institucional, de valores morais, econômica).

O princípio de oposição entre os primos expõe uma forma de conceber o episódio por meio de um desenvolvimento temático assemelhado ao uso wagneriano do *Grundmotiv*. Essas referências contornariam experiências significativas em pontos

nevrálgicos da narrativa. Por exemplo, a chegada da malária, a ruína do arraial, a perda do patrimônio, da subsistência, a doença e a morte sofrem o influxo de uma corrente contrária – a fuga de Luísa, dos moradores e do único médico lá presente. Se para os que ficaram o resultado é a morte, para os que fugiram se supõe a oportunidade de uma vida nova.

Não se pode olvidar que a primeira versão do que posteriormente veio se denominar *Sagarana* (1946) tinha o título de *Sezão* (1937), inclusive era a primeira narrativa do livro, depois renomeada de “Sarapalha”. Muitos dos seus fluxos ecoam pelos outros contos do livro – a decadência, a pobreza extrema, a fuga como último recurso de sobrevivência, a perda amorosa e a extensa atividade da flora, confrontando-se com a inação humana.

O *Grundmotiv* wagneriano ainda pode ser visto em analogia ao termo “cocho”. A hipótese é que a expressão implica uma ordenação de referências que se dissipam em várias direções da narrativa, inclusive, ultrapassando a esfera de ações dos episódios do conto. Assim, n’*“O burrinho pedrês”* o termo encerra o seu sentido habitual: “E Badú caminhou e puxou o burrinho do cocho.” (ROSA 2001: 77).

Em “Sarapalha” o vocábulo “cocho” é utilizado nove vezes (mesmo número de narrativas de *Sagarana*), mas não são os animais que vão ao seu entorno, são os primos Ribeiro e Argemiro. É o local que demarca as condições degradantes das personagens: “E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de *cocho* emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol” (ROSA 2001: 153). O “cocho” é uma das imagens emblemáticas dos motivos arquitetados ao longo do texto, reverberando o rebaixamento das condições humanas das personagens, a passividade diante dos desafios, agravada pela comparação com a altivez das plantas. Por outro lado, é de se conjecturar certa contaminação entre as personagens e a natureza, pois até “A sombra do cedro vem se encostar ao cocho” (ROSA 2001: 162).

O “coxo” é um elemento frequente no cenário dos parcos diálogos entre os primos. No clímax da narrativa, quando Argemiro confessa a primo Ribeiro que amava Luísa, outrora mulher de Ribeiro, e que sua ida ao lugarejo se prendia a esse pormenor: “E Primo Ribeiro, branco, encaveirado, soprando, e levantando o queixo a cada ofego, caiu sentado no casco de cocho outra vez” (ROSA 2001: 171), o “coxo” é o seu anteparo, ícone da deterioração.

A cada aparição, o termo reforça o quadro de extenuação dos personagens, atualizando, paulatinamente, a decadência dos primos e da fazenda. O ressurgimento dessa palavra supõe associações e intercomunicações cumulativas ao seu campo semântico e aos demais motivos que a ela se ligam, produzindo tensão.

À medida que o discurso estabelece um mundo de exiguidades, aproximando o cenário de ruínas à renúncia dos personagens à vida, a imagem e a sonoridade de “cocho” estabelecem códigos intrínsecos que imprimem marcas por toda *Sagarana*: “cocho”, “cachaça”, “cochilo”. Essa paisagem de desolação no episódio é contraposta, antes até do seu início, por um fragmento de uma cantiga que já anteciparia as futuras dores e lamentações. Nesse mesmo espírito de arquitetura de oposições, fluxos e refluxos interligados, a cantiga ilumina um momento de dor, mas traz a ressalva de ser o trecho mais alegre:

Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...

Não cantes fora de hora, ai, ai, ai...

A barra do dia aí vem, ai, ai, ai...

Coitado de quem namora!...

(O trecho mais alegre, da cantiga mais alegre, de um capiau beira-rio.)

(Rosa 2001: 151).

3. Parsifal e Matraga – a travessia do espírito

Tornou-se clássica a recomendação (GALVÃO 1978) das três dimensões para a análise do protagonista de “A hora e vez de Augusto Matraga” – uma individual (Nhô Augusto), uma social (Augusto Esteves) e uma mítica (Matraga). Se empreendêssemos uma analogia com a forma sonata, obteríamos “exposição”, “desenvolvimento” e “recapitulação”. De fato, a viagem de Matraga em busca de si mesmo estabelece uma *Durchführung* (travessia), assim como a de Parsifal, por meio da qual os heróis logram a plenitude de sua existência.

Outro parentesco entre os personagens emerge quando Guimarães Rosa esclarece dúvidas sobre a sexualidade de Joãozinho Bem-Bem ao tradutor alemão: “Como se vê, o ponto é importante. Não se trata de não gostar de mulheres, ou falta de

virilidade, como a tradução deixa supor. Ao contrário, o que o jagunço pretende é ser um Parsifal (...)” (ROSA 1966).

Independentemente dessa menção do autor, a aspiração ao infinito e o dado mitológico são partilhados pelos dois personagens. O fato é que é perceptível o entusiasmo de Guimarães Rosa pela cultura alemã. São muitas as referências, algumas facilmente reconhecíveis, como a menção a *Venusberg* (I Ato de *Tanhäuser*, de Wagner) em “São Marcos” (Cf. RONCARI 2004).

A permeabilidade de pontos comuns entre Wagner e Rosa ainda pode ser verificada em seus cadernos de estudo no IEB, o que também já foi aventado por outros pesquisadores (Cf. SERRA 2006, BENEDETTI 2008: 249).

Para a composição do seu libreto (WAPNEWSKI 1978), Wagner teria se baseado nas versões de *Parzival e o Titirel*, de Wolfram von Eschenbach (1170-1220), e no *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval*, de Chrétien de Troyes (1135-1183), além de se valer das lendas germânicas e de lições do budismo, entre outras possibilidades (OSTHOFF 1983).

A sua ópera *Parsifal* se passa em torno do Castelo de Monte Salvat (“tavlas”, em turco – tábula, mesa), onde o rei Titirel mandara construir um castelo para receber o cálice e a lança. Seu principal cavaleiro é Gurnemanz. O rei passa a responsabilidade sagrada ao seu filho Amfortas. Mas Klingsor, querendo servir ao Graal, chega a se mutilar, por isso a sua castidade forjada não é aceita. Então ele jura vingança contra Amfortas. No caminho de Monte Salvat, ele manda erigir seu castelo com um jardim mágico, permeado de flores perfumadas e donzelas irresistíveis que enfeitiçam os cavaleiros. Tentando dar um basta à situação, Amfortas incursiona pelos domínios do rival, mas, seduzido por Kundry, perde a lança para Klingsor. A missão de Parsifal é recuperá-la e repor o estado de graça.

A primeira sugestão de aproximação entre Matraga e Parsifal é que ambos fazem uma viagem evolutiva, como muitos outros heróis, enfrentando grandes obstáculos para atingir a plenitude de si mesmo. Ainda generalistas são as três fases que os caracterizam, uma em que a vontade é quem domina (Nhô Augusto prepotente; Parsifal inconsequente), noutra, a reabilitação (o retiro de Nhô Augusto, a percepção de Parsifal de sua missão) e a última, em que a redenção advém pelo domínio da vontade (Matraga resistindo à violência gratuita; Parsifal resistindo a Kundry).

Conforme a versão de Eschenbach, Parsifal vem do árabe “Fal-Parsi”, estúpido e inocente, carregando a ambiguidade no nome, pormenor análogo a Augusto Matraga. Como este, aquele tem vários nomes: “*Ich hatte viele, doch weiss ich ihrer keinen mehr*”². Nesse aspecto, a semelhança seria com Joãozinho Bem-Bem, que também desconhece a sua origem: “Sei lá de onde é que eu sou?!”, (Rosa, 2001: 393). Como Parsifal, ele pratica a continência sexual: “E as moças... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece”, (ROSA, 2001: 408).

Na ópera, o motivo musical que marca a passagem “*Ich hatte viele, doch weiss ich ihrer keinen mehr*” é pleno de uma sonoridade bastante tensa. A clave mostra a tonalidade de si bemol (Bb, C, D, Eb, F, G, A), mas o intenso cromatismo (D#, E F#, G# e B#) estabelece um contínuo deslocamento do que seriam os pontos de repouso, estilizando a tonalidade e sugerindo os desencontros da alma de Parsifal:



Ainda que por modos distintos, os dois enredos se apropriam de culturas alemã, celta, cristã, árabe e budista. A cena em que Nhô Augusto é encontrado por um negro velho, num certo aspecto, lembra aquela em que Gurnemanz acolhe Kundry: “Mas o preto que morava na boca do brejo, quando calculou que os outros já teriam ido embora, saiu do seu esconso, entre as taboas, e subiu os degraus de mato do pé do barranco” (ROSA 2001: 376). No texto da ópera:

Im Vordergrund, an der Waldseite, ein Quell; ihm gegenüber, etwas tiefer, eine schlichte Einsiedlerhütte, an einen Felsblock gelehnt. Frühester Morgen. Gurnemanz, zum hohen Greise gealtert, als Einsiedler, nur in das Hemd der Gralsritter gekleidet, tritt aus der Hütte und lausch (WAGNER 1882: PARSIFAL, III ATO).

² Frase de Parsifal acompanhada de motivo musical – “*Ich hatte viele, doch weiss ich ihrer keinen mehr*”: <http://www.rwagner.net/libretti/parsifal> (22/04/2011).

O que chama atenção é que ambos os acolhedores estão em uma situação de total despojamento, longe do convívio social. Matraga e Parsifal são recebidos por dois velhos que vivem em situação de extrema simplicidade, em contato profundo com a natureza. Possivelmente, isso redunde em certo grau de pureza de sentimentos, em contraste com outros personagens.

Outra proximidade ocorreria na passagem em que os finais apresentam resoluções opostas, apesar de inicialmente análogos. Na ópera, quando um cisne é ferido, Gurnemanz pergunta a Parsifal: “*Wer schoss den Schwan?*”. Parsifal diz que o pássaro havia sido morto por ele. O diálogo é acompanhado de uma orquestração incisiva, que ilumina a ação da personagem. Já Nhô Augusto age de modo diferente, pois está num outro momento. Ao se encontrar com Joãozinho Bem-Bem, este aconselha: “– Pode gastar as oito. Experimenta naquele pássaro ali, na pitangueira...”. Ao que Nhô Augusto retruca: “– Deixa a criaçãozinha de Deus. Vou ver só se corto o galho...” (ROSA 2001: 395). Como Nhô Augusto vivencia o período de “recapitulação” dos seus atos, ele recusa a oferta, mas a cena talvez aponte para a semelhança da falta de motivação para a violência em determinadas circunstâncias.

Desde o primeiro instante em que o vê, Joãozinho Bem-Bem se afeiçoa a Matraga: “E Flosino Capeta pasmou deveras, porque era a coisa mais custosa deste mundo seu Joãozinho Bem-Bem se agradar de alguém ao primeiro olhar” (ROSA 2001: 390). Também Gurnemanz imediatamente pressente alguma distinção em Parsifal: “*Doch adelig scheinst du selbst und hochgeboren*” (WAGNER 1882: *Parsifal*, III Ato).

A ideia de fusão entre personagem, travessia e tempo parece literal a Parsifal quando Gurnemanz diz a ele: “*Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit*” (WAGNER *Ibid*).

De certo modo, os vícios cardinais budistas que ambos os heróis devem superar em suas travessias espirituais se assemelham, bem como a aceitação da virtude oposta: a volúpia abandonada em prol da castidade (Nhô Augusto desrespeitador até de mulheres casadas, Parsifal seduzido por Kundry); a violência gratuita (Parsifal fere o pássaro desnecessariamente, Nhô Augusto agride o capiau da Sariema) pela generosidade (Parsifal se compadece do suplício de Amfortas, Nhô Augusto enfrenta Bem-Bem para salvar uma família); e a ira pela brandura (Nhô Augusto incontível, com o diabo no corpo, depois ameno, lavrando a terra e cuidando do povoado).

A função de Joãozinho Bem-Bem de personificar o alterego de Matraga e, pela mesma razão, de ser a sua principal fonte de tentação – “se o senhor quisesse vir comigo”, “e seus dedos tremiam, porque essa estava sendo a maior das suas tentações” (ROSA 2001: 407) –, quiça corresponda ao papel de Kundry. Ela serve tanto ao Graal quanto a Klingsor, quando é por ele enfeitçada. Não obstante ser o meio pelo qual Parsifal se cura de si mesmo (tolo inocente), ela é curada por obra dele, possivelmente como no combate derradeiro em que Joãozinho Bem-Bem é salvo de cometer atrocidades graças à bravura de Matraga.

Comparativamente à negativa de Nhô Augusto ao chamado das armas por Joãozinho Bem-Bem, o que confirma sua superação, Parsifal só se reinventa na pele do salvador quando resiste às tentações do beijo de Kundry.

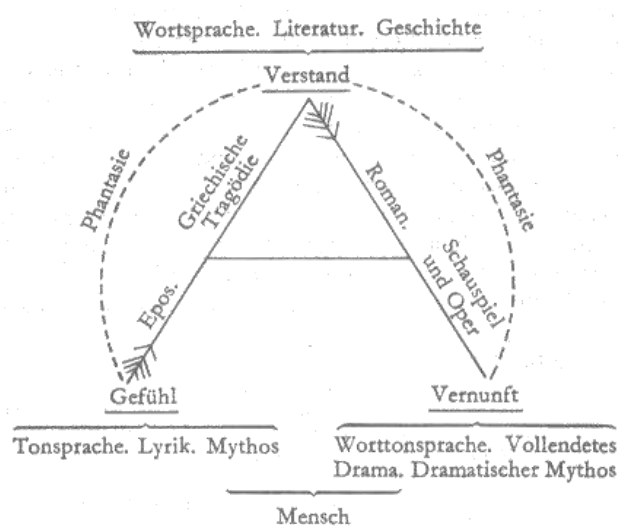
É às voltas com essa revelação que ele se comove profundamente com o sofrimento de Amfortas, que padecia de um ferimento horrível após o incidente com a lança sagrada. Então ele vislumbra o universo de dores e misérias infindas que é a vida. Compaixão e renúncia (KIENZLE 1992) eram as armas para sublevar a imensa dor causada pela vontade impetuosa e a cegueira, sua acompanhante. A violência excessiva, responsável pelo declínio de Matraga, é a arma que promove a sua “hora e vez”, quando administrada pela indulgência.

Uma questão decisiva (JUNG & FRANZ 1998), tida como enigmática do seu motivo central que se reitera constantemente perpassa o Graal. Na versão de Troyes, o herói pergunta “Quem serve o Graal?”; na de Eschenbach, “Senhor, por que sofres tanto?” (dirigida a Amfortas); na de Wagner, “Quem é o Graal?”. Em “A hora e vez de Augusto Matraga” uma das questões centrais, verdadeira obsessão, é a sua “hora e vez”. Naturalmente, cada uma delas tem foco, tempo e universo específicos. Troyes se utiliza de culturas gaulesas; Eschenbach acentua a origem cristã do Graal; Wagner está preocupado com a arte e as possibilidades oferecidas pelo mito, nisso Guimarães Rosa não difere dele.

Em Wagner, Kundry é ambígua, transitando entre os reinos de Klingsor (magia, orgia) e do Graal (mistério, silêncio, castidade). Na sua ópera, o drama do Graal não é compreendido por Parsifal até que ele o reviva de forma dramatizada através da ruptura entre sensibilidade e inteligência (LÉVI-STRAUSS 1975). Se Eschenbach reposiciona as

suas origens cristãs, Wagner vai além, admitindo várias outras fontes religiosas e místicas, visto que o seu interesse era, sobretudo, a arte.

Wagner e Guimarães Rosa se valeram de arquétipos e inúmeras lendas, buscando *approaches* singulares, cada um a seu modo, e com os recursos históricos de que dispunham para retratar travessias transcendentais operadas pela arte. Com efeito, a síntese do conceito operístico exposto em *Oper und Drama* (WAGNER 1852) também poderia ser tomada como o colorário da estética rosiana:



A imagem parece similar à descrição do triângulo e da circunferência – marcas da predestinação de Matraga. A figura foi elaborada pelo próprio artista (WAGNER, *ibid.*). Os pormenores dos conceitos são curiosos: no topo da ilustração se lê Linguagem Oral, Literatura e História, que têm como base o Entendimento. Este, pelo lado esquerdo, através da Imaginação, se liga ao Sentimento, cujo fundamento está na Melodia da Língua, no Lirismo e no Mito; do Sentimento ascendem a Epopeia e a Tragédia Grega, que conectam o Sentimento ao Entendimento; pela direita, do Entendimento, também por meio da Imaginação, descendem a Narrativa, o Teatro e a Ópera, cujo alicerce é a Razão, apoiada no Discurso Tonal, no Drama e no Mito Dramatizado. Todo esse universo tem o Homem como mentor.

Excetuando-se as preocupações com o teatro, a ópera e algumas especificidades tonais, a síntese que Wagner elabora do seu projeto de arte total, no qual *Parsifal* tem

um papel relevante, contém praticamente a essencialidade das considerações apontadas pela crítica na obra de Guimarães Rosa: a oralidade e melodia da língua, as relações entre literatura, filosofia e história, a fantasia e o sentimento, o lirismo, a mitologia e o diálogo com a cultura greco-romana.

Nesse sentido, é interessante a assertiva de Wagner, *Religion und Kunst* (1880) sobre o papel da arte e da religião, vistas a partir do conturbado contexto do século XIX, o qual provavelmente também delineia pontos de contato com a visão de Guimarães Rosa sobre a referida temática religiosa em “A hora e vez de Augusto Matraga”:

One might say that where Religion becomes artificial, it is reserved for Art to save the spirit of religion by recognising the figurative value of the mythic symbols which the former would have us believe in their literal sense, and revealing their deep and hidden truth through an ideal presentation. Whilst the priest stakes everything on the religious allegories being accepted as matters of fact, the artist has no concern at all with such a thing, since he freely and openly gives out his work as his own invention. (WAGNER 1897: 213)

Ao mesmo tempo em que *Parsifal* e “A hora e vez de Augusto Matraga” se utilizam de extratos do cânone cristão, há a incorporação seletiva de misticismos e mitologias mais antigas, como os *Eddas – The Elder Eddas* (Saemund Sigfusson) e *Younger Eddas* (Snorre Sturleson), fontes especialmente relevantes para a literatura germânica e nórdica de meados do século XIX (MATTOS 1959). Contrapondo-se ao *ethos* religioso do cristianismo da ascese por fases, da transladação de uma esfera natural a uma sobrenatural, a função da magia é promover a fusão e a indistinção de ambas, como ocorre nas duas estéticas.

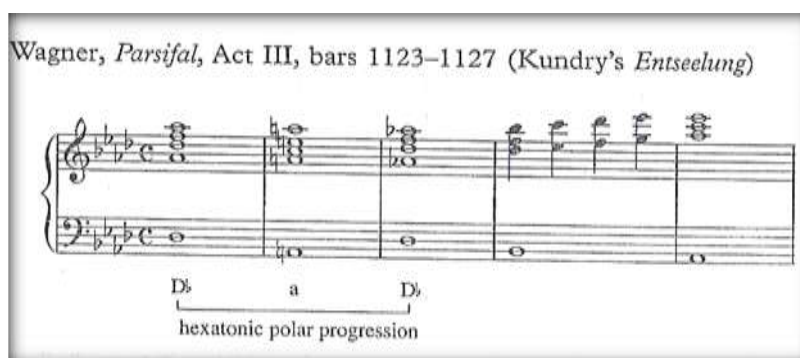
Daí a ambiguidade de Kundry, de ser simultaneamente o bem e o mal, assim como Joãozinho Bem-Bem, que, acreditando praticar a justiça opera terríveis desfechos: “Gente minha só mata as mortes que eu mando, e morte que eu mando é só morte legal!” (ROSA 2001: 392). Além dessas aproximações mais ligadas ao enredo, restaria considerar alguns aspectos musicais.

Wagner elabora melodias transfiguradas por cromatismos que buscam alargar o universo tonal. A expansão da ambientação sonora pelo dilatamento do diatonismo e o idealismo que converge para dentro da realidade dos personagens empreendem a sua busca pela *Gesamtkunstwerk*. As descontinuidades sonoras demarcam os limites das

passagens no episódio, as cenas mais importantes se elevam pela gradação numa articulação de eventos que assinalam mudanças significativas.

Em consequência, é um motivo musical a desvelar que, assim como Parsifal é o responsável pela morte de sua mãe (ela morre desconsolada após a sua partida), Amfortas o é pela de seu pai (a perda do Graal para Klingsor). Constantemente, os momentos decisivos do enredo são tensionados por correspondências musicais: “*The symbolic substitutions in the spiritual drama interact with transformational substitutions in the tonal realm*” (LEWIN 2006: 183).

A linguagem própria do drama interage e se transforma constantemente pela alteração dramática do *Grundmotiv* na música. Daí as frequentes modulações que impõem a conversão do modo menor em maior, e vice-versa, a ponto de não se perceber mais a distinção. São conhecidas as passagens harmônicas wagnerianas que primam pela ambiguidade sonora, como as polaridades das progressões hexatônicas, que destituem o centro tonal do senso de gravitação, uma das quais é a célebre cena em que a alma de Kundry abandona o seu corpo (BROWER 2008: 58):



Esse intercâmbio permanente entre texto e música não ocorre de modo também significativo na história de Matraga? Assim como as modulações musicais se integram indissociavelmente ao libreto de *Parsifal*, as cantigas e outras alusões sonoras não seriam incorporadas aos acontecimentos nevrálgicos de “A hora e vez de Augusto Matraga”? A travessia de Matraga, ao ser redimensionada por outros arcos de significação, dirige-se à almejada transcendência universal (LINS, 1963: 260-263), amparada pela saga germânica.

Como sujeito e objeto, antecedente e conseqüente, dissonâncias e consonâncias tonais, finalmente, depois de sua *Durchführung*, Augusto Matraga encontra o seu repouso, a sua “hora e vez”, em sintonia com “a hora e vez” de Joãozinho Bem-Bem e Parsifal. A sinfonia está completa.

Referências bibliográficas

- BENEDETTI, Nildo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2008, 249.
- BROWER, Candace. Paradoxes of Pitch Space. In: *Musical Analysis*, 27 (1), mar. Wiley-Blackwell. Oxford/USA, 2008, 58.
- BROWN, Hilda. Oper und Drama. In: *Leitmotiv and Drama: Wagner, Brecht, and the limits of Epic Theatre*. Oxford, Clarendon Press, 1991, 48-9, 51-2.
- CARNEGIE, Patrick. *Faust as Musician: A Study of Thomas Mann's Novel 'Doktor Faustus'*. New York, New Directions Press, 1973.
- COUTINHO, Afrânio. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, 83.
- COUTINHO, Ismael. *Gramática Histórica*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1969, 166-188.
- DAHLHAUS, Carl. *Ludwig van Beethoven: approaches to his music*. Oxford, Oxford University Press, 1993.
- ESCHENBACH, Wolfram von. *Parzival*. Trad. A.T. Hatto. Harmondsworth, Penguin Books, 1980.
- GALVÃO, Walnice. Matraga: sua marca. In: *Mitologia rosiana*. São Paulo, Ática, 1978.
- GRANZ, Holger. *Die Metapher des Daseins – Das Dasein der Metapher. Eine Untersuchung zur Metaphorik Heideggers*. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2007.
- INWOOD, Michael. *A Hegel Dictionary*. Oxford, Blackwell Publishers, 1992.
- JUNG, Emma; FRANZ, Marie-Louise von. *The Grail Legend*. Trad. Andrea Dykes. Princeton, University Press, 1998.
- KIENZLE, Ulrike. *Das Weltüberwindungswerk: Wagners Parsifal: ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers*. Laaber-Verlag, 1992.
- LEVI-STRAUSS, Claude. De Chrétien de Troyes à Richard Wagner. In: *Parsifal, Programmhefte der Bayreuther Festspiele*, 1975. Reproduzido in *Le Regard Éloignée*. Paris, Plon, 1983, 301-318.
- LEWIN, David. Amfortas's Prayer to Tituriel and the Role of D in Parsifal: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic Cb/B. In: *Studies in Music with Text*. Oxford, Oxford University Press, 2006, 183.
- LINS, Álvaro. Sagas de Minas Gerais. In: *Os Mortos de Sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, 260-263.
- LORENZ, Alfred. *Das Formproblem in Richard Wagner's Musik*. Munique, 1922.
- LORENZ, Alfred. *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. 4 vol. Berlin, Hans Schneider, 1966 (Reimp).

- MATTOS, Sônia. *Deuses e heróis na Edda poética e na Tetralogia de Wagner*. Tese de Livre-docência, FFLCH/USP, São Paulo, 1959.
- OSTHOFF, Wolfgang. *Richard Wagners Buddha-Projekt Die Sieger: Seine ideellen und strukturellen Spuren in Ring und Parsifal*. *Arkiv für Musikwissenschaft* 40 (3), 1983, 189-211.
- PALMER, Richard. *Hermeneutic: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston, Northwestern University Press, 1969.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo, Unesp, 2004.
- ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, Guimarães. Carta de 11 de outubro de 1966 a Curt Meyer-Clason. Acervo IEB-USP.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo, Cultrix, 1978, 21.
- SCHIBLER, Armin. Grundsätzliches zur Suche nach einer neuen Sinngebung der Musik 5. In: SCHIBLER, Gina. Wenn das Tönende die Spur der Wahrheit ist ... *Das Werk des Komponisten und Musikdramatikers Armin Schibler in seiner Bedeutung für die Gegenwart*. Bern, Peter Lang-Verlag, 2000, 106.
- SERRA, Tania. A travessia de 'Riobaldo Rosa', no *Grande Sertão: Veredas*, como um processo de individualização. In: *Aletheia*, (24), jul/dez, 2006, 69-80.
- SIQUEIRA, Ivan. *A música na prosa de Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado. FFLCH/ USP, São Paulo, 2009.
- TROYES, Chrétien de. *Le conte du Graal ou le Roman de Perceval*. Paris, Librairie Générale Française, 1994.
- WAGNER, Richard. *Oper und Drama*. Trad. Willian Ashton Ellis. London: The Wagner Library, 1893: 16. <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose> (22/04/2011).
- WAGNER, Richard. *Religion und Kunst*. Trad. Willian Ashton Ellis. London, *The Wagner Library*, 1897, 213. <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose> (22/04/2011).
- WALZEL, Oskar. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. In: *Handbuch der Literaturwissenschaft*, 1923/4.
- WAPNEWSKI, Peter. Parzival und Parsifal oder Wolframs Held und Wagners Erlöser. In: *Richard Wagner: von der Oper zum Musikdrama*. München, S. Kunze, 1978, 47-60.
- WOLZOGEN, Hans von. *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagners Festspiel 'Der Ring des Nibelungen'*. Leipzig, Schloemp, (1ª ed.1876), 1988 (Reimp).

Recebido em 07/10/2010

Aprovado em 20/03/2011

O desestranhamento em relação ao alemão na aprendizagem do idioma: um processo de aproximação ao “outro” sob a perspectiva da competência intercultural

The *destrangement* in relation to the German language in the foreign language learning process: approximation to the “other” under the perspective of the Intercultural Competence

Cibele Cecilio de Faria Rozenfeld¹

Nelson Viana²

Abstract: This article aims to approach, under a critical perspective, images about German language and their speakers, presented by Brazilian university students interested in or engaged in learning this language in the first stage of studies. The purpose is to deal with evidences of the occurrence of stereotypical images and to discuss their implications in/for the teaching-learning process, aiming with this study to show the importance of considering and establishing as a relevant goal in the teaching of German, the necessity of a “*destrangement*” route or period, through a methodological approach aimed at helping the students in the process of developing intercultural competence. Such discussions are founded in theoretical conceptions related to the notions of “other” and “self”, intercultural competence, intercultural approach, as well as in results obtained through an investigation conducted within the field of foreign language (German) learning.

Keywords: images about German language, *destrangement*, intercultural competence.

¹ Doutora pelo programa de Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual de São Paulo, UNESP, campus Araraquara e Mestre na área de Linguística: Ensino de Línguas, pela Universidade Federal de São Carlos. (ciberroz@yahoo.com.br)

² Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Linguística (linha de pesquisa: ensino de línguas) da Universidade Federal de São Carlos. Doutor em Linguística Aplicada: Ensino de Língua Estrangeira (UFMG) e Mestre em Linguística Aplicada: Ensino/Aprendizagem de Segunda Língua e Língua Estrangeira (Unicamp). (nlsviana@ufscar.br)

Resumo: Sob uma perspectiva crítica, são abordadas neste artigo, imagens sobre a língua alemã e seus falantes, apresentadas por estudantes universitários brasileiros, interessados em aprender esse idioma ou engajados em estágio inicial de sua aprendizagem. O propósito é discutir evidências de imagens estereotipadas, bem como refletir sobre possíveis decorrências dessas imagens no/para o processo de ensino-aprendizagem da língua, buscando, com isso, apontar a importância de se considerar como objetivo relevante no ensino de alemão, a necessidade de um percurso de “*desestranhamento*” do idioma, por meio de enfoque metodológico orientado para auxiliar os aprendizes no processo de desenvolvimento de competência intercultural. Tais reflexões têm como base pressupostos teóricos como as noções de *outro* e de *próprio*, as concepções de competência intercultural e de ensino intercultural, e resultados obtidos em pesquisa desenvolvida no campo de ensino e aprendizagem de língua estrangeira (alemão).

Palavras-Chave: imagens sobre a língua alemã, *desestranhamento*, competência intercultural.

1. Introdução

Podemos observar na sociedade contemporânea, caracterizada fortemente por tecnologias que possibilitam a redução de distâncias, o rompimento de barreiras de tempo e a intensificação de contatos entre membros de diferentes culturas, um número cada vez maior de pessoas que buscam o conhecimento de língua(s) estrangeira(s). Nota-se que tal fato é impulsionado, entre outras razões, por demanda do mercado de trabalho atual, que exige profissionais capazes de circular sem dificuldades entre fronteiras, bem como por necessidade de entender o **outro** em sua complexidade.

O ponto de partida da discussão que apresentamos neste trabalho é o fato de que imagens iniciais da língua e cultura estrangeira podem exercer forte influência no processo de ensino e aprendizagem. Como postula ALMEIDA FILHO, a “língua estrangeira pode significar língua dos outros”, “de estranhos, de bárbaros, de dominadores, ou língua exótica” para os alunos (2008:11), fato sobre o qual o professor deve refletir.

Dentre as pessoas que buscam a aprendizagem de uma Língua Estrangeira (LE) é comum encontrarmos aquelas que possuem imagens negativas relativas à língua alemã, originadas por sua sonoridade, frequentemente referida como “estranha” ou “rípida”; por sua grafia, apontada como “impossível”; ou relativas ao povo, considerado em geral “sério”, “frio” (cf. ROZENFELD, 2007). Como resultado dessas caracterizações, muitas dessas pessoas optam pelo estudo de uma língua “mais fácil”, “menos estranha”; outras, entretanto, e em função de considerarem a importância da

língua alemã em relação a aspectos econômicos, culturais e educacionais, mantêm a decisão de aprender o idioma e, certamente, adentram/adentrarão a sala de aula imbuídas de tais imagens, fato que poderá converter-se em aspecto nocivo à aprendizagem.

Em consonância com essas considerações, iniciaremos este trabalho tecendo algumas reflexões sobre a noção de **outro**, em relação dicotômica à de **próprio**. Em seguida, abordaremos o conceito de competência intercultural (CI) de acordo com estudiosos da área e relataremos percurso e resultados de pesquisa enfocando imagens sobre a língua alemã e sobre o povo a ela relacionado, apresentadas por estudantes universitários na condição de interessados em aprender alemão ou na condição de aprendizes desse idioma. Finalizaremos propondo um enfoque orientado pelo/para o desenvolvimento da CI como caminho favorável ao processo de **desestranhamento** do **outro**, à aproximação da cultura-alvo e à aprendizagem da língua.

Postulamos, com este/neste trabalho, que imagens estereotipadas quanto à língua e ao povo alemão são passíveis de mudanças, partindo de uma percepção de estranhamento e movimentando-se para uma percepção de (relativa) familiaridade (com níveis moventes de ajustes) em relação a suas peculiaridades, ou seja, constituindo um processo de desestranhamento “do outro”, como parte do desenvolvimento da competência intercultural.

2. O próprio e o estranho em LE: uma relação dicotômica

Levando em consideração o que foi exposto, defendemos que uma maneira de atuar favoravelmente no processo de aprendizagem de LE seja rumar em direção à melhor compreensão do outro, que também permite melhor compreensão de si. Para tanto, faz-se necessário, inicialmente, discorrermos sobre os sentidos de **outro**.

De forma geral, pode-se afirmar que o outro é aquele que se opõe ao próprio. Existem inúmeras marcas apresentadas pelo **outro** como, por exemplo, outra estatura, cor de olhos, forma de vestir, outro nariz, tipo de cabelo, gênero. Para reconhecermos as características da alteridade faz-se necessário percebermos a distinção entre as

características de caráter corporal-natural e as de caráter sócio-cultural (Cf. WEINRICH, 1998).

No entanto, as características naturais corporais, bem como as de caráter sócio-cultural, não necessariamente registram (ou provocam) estranhamento, pois aspectos como o vestuário de uma pessoa, moradia ou sua aparência podem ser percebidos como sinais interessantes que marcam um indivíduo ou um grupo. Dessa forma, podemos concluir que o **outro**, não necessariamente, causa estranhamento; não é a alteridade que marca o **estranho**.

Quando pessoas desejam falar umas com as outras, mas não são capazes, por falarem línguas diferentes, a língua do outro pode se apresentar, num primeiro momento, como estranha. Todavia, a língua estrangeira não tem necessariamente a característica do estranho. Na verdade, sabe-se que duas pessoas são capazes de se comunicar, mesmo uma não tendo conhecimento da língua da outra, por meio de gestos, de outra língua estrangeira, do olhar, ou mesmo de um tradutor. A língua estrangeira pode soar familiar e assim, por vezes, apesar de não se ter o conhecimento dela, é possível inferirmos sentidos, alguns significados de textos ou discursos. Nessa situação, a LE é **outra**, mas não **estranha**.

Entretanto, nem sempre isso ocorre e, dependendo de variáveis que caracterizam determinada língua ou determinado povo, o resultado ao estrangeiro pode ser a percepção de algo estranho.

A questão central, nesse caso, torna-se, portanto, o **estranhamento** (*Fremdheit*). O **estranho** é definido pelo tipo de interpretação que se faz do outro como tal; o que torna o **outro** instigante é ele como estranho, em relação dialética ao **próprio**. (Cf. WEINRICH 1998).

O autor BAUSINGER (1998) afirma que o estranho não é objetivo. Ele não parece estar em coisas concretas como em paisagens, em objetos; trata-se, na verdade, de uma atribuição que nasce no plano subjetivo. Quando afirmamos que algo é **estranho**, isso significa que é estranho para mim, para o próprio. Por essa razão, o estranho não é sempre estranho, visto que ele pode se relativizar, suavizar ou se deslocar.

Muitas pessoas privilegiam o próprio e desvalorizam o que é estranho. Esse fenômeno já é bastante conhecido há muitos anos no campo da sociologia como etnocentrismo. Porém, mais recentemente, os estudos como de WIERLACHER et. al.

(1998) evidenciaram que o outro não é necessariamente o estranho. Interpretamos a alteridade segundo princípios individuais, segundo lembranças culturais, medos, esperança e damos, assim, um sentido de estranhamento específico (op.cit., 1998).

De acordo com DORNBUSCH, Todorov reconhece quatro fases na alteridade e compreensão do outro (1998:16-17):

1. Num primeiro momento, assimila-se o outro a si próprio, existindo apenas uma identidade: eu mesmo. Se, por exemplo, estou interessado em culturas distantes das minhas, organizo-as de acordo com a minha própria. Nessa etapa, o meu conhecimento do outro é apenas quantitativo e não qualitativo.
2. Num segundo passo, elimina-se a própria identidade em benefício do outro. Eliminando a minha subjetividade, acredito estar sendo objetivo. Aqui, novamente, também temos uma única identidade: nesse caso, a do outro. Nesta etapa busco, por exemplo, o máximo de informações sobre a Alemanha. [...], tentando ver o mundo através de seus olhos.
3. Nesta fase eu reassumo minha própria identidade [...]. Concluo que meus valores são tão relativos quanto os do outro. A dualidade, aqui, substitui a unidade, sendo que o eu estabelece-se como diferente do outro.
4. Na última fase do conhecimento [...] eu não quero nem sou mais capaz de me identificar com o outro, nem posso mais identificar-me comigo mesmo. Em outros termos: o conhecimento do outro depende de minha própria identidade. [...] interagindo com o outro, portanto, meus conceitos transformaram-se de uma tal maneira que responde por ambos - por mim e pelo outro.

A autora verificou ainda que Todorov distingue, em trabalho anterior (*A conquista da América*), três planos de alteridade: “o axiológico, o praxiológico e o epistêmico” (DORNBUSCH 1998: 17). No primeiro plano, axiológico, faz-se um julgamento de valor acerca do outro, no sentido de: ele é “bom”, ou “mau”, eu “gosto”, ou “não gosto” dele, ele é “inferior”, ou “igual” a mim, correspondendo à primeira fase de sua divisão anterior. No eixo praxiológico observa-se uma aproximação ou distanciamento do outro, adotando os valores do outro ou priorizando a própria identidade. Este eixo é identificado à segunda e terceira fase da alteridade citadas anteriormente. No eixo epistêmico nota-se “ou o conhecimento ou a desconsideração da identidade do outro”, correspondendo, portanto, à quarta fase da alteridade (DORNBUSCH 1998: 17-18).

HOGREBE (1998), por sua vez, distingue três negações centrais, para se afirmar que algo é **estranho** (*fremd*)³ a alguém: a negação do pertencimento, a negação de um conhecimento e a de uma confiabilidade⁴. O primeiro caso refere-se à negação do pertencimento de coisas ou pessoas a grupos, classes, porções objetivas. No segundo, não se trata de questões objetivas, mas de negação de um conhecimento que o próprio falante não possui. No terceiro caso, a referência pode se dar em três níveis: algo se tornou estranho para mim, algo é ainda estranho, ou algo não me é mais estranho.

No caso de língua estrangeira, o estranhamento, em alguns casos, pode significar desafio ao aluno, e por essa razão, pode ter como efeito positivo a motivação para a aprendizagem. No entanto, ele pode, por outro lado, levar a um bloqueio ou distanciamento do objeto de estudo.

WEINRICH (1998) afirma que “o estranhamento da língua estrangeira é o maior inimigo da didática de LE e, por isso, deve-se desvendá-lo muito bem para ser possível combatê-lo de forma eficaz”.⁵ O autor focaliza aquele estranhamento que leva ao distanciamento, ao afastamento em relação ao outro, bem como a falsos julgamentos sobre a alteridade.

Nesse sentido, compreendemos o **desestranhamento**⁶ do estranho como objetivo central do ensino intercultural: a desconstrução da interpretação que distancia a compreensão do outro.

Na perspectiva do ensino intercultural busca-se alcançar (maior) sensibilização e tolerância diante das diferenças, não apenas no campo linguístico, mas também frente a aspectos da cultura-alvo e a características de seus membros. Além disso, busca-se a

³ „So liegen der Behauptung, dass etwas jemandem fremd sei, eigentlich drei Verneinungen zugrunde: die Verneinung einer Zugehörigkeit, die Verneinung eines Wissens, die Verneinung einer Vertrautheit [...]“ HOGREBE (1998:104)

⁴ As traduções das referências em língua estrangeira (alemão ou inglês) deste trabalho foram realizadas por nós.

⁵ „Die Fremdheit der Fremdsprachen ist die große Feindin der Fremdsprachendidaktik und man muss sie gut ausprähen, um sie wirkungsvoll bekämpfen zu können“ (WEINRICH, 1998:19).

⁶ Em relação ao próprio termo, torna-se relevante considerar que, em português, o vocábulo *desestranhamento* nos auxilia semanticamente a compreender o processo que se apresenta como central neste trabalho. Da mesma forma, em língua inglesa, o termo *destrangement*, embora não seja utilizado, conforme pudemos verificar, em contextos de ensino-aprendizagem de línguas, apresenta-se também adequado, uma vez que indica o sentido de tornar familiar algo estranho. Em alemão (idioma-foco do estudo), não encontramos um termo que expressasse, sob uma perspectiva de paralelismo semântico, o sentido de *desestranhamento*, sendo *Annäherung* o que pudemos perceber como mais próximo. Por essa razão, propomos sua expressão, nesse idioma, por meio do termo *Rückentfremdung*, com o propósito de buscar construir o sentido reverso de *Entfremdung*.

reflexão acerca da própria identidade e dos próprios valores, que são tomados por vezes como verdades absolutas ou naturais e não como produto da influência sócio-cultural.

Nos estudos da compreensão do **outro**, destacamos Alois WIERLACHER (1994, 1998 e KRUSCHE et al. 1990). O autor foi um dos responsáveis pela constituição da *Interkulturelle Germanistik* como parte da ciência da cultura que ocorreu nos anos 80 e também um dos fundadores, da *Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik* (GIG), em 1984, na Alemanha. A GIG é uma associação que se dedica à realização de eventos, à promoção de intercâmbios na área e ao desenvolvimento de estudos que estabeleçam uma relação entre a própria cultura e a cultura alheia em relação dialética (Cf. WIERLACHER et al., 1998).

Diante das premissas apresentadas, defendemos como relevante no ensino de alemão estabelecer, entre outros objetivos, o de favorecer ao aprendiz o desenvolvimento da capacidade de conhecer melhor a própria identidade e os seus valores e o de promover melhor compreensão do diferente, do **outro** em relação ao próprio.

No próximo item discutiremos o conceito de **competência intercultural** como habilidade que possibilita alcançar tais objetivos, bem como sua interface com a proposta de ensino intercultural, para, em seguida, discutir a importância desses conceitos no ensino e aprendizagem de alemão.

3. A competência e o ensino intercultural: breve discussão de conceitos e estudos

Existe um consenso entre estudiosos contemporâneos da área de ensino de LE quanto à indissolubilidade das noções de língua e de cultura, principalmente tomando-se a vertente antropológica e simbólica de cultura. Todavia, ainda há poucas pesquisas que focalizem a relação língua/cultura na comunicação/interação (Cf. VIANA, 2003: 86).

A partir da década de 70, observamos no campo da Língua Aplicada uma maior preocupação com o papel da cultura **na** e com as diferenças culturais **para** a comunicação em LE. Autores como HYMES (1972), CANALE E SWAIN (1980),

WIDDOWSON (1978), KRAMSCH (1993) e, no Brasil, ALMEIDA FILHO (2008), são alguns exemplos de estudiosos que contribuíram fortemente para o paradigma comunicativo vigente até a atualidade, o qual evidencia a relevância de aspectos culturais da língua-alvo no ensino de LE.

O conceito de Competência Intercultural (CI) surge a partir dos pilares da relação entre língua e cultura na interação, bem como das concepções de **interculturalidade, comunicação intercultural, Interkulturelle Germanistik**, todos com base teórica (e aplicação) também nos campos da antropologia, da sociologia, da psicologia e da comunicação. Tais conceitos adquirem expressividade no contexto contemporâneo, marcado pela globalização, pela rápida troca de informações e intercâmbio cultural e evidenciam desafios das/nas interações culturais.

VOLKMANN et al. (2002) se referem ao conceito de Competência Intercultural como a “nova palavra mágica” (*neues Zauberwort*), pois, por seu intermédio, busca-se uma comunicação entre culturas mais pacífica e harmônica⁷. Segundo os autores, a CI é definida como:

[...] a capacidade e habilidade de aprendizes de LE, e de forma geral, de atores envolvidos em um encontro intercultural, de conhecer as diferenças entre a cultura-alvo e a própria, de reconhecer essas diferenças em situações concretas e de desenvolver estratégias para lidar de forma compreensiva com os costumes da outra cultura⁸. (VOLKMANN et al., 2002:7)

Conforme VOLLMUTH (2002) “se CI não significa o simples conhecimento, mas também reflexão sobre o **outro**, é necessário que se tenham comparações com a própria cultura”⁹ (2002: 49). Para a autora, isso é imprescindível, para que se evite a formação de estereótipos e para que se possa transmitir uma impressão realística e multifacetada da cultura-alvo. Nesse sentido, VOLKMANN et al. (2002:7) compreendem o desenvolvimento de CI como um objetivo que vai além da aquisição dos conhecimentos

⁷ „Als neues Zauberwort hat...der Begriff interkulturellen Kompetenz Konjunktur..Mit ihrer Vermittlung wird eine reibungslosere interkulturelle Kommunikation angestrebt [...]“

⁸ „Der Begriff IK lässt sich allgemein als Fähigkeit und Fertigkeit von Fremdsprachenlernern, ja überhaupt von Akteuren einer interkulturellen Begegnung begreifen, über Differenzen zwischen der eigenen und der Zielkultur zu wissen, diese in konkreten Situationen zu erkennen und Strategien zu entwickeln, einfühlsam auf die Gepflogenheit der anderen Kultur einzugehen.“

⁹ „Wenn IK nicht bloß Kennenlernen, sondern auch Reflexion des Fremden bedeutet, muss man Vergleiche mit der eigenen Kultur zulassen.“

puramente factíveis sobre a geografia, costumes e produção linguística, englobando também o conhecimento sobre modelos de comunicação e comportamento de pessoas de outras culturas.

STIERSTOFER (2002: 119) enfatiza a dimensão dinâmica da CI que visa, por meio de desdobramento processual, transpor o vazio entre a LM e a LE e entre a própria cultura e a cultura-alvo. O autor representa tal processo da forma que apresentamos na Figura 1¹⁰.

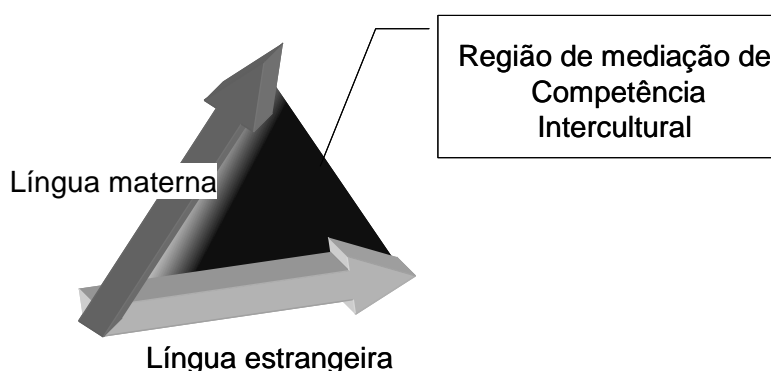


Figura 1: Representação da região de mediação da CI

WEIER (2002: 166) aponta para a dificuldade de definição do termo e atribui tal dificuldade às diferentes implicações relacionadas a ele. A autora caracteriza CI como a competência baseada em capacidades humanas gerais como a de empatia, de tolerância frente a ambiguidades e de manejo de conflitos e postula que a CI deve servir a situações em que estão envolvidas a compreensão entre os povos e a política de paz.¹¹ Ela propõe diferentes elementos envolvidos na CI, os quais se encontram representados na Figura 2¹².

¹⁰ Representação baseada no modelo de STIERSTOFER (2002:119)

¹¹ *Interkulturelle Kompetenz soll (...) der Völkerverständigung und Friedenspolitik dienen und basiert auf allgemeinhmenschlichen Fähigkeiten wie Empathiefähigkeit, Ambiguitätstoleranz, Konfliktfähigkeit, etc.*

¹² Representação baseada no modelo de WEIER (2002:168)

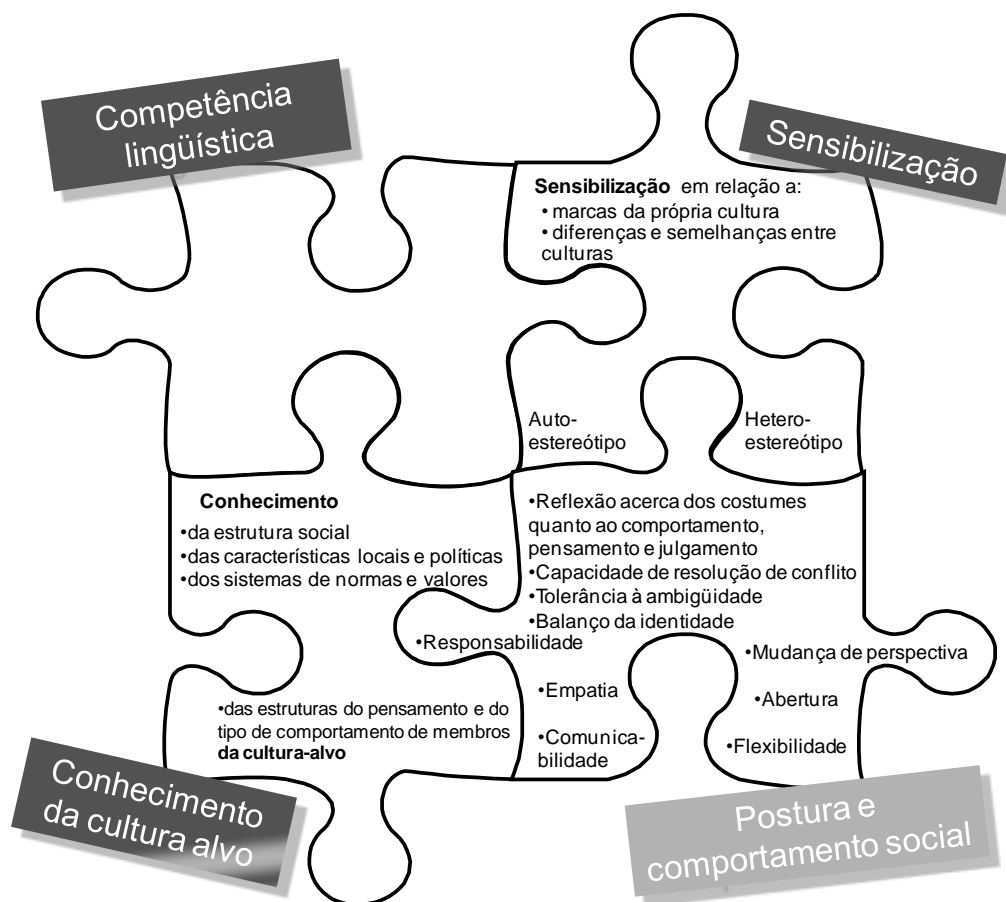


Figura 2: Representação dos diferentes elementos envolvidos na CI

Conforme a autora, o autoestereótipo (*Autostereotyp*) se refere às hipóteses explicativas de um determinado grupo social para sua autocaracterização (por exemplo, uma nação se explica por meio de sua existência histórica e social). O heteroestereótipo (*Heterostereotyp*) representaria as caracterizações utilizadas para os outros grupos sociais.

BYRAM (2000: s/p) afirma que “uma pessoa com algum grau de CI é aquela capaz de ver relações entre diferentes culturas – tanto internas quanto externas – e de mediar, ou seja, interpretar cada uma a partir da perspectiva do outro, para os outros ou para si mesma”¹³. Além disso, essa pessoa se caracteriza por apresentar facilidade para

¹³ “[...] someone with some degree of intercultural competence is someone who is able to see relationships between different cultures - both internal and external to a society - and is able to mediate, that is interpret each in terms of the other, either for themselves or for other people. It is also someone who has a critical or analytical understanding of (parts of) their own and other cultures - someone who is conscious of their own perspective, of the way in which their thinking is culturally determined, rather than believing that their understanding and perspective is natural.”

ter uma compreensão crítica e analítica da própria cultura e de outras, bem como consciência de que sua perspectiva pessoal, sua forma de pensar, não são naturais, mas determinadas culturalmente.

BRUN (2004) afirma que o processo de aprendizagem de uma língua é complexo, na medida em que o sujeito se apropria de novos saberes, valores e sentimentos ao adquirir conhecimentos desse idioma e desenvolver competências interculturais. Dessa forma, a autora considera importante definir estratégias didáticas que favoreçam reflexão e revisão pessoal sobre valores do mundo e que possibilitem e intensifiquem as trocas culturais.

O conceito competência intercultural encontra seus opositores na justificativa de tratar-se de termo abrangente, já abarcado pela noção, por exemplo, de competência social, cultural, pragmática, a transcultural, além da competência comunicativa (cf. HAUSSTEIN 2005). Todavia, defendemos a CI como aquela que prioriza e possibilita o desenvolvimento da tolerância, da capacidade de aceitação das diferenças, a melhor compreensão do outro e do próprio, bem como possíveis reformulações de (pré) conceitos.

No Brasil, encontramos importantes estudos com foco no ensino de LE com base intercultural.

MOTA et al. (2004) reuniram trabalhos do campo da interculturalidade que abordam questões relativas à promoção de consciência cultural crítica em relação à construção de uma identidade fortalecida, ao desenvolvimento de uma competência multicultural e à formação intercultural humanizadora de professores de LEs. Elas se opõem à rigidez pré-fixada dos roteiros didáticos de sala de aula, ao silenciamento da voz do aluno, à imposição de padrões interculturais estereotipados e à ausência de uma política pedagógica que promova a construção de um espírito de cidadania mais humana. Dessa forma, as autoras buscam situar a língua em um contexto sócio-cultural historicamente constituído, considerar os componentes identitários de alunos e integrar os conteúdos linguísticos em cenários pluriculturais, mediadores de uma conscientização intercultural crítica, a partir do reconhecimento da cultura de origem (MOTA et al. 2004: 13)

A própria cultura dificilmente é vista de forma crítica, conforme afirma ZINK BOLOGNINI (1993). A autora aponta dois principais objetivos do ensino intercultural: promover tal visão crítica da própria cultura e possibilitar o contato com outra.

Em trabalho que se caracterizou como inovador no campo do ensino e aprendizagem de língua alemã, PIRES E ROHRMANN (1990:5) descreveram as diretrizes de um livro didático para ensino de alemão no Brasil com o objetivo do desenvolvimento de “comunicação intercultural”, ou seja, de levar o aluno a desenvolver a capacidade de “interpretar outras formas de comportamento, concepções e valores de uma cultura diferente, tendo como pano de fundo sua própria cultura e suas experiências pessoais”. Segundo os autores, a experiência de vida dos alunos brasileiros deve ser o ponto de partida do processo de aprendizagem. O livro didático proposto pelos autores tem como principal objetivo levar os alunos à aquisição dos conhecimentos acerca de uma cultura, até então estranha, pelo filtro do já conhecido.

Concluimos este item enfatizando a relevância de compreender os conceitos de língua e cultura como amplos e indissociáveis e de **estranho** em relação dicotômica ao de **próprio**. Posicionamo-nos ainda em consonância com estudos que apontam para a necessidade de um ensino de alemão por uma perspectiva intercultural, visando a compreensão e reelaboração das imagens de alunos quanto à língua e cultura-alvo.

Abordaremos no próximo item, sob a perspectiva de **desestranhamento** e do desenvolvimento de competência intercultural, os dados de uma pesquisa cujo enfoque recaiu principalmente sobre imagens quanto à língua e povo, apresentadas por candidatos a um curso de alemão, bem como por aprendizes que efetivamente o realizaram.

4. A pesquisa: contextualização, instrumentos, participantes e metodologia

Com base nas discussões teóricas apresentadas e nas distintas experiências advindas da atuação dos autores deste trabalho, de um lado como professora e pesquisadora da área de ensino de alemão e, de outro, como professor e pesquisador da área de ensino e

aprendizagem de línguas estrangeiras, intrigou-nos o fato de que existem muitas associações negativas relacionadas ao idioma e ao povo alemão¹⁴. Diante disso, a mola propulsora para o desenvolvimento da pesquisa que apresentaremos foi o fato de que, dentre as pessoas que apresentam imagens com caráter negativo e estereotipado, existem aquelas que:

- a) na busca pela aprendizagem de uma segunda língua estrangeira, reconhecem a importância do alemão no quadro político-econômico atual. Todavia, elas se desmotivam a aprendê-lo, em decorrência da imagem de que o idioma é “muito difícil”, “incompreensível”, “impossível”, optando frequentemente pela aprendizagem de outra língua estrangeira “mais fácil” e renunciando, assim, à intenção de iniciar a aprendizagem do idioma alemão;
- b) apesar de suas imagens estereotipadas de que o idioma alemão é “difícil”, ou o povo alemão “frio, agressivo”, optam, ainda assim, pela aprendizagem da língua, vislumbrando um diferencial no mercado de trabalho;
- c) ao iniciarem a aprendizagem de alemão como LE, adentram a sala de aula imbuídas de imagens estereotipadas sobre a língua e o povo, antes mesmo de terem tido qualquer contato direto com o idioma e a cultura. Tais imagens são constituídas, possivelmente, no contexto sócio-cultural em que esses alunos se encontram;
- d) associam imagens negativas da língua ao povo (por exemplo: “os alemães parecem estar sempre brigando, são agressivos”).

Com relação à recorrente associação do alemão com língua difícil, não nos deparamos com estudos que possam legitimar essa caracterização, fato que nos levou a considerar tratar-se de um estereótipo. Em nossa percepção, cada língua possui suas peculiaridades

¹⁴ cf. ROZENFELD (2007), dissertação que analisa as imagens sobre a língua e a cultura alemã: “Crenças sobre uma língua e cultura-alvo (alemã) em dimensão intercultural de ensino de língua estrangeira”

e dificuldades específicas, não existindo língua fácil ou difícil. Todavia, determinadas línguas são fortemente categorizadas dessa forma no imaginário de algumas pessoas.

Observamos, ainda, na prática de ensino de alguns professores de alemão, que eles não revelam, em sua atuação pedagógica, conhecimento ou consciência acerca das implicações das imagens de seus alunos sobre a língua e o povo no processo de aprendizagem. Por carecerem de tal conhecimento, adotam, por vezes, procedimentos em sala de aula que podem intensificar imagens negativas, fato que acreditamos poder refletir na aprendizagem reduzindo a motivação para o aprendizado da língua.

Tomando tais premissas como ponto de partida, ROZENFELD (2007) desenvolveu uma pesquisa com o intuito de analisar imagens sobre o idioma e o povo alemão, apresentadas por estudantes universitários, primeiramente na condição de interessados na aprendizagem desse idioma e posteriormente na condição de aprendizes do mesmo, em um curso para iniciantes. A autora atribuiu a essas imagens, uma caracterização abarcada pelo conceito de *crenças*¹⁵.

Para a constituição do corpus da pesquisa, foi oferecido, para a comunidade acadêmica de uma universidade pública situada no interior paulista, um curso de extensão “Alemão para iniciantes”, cujo grupo deveria ser constituído por 20 alunos.

Como procedimento de inscrição ao curso, foi requerido dos interessados o preenchimento de uma ficha no formato de questionário¹⁶ com questões abertas, que era acessado pela internet e que deveria ser enviado a um endereço eletrônico criado para recepção dos formulários.

Além de dados e informações pessoais (nome, idade, sexo, indicação do curso de graduação que frequentava, ano de ingresso, telefone e email para contato, idade), o formulário continha questões abordando:

1. informações acerca do conhecimento de alemão e de outras línguas estrangeiras (francês, espanhol, inglês, outras), com a solicitação de

¹⁵ cf. conceito e caracterização das crenças cunhados por ROZENFELD (2007) e ROZENFELD E VIANA (2008).

¹⁶ Na divulgação do curso, foi informado que a atividade estava relacionada ao desenvolvimento de pesquisa de mestrado e solicitou-se no questionário (ficha de inscrição) a autorização do candidato para utilização dos dados.

indicação do nível de proficiência e do local onde eventualmente havia estudado/aprendido;

2. imagens sobre a língua alemã: questões sobre razões para se estudá-la, sobre impressões/percepções ao escutá-la, imagens que se faz dela e indicações de possíveis razões para isso e sobre contato prévio com o idioma;
3. imagens sobre o povo relacionado ao idioma alemão: questões sobre a relação atual e prévia com falantes de língua alemã, imagens sobre o povo alemão e possíveis razões para elas;
4. a relação atual com a cultura alemã, por exemplo, com a literatura, a música, a arte, com estudos científicos, lugares, pessoas, etc.

Foram recebidas 233 inscrições, cujos questionários constituíram o corpus da primeira fase da pesquisa, em que foram analisados os dados de todos os candidatos. Na segunda fase, conforme descreveremos, foram coletados e analisados os dados dos 20 alunos selecionados para o curso.

Tendo como base as respostas contidas nos questionários (inscrições), foi possível traçar um perfil dos candidatos ao curso e uma caracterização das imagens preponderantes que eles apresentavam em relação à língua e à cultura alemãs e ao povo.

Para participação no curso, priorizou-se a seleção de alunos que revelavam imagens notadamente estereotipadas sobre a língua alemã (*difícil, agressiva, impossível*, etc.) e sobre o povo (frios, distantes), e que correspondiam aos critérios para seleção estabelecidos e divulgados previamente, a saber: ser brasileiro, estudante de graduação ou pós-graduação e não ter conhecimento prévio da língua.

Para constituição do corpus na segunda fase da investigação, ou seja, durante o curso, além de tomarmos como base o questionário enviado para inscrição, consideramos ainda as respostas obtidas em questionário aplicado ao final do curso, bem como os dados coletados por meio de duas entrevistas¹⁷ (transcritas) realizadas

¹⁷ Inicialmente concebido e caracterizado como *entrevista*, o procedimento de coleta desses registros ocorreu de maneira mais próxima à técnica de *grupo focal* que, de forma geral, pode ser entendida, segundo IERVOLINO E PELICIONI (2001), como o desenvolvimento de interação propositada

com o grupo de aprendizes em sala de aula, e as anotações (registros) de uma auxiliar de pesquisa (uma candidata ao curso, aluna de pós-graduação em Linguística, que foi convidada a participar como aluna-observadora).

No que concerne ao papel dessa aluna (auxiliar de pesquisa), destacamos que lhe foi esclarecido quais eram os objetivos de sua atuação, a saber, observar e anotar atitudes e reações dos demais aprendizes, durante as aulas, ou em conversas extraclasse, que pudessem fornecer dados sobre o processo de aprendizagem e as crenças dos mesmos.

Considerando os procedimentos de coleta de dados e a perspectiva interpretativista adotada para análise, apontamos a inserção da pesquisa no paradigma qualitativo, ressaltando sua característica de estudo exploratório e sua natureza etnográfica, cuja compreensão, aceita na área educacional por vários autores, pode ser resumida pelo que aponta MOITA LOPES (1995:23), para quem a **pesquisa etnográfica** é caracterizada por colocar o foco na **percepção** que os **participantes** têm da **interação linguística** e do **contexto social** em que estão envolvidos.

Para compreensão mais ampla do contexto de realização do estudo, consideramos pertinente acrescentar informações referentes ao curso oferecido, ressaltando, inicialmente, que ele teve como principais objetivos:

1. criar ambiente para coleta de dados;
2. proporcionar conhecimento básico da língua alemã a estudantes de graduação e de pós-graduação: buscar capacitar os alunos nas quatro habilidades exigidas no nível A1, do quadro comum de referência europeu¹⁸.
3. estudar a configuração das crenças dos alunos em relação à língua e à cultura alemã, antes, durante e ao final do curso.

(discussão) entre o pesquisador e os demais participantes, visando obtenção de dados a partir de tópicos direcionadores, relacionados ao estudo.

¹⁸ Segundo o quadro comum de referência europeu, o aluno deve, no nível **A1**, ter “a capacidade de compreender e utilizar frases e expressões cotidianas simples; capacidade de apresentar-se, elaborar perguntas simples sobre outras pessoas e responder a perguntas desta natureza; capacidade de comunicar-se de maneira simples, quando o (a) interlocutor(a) fala lenta e claramente.” (<http://www.goethe.de/ins/br/sap/lrn/stf/ptindex.htm>).

O livro didático utilizado foi o *Tangram Aktuell 1 – Lektionen 1- 4*. Durante o curso, buscamos adotar procedimentos metodológicos que pudessem contribuir para aumento da motivação, do interesse e do prazer na aprendizagem, e para um baixo grau de ansiedade, bem como para promover uma aproximação de culturas. Tais propostas foram calcadas em pressupostos teóricos do ensino intercultural, sob os quais se defende, entre outros aspectos, a importância no processo de ensino de LE de se criarem situações relevantes de comunicação para os alunos, de se promover a discussão acerca das diferentes culturas e o desenvolvimento de atividades que possam contribuir para melhor compreensão do outro e maior conhecimento do próprio, considerando-se os aspectos afetivos e a formação geral do aluno.

Procuramos diversificar as atividades propostas ao longo do curso, utilizando recursos como jogos, músicas, filmes, figuras, simulações de situações do dia-a-dia, a partir de conteúdo do livro didático ou de material extra. Buscou-se constantemente criar situações “autênticas” de comunicação e interação¹⁹, bem como aproveitar as que surgissem imprevisível e naturalmente em sala de aula e que fossem relevantes aos alunos, a fim de estimular e motivar o uso verossímil da língua-alvo.

Tendo ainda como respaldo os pressupostos do ensino intercultural, procuramos levar os alunos à reflexão crítica sobre a própria cultura e possibilitar o contato com aspectos da cultura-alvo, por meio de discussões sobre temas distintos relacionados às duas culturas envolvidas. Incentivamos ainda a constante busca pelo contato com a cultura alemã fora de sala de aula, por meio de músicas, filmes, programas de TV e de outros recursos possibilitados pela internet.

Dentre as atividades realizadas, destacamos: a) apresentação de e discussão sobre situações do dia-a-dia como, por exemplo, as formas mais usuais de se apresentar, se cumprimentar, de atender ao telefone, de aceitar e recusar convites; b) discussão sobre padrões de comportamento no Brasil e na Alemanha, com base em diálogos realizados (por exemplo, na situação de um encontro com amigos em restaurante, o uso de “Prost”, “Guten Appetit”, etc), e sobre possíveis razões para as diferenças existentes,

¹⁹ Entendemos que a noção de “situação autêntica” é relativa e poderia ser discutida mais profundamente, na medida em que o contexto é o de situações hipotéticas de sala de aula. No entanto, utilizamos o termo para nos referir a situações comunicativas utilizadas em sala de aula.

c) indicação de sites e de filmes alemães disponíveis em locadoras, d) apresentação, didatização e discussão de músicas e trechos de filmes etc.

Os filmes selecionados para didatização foram: “Good bye Lenin” e “Die fetten Jahre sind vorbei”.

A escolha do filme *Good bye Lenin* se deu com o objetivo de promover confronto e debate de aspectos da história alemã nele abordados. Além de fonte de insumo significativo, o filme apresenta, em tom que também explora o humor, o contexto da reunificação da Alemanha. Com base em um roteiro de atividades pré-elaborado, foram discutidos (na LM) aspectos desse importante contexto histórico. A escolha do segundo filme, por outro lado, ocorreu por razões linguísticas específicas.

No decorrer do curso, foram coletados dados dos participantes (aprendizes) sobre imagens (crenças) acerca do idioma e do povo alemão, em dois momentos, sendo o primeiro após algumas semanas de aula e o segundo, ao final do curso.

A partir de similaridades encontradas entre as imagens dos alunos do curso e dos candidatos a ele, propusemos uma categorização das crenças, agrupando-as sob as denominações: **tipicalizadas**, **comparativas** e **relativizadas**.

As **crenças tipicalizadas** são compreendidas/definidas como aquelas marcadas por estereótipos, originados na memória coletiva e no contexto social; as **comparativas** são aquelas decorrentes da comparação com outra língua estrangeira, e as **relativizadas** são as resultantes de maior reflexão e fundamentação, sendo por vezes embasadas por vivência na cultura-alvo, com membros dela ou com pessoas próximas que trouxeram maior fundamentação para a sua constituição.

Dos dados obtidos na primeira fase, as **crenças tipicalizadas**, verificadas em respostas encontradas nos questionários dos 233 candidatos (incluindo, portanto, aqueles dos estudantes selecionados para o curso), são:

Tabela 1: Crenças Tipicalizadas quanto à língua alemã

CRENÇAS TIPICALIZADAS	TOTAL	Descrição
Difícil	76	<i>Difícil pronúncia; de difícil compreensão; complicada; difícil de falar, de pronunciar, extremamente ou bem difícil, um pouco difícil</i>
Fonética forte	45	<i>Sons guturais, sons difíceis; entonação forte; pronúncia difícil, rápida; difícil pelo “r”, ríspida e seca, são as principais marcas</i>
Agressiva	15	<i>Língua rude; áspera; dura; imponente; autoritária; imperativa; remete aos bárbaros; impositiva; pessoas parecem estar brigando</i>
Palavras grandes	11	Língua é caracterizada por suas <i>palavras grandes</i>
Estranha	7	Caracterização da língua como <i>estranha</i>
Difícil/muitas consoantes	4	Dificuldade da língua está no fato de apresentar palavras com muitas consoantes
Uma das mais difíceis	2	A língua é caracterizada como <i>uma das mais difíceis</i>
Grafia estranha	2	Apresenta grafia caracterizada como <i>estranha</i>
Feia	1	A língua é caracterizada como <i>feia</i>
Lembra Hitler	1	Relação da língua com a figura de Hitler
Total (menções)	164	70%

Nota-se que imagens sobre a língua alemã, com caráter estereotipado, correspondem a 70 % do número total de crenças encontradas, percentual bastante significativo e que pôde confirmar a hipótese inicial da pesquisa. A grande recorrência da percepção da língua como difícil decorre, prioritariamente, de acordo com os apontamentos, das particularidades de sua pronúncia. Sobre o povo alemão, foram registradas as imagens de caráter estereotipado expostas na Tabela 2.

Tabela 2: Crenças Tipicalizadas quanto ao povo

CRENÇAS TIPICALIZADAS	Total	Descrição
Frios	19	estranhos, racionais
Fechados	17	reservados, sérios, individualistas
Disciplinados	15	sistemáticos, regrados, organizados, pontuais, rigorosos
Sérios	11	Rígidos
Preconceituosos e/ou autoritários	8	Racistas, dominantes; autoritários; xenófobos; nacionalistas
Conservadores	7	nacionalistas, preservam sua cultura
Nazismo	6	Associação ao nazismo, a Hitler, abordam o nazismo como referência aos alemães
Diretos/objetivos	2	
Agressivos	1	rudes, guerreiros
Organizados	1	
Arrogantes	1	
TOTAL	88	

Com base nos dados da tabela 2, podemos observar que as crenças mais recorrentes sobre o povo alemão são sinalizadas por meio dos descritores “frio”, “distante”, seguidos de “fechado”, “disciplinado” e “sério”. Notamos que foram poucos os estudantes que associaram os alemães ao nazismo. Apesar de ainda existir tal associação, ela não se configura como amostra representativa. Todavia, existe um número um pouco maior de estudantes que percebe o povo alemão como “preconceituoso”.

Observamos, ainda, que as imagens sobre o povo demonstraram ter um caráter menos estereotipado do que aquelas sobre a língua. Além disso, nem todas as imagens estereotipadas se configuram como negativas, pois temos, por exemplo, as que caracterizam o povo como “organizado” ou “objetivo”.

Entretanto, verifica-se a prevalência de imagens estereotipadas, de caráter negativo, tanto em relação à língua, quanto em relação ao povo, o que, seguramente, pode resultar em dificuldade, bloqueio ou atitudes de resistência no/para o processo de aprendizagem.

Reafirmamos, portanto, nossa defesa em relação à necessidade de uma perspectiva intercultural no ensino de alemão como LE, visando contribuir para proporcionar ou desenvolver o desvelamento de crenças, no sentido de sensibilização dos aprendizes em relação a elas, o que acreditamos, com base nos dados obtidos, ter sido possível no curso que serviu de base para a pesquisa.

5. O desestranhamento do alemão e indícios de desenvolvimento de competência intercultural

Com base na análise dos dados dos 20 participantes da segunda fase da pesquisa, obtidos ao início, durante e ao final do curso, pudemos verificar que suas crenças sobre a língua, com características inicialmente tipalizadas e negativas, passaram por um processo de relativização durante o desenvolvimento das aulas (ROZENFELD, 2008: 178). Tal fato foi mais fortemente observado ao final do curso, conforme podemos verificar em trechos extraídos dos questionários respondidos pelos aprendizes. Em resposta à pergunta sobre a percepção de alteração na visão da língua, encontramos, por exemplo, as seguintes declarações:

Nr. 14: (*a língua*) se tornou muito mais clara e mais lógica [...] não tenho mais medo de dar uma olhada num texto em alemão [...] não ouço mais a língua com bloqueios

Nr. 4: Minha visão deu uma guinada de 360 graus²⁰, afinal, descobri que o alemão é uma língua interessante estruturalmente (quanto à formação de palavras), não tão complexa como eu esperava, nem tão difícil quanto as pessoas dizem. [...] Hoje a língua já não me assusta mais.

Nr: 11: Não entendia o mecanismo de formação de palavras e pude ver que é simples e funcional, uma vez que é generalizável para as mais diversas palavras. A língua não aparenta ser tão difícil, porém continuo achando a pronúncia um desafio

Nr2: (minha visão sobre a língua...) Mudou bastante. Já não acho que seja uma língua tão complicada de se aprender ou mesmo estranha.

Nr.3 [...] minha visão foi alterada. Considerava o alemão uma língua super complexa. Hoje ainda considero super complexa, porém, por ter aprendido a lógica da formulação das palavras, passei a ter menos medo do idioma.

²⁰ Inferimos pelo teor da resposta da aluna, que ela quis se referir, metaforicamente, a uma oposição total em relação à visão anterior, que corresponderia, portanto, a uma alteração de 180 graus, e não 360

Nr.9: Muito. Achava que seria muito, muito, muito difícil aprender. Algumas vezes em que pensei em estudar alemão, cheguei a duvidar que seria capaz para isso.

Nr.10: Foi sim (*a visão foi alterada sim*). [...] a língua se tornou mais familiar, ela não parece mais tão ‘áspera’, tão difícil de ser compreendida.

Nr.13: Após a apresentação da língua alemã que tive com este curso, descobri que esta linguagem não é difícil, mas sim, uma língua com formação de palavras e frases diferentes da nossa

Nr.17: Anteriormente achava somente complicada. Hoje considero uma língua, além de muito interessante, bem objetiva e detalhada. Não considero tão complicada mais, porém é bem trabalhosa.

Foi possível observar também, nos dados da entrevista final com o grupo, uma mudança significativa das crenças, que passaram de tipalizadas para relativizadas para a maioria dos alunos. Ao serem indagados, se a visão que tinham do alemão mudou após o curso, a resposta foi quase uníssona: “mudou muito”. Dela seguiram-se comentários individuais, como, por exemplo:

Ma: porque antes eu achava que alemão..era uma língua agressiva..e..no decorrer do curso eu descobri que é só uma língua estrangeira, como qualquer outra e..não tem mais..a sensação de me assustar assim, uma pessoa falando alemão..sabe,num ta como preconceituosamente a gente acredita que esteja xingando a gente

R: [...] toda aquela parte característica de agressividade da língua se perdeu. Não parece mais ser tão grave quanto era antes. Parece que suavizou. ((inint)) habituado, mesmo.

Cr: Não sei, pra mim foi muito difícil aprender a falar.. pelos sons, mas..depois que a gente aprende, assim, a formação das palavras, até os números, né, que são enormes, aí a gente vê que não é difícil, que é até mais fácil, é lógico, né..eu acho que foi isso

D: eu acho que ((inint)) aquelas palavras enormes, que nem economista lá..

((risos))

D: ..é bem clara, né, é grande só que.. o significado é muito pontual, assim, você só juntou duas coisas que você quer dizer, então ela é bem..objetiva

Professor: e isso então mudou na sua visão..

D: é eu achava ela era complicada, né mas..é também um pouco ainda, só que é mais..é mais objetiva do que a nossa..nessa questão da formação é mais..mais direta

E: [...] pra mim..uma visão que eu tinha antes, de que o alemão era mais difícil do que o inglês, pra quem nunca ouviu a língua..pro falante latino, eu acho que ficou mais fácil, do que o inglês, do que o francês inclusive..pra um falante latino, porque são bem poucas diferenças, né, em termos de fonética. [...] a palavra Name, né.. Name ,é.. Frau..essas palavras,...du, né..você vê mais ou menos igual está no português, agora no inglês, o a pode ter o som de e, né, o p teria outro som..né..é...então..seria um pouco diferente.

Professor: a definição então da pronúncia é mais clara

E: exato

Nota-se que a alteração das crenças quanto à língua, ocorreu, preponderantemente, com a relativização da imagem do alemão como língua complexa, presente no início do curso. Alguns afirmam ter percebido que ela não é tão difícil quanto acreditavam, ou que é uma língua lógica, clara, apenas diferente, mas não difícil. Outros ainda a consideram difícil, porém não mais impossível, inatingível, como antes.

Alguns passam a refletir sobre a presença de imagens estereotipadas com relação à língua:

E: antes eu estava..quando falava.. “o que você acha da língua e da cultura alemã” eu falava “ah , eu acho complexo. Muito difícil.” E esse complexo era carregado de negatividade, porque não tinha..de mitos, né..porque não tinha exemplo nenhum, hoje eu acho complexo, mas não no sentido negativo, mas positivo, por exemplo:é..sempre achei que a língua alemã e a cultura alemã, eles eram ligados a..aquelas questões abstratas, de ficar realmente..quanto mais complexo um pensamento, uma idéia ou..ou uma área do conhecimento, melhor se adequa ao modo de ser do alemão, mas por outro lado tem coisas..e isso é até um mito mesmo, porque ..quando a gente viu aquele exemplo das siglas, né..que eles usam siglas pra um monte de coisas, ele falou até da praticidade, tudo, né.. poxa num..num é uma tendência abstrata não..eu acho que é pra tornar as coisas..mais práticas, determinadas coisas mais práticas, e isso é uma..questão..de todas culturas, tem coisa que você abstrai mais, tem coisa que você torna mais.. prático, [...] por isso..perdeu aquela idéia negativa..a questão da complexidade alemã, como eu disse..

Verificamos no excerto de **E**, que ocorreu um processo de reinterpretação da língua como **outra**. A língua não deixou de ser complexa para muitos, mas deixou de ser **estranha**. O conceito de complexo foi reinterpretado, reduzindo-se a carga negativa.

Entendemos tal reinterpretação da língua como parte do processo de aquisição de competência intercultural no sentido, por exemplo, de VOLKMANN (2002), WEIER (2002), STIERHOFER (2002), BYRAM (2002). A língua alemã, antes percebida como **estranha**, passa a ser mais percebida como **outra**, havendo revisão de estereótipos e maior sensibilização e aceitação do outro.

No sentido de ALMEIDA FILHO (1993: 7), podemos concluir que se iniciou um processo de **desestrangeirização** da língua. Entretanto, em nosso entendimento, o processo aponta não para a desestrangeirização da LE, mas para um **desestranhamento** dela, visto que a língua permanece(rá) estrangeira, porém, não mais “estranha”.

De forma geral, os alunos apontaram também para um movimento de ampliação na curiosidade e no interesse pela língua:

Cr: ((inint)) mesmo aqui na aula..eu lendo.. o enunciado do exercício, que geralmente eu não tenho todo o vocabulário, mas eu tento entender aquilo ali, eu tenho mais interesse em entender, porque eu não acho que é impossível, do jeito que eu pensava..

D: você fica mais próximo assim, igual todo mundo falou, né, você não tem mais aquela repulsa assim, pela língua alemã, você ouvia alguém falando, ouvia alguma coisa, você nem olhava..

M: acho que, como todos, cresceu o interesse, tanto pela língua quanto pela cultura, né..de você buscar..textos, tentar entender, esse negócio da palavra lá, descobrir o que aquilo quer dizer ((inint)) acho que isso modificou bastante, a questão do interesse mesmo em querer conhecer tanto a língua quanto a cultura e..até..é..o interesse assim..de querer aprender, de você ter curiosidade, né, aí eu, às vezes eu fico em casa treinando sabe, falando em voz alta com..com as meninas lá de casa, ou com minha namorada, elas não entendem nada

Aliado a esses dados, verificamos também em registro feito pela aluna-observadora, evidências de alterações e ressignificação das crenças que cederam lugar até mesmo à descrição de **prazer** pelo estudo da língua:

Décima aula (30/04): Conversei com um colega de sala. Durante a conversa ele disse-me que, antes do curso já pensava em fazer alemão por necessidade de trabalho. No entanto, quando ele se imaginava aprendendo a língua, ‘torcia o nariz’ e já achava difícil antes mesmo de conhecer, só de pensar já sentia dificuldade. Para ele, hoje, as aulas de alemão, são as únicas que dão prazer em estudar. A concepção do aluno já mudou bastante segundo ele.

Vigésima aula (04/06): ...A turma chegou a interagir para propor a continuação do curso no próximo semestre e também para indicar sites interessantes para ler e aprender um pouco mais sobre o alemão. Tais acontecimentos denotam motivação para aprender alemão. Penso que se há motivação é porque muitas idéias já foram (des)construídas. A pronúncia, os sons, a formação das palavras, antes percebidos como o grande “monstro” do idioma alemão, também se transformam em algo menos assustador:

Com relação às crenças sobre o povo alemão, os dados obtidos ao início da segunda fase, ou seja, no início do curso, revelam que ainda prevalecem algumas das crenças tipalizadas, por exemplo, as de tratar-se de um povo sério, rígido, distante, formal, disciplinado, metódico, arrogante, xenófobo, mas também algumas relativizadas como inteligente, determinado. Apresentamos, a seguir, alguns excertos que podemos considerar como evidências desse fato:

Nr.2: Creio ser um povo bem nacionalista [...]

Nr. 7: O povo alemão parece bastante sério.

Nr.9: [...] o que predomina é a questão da frieza, da dureza, severidade, disciplina e rigidez

Nr.10: Não tenho contato com eles, mas aparentam ser muito formais, frios, distantes uns dos outros.

Nr.3: O pouco que conheço deste povo me faz acreditar que são extremamente inteligentes, determinados e metódicos.

An: eu acho que os alemães, pelas informações que eu tenho, eu acho eles super inteligentes, determinados e metódicos também.e..isso é o que eu acho do povo, né, por causa dos exemplos históricos que a gente tem [...] mas eu sei que eles bebem bastante cerveja ((risos)) e.. tem um tal de chucrutes também [...]

E: eu sempre tive uma impressão do povo diferente da cultura. Uma impressão negativa, até hoje eu confesso que eu tenho uma impressão negativa

P: em que sentido negativa?

E: eu sempre achei um povo um pouco arrogante em relação a outras culturas e o pouco que eu sei da história alemã, eles nunca ficaram subjugados lá no país deles, fora em outras histórias, mas sempre uma impressão de que eles olham pra todas as outras culturas de cima pra baixo

J: [...]eu não sei, eu acho assim, eu tenho a impressão,que ele é um povo bem mais disciplinado,então essa disciplina, assim ..parece que a língua junto dá essa impressão também, da pessoa ser mais rígida no que faz [...]

Quando questionados acerca das razões para tais crenças, alguns alunos apontam para acontecimentos, sobretudo históricos, que os levaram à configuração de suas crenças.

Por exemplo:

Lu: ((inint)) o que eu aprendi na aula de história, sabe, lá na escola.., então agora, quando a gente vai falar do povo alemão a gente resgata isso, entendeu, é meio inevitável, né não tem jeito. Eu pelo menos não tenho muito conhecimento..é mais o que está ali..fossilizado, né, então você acaba resgatando aquilo, né..é meio inevitável.

Nr.13: Minha opinião se baseia no que aprende-se na escola e no que tenho visto às vezes na TV. O povo alemão é marcado por ser uma população com forte xenofobia, inteligente, com pensamento voltado para a tecnologia, disciplinados.

Ao final da segunda fase, ou seja, ao final do curso, a partir da triangulação dos registros obtidos nos questionários, na entrevista e nas anotações da aluna-observadora, verificamos que grande parte dos alunos menciona ainda manter suas crenças. Eles acreditam que isso se deve ao contato ainda restrito com o povo alemão e/ou com elementos da cultura alemã. No entanto, foi possível observar significativa ampliação da curiosidade e do interesse pela cultura-alvo (Excertos dos questionários):

Nr.18: Quanto ao preconceito e xenofobia, não pude ver nada que pudesse mudar minha visão, gostaria de saber mais sobre a cultura dos alemães.

Nr.4: Meu conhecimento não aumentou sobre o povo alemão [...] Contudo algumas experiências que a professora contou em sala, garantiram que a minha curiosidade não fosse dissipada.

Nr.6: Continuo pensando que seja um povo que, assim como os outros, possui características específicas de cultura, etc. Porém, a aprendizagem da língua fez com que meu interesse em estudar essa cultura e conhecer mais sobre esse povo aumentasse.

Além disso, nota-se a reformulação de algumas generalizações e reflexão sobre crenças tipalizadas mais comuns, por exemplo:

Nr. 12: O povo alemão é um povo tipicamente europeu, mais frio que os brasileiros, existe nos povos alemães uma fama de serem mais rígidos. Esta opinião, por se basear em vivência, não se alterou. Por outro lado, trata-se de um estereótipo e deve-se sempre desconfiar de estereótipos.

Nr.8: [...] acredito que o problema usualmente dado como presente em todo o país, como o xenofobismo, estão restritos a alguns focos de insurgência. Acredito que pelos filmes alemães que tenho visto, eles me parecem menos frios que anteriormente, ainda que a imagem de que eles sejam sérios permaneça.

Nr.17: Penso que ao invés de frios, conforme disse no questionário inicial, eles sejam mais objetivos e diretos. Isso reflete muito no padrão linguístico, gramatical e cotidiano dos alemães.

Nr.14: Continuo achando eles um pouco arrogantes, mas a aproximação com a cultura derrubou alguns mitos sobre o povo da Alemanha especialmente.

Nr.11: Perdi meu viés mais negativo sobre os falantes de alemão. Porém continuo achando-os organizados e práticos, características que considero de grande importância para todos os resultados bem sucedidos que eles alcançaram nas mais diversas áreas do saber [...]. Apesar de frios, eles possuem uma sensibilidade incrível [...]

Nr.9: Um pouco bem mais reservado, mais centrados em si mesmos, mas não no sentido negativo [...]

Nr.5: A resposta continua a mesma, acho que são pessoas fechadas [...] mas a minha simpatia e respeito pelos alemães aumentou, pelo conhecimento da língua e também pelo jeito que ela vem sendo apresentada (a professora costuma dar informações sobre os costumes e isso parece o bastante para tornar os alemães mais próximos).

Nr.3: [...] continuo a achá-los frios, objetivos e diretos. Não vejo, entretanto, essas características como negativas, encaro apenas como uma visão que tenho dessas pessoas

Nr.2: Sinceramente, não creio que esses poucos meses de aula tenham sido suficientes para criar ou modificar a minha visão pessoal a respeito desses povos. [...] No entanto, agora com uma visão já não tão crítica e até mais propensa a mudar. [...]

Nr.10: Continuo sem conhecer nenhum alemão, mas acredito que quando conhecer algum, não vou mais encará-lo com aquele preconceito, não vou mais 'preparada' para encontrar uma pessoa fria, rígida e seca.

Dados obtidos por meio de entrevista (grupo focal), também corroboram a ocorrência de alterações:

Excertos da entrevista final:

R: [...] tirou muito o tabu assim da..da minha cabeça..que eu tinha em relação ao pessoal germânico

S: eu achei que, que eles são muito educados..eu achei que não era tanto assim, eu achei que eles eram bem arrogantes assim..((inint)) danke pra tudo, Vielen Dank, aqueles negócio..

((risos))

Ma: [...] caiu um pouco do meu preconceito de achar que eles eram..sabe..aquelas pessoas..sei lá..do mal..

Em relação à ampliação de interesse dos alunos em relação à cultural alemã, são verificados aspectos evidenciadores em registros da aluna-observadora:

Vigésima-quarta-aula (15/06): (sobre a apresentação de trechos dos filmes *Good bye Lenin* e *Die fetten Jahre sind vorbei*) [...] Observei bastante interesse nos alunos para saber um pouco mais sobre a cultura alemã.

Vigésima-sétima aula (22/06)

[...] Novamente a curiosidade com relação à cultura alemã foi aflorada. Muitas perguntas que foram feitas demonstraram interesse pelo idioma e pela cultura alemã.

Sobre as razões para as mudanças nas imagens sobre a língua e o povo, os procedimentos metodológicos adotados foram apontados pela maioria como tendo sido determinantes.

(Questão: “Sua visão da língua foi alterada após o curso? O que contribuiu para isso?”):

Nr. 2: Sim. [...] A didática e dinamicidade nas aulas contribuíram para isso

Nr.4: Sim. [...] a língua me fascinou. Acredito que a maior responsável foi a professora, que nos fez acreditar que o alemão não era tão difícil quanto parecia.

Nr.6: Sim. As aulas foram o motivo principal para que o meu interesse sobre essa língua aumentasse, uma vez que foram muito motivadoras.

Nr.11: Sim. Com as aulas e com as discussões realizadas em sala pude ampliar a minha percepção sobre a cultura e a língua alemã [...]

Nr.14: Sim e muito. [...]A metodologia da professora e aproximação com a língua contribuíram.

Postulamos que muitas das imagens de natureza negativa, como a de língua “difícil”, ou de povo “frio”, devem-se, comumente, a uma má compreensão das diferenças existentes

entre os povos e as culturas. Tal percepção foi apontada por ROZENFELD (2007), que afirma:

Propomos, a partir da fundamentação teórica de *crenças*, do *estranho* em relação dicotômica ao *próprio* e de *competência intercultural*, que as crenças tipalizadas e comparativas quanto à língua e cultura-alvo se originam, muitas vezes, do fato de não haver ainda uma boa compreensão das particularidades da língua e cultura-alvo. Dessa forma, inferimos que as crenças tipalizadas sobre a língua e cultura-alvo se encontram inseridas no início do processo de aquisição de CI. O desvelamento das crenças, no sentido de sua conscientização, é parte necessária desse processo: a partir dele, será possível (re)avaliar padrões culturais da outra e da própria cultura, reformular conceitos e refletir sobre a própria identidade cultural. (ROZENFELD 2007:178-179)

6. Considerações finais

Este trabalho teve como objetivo discutir a importância de um percurso de **desestranhamento** em relação ao idioma (e por abrangência, em relação a características do povo) alemão, no processo de ensino e aprendizagem, sob a perspectiva de teorias de ensino e da competência intercultural, bem como da noção de **outro** e de **estranho** em relação dicotômica à de **próprio**.

As reflexões nele apresentadas foram baseadas nos trabalhos de ROZENFELD (2007) e ROZENFELD/ VIANA (2008), que abordam resultados de análise de crenças acerca da língua alemã e da cultura-alvo, reveladas em uma pesquisa com estudantes de uma universidade pública, interessados em estudar alemão, e com estudantes/aprendizes de um curso de alemão para iniciantes.

Postulamos neste trabalho que, no ensino de alemão como língua estrangeira, seja considerada e abordada a possível existência de imagens prévias estereotipadas sobre a língua e a cultura-alvo, que podem ser nocivas ao processo de aprendizagem. Por essa razão, defendemos que o ensino intercultural seja privilegiado, tendo como pilares o desenvolvimento da competência intercultural, que envolve inicialmente, no caso desse idioma, a necessidade de um processo de **desestranhamento** do outro, de reflexão e conhecimento acerca do próprio, de entendimento e diálogo entre culturas e de aceitação de diferenças. Defendemos, ainda, que o **desestranhamento** em relação à língua e a membros da cultura alemã sejam considerados no estabelecimento de

objetivos de ensino e de procedimentos metodológicos, como parte do desenvolvimento de competência intercultural.

O professor deve considerar o fato de que muitos de seus alunos iniciam a aprendizagem de alemão imbuídos de imagens de natureza estereotipada com relação à língua e ao povo. A existência de estereótipos entre os alunos já foi apontada em investigações científicas como prejudicial à aprendizagem de LE. Assim, é importante que o professor reflita sobre tal fato e o considere no âmbito do estabelecimento dos procedimentos metodológicos, buscando aqueles que possam levar os alunos à reflexão crítica sobre suas crenças, à sensibilização em relação a diferenças na forma de pensar dos membros da cultura-alvo, ao **desestranhamento** do outro e à desconstrução de bloqueios e estereótipos.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes. *Dimensões comunicativas no ensino de línguas*. Campinas: Pontes, 2008, 73 p.
- BAUSINGER, Hermann. Das Bild der Fremde in der Alltagskultur. In: WIERLACHER, A. ALBRECHT, C. *Fremdgänge: eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Bonn: Internationes, 1998, 94-96.
- BRUN, Millena. (Re)construção identitária no contexto da aprendizagem de Línguas Estrangeiras. In: MOTA, K.; SCHEYRL, D. (Orgs.) *Recortes interculturais na sala de aula de línguas estrangeiras*. Salvador: EDUFBA, 2004, 73-104.
- BYRAM, Michael. Assessing intercultural competence in language teaching. *Sprogforum*, København, v. 6, n. 18, 2000, 8 – 13.
- <http://inet.dpb.dpu.dk/infodok/sprogforum/Espr18/byram.html> (26/02/2011)
- CANALE, Michael; SWAIN, Merrill. Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing. *Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, v.1, n.1, 1980, .1-47
- DORNBUSCH, Claudia. O olhar estrangeiro. *Pandaemonium Germanicum*, n.2, 1998, 13-21.
- HAUSSTEIN, Alexandra. Interkulturelle Kompetenz – Theoretische Analyse und Beschreibung eines Kompetenzfeldes. *DaF-Brücke: Zeitschrift der Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer Lateinamerikas*. Mexico, n. 7, 2005, 9-14.
- HOGREBE, Wolfram. Die Epistemische Bedeutung des Fremden. In: WIERLACHER, Alois. ALBRECHT, Corinna. *Fremdgänge: eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Bonn: Internationes, 1998, 103-109.
- HYMES, Dell. On communicative competence. In: PRIDE, J.B.; HOLMES, J. (Eds.) *Sociolinguistics*. Harmondsworth: Penguin, 1972, 269-293.

- IERVOLINO, S.A.; PELICIONI, M.C.F. A utilização do grupo focal como metodologia qualitativa na promoção da saúde. Ver. Esc Enf USP, v. 35, n.2, p.115-21, jun, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/reeusp/v35n2/v35n2a03.pdf>. Acesso em abril de 2011.
- KRAMSCH, Claire. *Context and culture in language teaching*. Oxford: Oup, 1993, 304 p.
- KRUSCHE, Dietrich; GROSSKLAUS, Götz; WIERLACHER, Alois. (Hrsg.). *Hermeneutik der Fremde*. München: Iudicium, 1990, 282p.
- MOITA LOPES, L. P. *Oficina de Lingüística Aplicada: a natureza social e educacional dos processos de ensino/aprendizagem de línguas*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- MOTA, Katia. SCHEYRL, Denise. (Orgs.) *Recortes interculturais na sala de aula de línguas estrangeiras*. Salvador: Edufba, 2004, 21-34.
- PIRES, M.C.A; ROHRMANN, L. *Sprachbrücke: Deutsch als Fremdsprache-manual do professor*. São Paulo: EPU, 1990, 219 p.
- ROZENFELD, Cibele. C.F. *Crenças sobre uma língua e cultura-alvo (alemã) em dimensão intercultural de ensino de língua estrangeira*. Dissertação de Mestrado. UFSCAR, São Carlos, 2007.
- ROZENFELD, Cibele. C.F. e VIANA, Nelson. Eu acho o alemão uma língua... e o povo ...: crenças de alunos sobre a língua e cultura-alvo. *Projekt*, n. 46, 2008, 50-53.
- STIERTORFER, K. Literatur und Interkulturelle Kompetenz. In: VOLKMANN, L.; STIERTORFER, K.; GEHRING, W. (Hrsg.) *Interkulturelle Kompetenz: Konzepte und Praxis des Unterrichts*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2002, 119- 141.
- VIANA, Nelson. *Sotaque Cultural: uma proposta para compreensão de traços culturais (re)velados na interação em Língua Estrangeira*. 2003. 319f. Tese de Doutorado. UFMG, Belo Horizonte, 2003.
- VOLKMANN, Laurenz. Aspekte und Dimensionen interkultureller Kompetenz. In: VOLKMANN,L; STIERTORFER,K; GEHRING, W. (Hrsg.) *Interkulturelle Kompetenz: Konzepte und Praxis des Unterrichts*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2002, 11-48.
- VOLLMUTH, Isabel. Möglichkeiten der Initiation interkultureller Lernprozesse im Englischunterricht an der Grundschule. In: VOLKMANN, L.; STIERTORFER,K.; GEHRING, W. (Hrsg.) *Interkulturelle Kompetenz: Konzepte und Praxis des Unterrichts*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, 49-68.
- WEIER, Ursula. Interkulturelles Lernen und Stereotype englischer Alltagskultur. In: VOLKMANN, L.; STIERTORFER, K.; GEHRING, W. (Hrsg.) *Interkulturelle Kompetenz: Konzepte und Praxis des Unterrichts*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, 165-191.
- WEINRICH, Harald. Fremdsprachen als fremde Sprachen. In: WIERLACHER, Alois; ALBRECHT, Corinna. *Fremdgänge: eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Bonn, Internationes, 1998, 15-19.
- WIDDOWSON, H.G. *Teaching language as communication*. Oxford: OUP, 1978, 168p.
- WIERLACHER, Alois; ALBRECHT, Corinna. *Fremdgänge: eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Bonn: Internationes, 1998, 9-10.
- WIERLACHER, Alois; STÖTZEL, G. Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution. *Akten des III. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik*, Düsseldorf , 1994.
- ZINK BOLOGNINI, Carmen. Estereótipos e ensino intercultural. *Projekt*, n. 10, 1993, 21-25.

Recebido em 01/03/2011

Aprovado em 15/04/2011