

# Apresentação

Edição Comemorativa – 15 anos

A *Pandaemonium Germanicum* completa, neste ano de 2012, quinze anos de existência. Nossa homenagem aos criadores da revista bem como uma breve narrativa de seu périplo até este momento já foram feitas em junho de 2011, na *Apresentação* do número 17, por ocasião da inclusão do nosso periódico na Coleção SciELO. Neste número 19 escolhemos comemorar tornando acessíveis a pesquisadores e estudantes de língua portuguesa importantes reflexões produzidas no âmbito da germanística e dos estudos da tradução: apresentamos assim a tradução inédita de três artigos de referência, que introduzem neste número as seções temáticas correspondentes.

Abre a Seção de Literatura o artigo *Aspectos Cognitivos da Literatura*, de Axel GELLHAUS. O autor considera que o texto literário possui uma função cognitiva específica, diversa do pensamento conceitual e abstrato, por oferecer modelos de ação humana e de percepção do mundo. Nessa concepção, o texto literário seria resultado de um processo de síntese que possibilita ao leitor a rápida identificação e articulação de experiências humanas complexas. GELLHAUS também observa que o aspecto cognitivo da literatura é um tema profícuo para futuros estudos, uma vez que nem as ciências da cognição nem os estudos literários desenvolveram, até o momento, pesquisas sistemáticas sobre a questão.

Indiretamente, outros artigos dessa seção também abordam o problema colocado por Gellhaus, na medida em que discutem as concepções de literatura e de estética implícitas nas obras analisadas. No texto *Musil's Idea of Poetic Mastership and Responsibility, Or: Törless as his First Attempt to Become a Serious Writer*, Kathrin ROSENFELD defende a ideia de que a concepção de literatura de Robert Musil já começa a se delinear em seu primeiro livro, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, publicado em 1906. ROSENFELD relaciona o texto de Musil a anotações pessoais do autor sobre as escolhas e atitudes do escritor e aponta a recusa de Musil a colocar a literatura a serviço de um programa político. Na interpretação da autora, *Törless* seria um *alter ego* de Musil, na medida em que representa o esteta, exemplo a *não* ser seguido pelo verdadeiro escritor, que deveria buscar o equilíbrio entre percepção sensitiva e rigor intelectual.

## Apresentação

O artigo *Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo*, de Michael KORFMANN, por sua vez, analisa duas realizações midiáticas do texto *Da aurora à meia-noite*, de Georg Kaiser. Tanto a encenação quanto a transposição do drama de Kaiser para o meio fílmico foram feitas pelo diretor Karl Heinz Martin que, porém, não se limitou a “filmar teatro”, mas procurou traduzir a estética expressionista de forma diversa em cada uma das mídias. O artigo também discute o lugar do filme *Da aurora à meia-noite* no âmbito da reflexão sobre o cinema expressionista.

A tensão entre o dito e o não-dito na poesia é tema da discussão realizada por Maurício Mendonça CARDOZO em *A Obscuridade do Poético em Paul Celan*, artigo que analisa o conjunto de anotações e rascunhos de Celan encontrados em seu espólio e reunidos sob o título *Sobre a obscuridade do poético*. Parte das ideias presentes nessas notas foi incorporada por Celan em *Der Meridian*, seu famoso discurso em agradecimento ao prêmio Büchner, mas, como mostra Cardozo, o ensaio planejado por Celan constituía uma discussão muito mais longa sobre a questão da obscuridade na poesia.

O romance *As Afinidades Eletivas* é objeto do artigo de Markus LASCH, “*As suas obras o abandonam, como os pássaros o ninho em que foram chocados*”: sobre arte, renúncia e morte em *As afinidades eletivas*. O autor apoia sua interpretação no ensaio de Walter Benjamin sobre o romance e compreende a renúncia como um dos pontos centrais de *Afinidades Eletivas* e da estética goetheana. A renúncia é considerada um componente trágico do texto, talvez do mesmo teor do que se encontra no *Fausto* e em outros textos do escritor alemão. Mirella GUIDOTTI, por sua vez, autora do artigo *A construção do olhar: a Viagem à Itália, de Goethe*, mostra que o texto de Goethe, publicado somente em 1816-1817, não pretende ser apenas um relato de experiência, mas a apresentação de um itinerário percorrido pelo autor até sua completa transformação como pessoa e como artista. Segundo a autora, nesse período inicia-se a construção de uma estética de Goethe, não como um conjunto abstrato de ideias sobre a arte, mas como um aprendizado de observação atenta da beleza.

O primeiro texto da Seção de Língua, *Linguagem e comunicação na era digital*, de Peter SCHLOBINSKI, é a tradução do discurso do autor pelo recebimento do Prêmio Konrad Duden, na cidade de Mannheim, em março de 2012. SCHLOBINSKI traça um

breve histórico das transformações midiáticas ocorridas até os dias de hoje, para então se perguntar sobre a especificidade do que se chama de comunicação digital. O uso de *smartphones* e a transformação de mensagens de voz em mensagens de texto, conversas em *chats*, textos em escrita gótica escaneados e reconhecidos por programas específicos, diálogos no *facebook*, *Second Life* e nos jogos do *World of Warcraft* – em suma, o aceleradíssimo desenvolvimento das formas de comunicação na internet é um dos aspectos sobre os quais Schlobinski tece considerações com base nas suas pesquisas.

No texto *Advérbios modalizadores discursivos, advérbios de comentário avaliativos ou palavras modais?*, Janaína LOPES SALGADO apresenta um estudo contrastivo alemão-português do item lexical advérbio. Intrigada com a variedade de categorizações gramaticais do advérbio encontradas nas gramáticas, a autora empreende uma investigação minuciosa sobre a natureza heterogênea do advérbio em abordagens gramaticais de cunho pragmático, no intuito de apreender a origem de tal complexidade. Baseada em estudos sobre modalizadores do discurso desenvolvidos por Castilho para o português brasileiro, e por Helbig & Buscha e pela equipe da Duden-Grammatik para o alemão, a pesquisadora conclui que a interpretação pragmática do advérbio no discurso é responsável pela reclassificação do advérbio nas gramáticas atuais.

A tradução do artigo de Mary SNELL-HORNBY, *A “estrangeirização” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução?*, abre a Seção de Estudos da Tradução, trata da recepção de Schleiermacher por Lawrence Venuti, teórico americano, e pretende oferecer subsídios para a discussão da obra de Schleiermacher no Brasil. Schleiermacher tem sido citado no âmbito dos Estudos da Tradução não a partir do ensaio *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, escrito em 1813, mas muito frequentemente apenas a partir da leitura feita por Venuti, cuja obra é bastante conhecida no Brasil. Snell-Hornby questiona Venuti e procura apontar os aspectos da obra de Schleiermacher que, a seu ver, não foram devidamente considerados pelo teórico americano.

A reflexão do século XIX sobre tradução comparece também no trabalho *Robert Schumann e a tradução: criação poética, simultaneidade e movimento*, de João AZENHA JR., que examina os *Escritos sobre a música e os músicos* de Schumann, com especial interesse pelas resenhas que o compositor redigiu entre 1834 e 1836. O texto identifica

## Apresentação

as principais linhas de reflexão sobre linguagem e tradução que se desenvolveram na Alemanha entre o final do século XVIII e o início do século XIX, ressaltando o aspecto do **movimento**: este pode caracterizar tanto o sujeito que vai e vem entre diferentes sistemas sígnicos e linguísticos quanto o produto da tradução, que une em si passado, presente e futuro.

No texto *Desafios à tradução do texto satírico: alguns exemplos de Dritte Walpurgisnacht, de Karl Kraus*, Renato ZWICK discute problemas, critérios e soluções de tradução de textos que satirizam o discurso político e se utilizam não apenas de intrincadas referências literárias – como a *Klassische Walpurgisnacht*, da segunda parte do Fausto de Goethe –, como também de recursos retóricos e poéticos como metáforas, trocadilhos, neologismos, aliteraões e “variações de ditos, provérbios, máximas e lugares-comuns.”

Este número se encerra com a resenha de Douglas POMPEU sobre o livro *Stimmungen Lesen*, de Hans Ulrich GUMBRECHT, lançado na Alemanha em 2011.

Agradecemos mais uma vez aos nossos autores e pareceristas, e esperamos que a leitura deste número comemorativo seja proveitosa a todos.

*Juliana P. Perez e Masa Nomura,*

*22 de julho de 2012*

# Geleitwort

Jubiläumsausgabe – 15 Jahre

Die Zeitschrift *Pandaemonium Germanicum* feiert im Jahr 2012 ihr fünfzehnjähriges Bestehen. In dem *Geleitwort* der Ausgabe Nr. 17 wurden im Juni 2011 bereits die Gründer gewürdigt und ein kurzer Rückblick über den bisherigen Werdegang der Zeitschrift gehalten. Seinerzeit war unsere Zeitschrift gerade in der Sammlung SciELO Brasil (Scientific Electronic Library Online) aufgenommen worden. In der vorliegenden Ausgabe Nr. 19 feiern wir das Jubiläum nun dadurch, dass wir portugiesischsprachigen Forschern und Lernern wichtige Arbeiten aus der Germanistik und der deutschsprachigen Translationswissenschaft vorstellen. Aus diesem Grund haben wir bisher unveröffentlichte Übersetzungen von grundlegenden Aufsätzen zusammengestellt, die in dieser Ausgabe die jeweiligen Sektionen einleiten.

Die literaturwissenschaftliche Sektion wird mit dem Aufsatz *Aspectos Cognitivos da Literatura* [Kognitive Aspekte der Literatur] von Axel GELLHAUS eröffnet. Der Autor geht davon aus, dass der literarische Text über eine bestimmte kognitive Funktion verfügt, die sich insofern von dem konzeptuellen und abstrakten Denken unterscheidet, als sie Modelle für das menschliche Handeln und die Wahrnehmung von Realität bietet. Dieser Auffassung nach ist der literarische Text das Ergebnis einer Syntheseleistung, die den Lesern die schnelle Erkennung und die Artikulation komplexer menschlicher Erfahrungen ermöglicht. GELLHAUS merkt auch an, dass der kognitive Aspekt der Literatur ein fruchtbares Thema für künftige Forschungsarbeiten ist, da bisher weder die Kognitionswissenschaft noch die Literaturwissenschaft das Thema systematisch erforscht haben.

Indirekt gehen die anderen Beiträge dieser Sektion auch auf das von Gellhaus besprochene Thema ein, da sie die in den analysierten Werken implizit enthaltenen literarischen und ästhetischen Konzeptionen besprechen. Im Aufsatz *Musil's Idea of Poetic Mastership and Responsibility, Or: Törless as his First Attempt to Become a Serious Writer* vertritt Kathrin ROSENFELD die Auffassung, dass Robert Musils Literaturkonzeption bereits in seinem ersten, 1906 veröffentlichten Buch *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* erkennbar ist. ROSENFELD stellt Verbindungen

zwischen Musils Text und persönlichen Aufzeichnungen des Autors über seine Entscheidungen und Einstellungen her und unterstreicht, dass Musil sich weigerte, die Literatur einem politischen Programm unterzuordnen. Sie interpretiert *Törless* als einen von Musils *Alter Ego*, da er den Ästheteten darstellt, also ein Vorbild, das vom wahren Autor *nicht* nachzuahmen sei; er solle eher das Gleichgewicht zwischen sinnlicher Wahrnehmung und intellektueller Sorgfalt suchen.

In Michael KOREFMANNs Beitrag *Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo* [Von morgens bis mitternachts und die Frage der Intermedialität im Expressionismus] werden wiederum zwei verschiedene Inszenierungen von Georg Kaisers Bühnenstück *Von morgens bis mitternachts* besprochen. Sowohl das Schauspiel als auch die Adaption des Dramas als Spielfilm tragen die Handschrift des Regisseurs Karl Heinz Martin, der sich jedoch nicht darauf beschränkte, eine „Theateraufführung zu filmen“, sondern versuchte, die expressionistische Ästhetik in dem jeweiligen Medium umzusetzen. Im Aufsatz wird auch besprochen, welchen Platz der Film *Von morgens bis mitternachts* im Kontext der Diskussion über expressionistische Filme einnimmt.

Die durch das im Gedicht Gesagte und Nichtgesagte erzeugte Spannung steht im Vordergrund von Maurício Mendonça CARDOZOS Analysen in *A Obscuridade do Poético em Paul Celan* [Die Dunkelheit des Dichterischen bei Paul Celan]. In diesem Beitrag werden Celans Notizen und Skizzen, die in seinem Nachlass aufgefunden und mit dem Titel *Von der Dunkelheit des Dichterischen* veröffentlicht wurden, besprochen. Einige der in diesen Notizen enthaltenen Gedanken wurden von Celan in seiner berühmten Büchnerpreis-Rede *Der Meridian* aufgegriffen. Wie Cardozo zeigt, lag dem von Celan geplanten Text allerdings eine viel umfassendere Diskussion über die Dunkelheit in der Dichtung zugrunde.

Der Roman *Die Wahlverwandtschaften* ist Gegenstand des Beitrag von Markus LASCH “*As suas obras o abandonam, como os pássaros o ninho em que foram chocados*”: *sobre arte, renúncia e morte em As afinidades eletivas* [„Seine Werke verlassen ihn so wie die Vögel das Nest, worin sie ausgebrütet worden“: über Kunst, Verzicht und Tod in *Die Wahlverwandtschaften*]. Der Autor stützt seine Interpretation auf Walter Benjamins Aufsatz über den Roman und sieht den Verzicht als einen der zentralen Aspekte von *Die Wahlverwandtschaften* und Goethes Ästhetik. Der Verzicht

wird als eine tragische Komponente des Textes verstanden, vielleicht in ähnlicher Weise wie im *Faust* und in anderen Werken Goethes. Mirella GUIDOTTI, die Autorin des Beitrags *A construção do olhar: a Viagem à Itália, de Goethe* [Die Schulung des Blicks: Goethes Italienische Reise] zeigt wiederum, dass Goethes erst 1816-1817 veröffentlichter Text nicht nur ein Erfahrungsbericht, sondern die vom Autor durchgeführten Reise bis hin zu seiner vollständigen Wandlung als Mensch und als Künstler darstellen soll. Die Autorin vertritt die Auffassung, dass sich Goethes Ästhetik in dieser Zeit herausbildet, und zwar nicht durch eine abstrakte Ansammlung von Vorstellungen über die Kunst, sondern durch das Erlernen der Fähigkeit, die Schönheit aufmerksam zu beobachten.

Der erste Aufsatz der sprachwissenschaftlichen Sektion ist die Übersetzung der Preisrede *Sprache und Kommunikation im digitalen Zeitalter*, von Peter SCHLOBINSKI, die er anlässlich der Verleihung des Konrad-Duden-Preises der Stadt Mannheim im März 2012 hielt. SCHLOBINSKI bietet einen kurzen historischen Überblick über die Wandlung der Medien bis zum heutigen Zeitalter und beschreibt anschließend Besonderheiten der „digitalen Kommunikation“: von der Nutzung von *Smartphones*, der Umwandlung von Sprach- in Textnachrichten, *chat*-Gesprächen, eingescannten Texte in Frakturschrift mit anschließender OCR-Texterkennung bis hin zu Dialogen im *Facebook*, *Second Life* und in den *World of Warcraft*-Spielen. Schlobinski befasst sich in verschiedenen Forschungsarbeiten mit der rasanten Entwicklung der Kommunikationsformen im Internet.

Im Beitrag *Advérbios modalizadores discursivos, advérbios de comentário avaliativos ou palavras modais?* [Diskursive Modaladverbien, bewertende Kommentaradverbien oder Modalwörter?] stellt Janaína LOPES SALGADO eine Untersuchung der Wortart Adverbien im deutsch-portugiesischen Vergleich vor. Um der Vielfalt der grammatischen Kategorien für Adverbien in den verschiedenen Grammatiken auf den Grund zu gehen, beschreibt sie akribisch die heterogene Einordnung von Adverbien in verschiedenen pragmatisch orientierten Grammatikansätzen und versucht den Ursprung dieser Komplexität darzustellen. Durch den Vergleich der Ansätze von Castilho zu diskursiven Modaladverbien im brasilianischen Portugiesisch und von Helbig & Buscha und den Forschern der Duden-Grammatik für das Deutsche kommt die Autorin zu dem Schluss, dass die

pragmatische Interpretation des Adverbs im Diskurs zu einer neuen Einordnung des Adverbs in den aktuellen Grammatiken geführt hat.

Die translationswissenschaftliche Sektion wird von Mary SNELL-HORNBYs Aufsatz *Venutis 'foreignization': Das Erbe von Friedrich Schleiermacher in der Translationswissenschaft?* eingeleitet, in dem die von dem US-amerikanischen Wissenschaftler Lawrence Venuti beeinflusste Rezeption Schleiermachers kritisch beleuchtet wird. Mit der portugiesischsprachigen Übersetzung soll ein Beitrag zur Diskussion über Schleiermachers Werk in Brasilien geleistet werden. Schleiermacher wird in der nicht-deutschsprachigen Translationswissenschaft oft nicht über die 1813 verfasste Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* rezipiert, sondern über Venutis Schriften, die in Brasilien sehr verbreitet sind. SNELL-HORNBY hinterfragt Venutis Lesart und zeigt anhand einzelner Textstellen, dass Venuti Schleiermachers Gedanken teilweise verzerrt wiedergegeben hat.

Die Reflexionen zur Übersetzung im 19. Jahrhundert stehen auch im Beitrag *Robert Schumann e a tradução: criação poética, simultaneidade e movimento* [Robert Schumann und die Übersetzung: Dichtung, Gleichzeitigkeit und Bewegung] von João AZENHA JR. im Vordergrund. Der Autor nimmt Schumanns *Schriften über Musik und über Musiker* unter die Lupe, insbesondere die Rezensionen, die der Komponist zwischen 1834 und 1836 verfasst hat. Im Aufsatz werden die wichtigsten Ausführungen zu Sprache und Übersetzung, die in Deutschland zwischen Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden, dargestellt, wobei insbesondere die **Bewegung** im Vordergrund steht. Die Bewegung kann sich sowohl auf einen Menschen beziehen, der in verschiedenen Zeichen- und Sprachsystemen zu Hause ist, als auch auf das Ergebnis des Übersetzungsprozesses, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich vereint.

Im Beitrag *Desafios à tradução do texto satírico: alguns exemplos de Dritte Walpurgisnacht, de Karl Kraus* [Herausforderungen der Übersetzung eines satirischen Textes: einige Beispiele aus der Dritten Walpurgisnacht von Karl Kraus] bespricht Renato ZWICK Schwierigkeiten, Kriterien und Lösungen für die Übersetzung von Texten, die den politischen Diskurs satirisieren, sehr komplexe literarische Verweise enthalten – wie die *Klassische Walpurgisnacht* aus Goethes Faust II –, sowie rhetorische Figuren wie Metaphern, Wortspiele, Neologismen, Alliterationen und abgewandelte Sprüche, Sprichwörter, Maximen und Allgemeinplätze.

## Geleitwort

Diese Ausgabe schließt mit Douglas POMPEUS Rezension über das 2011 in Deutschland erschienene Buch *Stimmungen Lesen* von Hans Ulrich GUMBRECHT.

Wir danken erneut unseren Autoren und Gutachtern und wünschen allen eine angenehme Lektüre dieser Jubiläumsausgabe.

*Juliana P. Perez und Masa Nomura*

*22. Juli 2012*

[übersetzt von Tinka Reichmann]

# Aspectos cognitivos da literatura

Cognitive Aspects of Literature

Axel Gellhaus\*

**Abstract:** The article presents theoretical questions to be further developed in future research about the cognitive aspects of literature. The author considers the literary text to have a specific cognitive function that differs from the conceptual and abstract thinking and offers to the readership models for human actions and for the perception of the world.

**Key-words:** Literature; Cognition; Theory of Literature

**Resumo:** O artigo apresenta uma reflexão teórica, a ser desenvolvida em futuras pesquisas, sobre os aspectos cognitivos da literatura. Considera-se que o texto literário possui uma função cognitiva específica, diversa do pensamento conceitual e abstrato, e oferece ao leitor modelos de ação humana e de percepção do mundo.

**Palavras-Chave:** Literatura; Cognição; Teoria literária

## Introdução da tradutora

Apresentamos o texto da palestra de Axel Gellhaus sobre os Aspectos Cognitivos da Literatura. A palestra foi ministrada no âmbito do encontro *Neuroästhetik. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet* [Neuroestética. Perspectivas para um campo de pesquisas interdisciplinar], realizado em janeiro de 2010, na RWTH-Aachen, em Aachen, na Alemanha. O tema do encontro pode surpreender o leitor brasileiro ainda não familiarizado com os diálogos interdisciplinares entre as Ciências Humanas e as Neurociências. Em que pesem alguns modismos, reduções e exageros com relação à potencialidade de explicações que podem ser

---

\* Professor titular do *Germanistisches Institut* da RWTH-Aachen. Email: [a.gellhaus@germlit.rwth-aachen.de](mailto:a.gellhaus@germlit.rwth-aachen.de)

Agradecemos ao autor a cessão dos direitos para esta tradução. O texto em alemão foi publicado no livro: *Kognitive Aspekte der Literatur*. In: HERRMANN, Karin (Hg.). *Neuroästhetik. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet*. Beiträge des Impuls-Workshops am 15. und 16. Januar 2010 in Aachen. Kassel 2011 (= Studien des Aachener Kompetenzzentrums für Wissenschaftsgeschichte 10). S. 77-86.

dadas pelas neurociências aos mais diversos fenômenos, há um diálogo sério e profícuo entre os dois âmbitos do saber, sobretudo nos EUA, na Inglaterra e na Alemanha.

O texto de Gellhaus oferece pontos de reflexão para a elaboração de uma possível teoria sobre as relações entre a literatura, as artes e a cognição. Suas reflexões partem, sobretudo, de seu trabalho como editor das edições críticas de autores como Schiller, Paul Celan e Ernst Meister, e de suas pesquisas sobre os processos de gênese de textos literários, na área de estudos chamada, na Alemanha, de *Textgenetik* [Genética do texto].

Axel Gellhaus nasceu em Düsseldorf, em 1950. Estudou Germanística, Filosofia, Literatura Comparada, História da Arte e Pedagogia na Universidade de Bonn; na mesma Universidade foi colaborador da *Schiller Nationalausgabe*, sob a coordenação de Norbert Oellers, trabalhando na edição do volume 32 (Schillers Briefe 1803-1805), e obteve o título de doutor em Germanística, Filosofia e Pedagogia. Ainda em Bonn, foi colaborador de Beda Allemann na edição histórico-crítica das obras de Paul Celan, a chamada Bonner Celan-Ausgabe, cuja responsabilidade assumiu, com Rolf Bücher, em 1993. Desde 1997, é professor titular do *Germanistisches Institut* [Instituto de Germanística] da RWTH-Aachen; também é pesquisador do projeto [Brain/Concept/Writing](#).

Esperamos, com esta tradução, fomentar a discussão sobre as relações entre literatura e cognição no Brasil e oferecer subsídios para futuras pesquisas sobre o tema.

**Juliana P. Perez**  
**Universidade de São Paulo**

# Aspectos cognitivos da literatura

Axel Gellhaus

A questão da função cognitiva da literatura não é um tema amplamente discutido nem sequer nos Estudos Literários<sup>i</sup>, tanto menos é de se supor que nas Ciências da Cognição já estabelecidas haja consciência dos aspectos cognitivos dos textos literários. São admitidas a função da literatura como meio de entretenimento e como instrumento de uma didática – desde a Antiguidade –, a função como meio de comunicação social, há algumas décadas e, mais recentemente, também como meio de articulação do emocional (FU Berlin: *Languages of Emotion*).<sup>ii</sup> O conceito pós-estruturalista<sup>1</sup> de *Episteme* (*épistémè*), que às vezes também é aplicado à literatura, não contribuiu para uma formulação precisa de suas funções cognitivas. Na verdade, o aspecto de sua relevância para o conhecimento [*Erkenntnis*] foi tratado pela Estética filosófica por mais de dois séculos, mas o patamar que a arte como órgão de conhecimento atingiu no início do século XIX, na filosofia idealista de Schelling, nunca mais foi alcançado nem mesmo na Estética. Antes se vê confirmada a famosa e famigerada frase de Hegel sobre o “fim da arte”, na medida em que raramente é concedido às artes um papel de liderança intelectual e, na arquitetura interna da consciência científica de hoje, a arte se encontra novamente sobretudo no quarto dos brinquedos, limitada às grades mais ou menos vazadas da sua – assim chamada desde Kant – “autonomia”. Aqui ela tem liberdade para se “realizar”, em geral, sem precisar temer um juízo moral ou científico. A arte joga e, normalmente, seus protagonistas não precisam temer nenhuma consequência séria, enquanto eles não se encontrarem em um sistema social totalitário. Então, sem dúvida, mostra-se *ex negativo* um potencial para o qual as culturas midiáticas ocidentais

<sup>i</sup> O termo *Literaturwissenschaft*, ao pé da letra, Ciência da Literatura, foi traduzido neste texto por *estudos literários*, por ser esta a expressão mais utilizada atualmente no meio acadêmico brasileiro. [N. d. T.]

<sup>ii</sup> O autor se refere ao Cluster *Languages of Emotion*, sediado na Freie Universität de Berlin. Cf. <http://www.languages-of-emotion.de/> (acesso 20/07/2012). N. d. T.

<sup>1</sup> Como conceito em sentido estrito ‘Episteme’ não é nem mesmo definida pelo seu inventor Foucault.

parecem ter perdido toda a sensibilidade. Além disso, representantes da teoria do sistema diagnosticaram que as formas da literatura, por exemplo, estão inteiramente cristalizadas há muito tempo e a continuação são apenas variações e diferenciações do já conhecido. As ciências tradicionais que se ocupam com questões da arte rapidamente deslizam, em seu prestígio social e na consciência da *scientific community*, para as proximidades de uma pedagogia de museu: como história dos problemas, história das mentalidades ou das culturas, elas se vêem no papel de um paleontólogo ou arqueólogo de um saber petrificado que se tornou obsoleto ou inútil como saber positivo sobre o mundo e cujo valor de entretenimento e compreensibilidade diminuem conforme o grau de sua distância temporal.

Entretanto, uma aproximação entre as ciências da cognição e as artes acontece – a despeito das tendências uniformizantes da grande mídia – de duas formas: nos últimos anos, na trilha do *narrative turn* – não apenas – dos estudos literários, os aspectos cognitivos ganham cada vez mais espaço na análise de procedimentos literários.<sup>2</sup> Por outro lado, nesse meio tempo, a pergunta sobre quão literária é a nossa consciência não apenas na composição da literatura, mas também na (re)construção de nexos de experiência também ocupa a pesquisa cerebral séria.<sup>3</sup> Em que medida a consciência recorre a modelos literários sem saber e sem refletir? A psicologia e as ciências da comunicação trabalham há muito tempo com o conceito de esquema; mas até agora o papel das artes na prefiguração de tais esquemas como abstração de experiência mal começou a ser examinado – nem mesmo pelos Estudos das Artes, por exemplo, a partir do material concreto da gênese das obras.<sup>4</sup>

Que no decorrer de sua recepção textos originalmente literários – isto é, articulações individuais de experiências no mais alto grau –, tenham se tornado exemplo, esquema e, em alguns casos, até cliché pode ser facilmente mostrado. Mas a

---

<sup>2</sup> A partir dos estudos literários anglo-americanos expande-se aos poucos a influência de uma ciência da literatura e das artes na linha cognitiva. Cf. por exemplo STOCKWELL (2002); ELSNER-FRICK (2004), HUBER-WINKO (2009).

<sup>3</sup> Cf. TURNER (1997), prefácio: “*Story is a basic principle of mind. Most of our experience, our knowledge, and our thinking is organized as stories. The mental scope of story is magnified by projection – one story helps us make sense of another. The projection of one story onto another is parable, a basic cognitive principle that shows up everywhere, from simple actions like telling time to complex literary creations like Proust’s À la recherche du temps perdu*”.

<sup>4</sup> Nesse sentido, a posição mais avançada é a de Gottfried Boehm, que analisa os mecanismos da criação (imagética) de sentido a partir do material da história da arte. Cf. BOEHM (2007).

aplicabilidade do esquema no contexto da comunicação social e para a objetivação de atos de pensamento está limitada aos casos para os quais o esquema determina a moldura adequada. A psicologia cognitiva diferencia tais casos daqueles nos quais uma situação inesperada, surpreendente, exige uma nova estratégia. O que ocorre no nível do comportamento pessoal em situações surpreendentes também acontece, necessariamente e com frequência, nas formas humanas de articulação que classificamos entre as artes: as artes podem ser consideradas como uma conquista altamente efetiva na apropriação cognitiva do mundo e na auto-organização da convivência humana, se não virmos nelas, em primeiro lugar, a produção de artefatos, mas o trabalho permanente de verificação de hábitos de percepção, articulação e pensamento. Acontecimentos históricos assemelham-se às “situações surpreendentes” da psicologia e exigem a substituição (a sobrescrição [*Überschreibung*]) de esquemas antigos.

Nesse ponto devem ser mencionados alguns aspectos que seriam dignos de uma consideração mais detalhada, e eu compreendo este esboço – mais que isso não será possível agora – como prolegômenos para uma investigação sistemática que ainda deverá ser escrita.<sup>5</sup>

Um experimento de reflexão: imaginemos que não houvesse as “belas-letras”. O que faltaria? Para responder à pergunta, deveríamos diferenciar: o que faltaria aos que produzem literatura, aos escritores, e o que faltaria aos receptores, aos leitores? Começemos pelos receptores: o que faltaria se não houvesse a Odisseia ou a Ilíada? Se não houvesse nem Édipo nem Antígona, nem Cassandra, nem Ifigênia, nem Pentesileia, nem Dom Quixote, nem o Doutor Fausto, nem Madame Bovary, nem Leopold Bloom, nem Ulrich, o homem sem qualidades, e nem Gregor Samsa, o inseto, nem Sam Spade, nem Oskar Matzerath tocando o tambor, nem, nem nem? O que faltaria à organização interior da consciência moderna, contemporânea, se faltassem não apenas os protagonistas dessa lista, mas também o seu contexto literário? Faltaria algo mais no apartamento da nossa consciência do que a decoração de quadros que podemos trocar nas paredes? É de se supor que a resposta não seja tão difícil, pois os nomes acima

---

<sup>5</sup> Um simpósio sobre o tema “Cognitive Functions of Literature and the Act of Writing”, que será organizado em novembro de 2010 pelo grupo *Brain-Concept-Writing* (HumTec, RWTH Aachen University) em cooperação com o *Centre for Manuscripts Genetics* (University of Antwerp), servirá como preparação de uma investigação sistemática.

pertencem – como modelos [*Modelle*]<sup>iii</sup> do agir humano e da essência humana – de tal forma ao nosso aparato básico intelectual que nós na verdade não conseguimos prescindir deles, ao menos se tivermos crescido no âmbito cultural ocidental. Eles pertencem à formação geral, assim como o cânon das literaturas correspondentes. Mas o que se compreende, no nosso contexto, pelo conceito de “formação”, que se tornou tão impopular?

Os nomes da lista acima funcionam como modelos [*Modelle*], como metonímias ou metáforas de situações de vida e de experiências de mundo. Metáforas – segundo a minha teoria – exercem no âmbito da língua a mesma função que as fórmulas possuem no âmbito da matemática: elas reduzem complexidade e são usadas como “macros” que nos permitem identificar e articular mais rapidamente as situações que percebemos. É interessante que às vezes as “macros” funcionam até mesmo quando uma metáfora é usada de forma errada (do ponto de vista filológico!). Tomemos como exemplo os troianos. Nós todos sabemos o que é um troiano no mundo da informática, ou seja, um vírus disfarçado – naturalmente, isso também é uma metáfora. Mas a utilização está errada do ponto de vista filológico, pois se refere ao truque dos gregos que, para conquistar Troia, utilizaram um cavalo de madeira como suposta oferenda. Na verdade, o que se chama de “troiano” na linguagem cotidiana da informática são portanto os gregos, mas mesmo assim todos nós entendemos o que isso quer dizer. Porém, as metáforas não surgem do nada na linguagem, elas precisam de um contexto, de um certo espaço livre. O lugar genuíno de criação da metáfora é a literatura – ou ao menos: um uso da linguagem especificamente literário, não o uso conceitual.

Observemos agora quem produz literatura: o que faltaria se não houvesse um *medium* no qual perceber, pensar, reconhecer, concluir, julgar e recordar não pudessem ser objetivados sem consequências imediatas? Se não possuíssemos o espaço e as objetivações do meio da literatura, deveríamos recomeçar sempre do início, não poderíamos pressupor nada como patrimônio comum do conhecimento de mundo, as lembranças seriam perdidas com o órgão do corpo que as produzia e a sociedade não teria nenhuma possibilidade de se planejar de forma mais inteligente, ou seja, mais

---

<sup>iii</sup> *Modelo(s)*, em português, será a tradução constante para o termo *Modell(e)*, utilizado pelo autor conforme a explicação que se segue no próprio texto. N. d. T.

diferenciada e experiente, do que uma sociedade anterior. Sem o drama *Antígona* a próxima geração viveria o mesmo conflito sangrento, a mesma aporia, pois ela não estaria em condições de pensar em um compromisso entre o direito estatal de Creonte e a lei natural de Antígona. Nesse sentido seria possível dizer que a literatura é um arquivo inesgotável de experiência humana de mundo, um gigantesco banco de dados de atos de pensamento objetivados, que tornam possível algo como desenvolvimento – no sentido de um processo de permanente diferenciação e adaptação de regras sociais.

Ao lado da função de objetivação e “extraterritorialização” de atos mentais – que é uma função geral da escrita e também poderia ser exercida pelas formas não literárias de texto – surgem outras funções, entre as quais serão mencionadas apenas as mais importantes.

Uma contribuição genuína da literatura consiste na capacidade de objetivar linguisticamente experiências não-proposicionais.<sup>6</sup> A literatura moderna trabalha na articulação do antes não-articulável, trabalha com os meios linguísticos e formais para a representação das assim chamadas experiências-limite como também de experiências extralinguísticas (não-proposicionais). O âmbito de tais experiências não-proposicionais é muito amplo; ele abarca as impressões sensoriais imediatas e pré-linguísticas, como experiências de sons, cores, odores e impressões táteis, mas também experiências altamente complexas, marcadas emocionalmente, como traumas e recordações.

A linguagem também é o meio universal da comunicação e do pensamento, mas ela tem – como todo meio – limites performativos e sistemáticos. Dito de outra forma: a experiência humana e a articulação linguística sobrepõem-se, mas não são congruentes. Para autores considerados, pela recepção, representantes de uma época é possível dizer, de forma generalizante, que o motivo de sua atratividade consiste na capacidade de ter expandido a fronteira da experiência e da articulação. Talvez esteja aqui a possibilidade mais clara de diferenciação da literatura e da literatura trivial: a literatura trabalha no limite do não-proposicional e cria novas formas de articulação.

A literatura e as artes constroem modelos para a percepção de realidade e para a reconstrução de experiência. Kant nomeou esse procedimento da consciência humana,

---

<sup>6</sup> Sobre a definição filosófica do conceito, cf. SCHILDKNECHT (1999) e também SCHILDKNECHT 2004: 759-783.

com o qual a imaginação [*Einbildungskraft*] socorre o entendimento, de “síntese figurada” [*figürliche Synthesis*].<sup>iv</sup> Devido a tais processos de síntese, aos quais antecedem um processo de abstração e um processo de reconcretização, a consciência pode refletir o processo de sua aquisição do mundo em um objeto.

A literatura é, além disso, o espaço no qual modelos complexos de ação, modelos de convivência social ou de organização social e modelos da reflexão individual do ser-no-mundo [*In-der-Welt-Sein*] podem ser representados não apenas de forma rememorativa mas também de forma antecipatória.

Literatura e arte criam por fim espaços virtuais de percepção, cuja utilidade como modelo mostra-se apenas com o passar do tempo, na história da recepção. Franz Kafka certamente não poderia pretender que um dia sua percepção do mundo se tornasse, sob o título “kafkiano”, um *tipo*. Literatura e arte não nos colocam à disposição apenas possibilidades de expressão que podemos usar como um dicionário de retórica de fórmulas comprovadas, elas prefiguram como um esquema nossas impressões, ou seja, nossa percepção de situações complexas.

Se seguirmos essa argumentação, o cantinho dos brinquedos não parece ser mais a zona marginal – a não ser levada muito a sério – da consciência adulta, mas o laboratório de experimentos do intelecto. Que os mencionados aspectos cognitivos da literatura coincidam parcial e frequentemente com os aspectos cognitivos da linguagem está na natureza da questão. Para traçar uma linha de separação – mesmo que apenas tracejada – entre a função cognitiva da linguagem e a função cognitiva da literatura, é importante perguntar como surgem e através de quais fenômenos são provocadas, na história da linguagem, mudanças na utilização de metáforas e de modelos.

Eu gostaria, por isso, de esclarecer melhor a tese da função de modelo [*Modellfunktion*] com o exemplo da experiência do espaço.<sup>7</sup> A literatura é, desde partida, intuitiva [*anschaulich*] e por isso se serve necessariamente das formas básicas da intuição [*Anschauung*]: espaço e tempo. Representações literárias são

---

<sup>iv</sup> Para a tradução dos termos e das citações de Kant, utilizou-se aqui a tradução portuguesa. Cf. KANT (2010). N. d. T.

<sup>7</sup> Essa relação foi apresentada de forma mais detalhada no meu livro GELLHAUS (2008).

fundamentalmente dispostas e ritmizadas no espaço. Com isso a literatura transporta e configura, ao mesmo tempo, o que se poderia chamar de experiência do espaço.

Pelo caminho empírico-experimental, na antropobiologia e na neurolinguística, chegou-se à convicção de que, com a gênese do *homo sapien sapiens*, existe uma relação estreita e provavelmente causal entre o desenvolvimento da motricidade e o desenvolvimento da linguagem humana. O andar ereto e a experiência espacial possibilitada por ele a quem anda parecem ter impregnado o repertório gestual do homem que fala – os gestos seriam, do ponto de vista antropogenético, uma primeiríssima transformação, neurologicamente explicável, do pé para a mão.

Porém, esse fenômeno, reconstruído genealogicamente, não foi substituído por um mecanismo mais complexo ou mais inteligente em um estágio posterior da história da civilização, senão nem poderia ter sido reconstruído e, ao contrário, hoje pode ser comprovado em termos fisiológico-cerebrais a qualquer momento, através de experimentos. Aprendemos dos neurolinguistas que, ao falar, também estão ativas as partes do cérebro responsáveis pelo controle da motricidade da mão. (Cf. FEHRMANN-JÄGER 2004: 311-341; FEHRMANN 2004: 118s; ANDERSON-DAMASIO-DAMASIO 1990: 749-766.)

A transposição da experiência do espaço e do movimento corporal para a configuração linguística de conteúdos de consciência pode ser documentada etimologicamente de várias formas, por exemplo, no âmbito linguístico indogermânico como relação histórico-linguística de “sentido” [*Sinn*], por um lado, e “caminho, andar, direção” [*Weg, Gang, Richtung*], por outro (Cf. GRIMM 1984: coluna 1103). Ernst CASSIRER ressaltou a relação evidente, demonstrável do ponto de vista linguístico-histórico, entre os pronomes pessoais e os demonstrativos de espaço, que já teriam sido apontados por Wilhelm von Humboldt:

Graças a essa inter-relação, também na linguagem o „caminho para o exterior“ torna-se, ao mesmo tempo, o „caminho para o interior“. É somente na medida em que a intuição externa adquire uma precisão crescente na linguagem, que a intuição interna pode realmente desenvolver-se: precisamente a configuração das palavras referentes ao espaço torna-se, para a linguagem, o meio de que ela

necessita para a designação do eu e para a sua delimitação em face de outros sujeitos. (CASSIRER 2001: 233)<sup>8</sup>

Diante dos muitos possíveis exemplos da cultura textual, não há dúvida de que seria possível desenvolver esse pensamento e também reencontrar uma organização gestual interessante, para o linguista, dos atos de fala no nível da escrita, como forma de organização da escrita teórica ou literária, portanto. Talvez sejam interessantes a forma como as experiências do espaço entram na linguagem cotidiana e sua relação com a escrita literária. Se, para além do debate sobre oralidade e literariedade, o ato da escrita for imaginado como processo mental, seria possível dizer ao menos uma coisa sobre ele, de acordo com os conhecimentos da pesquisa cerebral (ainda rudimentares com relação ao tema): ele é tudo menos linear.

Na ciência da genética do texto [*Textgenetik*], que só está se desenvolvendo aos poucos, observamos, em muitos escritores, na configuração de seus rascunhos – portanto, nos primeiros estágios de fixação do texto – uma disposição gráfica do que será configurado. Isto é: antes que um texto se submeta às regularidades de sintaxe, gramática e direção, frequentemente os elementos mentais centrais são fixados em uma constelação gráfica bidimensional, ao menos – como gráfico –, o que uma pessoa que escreve conhece por experiência própria. Na medida em que esse gráfico ainda não possui uma direção de leitura clara, se deveria falar de um estado de simultaneidade dos elementos nele fixados. O processo de produção do texto consistiria então em transformar essa simultaneidade – que corresponderia ao estado mental de um sujeito, ou mais prudentemente: a suas objetivações linguísticas – em sucessão, em linearidade de um texto; aqui, poderíamos falar de sequencialização ou ritmificação. O que poderia se tornar problemático nesse processo é que existe, na consciência do sujeito, tanto do produtor quanto do receptor, um nexos entre sucessão e causalidade. Numerosos autores da modernidade parecem ter conhecido e refletido sobre essa problemática.

---

<sup>8</sup> “Auch in der Sprache wird kraft dieser Wechselbeziehung der ‘Weg nach außen’ zugleich zum ‘Weg nach innen’. An der wachsenden Bestimmtheit, die in ihr die äußere Anschauung gewinnt, gelangt auch die innere erst zur wahrhaften Entfaltung: gerade die Gestaltung der Raumworte wird für die Sprache zum Medium für die Beziehung des Ich und für seine Abgrenzung gegen andere Subjekte.” (CASSIRER 1982: 178ss).

Na tarefa de transformar um estado mental de tensão e de atenção na estrutura linear de um texto, o processo de escrita, como princípio ordenador ou esquema, serve-se com prazer da metáfora evidente da experiência de espaço corporal (conforme o modelo do “caminho de pensamento”<sup>v</sup>, da paisagem ou da cidade). Há que se perguntar, certamente, em quais limites esse procedimento esbarra devido a seus esquemas.

Já no funcionamento normal da atividade do entendimento [*Verstandestätigkeit*] – para formular com o termo de Kant – a ligação entre a variedade da intuição [*Anschauung*] e a exigência por unidades sintéticas, facilmente explicável a partir da infinita quantidade de detalhes, só é possível através da atividade mediadora de uma capacidade cognitiva, que o século XVIII chamou de imaginação [*Einbildungskraft*]. A imaginação concretiza, por exemplo, um conceito na medida em que ela o espacializa – assim, mesmo uma das duas formas puras de intuição [*reine Anschauungsformen*], o tempo, só se torna visualizável através da imagem de sua extensão espacial, de um vetor. A espacialidade deveria ter um papel ainda mais importante quando a imaginação – como na poesia – precede a faculdade de compreensão do entendimento [*Begriffsvermögen des Verstandes*], ou seja, na medida em que ela cria uma imagem [*Bild*] para uma quantidade ou uma qualidade de intuições, imagem para a qual o entendimento ainda procura uma unidade sintético-conceitual, para a qual portanto ainda não existe um conceito. O fenômeno da organização espacial de textos já inicia portanto com a metáfora espacial para a visualização de um conceito e termina nas estratégias narrativas de contos e romances, as quais se realizam em disposições espaciais: não se trata em nenhum dos dois casos de um instrumento de auxílio ingênuo ou limitado a um nível infantil da capacidade de articulação humana, o qual poderia ser imaginado como uma trilha mental de madeira no caminho rumo ao pensamento abstrato. Uma simples olhada na *Crítica da razão pura* (§ 24 da Dedução transcendental; B 154/155) poderia reforçar isso. Kant procura descrever o problema que surge através do abismo entre a unidade sintética da apercepção [*Apperzeption*], de um lado, e a variedade da intuição [*Anschauung*] de outro. Trata-se ali exatamente da ligação de entendimento e intuição. Essa ligação é estabelecida pela imaginação através de uma

---

<sup>v</sup> O autor utiliza o termo *Denkweg*, em possível alusão aos escritos de Heidegger. N. d. T.

‘ação transcendental’ [*transzendente Handlung*], que Kant também chama de “síntese figurada” [*figürliche Synthesis*] e que ele explica como se segue:

Não podemos pensar uma linha sem a *traçar* em pensamento; nem pensar um círculo sem o descrever, nem obter a representação das três dimensões do espaço sem *traçar* três linhas perpendiculares entre si, a partir do mesmo ponto, nem mesmo representar o tempo sem que, ao *traçar* uma linha recta (que deverá ser a representação exterior figurada no tempo), atentemos no acto da síntese do diverso pelo qual determinamos sucessivamente o sentido interno e, assim, na sucessão desta determinação que nele tem lugar. O movimento, como acto do sujeito (não como determinação de um objecto) e, conseqüentemente, a síntese do diverso no espaço, quando deste abstrairmos para apenas considerar o acto pelo qual determinamos o *sentido interno* de acordo com a sua forma, é pois o que, antes de mais, produz o conceito de sucessão. O entendimento não encontra no sentido interno tal ligação do diverso, por assim dizer, já feita: *produ-la* ao *afectar* esse sentido. (KANT 2010: 155s)<sup>9</sup>

Tal síntese figurada já está, portanto, em ação, quando se trata de fenômenos tão fundamentais quanto linha e círculo, vetor do tempo e sucessão.

As formas puras de intuição espaço e tempo como tais são tudo, menos visualizáveis [*anschaulich*]. Assim, para a síntese figurada, em contextos mais complexos, a imaginação necessita de uma reconcretização daquela intuição variada – para dizê-lo agora em termos não-kantianos: das abstrações feitas da experiência corporal: espaço e tempo. A imaginação serve-se do espaço para a objetivação do tempo e, ao contrário, necessita do fator tempo para a visualização do espaço, na medida em que a intuição do espaço depende da possibilidade de medi-lo em passos ou em dias de marcha, de ele se mostrar como unidade figurada apenas ao sujeito que caminha ou, por exemplo, ao que voa.

---

<sup>9</sup> “Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu beschreiben, die drei Abmessungen des Raums gar nicht vorstellen, ohne aus demselben Punkte drei Linien senkrecht auf einander zu setzen, und selbst die Zeit nicht ohne, indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die die äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit sein soll) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben, Acht haben. Bewegung, als Handlung des Subjekts (nicht als Bestimmung eines Objekts), folglich die Synthesis des Mannigfaltigen im Raume, wenn wir von diesem abstrahieren und bloß auf die Handlung Acht haben, dadurch wir den inneren Sinn seiner Form gemäß bestimmen, bringt so gar den Begriff der Sukzession zuerst hervor. Der Verstand findet also in diesem nicht etwa schon eine dergleichen Verbindung des Mannigfaltigen, sondern bringt sie hervor, indem er ihn affiziert.” (KANT 1956: 150s).

Uma diferença mental decisiva já surge dos possíveis pontos a partir dos quais a experiência do espaço acontece: a perspectiva subjetiva do andarilho que não sabe o que o espera além do próximo pico de montanha comunica algo fundamentalmente diferente do olhar topográfico de cima. Essas experiências de espaço constroem o pressuposto para o termo *mind-mapping*, já estabelecido na neurologia.

“Sínteses figuradas” representam a integral de experiências espaço-temporais de forma modelar ou simbólica e entram na reserva geral de imagens das línguas, naturalmente também na linguagem imagética da pintura e do filme. Mas, visto que experiências espaço-temporais deslocam-se de forma significativa no decorrer da história da cultura, isso também tem efeitos sobre as próprias sínteses.

Assim surge, e corresponde a um certo estágio de cultura e a seu modo de pensar, o conceito de paisagem ou de horizonte, na medida em que reencontramos nele as experiências de espaço e tempo, talvez a partir do século XVI tardio, como uma síntese estandarizada na literatura e na pintura. A paisagem – primeiramente uma síntese figurada no sujeito – torna-se um tipo, o tipo se torna um ideal e o ideal o padrão (*script*) de mudanças reais na configuração da paisagem, um pouco como Goethe tematiza e problematiza em *Wahlverwandschaften* [*As afinidades eletivas*]. Ampliando o conceito kantiano de síntese figurada, seria permitido lançar a tese de que aqui se encontra um esquema insistente, mas não estático, e tampouco uma ilustração arbitrária de nossa imaginação, mas um processo significativo em termos histórico-culturais, uma linguagem imagética do entendimento, que se serve até de diferentes formas de arte e cujo desenvolvimento de produtividade as histórias da arte tradicionais reduziram a padrões de época: o tipo e suas metamorfoses são características marcantes para a constituição de um conceito de época; a *epoché*, a quebra histórica, sinaliza a necessidade de um novo tipo. Paisagem e cidade são esquemas, que porém não são totalmente fixos e, ao invés, só funcionam como esquemas quando mostram uma certa constância. A constância do esquema, da imagem de que o entendimento se serve para se apossar do variado, é ao mesmo tempo o inimigo do pensamento e da percepção do novo: intuibilidade [*Anschaulichkeit*] torna-se a cilada do pensamento e do conhecimento ao se tornar clichê.

Na terceira parte da sua *Filosofia das formas simbólicas*, Ernst CASSIRER descreve a criação da própria síntese figurada como um processo significativo do ponto de vista histórico-cultural; embora ele não utilize ali o termo kantiano, fala de *Synopsis* ou respectivamente do *synhoran eis hen eidos* [contemplação da unidade eidética, N. d. T.] platônico, o que se refere ao mesmo processo de consciência: para o autor, assim seria possível observar, em povos naturais, que eles possuiriam uma orientação espacial muito mais rigorosa e precisa em comparação a dos homens culturais; eles conheceriam, por exemplo, perfeitamente cada lugar particular e cada meandro de um rio, mas não estariam em condições de descrever esse percurso em um esquema espacial:

A transição da mera ação para o esquema, para o símbolo, para a representação significa, em cada caso, uma verdadeira “crise” da consciência do espaço, aliás, crise que não fica limitada ao círculo dessa consciência, mas que segue par a par com uma virada e uma transformação intelectual geral, com uma verdadeira “revolução no modo de pensar”. (CASSIRER 2011: 260s)<sup>10</sup>

A experiência corporal do movimento no espaço é tão elementar para a coordenação espaço-temporal do sujeito, quanto fundamental como veículo no *medium* de um texto, de uma narrativa, também lá onde ela não é tematizada. Com a figura de uma pessoa que caminha – com a imagem do caminhar em uma paisagem ou em uma cidade –, o narrar cria para si uma possibilidade para concatenar os próprios passos de pensamento e argumentação e, respectivamente, os elementos individuais da narrativa, um padrão de ordenação espaço-temporal. Assim, Walter Benjamin pôde compreender o *flaneur* das passagens da metrópole como o tipo do homem moderno; o modelo do andarilho romântico esgotara sua tarefa após ter prefigurado, por várias décadas, na literatura, na música e na pintura, a experiência da natureza de um europeu esclarecido. Quando o planejador urbano Georges-Eugène Haussmann, o Barão Haussmann, inventou, com as passagens parisienses, o ‘mundo interior do mundo exterior’, foi preciso encontrar um novo tipo do movimento no espaço. O flaneur substituiu o andarilho. Qual tipo seria adequado à nossa experiência atual de espaço-tempo?

---

<sup>10</sup> “Der Übergang von der bloßen Aktion zum Schema, zum Symbol, zur Darstellung bedeutet in jedem Fall eine echte ‘Krisis’ des Raumbewußtseins, und zwar eine solche, die nicht auf den Umkreis dieses Bewußtsein beschränkt bleibt, sondern die mit einer allgemeinen geistigen Wendung und Wandlung, mit einer eigentlichen “Revolution der Denkart” Hand in Hand geht.” (Cf. CASSIRER 1985: 167).

O presente esboço limita-se à literatura; para descrever o quarto dos brinquedos do intelecto e fazer o seu inventário, evidentemente seria preciso acrescentar os modelos que as artes visuais e a música colocam à nossa disposição.

Se, no seu significado e na sua função cognitiva, essas formas básicas podem ser separadas hoje das mídias eletrônicas e do cinema, é de se duvidar. Mas embora as mídias técnicas sejam muito complexas e exijam do nosso cérebro uma competência de processamento de informação sempre maior, continuam a ser, enfim, variantes dos sempre mesmos elementos: imagem, texto, som. O grau de sua aceleração não prova que teria surgido algo novo, mas apenas o quanto a sua recepção se apoia em modelos. O estudo da produção de imagem, texto e som é, aliás, um programa de desaceleração que pode nos ajudar a compreender por que e como os modelos surgem.

## Referências bibliográficas

- ANDERSON, Steven W./DAMASIO, Antonio R./DAMASIO, Hanna. *Troubled Letters but not Numbers*. Domain Specific Cognitiv Impairments Following Focal Damage in Frontal Cortex. *Brain* 113 (1990), p. 749-766.
- BOEHM, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press 2007.
- CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis. Darmstadt, 1982.
- CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. Erster Teil. Die Sprache. Darmstadt, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia das formas simbólicas*. I - A linguagem. [Trad. Marion Fleischer]. São Paulo: Martins Fontes 2001
- \_\_\_\_\_. *Filosofia das formas simbólicas*. III – Fenomenologia do conhecimento. [Trad. Eurides A. de Souza; Ver. Flávio B. Wiebeneichler] São Paulo: Martins 2011 [Terceira parte]
- ELSNER, Norbert/ FRICK, Werner (Hg). *Scientia poetica*. Literatur und Naturwissenschaft. Göttingen: de Gryter 2004.
- FEHRMANN, Gisela/ JÄGER, Ludwig. *Sprachbewegung und Raumerinnerung*. Zur topographischen Medialität der Gebärdensprachen. In: LECHTERMANN, C./ MORSCH, C. (Hg.). *Kunst der Bewegung*. Kinästetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten, Bern 2004. p. 311-341.
- FEHRMANN, Gisela. *Verzeichnung des Wissens*. Überlegungen zu einer neurosemiologischen Theorie der sprachgeleiteten Konzeptgenese. München: Fink, 2004.
- GELLHAUS, Axel. *Schreibengehen*. Literatur und Fotografie en passant. Köln, Wien: Böhlau, 2008.

- KANT, Immanuel. *Werke III. Kritik der reinen Vernunft I*, hrsg. v. Wilhelm WEISCHEDEL. Wiesbaden 1956 [=§24: Von der Anwendung der Kategorien auf Gegenstände der Sinne überhaupt].
- \_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbekian 2010. [7ª. edição]
- SCHILDKNECHT, Christiane. *Ausdrucksgrenzen: Theorien nicht-propositionaler Wissensformen*. In: *Grenzen und Grenzüberschreitung*. XIX Deutscher Kongreß für Philosophie. Hrsg. v. Wilhelm HOGREBE in Verbindung mit Joachim BROMAND. Berlin 2004. S. 759-783.
- STOCKWELL, Peter. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- TURNER, Mark. *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. Oxford: Oxford UP, 1997.

**Tradução: Juliana P. Perez**

*Tradução aprovada em 11/07/2012*

# Musil's Idea of Poetic Mastership and Responsibility Or: *Törless* as his First Attempt to Become a Serious Writer

Kathrin H. Rosenfield<sup>1</sup>

**Abstract:** Musil uses the word *Dichter*, *poet*, as a dignified title reserved for artists of great achievement (different from *Schriftsteller*, *writer*). His use of the word emphasizes the importance of the specifically poetic qualities of literature (and of the poetic sensibility of criticism,) not as an idle objection to the contemporary merging of literary works with either pure sensation and feeling, or with other forms of discourse. Focusing on *Törless*, as well as on Musil's notebooks and essays, this article shows how Musil understands the relationship between rational thinking and the latent ideas and thoughts that emerge within the poetic dimension (the 'other state of mind' or 'other condition.'). This approach illuminates Musil's conception of "precision and soul" - the interlocking of sensitive perceptiveness and intellectual rigor - as a necessary pre-condition for *valuable* literature and *valuable* life.

**Key-Words:** Musil, poetic mastership, *Törless*, essays, notebooks.

**Resumo:** Musil costuma usar o termo *Dichter*, poeta, como um título de maior dignidade para grandes mestres (opondo esse termo à palavra mais contemporânea *Schriftsteller*, escritor). Esse uso sustenta a ideia das qualidades especificamente poéticas da literatura (e da sensibilidade poética da crítica), reagindo contra as tendências contemporâneas de fundir os discursos literários ou com a pura sensação, ou com outras formas discursivas. Partindo de *Törless* e de alguns ensaios de Musil, esse artigo mostra como Musil entende a relação entre o pensamento racional e as ideias latentes que emergem da dimensão poética (do "outro estado da mente" ou da "outra condição"). A abordagem ilumina a concepção musiliana de "precisão e alma", isto é, o entrelaçamento entre percepção sensitiva e rigor intelectual como uma condição para a busca de valores literários e existenciais.

**Palavras-Chave:** Musil, maestria poética, *Törless*, ensaios, diários.

---

<sup>1</sup> Ph.D. Professor at Federal University of do Rio Grande do Sul. This research is sponsored by CNPq. E-mail address: [kathrinhr@gmail.com](mailto:kathrinhr@gmail.com). This article is a partial result of a research in the framework of a "Estágio Pós-doutoral" financed by CAPES.

## 1 Mastership as a Balance of Intellectual Precision and Poetic Sensibility

In 1927, in his obituary for Rilke, Musil not only expressed his grief for the loss of the “greatest lyric poet [...] since the Middle Ages”, but also used Rilke’s death as an opportunity to reflect on poetry and poetic mastership. He argued that it was necessary to “rectify the concept of poetic importance as such, inasmuch as it has become uncertain” in contemporary culture and cultural institutions (P 1229)<sup>2</sup>. What, he asked, did Rilke’s career say or suggest about the poet’s specific task in the “firm and fixed world, [which should be able to deal with] the feelings which represent what remains mobile, flexible and changeable” (Id.) in the universe of positive knowledge and rational practices?

Some two decades earlier, when Musil considered himself a scientist rather than a poet, he was not sure if or how this poet’s task could become his own. He started writing his first novel around 1902, after a few uncertain literary attempts during the years 1899-1901<sup>3</sup>, when he was still struggling to find original modes of reshaping the literary tropes of his recent literary acquaintances. His early writings share with the decadents and aesthetes of his time the rejection of a reality that seemed sterile and mechanical, ugly and repulsive to more passionate and sophisticated individuals. However, Musil quickly became critical of his own decadentism, and the aestheticism in his first novel can be presented as an important step moving beyond it.

Although this view may be far from unanimous,<sup>4</sup> the present essay argues that Musil’s conception of the poet’s role was already beginning to constellate itself in his

---

<sup>2</sup> Cf. Musil’s essays and smaller prose writings (MUSIL 1978), quoted with the abbreviation (P followed by the page number).

<sup>3</sup> As a member of the *Ästhetische Gemeinde* in Brünn, Musil tried out the artistic fashions which show the impact of local writers like Richard Schaukal, Franz Schamann and Karl Hans Strobl, as well as his reading of Nietzsche, Emerson and Maeterlinck; in his diaries, he refers to himself as *Monsieur le vivisecteur*. About these influences in the early work of Musil cf. MULOT 1977: 74s., about the decadent dissecting of feelings and the aestheticizing yearning for expression; Mulot considers that Musil was already overcoming these tendencies by 1902 (126).

<sup>4</sup> The idea of Musil’s early progress from decadent aestheticism to moral considerations is shared by Mulot, who presents a thorough analysis of Musil’s relations with literature and art of the turn of the century (cf. in particular, MULOT 1977: 110-126). Many other authors, however, do not agree: Stefan Howald’s close reading of *Törless* rejects the idea that Musil’s early work contains a “precocious staging of the tension between the aesthetic and the ethical,” which Mulot considers to be an important artistic experiment (HOWALD 1984: 21). Howald vehemently objects that he sees, instead of an “overcoming” of the position of the aesthete “an almost wild flowering of aestheticism (*naturwüchsig aufbrechen*),

first and quite spontaneous poetic attempt, *Törless*<sup>5</sup>, and that the character Törless exorcized the decadent posturing of the aesthete, which Musil was beginning to recognize as a menace to his artistic development.

This is another way of saying that there is a continuity in Musil's *oeuvre*, a continuous growth of density and mastership which links his first novel, novellas, and plays to his masterwork, *The Man Without Qualities*. The author himself certainly thought so and complained bitterly about having been underestimated as a *Dichter* during the decades before the publication of the first volume of his great novel. In March 1931, when *The Man Without Qualities* received the praise of being “the most important European novel,”<sup>6</sup> he urged his friend Johannes von Allesch to write a long-promised critique and show “that this latest novel is nothing but the broadest development of the previous works” (MUSIL, Briefe, I: 327).

The idea of a progressive interweaving of aesthetic and ethical concerns is not altogether obvious in *Törless*. In the first place, this is because the plot - involving adolescence and sexuality, homosexual and sadistic experiences, as well as the psychological and physical abuse of a student by three of his inmates in a military boarding school - was sensational in the early twentieth century and still seems to have the power to distract attention from the other issues in the novel. This surface plot

---

inasmuch as the material of experience which is artistically elaborated rebels against the higher [ethical] perspective.” (21) Howald's position has been shared by many major Musil scholars, like Matthias Luserke, who suggests that there remains a certain cynical affinity between the author and the character Törless at the end of the novel, when Törless turns away with indifference from the ugly cruelties he has been accomplice to. Luserke asks whether the metaphor of the accomplished cycle of development which inspires “a wordless, overwhelming feeling excusing everything that had happened” should be understood as “cynicism of the author, or as irony, or simply as Kitsch? This can hardly be read as a biting commentary of the young Musil against the social relations of his time”. Luserke considers that the novel prolongs “the long series of efforts trying to lend discourse to desire which started in the early history of bourgeois society, with Goethe's *Werther*.” (LUSERKE 1995: 34). Peter Henninger also investigates the “ambiguities” and the “cunning” of Musil's texts and quotes Luserke in order to point out a continuity between Törless and Tonka which show the male heroes' “social clichés [...] [and] [...] their use of the women for their own interests” (HENNINGER 2007: 233); the author suggests a parallel between the literary characters and the author's attitudes in real life. – In other words, many critics still share Howald's sociopolitical and moral verdict that Musil's “aestheticism is not a mere form of thought, but also a form of behavior, as can be shown in Musil's relationship with Herma, who became for him nothing else but a sexual object and an object of pity and educational interest.” (HOWALD 1984: 22)

<sup>5</sup> All references with the abbreviation T followed by the page number refer to *The Confusions of Young Törless* in the German original *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, included in Musil's essays and smaller prose writings (MUSIL 1978).

<sup>6</sup> Musil's letter to von Allesch refers non-specifically to different critiques in reviews: “It is said, for example, [that the MwQ is] among the European novels the most important; or: No other German novel achieves this utmost level” (GW I: 327).

seems to raise such a wealth of realistic problems – psychological and educational<sup>7</sup>, social, political and moral – that it is no wonder literary critique has discussed them from the most varied angles and methodologies. Only few authors have concentrated on the aesthetic-and-ethical dimension. One of the earliest was Sibylle MULOT, who showed the author's intention of overcoming the aesthetic stereotypes of his environment and of the decadent aestheticism of the *Fin de Siècle* (cf. MULOT 1977: 74-127). Her view has been contested by critics who perceive Törless in a more negative way. Some of these have interpreted the novel as the emblematic “evasions of the aesthete” – both Törless and Musil being viewed as displaying an a-moral attitude in David TURNER's approach (1974), which accuses Musil of complicity with the a-political gesture and the accommodating retreat to the private sphere typical of the Nazi-regime. Stefan HOWALD (1984) is more moderate but considers that Törless' often cruel aestheticism is, nevertheless, the underlying model for Musil's own behavior in real life<sup>8</sup>. The reading of *Törless* as a portrait of bourgeois mentality has been widespread from the 1970s onwards, and Törless has been viewed since then as the very image of the disoriented intellectual (cf. BAUR 1973; MATTENKLOTT 1973). The idea that Törless is somehow Musil's *alter ego*, and that Musil submitted passively to the ruling norms of morality and to the repressive authoritarianism of his time – Horkheimer's and Adorno's authoritarian personality – has become one of the critical *topoi* of literary critique in the past decades (cf. BERGHAHN 1963; GOLDSCHNIGG 1981; HOWALD 1984; 30; POTT 1984; LUSERKE 1995, HENNINGER 2007).

However important the investigations of the social, political, economic and ideological context have been for the understanding of the novel, it should not be forgotten that young Törless is not an adult intellectual, and that the choice of an unstable adolescent can and should point into various possible directions. This is why we start with a critical reevaluation of Törless' emotional attitude. This has been considered as almost exclusively passive, as in Wolfgang FRIER's lengthy analysis of the *Language of Emotionality* in Musil's *Törless* (1976), which is the basis for many of later interpretations. We will show that the hero's passive egotism, which draws on the

---

<sup>7</sup> The educational and social aspect fascinated Musil's contemporaries and becomes particularly clear in Kisch's Obituary, cf. TB II, 204. Musil perceived it as a misreading and an insult to the artistic nature of his novel; cf. P, 947.

<sup>8</sup> “Törless' speech becomes an auctorial reflection; he seems quite obviously to stand for a medium of recognition which goes beyond the fictional character and which is posited as a principle for Musil's entire oeuvre.” (HOWALD 1984: 22; 25 s., and 73)

philosophical and literary stereotypes of impressionism, is best seen as an active refusal to develop other alternatives and attitudes (artistic or scientific) which the narrator points out as more desirable than Törless' choices. Musil's narrative technique discretely sketches in a remote horizon of moral and artistic values which the confused egotism of the adolescent does not bother to conceive.

The focus of the present article joins from a different angle the rarer approaches of the aesthetic aspects of the novel – views like that of KNÜPFERMANN, who takes Törless to be the “model for Musil's creative process, “which bears resemblance to [Schlegel's] progressive transcendental poetics” (KNÜPFERMANN 1986: 94), or of Gilbert REIS (1983), who sees in Törless the expression of Musil's own definition of the writer's true objective, i. e., the investigation of some undefined and inexpressible experience beyond the positive rational domain. Aldo VENTURELLI, in an inspiring chapter on *Törless* (cf. VENTURELLI 1988: 138s.), picks up Marie-Louise Roth's ideas about the impact of *Gestalt* theory on Musil's conception of creative configurations as mediating between the merely abstract, rational concepts and the supposedly irrational (immediate) feelings and intuitions. This connection, so important for the understanding of Musil's theoretical and essayistic work, is often lacking in the appreciation of literary criticism<sup>9</sup>.

In recent years, a few essays have presented Törless from diametrically opposed perspectives. Stanley CORNGOLD (1992) investigates the reader's response to the ethical and aesthetic aspects of Musil's work; he wonders how Musil succeeds in stimulating positive responses although his plots contain potentially offensive materials. Jacqueline MAGNOU<sup>10</sup> (1995) comes back to the *topos* of the “bourgeois intellectual”, reluctant to participate in the “active transformation” of society, and compares Törless to the self-indulgent “hypertrophic Ego” in Schnitzler's work, whose individualism and apolitical attitudes act out the Hegelian unhappy consciousness. A generally positive view of Törless' formation adventure is given by Allen THIER in 2009. His essay concentrates on the “cathartic experience” that allows the hero Törless to come to an “emotional, not yet intellectual, recognition of what the recent [bullying] experience meant” (THIER, 2009: 68). Patrizia MCBRIDE's book *The Void of Ethics* (2006) focuses on the limits of

<sup>9</sup> A decisive contribution is Silvia BONACCHI's *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils* (1998).

<sup>10</sup> MAGNOU (1995: 172-181) basically synthesizes the views of cultural criticism and *Ideologiekritik* (BAUR, MATTENKLOTT, and others).

language: Törless' confusions are linked to the investigation of another reality – a reality more intense and vivid than everyday experience or rational thought. His failure to express it is the source of his confusions which have to be overcome by acknowledging the gap. MCBRIDE points out, however, that Törless' solution to “renounce the investigation of the unfathomable “other” realm”<sup>11</sup> is not Musil's, who “productively draws on his training in the natural sciences do redefine literature as an ambitious intellectual enterprise” (Id.: 52)<sup>11</sup>.

Our essay proposes to approach the ethical dimension of Musil's writing (and, ultimately, its political implications) from the perspective of the author's struggle for poetic excellence. There is a marked difference between the aesthetic proclivities of the adolescent Törless – similar to the decadent, authoritarian, proto-fascist mindset of his time – and the view taken by the narrator and the author. The text of the novel signals that there are different outcomes and possibilities which might result from a refined aesthetic sensibility like Törless'. Pursuing the narrator's hints, this essay will follow up Renate Schröder-Werle's descriptive approach (SCHRÖDER-WERLE 2001), which reconstructs the author's views of the aesthete as opposed to the serious writer. We will add a few of Musil's annotations taken from the notebooks (Musil's remarks about his friend Allesch, so far unmentioned by literary critique) and from his essays. Our last step will lead from Törless to the author, in search of a better contextualization of Musil's own individualistic, a-political attitudes. Instead of interpreting them as an appeasing accommodation (cf. TURNER 1974: 41), we will attempt to understand them rather as a move towards Musil's mature conception of serious writing and poetic responsibility.

Our perspective will advance this idea in three steps:

a) We will reevaluate the novel itself, with a few observations about what has been missed by interpreters who focused on Törless' passive and amoral, sensuous and mostly private tendencies; this will be done by pointing out a few passages in which Musil suggests that Törless' experiences *might* lead to thoughts, attitudes and actions which he does *not* pursue – neither in the narrative present, nor in the future, which the author anticipates at decisive moments in the novel.

---

<sup>11</sup> Cf. particularly McBride 2006, 46-52, about Musil's handling of the inexpressible, his Romantic tropes, and the anthropological views of the pre-linguistic and pre-conceptual experiences.

b) We will put these passages into a biographical context, using Musil's remarks in his notebooks about aesthetes, their choices and attitudes, which annoy him, already in 1905, before the publication of the novel.

c) We will suggest a wider perspective which puts Musil's apolitical stance in the specific context of his later trajectory in the 1930s, in which his refusal to put literature in the service of political programs can be seen as a morally and politically responsible choice. Musil's attitudes, often qualified as prone to the passive appeasement of authoritarian practices, become clearer in the years when he himself is threatened, on the one hand, by fascist repression, on the other by ideological harassment and defamation from the left. (Kisch, with whom he had shared ideas of political activism after the first World War, vilified Musil's image quite unjustly after the Conference for the Support of Culture in Paris in 1935, when Musil courageously defended the independent and individualistic freedom of the artist against the control and instrumentalization of art in the name of a centralized State).

Before entering into these questions, however, a quick outline of the double plot of *The Confusions of Young Törless*.

## 2 *Törless* as the Embryo of Musil's Idea of the Poetic-and-Intellectual Balance

*Törless* has two plots. The first plot is the action set at the military boarding school. It consists of Törless' encounter and brief friendship with a young prince and, after the prince's sudden departure, Törless' relationship with two older students, Reiting and Beineberg. The second plot has to do with Törless' intimate adventures with new feelings and thoughts. In this plot, the entanglements of unusual inner and outer experiences lead to confusions and bewilderment and remain unsolved in Törless' immature mind. It is clear from Musil's insistent remarks in letters and essayistic fragments (cf. SCHRÖDER-WERLE 2001: 38-42) that the author considered the second, or inner, plot as the more important of the two. The educational problems suggested in the first plot, which fascinated his contemporary readers, bored him; and the socio-political implications of the first plot gained his interest only in the 1930s, when he observed in

dismay that certain practices of Fascism and Stalinism proved to follow quite literally the Reiting-Beineberg model (Ib.: 77 s).

The most succinct way of describing the first plot is to say that it is built around a few typical and rather banal incidents of adolescence: the spring awakening of puberty, conversations about emotional and intellectual doubts, rivalry between classmates, efforts to define their respective personalities within the (poor) elements provided by the environment and the conventional discourses of the family and the school. These events are bathed in an atmosphere of general boredom typical of adolescence, a tedium which the more active boys try to break by a grim bullying experience. The bullying is initiated by Törless' two friends, who are more interested in intrigue, influence and power than in aesthetic subtleties. Reiting can be seen as representing Nietzsche's will to power in its simplest and most tyrannical form, while Beineberg represents the contemporary intellectual of the mystifying type (Klages, Maeterlinck, Keyserling<sup>12</sup>). They take the lead in a sadistic experiment that mirrors, as a farce, the educational ideals of their school and cultural environment. Reiting surprises his colleague Basini in the act of stealing money from his schoolmates' lockers and subjects him to humiliations and punishments which are supposed to better and redeem him. These quickly lead to sadistic excesses, psychological and physical abuse, and homosexual exploitation. There is no doubt that Musil anticipates glimpses of the proto-fascist mindset, and that his first novel can be read as a case-study of Freud's polymorphic-and-perverse plasticity of childhood sexuality<sup>13</sup>. Nevertheless, Törless' central crisis is both broader and deeper than the sado-masochistic and homosexual plot going on in the red chamber, a theatrical space in the attic of the school, where the three friends force Basini to submit to their "educational" tortures - as if they were repeating, in a gruesome farce, the educational rhetoric of their environment<sup>14</sup>. The bullying episode is part and symptom of a larger crisis, one that is educational, social and political as well as individual. The individual element of the crisis starts long before Törless befriends the two older boys, who already seem to be rehearsing certain

---

<sup>12</sup> Cf. FRIER 1976: 249 – 285, about the philosophical and literary versions of impressionism.

<sup>13</sup> Many critics have noticed this. Musil himself mentions the political implications which were not clear to him when he wrote the novel, but became surprisingly obvious in 1936 and 1937; cf. TB I 834 and 914. As to psychoanalysis, the author is more reluctant.

<sup>14</sup> Cf. MUSIL 1978, P 1206 ss., / PS 70 ss., (essay "Literat und Literatur" (September 1931), on the hybrid position (Doppelprofil) of the serious writer who uses the social rhetoric of his time in an effort to overcome, with an aesthetic achievement, this historically pre-determined scenario.

characteristic types of solutions to a problem which is still vague, warm and flexible in Törless' mind. While Törless is still struggling with the discovery that moral principles are frighteningly shaky, Reiting and Beineberg imitate Macchiavelli's *Prince*: they try to establish order through hierarchies based on intellectual and physical force, and they practice the cunning of intrigue and the tricks of intellectual mystification.

The introductory narrative offers a lengthy portrait of Törless' inner void, his moods, feelings, and thoughts, his waiting for suggestions from the outside world on which to project and graft his ideas and fantasies. When the action starts, Törless' turmoil is still an uneasy searching for new aims and compensations which might fill the emptiness left by the loss of the sheltering environment of childhood and the proximity of his mother and his home, a void that his new educational and supposedly cultural environment proves unable to fill. It is precisely for this mobility of imagination and thought that Törless is singled out by the older boys at the beginning of the novel. His feelings of homesickness and abandonment, his vague, overwhelming nostalgia, and the terrors of emptiness set in motion a precious moment of awakening for him, before he starts to withdraw from his virtually precious, but uncanny, discoveries.

*Törless'* second plot – which Musil considered to be the main plot – takes place in the inner theatre of Törless' feelings of abandonment and isolation. His sensuous and erotic experiences graft themselves upon literally anything in the surroundings: from the sight of working women in the village to Beineberg's bodily movements, from the sight of the empty blue sky to mathematical problems. Musil follows meticulously the constant shifting of the sensuous and sexual perceptions towards intellectual ruminations. In Törless' mind the scientific and philosophical concepts tend to become metaphors of the obscure, sensuous, almost erotic, feeling: both enhance the enigma of a gap or void in space; the mathematical notion of incommensurability between real and imaginary numbers becomes just another image of the cracking and crumbling of conventional orders. This process is put in motion again by the shock of Basini's theft: for the first time, Törless feels the fragility of the bourgeois morality (*Standesethik*) that he was used to and he quickly perceives that the educational "improvement" acted out by his friends is a farce of conventional morality. However, Törless' lively and inquisitive mind constantly slips from one level of experience to another, producing countless analogies and similes, which create an aura of mystery around persons, things, and lived experiences: in other words, he chooses not to think through the difference

between the fluid, ambiguous order of feelings and imagination, on the one hand, the firm notions of experience and concepts (moral or scientific), on the other. Though he opposes Beineberg's more simplistic tendencies towards mystification, Törless nevertheless equally seeks to preserve the almost mythical charm, the shudder of delight and horror, of a world capable of inspiring passionate sensations and feelings, and a promise of mystical revelations hovering beyond and above the immediate experience. Törless combines this insistence on the sensuous thrill of things and experiences with a haughty and almost arrogant, defensiveness. Always in search of delight and sensitive excitement, he uses intellectual distance to ward off the threat lurking in strong experiences. He assumes the position of a neutral observer who pretends not to be involved in what he sees. Although he often acts as an eager accomplice of his more obviously active and brutal friends, he tries to convince himself and others that he is able to remain outside of his experiences, untouched by what he lives through.

Reiting's and Beineberg's alliance with the younger Törless maps out the two crucial moments of adolescence: on the one hand, the awakening of (and to) something unknown, the opening of an uncanny-and-promising horizon, the immense possibilities and risks of this frightening and enchanting indeterminacy; on the other, the urge to escape from a vagueness that is both magical and hellish. The older boys have already yielded to the urge to define and reduced their experience to clearly outlined role-plays; they fall back again and again on a small number of rhetorical and behavioral tricks which become characteristic of their identities. Musil's diaries and essays are full of sharp analyses of the habits of formulaic expression, the mental and psychological economies offered by "packaged bundles" of ready-made attitudes – intellectual and emotional<sup>15</sup>. Retrospectively, we might see the four young boys (as Volker Schlöndorff did) as examples of a proto-fascist mindset: Reiting is the master of intrigue, the would-be tyrant, Nietzschean *Übermensch* or Machiavellian Prince, prying into his colleagues' secrets and using them strategically for his ever-shifting alliances, fuelled by threat and seduction, blackmail and cruelty. Beineberg is the dictator's athletic, elitist counterpart, sometimes his willing assistant, sometimes his rival, finding refuge in the vague promises of old sacred practices with the ingredients of sacrifice and chastisement. Beineberg builds his sense of superiority on a makeshift foundation of mysticism and

---

<sup>15</sup> Cf. P 1220/ PS 84s: conceptual formulae, in particular, cool down the vividness of impressions, and anaesthetize lively experience; such practical simplifications permit summation, but they also fall short of what is decisive for relevant (ethic, intellectual and emotional) experience.

esoteric secrets, pieced together with the debris of his father's collection of symbols and cultures brought back from his military assignment in India.

Törless' wealth of imagination and subtlety of intellect give him distinction in the minds of the older boys and make him a welcome ally in their struggles with boredom and educational poverty (he is seen as the *Generalstabsoffizier*). Basini, the untalented and effeminate colleague, is the ideal victim; he is silly enough to advertize his (imaginary) cavalier adventures with the local prostitute, and he maneuvers constantly towards positions of great fragility. It is because he lives beyond his means that he falls into the hands of Reiting, who catches him stealing from the other boys' lockers and reduces him to the role of the scapegoat for the older boys' frustrations and the slave of their as yet unconfessed desires. Basini's moral flaw becomes the pretext for subjecting him to their ambiguous cruelties, while his homosexual tendencies will soon be found out and used as an escape valve for their deeply disturbing mixture of cruelty and sexual desire.

The four adolescents are both individual characters and social types. They already show Musil's sharp memory for the specific rhetorical differences between the formulaic diction of individuals and groups<sup>16</sup>. To a certain degree, the four young men are the predictable results of cultural conventions reshaped and petrified by a rigid system of education: Reiting the dictator, Beineberg the mystifying elitist, Basini the mindless and submissive follower; Törless, the talented and sensitive young man. Törless stands on the brink of missing his chance to face the aesthetic-and-ethical challenge which might transform him into a remarkable person or artist and will later become the type of the versatile aesthete, the detached *connaisseur* who withdraws from his feelings and watches them with a certain mechanical indifference, feigning to be a mere observer of a situation which cannot touch or move him<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Cf. P 1205 s. / PS 72 s. ("Literati... essay"): Musil explains that serious literature (*schöne Literatur*) and great poets are rich in examples and precise quotations of the rhetoric and particular diction of their characters – as opposed to the vague clichés of journalism and consumer literature.

<sup>17</sup> Cf. P 1220 / PS 85 ("Literati... essay"): about ready-made formulae that function as protective shields.

### 3 Musil's Analysis of Possible Alternatives for Törless Trajectory

In all the writing about the relationship between power and sexuality in this book, little attention has been paid to the implicitly critical attitude that Musil's narrator takes towards Törless' aesthetic finesse. There are quite a few passages in which the narrative technique makes it clear that Törless' passive indulgence is a path that he has chosen and a repudiation of other possible paths along which his artistic and moral development might have progressed. Musil and his narrator see Törless as a boy who is not merely sensitive but "hypersensitive"<sup>18</sup>: his excessive refinement makes him more interested in the "sound-color" (*Klangfarbe*, *Törless*: P 19) of another person than in the person as such. Musil sees this tendency as a reactive behavior, a refusal to integrate physical and emotional experiences with rational thought. Musil dislikes the aesthete's artificial and often perverse efforts to heighten the delight conveyed by things and to intensify feelings and sensations which tend to lose their charm over time, becoming trivial routine (cf. MULOT 1077: 74 s.; HOWALD 1984: 18-22). He believes that the aesthete's lack of sober truthfulness and attentive confrontation with the inner pattern of feelings and thoughts ultimately betrays both feelings and intellect, leading to the mystifications and myth-making<sup>19</sup> which Musil criticized in the culture of the early 20<sup>th</sup> century. Let us show this with an example.

In the beginning of the novel, Törless' sensitivity can be perceived as a spontaneous gift of a talented and probably artistically gifted young man. However, Musil progressively underlines Törless' artificial and cerebral effort to remain within such feelings, even to intensify and heighten them, instead of integrating them creatively with his intellectual sharpness – which would offer an artistic solution to his confusions. The mathematical enigma of the imaginary numbers is one such missed

---

<sup>18</sup> Musil starts early to work against his own hyper-sensitivity: cf. below, his self-critical remarks in the notebooks about his youthful urge to remain in the sphere of inspiring music and erotic passion.

<sup>19</sup> Cf. also FRIER 1976: 308-10, about the 'mythification' (*Mythisierung*) and the mystification in the mental habits of Musil's contemporaries (and his fictional characters). They tend to treat the effects of certain actions or occurrences as embodiments of obscure forces instead of observing them more soberly and describing their precise and sometimes quite banal functioning; abstract notions are thus transformed into mythical and almost magical agents (soul, spirit, void, otherness). Frier points out the emotional and ideological benefits of this mechanism (the enchantments of fairy tales and the manipulations of propaganda). Musil's idea of a better equilibrium precision and soul tries to overcome this then-current abuse.

opportunity. Törless' musing about the gap between the two incommensurable orders (real numbers and imaginary numbers do not respond to the same logical order) is closely linked to his intimate yearning for the mysterious something, an unknown "beyond" which haunts him: he intensely experiences the feeling of a void in the blue sky which seems to suck him towards another dimension; he remembers a childhood experience – the ambiguous shudder of horror and delight conveyed by the sudden awareness of solitude and abandonment; or he remains with his eyes fixed on the interesting elegance of Beineberg's hands which delight and disgust him – all these 'mysteries' (complex or trivial) are filled up and over-determined with sensuous aesthetic images which enter, like the tiny drops of water in clouds, in ever-changing connections and constellations<sup>20</sup>. Törless' mind repeats compulsively the vague, associative connections of imprecise analogies. Refusing to work through the difficulties of serious philosophical or scientific thought, he remains in the realm of gliding resemblances, which allows him to muse about the mathematical problem in the same eroticized way in which he riddles over Basini's theft or contemplates Beineberg's hands. He chooses to see the acrobatic distortions of things (*Verzerrungen* und *Verrenkungen*, T: 19) and the flaws of abstract orders, guided by his senses which are reluctant to give up their habitual preferences, often linked to his childhood reminiscences, tastes, conventions and erotic desires.

Let us have a look at his mathematical problem. The fact that he proves unable to pursue an exciting mathematical problem more seriously is equally linked to two essentially aesthetic factors. The first is the humble appearance of his Mathematics professor. His dirty socks and tasteless cravat are aesthetically repulsive to Törless, and the professor's unfortunate observation that the higher mathematical truths have to be believed before they can be understood triggers the agnostic sensibility that Törless' has inherited from his parents' enlightenment *Bürgertum*. More important, though, is the fact that Törless also stumbles over a second hurdle, which might have opened a new path for him, had he taken it more seriously. Clumsy or not, the professor succeeds in awakening Törless' interest in the serious philosophical approach of mathematical problems, but the boy's initial enthusiasm for Kant's philosophical work ends in

---

<sup>20</sup> Cf. Musil's own experience as an adolescent Chopin-enthusiast and voyeur of the prostitutes; TB I, 158.

repulsion<sup>21</sup>. His impetuous mind is unable to follow the meticulous small steps of this grand systematic thinker. In the last third of the novel, the narrator shows how Törless' reluctance to develop a serious intellectual effort springs from his sensuous tendencies and his insistence on the superficial attitudes of the aesthete. Instead of grinding through Kant's philosophy, he falls back on the reminiscences of the intense musical and erotic impressions of his childhood. He dreams with the intense feelings conveyed previously by the music of Italian operas and the fantasies of the singers and actresses performing them. The mystery of these feelings is intensified by his willful intention to hold them up as a sacred vase: he starts to feel like "a holy man with celestial visions" (T 92). The narrator highlights the ridiculous artificiality of this mystifying drive and creates a strong anticlimax to Törless' effeminate enthusiasm: "He felt like a chosen one. Like a holy man with celestial visions; – because he knew nothing about the intuitions of great artists." (T 92). Immediately after this passage, the narrator reports Törless' artistic failure to put the enlightening experience of the mysteries of music into writing – "the colorful brightness in his mind dimmed" (T 92). The next paragraph links this failure to the report of his intellectual failure to come to grips with Kant: "the Kant episode was almost totally overcome" (T 92). The 'almost' indicates what the next page will specify: Törless cannot suppress a feeling of shame for having "sneaked out" of the more difficult task (*vorbeigedrückt* T 93) and while his mind pursues "like a hunter" (T 93) all the sensuous details linked to Basini's erotic attractiveness, there remains in the back of his mind "the reluctant confession of a failure". Musil makes it clear at the end of the next paragraph that this failure is both artistic and intellectual, and that it is due to Törless' insistent abuse of both his intellectual and aesthetic abilities. These have not been developed appropriately, but remain confused in an ambiguous and potentially perverse way:

As soon as the vague feeling [of intellectual and artistic failure] surfaced, his attention lost the ease with which we watch the development of a scientific experiment. There was a bodily attraction emanating from Basini, a stimulus as if when sleeping in the proximity of a woman; one feels as if the body under the sheets might be uncovered at any moment. It was like a tickling in the brain, which initiated in the consciousness that it would be enough to stretch out one's hand. It was the very thing which often drives young couples towards excesses going far beyond their sensuous desires. (T 93)

---

<sup>21</sup> Musil occasionally accused himself of having been prone to this kind of neglect. Cf. his remarks in the notebooks about the importance of scientific and philosophical seriousness like Descartes': Descartes TB I: 776.

The narration suggests that there is a link between Törless' lazy reluctance to pursue more seriously his potentially artistic and intellectual gifts and the impure and potentially perverse aestheticism of the "tickling brain" which uses conscious thoughts to drive his sensibility to excessive hedonism.

This and other passages show that the novel *Törless* is not conceived as a mere representation of the hero's feelings. Neither the author nor the narrator judges his feelings to be in themselves worthy of artistic representation (cf. FRIER 1976: 311). Törless' feeling of shame also shows that he is not merely passive, prone to feeling but not to thinking (Id.: 312), but that he is unstable, abusing his forceful enthusiasms and *choosing* not to develop his passionate energy into artistic activity. The conclusion suggested by the novel is not quite, as FRIER (and other critics after him) affirms, that "thinking is useless," nor that the inexpressible otherness of the almost mystical sensuousness "is stronger than Törless" (Id.: 312). Musil's narrator tries to point out that Törless is, on the contrary, very active, both as an intellectual "thinker" and as a sensuous feeling person, but dissipates his intellectual efforts by diverting them towards the enhancement of a redundant sensitivity, which menaces his intellectual and his artistic gifts and has potentially perverse twists.

There are other passages which illuminate these decisive differences that lead to Törless' failures, and which are later confirmed by his development as a rigid and prudent aesthete. A few pages after the ruminations about Törless' Opera enthusiasm, a nocturnal scene shows Basini leading Törless up to the red chamber where he suddenly undresses: Törless is struck by the beauty of Basini's body (T 98). But again, this first, startling revelation of beauty does not lead him to the intriguing question where the difference between erotic attraction and aesthetic beauty lies. On the contrary, the potentially inspiring revelation is quickly overgrown by homosexual attraction and by the feeling of shame (*von Scham unterdrückt* T 99).

Analogous shortcuts and lazy simplifications also suppress Törless' initially lucid perception of Reiting's and Beineberg's abject sadism. Törless does not lack the insight or the courage to oppose them. On two occasions, he verbally rejects their senseless, imbecile brutishness. He even knows that he should fear their blunt power-thirsty cruelty when he learns from Basini about their dismissive attitude towards him, and he is conscious that there may come a moment when he would have to decide and risk everything in order to break free from their intrigues (T 100). But in the end, he accepts

precisely these intrigues and becomes an accomplice to the stratagems by which Reiting and Beineberg transform Basini into a scapegoat and stage before the school committee the farce of their brotherly moral efforts to improve a fallen schoolmate.

Neither the narrator nor the author of the novel can thus be considered indifferent as to the dangers of aestheticism in Törless' trajectory. Musil seems to have let a crucial problem write itself out: the task of the serious writer consists in a tough working through of feelings and thoughts and their fusion into an artistic whole. Although Törless embraces aestheticism, Musil and his narrator do not. For Musil, and his narrator, aestheticism is a reactive inflation of feelings which art investigates as to their specific constellations (*Gestalt*), hold them up against the horizon of scientific and philosophical thought. The artist's effort is to introduce more precision into the emotional domain, showing the infinite small steps which entangle and fuse together the willful consciousness and the feelings, and the perversions which can be achieved by the skillful interweaving of the two domains. The serious artist, on the contrary, has a responsibility to work against the easy myth-making of literary dilettantes and musical enthusiasts (Wagner, Chopin were particularly fashionable composers for cultish *fin de siècle* cliques) and break free from scientific and ideological mystifications. Musil insistently hinted at the aesthetic-artistic dimension of his novel. This artistic puzzle, which links together the aesthetic, the rational, and the ethical domains, was then a thrilling discovery which would become more and more important to him in later years<sup>22</sup>.

Törless seems to have been for Musil, both as narrator and as author, the embodiment of a somewhat lifeless aloofness, which prepares the future aesthete, whose "ironic sense of what is correct" (T 111s) springs from the refusal to connect his feelings and doings to his sharp intellect. Thus he remains shallow, wrapping superficial and conventional truths in fine, almost snobbish, aestheticizing rhetoric.

---

<sup>22</sup> In spite of a few fruitful insights into the importance of the aesthetic and creative dimensions (MULOT; KNÜPFERMANN; REIS), these aspects have not been sufficiently addressed by criticism - neither in Kisch's Obituary, cf. TB II: 204; nor in Thiher's understanding of Törless' cathartic experience, which would transform the novel into a modern Bildungsroman. Thiher draws attention to these proleptic anticipations of Törless' future, but he interprets these anticipations as the narrator's intention to "reassure [the reader] that the boy will turn out all right" in the end (THIHER 2009, 51), his only problem remaining the belief "that after Schiller and Goethe it was not worth the effort to write any more poetry" (GW, 6, 79; THIHER 2009: 77). LUSERKE-JAQUI, considering the erotic, psychological and moral biases of the narrative, underlines the tension between an uncensored presentation of authentic adolescent sexuality and the final withdrawal to of the narrator to the "moral mainstream" (LUSERKE-JAQUI 2007: 169).

## 4 The Problem of Aestheticism in Musil's Life

This latter aspect of *Törless* probably mirrors a biographical experience – Musil's ambivalent friendship-and-rivalry with the sophisticated Johannes von Allesch, whose literary pretentiousness has some parallels with Törless' attitude. But Musil was not merely describing a friend. Törless' haughty aloofness was something that Musil feared in himself, and the path of aestheticism was a temptation against which Musil struggled as he matured. Striving for mastership (not just the journalistic skill of the successful *Schriftsteller*), Musil wrote his first novel in order to come to embrace his poetic task in his own terms. For him, the ethic and aesthetic consistency of the poet had to be founded on an accurate recognition of the specific particularity of lived experience. In his earliest writings, he mused over the difference between rhetorical conventions and authentic emotions. He wrote down a series of observations about the processes which fix feelings in historical conventions and habits, i. e. generally comprehensible notions-of-feelings (or notions which induce understandable and transparent feelings), as opposed to the artistic struggle to let real emotions (or real aesthetic experiences) write themselves out in dense literature, which interweaves the previously inexpressible with complex thoughts<sup>23</sup>. What distinguishes the poet (the masterful, creative individual) from the aesthete or the conventional average person (the *Mitläufer*) is the constant, strenuous effort to create a subtle and artful balance among body, mind and soul, concept, intuition and action.

In our reading, Törless' crisis dramatizes the decisive (and biographically relevant) difference between two possible trajectories open to a talented, sensitive and intellectually sharp young man, a fictional *alter ego* of Musil himself. As so often happens in Musil's novellas and novels, he toys with one of his own temptations: the weaknesses of the young man on the brink of missing his chance to face the aesthetic-and-ethical challenge which can transform him into a remarkable person or artist. Like his more robust and violent friends, Beineberg (with his cheap mysticism) and Reiting (the demagogue and dictator to be), Törless, too, will yield to a sadly fixed attitude, denying his own feelings and doings (for example, in his homosexual experience with Basini). He will not reject them for moral reasons, but for the fear of mixing with the

---

<sup>23</sup> Cf. TB I: 155, where Musil reflects, on the 8th of August, 1905 on an essay about Renaissance sensibility (Renaissanceempfinden), published in the *Neue Rundschau*.

commonplace. The narrator's anticipations of Törless' later reactions show how he will protect himself with the typical shield of the versatile aesthete, the detached *connoisseur* who artificially cultivates his feelings, trying consciously and willfully to go beyond the stereotypes of convention and everyday triviality (cf. "Literati..." P 1220; PS 84 s).

Musil sees the problematic aspect of aestheticism lurking in certain attitudes and mental practices which he observes in his surroundings. This becomes clearer when we look at the notebooks of that period. In the very year 1905, when working on the final draft of his *Törless*, Musil noted a conversation with his friend von Allesch, in which he tried to come to grips with the difference between the aesthete and the artist (or the serious critic):

5. VII, [1905] Today, after Schumann's seminar, I talked with von Allesch and a few others [...] about Huysmans, whom Allesch praised immensely. I said that I didn't like *Á Rebours*. Von Allesch: "oh, but that is very fine stuff, particularly his style. There are such subtle aesthetic beauties..." I objected that "this subtlety is slightly artificial; there is nothing real, nothing [convincingly] concrete or tangible". Allesch: "what does 'real' mean [in literature]? And why would it be a fault to be artificial?" (MUSIL TB I: 152s, *Notebook 11*)

Musil is irritated with the cultish snobbery of Allesch's know-it-all attitude, which is so at ease in the world of art that he needs no longer wonder about its relation to real feelings and thoughts<sup>24</sup>. He calls this attitude "sensitizing Baconism", and tries to ward off the menacing presence of "the type of the aesthetically sensitive" person that surrounds him:

I am, myself, morally sensitive. Particularly since the time of my passion for Valerie. In the old day I ran with the aesthetes. But later, I started considering them to a certain degree as part of the greenhouse culture.

Constructed feelings, paper emotions. And now I run into a man who has all these cultural associations available. He pretends that he can feel feelings which I can only spell by name and concept. I have to figure him out; which puts me into an excitement like in the old days when I entered, as a half-barbarian, into the circle of students at the gymnasium. (MUSIL TB I: 152-3)

Musil's *Notebooks* provide a few more enlightening insights into his efforts to define the task of the writer (poet, *Dichter*) as that of discovering possibilities which might

---

<sup>24</sup> Cf. TB I: 152s; Allesch, the versatile aesthete, corresponds to the model of the over-sensitive aesthetics of the decadence, like Huysmans or George.

bring into a better equilibrium the spiritual, the intellectual and the emotional perspectives on human experience (cf. also TB I: 98 and 152-155):

This morning, strolling over the Franzensberg – on that path passing above the warehouses whose backyards are in plain sight. In my head there were those extenuating movements by Paderewski. I reflected. If somebody were to play them constantly within my soul... I felt that I would totally withdraw from life and that I would focus wholly on that thing, because life is unable to provide something equivalent. This moment which now wraps me in veils of soft light, it will die again, like all thoughts.

[...] There is nothing we can do: our lives last for a certain time and every hour is like a gaping void, death's offspring, which has to be filled. And one cannot fill it with those subtle things. (MUSIL TB I: 158 and TB II: 821)

While writing his first novel, Musil seems to break loose from the hypersensitive aesthetic experiments which prevailed during the period he spent in Brünn, and he starts to blaze the trail towards his conception of the subtle dividing line which separates the distanced detachment of the aesthete from the artistically important openness and experimental irony of the serious author. Beyond the ideological stereotypes and cultural clichés of his figures appears *das weite Land* – the wider horizon of possibilities he plays with.

A few years after his first novel, in his essay *The Mathematical Man* (1913; cf. P 1004-8; PS 39-43), Musil insisted on the importance of this approach and challenged the artist not to “beat the drums against intellect and forget that without intellect – apart from exceptional cases – feeling is as dense as a blockhead.” (PS 42) Not deep feeling, but

[...] intellect gobbles up everything around it, and as soon as it lays hold of the feeling, it becomes spirit. Taking this step is the task of writers. To do this they don't need to learn some sort of method – God forbid, psychology or the like – but they only have to set high standards (*Ansprüche*)<sup>25</sup>. (MUSIL 1990: 43)

Implicit in the German *Ansprüche* is “higher standards” or “more challenging aspirations” than the average person, the person who is satisfied with simplified forms of expression and clichés, with (shallow) entertainment or the sort of false (already conceptual) wisdom of the “big-time writer”<sup>26</sup> – a figure which will take form in the

<sup>25</sup> We slightly alter the English translation (“but only aspirations”), because Musil here uses *Ansprüche* as a synonyme for *anspruchsvoll sein*.

<sup>26</sup> Cf. P 1330 s. (“Die Ziele der Dichtkunst”) / PS 46s., “The goals of Literature”.

character of Arnheim in *The Man Without Qualities*. Arnheim's polished refinement, his combination of easy eloquence and appealing essayism, draws additional power from his immense economic power and wealth. For all its brilliance, however, it remains lifeless and lacks the thrill of real experience. That Musil had higher aspirations also becomes clear in a few lines of Nietzsche that he copied in the late 1930s:

A quotation drawn from Nietzsche: “the truth is that the imagination of the artist or the intellectual (*Denker*) produces constantly things that are good, medium or bad; but the trained and piercing judgment [of the important artist or thinker] rejects, selects...” (TB I: 939)<sup>27</sup>

In other words, what Musil presents as Törless' confusions – ranging from sensitive, erotic and intellectual experiences to shocking indifference, reactive snobbery, aestheticizing hedonism and complicity with sadistic cruelty – is not, as such, strange to anybody's experience (and less so to Musil's own<sup>28</sup>). Neither the average person nor the poet is immune to the wide range of bad, medium and good feelings and actions. What Törless finally becomes is the result of a continuous pattern of choices that he makes. Musil thinks it necessary to anticipate the – as yet unforeseeable – future of this boy, and to predict that his proclivity to aestheticism will deprive him of a career as a poet. It is as if Musil were obscurely starting to imagine his own trajectory, his breaking loose from an imitation of the aesthetic experiments with sensations and feelings which were fashionable in the decadent and expressionist movements. And while he still actively pursued a career as a scientist (he finished his doctoral thesis on Mach more or less at the same time as his novel), he also became critical of the abstract form of expression of philosophical or scientific prose. Although attracted by sharp scientific and philosophical distinctions, Musil's aim was to fuse them into the tangible, particular experience of individuals that he and his contemporaries could (or should try) to understand feelingly<sup>29</sup>. The hovering otherness of feelings and synaesthetic perceptions

---

<sup>27</sup> During the difficult years before his death in Swiss exile, Musil incessantly returned to his previous conceptions of art, culture and the possible role(s) of the artist and intellectual in contemporary society; cf. Heft 30 TB 777 – 779 and 911-966.

<sup>28</sup> Biographical research has made clear the factual material used for the construction of the story (cf. SCHRÖDER-WERLE 2001: 31-53).

<sup>29</sup> Jürgen THÖMIG has shown Musil's subtle techniques which dissolve linguistic and emotional stereotypes, altering creatively the crystallized clichés in order to sensitize his readers in a livelier and spiritually more challenging way (THÖMIG 1974: 319s). The fact that many readers resist this simultaneously aesthetic and intellectual challenge, or find it boring, should not make us look for Musil's ideas exclusively in his critical work. Musil's essays are of great importance, but we should not forget

is neither totally irrational, nor entirely inaccessible to rational investigation. These hovering constellations full of potential thoughts are, on the contrary, waiting to write themselves out in a way that dissolves the ambiguities of (mere) metaphors and images.

Trying to introduce precise analytic reflection into the domain of poetic imagination, Musil strove to influence his readers through his fiction. He wanted to make them more perceptive and discriminating, inspiring them to strive for relevant distinctions and choices. His particular aim as a poet was to avoid the corrupt use of (everyday) language which inevitably leads to corrupt moral practice. This is the “far reaching horizon” that Lukács praised in Musil’s work as early as 1933: it is the hovering life of the poet suspended between the aesthetic and the ethical dimensions. The complexities of this horizon should not disappear through an excessive focus on Musil’s intellectual and satirical achievements, which made him, for Lukács, the paradigm of the *intelligenza* of his time. Lukács admires Musil as a “precise experimentalist, a rational engineer for the refined motions of the soul of the intellectual elite [...] whose horizon, however, is much grander and far reaching than the one belonging to those he satirizes”.<sup>30</sup> Musil himself welcomed sociological, philosophical and anthropological considerations as an antidote to the excessively psychological or biographical “misunderstandings” and misreadings of his early works<sup>31</sup>. Nevertheless, he also regretted the failure of contemporary critics to perceive the peculiar blend of critical acuity and irony with the passionate intensity of lively images and figures, which is the achievement of his fictional writing<sup>32</sup>. He hoped that readers would expose

---

that we owe their existence mainly to hardships and economic necessities which made it difficult for Musil to pursue his poetic vocation.

<sup>30</sup> Apud NÜBEL 2006: 138s, who analyses G. Lukács’ Musil reception in his essay *Totentanz der Weltanschauungen*.

<sup>31</sup> Cf. GW II: 966, where Musil denies any personal or realistic implications of his own experience with the psychological and sexual experiences of his novel’s characters – a denial so insistent that it has led to discoveries proving the contrary. Several critics (like Carl Corino, Peter Henninger and Karl Dinklage) have shown the striking analogies between the names of Musil’s colleagues at the military convent in Mährisch Weisskirchen and the characters in the novel: Boineburg, Reisinger and Fasini reappear as Beineberg, Reiting and Basini (cf. SCHRÖDER-WERLE 2001: 44-54).

<sup>32</sup> Musil frequently returns to the difference between cold intellectual reflection and the same thought sustained by “passionate energy”, which brings out a vibrant beauty, some inexpressible quality of the same facts (cf. TB I: 214). To be intrigued with this difference is the challenge of the Poet. Törless’ ultimately refuses to acknowledge this intriguing quality, as, for example, when he rejects and represses the experience of the seductive, feminine beauty of Basini’s body. The Poet would retain this vision as something illuminating, as a revelation which is quite different from the physical, sexual experience he lives through, whereas the aesthete prefers to remain ambiguously distanced: not repressing it altogether, but freezing it in the refined formulae which Musil mentions in his proleptic anticipations of Törless’ later life as a prudent aesthete, who sacrifices his gift as a poet to correctness and formality. (GW VI: 78)

themselves imaginatively to the lived experiences of his heroes' thoughts and actions (and the tricky possibilities ensuing from them) in a conceptually unarmed and thus more sensitive manner, so that the aesthetic experience would make them reconfigure, rather than just rethink, their preconceived ideas and prejudices. We can see this in one of the outbursts registered in his notebooks:

If only critics asked themselves as to the characters the poet creates in a book: what kind of people are these [...] instead of dwelling on principles, laws and artistic theories they don't have a clue about? (TB I: 431s).

Birgit NÜBEL is well aware of the author's complaints about critics who read a Poet's work with conceptual intentions<sup>33</sup>. This is probably why she finishes her book with an apologetic quotation from Maurice Blanchot: "I fear that Robert Musil's *oeuvre* is more commented on than read, [...] it is so close to [being itself] a commentary that it [...] seems to demand more of a commentary than a reading."<sup>34</sup> Without putting into doubt, in the least, the importance of the essayistic context, which becomes increasingly relevant after the *Wende* of the 1920s and 30s, the present essay proposes a narrower focus: we will contextualize the difference between the poet and the aesthete present in *Törless* with a few revealing annotations in the *Notebooks* and in some passages of the *Essays*. Törless' experience can be read as a glimpse of Musil's own attempt to abandon aestheticism and to search for an authentically poetic trajectory. As Musil claimed, *Törless* is neither a realistic account of personal experiences – psychological, sexual, biographical –, nor a realistic representation of educational or social discontent, but the unfolding of an embryonic idea<sup>35</sup>. Although Musil wrote *Törless* before consciously deciding to be a Poet, he anticipated, poetically, the later developments of his career as a *Dichter*. This idea of what distinguishes the poet from other possible roles, which he

---

<sup>33</sup> Barbara NEYMEYER's "Utopie und Experiment" or Birgit NÜBEL's Habilitationsschrift, *Robert Musil. Essayism as a Mode of Selfreflection of Modernity*, show how Musil's *Notebooks* and *Essays* prepare the way for the self-reflective tendencies of 20<sup>th</sup> century modernity (cf. NEYMEYER 1996 and 2000; NÜBEL 2006).

<sup>34</sup> NÜBEL 2006: 496, quoting M. BLANCHOT, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, "Musil", 1962: 184-206.

<sup>35</sup> Cf. P 947: in an autobiographical fragment of the 1930s, Musil remembers his astonishment at the interest of psychologists and pedagogues in his first novel – an interest which he considered almost as an insult (*ich fühlte mich beinahe beleidigt*). Only later did he realize that he had written something "which in the course of time, revealed itself as typical" for educational and psychological issues. The same is true as to the political and social implications: in 1936, Musil recognized that "Reiting and Beineberg anticipate the insurrectional officers who are bound to become the leading type in this world" (TB I: 834); a year later, he saw their live counterparts (Reising and Boineburg) as the "dictators in nucleo" who conceive of the "masses" as a material to be oppressed (*zu zwingendes Wesen*) (TB I: 914).

grasped, for the first time, in *Törless*, will later be developed in countless and ever-increasing distinctions – as, for example, when Musil struggles with the subtle differences of tone and style which distinguish the serious poet from the successful writer Arnheim, or when he muses about what separates the poet from the aesthetic dilettante Walter, or when he measures the distance that separates his partial *alter ego* Ulrich, who is a prototype of modern skepticism, from a great author who is capable of handling and embodying aesthetic and ethical density.

Musil is famous for his peculiar, and peculiarly poetic, blend of thought and feeling. This is already evident in the first novel which hinges on the epiphanies – both positive and negative – of a dimension that is incommensurable with cold and exclusively intellectual reflection. In trying to come to grips with the distancing effect of irony, Musil seeks to moderate the playful aloofness of the ironic gesture in a “fundamentally ironic attitude” (*ironische Grundhaltung*) which he does not wish to be understood as a “gesture of [intellectual] superiority, but as a form of struggle”, an irony which remains open to “vivid scenes and fantastically passionate [moods]” (TB II: 941). In other words, the irony must not become, in Musil's conception, a strictly intellectual and rational distance, but a hybrid hovering between indifference and passionate involvement.

An analogous concern is visible in Musil's early critical observations concerning the formal differences between the classical novel of the 19<sup>th</sup> century and the narrative fiction of his own day. He argues that the classical mode of narration creates a delightfully welcoming tension which draws the reader into the midst of the events and characters and grants him the freedom to come to grips with the narrative all by himself. The essayistic mode, by contrast, guides the reader's attention and controls his awareness, pressing it towards conceptual consciousness:

On technique: We have now forgotten what older novelists knew all too well: to create suspense! We only know how to provoke fascination in our readers. That means, we seek to write wittily and to avoid boring passages. We pull our readers along in all we go. Suspense, however, means to make the listener look forward to what is coming. Let him accompany [the narration] thinking and reflecting, let him walk alone on the path that has been shown. This confers a certain cosy feeling of sharing things. The humoristic novel depends entirely on this feeling. Writers suggest a situation which is preparing itself and the thought forms itself: what will good old X do now again? This demands much detailed outlining on the different types. However old-fashioned this may seem, it is a

piece of the artistic effect as opposed to the effects produced by philosophers and Essayists. (TB I: 99s)<sup>36</sup>

Musil thought that both approaches - the essayistic and the poetic modes of expression - were valuable, and he attempted, as he said, to “fight with both arms”.<sup>37</sup> At precisely the moment when he was writing *Törless*, he began to be increasingly critical of modern artistic experiments and the cultish, intellectualized attitudes (like Allesch's) which accompany “art scenes”. Not to yield to this kind of superficial consensus was, for Musil, the challenge of the great artist, the *Dichter*, whose high standards are satisfied with true mastership only. The serious writer must avoid both the empty conventional *finesse* of the aesthete and the bloodless conceptual grasp of the philosopher, combining in masterful balance precision and soul.

In Musil's notebooks, the sober, businesslike juxtaposition of objective observations with the pitiless analyses of intimate processes (his own and other people's) provides raw material for the fictional project. Thanks to his background in science and philosophy, Musil saw, much more sharply than other artists of his time, the problematic status of the poet caught in the complexities of modern society, in which the specialized philosophical and scientific disciplines seemed to leave little space, and even less prestige, for poetic subtleties.

As the Austro-Hungarian Empire dissolved around him, its final upheavals made him particularly sensitive to (un)acceptable political and ideological compromises, confronting him very realistically with the social, communicational and economic implications which tend to conflict with the inherent concentration and density of poetic thought. The latter belong, according to Musil, to “another condition” (*anderer Zustand*) than rational understanding and calculation. Nevertheless, he was able to vindicate a place for poetry and poets *within*, and not apart from, modern society's new, prosaic context of scientific knowledge, competitive technological interests, and functional rationality. He set out to create fruitful relations between the non-rational

---

<sup>36</sup> Birgit NÜBEL analyzes the “self-reflective tendencies” of the modern, essayistic novel and shows how intensely G. Lukács reflected about his own essayistic activities as he studied Musil's innovation in *The Man Without Qualities*. Nübel quotes Lukács' idea that this tendency would provoke “a pivoting of the aesthetic into the essayistic effect” (cf. LUKÁCS, Werke, Bd. 11, “Die Eigenart des Ästhetischen” 1963: 726; cited by NÜBEL 2006: 137)

<sup>37</sup> Cf. Musil's critical evaluation of Kafka's and Walser's narratives, whose playfulness (excessive in Musil's opinion) loses sight of this balance. See: “Literarische Chronik” (1914), P 1465-71.

(not to be confused with the irrational) and the domain of scientific and philosophical precision.

Confronted with artistic programs and movements that proposed a more immediate access to feelings and sensations and turned their backs on scientific precision and philosophical thought, Musil conceived of feelings and imaginary intuitions as exceedingly complex constellations which require more and more precise investigation. In his view, rational thought differs from poetic thought just as conscious *apperception* differs from the not-yet-conscious *perceptions* (a distinction which comes close to Leibniz's *Monadology*<sup>38</sup>): the latter come as nebulous, fleeting constellations, which Musil compares to the ephemeral intensity of perfume or of hovering clouds, whose swiftly changing constellations are difficult to grasp in conceptual language. Nevertheless, a serious writer can convey glimpses of this other condition, inasmuch as he can make his readers feel the “quarters and eighth degrees” which distinguish the plasticity of these forms of feeling and thought from the determined and well-defined categories of rational thought. The method of “the minutest steps”, of sharper and more sensitive observation, can train the “soul” (a domain at the meeting-point of the sensitive and the intellectual) to make feelings accessible to understanding and intellectual considerations. *This* is the task of the serious artist, poet and writer.

For this and other reasons, Musil rejected the vague conceptions of the irrational that were current at the turn of the century, derived largely from an excessive emphasis on the benefits of immediate feelings and emotions and grafted onto a biased understanding of Nietzsche's Dionysian principle and a metaphorical absorption of psychoanalytical ideas<sup>39</sup>. In his *The Man Without Qualities*, Musil develops the misreadings, the more or less sophisticated applications and popular simplifications of these imaginary theories in a wide range of fictional characters like Walter, Clarissa, Diotima and Arnheim.

---

<sup>38</sup> A Portuguese translation of Leibniz' *Monadologia* is available online:

<http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/monadologia.htm>. See paragraphs 12 and 14.

<sup>39</sup> Patrizia MCBRIDE has shown how literary critics like Herrmann Bahr induced a large public to accept as scientific facts vague analogies between theories like Ernst Mach's empiricist atomism (in particular, the notion of fluidity or instability of the Ego) and Nietzsche's metaphorical philosophy of Greek tragedy. (cf. MCBRIDE 2006: 42s).

Musil believed that serious literature had to enable the reader to feel and understand (at least to a certain degree) how different characters “fit together” the chaos of impressions to construct their world views, and the attitudes, habits and stylistic tricks that allow them to present things and ideas according to their own or others’ mental and senti-mental routines. In his essay “Profile for a Program”, he demands:

[...] mathematical daring, dissolving souls into their elements and unlimited permutation of these elements; here everything is related to everything else and can be built up from these elements. But this construction demonstrates not “this is what it is made of”, but “this is how its pieces fit together. (P 1318; PS 13)

This is why, for Musil, *Gestalt* psychology<sup>40</sup> is more important than the psychoanalytical clichés too quickly picked up by artists and literary critics. Great literature has to offer a welter of examples – not one model to be followed – which sharpen our perception of differences and possibilities not yet realized.

Shortly after writing *Törless* and *Unions*, Musil began collecting examples of characteristic modes of expression, the specific “styles”, variations, or, as he wrote, “permutations,” of the very same contents and elements. The two couples, Diotima and Arnheim, Agathe and Ulrich, are conceived of as such experiments with thoughts and feelings. Both couples struggle with the “inexpressible” enigmas that had confused *Törless* – love, the soul, elevating ideas, spiritual transcendence – but the result of their respective handling of these elements could not be more different. Musil writes in his notebook no. 21:

“juxtapose” [the two couples and their struggle with] “the inexpressible”. “Whereas Ag[athe]: A[nders/Ulrich] notice this [inexpressible yearning] in themselves, it is played out as a pretentious hesitation between D a Arnh” (TB I: 588)

After that opposition follow numberless examples of the specific styles expressing Diotima’s and Agathe’s feelings. Diotima’s style is prophetic sentimentality:

A time will come – and there are signs that this time is near – in which, may be, our souls can behold each other without the mediation of the senses.

---

<sup>40</sup> For a synthetic view, cf. BONACCHI 1998.

Occult powers awaken around us, magnetism, telepathy and levitation / Anders finally takes her to such meetings / scientific spiritism – materialization. (TB I: 588)

This almost liturgical soul-mongering and her tendency to occultism contrasts with Agathe's more down to earth observation:

Presentiments, the strange impression of an encounter or of the look [of another person]; a decision, we will never know why.

Do we not all spend the greater part of our lives in the shadow of an event which has not yet happened? (TB I: 589)

What matters for Musil's poetic enterprise is the exact tone of such quotations, their intonation and (often abusive) use of notions like spirit and soul, ideas and intellect, which tend to become meaningless (and prone to propagandistic abuse) when they are carelessly treated as "bundled packages": as conventional commonplaces and clichés repeated in journalism and small talk.

## 5 The Ethical Dimension of Serious Literature (as Opposed to Aestheticism and to Ideological Definitions)

The young Musil was highly suspicious of the aestheticism of his time - as well as being nervous about what he felt to be his own insufficient knowledge of art and literature<sup>41</sup>. As he transposed his experiences into fiction, he turned his aesthetic insecurity, worrisomely contrasted with Allesch's highbrow sophistication, into the unfavorable relationship that Törless maintains with his older colleagues, who pretend to have solutions to the enigmas that trouble Törless. Törless' uncanny emotions and fantasies would require "high standards" of senti-mental elaboration; but the school does not provide him with an adequate environment. On the contrary, the school, like his parents, offers him only a homemade sentimental moralism; while his older schoolmates offer an unrestrained brutality, physical and mental. The reactions of the three boys to the

---

<sup>41</sup> Musil's education and training were much more turned towards mathematics and the exact sciences than towards art and literature. This made him often feel uneasy and (over) competitive in his relations with colleagues and friends more familiar with the literary world.

outdated and oppressive educational and moral ideals of the *Bildungsbürgertum*<sup>42</sup> outline three types of attitudes which were characteristic for the building up of the cultural impasse, in Austria and Germany, to which Freud much later attached the memorable phrase “Civilization and its Discontents”. But Musil did not do what Freud did. From the beginning of his writing life to the end, he tried to avoid unilateral explanations of all kinds<sup>43</sup>. From early on, he identified the countless daily attitudes, each apparently innocuous, which contribute to pave the roads to moral degradation. He was acutely conscious of the daily use of sentimental and hypocritical clichés which prevent people from perceiving the reality, the laws, and the rhythms of real life and experience. Törless' future withdrawal to aestheticism is not neutral. It will weaken his precious combination of sensitive, passionate alertness with keen scientific thinking. It will turn his mind, which still searches in its youth for “natural”, precise, mathematical explanations, backward – perhaps, like Beineberg, to myths of unity and ancient wisdom, perhaps to the unity of Greek (or Indian or medieval) philosophy and art, perhaps to some other easy illusion. In his early youth, Musil had felt the enthusiasm for the forceful beauties of Classical Greece and the Italian Renaissance as interpreted and praised by Goethe, Nietzsche, and Jakob Burckhardt; but he quickly perceived the dangers of the transformation of these ideas into educational or cultural models for contemporary society<sup>44</sup>.

What were, or are, those dangers? In Musil's sensitive, alert, and precise analyses, the aestheticizing cast of mind fits perfectly into the other malign tendencies of reactionary culture and politics in Austria and Germany. Nietzsche's will to power,

---

<sup>42</sup> Musil's later novel *The Man Without Qualities*, represents Lindner and Hagauer as the education-specialists whose programs present outdated ideas as modern and promising perspectives.

<sup>43</sup> Musil does not deny the merits of the emancipation movements of his time, only the unrealistic and unscientific salvation-attitudes attached to them. What he criticizes is the combination of a salvation-promise grafted on a unilaterally singled-out *unique* explanatory theory: incest taboo and sexual repression in Freud's case, the forgetfulness of pre-Socratic Being, in Heidegger's, the longing for religious integrity of catholic conservatism, for aesthetic holism in the arts or the calls for national unity by the Pan-Slavic or the Pan-Germanic movements; or, later on, the formulae of communist and Stalinist panaceas.

<sup>44</sup> Cf. his analyses, in the Notebooks, of Ricarda Huch's *Blütezeit der Romantik* (published in 1899, second edition 1901; cf. TB I: 137, 3 April 1905) and Ellen Key's *Die Entfaltung der Seele durch Lebenskunst* (June 19, 1905, TB, I, 151). Although Musil frankly admits that he shared precisely this enthusiasm for the “age in which romanticism flourished” (*Blütezeit der Romantik*) he quickly identifies the regressive trend and the sentimental stagnation of this kind of enthusiasm which remains blind to the challenges of modern science and technology, politics and economy. It feeds on impoverished scholarship which transforms Goethe, Nietzsche and Burckhardt into popular, journalistic recipes, a generalized form of demagoguery which takes form in *The Man without Qualities* as the Diotima-syndrome: the vague enthusiasm of the (half) cultivated public that gets its ideas from literary supplements and illustrated reviews.

Burckhardt's praise of the Italian princes, and Nietzsche's dreams of a Dionysian revival of tragic heroism or the illusions attached to forceful liberation of the deepest passions through the spirit of music or through erotic experiences – all the vagueness of these regressive forms of idealism tended to channel the most precious talents and efforts into the nets and “movements” of political and ideological “decisiveness”. In the larger social and political context, these ideas, formerly exciting and even liberating, could only be devastating.

In the following decades, Musil wrote and spoke a lot about the dangers of this “longing for decisiveness” (*Sehnsucht nach Entschiedenheit*, MoE: 1128; MwQ 1995: 1228)<sup>45</sup>. The clearest comes from his notebooks:

Long before the dictators emerged in reality, our era produced the (climate for) their spiritual veneration. Have a look at Stefan George. And also Kraus and Freud, Adler and Jung. Or see Klages and Heidegger. The common denominator is probably the desire for leadership, the nostalgia for the essence of the savior. Would this be characteristic of leaders? For example, firm values and formulae which can, however, be understood in totally different ways. (TB I: 896)<sup>46</sup>

The quotation about the dictators points out that the danger does not lie exclusively in the fascist and Stalinist dictators, but in the entire range of emotional, sentimental, aesthetic tendencies and their yielding to intellectual laziness, compensated by sudden passionate explosions of activism and *Dezidiiertheit* (decisiveness). The aesthete, who misses the intellectual challenge of his obscure feelings and longings, who fails to elaborate, step by step, the inner workings of the intense emotions which easily carry us away, is the most vulnerable of social types – vulnerable, particularly to the pressures, menaces and seductions of tyrannical power (the Reiting type) and the theatrical staging of ritualistic esoterism, which tends to draw on legends of ancient wisdom and a sentimental longing for the lost perfection of bygone cultures. Embittered by the terrible turn of contemporary Austria and Germany, Musil reiterated, in his diary, that all the admired aestheticizing artists, all the philosophical, psycho-analytical and ideological

---

<sup>45</sup> Cf. Klaus AMANN's detailed analyses of the political implications of Musil's literary and critical essays: “Robert Musil: Literature and Politics” (2007a: 60s) and the more recent Book, *Robert Musil – Literatur und Politik* (2007b). Musil's essays and annotations follow all the phenomena of the rising fascism: the medievalizing aesthetics of the book-burning in May, 1933, carried out by students under the patronage of Göbbels and with radio broadcasting (cf. AMANN 56); the mythicizing rituals of the “consecration of the banners” (see below, Appendix no. 2) and the like.

<sup>46</sup> TB I: 896 [summer, 1938]

myth-and-culture-mongers, contributed to the general mindlessness of their own culture, which sold itself out to National Socialism. Not only the avowed Nazis like Heidegger, but even Freud had this effect on the people who would soon salute Hitler.

Musil was of course smart enough to know that Freud was not a fascist or a Bolshevik. It was not the beliefs or commitments of these writers, but their mental habits and their reaching out for mythical patterns and etymological fantasies that made them bad counselors. What Musil noticed in all of them was a one-sidedness, a preference for unilateral methods of investigation. Musil feared that the quick and easy translation of their work into popular formulae and journalistic jargons would make it easy for demagogues to use these stereotypes effectively, manipulating the opinions even of most intellectuals, not to mention the uninformed or the half-educated public. Musil, with his belief that constantly changing constellations (concepts, customs, political, social and economic criteria, moral and aesthetic values, etc...) alter the value of each element, shrank as much from the Austrian reactionary and proto-fascist tendencies of his day as he feared and abhorred the mystifications of aesthetes and backward-looking scholars in the humanities: the poetic elitism of the George-Circle, the ritual celebration of Heidegger's etymologies and digging up of ontological relations hidden in the structure of words, and also the Freudian archeology of culture condensed in the popular (and soon journalistic) notions of the Unconscious, the sexual trauma or the Oedipus complex.

## Bibliography and Abbreviations

AMANN, Klaus. *Robert Musil – Literatur und Politik*. Mit einer Neuedition ausgewählter politischer Schriften aus dem nachlass. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 2007.

\_\_\_\_\_. Literature and Politics. In: PAYNE, P. et. al. (Eds.). *A Companion to the Works of Robert Musil*. Rochester: Camden House 2007. p. 53-86

BARNOUW, Dagmar. Skepticism as a Literary Mode: David Hume and Robert Musil. In: *MLN*, Vol. 93, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1978), p. 852-870

BAUR, Uwe/ GOLDSCHNIGG, Dietmar (Hg.). *Vom "Törless" zum "Mann ohne Eigenschaften"*. München: Fink 1973.

BONACCHI, Silvia. *Die Gestalt der Dichtung*. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils. Bern: Peter Lang 1998.

- CORNGOLD, Stanley. Patterns of Justification in Young Törless. In: FEHN, A./ HOESTEREY, I./ TATAR, M. (Eds.). *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*. Princeton N.J.: Princeton University Press 1992. p. 138-49.
- FRIER, Wolfgang. *Die Sprache der Emotionalität in den "Verwirrungen des Zöglings Törless"*. Bonn: Bouvier 1976.
- HENNINGER, Peter. Die Wende in Robert Musil's Schaffen: 1920-1930 oder die Erfindung der Formel. In: BROKOPH-MAUCH, G. (Hg.). *Robert Musil, Essayismus und Ironie*. Tübingen: Franke 1992. p. 91-104.
- HOWALD, Stefan. *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik*. München: Fink 1984.
- KISCH, Egon Erwin. *Der Rasende Reporter (The raving Reporter)*. Berlin: Aufbau 2001.
- KNÜPFERMANN, Volker. Die Gefährdung des Narziss oder: Zur Begründung und Problematik der Form in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. In: JOST, R./ SCHMIDT-BERGMANN, H. (Hg.). *Dialog mit der Moderne*. Frankfurt am Main: Athenäum 1986. p. 84-95.
- LUSERKE-JAQUI, Matthias. Die Verwirrungen des Zöglings Törless: Adolescent Sexuality, the Authoritarian Mindset and the Limits of Language. In: PAYNE, P. et. al. (Eds.). *A Companion to the Works of Robert Musil*. Rochester: Camden House 2007. p. 151-174.
- LUSERKE-JAQUI, Matthias. *Robert Musil*. Stuttgart: Metzler 1995.
- MAGNOU, Jacqueline. *De Törless à Noces ou Le vertige du moi*. Peter Lang: Berlin,Vienna 1995.
- MACH, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen*. Jena: Fischer, 1902.
- MATTENKLOTT, Gert. Der subjective Faktor in Musil's Törless. Mit einer Vorbemerkung über die Historizität der sinnlichen Wahrnehmung. In: *Neue Hefte für Philosophie* 4 (1973), 47-73.
- MCBRIDE, Patrizia. *The Void of Ethics. Robert Musil and the Experience of Modernity*. Evanston: Northwestern UP 2006.
- MULOT, Sybille. *Der Junge Musil. Seine Beziehung zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Stuttgart: Metzler 1977.
- MUSIL, Robert. *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. Adolf Frise. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.
- MUSIL, Robert. *Briefe 1901-1942*, 2 vols., Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.
- MUSIL, Robert. *Sämtliche Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.
- MUSIL, Robert. *Kleine Prosa und Schriften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. (P)
- MUSIL, Robert. *Tagebücher*, 2 vols. Hg. Adolf Frise. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976 (TB I and TB II).
- MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976. (MoE).
- MUSIL, Robert. *Pour une evaluation des doctrines de Mach*. Paris: PUF 1980.
- MUSIL, Robert. *Precision and Soul. Essays and Addresses*. [Burton Pike and David S. Luft, eds. and transl.]. University of Chicago Press 1990. (PS)

- MUSIL, Robert. *The Confusions of Young Törless*. [transl. Shaun Whiteside]. New York: Penguin 2001.
- MUSIL, Robert. *The Man Without Qualities*. [transl. Sophie Wilkins]. New York: Vintage 1995. (MwQ)
- NEYMEYR, Barbara. Musil's skeptischer Fortschrittsoptimismus. Zur Ambivalenz der Gesellschaftskritik in seinen Essays. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115 (1996), 576-608.
- NEYMEYR, Barbara. Utopie und Experiment. Zur Konzeption des Essays bei Musil und Adorno. In: *Euphorion* 94 (2000), 79-113.
- NÜBEL, Birgit. *Robert Musil*. Essayismus als Selbstreflexion. New York, Berlin: De Gruyter 2006.
- PAYNE, Philip/ BARTRAM, Graham/ TIKHANOV, Galin (eds.). *A Companion to the Works of Robert Musil*. New York: Camden House 2007.
- POTT, Hans-Georg. *Robert Musil*. München: Fink 1984.
- REIS, Gilbert. *Musil's Frage nach der Wirklichkeit*. Königstein: Taunus, Hain 1983.
- ROGOWSKI, Christian. *Distinguished Outsider: Robert Musil and his Critics*. New York: Camden House 1994.
- SCHRÖDER-WERLE, Renate. *Erläuterungen und Dokumente. Robert Musil*. Die Verwirrungen des Zöglings Törless. Stuttgart: Reclam 2001.
- THÖMIG, Jürgen C.. *Zur Rezeption von Musil- und Goethe-Texten*. Historizität der ästhetischen Vermittlung von sinnlicher Erkenntnis und Gefühlserlebnissen. München: Fink 1974.
- THIHER, Allen. *Understanding Robert Musil*. Columbia: University of South Carolina Press 2009.
- TURNER, David. The Evasions of the Aesthete Törless. In: *Forum for Modern Language Studies*, vol. 10. No. 1 Jan. 1974, 19-44.
- VENTURELLI, Aldo. *Robert Musil und das Projekt der Moderne*. Bern: Peter Lang 1988.

*Recebido em 30/03/2012*

*Aprovado em 28/05/2012*

# *Da aurora à meia-noite* e a questão da intermedialidade no expressionismo

From Morn to Midnight and the Question of Intermediality in Expressionism

Michael Korfmann<sup>1</sup>

**Abstract:** This article aims to reassess the question of intermediality in expressionism in regard to *From morn to midnight*. Written between 1912 and 1915 by Georg Kaiser and published in 1916, the text has been staged in many theatres from 1917 on. In 1920 director Karl Heinz Martin undertook its transposition into film. The first part of this investigation examines the text in relation to theatrical traditions and possible adaptations of cinematic techniques. It then analyzes the scenic aspects of its staging in the context of the new visuality of expressionist theatre while the third part takes a closer look at the cinematic adaption in the context of the long lasting debate on expressionist cinema.

**Key-words:** From Morn to Midnight; Georg Kaiser; Karl Heinz Martin; Expressionism

**Resumo:** O presente artigo objetiva reavaliar a questão intermedial do expressionismo referente à *Da aurora à meia-noite*, obra destacada de Georg Kaiser. O texto, escrito entre 1912 e 1915, e publicado em 1916, foi encenado em inúmeros teatros a partir de 1917. Em 1920, o diretor Karl Heinz Martin realizou sua transposição para o *medium* fílmico. A primeira parte do presente estudo analisa a forma textual de *Da aurora à meia-noite* entre tradição teatral e possíveis adaptações de técnicas cinematográficas. A seguir, investiga-se o aspecto visual de sua encenação no âmbito da nova visualidade expressionista no teatro, enquanto que a terceira parte se ocupa do filme *Da aurora à meia-noite* no contexto da permanente discussão sobre o chamado cinema expressionista

**Palavras-chave:** Da aurora à meia-noite – Georg Kaiser – Karl Heinz Martin – expressionismo

---

<sup>1</sup> Professor Associado do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).  
Email: michael.korfmann@ufrgs.br

## 1 Introdução

O objetivo do presente artigo é investigar configurações e adaptações mediais de *Da aurora à meia-noite* (KAISER 2010), uma das mais destacadas obras do expressionismo alemão. Escrito entre 1912 e 1915 por Georg Kaiser e publicado em 1916, o texto foi encenado em inúmeros teatros a partir de 1917. Em 1918, o diretor Karl Heinz Martin apresentou sua versão no teatro *Thalia* em Hamburgo e, dois anos depois, o próprio Martin realizou a transposição de *Da aurora à meia-noite* para o *medium* fílmico. Perdida durante décadas e apenas restaurada em 2009, a película tornou-se disponível, desde maio de 2010, em DVD editado pelo *Deutsche Filmmuseum München*.

Esse exemplo concreto de uma obra artística, transposta para diferentes formas mediais, insere-se numa discussão mais ampla sobre o caráter intermedial do expressionismo como um todo. Uma das marcas destacadas da arte alemã, tanto na própria Alemanha bem como no exterior, que historicamente se desenvolveu entre 1905 (fundação da *Brücke* em Dresden) e 1925 (exposição *Neue Sachlichkeit* em Mannheim), o expressionismo, com suas revistas próprias, editoras, clubes, cabarés e cafés, sempre foi visto como algo mais do que um simples estilo literário ou uma forma visual específica. Em sua lendária publicação de 1926, Rudolf KURTZ tende a concebê-lo como “consequência histórica”<sup>2</sup> (2007: 10), “uma espiritualidade geral” (2007: 15) e o compreende como “visão de mundo” (2007: 10), ou seja, descreve-o dentro de uma concepção abrangente, representativa para toda uma época histórica. Já a exposição bem sucedida de 2010/11 (*Gesamtkunstwerk Expressionismus*) o situa mais explicitamente dentro do campo artístico, ao constatar sua “interdisciplinaridade destacada” (BEIL/DILLMANN 2010: 14).

De um lado, muitos representantes do expressionismo tinham talento duplo. Ernst Barlach, Oskar Kokoschka, Wassilj Kandinsky e Alfred Kubin produziram não só importantes obras visuais, mas também textos literários. De outro, notam-se, além desses dados biográficos, influências mútuas mais abrangentes entre as diversas manifestações artísticas como: literatura, pintura, música, dança, arquitetura e cinema. Consequentemente, a exposição acima mencionada recorre ao conceito do

---

<sup>2</sup> As traduções de fontes em língua alemã foram feitas pelo autor.

*Gesamtkunstwerk* da tradição romântica e wagneriana como definição adequada e título de sua mostra, uma denominação já feita por Hugo Ball em 1914 (BALME 1988: 249). Esperava-se da interação da luz, da cor, da palavra, da música e do gesto a intensificação da expressão e do efeito artístico. Isso corresponde ao ideal de um artista capaz de se expressar com criatividade universal em todas as formas de arte, concepção formulada pelo expressionista e dadaísta Kurt SCHWITTERS, de modo a “borrar as fronteiras entre as formas de arte” (1965: 15).

A arte e a literatura do expressionismo alemão se desenvolveram, portanto, paralelas uma à outra e em mútua dependência. E foram sustentadas, também em parte, pelas mesmas pessoas. A própria história do conceito reforça essa interação. Na Alemanha, o conceito “expressionismo” surgiu em 1911 e se expandiu rapidamente. Chamava-se, inicialmente, expressionista a mais recente arte da França, os fauvistas e os cubistas, quadros, entre outros, de George Braque, André Dérain, Raoul Dufy, Albert Marquet, Pablo Picasso e Maurice de Vlaminck. Pouco tempo depois, transferiu-se a denominação também para as obras dos artistas da *Brücke*, fundada em 1905, em Dresden, e para o grupo *Der Blaue Reiter*, fundado em 1911, em Munique. Em julho de 1911, Kurt Hiller estendeu esse conceito para a literatura recente da época. Chamou de expressionistas os membros do *Neue Club*, fundado em março de 1909 em Berlim, e do *Neopathetische Cabaret* que surgiu em 1911 a partir daquele. Lá, Ernst Blass, Jakob van Hoddis e Georg Heym liam seus poemas. Esse clube literário e esse cabaré são tradicionalmente considerados o “embrião da literatura expressionista na Alemanha” (ANZ 1995: 260).

Nesse contexto, traçado aqui de forma resumida, *Da aurora à meia-noite* parece ser, por razões diversas, uma obra artística quase exemplar para as discussões sobre o expressionismo e seu caráter intermedial. Trata-se, em primeiro lugar, de uma obra transposta e encenada em diversas formas mediais. Em segundo, porque, como obra expressionista, faz parte de uma vertente artística concebida frequentemente na tradição do *Gesamtkunstwerk* e, assim, representante de um movimento visto por muitos teóricos sob o critério de sua múltipla configuração medial. Além dos dois níveis analíticos citados aqui - a obra e suas diversas transposições, bem como um período histórico-artístico com forte marcação intermedial – encontramos ainda reflexões mais

abrangentes, que avaliam *Da aurora à meia-noite* como obra sintomática para toda a cultura da época. Como exemplo mais recente de tais visões, podemos citar Cynthia WALK que, em seu artigo “Cross-Media Exchange in Weimar Culture: Von morgens bis mitternachts” (2007: 178), apresenta *Da aurora à meia-noite* como objeto de um “exemplary case study of intermediality in Weimar culture”.

Frente ao fato de que tanto a peça de Georg Kaiser está agora disponível em português (cf. KAISER 2010), bem como a versão fílmica restaurada de Karl Heinz Martin em DVD, pretendemos neste artigo reavaliar tais constatações nas três partes deste trabalho. A primeira se ocupa com sua forma textual entre tradição teatral e possíveis adaptações de técnicas cinematográficas. *Da aurora à meia-noite* foi escrita numa fase histórica, quando o cinema deixava de ser uma mera curiosidade técnica de feiras populares para tornar-se um verdadeiro “concorrente com a literatura reinante” (KAES 1978: 2), conhecido como a lendária *Kinodebatte*. Portanto, é necessário perguntar se a progressiva ascensão do novo *medium*, inicialmente encontrando a resistência de uma elite burguesa que, educada tradicionalmente no teatro e na literatura, ainda via, no filme, uma forma de contracultura que buscava equiparar-se à cultura oficial, realmente resultou cada vez mais em uma praxe intermedial, ultrapassando tais fronteiras culturais e discursivas.

A segunda parte investigará a visualidade da encenação teatral expressionista. *Da aurora à meia-noite* estreou em 1917 em Munique. Karl Heinz Martin, que dirigiria três anos mais tarde a versão fílmica, encenou-a em 1918 no teatro *Thalia* em Hamburgo. Em 1919, fundou em Berlim *Die Tribüne*, um dos teatros mais inovadores da cena expressionista. O teatro foi inaugurado com duas peças de Walter Hasenclever, *Der Retter* (O salvador) e *Die Entscheidung* (A decisão) e inovou, sobretudo, em nível visual. Eliminou-se a caixa do palco, substituindo-a por uma plataforma um pouco acima do nível da plateia e renunciando completamente a um cenário. Logo depois, apresentou *Die Wandlung* (A transformação), de Ernst Toller, onde Martin e seu cenarista, Robert Neppach, traçaram em linhas bizarras, reduzidas e elementares sobre espaços de papelão, os contornos dos cenários, causando grande impacto com suas “imagens gráficas apenas insinuadas e o poder sugestivo das telas” (RÜHLE 1967: 159). Essa encenação tornou Martin uma celebridade e uma marca do teatro expressionista.

Em fevereiro de 1920, Max Reinhardt o contratou, tanto como diretor de seu renomado *Großes Schauspielhaus*, bem como gerente geral de todos seus teatros em Berlim. Assim, apresentamos nessa parte as reflexões teóricas e a práxis teatral de Martin no período em questão, a fim de entender sua concepção referente à visualização do texto dramático de Kaiser e as possíveis consequências para sua transposição fílmica, investigando, assim, um elo conceitual entre o medium teatral e fílmico.

Consequentemente, a terceira etapa deste artigo se ocupa do filme *Da aurora à meia-noite*, no contexto da permanente discussão sobre o chamado cinema expressionista. Martin colaborou para seu filme com representantes de duas *media*: do lado teatral, destaca-se a colaboração de Robert Neppach, o cenarista responsável por sua famosa encenação de *Die Wandlung* (A transformação), de Ernst Toller, no teatro *Tribüne* em Berlim. Entre os atores, havia Ernst Deutsch, como destacado representante de atuação expressionista no teatro, mas também ator em diversos filmes desde 1916, e Erna Morena, atriz com longa carreira cinematográfica. A gravação e o lado fílmico-técnico ficaram sob a responsabilidade de Carl Hoffmann, um diretor de fotografia com grande experiência no cinema. Diferente do lendário *O Gabinete do Dr. Caligari*, do mesmo ano de 1920, que, apesar das distorções visuais do cenário pintado, mantém a ilusão do espaço tridimensional para sua narrativa, baseada em motivos da literatura romântico-gótica do século XIX, *Da aurora à meia-noite* parece optar por um caminho mais radical. Dominam, no filme, formas estáticas, linhas simples, um fundo puramente bidimensional, apontando para estruturas do mundo externo e literalmente “traçando” relações lineares entre ambiente, personagens e estados de consciência. A obra tende, assim, à abstração gráfica, em nome de uma representatividade mais ampla da condição humana e social, na qual as referências visuais não são, como, por exemplo, em *O Gabinete do Dr. Caligari*, cenários arquitetônicos inspirados em pinturas expressionistas, mas se aproximam mais das gravuras em preto e branco de artistas como Emil Nolde, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff.

## 2 *Da aurora à meia noite: a versão textual*

Um dos temas do expressionismo era o conflito da nova geração, sobretudo o dos filhos com os pais. O mesmo inseriu-se num âmbito maior, o conflito entre o artista e o burguês, bem como sua revolta contra a sociedade como um todo. Desse confronto, resultou uma esperança messiânica de um novo estado paradisíaco, um “novo homem”, enquanto a experiência de sofrimento com o velho sistema levou o poeta expressionista a se estilizar frequentemente como mártir. Personagens que sacrificam sua vida por uma nova sociedade e pelo nascimento do novo homem são encontradas, sobretudo, em dramas expressionistas. A ideia de que algo velho deve morrer para que algo novo possa surgir, passando por desastres individuais ou coletivos, já se revela nos títulos de muitos livros e coletâneas expressionistas. *Tod und Auferstehung* (Morte e ressurreição) é o nome de um volume de poesias de Walter Hasenclever. A série mais famosa de livros expressionistas chamava-se *Der jüngste Tag* (O juízo final) e a antologia poética mais destacada intitulava-se *Menschheitsdämmerung* (Crepúsculo da humanidade). A ruptura com as convenções sociais, suposições falsas ou cegas, ocorre na literatura expressionista não sob a forma de um desenvolvimento contínuo, mas como rupturas, atos repentinos de arrebatamento e libertação, saltos irracionais, nem sempre motivados psicologicamente, da existência não autêntica para uma existência “verdadeira”. Abstrai-se da realidade e das leis da causalidade, a fim de buscar a essência atrás das aparências. Essa atitude, frequentemente impregnada de traços fortes do pensamento cristão religioso, é visível no tom de sermão, no pathos messiânico com o qual o indivíduo é chamado a repensar a sua vida e seus valores, bem como na imagem do sacrifício humano ou na crucificação do homem moderno, um *Imitatio Christi* atualizado, na busca dessa renovação.

No que tange ao drama expressionista, o chamado *Stationendrama* ou “drama de estações” ganhou um lugar de destaque no que se refere a tais tendências, um gênero do qual também *Da aurora à meia-noite* faz parte. Desenvolvido a partir de formas mais antigas da tradição teatral e renovado por August Strindberg, esse gênero ofereceu, com sua estrutura sequencial de cenas mais soltas, a forma ideal de se distanciar da tradicional unidade mimética, fechada, densificada e psicologicamente consistente; em

vez disso, o *Stationendrama* configura-se como teatro de revista com suas cenas cortadas da realidade. Tais flashes estilizados do real são remontados e interligados, sobretudo através de um protagonista central que passa por experiências diversas, fornecidas pelos diferentes âmbitos sociais, sem que esses estejam integrados em um mundo heterogêneo. Nesse processo, o drama objetiva (cf. Kurt HILLER 1913), “extravasar concentradamente a essência” (ANZ/STARK 1982: 37) das coisas, através da desindividualização, a tipificação das personagens e a abstração, bem como da deformação do real em formas linguísticas de redução e extrapolação, que ultrapassam o mimético em direção a uma visão que poderia revelar os traços verdadeiros da existência, já que, conforme Kasimir EDSCHMID, em 1917,

[...] o verdadeiro não possa ser aquilo que parece realidade exterior. A realidade precisa ser criada por nós. O sentido do objeto ou do assunto deve ser esgaravado. Não se deve estar satisfeito com o fato acreditado e anotado, deve-se refletir a imagem do mundo de modo puro e não adulterado. Mas isso é possível apenas em nós mesmos. Assim, todo espaço do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, ele olha. Ele não descreve, ele experimenta. Ele não reproduz, ele realiza. Ele não pega, ele procura. Agora, não há mais a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritos e fome. Agora, há a visão destes. Os fatos têm significado somente na medida em que a mão do artista ultrapassa estes para alcançar aquilo que está por trás (apud ANZ/ STARK 1982: 46).

É no contexto de tais reflexões e programáticas poéticas que surge a peça de Georg Kaiser. Não há indicadores conclusivos sobre o ano em que foi escrita. Muitos, como KASTEN (1990: 106) ou WALK (2007: 177), apontam o ano 1912 ou 1913, outros, como SCHÜRER (1975: 47), levantam a possibilidade de o próprio Kaiser ter pré-datado seu texto para, assim, fazer parte das primeiras obras teatrais expressionistas, junto com Reinhard SORGE, *Der Bettler* (O pedinte), de 1912, ou *Der Sohn* (O filho) de Walter HASENCLEVER, de 1914. Fato é que *Da aurora à meia-noite* foi impresso em 1916 e estreou no teatro nos *Kammerspiele München* em 28 de abril de 1917 sob a direção de Otto Falckenberg, com a presença do próprio Kaiser. A peça narra, em sete estações, divididas em duas partes (a primeira termina com a terceira estação), o calvário de um caixa de banco numa cidade pequena. Atraído por uma dama, o protagonista foge do banco e de sua vida medíocre e sem esperança com dinheiro roubado, mas fracassa em diversas situações da vida moderna da época e culmina com seu suicídio, estilizado

como crucificação no final da peça. Já o título generalizador (*Von morgens bis mitternachts* - Das manhãs às meias-noites) aponta para o fato de que não se trata de um caso isolado ou individual; tal percepção é reforçada ainda pela apresentação das figuras por funções como caixa, diretor, filha ou dama, sem nomes próprios. As diversas figuras funcionam como tipos e representantes, abstraídos de uma psicologização específica. Kaiser aponta para um episódio biográfico como ponto de partida para escrever a peça. “Querida viajar para Itália e fui a um banco para pedir a emissão de uma carta de crédito. Havia um caixa velho, aparentemente pobre, que executou a tarefa. Enquanto eu estava sentado e esperando, pensei que ele era uma pessoa bastante estulta. Por que ele mesmo não pega a carta de crédito e viaja para o Sul? Tinha eu um direito maior do que ele de desfrutar a vida? Mal cheguei em Roma, comecei a escrever uma peça sobre o assunto” (KAISER 1927). Numa conversa com Karl Heinz Martin em 1921, Kaiser traça sua intenção da seguinte maneira:

Não acredito que o homem-caixa precisa ser, de manhã à meia-noite, robô, escravo, criado, animal e supor uma ordem mais elevada acima de si, enquanto ele morre na sarjeta. [...] Não me recuso a limpar as escadas durante oito dias quando sei que os próximos oito dias pertencerão a mim, à minha disposição, meu desejo de vida, às tarefas que me ocupam por dentro! As pessoas não sabem destas possibilidades. Por isso, o poeta lhes mostra. (KAISER 1971: 565).

E proclama ainda: “A peça mostra a partida do indivíduo para a humanidade – o erro do ser humano como indivíduo – um “não” – a curva da estrada que leva a um muro de concreto: isso é que é *Da aurora à meia-noite*.” (KAISER 1971: 563).

A estrada do caixa que o leva ao muro, ou seja, ao seu fracasso no final, é dividida em sete episódios. O *Stationendrama*, peça estruturada em sete “estações” ou cenas, encontra sua raiz já na Idade Média como é o caso do Teatro dos Mistérios. No que se refere ao expressionismo, a importância dessa forma se deve, em grande parte, às peças de August STRINDBERG como *O Caminho de Damasco* (*Till Damaskus* – três partes, 1898-1904) e *O Sonho* (*Ett drömspel* 1902). Nesses textos as cenas são sequenciadas de forma solta e com diversas características estéticas, mas interligadas, sobretudo, através da presença do protagonista em ambientes diversos. O aspecto formal da divisão em episódios é, contudo, renovado e radicalizado no expressionismo através de uma independência maior entre as diversas situações em termos de uma lógica

interna coerente; também é enriquecido por meio de alterações inesperadas de níveis linguísticos e discursivos. Em *Da aurora à meia-noite*, o espectro linguístico vai de um naturalismo pleno até o mais radical expressionismo de diálogos em *staccato*, incluindo um extenso monólogo lírico, sem que a peça apresente um centro aparente; os episódios são interligados apenas pela figura do caixa em suas passagens por diversos níveis experimentais.

Se formos procurar uma cena mais “significativa”, talvez se possa apontar para o encontro do caixa com a morte, no final da primeira parte, um longo monólogo, muito apreciado pelo poeta Rainer Maria Rilke (cf. SCHÜRER 1975: 85) e possivelmente inspirado pelo desenho “A morte na árvore” de Angelo JANK, publicado na revista *Jugend*, em 1897, uma ilustração para um poema de Paul Heyse (Id.: 17-20). Mas de maneira geral, a busca fracassada pelo “novo homem”, pela renovação, o pulo frenético fora da existência rotineira e opressiva para a essência da vida, não é apresentada de forma evolutiva, mas sequencial. As estações nessa corrida sem fôlego atrás da experiência, do acontecimento, da vida pulsante, propiciam encontros desapontadores em diversos âmbitos sociais: nem a beleza, a arte, a família, o espetáculo de massa, o erotismo ou o exército da salvação oferecem uma perspectiva promissora. Todas as áreas são corrompidas pelo dinheiro e apenas atuam na base da exploração. A viagem de um dia do caixa pelas ofertas do real não se revela como o caminho da cruz seguido pela ressurreição, mas como um círculo de solidão sem saída. O protagonista se torna um cristo fracassado na época do capitalismo e encontra seu fim simbólico na cena final com alusões à crucificação: o caixa “está afundado de braços abertos na cruz costurada da cortina. Seus gemidos soam como um ‘Ecce’ – seu suspiro como um ‘Homo’” (KAISER 2010: 74).

Se a temática não apresenta maiores inovações ao relatar a história de um homem resignado de meia-idade que, impulsionado por um encontro casual com a mulher atraente, rompe com sua existência e se joga de modo desesperado nos turbilhões de experiências, terminando em um previsível fracasso, outros recursos chamam a atenção do público e da crítica da época: o dinamismo cênico, as alterações de estilos discursivos e, conseqüentemente, certa fragmentação narrativa, oscilando entre a linguagem coloquial, o pathos, a ironia e o lírico. Podemos, nesse caso, constatar

dois polos interpretativos: um que avalia tais procedimentos dentro da tradição teatral e outro que os vê em analogia com a linguagem fílmica. Em trabalhos mais recentes sobre *Da aurora à meia-noite*, como o artigo da já citada Cynthia WALK, menciona-se, frequentemente, apenas aquelas críticas que explicam a estrutura sequencial da peça como empréstimo da linguagem cinematográfica, a fim de comprovar o impacto no novo *medium* filme sobre um *medium* tradicional, neste caso, o drama. Assim, ganham lugar privilegiado na argumentação resenhas como as do renomado crítico Alfred Kerr, que escreve à época que “tudo isso evoca em mim a ideia de truques, que soam como algo profundo sem ser profundo” (KERR 1965: 256), ou o comentário de Bertold Brecht, ao aludir à montagem fílmica da cena na última estação da peça: “Kaiser está encenando uma tomada fílmica” (BRECHT 1967: 58). Cynthia Walk ainda vai além das insinuações bastante gerais de Kerr ou Brecht. Na busca por um modelo fílmico semelhante às alterações estilísticas e às diversas dinâmicas das cenas teatrais da peça de Kaiser, a autora tenta explicar o formato de *Da aurora à meia-noite* a partir de uma suposta influência da programação cinematográfica da época com seu mix de cenas curtas e variadas.

An examination of cross-media relations in Weimar culture begins with the changed circumstances of literary production that place German drama in the orbit of cinema well before the 1920s. It shows that the impact on Kaiser’s play of 1912 is more pervasive than the general allusion to montage suggests. The filmic connection is specific and historical, referencing the milieu, the formal conventions and the exhibition practice of early German cinema as well as the persona of its first international star. Like its characteristic program of short films, *Von morgens bis mitternachts* entertains with variety, offering the spectator a sequence of cinematic genres in a display of diverse actualities and story scenarios (WALK 2007: 178).

Assim, o chamado *Nummernprogramm*, que consiste tradicionalmente na apresentação de oito a dez filmes curtos, misturando cenas documentais com encenações ficcionais e de apelo heterogêneo, serve, para Walk, como referência para justificar o argumento que se trata de uma peça com claros empréstimos estruturais dessa fase cinematográfica. O que diferencia o drama de Kaiser de outros experimentos formais da época é, conforme a autora,

[...] a structure that replicates the standard exhibition practice of early cinema, called the numbers program. The typical format of that program in 1910 consisted of ten short films of documentary and fiction genres with heterogeneous appeal. The sequence was not random but strategically designed to entertain the audience through diversity and contrast. Organized overall in two parts with an intermission, the program culminated in a spectacular finale featuring a star personality. *Von morgens bis mitternachts* employs a similar structure. Its scenario is fragmented into discrete episodes without spatial continuity. Each episode places the protagonist in a new setting with a different group of secondary characters. Sudden shifts in style, from naturalism to visionary expressionism, introduce further discontinuities in the text which cannot be reconciled by a title that gestures toward containment through a temporal reference more metaphorical than literal. With its many different settings, its constantly changing ensemble and contrasting styles, Kaiser's play not only functions like the numbers program of early cinema, its individual scenes also correlate with the film genres represented in that program. (WALK 2007: 180).

Como gêneros fílmicos, Walk, então, vê paralelos entre a primeira parte do drama e os episódios fílmicos do *Nummernprogramm* que apresentam crimes, comédias de identidades trocadas, paisagens cênicas e ilusões visuais criados por efeitos especiais, enquanto a segunda parte do drama se ocuparia com cenas da vida contemporânea, dança e um *grand final* surpreendente.

No nosso entender, tais tentativas de explicar, sob a perspectiva de uma intermedialidade destacada da época, a relativa heterogeneidade da peça a partir das apresentações de curtos filmes aleatórios da fase inicial do cinema, carecem de duas condições básicas. Primeiro, as críticas da época nem de longe destacam de maneira uniforme tal caráter fílmico da peça, como as citações de Kerr ou Brecht podem sugerir. O citado crítico Alfred Kerr, por exemplo, era inimigo declarado do seu colega Herbert Jhering, um defensor do teatro de Kaiser. Consequentemente, Kerr desqualifica sua peça como “obra sem pensamento ou sangue”, uma obra de pura “técnica” onde se vê, “em vez do poeta, sempre um construtor de andaimes” (KERR 1964: 256-57) e destaca, no contexto de uma suposta “industrialização das artes” por Kaiser e sua carência de qualidade poética, o filme como novo fenômeno cultural resultante do progresso técnico. Na leitura de dezenas de outras críticas da época, nota-se, de fato, que o caráter episódico do drama ocupa um dos lugares centrais nas discussões, sem que se deduza uma influência intermedial do cinema sobre a peça de Kaiser. Richard ELCHINGER, por exemplo, fala, referente à encenação em Munique de 1917, de uma “sequência

diversificada de episódios”, de “sete imagens”, influenciadas por autores como Christian Dietrich Grabbe, Frank Wedekind ou Carl Sternheim, mas lamenta que Kaiser não consiga alcançar uma nova “unidade estilística” e, assim, sua habilidade técnica (discursiva) se sobrepõe à “força poética” (apud RÜHLE 1967: 58-59). O mesmo desconforto com a falta de homogeneidade transparece nos comentários de Richard BRAUNGART, quando este avalia que Kaiser ainda “luta com os elementos constitutivos da modernidade literária”, mas que oferece pelo menos a perspectiva de encontrar uma “síntese de novos valores que apontam para o futuro” (apud RÜHLE 1967: 60-61). Parecida com essa avaliação é a resenha da *Frankfurter Zeitung*, de 20 de maio de 1917. Ela julga que a nova exigência formulada nessa peça no que se refere à “velocidade, coloração e intensidade acima de tudo”, ainda tem caráter apenas programático. Argumenta que o “dilaceramento mental do caixa” espelha-se na dissonância do drama, sem que o autor consiga gerar disso uma forma orgânica, o que resulta, segundo a resenha, numa “cacofonia insatisfatória” (apud RÜHLE 1967: 62). A crítica referente à segunda encenação, em dezembro do mesmo ano em Viena, chega a conclusões semelhantes. Richard SPECHT destaca a dificuldade do público de acompanhar as permanentes alterações estilísticas, de “sempre diferenciar entre o distorcido e profundo” e de precisar permanentemente “completar o sentido desta densificação linguística” que “explode, sem consideração”, em cada momento de maneira inesperada, “às vezes de forma repugnante; em outros momentos, de forma fascinante ou chocante” (apud RÜHLE 1967: 62). Em janeiro de 1919, a peça de Kaiser finalmente estreia em Berlim. No *Berliner Tageblatt* de 1º de fevereiro de 1919, o crítico Fritz ENGEL considera Kaiser “o virtuoso mais impressionante do drama europeu”, enfatizando, sobretudo, a velocidade frenética com que a peça se desenvolve. Esta faz com que o espectador vivencie, sem fôlego, o dia do caixa. Kaiser, desenhando “a cena da Corrida dos Seis Dias com frases violentas e ofegantes, numa imagem infernal”, possui, ele mesmo, “a velocidade de um arranque final”. Sua peça “[...] traça figuras, as faz desaparecerem, outras vêm, ele nos joga um mundo inteiro de pessoas na cara. [...] Todos os meios do teatro ele forma conforme sua vontade, tanto os reais como os irreais. [...] Uma fantasia sem limites revolve em todos os êxtases. [...] A linguagem se afia para as mais densas fórmulas linguísticas. Esta peça não foi escrita, ela foi telegrafada.” (Cf. ENGEL 1919).

Como se vê nesses curtos resumos, não havia alusões ao novo *medium* fílmico na maioria absoluta das críticas e, conseqüentemente, os comentários de Brecht ou Kerr são, antes de tudo, exceções e não regra. Obviamente, pode-se, mesmo assim, comparar a estrutura de *Da aurora à meia-noite* à linguagem fílmica no que se refere a seu caráter sequencial. Ao se estudar os filmes narrativos da época, dificilmente se encontra um exemplo que apresente uma montagem tão dinâmica e variada como a que nos oferece a peça de Kaiser. Pelo contrário, nessa linha de pensamento seria até mais fácil argumentar que os princípios da montagem desenvolvidos posteriormente, nos anos 1920, podiam recorrer ao drama de Kaiser e outras obras literárias para se configurar. Menos plausível ainda, e este é nosso segundo ponto, seria uma associação próxima entre os *Nummernprogramme* do início do cinema, que não apresentam nexos algum entre seus curtos trechos fílmicos, e a peça de Kaiser que se baseia sobretudo no “caminho da cruz” do caixa, um protagonista presente em todas as cenas da peça e onde cada uma delas representa mais uma esperança frustrada e desapontada da figura central. Há, sim, alterações radicais em termos estilísticos, discursivos, dinâmicos ou poéticos, mas todas elas giram em torno do motivo central da peça, a questão do dinheiro. “Compra-se sempre menos do que se paga. E quanto mais se paga, menos vale o produto” (KAISER 2010: 72-73), essas frases do caixa são variadas, transformadas e revestidas de diferentes formas durante as sete cenas de *Da aurora à meia-noite*, formando, junto com a figura do próprio protagonista, uma linha narrativa clara e destacada.

É verdade que esta não se apresenta de maneira homogênea e nem numa continuidade discursiva, mas de maneira oscilante, fragmentada e cheia de rupturas e pulos inesperados. Não se trata, portanto, de números ou imagens aleatórias, e sim de variações a partir de um ponto referencial temático, ideológico e estruturador. É justamente esse conservadorismo relativo de Kaiser que o torna um autor clássico do expressionismo. Ele mantém, juntamente com todas suas inovações estéticas, uma constelação de figuras e diálogos ainda recapituláveis, sem dissolvê-las num constructo sintético de formas, cores, movimentos e sons, como pretendiam outros expressionistas como Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka ou August Stramm. Isso propiciou que ele fosse, de um lado, aclamado pelo público e por parte da crítica e, de outro, objeto de

reprovação pelos vanguardistas mais radicais, como os autores da revista *Der Sturm* que viam em Kaiser um “meio-expressionista” (apud SPRENGEL 1990: 697), um “explorador da conjuntura” (STURM-BÜHNE 1918: 4) ou julgavam que “esse Kaiser expressionista coroado pela imprensa é um zero completo” (WALDEN 1924: 66).

### 3 *Da aurora à meia noite: o aspecto visual*

Além dos pontos construtivos acima mencionados, há ainda a questão visual da encenação, que contribui claramente para a configuração de uma unidade que não apenas cria um ambiente atmosférico diferenciado, mas contribui para sublinhar e enfatizar a essência textual da peça. De maneira geral, o aspecto cênico é um dos pontos de destaque no teatro expressionista, inovando, talvez, o teatro de forma mais radical do que o próprio texto de partida. Por isso, consideramos oportuno apontar, a seguir, para esse elemento de forma mais generalizada para depois voltarmos à nossa peça central, *Da aurora à meia-noite*.

Devido às tensões políticas resultantes da guerra, os dramas expressionistas, muitos deles escritos entre 1910 e 1914 e impressos entre 1912 e 1916, ganharam encenações apenas a partir de 1916/1917. Pontos marcantes são a encenação, em Praga no ano de 1916, de *Der Sohn* (O filho), de Walter HASENCLEVER, escrito em 1913 e impresso em 1914; em 1917, estreia em Frankfurt *Die Bürger Von Calais* (Os cidadãos de Calais), de Wolfgang KAISER, e no mesmo ano, *Da aurora à meia-noite*, do mesmo autor, em Munique. Entretanto, é apenas com a conquista do centro da vida cultural, Berlim, que o drama expressionista ganha uma ressonância mais destacada. Como vimos, havia discussões polêmicas sobre a qualidade textual e a capacidade dramático-estrutural do drama de Kaiser, críticas que se estenderam também para outras obras e autores. Mas os dramas expressionistas da época, com seus diversos formatos estilísticos e conceituais, ganharam mais uniformidade, um estilo reconhecido e, conforme DIEBOLD (1921), também mais força dramática, através da encenação nos palcos sob a influência visual da pintura e da obra gráfica expressionista. Já em 1916,

Walter HASENCLEVER formula, em seu manifesto *Das Theater von morgen*, dois aspectos centrais dessa nova concepção: o caráter antirrealista dos cenários, criando espaços “puros” frente ao ambiente externo e a iluminação elétrica como elemento formador do cenário: “Não coloquem mais árvores no palco: criem luz e sombra; não vistam mais fantasmas” (HASENCLEVER 1988: 268).

Um exemplo de tal realização encontra-se na encenação de 1917 da peça *Der Bettler* (O pedinte) de Reinhard Johannes SORGE. O crítico Heinz HERALD escreve: “Nada é bloqueado, nenhuma construção reduz e diminui o espaço. Do espaço grande, preto, que tem algo de intocado, ainda não preenchido, ilimitado, a luz retira um pedaço: aqui se passa a ação” (HERALD 1918: 30). Constam duas tendências básicas: a mencionada redução do palco para um espaço vazio, preto, com nenhuma ou pouca referência visual e dos efeitos de luz ou a insinuação de ambientes através de poucos traços pintados, estruturando “a encenação de forma rítmica e temporal” (ZIMMERMANN 1997: 60), bem como a tentativa de destacar a objetivada “essência” também através de um cenário de caráter arquitetônico, ganhando grande plasticidade com suas construções de níveis atravessados, tortos e inclinados. No que tange à questão da iluminação, a encenação de *Der Sohn* (O filho), de HASENCLEVER, em Mannheim no ano de 1918, apresentou o novo uso da luz de maneira marcante, retomando e intensificando tendências já visíveis um ano antes em *Der Bettler* (O pedinte), de Reinhard SORGE. Destaca-se o uso de um holofote móvel seguindo a personagem, um “dedo branco feito de um rio de luz” (DIEBOLD 1921: 242), marcando faces e locais ou impulsionando os protagonistas pela ação. É óbvio que o uso da eletricidade nos palcos dos anos 10 e 20 do século XX e, conseqüentemente, as novas possibilidades da iluminação elétrica não resultaram em uma única forma de trabalhar esse *medium*. Bertolt BRECHT, por exemplo, proclama, dentro de sua concepção de estranhamento, que a exibição aberta da iluminação – e não seu efeito ilusório – revela ao espectador o caráter artificial do teatro, destruindo, assim, algo de sua ilusão de assistir a uma ação momentânea, espontânea, não ensaiada e real. Diferente de BRECHT, o diretor Max REINHARDT usava a luz justamente para criar tais efeitos de ilusão, de espaços, de sombras e iluminações indiretas, bem como elemento para reforçar a coreografia de massas no palco. No teatro expressionista, a luz ganha uma força destacada no âmbito

de seus espaços abstratos aparentemente infinitos. É sobretudo lá que a iluminação serve para dividir tais espaços e desenhar comentários cênicos. Com isso, a luz torna-se um meio central para a desmaterialização do palco, bem como *medium* de uma experiência sensorial e sensual visível.

É nesse contexto que se situa o trabalho do diretor Karl Heinz Martin. Já durante sua atuação como diretor do *Thalia-Theater* em Hamburgo, ele apresentou, em setembro de 1918, *Da aurora à meia-noite*. Roma Bahn, esposa de Martin, fazia o papel da moça do exército da salvação, um papel que ela também representou na versão fílmica, dois anos mais tarde. Os jornais de Hamburgo destacam que Martin encenou a peça como “experiência espiritual, completamente desligada da realidade” (HAMBURGER NACHRICHTEN, 30 de setembro de 1918). O clima irreal foi reforçado pela atuação dos atores, que agiam como “marionetes ou bonecos movimentados por fios” (HAMBURGER ECHO, 1º de outubro de 1918). O cenário, “com seus detalhes em cinza, postos em frente a um fundo preto”, foi considerado uma “reminiscência dos gráficos terrivelmente distorcidos em preto e branco” (HAMBURGER NACHRICHTEN, 30 de setembro de 1918). As razões teóricas de tais procedimentos, as reflexões básicas de MARTIN à época sobre o teatro e o expressionismo, são formuladas no mesmo ano em um dos poucos textos teóricos escritos por ele que se chama *Die Bühne und der Expressionismus* (O palco e o expressionismo) do ano de 1918. Nele, Martin concebe o expressionismo como contraposição ao impressionismo e o caracteriza pela “apropriação emocional da essência interior, da alma da natureza, da alma do mundo, sem levar em conta a imagem natural do mundo”, uma Gênesis do mundo, a partir da própria experiência gerada no sentimento subjetivo. Cada sujeito sente em si “o centro cósmico do mundo”, materializado na obra e sua encenação; a encenação deve apresentar essa sensação e experiência em uma forma de maior redução e simplificação. Em vez do olhar reprodutivo e ilusionista em forma de prisma, característico do impressionismo, Martin reivindica para a obra expressionista e, por consequência, para a sua encenação no palco, sua libertação de formas naturais e a situa num espaço de experiência mental, interior e emocional, marcado visualmente pela redução e simplificação do palco ao essencial. Com isso, defende uma concepção oposta ao teatro tradicional com seus “brinquedos de luxo” e sua ênfase em “ostentação, refinamento e sua fixação em

espetáculos de magias de efeito na base da maquinização”, que degrada o texto literário apenas em um pretexto secundário e torna o palco um mero lugar para “atrações técnicas”. Consequentemente, objetiva um teatro desnudado de toda aparelhagem técnica. O palco, a cena e os gestos devem emergir da palavra e da sua força sonora, formando um espaço teatral onde “uma delicada insinuação, um arabesco do lugar” e um “ornamento das coisas” configuram o elemento cênico. Seu objetivo não é mais a representação de “atmosferas impressionistas” ou de um “pedaço de vida” no sentido naturalista, mas a “elevação da realidade”, a encenação da expressão potencializada da experiência íntima subjetiva, sem que o sujeito se torne objeto de interpretações psicológicas; em vez disso, é portador de uma ideia ativa, nele acontece o “drama do mundo” que nele se torna visível.

Martin, juntamente com seu cenarista Robert Neppach, tenta transformar tais reflexões teóricas em práxis em seu teatro *Die Tribüne*, fundado em 1919: um lugar relativamente pequeno para 296 espectadores em Berlim Charlottenburg, longe dos bairros tradicionais dos varietés e teatros da cena berlinense. Ele manda instalar um palco reduzido e achatado, um pódio, com iluminação simples acima da primeira fileira. Não havia separação entre palco e espaço dos espectadores. Em busca da essência pura, estreia a peça *Der Retter* (O salvador), de Walter HASENCLEVER, sem qualquer cenário e *Die Entscheidung* (A decisão), do mesmo autor, apenas com alguns móveis e um arco pintado como fundo. Conforme relatos da época, o público ficou sobrecarregado ao enfrentar um palco quase vazio. “Nunca uma floresta de conto de fada de Max Reinhardt ou um castelo de ópera tinha desviado tanto a atenção do público como essa parede vazia e desafiadora” (JACOBS 1920/1921: 302). Já a próxima encenação no mesmo ano, a peça *Die Wandlung* (A transformação), de Ernst TOLLER, catapultou Martin e seu teatro para o centro das atenções e foi de grande influência sobre a cena expressionista. Martin modifica o texto de Toller, na época preso por sua participação na revolta pós-guerra e no governo comunista em Munique: em vez de terminar a história com o apelo político para a revolução, como era na versão original, Martin o substituiu por um apelo à humanidade: “Marchem, mas não derramem sangue, descubram em primeiro lugar o homem dentro de vocês mesmos” (cf. SCHORLIES 1971: 85). Ele também modifica as indicações contidas no texto de Toller em relação a um

cenário de dois espaços, um para as cenas realistas e outro para as de sonhos. Assim, instala no fundo uma cortina preta e coloca, para as respectivas cenas, uma parede com desenhos simples, distorcidos, que apenas traçam e apontam para os locais da ação, além de usar alguns poucos objetos como arame e camas. Com isso, evoca a sensação de fragmentos e deformação, espelhando, assim, o estado mental do protagonista com o ambiente reduzido ao elementar e apenas representado de maneira alusiva. Os motivos centrais dos diversos ambientes foram “transformados, comprimidos em reduzidas imagens dramáticas e caricaturados de forma derrisória em reduções bizarras” (BZ AM MITTAG 1919).

Martin estende esta característica visual para parte dos atores: Os mortos são vestidos de roupa preta, na qual é pintado, em branco, o esqueleto, e as faces são maquiadas como caveiras. Também a iluminação é usada nesse sentido. Às vezes um cone de luz destaca apenas um pequeno círculo do pódio. As cenas realistas são iluminadas de maneira forte, enquanto as de sonho apenas através de feixes de luz. Assim, as roupas pretas tornam-se invisíveis de maneira que apenas os ossos pintados brilhem no escuro. A crítica elogia a encenação como um acontecimento histórico, que não só supera todas as tentativas anteriores de Martin, mas também seria a solução única para o texto, tornando, através de seus cenários indicativos e alusivos, as estruturas narrativas e mentais bem mais visíveis do que em uma encenação de caráter realista (cf. SCHORLIES 1971: 88). Mas Martin não era o único diretor a inovar assim o cenário em direção ao abstrato e à inclusão dos corpos dos atores no visual cênico. Encontram-se exemplos de tal tendência já antes da Primeira Guerra Mundial. Em 1909, o drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Assassinos, esperança das mulheres), escrito em 1907 pelo pintor e autor Oskar KOKOSCHKA, foi encenado no *Teatro do Jardim* por estudantes da *Escola Artesanal de Viena*, em Praga, no âmbito de uma Mostra de Arte. Dentro da programática expressionista, que tinha a intenção de, através de linhas e traços “primitivos”, revelar a agressividade das relações sociais escondidas embaixo do véu civilizatório, Kokoschka queria tornar visíveis as pulsões sexuais atrás das fachadas do sentimento burguês. A peça foi publicada na revista *Der Sturm*, junto com quatro ilustrações, mostrando um casal em luta, vestido com poucas roupas. Nelas, estão pintadas veias, e as cabeças são permeadas por feixes de nervos, tornando o interior das

figuras perceptível na superfície. E, com o mesmo visual, a peça foi encenada em 1909, enfatizando, assim, o caráter tipográfico, livre de dimensões psicológico-individuais (cf. KOKOSCHKA 1956: 455). Em 1917, Richard WEICHERT encena em Mannheim *Der Sohn* (O filho), de Walter HASENCLEVER, na mesma linha reducionista. “Deduziu-se, a partir das emoções da tensão interior, o espacial, criando assim uma decoração reduzida, cujas raízes vinham da linguagem poética, da abreviação da palavra que é a expressão mais concisa” (WAGNER 1926: 125). O palco consistiu de um espaço preto onde se destacavam contornos de janelas e portas pintadas com tinta branca gritante. A iluminação destacava, através de um cone de luz, o protagonista, criando, assim, um espaço fantasioso estilizado, totalmente antirrealista e rejeitando por completo qualquer representação naturalista ou ilusionista no sentido mimético. Em vez disso, nota-se uma tendência à abstração em que, a partir de linhas tortas e deformadas, emergem traços de objetos e indicações referentes ao ambiente. A simplificação cênica certamente era também resultado da escassez de matérias durante e logo depois da Primeira Guerra Mundial, como alegou Lotte EISNER (1958), mas essa falta veio ao encontro das tendências estéticas da própria concepção expressionista, seu objetivo de “densificar o sentimento, destacar o essencial e impulsionar o desejo humano intenso” (JACOBS 1920/1921: 301).

A configuração gráfica explicitamente rudimentar dos diversos elementos, interligados organicamente com as cortinas espaciais do fundo, alcançou uma ressonância tão forte como outra tendência paralela do teatro expressionista: a tendência para uma “arquitetonização” da cena, objetivando uma plasticidade maior através da divisão do espaço teatral, sobretudo através da escada como elemento para criar espaços tridimensionais e marcar pontualmente áreas de maior ou menor atenção e significado, visualizar contextos de forma simbólica e dinamizar o espaço pela plasticidade móvel do ator. É desse contexto que surge o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Ambos, tanto o filme de Robert Wiene como o teatro expressionista arquitetônico, também se distinguem das encenações de Kaiser no *Tribüne*, bem como sua versão fílmica de *Da aurora à meia-noite* pelo uso de cores. Enquanto Martin se restringe no sentido da objetivada redução e simplificação, ao contraste preto e branco, apontando, assim, para estruturas básicas e traços elementares de ambientes e processos mentais e

aproximando-se das gravuras, havia, no lado oposto, encenações baseadas na força das conhecidas cores gritantes das pinturas expressionistas. O uso excessivo da cor no cenário pode ser compreendido como potencialização do real e enriquecimento simbólico. “Ela ganha significado próprio como parte do *Gesamtkunstwerk*”, torna-se “efeito dramático e ganha valor como meio expressivo simbólico” (RUNGE 1962: 144). Assim, as cores não são usadas em relação ao respectivo objeto, mas frequentemente marcam, de maneira gritante, um aspecto interpretativo abstraído. A coloração intensiva e gradual funciona, assim, como meio central de estruturação da cena e da encenação. Quanto à encenação da peça *Hölle Weg Erde* (Inferno Caminho Terra) de Georg KAISER, no teatro *Lessing* em Berlim, Herbert JHERING escreve sobre a cor: “Sua composição era uma chamada sonora, um grito audível”. Ouvia-se “o drama de maneira colorida. As nuances das cores são as nuances da energia. E as cores continuam a arder nos atores.” (JHERING 1974: 128-129). E o próprio Martin aplicaria mais tarde, na sua encenação de *Brända tomten* de STRINDBERG em Berlim, em 1920, tais efeitos. Em frente a um fundo violeta, os habitantes usam roupas vermelhas, amarelas, verdes ou azuis, enquanto que apenas o “estranho”, retornando à sua cidade, passa pelas superficiais manchas coloridas burguesas vestido em preto e branco, marcando, nessa dissonância, as diferentes concepções de vida.

Resumindo: havia duas tendências para alcançar o objetivo básico do teatro expressionista, que explicamos através de propostas como a densificação, a revelação das estruturas básicas escondidas atrás da superfície, que levam ao destaque do essencial e, conseqüentemente, abstraem a reprodução mimética do real. A busca pela essência atrás das aparências resulta no abandono do pensamento e da narrativa baseados na causalidade em favor de formas resultantes da visão interior. A primeira tendência consiste na “arquitetonização” da cena, na divisão espacial horizontal e vertical, sobretudo através de escadas e rampas ou construções tortas, de esquelha, bem como cores gritantes para indicar tendências essenciais numa dramaturgia de cores e elementos arquitetônicos de valor simbólico; a segunda afigura-se como um asceticismo visual, limitando o palco a um espaço parco, uma área preta com poucas linhas insinuativas, traçando em pinceladas brancas as respectivas essências de maneira

rudimentar. Para encenar *Da aurora à meia-noite*, Martin optou, evidentemente, pela última opção. E a manteve como ponto de partida para sua versão fílmica.

#### 4 *Da aurora à meia-noite*: o filme

Pode-se apenas especular sobre os motivos que levaram a uma transposição fílmica da *Da aurora à meia-noite*. Gerald KÖHLER, por exemplo, comenta que “as sequências das imagens e os lugares urbanos bem conhecidos, como O Palácio de Esporte de Berlim, os cabarés ou o banco vieram ao encontro de uma adaptação fílmica.” (2010: 174). Contudo, esse comentário também valeria para muitas outras peças na tradição do *Stationendrama*. Também é possível que Robert Neppach, cenarista de Martin, tivesse feito os contatos necessários no âmbito cinematográfico, já que ele trabalhava desde outubro de 1919 para uma empresa chamada *Centaur-Filme*, onde também atuava Hans Janowitz, um dos autores do script de *O Gabinete do Dr. Caligari*, além de diversos atores e atrizes dos teatros de Max Reinhardt (cf. DILLMANN 2010: 278). Outro fator a ser levado em conta é que o expressionismo tinha conquistado status de moda em 1920 e penetrado em boa parte da vida cultural. A peça de Kaiser tinha virado um sucesso e Martin era um dos diretores destacados na cena teatral, sobretudo relacionado às encenações expressionistas. Assim, uma transposição fílmica também poderia representar uma possibilidade de obter reconhecimento e lucro no *medium* fílmico. O fato é que *Da aurora à meia-noite* foi filmado entre maio e julho de 1920, ou seja, iniciaram-se os trabalhos dez semanas após a estreia de *O Gabinete do Dr. Caligari*, como relata a revista *Lichtbild-Bühne* (20/1920: 29 e 29/1920: 35). A filmagem foi produzida pela modesta empresa *Ilag-Film* dos cenaristas Herbert Juttke e Georg Isenthal. Juttke também escreveu, juntamente com Martin, o script do filme.

O autor Georg Kaiser não parecia estar muito interessado na filmagem da sua obra. Jürgen KASTEN (2003: 160) supõe motivos financeiros para que ele finalmente concordasse com a mesma, sob a condição de que o famoso Karl Heinz Martin fosse o diretor. O contrato entre *Kiepenheuer*, a editora de Kaiser e o *Ilag-Film* foi finalmente

assinado em maio de 1920 e as filmagens iniciaram-se imediatamente. Martin colaborou para seu filme com representantes de duas *media*: do lado teatral, destaca-se a colaboração de Robert Neppach, o cenarista responsável por sua famosa encenação de *Die Wandlung* (A Transformação), de Ernst TOLLER, no teatro *Tribüne* em Berlim. Entre os atores, havia Ernst Deutsch como representante destacado de atuação expressionista no teatro, mas também ator em diversos filmes desde 1916 e Erna Morena, atriz com longa carreira cinematográfica. A gravação e o lado fílmico-técnico ficaram sob a responsabilidade de Carl Hoffmann, um diretor de fotografia com grande experiência no cinema. E Martin ainda convidou amigos como o escritor Max Herrmann e sua esposa Leni para atuar em papéis menores.

Apesar de fazer parte da lista da distribuidora *Henry-Müller-Monopolfilms* e passar pela censura, como todos os filmes da época, o filme nunca foi exibido comercialmente. Rudolf KURTZ mencionou, em uma frase no final de sua crítica acerca do filme de 1926 (2007: 70), que este supostamente fez algum sucesso no Japão. Provavelmente referia-se a um artigo de 1923 do então presidente da sociedade artística teuto-nipônica de cinema, em que o mesmo relata que “o ‘Dr. Caligari’ granjeou boa ressonância [no Japão] e encontrou uma compreensão do nosso público comparável a recepção dos filmes ‘Genuine’ e ‘Da aurora à meia-noite’, realizados de maneira parecida, que alcançaram um grande sucesso. Sem dúvida, são justamente tais filmes, com certo caráter artístico, que conquistaram muitos amigos aqui” (KRICHI OKAJIMA 1923: 18). E um crítico japonês que viu o filme em 1922 no cinema *Hongo-za* comenta: “Este filme parece ser um dos melhores entre as películas expressionistas mostradas até agora no Japão. Em Caligari ou em Genuine achei a narrativa bastante tediosa, o que não é o caso desse filme. O momento estático e cinético forma sempre um belo contraste e as diversas cenas seguem numa sequência fluida, criando um processo que torna o filme bastante impressionante” (apud DEGENHARDT 2010). KASTEN informa que Lotte Eisner, na época Conservatrice da Cinemateca Francesa, entrou em contato com o Instituto Japonês do Filme para confirmar tal informação. Verificou-se que a cópia japonesa não tinha letreiros. Mas em 1987 encontrou-se ainda na Alemanha, de forma surpreendente, o registro da censura de 1921 que, como praxe, listava os letreiros da versão original, nesse caso em torno de cem. *Da aurora à meia-noite* voltou a ser

exibido apenas em 1968, numa mostra interna para estudantes da Universidade de Frankfurt e depois, em 1978 e 1984, apresentado na programação da televisão da Alemanha Oriental. O filme foi restaurado em 2009, com os letreiros e se tornou, desde maio de 2010, disponível em DVD, editado pelo *Deutsche Filmmuseum München*.

Diferente de *O Gabinete do Dr. Caligari*, escrito especificamente para o cinema, *Da aurora à meia-noite* carrega, evidentemente, o peso da transposição de uma peça de grande sucesso e de destacados experimentos e inovações estilistas para o *medium* cinematográfico mudo, precisando compensar a qualidade textual por meios fílmicos e visuais, seja em relação aos cenários, seja por causa da atuação dos atores. É consequente que tanto a própria produção, bem como as críticas da época, nas raras ocasiões em que o filme foi apresentado, reforcem tais aspectos. Na sua estreia para um público seletivo, o crítico Josef AUBINGER constatou: “A força do filme origina-se menos de sua ação do que de sua qualidade explicitamente visual. Criaram-se imagens que expulsam quase que por completo a palavra, e mesmo onde há letreiros, eles registram-se no cérebro através de sua forma tópica e não perturbam o fluxo visual” (apud DEGENHARDT 2010). O filme foi anunciado como o primeiro que se apresenta nas cores fundamentais de preto e branco, não tentando esconder sua configuração visual essencial através, por exemplo, de películas pancromáticas, uma coloração artificial posterior ou a pintura de cenários em certas cores para obter efeitos de cinzas na película. Willy HAAS comenta em 1922: “Tentou-se forçar as imagens em movimento numa antítese em preto e branco, provavelmente levando em consideração o caráter incolor do cinema e levando isso às últimas consequências: em termos de teoria artística e literária totalmente consequente” (apud DEGENHARDT 2010). O *Film-Kurier* de 1922 avalia que, com *Da aurora à meia-noite*, “o expressionismo se aproxima bem mais das possibilidades fílmicas do que *Caligari*. A representação dos objetos e a atuação formam uma unidade, apoiada ainda através das pinturas em branco [sobre os corpos]” (FILM-KURIER 1922). E Rudolf KURTZ destaca que “Martin condensou bem a intensidade do processo”, transportou o ritmo da existência das figuras “para os gestos” (2007: 69), construindo “a representação a partir da dinâmica da ação”. KURTZ ainda enfatiza o papel central dos cenários construídos por Neppach: “Objetos, paisagem, decoração e mobília – tudo objetiva um efeito gráfico linear, um efeito de movimento de áreas,

espaços e linhas em claro e escuro” (2007: 69). Não é difícil interligar aqui a práxis teatral de Martin em sua *Tribüne*, a exemplo de sua encenação em *Die Wandlung* (A transformação), de 1919, com seu trabalho fílmico. Em ambos havia um fundo preto com desenhos simples, distorcidos que apenas traçam e apontam para as respectivas localizações. A visualidade fragmentada, deformada e distorcida reduz ao elementar o ambiente perspectivado pela visão do protagonista e apenas representado de maneira insinuada. Os próprios atores também se integram em ambos, filme e práxis teatral, nesse cenário, ao se estenderem as linhas gráficas e bizarras sobre suas faces e corpos. Todavia, mesmo com todos esses pontos de convergência entre palco e cinema, Martin vai além de uma mera filmagem de uma encenação teatral, inserindo uma cena nova do submundo do crime e experimentando explicitamente com meios fílmicos. Junto com o operador de câmara, Carl Hoffmann, Martin estrutura o texto através de montagens paralelas, para marcar ações centrais e secundárias, insere flashbacks inexistentes na peça, aplica mudanças rápidas de ângulos da câmera, utiliza lentes anamórficas, com efeitos de distorção, experimenta com a dupla exposição e dinamiza ainda mais a corrida frenética do caixa, com tomadas curtas que frequentemente terminam de forma agressiva e abrupta. O diretor não usa a técnica do *fade-in* e *fade-out*, muito popular na época, para criar uma sequencialidade harmônica; em vez disso, as rápidas e cruas alterações de tomadas dão ao filme um ritmo duro, brutal e pulsante. Nesse sentido, *Da aurora à meia-noite* explora bem mais as possibilidades fílmicas do que, por exemplo, *O Gabinete do Dr. Caligari* com sua técnica estática.

Paralelamente, o filme de Martin reforça uma unidade interna ao mostrar sempre o mesmo relógio, indicando o decorrer do tempo da manhã à meia noite, conforme o título, sem que, portanto, esse motivo ocupe um lugar destacado no filme, por exemplo, via *close-up*. Também as figuras femininas centrais, a dama, a filha, uma visão, uma prostituta e a mulher do exército da salvação são representadas pela mesma atriz, Roma Bahn, apontando, assim, para a percepção do caixa que anseia por todas essas mulheres. Muitas dessas se transformam, na visão do protagonista, em máscaras de morte, tecnicamente realizado no filme através de dupla exposição. No entanto, dois elementos marcam o filme *Da aurora à meia-noite* e o diferenciam de seus pares, como *Caligari* ou *Genuine*. Em primeiro lugar, na comparação com todos os filmes da época chamados

de expressionistas no sentido mais amplo, trata-se do único que aproxima uma fonte literária expressionista contemporânea de sua época com uma estética visual que segue claramente a mesma linha estética. Não se situa no mundo das sombras; renuncia ao irracional e obscuro fantasmagórico, como acontece em *Caligari*, *O Golem*, ou *Nosferatu*, em favor do contexto social num ambiente urbano do início do século XX: uma história de dinheiro, sedução erótica, fantasias escapistas, vida boêmia excêntrica, crime e alteração rápida de cenas.

O segundo diferencial é a consequente configuração bidimensional do filme, sua visualidade gráfica em preto em branco que se forma através das linhas brancas e distorcidas, uma rede entre os cenários e as figuras, tornando-os “uma parte do pensamento decorativo” (KURTZ 2007: 69). Nessa qualidade, o filme opõe-se constantemente à ilusão tridimensional e mesmo os efeitos da iluminação não são utilizados aqui para criar espaços de luz e sombra, mas apenas para intensificar, mais ainda, as linhas brancas e seus contornos aplanados. Como exceção, pode-se apontar para a cena do encontro do caixa com a morte no meio de uma paisagem de neve, acompanhado de um longo monólogo. Nessa cena da incorporação da morte, como antecipação dos futuros eventos, surge uma leve tridimensionalidade visual.

Como vimos através da análise da própria peça, a cena acima mencionada pode ser considerada a passagem-chave da peça e possivelmente por isso ganhou um visual diferenciado, já que falta no filme mudo todo o extenso discurso do protagonista. Heinrich de FRIES considerou o espaço bidimensional de *Da aurora à meia-noite* como contraponto conceitual ao *O Gabinete do Dr. Caligari*, uma “abstração de caráter passivo, mudo, anorgânico e não sensorial, consequente e radical em seu absolutismo” (1920/21: 63). Dominam nele formas estáticas, linhas simples, um fundo puramente achatado, literalmente “traçando” ambientes, estados de consciência e relações sociais numa rede visual que se inclina para a abstração gráfica, em nome de uma validade mais ampla e geral da condição humana e social. Talvez nessa frieza e rigidez de um mundo de estruturas não penetráveis, no qual os protagonistas agem quase como elementos de formas e sem poder recorrer ao recurso da linguagem para soprar nelas respiração e aspiração, encontre-se uma das razões por que o filme não alcançou uma ressonância

maior na época, ao passo que a peça se consolidou como o maior sucesso do teatro expressionista.

## 5 Conclusão

Se olharmos para *Da aurora à meia-noite* no contexto intermedial, a “iluminação recíproca entre as artes” (WALZEL 1917), podemos constatar primeiramente, em nível biográfico, uma forte tendência a transgredir os diversos campos artísticos: Karl Heinz Martin, por exemplo, não apenas dirigiu e encenou peças teatrais, como ainda trabalhou paralelamente na direção de dois filmes nos quais atuaram também seu cenarista Neppach, ele próprio fortemente influenciado pela arte gráfica expressionista, bem como atores vindos da área teatral, como Ernst Deutsch ou Erna Morena. Tais interfaces eram praxe em muitas obras do novo *medium* fílmico, de tendências artísticas diversas, e se explicam, em boa parte, pela tentativa de consolidar o cinema como nova forma expressiva na cultura da época, recrutando representantes destacados do velho *medium* da literatura ou do teatro para ganhar credibilidade. Mas esses casos de transferências profissionais e inspirações pontuais se diferenciam, em nossa perspectiva, da proposta de criar um *Gesamtkunstwerk* em que vida, arte, convicções ideológicas e estéticas se confundem numa obra total, como intencionava parte da chamada vanguarda no início do século XX, sobretudo no movimento Dada ou no surrealismo.

Como mostramos, nem o próprio Georg Kaiser mostrou-se, inicialmente, muito disposto a colaborar na transposição de sua peça para o cinema e sempre se via exclusivamente na tradição textual da dramaturgia. Assim, o caráter fílmico muitas vezes aclamado (KAUL 1960; KASTEN 1990: 52-53; WALK 2007: 180; KÖHLER 2010: 174) da própria peça, escrita entre 1912 e 1915, não pode ser deduzido a partir de uma intenção autoral, mas apenas segundo uma observação dos dois *media* em questão, o teatro e o cinema. Ao assistir um dos filmes destacados da época, *O estudante de Praga* de 1913, considerado por muitos críticos como o início do cinema “sério” ou artístico (cf. KORFMANN/KEPLER 2008), nota-se que o drama de Kaiser oferece, com suas

rápidas alterações discursivas e locais, uma dinâmica muito mais acelerada e diversificada do que os filmes narrativos da época. E a tentativa de Walk de detectar semelhanças entre os *Nummernprogramme* do início do cinema, a mistura aleatória de curtos trechos de temáticas variadas, e a peça de Kaiser, bem como a comparação de *Da aurora à meia-noite* com uma colagem no estilo de um *fait divers* dos jornais (cf. SCHÜRER 1975: 88), não convence, pois exclui por completo todos os elementos temáticos, simbólicos, visuais e narrativos que formam e configuram as sete estações do drama numa unidade interrelacionada porém diversificada.

A versão cinematográfica, por outro lado, objetiva ir além de uma mera filmagem da encenação teatral. Mencionamos, nesse sentido, técnicas como a montagem paralela, a inserção de *flash-backs*, diferentes ângulos da câmera, a utilização de lentes anamórficas, as tomadas curtas, agressivas e abruptas, bem como a constante bidimensionalidade visual. Com isso, acrescentam-se elementos novos à discussão sobre o chamado cinema expressionista e suas fontes literárias. Lembramos aqui a tradicional generalização do conceito “expressionista” para filmes e suas bases literárias tão diversas, como: *O Golem como veio ao mundo* (1920), de Paul WEGENER (uma lenda judaica), *Dr. Mabuse* (1921/22), de Fritz LANG (romance do escritor luxemburguês Norbert Jacques), *Nosferatu* (1922), de F.W. MURNAU (*Dracula* do escritor irlandês Bram Stoker), *As mãos de Orlac* (1924), de Robert WIENE (romance do francês Maurice Renard), ou *Metropolis* (1927), de Fritz LANG (romance de sua esposa Thea von Harbou). E há teóricos como Horst FRITZ (1994), que veem uma continuidade de certos elementos dessas obras, sobretudo em relação aos efeitos de iluminação no *Film Noir* americano dos anos 1940 e 50. Tais debates surgem, sobretudo, a partir da publicação de *A tela demoníaca* de Lotte EISNER de 1952, estendendo a denominação de filme expressionista para todos os filmes “as long as these showed some eccentricity in their set designs and used lightning and camera techniques which distort perspective” (SCHEUNEMANN 2003: 1). Para a autora, independentemente dos méritos inegáveis de seu estudo, bastavam poucos elementos fílmicos para classificar um filme como expressionista, ampliando, assim, essa denominação para quase toda produção do cinema de Weimar.

Também contribuiu para uma homogeneização pouco diferenciada a análise de Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler*, de 1947, sugerindo uma ligação direta entre filmes como o expressionista *O Gabinete do Dr. Caligari*, a mentalidade alemã dos anos 1920 e a ascensão nazista. KRACAUER argumentou que o *medium* filme funcionaria como o sismógrafo psicológico de uma sociedade, transportando medos, neuroses, sentimentos e ideologias. “Os filmes de uma nação refletem, de forma mais direta, seu estado histórico do que outros media artísticos” (1979: 53). Tanto Kracauer como Eisner veem o romantismo literário como fonte para motivos centrais dos filmes em questão. KRACAUER constata que o “cinema expressionista com seu mundo povoado por fantasmagorias e figuras bizarras, utiliza, preferencialmente, motivos de velhas lendas e sagas” (1979: 579) e EISNER traça, em *A tela demoníaca*, as relações dos filmes com obras de autores como Jean Paul, Adalbert Von Chamisso, Ludwig Tieck e, sobretudo, E. T. A. Hoffmann. Entretanto, ambos os críticos, em vez de diferenciarem entre motivos, cenário, iluminação, direção de atores e elementos cinematográficos (como montagem, corte ou movimento da câmera), esforçam-se para interligar o romantismo literário ao expressionismo fílmico por conceitos como: subjetividade potencializada, êxtase e uma atitude antirracional, contribuindo assim decisivamente para a já citada generalização fílmica.

Mesmo com a redefinição em 1958 e 1978 da própria EISNER referente à sua ampla concepção expressionista, as pesquisas sobre o cinema expressionista, por exemplo, de John BARLOW (1982) a Francis COURTADE (1984), têm a tendência de ampliar o campo do cinema expressionista em vez de tentar defini-lo e, conseqüentemente, restringi-lo com critérios mais específicos. Somente a partir de Barry SALT (1979) e as publicações posteriores de Jürgen KASTEN (1990), Werner SUDENDORF (1993), Thomas ELSAESSER (1990, 1996, 2000) e Dietrich SCHEUNEMANN (2003), inicia-se uma diferenciação convincente que não se baseia apenas na iluminação excepcional de muitos filmes da época, mas leva em conta fatores como a abstração da mimética do real em favor da criação de uma visão do mesmo, em formas visuais reduzidas, excessivas ou distorcidas, na busca pela essência atrás das aparências. Assim, de forma mais restrita, forma-se o núcleo do cinema expressionista com apenas poucas películas, deixando de fora obras desaparecidas como *A Casa na Lua* (Karl Heinz

MARTIN 1921). Além do consolidado *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert WIENE 1920), podemos enquadrar nesse rol *Genuine* (Robert WIENE 1920), *Da aurora à meia-noite* (Karl Heinz MARTIN 1920) e *Raskolnikow* (Robert WIENE 1923), bem como o terceiro episódio de *O Gabinete das Figuras de Cera* (Paul LENI 1924).

Convém, ainda, diferenciar esse grupo internamente: a narrativa com o motivo do *Doppelgänger* de *Dr. Caligari* insere-se na tradição romântica, “an offspring of a gothic tale, a late descendent of those split personalities of nineteenth-century Romantic literature who are haunted by their shadows and alter egos” (SCHEUNEMANN 2003: 130), e surpreendeu exclusivamente por sua visualidade inovadora, como já constatou a crítica da época. “A fábula é comum e sente-se sua origem em E.T.A. Hoffmann e Poe. O manuscrito não contém nada, mas nada mesmo de extraordinário. Mas [...] a invenção dos cenários criou a realidade fílmica dos caracteres de Caligari, um mundo diferente do mundo dos outros” (DIE NEUE SCHAUBÜHNE 1920). Podemos estender tal avaliação para o terceiro episódio de *O Gabinete das Figuras de Cera*, em que a perseguição do casal pelo assassino Jack the Ripper se passa em cenários deformados e tortos, bem como em *Genuine*, feito “com a intenção de ter o mesmo sucesso de seu modelo Caligari” (BERLINER BÖRSEN-COURIER 1920). Em *Genuine*, trata-se de uma *femme fatale* matadora de homens e com boa dose de um erotismo mórbido em voga, “entre desejo e loucura que caracteriza boa parte da literatura moderna” (DER FILM 1920: 28), como escreveu um crítico da época, referindo-se a escritores muito populares na época como Hanns Heinz EWERS.

Se os exemplos citados anteriormente caracterizam-se por uma visualidade expressionista ao redor de narrativas literárias de outras vertentes, o filme *Raskolnikow* (1923), baseado no romance *Crime e Castigo* de Fiódor DOSTOIÉVSKI, de 1866, com cenários também construídos a partir da pintura expressionista, pode ser considerado uma obra de transição, já que a mudança radical do protagonista, no final do romance, pode ser comparada “ao pathos do ‘novo homem’ do expressionismo” (KASTEN 1990: 80). O escritor russo é considerado como um dos precursores intelectuais do expressionismo literário e suas extremas posições mentais subjetivas, febris e nervosas “pareciam aos escritores expressionistas como parábola da existência do homem moderno” (SCHAROW 1922). Devido à importância da arquitetura para o diretor Robert

Wiene, já visto em *Dr. Caligari* e *Genuine*, este contratou, como cenarista, o russo Andrej Andrejew, que trabalhava para o *Teatro Artístico* em Moscou e também já tinha construído cenários para o *Deutsche Theater* de Max Reinhardt em Berlim. A crítica da época viu o filme na tradição do *Dr. Caligari* e avaliou que o “cenário torto, distorcido, irreal, fantástico, foi provavelmente construído para espelhar os estados mentais de Raskolnikow” (VORWÄRTS 1923).

Os filmes apresentados anteriormente destacam-se por inserir diversas fontes literárias em um ambiente visual expressionista caracterizado por objetos, casas, ruas e interiores deformados, tortos, distorcidos, mas mesmo assim ainda reconhecíveis; eles formam uma arquitetura plástica, com efeitos tridimensionais, usam cores pintadas nos cenários a fim de obter diferenciações de cinza na película preto e branco ou a coloração posterior e tentam criar certa ilusão de profundidade. *Da aurora à meia-noite*, de Karl-Heinz MARTIN (1920), é um caso a parte. Como nas outras películas mencionadas, essa produção fílmica também é resultado de uma colaboração entre diretores, cenaristas e atores vindos do teatro, mas trata-se do único filme que aproxima uma fonte literária expressionista contemporânea de sua época, com uma estética visual que claramente se coloca na mesma linha. Esse filme não se situa no mundo das sombras; renuncia ao irracional e obscuro fantasmagórico em favor de um contexto social do início do século XX, num ambiente urbano: uma história de dinheiro, sedução erótica, fantasias escapistas, vida boêmia excêntrica, crime e alteração rápida de cenas. A película apresenta-se nas cores fundamentais de preto e branco; prevalecem formas estáticas, linhas simples, um fundo puramente bidimensional, que aponta, de maneira muito reduzida, para estruturas do mundo externo, literalmente “traçando” relações lineares de diferentes estados de consciência, que se inclinam, assim, para a abstração gráfica. Nessa película, não se trabalha com efeitos de iluminação no sentido de criar um mundo de sombras e duplicidade, mas somente com linhas brancas distorcidas e quase fosforescentes sobre um fundo preto e, desse modo, aproxima-se das gravuras expressionistas. O filme configura-se através dos cenários reduzidos e parques de forte teor gráfico, encurtando, concentrando e comprimindo características essenciais do drama textual em formas visuais. Diferencia-se, em termos mediais, da encenação teatral por meio de técnicas como a montagem paralela, a inserção de *flash-backs*,

diferentes ângulos da câmera, a utilização de lentes anamórficas, as tomadas curtas, agressivas e abruptas. Assim, o veredito de Siegfried KRACAUER, de 1939, de que “as decorações expressionistas [nos respectivos filmes] são imagens artificiais, carregadas de significado que exigem ser vistas como tais”, e que “o dever da câmera se esgota em fotografá-las” é apenas parcialmente aceitável em relação a *Da aurora à meia-noite* que, sem dúvida, constitui-se a partir da experiência teatral estilizada e ultrapassa paralelamente essa experiência ao desenvolver uma transposição fílmica com uma linguagem cinematográfica dinâmica e bem elaborada para sua época.

## Referências bibliográficas

- ANZ, Thomas. Der Sturm ist da. Die Modernität des literarischen Expressionismus. In: GRIMMINGER, Rolf, STÜCKRATH, Jörn e MURASOV, Jurij (Hg.) *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, p. 257-283.
- BALL, Hugo. Flucht aus der Zeit. In: BALME, Christopher. *Das Theater von Morgen, Texte zur deutschen Theaterreform (1870-1920)*. Würzburg: Königshausen + Neumann, 1988, p. 248-255.
- BARLOW, John D. *German Expressionist Film*. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- BEIL, Ralf/DILLMANN, Claudia (Hg.). *Gesamtkunstwerk Expressionismus*. Ostfildern: Cantz Verlag 2010.
- BERLINER BÖRSEN-COURIER. 5.de setembro de 1920.
- BERLINER TAGEBLATT, 1 de fevereiro de 1919.
- BZ AM MITTAG. 1 de outubro de 1919.
- COURTADE, Francis. *Cinéma Expressionniste*. Paris: Henri Veyrier 1984
- DEGENHARDT, Inge. *Über Von morgens bis mitternachts*. Disponível em: [http://www.edition-filmmuseum.com/product\\_info.php/info/p110\\_Vonmorgens-bis-mitternachts.html](http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p110_Vonmorgens-bis-mitternachts.html), acesso em 23 de fevereiro de 2010.
- DER FILM. 36/1920
- DIE NEUE SCHAUBÜHNE. Monatshefte für Bühne, Drama und Film. Dresden 1920.
- DIEBOLD, Bernhard. *Anarchie im Drama*. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. Frankfurt/Main: Frankfurter Verlags-Anstalten, 1921.
- DILLMANN, Claudia. Sie hatten das Kino – Die Netzwerke im expressionistischen Film der frühen Weimarer Republik. In: BEIL, Ralf/ DILLMANN, Claudia (Hg.). *Gesamtkunstwerk Expressionismus*. Cantz Verlag: Ostfildern 2010, p. 276-287.
- EDSCHMID, Kasimir. Expressionismus in der Dichtung. In: ANZ, Thomas/STARK, Michael (Hg.). *Expressionismus. Manifeste, und Dokumente zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1982, p. 42-54.
- EISNER, Lotte H. *L'écran démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*. Paris: André Bonne 1958.

- ELSAESSER, Thomas (ed.). *Early Cinema*. London: BFI 1990.
- ELSAESSER, Thomas. *Weimar Cinema and After*. Germany's Historical Imagination. London, New York: Routledge 2000.
- ELSAESSER, Thomas e WEDEL, Michael. *A Second Life: German Cinema's first decades*. Amsterdam: Amsterdam UP 1996
- FILM-KURIER. 4.Jg., Nr.31, 4. de fevereiro de 1922.
- FRIES, Heinrich de. Raumgestaltung im Film. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. 5, 3/4 1920/21, p. 63-82.
- FRITZ, Horts. Ästhetik des Films im Kontext von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. In: MENNEMEYER, Franz Norbert/FISCHER-LICHTE, Erika (Hg.). *Drama und Theater der europäischen Avant-Garde*. Tübingen: Francke 1994, p. 387-410.
- HAMBURGER ECHO. 1 de outubro de 1918.
- HAMBURGER NACHRICHTEN. 30 de setembro de 1918.
- HASENCLEVER, Walter. Das Theater von morgen. In: BALME, Christopher (Hg.). *Das Theater von Morgen, Texte zur deutschen Theaterreform (1870-1920)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.
- HERALD, Heinz. Notiz zur "Bettler"-Aufführung. In: *Das junge Deutschland. Monatsschrift für Literatur und Theater*, 1, 1, 1918, p. 30.
- HILLER, Kurt. Expressionismus. In: ANZ, Thomas/STARK, Michael (Hg.). *Expressionismus. Manifeste, und Dokumente zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1982, p. 37.
- JACOBS, Monty. Die leere Bühne. In: *Die Deutsche Bühne*, 1920/1921, p. 302.
- JHERING, Herbert. Regisseure und Bühnenmaler. In: *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1974.
- KAES, Anton (Hg.). *Kino-Debatte*. Tübingen: Niemayer 1978.
- KAFITZ, Dieter. Zwischen Avantgarde und kollektivem Daskurs. Zur Massendarstellung und Lichtmetaphorik in den Dramen Georg Kaisers. In: MENNEMEIER, Franz Norbert/FISCHER-LICHTE, Erika (Hg.). *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen/Basel 1994, p. 67 - 90.
- KAISER, Georg. Da aurora à meia-noite. *Revista Contingentia*, vol. 5, no. 2, novembro 2010, p. 38-74.
- KAISER, Georg. Entrevista publicada na *Literarische Welt*, 11 de fevereiro de 1927.
- KAISER, Georg. *Werke IV*. Berlin: Propyläen Verlag 1971.
- KASTEN, Jürgen. *Der Expressionistische Film*. Münster: MAkS 1990.
- KASTEN, Jürgen. On Karl Heinz Martin's From Morn to Midnight. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (Hg.). *Expressionist Film, New Perspectives*. Rochester, NY: Camden House 2003, p. 157-172.
- KAUL, Walter. Von morgen bis mitternachts. *Kurier*, 7 de outubro de 1960.
- KERR, Alfred. *Die Welt im Drama*. Hg. v. HERING, Gerhard F. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1964.
- KÖHLER, Gerald. Zum Raum wird hier der Schmerz. Das expressionistische Theater als Gesamtkunstwerk. In: BEIL, Ralf/DILLMANN, Claudia (Hg.). *Gesamtkunstwerk Expressionismus*. Cantz Verlag: Ostfildern 2010, p. 172-193.
- KOKOSCHKA, Oskar. *Schriften 1907-1955*. Hg. v. WINGLER, Hans Maria. München: Langen 1956.
- KORFMANN, Michael/ KEPLER, Filipe Kegles. Hanns Heinz Ewers e *O estudante de Praga*. In: *Pandaemonium germanicum* 12, 2008, p. 45-64.

- KRACAUER, Siegfried. Wiedersehen mit alten Filmen. *Basler National-Zeitung*. 2 de maio de 1939.
- KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler*. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Fankfurt/Main: Suhrkamp 1979.
- KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Berlin 1926. Reeditado por: KIENING, Christian/BEIL, Ulrich. Zürich: Chronos 2007.
- LICHTBILD-BÜHNE. 20/1920 e 29/1920.
- MARTIN, Karl Heinz. Die Bühne und der Expressionismus. In: *Neue Hamburger Zeitung*, 1918, n. 230.
- OKAJIMA, Krichi. In: *Lichtbild –Bühne* 52/1923, p. 18.
- OSTERHELD, Erich. Wie die deutschen Dramatiker Brabaren wurden. In: *Die Aktion*, 26.2.1913, p. 261-265, reproduzido em: KAES, Anton (Hg.). *Kino-Debatte*. Tübingen: Niemayer 1978, p. 96-100.
- RÜHLE, Günter. *Theater für die Republik*. 1917–1933 im Spiegel der Kritik. Frankfurt am Main: Fischer 1967.
- RUNGE, Erika. *Vom Wesen des Epressionismus im Drama und auf der Bühne*. Tese de doutorado, Universidade de Munique, 1962.
- SALT, Barry. From Caligari to who? *Sight and Sound*, vol. 48, 1979. p. 119-123.
- SCHAROW, Peter. Expressionsimus im Film. In: *Filmschau*, 1. de agosto de 1922.
- SCHUNEMANN, Dietrich. *Expressionist Films*. Rochester, NY: Camden House 2003.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *Lichtblicke*. Frankfurt am Main: Fischer 2004.
- SCHORLIES, Walter-Jürgen. *Der Schauspieler, Regisseur, szenische Bühnenbauer und Theaterleiter Karl Heinz Martin*. Versuch einer Biographie. Tese de doutorado, Universidade de Colônia 1971.
- SCHÜRER, Ernst. Georg Kaiser. *Von morgens bis mitternachts*. Erläuterungen und. Dokumente. Stuttgart: Reclam 1975.
- SCHWITTERS, Kurt. *Anna Blume und ich: Die gesammelten Anna Blume-Texte*. Hg. v. Ernst SCHWITTERS. Zürich: Arche 1965.
- SPRENGEL, Peter. Von der Baukunst zur Wortkunst. Sachlichkeit und Expressionismus im Sturm. In: *DVjs*. 64 (1990), p. 680-706.
- STURM-BÜHNE. 1918, volume 1.
- SUDENDORF, Werner. Expressionism and Film: the Testament of Dr. Caligari. In: BEHR, Shulamith (Hg.). *Expressionism Reassessed*. Manchester: Manchester UP 1993.
- TANNENBAUM, Herbert. Probleme des Kinodramas. In: *Bild und Film* (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14.
- VORWÄRTS. 30 de outubro de 1923.
- WAGNER, Ludwig. *Der Szeniker Ludwig Sievert*. Berlin: Bühnenvolksbundverlag 1926.
- WALDEN, Herwarth. Über allen Gipfeln. Die metergrossen Dichter der Gegenwart. In: *Der Sturm*, 15 (1924), p. 49-69.
- WALK, Cynthia. Cross-Media Exchange in Weimar Culture: Von morgens bis mitternachts. In: *Monatshefte*, vol. 99, no. 2, 2007, p. 177-193.
- WALZEL, Oskar. *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin: Reuther und Richard 1917.
- ZIMMERMANN, Verena. *Das gemalte Drama*. Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des deutschen Expressionismus. Tese de doutorado, Universidade de Aachen 1997.

# A Obscuridade do Poético em Paul Celan

Obscurity of Poetry in Paul Celan

Mauricio Mendonça Cardozo<sup>1</sup>

**Abstract:** Tensioned between variations of the said and the unsaid, and between figures of light and shadow, Paul Celan's work performs a certain confrontation with the condition of silence and obscurity, breaking all at once with a certain way of making poetry and of relating to reality. In this sense, Celan's work can hardly be reduced to a kind of hermeticism, a category too vague to account for its singularity. In his work saying and silencing together articulate the tension that creates the poetic space in which the poem is inscribed. The poet himself tried to refuse the insistence of some critics on labeling his work as obscure. Despite of its fragmentary nature, the recently published manuscripts of his speech project *Von der Dunkelheit des Dichterischen* constitutes one of Celan's most extensive discussions of the matter of obscurity in poetry. This paper aims at presenting the fragments of his speech project and pointing out its importance to the discussion of the notion of obscurity in Paul Celan's work.

**Key-words:** Paul Celan; contemporary Poetry; Obscurity; Hermeticism

**Resumo:** A partir da tensão entre variações do dito e do não-dito e entre figuras de luz e sombra, a obra de Paul Celan performa um certo enfrentamento da condição de silêncio e de obscuridade – de onde seu estigma como obra hermética –, rompendo, a um só tempo, com um certo modo de fazer poesia e de se relacionar com a realidade. Nesse sentido, a obra de Celan não se deixaria resumir a uma espécie de hermetismo, categoria demasiadamente vaga para dar conta da singularidade de sua obra. Em sua obra, dizer e calar seriam, antes, os termos de articulação de uma relação que instaura o espaço poético em que se inscreve o poema. Em diversas ocasiões o próprio poeta tentaria refutar a insistência de alguns críticos em rotular sua obra como obscura. A despeito de seu caráter fragmentário, o manuscrito recém-publicado de seu projeto de conferência intitulado *Sobre a obscuridade do poético* constitui uma das discussões mais extensas de Celan sobre a questão da obscuridade na poesia. Este trabalho tem por objetivo apresentar esse conjunto de fragmentos de seu projeto de conferência e apontar sua importância para a discussão da noção de obscuridade na obra de Paul Celan.

**Palavras-chave:** Paul Celan – poesia contemporânea – obscuridade – hermetismo

---

<sup>1</sup> Professor de teoria da tradução e literatura alemã do Curso de Letras: Bacharelado em Estudos da Tradução e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Pesquisador do CNPq. Email: maumeluco@uol.com.br

Nós mesmos [os orientais] somos incapazes de compreender por que o jade, que não tem o vívido colorido de um rubi ou de uma esmeralda, nem o brilho de um diamante, tanto nos seduz [...].

Junichiro Tanizaki<sup>2</sup>

Um homem é escuro, no meio do luar da lua – lasca de breu.

Guimarães Rosa<sup>3</sup>

Há, **penso eu**, aquém e além de todo esoterismo e hermetismo, aquém e além de saberes secretos e de revelações, há uma obscuridade do poema.

Paul Celan<sup>4</sup>

Falar da obscuridade na obra de Paul Celan<sup>5</sup> pressupõe a discussão da questão da obscuridade na poesia em geral, o que, por sua vez, pressupõe a discussão de uma longa tradição crítica, construída no entorno das várias questões da poesia moderna e contemporânea. Essa tradição remonta a um imenso *corpus* de obras poéticas e de reflexões poetológicas que se empenham em discutir o estatuto da poesia desde, pelo menos, meados do século XVIII, mas também a sínteses histórico-críticas que encontrariam grande repercussão ao longo do século XX, como a obra de Hugo Friedrich, *Die Struktur der Modernen Lyrik* (FRIEDRICH 2006, publicado originalmente em 1956), para mencionar aqui apenas um dos exemplos mais óbvios. No esboço dessa tradição, surgem também inúmeros pontos de resistência, zonas de sombra, visões alternativas, enfim, outros lugares da crítica e da poesia que vão se estabelecendo à diferença das vertentes críticas mais dominantes. E é nesse embate entre o que se configura como um conjunto de visões mais disseminadas de poesia e as que persistem

<sup>2</sup> TANIZAKI 2007: 22.

<sup>3</sup> ROSA 1988.

<sup>4</sup> “Es gibt, **denke ich**, dieseits und jenseits von aller Esoterik und Hermetik, dieseits und jenseits von Geheim- und Offenbarungswissen, eine Dunkelheit des Gedichts.” (CELAN 2005: 134, fragmento 245, grifo do autor, tradução minha). Os textos originalmente escritos em língua alemã e citados aqui em português, salvo menção em contrário, são traduções minhas.

<sup>5</sup> Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no XI Congresso Internacional da ABRALIC, em 2008.

como visões alternativas, que surgem vários dos desdobramentos hoje candentes na crítica e na poesia contemporânea, lugar em que também se inscreve a obra e a reflexão poetológica de Paul Celan.

Seja pelas limitações de tempo e espaço, seja pelo horizonte mais discreto pretendido para esta reflexão, não se propõe, aqui, um *tour de force* que explore a complexidade do tema em sua ampla extensão, tarefa que poderia ser cumprida mais adequadamente no contexto de um projeto de pesquisa de maior fôlego. Trata-se aqui de um trabalho de natureza mais ensaística, que não pretende, senão, chamar a atenção do leitor para a existência de um conjunto importante de manuscritos até pouco tempo ainda inéditos e apontar para sua relevância no contexto da discussão crítica da obra celaniana, com especial atenção à discussão do estatuto de obscuridade a que a obra de Celan frequentemente é associada.

O primeiro movimento deste ensaio propõe-se como uma breve apresentação do conjunto de fragmentos de *Sobre a obscuridade do poético*, destacando sua relevância para a rediscussão do estatuto de obscuridade da obra de Celan. O segundo movimento constrói um pequeno recorte da recepção crítica da obra de Celan no Brasil e em Portugal, com o intuito de mostrar, ainda que a partir de um recorte bastante reduzido da fortuna crítica do autor em língua portuguesa, como se dão, na tradição crítica que nessas terras lusófonas se esboça, as adesões e as refrações à tendência de enquadramento de Celan num paradigma que associa a obscuridade de sua obra a diferentes formas de hermetismo. Em seguida, partindo da reflexão que o escritor japonês Junichiro Tanizaki faz em seu ensaio *Em louvor da sombra* (TANIZAKI 2007), um terceiro movimento propõe-se como breve digressão sobre o lugar da sombra no mundo moderno. Nesse sentido, a passagem pelo ensaio de Tanizaki não tem por objetivo desenvolver, aqui, um estudo comparativo entre os mundos oriental (japonês) e ocidental, tampouco pretende colocar em relação as obras do escritor japonês e do poeta de língua alemã. Para os fins deste ensaio, interessa apenas a problematização que Tanizaki faz de dois modos diferentes de relação com os domínios do obscuro. O quarto movimento faz um mergulho rápido na obra poética de Celan, para mostrar como a obscuridade não é apenas tema de sua reflexão crítica, mas também uma questão candente em sua poesia. Por fim, num movimento que se pretende menos como

conclusão do que como esboço do lugar de uma discussão que aqui apenas se inicia, propõe-se uma retomada da figura da sombra como morada, presente no ensaio de Tanizaki, no horizonte de discussão da obscuridade como lugar da poesia de Celan.

## 1 O poema e o obscuro nos fragmentos de *Sobre a obscuridade do poético*

“O poema, enquanto poema, é **obscuro**; e é obscuro **porque** é o poema”,<sup>6</sup> anota o poeta Paul Celan (1920-1970) num dos 140 pequenos fragmentos, esboçados provavelmente em 1959, por ocasião da preparação de uma conferência que levava, então, o título provisório de *Sobre a obscuridade do poético* (*Von der Dunkelheit des Dichterischen*). Em outro dos fragmentos, o poeta retoma sua primeira formulação, despindo-a agora da carga tautológica: “O poema é **obscuro**, antes de mais nada, pelo modo como se faz presente [por seu *Vorhandensein*], pelo modo como se faz objeto [por sua *Gegenständlichkeit*], pelo **modo como objeta** [por sua *Gegenständigkeit*]; portanto, é obscuro no sentido de uma opacidade fenomenal, já que própria de todo objeto; no sentido, portanto, de que o poema quer ser entendido, a partir de si mesmo, como um algo presente”.<sup>7</sup>

Hans Jürgen Leep, responsável pelo convite e pela organização do evento em que Celan faria a conferência encomendada, expõe abertamente, em carta endereçada ao poeta, as expectativas em relação a sua fala:

Eu já ficaria contente se, ao unirmos nossas forças, conseguíssemos deixar claro para alguns leitores de poesia contemporânea o quê, em princípio, há por trás da *suposta* e *autêntica* obscuridade na arte de hoje; e que é errado pensar o

<sup>6</sup> “Das Gedicht ist als Gedicht **dunkel**, es ist dunkel, **weil** es das Gedicht ist.” (CELAN 2005: 132, fragmento 242.2, grifo do autor).

<sup>7</sup> “‘**Dunkel**’ ist das Gedicht zunächst durch sein Vorhandensein, durch seine Gegenständlichkeit, - **ständigkeit**; dunkel also im sinne einer jedem Gegenstand eigenen, mithin phänomenalen Opazität; in dem Sinne also, dass es von sich her, als ein Vorhandenes verstanden sein will” (CELAN 2005: 137, fragmento 248.2, grifo do autor).

incompreendido, sempre e em toda parte, como uma palavra cruzada que se tornou difícil demais.<sup>8</sup>

A conferência, afinal, não se realizaria. Todavia, em sua unidade de **projeto de conferência** que não teve lugar, esse conjunto<sup>9</sup> de fragmentos representa (cf. CELAN 2005: 636) a porção mais antiga do conjunto de manuscritos a que remonta *O Meridiano*,<sup>10</sup> discurso proferido por ocasião da entrega do Prêmio Georg Büchner, em 1960, e que representa uma das mais importantes reflexões poetológicas do poeta. Os inúmeros fragmentos de *Sobre a obscuridade do poético* seriam reunidos e publicados postumamente. Primeiramente de modo mais esparso, em 1999, no contexto da edição crítica de *O Meridiano*, organizada por Bernhard BÖSCHENSTEIN e Heino SCHMULL (CELAN 1999). Em seguida, como parte integrante da edição comentada dos textos em prosa do espólio de Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen: die Prosa aus dem Nachlass*, organizada por Barbara WIEDEMANN e Bertrand BADIOU (CELAN 2005: 130-152, fragmentos 240 a 267) e publicada em 2005.<sup>11</sup> Algo desses fragmentos ecoa no famoso discurso de Celan: “Senhoras e Senhores, é comum, hoje em dia, repreenderem a poesia por sua ‘obscuridade’”.<sup>12</sup> E algo desses fragmentos – figuras, temas, formulações –

<sup>8</sup> “Ich wäre schon froh, wenn es uns mit vereinten Kräften gelänge, einigen Lesern zeitgenössischer Dichtung klar zu machen, was es mit der vorgeblichen und echten Dunkelheit in der heutigen Kunst ‚prinzipiell‘ für eine Bewandnis hat, und dass es falsch ist, das Unverständene immer und überall aufzufassen als ein zu schwierig geratenes Kreuzworträtsel.” (CELAN 2005: 635-636, grifos meus)

<sup>9</sup> Datados do ano de 1959, segundo a edição crítica de Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou (CELAN, 2005: 635-637), esse conjunto de fragmentos teria sido reunido, pelo próprio poeta, numa pasta com a rubrica *Von der Dunkelheit des Dichterischen*. Em outro fragmento, uma pequena lista de prováveis projetos por acabar, datada de junho de 1960 (CELAN 2005: 113, fragmento 193), Celan inclui um ensaio sobre a “Obscuridade”, o que nos dá notícia do horizonte que Celan vislumbrava para esses manuscritos.

<sup>10</sup> *Der Meridian* (CELAN 2000: 187-202). Em seu posfácio à publicação de *Arte Poética: O Meridiano e outros textos* (CELAN 1996a), antologia portuguesa de textos em prosa de Paul Celan, João Barrento já apontava, em 1996, a existência desse conjunto de manuscritos: “O texto definitivo de ‘O Meridiano’ é o resíduo da decantação difícil de um manuscrito enorme (notas, transcrições, tentativas, entre maio e outubro de 1960), com cerca de trezentas páginas à espera de divulgação, o que só acontecerá depois de saído o volume respectivo da edição histórico-crítica em curso de publicação.” (João Barrento in: CELAN 1996a: 78). O tradutor refere-se à edição crítica de Tübingen (*Tübinger Ausgabe*), que seria publicada três anos mais tarde. (Cf. CELAN 1999).

<sup>11</sup> No contexto de um estudo de maior fôlego, caberia cotejar as diferentes edições críticas, estabelecidas segundo diferentes critérios de edição.

<sup>12</sup> “Meine Damen und Herren, es ist heute gang und gäbe, der Dichtung ihre ‘Dunkelheit’ vorzuwerfen” (CELAN 2000: 195). No contexto mais restrito deste artigo, não cabe senão destacar a existência de relações importantes entre os fragmentos de *Sobre a obscuridade do poético* e textos mais conhecidos, como *O Meridiano*. Na medida em que muitas das formulações e figuras do projeto de conferência resurgem de diversas formas em textos tão importantes do poeta, como em *O Meridiano*, os fragmentos aqui apresentados parecem constituir objeto de inestimável valor crítico não apenas para a discussão da

repete-se, em inúmeras variações, ao longo de toda sua obra poética e epistolar. É notória, por exemplo, a frequência com que o poeta articula figuras polares da luz e da escuridão, explorando nuances óticas que, ao invés de se firmarem num desses extremos – da ausência ou presença total da contraparte –, tendem frequentemente a uma zona espectral sem limite nítido: à sombra, à contraluz, ao opaco, ao lusco-fusco e ao arrebol.

Nos fragmentos que integram seu projeto de conferência, Celan insistirá longamente na tese da **obscuridade como o domínio do poético**, mas não sem marcar uma diferença entre o que ele e a crítica compreendem por obscuro. O poeta afirma referir-se a uma obscuridade constitutiva do poema, o que ele entende ser diferente das obscuridades festejadas por certa “filologia que triunfa sob os aplausos dos diletantes”.<sup>13</sup> Diferente, portanto, de uma obscuridade com a qual a crítica relacionaria sua própria obra; diferente de uma obscuridade produzida, de uma obscuridade do poema difícil, fechado, impermeável, de uma obscuridade do sentido enigmático, oculto ou, até mesmo, de uma obscuridade do sem sentido. Para Celan, isso tudo não passaria do produto de cabeças por demais eruditas e **obscuras**; e não apenas das cabeças de sua ou de nossa época, já que, segundo o poeta, sempre houve esses **homens obscuros de grande erudição**.<sup>14</sup>

A essa equação – a partir da qual começa a definir-se uma especificidade do obscuro na obra de Celan, que, já a essa altura, parece colocar em perspectiva alguns discursos da crítica de ontem e de hoje – o poeta acrescenta ainda outro elemento, o da abertura, que Celan não parece entender como um negativo da obscuridade, ao contrário:

Mesmo o poema mais exotérico, mesmo o poema mais aberto – e eu acho que hoje, particularmente em alemão, são escritos poemas por vezes declaradamente porosos, absolutamente translúcidos – tem sua obscuridade e a tem enquanto poema; mesmo o poema mais aberto, porque é o poema, vem obscuro ao

---

questão da obscuridade do poético, mas também para uma releitura mais ampla desses textos e para a continuidade da discussão da obra poética e poetológica de Celan, em geral.

<sup>13</sup> “Und ich spreche auch nicht von jenen Dunkelheiten, die eine unter dem Beifall der Dilettanten triumphierende ‘Philologie’ – ich wollte, man könnte dieses Wort in diesem Zusammenhang klein schreiben – über das Gedicht feiert, [...]” (CELAN 2005: 134, fragmento 245).

<sup>14</sup> “Es gibt **diese hochgebildeten Dunkelmänner**, hat sie immer gegeben; [...]” (CELAN 2005: 134, fragmento 245, grifo meu).

mondo. Portanto, uma obscuridade congênita, constitutiva, é o que o poema tem hoje.<sup>15</sup>

Para Celan, o poema é obscuro; a obscuridade lhe é natural, “congênita”. Mas que obscuridade seria esta, que habita o poema até mesmo em sua mais expressiva clareza?

A despeito de a noção do obscuro e a ideia de poema aberto surgirem aqui em relação, a questão da abertura, ao menos do ponto de vista temático, é ainda embrionária nesses fragmentos. Em seus escritos posteriores, porém, essa questão toma vulto – em especial como vocação dialógica – e também se torna termo de oposição à discussão do hermetismo (cf. PEREZ 2005: 14). A tese de doutorado de Juliana P. PEREZ, intitulada *Poemas abertos: um estudo sobre A Rosa de Ninguém, de Paul Celan [Offene Gedichte: Eine Studie über Paul Celans Die Niemandrose]* (PEREZ 2005 e 2010) – disponível, por ora, apenas em língua alemã –, dá a dimensão da importância dessa questão na obra do poeta. Perez reconstitui com precisão e rigor os principais momentos e tendências da recepção da obra de Celan dos anos 50 até hoje, em especial no que diz respeito ao que a autora chama de uma mudança de paradigma crítico: de uma visada hermética para uma visada dialógica. Ao distanciar-se tanto de uma noção de abertura ligada à ideia de polissemia e indeterminação quanto de certa noção de abertura ligada à ideia de veracidade – poesia em sua relação “direta” com a realidade –, Perez propõe uma discussão da noção de abertura em quatro níveis diferentes – linguístico, cognitivo, ético e poetológico –, produzindo, assim, um redimensionamento crítico – tanto no plano temático quanto no plano estrutural – desse conceito no contexto da recepção da obra de Celan, em especial do livro *A Rosa de ninguém*.<sup>16</sup>

Para Celan, a despeito do que a crítica insistisse em apontar, a ideia de uma obscuridade do poema não estaria ligada a uma determinada forma de percepção do hermético, no sentido do impenetrável, do esotérico, do secreto ou do cifrado. Celan assume uma posição clara a esse respeito, como já se pode perceber na epígrafe que

<sup>15</sup> “Auch das exoterische, auch das offenste Gedicht – und ich glaube, dass heute, zumal im Deutschen, auch solche, stellenweise sogar ausgesprochen poröse, durchaus lichtdurchlässige Gedichte geschrieben werden – hat seine Dunkelheit, hat sie als Gedicht, kommt, weil es das Gedicht ist, dunkel zur Welt. Eine kongenitale, konstitutive Dunkelheit also, die das Gedicht heute hat.” (CELAN 2005: 139, fragmento 251.3)

<sup>16</sup> *Die Niemandrose*, livro de poemas publicado originalmente em 1963. Vide a edição crítica: CELAN 1996b.

abre este trabalho: “Há, penso eu, aquém e além de todo esoterismo e hermetismo, aquém e além de saberes secretos e de revelações, há uma obscuridade do poema” (CELAN 2005: 134, fragmento 245). No entanto, essa obscuridade, enquanto característica constitutiva do poema, não se apresenta como um fator limitador da leitura e da compreensão, e, sim, como sua própria condição de existência. Segundo o poeta:

[...] o poema quer ser entendido, e quer ser entendido justamente porque é obscuro: obscuro **como** poema, poema **enquanto** obscuro.<sup>17</sup> Todo poema demanda, portanto, compreensão, demanda um querer entender, um aprender a entender [...].<sup>18</sup>

Nesses termos, a obscuridade do poema se apresentaria menos como dificuldade do que como uma demanda específica: pressuporia, tanto na relação com leitores e críticos quanto na relação com o próprio espaço do poema (como poema), um modo muito particular de acontecer, de **ter lugar**,<sup>19</sup> em que a obscuridade se apresenta como traço irredutível da poesia e, portanto, como dimensão constitutiva da singularidade da poesia entendida nesses termos. Para Celan, o obscuro aproxima-se, assim, do singular: é o singular na e da poesia. O obscuro é o que a poesia tem de próprio. O obscuro é o que, no poema, resiste (a uma leitura ou a um modo de ler, a uma expectativa ou a um modo de lidar com horizontes de expectativa, a uma tradição ou a um modo de se relacionar

<sup>17</sup> Opto, aqui, pela versão parafrástica “poema enquanto obscuro”, que traduz minha leitura do neologismo **Gedichtdunkel** (composição entre o substantivo neutro *Gedicht*, poema, e o substantivo neutro *Dunkel*, no sentido de escuridão, obscuridade). Nessa passagem, Celan insiste em afastar-se da ideia de obscuridade como algo produzido ou atribuído ao poema. Sua ênfase parece recair sobre uma escuridão, uma obscuridade fundante do poema. Portanto, o poema, para Celan, faz-se poema porque fundado na obscuridade. Seu neologismo se afasta, assim, de uma relação atributiva entre o poema e o obscuro: na formulação “poema obscuro”, que Celan parece evitar – de fato, Celan não usa em parte alguma de seus fragmentos a formulação atributiva “das dunkle Gedicht” –, persiste a ideia de que o obscuro é impressão, é atributo. Para Celan, diferentemente, a obscuridade é expressão do poema. E o poema é expressão, justamente porque obscuro. Daí a síntese neológica do **Gedichtdunkel**: o poema quer ser entendido em sua *poescuridão* de *poemobscuro*. Vale lembrar que Celan se vale do substantivo *Gedicht* também para a composição de outras formas neológicas, como *Gedichtzu* e *Gedichtauf*. (CELAN 2003: 515)

<sup>18</sup> “[...] das Gedicht will verstanden sein, es will gerade, weil es dunkel ist verstanden sein -: **als** Gedicht, als **Gedichtdunkel**”. Jedes Gedicht erheischt also Verständnis, Verstehenwollen, Verstehenlernen [...]” (CELAN 2005: 132, fragmento 242.2, grifos do autor)

<sup>19</sup> Celan se refere em diversos fragmentos a uma concepção de poema como acontecimento (“Geschehen”, “Geschehnis”: vide, por exemplo: CELAN 2005: 97, fragmento 162.2; 101, fragmento 165.4; 151, fragmento 267.4.), concepção que, neste ensaio, ganha corpo na forma de um “ter lugar”, de um “acontecer” do poema.

com a tradição) e, por isso mesmo, é o que constrói o poema em sua singularidade.<sup>20</sup> A singularidade do poema não é algo obscuro que se impõe, como uma obscuridade pretendida, construída e, portanto, em grande medida, controlada. Obscuro é o que **no** e **do** poema se expõe como singularidade: “La poesie ne s’impose plus, elle s’expose”, registraria Celan em 26.03.69 (CELAN 2000: 181)

Cabe lembrar, aqui, que as ideias poetológicas de Celan não se propõem no vazio, marcando, antes, uma diferença em relação a certas visões mais disseminadas da poesia e da crítica literária nas décadas de 50 e 60 do século XX. Isso é especialmente válido no que diz respeito a uma visão de poesia como “arte pura”, dominante na cena da poesia alemã na década de 50, a partir de uma matriz que remonta à síntese valéryana da “poésie pure”<sup>21</sup> e que encontraria em Gottfried Benn – no ideal do poema absoluto e numa poética monológica – um de seus maiores epígonos.<sup>22</sup> Nesse sentido, é preciso ler as reflexões poetológicas de Celan também como contraponto crítico, à luz e à sombra dessa visão de poesia.

É nesse sentido que, se para Gottfried Benn, num poema tudo se dá sempre como “questão do eu, e todas as **esfinges** e **os véus da figura da deusa Sais** se misturam na resposta”,<sup>23</sup> para Celan, o poema não se articula pelo **afã da dedução** ou da **solução de enigmas**, na medida em que a obscuridade, como a singularidade (do poema, do outro, do eu), não quer, nem pode ser resolvida, solucionada. A obscuridade se apresenta, antes, como demanda do outro, como desafio de convivência. Fazendo alusão à obra do filósofo Max Scheler, Celan faz um contraponto com o princípio segundo o

<sup>20</sup> Essa passagem é tributária da relação que Marcos Siscar, a propósito da leitura-tradução do poeta Tristan Corbière, estabelece entre o que resiste na tradução-leitura de um poema e aquilo que constrói o poema em sua singularidade: “A resistência do texto traduzido, a ser retirado de sua língua, de si mesmo, é a resistência que retém a atenção sobre aspectos que lhe são essenciais e específicos. [...] Nesse sentido, as resistências que o texto original opõe à leitura dão lugar a uma experiência de tradução que é sempre única e que deve trazer em seus critérios mais gerais a marca da singularidade de seu objeto.” (SISCAR 1996: 32. Vide também: SISCAR 2011)

<sup>21</sup> Refiro-me, aqui, ao desenho que Valéry propõe para uma tradição que encontra um ponto de partida em Baudelaire, sob impacto de Poe, e que se desdobraria exemplarmente nas obras de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Vide a esse respeito, entre outros: VALÉRY (2007: 21-31, em especial); BARBOSA (2007: 93-95, entre outras).

<sup>22</sup> Paradigmática dessa visão é a obra *Probleme der Lyrik* [Problemas da Lírica], de Gottfried Benn, publicada em 1951. Na biografia que escreveria sobre Celan, John Felstiner sintetizaria: “Benn optou ‘pelo poema absoluto, pelo poema sem crença, pelo poema sem esperança, pelo poema que não se dirige a ninguém’.” (FELSTINER 2000: 153)

<sup>23</sup> “Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich, und alle **Sphinxen** und **Bilder von Sais** mischen sich in die Antwort” (BENN 1986: 67, grifo meu)

qual recorreremos ao que já é conhecido para entendermos o que é relativamente desconhecido. Segundo o poeta: “Quem quer explicar poemas **assim**, está perdendo de vista o fato de que a direção que se segue a caminho do ‘desconhecido’ é, ela mesma, constitutiva desse desconhecido”.<sup>24</sup> Para Celan, o poema não se funda **no cálculo e na sistematização**. Se para Benn, “o poema já está pronto antes mesmo de começar, ele [o poeta] só não encontrou ainda seu texto”,<sup>25</sup> Celan é categórico ao afirmar: “Nenhuma silogística, ainda que adensada por alguma teoria associativa, nenhuma logística poderá jamais fazer jus ao ‘poema’ enquanto *factum* – o suposto esquema mental ou linguístico do poema nunca fica ‘**pronto**’.”<sup>26</sup>

Se, para Benn, “só muito raramente um poema **surge** – um poema é **feito**”,<sup>27</sup> para Celan, o poema não pode ser reduzido à discussão de um **fazer**. Vale lembrar que as discussões em torno do **fazer** do poema como ofício e das condições de possibilidade de um fazer poético na contemporaneidade não são questões menores para Celan, do que dão dimensão, entre outros bons exemplos, a *Carta a Hans Bender* [*Brief an Hans Bender*] (CELAN 2000: 177-178), enviada a seu antologista e publicada em 1961, bem como vários dos fragmentos publicados na edição crítica dos textos em prosa do espólio do poeta.<sup>28</sup>

Para Celan: “[...] o poema não será nunca o resultado da maestria de seu respectivo poeta, independentemente da grandeza e excelência dessa maestria”;<sup>29</sup> ou ainda, “o **feitio** [*Machart*, no sentido tanto do modo como é feito quanto do modo como se apresenta] não explica o poema”.<sup>30</sup> Vistas como contraponto a certa visão de poesia, essas afirmações não significam um descaso do poeta com as especificidades do fazer poético, como poderíamos ser levados a crer se as tomássemos isoladamente. Antes,

<sup>24</sup> “Wer Gedichte **so** erklären will, der verliert aus den Augen, dass die Richtung, auf der der Weg zu ‘Unbekannt’ erfolgt, dieses Unbekannt mit konstituiert.” (CELAN 2005: 135, fragmento 246.5, grifo do autor)

<sup>25</sup> “[...] das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er weiss nur seinen Text nicht” (BENN 1986: 68)

<sup>26</sup> “Keine um irgendeine Assoziationstheorie bereicherte Syllogistik, keine Logistik wird dem Faktum ‘Gedicht’ jemals gerecht werden können – das vermeintliche Denk- oder Sprachschema des Gedichts ist niemals ‘**fertig**’.” (CELAN 2005: 131, fragmento 241.7, grifo do autor)

<sup>27</sup> “Ein Gedicht **entsteht** überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird **gemacht**” (BENN 1986: 66, grifos meus)

<sup>28</sup> Vide, especialmente, o conjunto de fragmentos reunidos sob o título de “Theoretische Prosa” (CELAN 2005: 93-176), de que fazem parte também os fragmentos de *Sobre a obscuridade do poético*.

<sup>29</sup> “Denn das Gedicht kann nie das Resultat der Meisterschaft des jeweiligen Dichters sein, so Gross und bewährt diese Meisterschaft auch sein mag” (CELAN 2005: 102, fragmento 166). O fragmento em questão integra o conjunto de manuscritos a que remonta a *Carta a Hans Bender*.

<sup>30</sup> “[...] die **Machart** erklärt das Gedicht nicht [...]”. (CELAN 2005: 137, fragmento 248.3, grifo meu)

representam um modo de pontuar sua não adesão a uma compreensão do fazer do poema como algo que se encerra em si: a tensão dialógica da poesia celaniana, que se projeta declaradamente no sentido de um outro, de um você (um tu), impõe-se como forte contraste à visão “monológica”, “anacorética” (BENN 1986: 67) da poesia de Benn e de seu círculo de repercussão.

É, enfim, como contraponto a essa visão de poesia que, para Celan, o poema não se propõe como simples manifestação de uma lógica da **arte pela arte**, não se fecha numa compreensão do poema como o mero “resultado de alguma espécie de expressão artística”,<sup>31</sup> ou mesmo, como *poésie pure*<sup>32</sup>.

Essas características, entre outras, dimensionam *ex negativo* uma forma particular do poético, um *ter lugar* do poema que não se propõe nem nos mesmos termos do que está dado numa certa tradição da poesia (cf. CELAN 2005: 150), nem no mesmo espaço que essa tradição tem lugar. Como contraponto a outra visão de poesia, os fragmentos de *Sobre a obscuridade do poético* nos dão notícia do modo como Celan parece entender que o poema **não se dá**. Sua obra poética e alguns de seus escritos poetológicos, por outro lado, dão mostras de como o poema **tem lugar**.

Para Celan, o **ter lugar** do poema pressupõe um **trabalho**, pressupõe um esforço voltado para a conquista de um lugar no mundo e de seu lugar no mundo da poesia contemporânea (cf. a esse respeito CARDOZO 2008). Talvez por isso sua obra tenha encontrado, e ainda encontre, tanto resistência quanto interesse da parte de leitores, críticos e estudiosos de poesia mundo afora. A recepção crítica de sua obra, nesse sentido, é tão reveladora das diferentes facetas da poética celaniana quanto dos próprios modos e lugares da crítica que a toma por objeto: a recepção crítica da obra de Celan é tão reveladora daquilo que, em sua obra, insiste em se construir como poema, quanto daquilo que, na crítica, resiste a sua leitura.

<sup>31</sup> “Das Gedicht ist keineswegs, wie manche glauben, das Ergebnis irgendeiner ‘Ausdruckskunst’”. (CELAN 2005: 145, fragmento 260.3)

<sup>32</sup> “Das Gedicht heute ist keine Poésie pure”. (CELAN 2005: 146, fragmento 262.1)

## 2 Amostragem crítica: alguma recepção crítica no Brasil e em Portugal<sup>33</sup>

No capítulo introdutório de sua tese de doutorado, Juliana P. PEREZ (2005: 15-39) faz uma longa discussão do repertório crítico em torno da obra de Celan – com foco especial na fortuna crítica em língua alemã –, demarcando duas grandes linhas de força em sua recepção: a primeira, ligada ao que Perez chama de o **paradigma do hermetismo**, que marcaria a recepção de Celan desde suas primeiras publicações nos anos 50 e seria fortemente influenciada pelo impacto, na Alemanha, da obra *Die Struktur der Modernen Lyrik* [A Estrutura da Lírica Moderna], de Hugo FRIEDRICH (2006); a segunda, bem mais recente, ligada ao que Perez chama de o **paradigma da abertura**, que se manifestaria, em alguns casos, como reação clara a uma visada hermética da obra de Celan e, em outros, simplesmente como proposta de uma nova perspectiva de leitura, sem, no entanto, romper com o pressuposto do hermetismo (PEREZ 2005: 15).

No Brasil, salvo engano, é provável que uma das primeiras contribuições para a recepção da obra de Celan tenha sido uma resenha de Modesto Carone, publicada em edição de agosto de 1973, no jornal *Folha de São Paulo*, e que inclui uma tradução sua, para o português, do poema *Todesfuge* (CELAN 2004: 55-59).<sup>34</sup> Em seu texto, Carone chama a atenção do leitor para o desafio que a leitura de Celan representaria, em razão

<sup>33</sup> A recepção crítica de Celan no Brasil e Portugal é relativamente discreta se levarmos em consideração a produtividade crítica de sua obra e o lugar que Celan ocupa no contexto da crítica internacional. Todavia, aos poucos o poeta vem ganhando espaço no mundo lusófono. Este ensaio faz apenas um recorte mínimo dessa recepção. No Brasil, a lista de pesquisadores que vêm se dedicando ao estudo e à tradução do poeta é bem mais ampla. Para além dos trabalhos citados no corpo do texto, gostaria de lembrar ainda de alguns nomes importantes, como Márcio Seligmann-Silva, Susana Kampf Lages, Adalberto Müller, Nelson Ascher, Guilherme Gontijo Flores, Artur Ataíde e Raquel Abi-Sâmara.

<sup>34</sup> A despeito de tratar-se do poema mais conhecido (e mais traduzido) de Celan, pouca atenção é dedicada (ao menos na crítica lusófona) ao fato de que, em sua edição definitiva, como parte integrante do livro *Mohn und Gedächtnis* (CELAN 2004), publicado originalmente em 1952 (e, em edição comercial, em 1953), *Todesfuge* constitui, por si só, um dos quatro ciclos desse livro de poemas. Trata-se, portanto, de um poema-ciclo. A importância da figura do ciclo de poemas como elemento articulador da unidade do livro-de-poema na obra de Celan já foi amplamente reconhecida e estudada pela crítica (vide, por exemplo, o trabalho de Juliana P. PEREZ, 2005 e 2010). E, no caso particular desse poema, a questão não é de menor importância para o poeta, como atesta a carta escrita a sua editora em novembro de 1952: “TODESFUGE é um poema autônomo, i.e, um poema que deve ser visto como um ciclo autônomo.” [TODESFUGE ist ein selbständiges Gedicht, d. j. als selbständiger Zyklus zu betrachten] (CELAN 2004: 55)

das **dificuldades** “que seus textos francamente obscuros e ‘herméticos’ oferecem aos dissecadores de toda poesia ‘difícil’” (CARONE 2008).

Se, nessa breve apresentação do poeta, Carone subscreve à tendência dominante da recepção celaniana nos anos 70 e 80, em *A poética do silêncio*, sua tese de livre docência, publicada em 1979, o autor parece apontar para a necessidade de uma problematização da dimensão do hermetismo em Celan. Para Carone, o poeta estaria na mesma linha de tradição que remonta a Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Nesse sentido, ao promover no próprio tecido verbal uma sondagem do estatuto da poesia, os poemas de Celan poderiam ser entendidos como crítica da linguagem. Crítica que não se daria no corpo de um discurso filosófico ou científico, mas no próprio espaço do poema, como meta-poema (CARONE 1979: 16). Carone elegeria o **silêncio** na obra de Celan como elemento que justifica a impressão “das dificuldades que sua dicção poética fechada [...] oferece à leitura” (Id.: 17). Para o autor: “Essa vocação para o silêncio é, na verdade, uma das marcas fundamentais da poesia de Celan – o impulso que a leva conscientemente ao hermetismo” (Id.: 19). Carone identificaria, aí, uma convicção do poeta “de que a poesia radica no espaço do não-dito” (Id.: 21). No entanto, a despeito de identificar em Celan essa inequívoca “marcha para o silêncio” (Id.: 21) – acentuada ainda mais em seus últimos livros –, Carone aponta para uma necessidade de se pensar numa “versão mais complexa” (Id.: 99) dessa obscuridade celaniana, ressaltando que seu hermetismo “não se confunde com esteticismos do tipo arte-pela-arte ou torre-de-marfim” (Id.: 100).

Não se pode deixar de mencionar também as duas antologias da obra de Celan traduzidas por Flávio Kothe – *Poemas* (CELAN 1977); *Hermetismo e Hermenêutica* (CELAN 1985) – e que representam as duas primeiras edições de poemas de Celan publicadas no Brasil. Trata-se de um trabalho inserido de modo emblemático no chamado paradigma do hermetismo, no qual o tradutor encontra justificativa para o próprio trabalho de tradução, na medida em que resume sua motivação tradutória à “necessidade” de transpor “a barreira do hermetismo” (KOTHE in CELAN 1977: 11).

Essa visada hermética não se restringe, porém, à recepção da obra celaniana nos anos 70 ou 80. Em Portugal, Maria João Cantinho, ao resenhar a então recém lançada tradução do livro *Sete Rosas Depois*, (publicada em 1996, na tradução de J. Barrento e

Y. K. Centeno), refere-se a Celan como um poeta marcado por um “hermetismo judaico-cabalístico”, destacando uma “ausência de luz da sua poesia” (CANTINHO 2006). Em resenha mais recente, intitulada *Paul Celan: no rastro perdido da experiência*, CANTINHO (2010) parece aproximar a ideia de experiência dos limites do real e da linguagem a um **limiar do emudecimento**. Mesmo desenvolvendo sua reflexão na esteira da dimensão ética da relação com o outro implicada no tempo dessa experiência limite, sua leitura do poeta articula-se ainda centralmente em torno do eixo do hermetismo. Ao final de sua resenha, CANTINHO (2010) afirma:

Não existe qualquer apaziguamento nessa poesia de um hermetismo que revela um mundo irreversivelmente contaminado, destruído. O hermetismo – e o cabalismo - da sua poesia reforça, através das suas imagens, esse esvaziamento do mundo e, ao mesmo tempo, permite a acentuação da intensidade dramática do real.

No Brasil, em 1999, Erwin Rosenthal, ao resenhar a então recém lançada antologia de poemas de Celan, traduzidos por Claudia Cavalcanti, associa o hermetismo a questões problematizadas pelo viés da Literatura de Testemunho, ao dizer que “O mundo hermético dos textos revela a perplexidade do poeta perante a incomensurabilidade da experiência humana” (ROSENTHAL 2006). Além disso, define também uma espécie de jogo a ser jogado pelos leitores e pela crítica, ao descrever a obra de Celan como marcada por uma “expressividade muitas vezes críptica, cuja decifração, ainda que conotativa, se impõe” (Id.).

A partir dos anos 90, como bem destaca Perez, a crítica especializada passa a dispor de edições histórico-críticas de sua obra poética e em prosa, bem como de edições até então inéditas de sua vasta correspondência e dos textos esparsos que integram o espólio do poeta (material de que também nos servimos aqui). É visível o impacto que essas publicações vêm provocando na crítica mais recente, tanto promovendo a rediscussão de questões a muito tematizadas quanto levantando novas questões e perspectivas de abordagem da obra de Celan. Também a discussão sobre a questão do hermetismo na obra de Celan sofreria um redimensionamento significativo.

Em “Paul Celan: a expressão do indizível” (ARON 1997), Irene Aron analisa o famoso poema *Todesfuge*, de Celan, no horizonte de uma espécie de estética do indizível, destacando os recursos técnicos utilizados pelo poeta – como a repetição

incessante de *topoi* da tradição lírica, que o poeta transforma em *Leitmotive* do poema – para a construção de um monumento de homenagem às vítimas da *Shoah*, sem recorrer a imagens de “câmaras de gás ou de fornos crematórios” (ARON 1997: 85). Trata-se, para Aron, do indizível não no sentido de uma negatividade, do que se fecha a uma passagem ao dito – a autora sublinha, ao contrário, o uso que Celan faz de uma linguagem “relativamente simples” (Id.: 82). Para a autora, ao menos no que diz respeito à obra do jovem poeta autor de *Todesfuge*, trata-se, antes de mais nada, de um modo singular de dizer o indizível.

Ao discutir traduções portuguesas que exploram o espólio do poeta, Antonio GUERREIRO (2006) identifica a questão do hermetismo como uma discussão que teria sido **produzida** pela crítica, chamando a atenção para o fato de que Celan não se via nada satisfeito com o epíteto de poeta hermético. Tendo em vista suas reflexões poetológicas, Guerreiro põe em questão a aproximação de Celan com o paradigma mallarmaico e chega mesmo a se perguntar: “como uma poesia tão intensamente em busca da realidade poderia ser hermética?” (Id.).

Já no ensaio de Vera LINS (2005), intitulado *Paul Celan, na quebra do som e da palavra:...* (publicado originalmente em 1998), a autora brasileira promove a tese de que a poesia de Celan “faz um percurso em que a linguagem é levada a seus abismos, desarticulada e rarefeita”, mas sem capitular diante de seus limites. Ao contrário, Lins sublinha o fato de que essa linguagem sempre aponta para a possibilidade de “uma redescoberta das palavras e da existência” (Id.: 23). Para a autora, a obra de Celan “tem lugar no reencontro, o que, no entanto, só pode acontecer pela travessia dos abismos da linguagem” (Id.).

A poética celaniana estaria, assim, a serviço de flagrar a linguagem em sua espessura, despertando-nos de um sonho de transparência. Para Lins, Celan faz isso ao optar por “um modo de dizer que arruína a representação” (Id.: 24), quando “opera com a carbonização e o esvaziamento da escrita; quebra o ritmo e a sintaxe, trabalha com pedaços de sons e palavras, cunha novas palavras, divide outras” (Id.: 26) e assim por diante. Tendo isso em vista, Lins aproxima Celan dos simbolistas franceses, na medida em que sua poesia, como a deles, poderia ser entendida como recusa, como “crítica radical à linguagem da comunicação” (Id.: 27).

Em certos momentos, como ao definir o trabalho do poeta como um ofício “de extrema precisão e quase silêncio” (Id.: 25), a reflexão de Lins revela-se, em certa medida, tributária da tese de Carone, cuja obra a autora cita e discute. Lins reforça a tese de que a obra de Celan parece tornar “impossível a tarefa de produzir um sentido” (Id.: 28). No entanto, a autora descreve o “ato poético” celaniano como algo que “nega o que é pelo corte, pela quebra, pela aniquilação da aparência” (Id.: 30). Nesses termos, tal impossibilidade de fazer sentido não diria respeito a uma impermeabilidade, a um fechamento da obra sobre si mesma, a um suposto hermetismo, mas sim, a uma espécie de ruptura instaurada no espaço do poema, que Lins identificará como o momento em que a poesia acontece, como o “instante da catástrofe ou da revolta, quando das ruínas emerge um dizer inesperado” (Id.: 32). Esse corte seria um traço marcante da poesia de Celan, para quem, segundo a autora, “a poesia é interrupção, suspensão da fala [...] Quando a palavra falta, acontece a poesia” (Id.: 33). Nesse sentido, a obra de Celan, ao empenhar-se na “quebra de um mundo para poder fazer emergir o não dito” (Id.), encenaria uma recusa à lógica da representação.

Mais recentemente, os estudos celanianos no Brasil foram saudados com a importante publicação da obra *A dor dorme com as palavras* (OLIVEIRA 2011), trabalho de fôlego de Mariana Camillo de Oliveira, resultado de sua dissertação de mestrado, intitulada *A dor dorme com as palavras: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe* (OLIVEIRA 2008). Em sua dissertação, a autora problematiza tanto a redução da poesia de Celan ao estigma do hermetismo, quanto certa compreensão da figura da abertura dialógica, avançando a discussão da questão do indizível ao confrontá-la com a discussão dos limites da representação da catástrofe. Oliveira trabalha extensivamente com a ideia da incorporação do silêncio ao falar, ou, em outras palavras, compreende o silêncio como uma forma do dizer. Para OLIVEIRA (2008: 142), enfim:

[...] o conflito e a ambivalência desta ideia devem ser sustentados para não se reduzir a poesia celaniana ao fechamento obscuro e silencioso do hermetismo (do absolutamente incomunicável) ou à abertura dialógica e comunicativa de uma linguagem que pode abarcar (se tudo é dito, o diálogo inexistente). Falar demais também pode ser um *crime*, que torna Auschwitz digerível, que, por superestetizá-lo, torna-o impossível de ser percebido).

### 3 Morada das sombras

Em seu belo ensaio escrito em 1933 e intitulado *Em louvor da sombra*, o escritor japonês Junichiro Tanizaki esboça uma breve fisionomia da cultura japonesa.<sup>35</sup> Em especial, chama-lhe a atenção o modo como alguns elementos da modernidade ocidental – como a luz elétrica – começavam a tomar conta do cotidiano japonês, substituindo formas tradicionais – como a iluminação a óleo ou a luz de vela –, ao invés de constituírem novas formas híbridas, como uma possível mescla entre o ocidente e um certo oriente. Tendo por objeto os mais diversos elementos que integram tradicionalmente o universo cotidiano de sua cultura – como papel, tigelas laqueadas, painéis sutilmente ornados com detalhes em ouro, latrinas, luminárias, a arquitetura dos templos e das residências, o teatro Nô, entre outros –, Tanizaki reflete sobre o lugar da sombra, do opaco e da penumbra no mundo japonês, à diferença do que, segundo o autor, ocorreria no mundo ocidental, marcado pelo signo da luz, da transparência e do brilho.

Para Tanizaki, o Ocidente não teria se inclinado a apreciar o escuro, o obscuro, o opaco e o sombrio (TANIZAKI 2007: 47). O autor observa que até mesmo os fantasmas, na tradição ocidental, seriam claros ou transparentes como o vidro, enquanto, na tradição japonesa, sua característica mais dominante seria a de não terem pés. Os orientais apreciariam a turbidez do jade e as cores escuras, compostas de inúmeras camadas de sombras, enquanto os ocidentais prefeririam a transparência pura dos cristais e as cores claras, compostas por camadas de luz solar. Os japoneses teriam em alta estima os objetos oxidados pelas mãos do homem e pelo tempo, enquanto os ocidentais os lustrariam até vê-los cintilar.

Para o escritor japonês, essa propensão às sombras, no mundo oriental, estaria ligada a uma determinada concepção de beleza. Segundo Tanizaki, para os orientais “a beleza inexistente na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro

---

<sup>35</sup> No contexto deste ensaio, interessam particularmente as figuras de pensamento de Tanizaki, em especial na medida em que criam uma perspectiva diferente para a discussão do lugar das sombras no mundo contemporâneo. Idiossincrasias e limitações da visão do ensaísta, especialmente no que diz respeito à complexidade das relações entre um certo oriente e um certo ocidente, não serão discutidas aqui.

surgido entre matérias” (Id.: 46). Expostos à claridade intensa, os objetos se resumiriam a sua superfície, perdendo vida pela “ausência de contraste” (Id.: 29). Mas quando na penumbra, iluminados pela luz baça das antigas lanternas e luminárias, os objetos revelariam sua profundidade, sua densidade (Id.: 25), seus contornos, sua singularidade.

Para Tanizaki, esta seria a chave do “mistério das sombras” na cultura oriental. Ao invés de afastá-las da casa, ao invés de eliminá-las, iluminando-as com o brilho espalhafatoso da luz elétrica, como tenderiam a fazer os ocidentais num ímpeto de modernidade, os japoneses teriam aprendido a conviver **com** e **nas** sombras, cultivando-as a ponto de se tornarem traço constitutivo e indissociável do espaço que habitam: se as sombras fossem banidas dos cômodos da casa, a casa “reverteria de imediato à condição de simples espaço vazio” (Id.: 35). Portanto, no mundo oriental o **espaço da morada** se definiria como um **domínio do sombrio**. Ao comparar as igrejas ocidentais aos templos orientais, TANIZAKI (2007: 30) afirma:

Sou totalmente leigo em matéria de arquitetura, mas, segundo me dizem, a beleza das igrejas de estilo gótico reside em suas torres altas, muito altas e pontiagudas, quase a tocar o céu. Ao contrário, um templo em nosso país começa a ser construído pela cobertura, ampla e revestida de pesada telha; e na sombra densa limitada pelo beiral recolhemos toda a edificação.

As casas ocidentais também têm telhado; mas, para o escritor, o telhado no mundo ocidental estaria antes a serviço da proteção da chuva, do frio e do sereno do que propriamente a serviço da proteção da luz do sol. No mundo oriental, segundo Tanizaki, “ao construirmos uma residência, abrimos antes de mais nada um guarda-sol – o telhado – sobre a terra, isto é, nela projetamos um **pedaço de sombra**, e nesse espaço escuro e sombrio construímos a casa.” (Id.: 30).

#### 4 Um ter lugar *de escuro em escuro*: a sombra e o poema

Ainda que se explicita aqui certa resistência ao viés de leitura de Celan como poeta hermético, não se trata de investir numa defesa do viés dialógico, nem de propor um

confronto entre as duas visadas, tampouco de pôr em questão a legitimidade dessas linhas de força da recepção celaniana.

O tão referido hermetismo da obra de Celan tem seu lugar na medida em que se entende como expressão crítica, como **sintoma** de uma espécie de quebra de expectativa, do contraste entre a poesia de Celan e uma visão de poesia que mais engrandece as formas puras da arte, seu caráter monológico ou seu poder declarativo, fundado no primado da legibilidade e avesso a disforias e aporias de qualquer espécie – resguardadas aqui todas as imprecisões e os pontos-cegos dessas categorias.

É preciso rever o estatuto hermético dessa obra, porém, quando se reduz esse hermetismo a certa “dificuldade de compreensão” dos poemas de Celan. Os elementos lexicais mais recorrentes na obra do poeta, os *Leitmotive* que gravitam no espaço de sua obra formando uma espécie de “mitologia pessoal” – de que fala Beda ALLEMANN (1987: 7) –, são de uma coloquialidade explícita e tendem a privilegiar o concreto ao abstrato: noite, sombra, luz, árvore, olho, palavra, pedra, boca, nome, água. Ao contrário do que uma primeira impressão possa fazer crer, sua linguagem é predominantemente coloquial – vale lembrar que grande parte de sua obra se constrói num registro próximo ao do diálogo. Essa base de coloquialidade é entrecortada por seus não tão raros, mas contundentes neologismos, por suas atomizações, pelo uso eventual de expressões ou termos arcaicos e, em especial, pela elipse. Essas tensões de fato rompem, interrompem a fala em sua dinâmica cotidiana, suspendem a leitura, criando desvios, hiatos e, por sua vez, a dimensão de obscuridade e mistério tão característica da obra do poeta. No entanto, tais tensões só representam de fato uma “dificuldade de leitura” na medida em que os poemas sejam lidos em face de um horizonte de expectativa fundado na matriz de uma visão de poesia diferente da que propõe o próprio poeta. O obscuro, aí, é o que de singular sua obra oferece, para além de um lugar da poesia que já está dado e se constitui como um horizonte de expectativa bem estabelecido. O obscuro, em Celan, é a expressão de uma recusa a inscrever sua obra nesse lugar; e, ao mesmo tempo, é expressão da insistência do poeta num fazer do poema, mas entendido em outros termos. A obra de Celan nos convida justamente para algo que tem lugar na ruptura do

automatismo de nossas expectativas. É nesse sentido que o poema “demanda, portanto, compreensão, demanda um querer entender, um aprender a entender”.<sup>36</sup>

A **obscuridade do poema**, em Celan, inscreve o poético como domínio das sombras. Em “Fale você também” [*Sprich auch Du*],<sup>37</sup> poema do livro *De limiar em limiar* [*Von Schwelle zu Schwelle*], originalmente publicado em 1955 (CELAN 2002: 102-103), lemos um verso emblemático dessa defesa da obscuridade:

Fale –  
 Mas não separe o Não do Sim.  
 Dê a tua fala também o sentido:  
 dê-lhe a sombra.<sup>38</sup>

A sombra, no entanto, não é a escuridão absoluta, o silêncio sem contornos e que nada carrega, a falta de sentido: na condição de escuridão absoluta, não há sombra que se projete. E também não há sombra que se projete na pretensa condição de luz total, de claridade absoluta. A sombra não se funda numa binariedade da ausência e da presença de luz, do Não e do Sim. A sombra é justamente o espaço que se instaura entre o claro e o escuro, o espaço em que convivem luz e escuridão. É na sombra que a palavra ganha contorno, densidade, profundidade, sentido. Na sombra, a palavra não se projeta à imagem do silêncio, mas sim, “à imagem do calar”, como no verso do poema “Mecha” [*Strähne*], do mesmo livro.<sup>39</sup> E calar também é um modo de romper o silêncio, é **dizer em silêncio**. E é justamente na medida em que se realiza como **um dizer sem dizer** que o calar tem também a densidade da sombra: é o próprio modo de falar sem “separar o Não do Sim”, sem separar a escuridão da luz.

<sup>36</sup> Vide nota 18.

<sup>37</sup> Apesar de economicamente menos confortável para a prática de tradução de poesia, as traduções feitas aqui optam pelo uso sistemático do “você”, com as formas verbais de seu uso corrente, mas com os pronomes da segunda pessoa gramatical (teu, tua). A ideia, aqui, é evitar a associação automática da obra de Celan com certo “lugar comum do poético”, lugar que, na variante brasileira do português contemporâneo, o uso sistemático da forma pronominal tu não evoca necessariamente, mas **pode** evocar. Na perspectiva crítica que instrui este trabalho, esse “lugar comum” é um dos lugares de que a obra de Celan parece insistir em se afastar.

<sup>38</sup> “Sprich – / Doch scheide das Nein nicht vom Ja. / Gib deinem Spruch auch den Sinn: / gib ihm den Schatten”. (CELAN 2002: 103).

<sup>39</sup> Trata-se do segundo verso da terceira estrofe: “uma palavra à imagem do calar” [*ein Wort nach dem Bilde des Schweigens*]. (CELAN 2002: 21)

A luz, em Celan, está a serviço dessa “obscuridade constitutiva do poema”. Num dos aforismos de *Contraluz* [*Gegenlicht*], publicado postumamente, Celan reforça o sentido da luz como tensão que instaura a escuridão: “Não se engane: não é que esta última lâmpada dê mais luz – foi o escuro ao redor dela que em si se tornou mais profundo”.<sup>40</sup> E a luz, contraparte do obscuro, é também uma figuração do outro, a contraparte do eu numa visada dialógica, como lemos no poema “Lusco-forme” [*Zwiegestal*], igualmente do livro *De limiar em limiar*:

Seja teu olho no quarto uma vela,  
o olhar, um pavio,  
seja eu cego o bastante,  
para incendê-lo.<sup>41</sup>

O olho do outro é a luz que ilumina o eu imerso na escuridão do quarto. E é somente a partir dessa luz, a partir do olhar do outro, que o eu se projeta em sua profundidade e densidade; é a partir do outro que o eu ganha contorno, sombra, sentido. É na relação eu-tu, no sentido mesmo da proposição buberiana – uma referência importante para Celan<sup>42</sup> –, que o eu se constitui como eu; que o eu funda sua própria condição de existência.

Assim, o dialógico e o obscuro se cruzam, em Celan, dramatizando, no espaço do poema, a condição de existência da poesia como condição de existência do homem. Ao ter lugar no poema, a condição humana é dramatizada como morada das sombras, domínio do obscuro. E nesse ter lugar obscuro da existência humana, o outro é o lume que nos dá sentido: não como revelação, mas como tensão que gera o espaço de sombras em que o eu ganha corpo, profundidade. É à luz do outro, **de escuro em escuro**, que se dá a possibilidade da travessia, da tradução, como parece sintetizar o poema “De escuro em escuro” [*Von dunkel zu dunkel*], do livro já referido:

<sup>40</sup> “Täusche dich nicht: nicht diese letzte Lampe spendet mehr Licht – das Dunkel rings hat sich in sich selber vertieft.” (CELAN 2000: 165)

<sup>41</sup> “Lass dein Aug in der Kammer sein eine Kerze, / den Blick einen Docht, / lass mich blind genug sein, / ihn zu entzünden”. (CELAN 2002: 25).

<sup>42</sup> Ao lado da obra de filósofos como Martin Heidegger e de intelectuais de tradição judaica, como Gershom Scholem, Martin Buber integra o repertório frequente de leituras de Celan, especialmente ao longo da década de 50 (FELSTINER 2000: 133). Para uma problematização da relação eu-tu de matriz buberiana, em Celan, vide, entre outros: LÉVINAS 2002; ENCARNAÇÃO 2007.

## DE ESCURO EM ESCURO

Você abriu os olhos – vejo viver meu escuro.

Vejo-o profundo:

onde é meu e também vive.

Há través? E que nisso desperte?

De quem o lume que me segue os passos,

e que aqui canoeiro?<sup>43</sup>

## 5 Considerações finais

Nos fragmentos de seu projeto de conferência, Celan parte em defesa de uma **obscuridade do poético**. E esse poético, *das Dichterische* de que fala o poeta, adquire, no ensaio de HEIDEGGER (2005) sobre o famoso verso de Hölderlin – “poeticamente o homem habita” –, a dimensão da própria condição humana do habitar: o poético torna-se, assim, condição da existência.

Ora, se, para Heidegger,<sup>44</sup> com Hölderlin, é poeticamente que o homem habita, em Celan essa condição poética do habitar assume a densidade do obscuro: o obscuro torna-se a lei do espaço habitado poeticamente. Vale lembrar: para Tanizaki, é na penumbra, nas sombras da morada (na morada das sombras) que os objetos ganham profundidade e densidade – banir as sombras representaria o mesmo que reverter a morada à condição de espaço vazio. Nesse triângulo Hölderlin-Heidegger-Celan inscrevem-se os motivos da morada, do poético e do obscuro: o poema ganha, assim, a profundidade e a densidade da existência na condição humana,<sup>45</sup> de um existir poeticamente, de um **poexistir**.

<sup>43</sup> “Du schlugst die Augen auf – ich seh mein Dunkel leben. / Ich seh ihm auf den Grund: / auch da ists mein und lebt. // Setzt solches über? Und erwacht dabei? / Wes Licht folgt auf dem Fuss mir, / dass sich ein Ferge fand?” (CELAN, 2002: 31)

<sup>44</sup> A propósito da complexa relação, pessoal e intelectual, entre Heidegger e Celan, vide, entre outros: GELLHAUS 2002; FRANCE-LANORD 2004; ANDRÉ 2003.

<sup>45</sup> Estão implicadas também, nessa densidade, todas as formas de experiência e, no caso da obra de Celan, a experiência atravessada pelo horror e pela catástrofe da *Shoah*, como tão bem mostra a pesquisa sobre Celan desenvolvida no contexto dos estudos de Literatura de Testemunho, que a perspectiva adotada neste trabalho não ignora, mas não discute mais centralmente. O trabalho de Mariana Camillo de OLIVEIRA (2011), citado anteriormente, dialoga centralmente com esse viés de estudo da obra de Celan.

E obscuro, em Celan, também não se resume a um jogo de enigmas dados a deduções, na mesma medida em que a existência parece se nos impor menos como horizonte de desvelamento de seus mistérios, do que como desafio de enfrentamento de sua condição – por vezes, do horror dessa condição. Que há enigmas, segredos, mistérios, não há o que questionar. Que tais enigmas sejam objeto de uma certa suspensão também parece muito plausível, na medida em que cada enigma prefigura o instante que sucede o passo anterior e antecede o próximo. Mas se não cabe decifrá-los, o que fazer diante desses enigmas, desses mistérios?

Para Celan, como para Derrida, em *Schibboleth* (DERRIDA 1987),<sup>46</sup> não se trata de, num afã hermenêutico e totalizador, solucionar, exaurir, esgotar o enigma (DERRIDA 1987: 21). Trata-se, antes, de reconhecer uma “manifestação enigmática do enigma enquanto tal” (DERRIDA 1987: 22), de reconhecer, no espaço do poema, a condição de existência como uma condição enigmática. Trata-se, nesse sentido, de um enigma que é segredo somente na medida em que se apresenta na condição de segredo, mas que, para além disso, não se quer decifrado, descoberto, revelado, solucionado, no sentido de um horizonte que pudesse ser alcançado, de uma falta que pudesse ser estancada, resolvida no movimento dessa busca.

O obscuro, no poema celaniano, dramatiza o enigma da existência, que, se definido dialogicamente, é também o enigma da coexistência, da densidade e complexidade da relação entre um eu e um outro (um tu, um você). No poema “Convívio” (ANDRADE 2004: 287), do Drummond de *Claro Enigma*, livro de 1951, lemos, a propósito da figura dos outros como enigma, de seu afã de desvelamento e da condição em que tem lugar a relação eu-outros:

Há que renunciar a toda procura.  
 Não os encontraríamos, ao encontrá-los.  
 Ter e não ter em nós um vaso sagrado,  
 um depósito, uma presença contínua,

---

Para uma discussão mais ampla das questões da Literatura de Testemunho, em geral, vide, entre outros: SELIGMANN-SILVA 2003; NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA 2000.

<sup>46</sup> Para a íntegra da conferência de Derrida, em tradução para a língua alemã, vide: DERRIDA 1986. Para uma ampliação da reflexão de Derrida sobre a obra de Celan, vide, em tradução para a língua inglesa: DERRIDA 2005 e 2009. Para uma discussão da leitura que Derrida faz de Celan, numa visada ética, vide: VRIES 1992.

esta é nossa condição, enquanto  
sem condição transitamos  
e julgamos amar  
e calamo-nos.

Ou ainda: “Não decifres o enigma. Olha, o mistério / translumina o rosto que está sério” (ANDRADE 2004: 385), como lemos nas “Dedicatórias” do Drummond de *Viola de Bolso*, livro de 1952. A obscuridade do poema celaniano revela, no que ela tem de enigmático, sua condição de **claro enigma**:<sup>47</sup> de enigma que não se impõe de modo esfingético, à demanda de solução, mas, sim, que se expõe **como enigma**, “na condição dos enigmas”, para lembrar também do Drummond de *Novos Poemas* – livro publicado em 1948 e que antecede o próprio *Claro Enigma*. Em “O enigma” (ANDRADE 2004: 242-243), texto que encerra esse livro, lemos:

Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se deciframem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas.

No enigma, que ao mesmo tempo impõe um movimento e a ele resiste, a condição de existência manifesta-se como lei, como verdade que irrompe, impele-nos a dar o próximo passo, mas resiste à lógica da redução, de uma solução final, definitiva, instaurando a tensão que faz o poema acontecer, instaurando o espaço em que o poema tem lugar, **poexiste**, “a provar a nós mesmos que, vivendo / estamos para doer, estamos doendo” (ANDRADE 2004: 305), como num dos últimos dísticos do poema “Relógio do Rosário”, que encerra o livro *Claro Enigma*.

---

<sup>47</sup> Cabe, aqui, fazer uma ressalva quanto à complexidade dessa relação, especialmente no que diz respeito às diferenças de contexto histórico e político em que a vida e a obra de Drummond e de Celan se inscrevem. Diferenças que, aliás, estendem-se até mesmo à questão da obscuridade, uma vez que, se para o poeta de língua alemã a obscuridade do poema é “congenita”, “constitutiva”, para Drummond, as figurações do obscuro parecem surgir como elemento externo. Ao menos é o que se pode ler logo na primeira estrofe de “Dissolução”, primeiro poema de *Claro Enigma*, em que “escurece”, “o dia finda” e, diante disso, o eu “aceita a noite” (ANDRADE 2004: 247); ou, ainda, no caso da “forma obscura” que surge de repente e “barra o caminho das pedras” em “O enigma” (ANDRADE 2004: 242-243), último poema de *Novos Poemas*. Arrisco aqui, portanto, uma relação que pode ser tão produtiva quanto delicada e que só poderá ser desenvolvida adequadamente no contexto de outro ensaio. Ainda que a cautela recomendasse calá-la neste contexto, assumo o risco de apontá-la.

Tanizaki relata-nos que seus ancestrais delimitavam em quatro lados e no topo uma determinada área luminosa da superfície terrestre e o faziam para criar seu “mundo de sombras” (TANIZAKI 2007: 50). O homem moderno, no entanto, habituado há muito com o mundo da luz elétrica, teria esquecido ou perdido a dimensão das sombras em sua vida cotidiana (Id.: 53). Em razão disso, seria necessário, segundo o escritor japonês, realizar um movimento que teria em vista “chamar de volta, pelo menos ao campo literário, esse mundo de sombras que estamos prestes a perder” (Id.: 63). Celan, a seu modo, parece fazê-lo.

Para Celan, o poema traduz-se como a obscuridade que tem lugar na própria condição humana, representa-a não apenas na discursividade das figurações do real, mas como dramatização tópica tanto de sua densidade quanto do que não encontra passagem à representação. O poema, para Celan, não recalca a parte noite das “palavras sondadoras no silêncio”, as “palavras à imagem do calar”, as palavras que “dizem suas sombras”, para usar aqui figuras do próprio poeta. Como na morada de Tanizaki, o poema, para Celan, tem lugar como um grande **pedaço de sombra**, e é o obscuro, na morada das sombras, que dá ao poema contornos de singularidade.

## Referências bibliográficas<sup>48</sup>

- ARON, Irene. Paul Celan: a expressão do indizível. In: *Pandemonium Germanicum* (1), 1997, p.77-85
- ALLEMAN, Beda. Paul Celans Sprachgebrauch. In: COLIN, Amy D. (org.). *Argumentum e Silentio: International Paul Celan Symposium*. Berlim, Walter de Gruyter, 1987, 3-15.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004.
- ANDRÉ, Robert. *Gespräche von Text zu Text: Celan, Heidegger, Hölderlin*. Hamburg, Meiner, 2003.
- BARBOSA, João Alexandre. *A comédia intelectual de Paul Valéry*. São Paulo: Iluminuras 2007.
- BENN, Gottfried. Probleme der Lyrik. In: Völker, Ludwig (org.). *Theorie der Lyrik*. Stuttgart, Reclam, 1986, p.65-69.
- CANTINHO, Maria João. Fora de moda. In: *Crítica [revista de filosofia]*. [http://criticanarede.com/html/lds\\_seterosas.html](http://criticanarede.com/html/lds_seterosas.html) (03/05/2006).
- \_\_\_\_\_. Paul Celan: no rastro perdido da experiência. In: *Literatura pnet*. <http://www.pnetliteratura.pt/cronica.asp?id=2915> (15/12/2010).

<sup>48</sup> Sou grato aos pareceristas desta Revista pelas valiosas sugestões, que muito contribuíram para a revisão final deste ensaio.

- CARDOZO, Mauricio Mendonça. Paul Celan: a poesia depois de Auschwitz. In: *Revista Coyote* (14), 2006, p.2-7.
- \_\_\_\_\_. Paul Celan: prática e espaço da poesia contemporânea. In: *Revista Letras* (48:1), 2008, p.145-155.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. Paul Celan: a linguagem destruída. In: *Banco de dados folha*. <http://almanaque.folha.uol.com.br/carone2.htm>, publicado em 1973 (15/03/2012).
- CELAN, Paul. *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass*, edição crítica organizada e comentada por Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou. Frankfurt, Suhrkamp, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Mohn und Gedächtnis. Vorstufen, Textgenese, Endfassung*, edição crítica de Tübingen, organizada por Jürgen Wertheimer em colaboração com Heino Schull e Christiane Braun. Frankfurt, Suhrkamp, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, organizada e comentada por Barbara Wiedemann. Frankfurt, Suhrkamp, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen, Textgenese, Endfassung*, edição crítica de Tübingen, organizada por Jürgen Wertheimer em colaboração com Heino Schull, Christiane Braun e Markus Heilmanni. Frankfurt, Suhrkamp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, volume III. Frankfurt, Suhrkamp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Der Meridian. Endfassung, Entwürfe, Materialien*, organizado por Bernhard Böschstein e Heino Schull. Frankfurt, Suhrkamp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*, tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro, posfácio e notas de João Barrento. Lisboa, Cotovia, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Die Niemandsrose. Vorstufen, Textgenese, Endfassung*, edição crítica de Tübingen, organizada por Jürgen Wertheimer, em colaboração com Heino Schull e Michael Schwarzkopf. Frankfurt, Suhrkamp, 1996b.
- \_\_\_\_\_. *Hermetismo e Hermenêutica*, introdução, tradução, comentários e organização de Flávio Kothe. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*, tradução e introdução de Flávio Kothe. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth: Für Paul Celan*, tradução de Wolfgang Sebastian Baur. Graz; Viena, Böhlau, 1986.
- \_\_\_\_\_. Schibboleth. In: COLIN, A. D. (Hg.). *Argumentum e Silentio: International Paul Celan Symposium*. Berlim, Walter de Gruyter, 1987, 16-42.
- \_\_\_\_\_. *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*, organizado por Thomas Dutoit e Outi Pasanen. Nova Iorque, Fordham University Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Beast & the Sovereign*, volume 1, organizado por Michel Lisse, marie-Louise Mallet e Ginette Michaud; tradução de Geoffrey Bennington. Chicago; Londres, The University of Chicago Press, 2009.
- ENCARNAÇÃO, Gilda. *'Fremde Nähe': Das dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*. Wiesbaden, Königshausen & Neumann, 2007.
- FELSTINER, John. *Paul Celan: Eine Biographie*, tradução de Holger Fliessbach. München, C. H. Beck, 2000.
- FRANCE-LANORD, Hadrien. *Paul Celan et Martin Heidegger: Le sens d'un dialogue*. Paris, Fayard, 2004.
- FRIEDRICH, Hugo. *Die Struktur der Modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg, Rowohlt, 2006.
- GELLHAUS, Axel. *'...seit ein Gespräch wir sind...': Paul Celan bei Martin Heidegger in Todtnauberg*. Frankfurt, Suhrkamp, 2002.

- GUERREIRO, António. Caminhos para o exílio. In: *Primeiras edições*. [www.primeirasedicoes.expresso.pt/ed1336/c402.asp](http://www.primeirasedicoes.expresso.pt/ed1336/c402.asp) (03/05/2006).
- HARBUSCH, Ute. *Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*. Göttingen, Wallstein Verlag, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. ...poeticamente o homem habita. In: *Ensaio e Conferências*, tradução de Emmanuel C. Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante S. Petrópolis, Vozes, 2005, 165-181.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Paul Celan: de l'être à l'autre*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002.
- LINS, Vera. Paul Celan, na quebra do som e da palavra: poesia como lugar de pensamento. In: *Poesia e Crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2005, 23-34.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo, Escuta, 2000.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *A dor dorme com as palavras: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe*. Dissertação de mestrado. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A dor dorme com as palavras*. Rio de Janeiro, 7letras, 2011.
- PEREZ, Juliana Pasquarelli. *Offene Gedichte: Eine Studie über Paul Celans Die Niemandrose*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Offene Gedichte: Eine Studie über Paul Celans Die Niemandrose*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. Celan e a procura pelo 'poema absoluto'. In: *Estadão*. <http://www.jt.estadao.com.br/noticias/99/09/11/sa8.htm>, publicado em 1999 (03/05/2006).
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Ed. Unicamp, 2003.
- SISCAR, Marcos Antonio. *Os amores amarelos*, tradução e introdução de Marcos Siscar. São Paulo, Iluminuras, 1996.
- \_\_\_\_\_. O inferno da tradução. In: CARDOZO, Mauricio Mendonça; WEINHARDT, Marilene (org.). *Centro, Centros: Literatura e Literatura Comparada em Discussão*. Curitiba, Editora UFPR, 2011, p.81-94
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*, tradução de Leiko Gotoda. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*, organização e introdução de João Alexandre Barbosa; tradução de Maiza Martins de Siqueira; posfácio de Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras 2007.
- VRIES, Hent de. Le Schibbolteh de l'étiqúe : Derrida avec Celan, tradução do alemão de Hélène Charpiat et Jean-Michel Rabaté. In: RABATE, Jean-Michel; WETZEL, Michael (org.). *Donner la mort. L'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don*. Colloque de Royaumont, Abbaye de Royaumont, 9 décembre 1990. Paris, Métailié, 1992, p.212-238.

Recebido em 29/03/2012  
Aprovado em 30/04/2012

“As suas obras o abandonam, como os pássaros o ninho em que foram chocados”:  
sobre arte, renúncia e morte em  
*As afinidades eletivas*

“His works forsake him as the birds forsake the nest in which they were hatched”: On Art, Renouncement and Death in Goethe’s *Elective Affinities*

Markus Lasch<sup>1</sup>

**Abstract:** At the beginning of the second part of Goethe’s *Elective Affinities* the narrator draws a parallel between life and the stroke of art in the poet in order to replace, in an epic poem, the protagonists for figures hitherto scarcely observed, thereby justifying the increasing importance of the architect in the sequence of the novel. This young artist links to his art a hope for permanence, for survival. Otilie disagrees in the notes of her diary. She sees in the ruins of the churches and the wreckage of the gravestones not only proof of the transitoriness of this life, but also of the extinction of a second existence *post mortem*: “Time will not allow itself to be cheated of its rights over men or over monuments”. Based on Walter Benjamin’s essay on the *Elective Affinities* and considering another magnum opus by Goethe, *Faust*, this article discusses the aspects of art, renouncement and death in the poet’s work.

**Keywords:** *Elective Affinities*; Benjamin; Art; Renouncement; Death

**Resumo:** No início da segunda parte das *Afinidades eletivas*, de Johann Wolfgang von Goethe, o narrador traça um paralelo entre a vida e o artifício do poeta para substituir, na epopéia, os protagonistas por figuras até então pouco notadas, justificando assim a crescente importância do arquiteto na sequência da narrativa. Este jovem artista vincula à sua arte uma esperança de permanência, de sobrevida. Otilie discordará em seus apontamentos de diário. Ela vê nas ruínas das igrejas e nos destroços das lápides não só uma prova da transitoriedade desta vida, mas também do apagamento de uma segunda existência *post-mortem*: “Assim como sobre os homens, também sobre os monumentos, o tempo não abdica de seu direito”. Partindo do ensaio de Walter Benjamin sobre as *Afinidades eletivas* e trazendo para as reflexões outro *magnum opus* de Goethe, o *Fausto*, o artigo tece considerações sobre os aspectos de arte, renúncia e morte na obra do poeta alemão.

**Palavras-chave:** *Afinidades eletivas*; Benjamin; arte; renuncia; morte

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo. Email: marklasch@gmail.com

Lasch, M. – Sobre arte, renúncia e morte

“Qualquer que seja a tentativa de conceber moralmente o teor desta poesia – ela não contém uma *fabula docet*, e a débil monitória à renúncia, com que a dócil crítica desde sempre nivelou seus abismos e ápices, não a toca nem de longe.”<sup>2</sup> As palavras são de Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio sobre *As afinidades eletivas* (BENJAMIN 1991: 145).<sup>3</sup> Na terceira parte do mesmo ensaio, dirá a respeito do final do livro:

Mais além de culpa e inocência, funda-se o aquém do bem e do mal, alcançável só para o herói, mas jamais para a moça hesitante. Por isso são vãs todas as falas que enaltecem sua ‘purgação trágica’. Não pode ser ideado algo menos trágico do que este final tristonho. (Id.: 177)<sup>4</sup>

Com a mesma decisão empenhada contra renúncia e teor trágico, Benjamin afastará, a princípio, também um terceiro aspecto aparente que tradicionalmente serviu de aproximação ao romance de Goethe. Depois de citar a definição kantiana do casamento, na *Metafísica dos costumes*, e de considerar o amor matrimonial como sendo o tema principal de *A flauta mágica*, o crítico afirma: “O assunto das *Afinidades eletivas* não é o casamento.” (Id.: 127-131).<sup>5</sup> Apesar desta asserção, Benjamin voltará, algumas páginas adiante, mais uma vez à questão do matrimônio:

[...] um ano depois de seu casamento, que se lhe impôs em dias de instância fatal, [Goethe] começou *As afinidades eletivas*. Com elas protestou, desenvolvendo este protesto cada vez mais veementemente em sua obra tardia, contra aquele mundo com que na idade viril firmara o pacto. *As afinidades*

<sup>2</sup> “Wie aber auch moralisch der Gehalt dieser Dichtung sich fassen lasse – eine fabula docet enthält sie nicht und in der matten Mahnung zur Entsagung, mit welcher die gelehrige Kritik seit jeher ihre Abgründe und Gipfel nivellierte, ist sie von fern nicht berührt.“ (BENJAMIN 1991: 145)

<sup>3</sup> Quando da primeira escritura deste texto, a cuidada tradução do ensaio de Benjamin, pelas mãos de Mônica Krausz Bornebusch, com supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari, ainda não estava lançada. O cotejo posterior, entre a tradução publicada e minhas versões dos trechos citados, não deixou de evidenciar certas divergências, compreensíveis e até presumíveis em trabalhos desenvolvidos na mais absoluta independência. No entanto, algumas destas divergências abrangem conceitos-chaves tanto das reflexões de Benjamin, quanto das minhas próprias (como por exemplo *Gehalt*, no trecho que se acaba de citar, traduzido por Bornebusch com “conteúdo”, ou *sich ablösen*, em outra passagem abaixo, que Bornebusch verte para “desvencilhar-se”, sendo que para a minha argumentação a noção de desprendimento é indispensável). Neste sentido, as substituições não se fariam sem prejuízo. Opto, pois, por manter as traduções de minha autoria, transcrevendo em notas de rodapé as versões originais de todos os trechos citados. Também nos casos de Goethe e Eckermann, as traduções são de minha autoria.

<sup>4</sup> „Jenseits von Verschuldung und Unschuld ist das Diesseits von Gut und Böse gegründet, das dem Helden allein, doch niemals dem zagenden Mädchen erreichbar ist. Darum ist es leeres Reden, ihre „tragische Läuterung“ zu rühmen. Untragischer kann nichts ersonnen werden als dieses trauervolle Ende.“ (BENJAMIN 1991: 177)

<sup>5</sup> “Der Gegenstand der Wahlverwandtschaften ist nicht die Ehe.“ (BENJAMIN 1991: 131)

*eletivas* são nesta obra um ponto de virada. Inicia com elas a última série de suas criações. De nenhuma delas já não conseguiu desprender-se totalmente, porque, até o final, a pulsação cardíaca destas obras permaneceu nele viva. (Id.: 165)<sup>6</sup>

Ora, o casamento de Goethe com Christiane Vulpius ocorreu em outubro de 1806, enquanto a primeira menção das *Afinidades eletivas* no diário do escritor data, salvo engano, de 11 de Abril de 1808. Mas afora esta pequena incongruência cronológica, Benjamin levanta dois aspectos cruciais na passagem. Não só menciona, com a questão do desprendimento do autor de sua criação literária, uma acepção de renúncia menos evidente n' *As afinidades eletivas*, como evoca, pelo divisor de águas na obra e pela constelação 1806-1808, a contiguidade do romance com o *Fausto*.<sup>7</sup> Com esta aproximação aponta, evidentemente, apesar de sua já mencionada refutação da tragicidade em primeira instância, de forma indireta também para a questão do trágico.

O conceito de renúncia ou abdicação (*Entsagung* ou *Entsagen*) tem diversas acepções na obra de Goethe. O poeta usa o termo no sentido de um abrir mão, mais ou menos voluntário, de desejos, costumes, noções e convicções pessoais ou então como uma retirada no que diz respeito a assuntos e influências mundanas, ligada a uma concentração na atividade espiritual e intelectual. Mas com frequência, e isso será particularmente relevante para *As afinidades eletivas*, vemos a palavra também empregada no sentido de uma renúncia, de ordem diversa, em relação a uma pessoa amada. Porém, a despeito da aparente convergência, é legítimo perguntar se há, de fato, renúncia amorosa no romance. E isso apesar do fato de os vocábulos “renúncia” e “renunciar” serem pronunciados com alguma recorrência no livro e os integrantes do

---

<sup>6</sup> “[...] ein Jahr nach seiner Eheschließung, die in Tagen schicksalhaften Drängens sich ihm aufgenötigt hatte, begann er die Wahlverwandtschaften, mit welchen er den ständig mächtiger in seinem spätern Werk entfalten Protest gegen jene Welt einlegte, mit der sein Mannesalter den Pakt geschlossen hatte. Die Wahlverwandtschaften sind in diesem Werk eine Wende. Es beginnt mit ihnen die letzte Reihe seiner Hervorbringungen, von deren keiner mehr er sich ganz abzulösen vermocht hat, weil bis ans Ende ihr Herzschlag in ihm lebendig blieb.“ (BENJAMIN 1991: 165)

<sup>7</sup> Goethe termina a primeira parte do drama justamente em 1806. No entanto, por causa das atribulações decorrentes da invasão das tropas napoleônicas, *Fausto I* só será publicado em 1808. Neste sentido, é possível pensar numa bipartição da obra, contra ou paralelamente ao costumeiro modelo trifásico, que postula uma obra precoce sob a égide do *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), uma fase clássica mais ou menos a partir da primeira viagem à Itália e um Goethe maduro depois da morte de Schiller. Este modelo alternativo levaria em conta a própria bipartição do drama, lendo *Fausto I* a partir do jovem Goethe, ou seja, como obra precoce terminada tardiamente, e *Fausto II* com vistas ao poeta idoso, quer dizer, como obra tardia iniciada precocemente (cf. neste sentido também o comentário de Albrecht Schöne em GOETHE 1994, 7/2: 386). É evidente, porém, que tais modelos têm sempre algo de artificial.

quarteto central, Charlotte, Eduard, Otilie e o capitão, dispenderem certo esforço para evitar as presumíveis consequências desastrosas das novas atrações químicas.

Assim como Eduard, o capitão deixa o castelo no final da primeira parte. Porém, mais do que pela decisão de se afastar do amor, a sua partida parece motivada pelas duas cartas em que o conde lhe promete importante posição e negócio na corte, a patente de major, considerável salário e outros benefícios. Trata-se, no mínimo, da junção do necessário ao agradável. É significativo também que o suposto renunciante não presta atenção à última probabilidade contida nos escritos, à perspectiva de um casamento vantajoso. Neste sentido, voltará, no final da segunda parte, ainda solteiro e aceitará, depois das relutâncias e objeções devidas por honra e costumes, de bom grado a incumbência de Eduard de promover o divórcio do casal antigo e a união dos novos.

De Charlotte, por sua vez, o narrador nos diz que tomava o futuro casamento do capitão como assunto decidido e por isso renunciava ao amante de forma pura e completa. Não se trata, contudo, de ato desprendido. Imediatamente se segue a ele a exigência de que os outros sigam o exemplo. Se a mulher de Eduard parece em geral a mais sóbria e precavida do quarteto, ponderando já no começo do romance que eventuais intrusos pudessem vir a perturbar a pacata harmonia a dois, conquistada a custo, ela lembra agora ao marido que a época demanda prudência. O assunto é evidentemente a guerra, em que Eduard logo mais se precipitará. E neste contexto vale lembrar que foi justamente dois meses depois do saque de Weimar por tropas napoleônicas que Goethe capitulou em sua guerra de três décadas contra o matrimônio e resolveu levar Christiane ao altar. Em tempos conturbados, cabe resguardar-se na fortaleza do lar e por isso mesmo Charlotte salientará que não tem intenção de renunciar a suas prerrogativas de esposa. Não está claro se, à altura do décimo sexto capítulo da primeira parte, ela já sabe de sua gravidez, mas a menção para Eduard do futuro dos filhos dá indício de que sim. Adiante, este filho será mais um motivo e um presumível trunfo na luta para preservar o casamento, ainda que o recém-nascido patenteie pela fisionomia a factual nulidade da união. É concebível, pois, que com a morte da criança Charlotte finalmente consinta no divórcio e mostre-se disposta a reatar a relação amorosa com o major, da qual supostamente tinha abdicado em definitivo.

Restam Eduard e Otilie. Se Charlotte favorece pelo menos temporariamente um freio generalizado às inclinações, seu marido, não por acaso descrito como entusiasta

adepto do vinho, parece em momento algum realmente disposto a conter as novas afinidades. Ao contrário, do copo com as iniciais E e O, que não se despedaça, às vicissitudes da batalha e a sua sobrevivência na guerra, tudo consubstancia-se como sinal do destino e da providência para que não tenha que renunciar a Otilie. Esta, por sua vez, conserva seu amor por Eduard durante toda a ausência deste, em silêncio, obstinada, muito embora a gratidão para com Charlotte ou a sua consciência pudessem indicar outro comportamento. No entanto, a razão profunda da incapacidade de Otilie para a renúncia é de ordem diversa. Pois, por mais que a renúncia se deva, de forma genérica, a reconhecimento e aceitação das forças e condições adversas, ela comporta forçosamente um componente ativo. Otilie, ao contrário, é, desde o princípio, marcada pela passividade. Chegando por último, ela não participa, por assim dizer, da abertura da caixa de Pandora que consiste na reunião do quarteto. E, se no convívio dos quatro amigos se especializa em geral na adivinhação e satisfação dos desejos alheios, a sua dedicação para com Eduard beira a auto-anulação: não só adota a caligrafia do amado na cópia de seus escritos, como se adapta também por completo a sua execução musical diletante. A mesma passividade marca o momento de abdicação de Otilie. Porque mais do que um ato soberano e libertador, como poderia sugerir sua nova postura de altivez em relação à Charlotte, a renúncia ao amor de Eduard é, ou melhor, obedece a uma coerção interna, é condição *sine qua non* para que Otilie possa se perdoar o descuido que levou à morte do filho do casal. Nesta lógica da passividade é então coerente que a abdicação amorosa equivalha para Otilie à renúncia da mais elementar das atividades humanas, a de ingerir alimento: a sua morte sobrevém, lembremos, por inanição.

A questão da passividade é também o ponto em que o problema da renúncia toca o problema do trágico. Lembremos que Benjamin veta a tragicidade nomeadamente à “moça hesitante”. Peter Szondi, um leitor assíduo de Benjamin, chega, em seu *Ensaio sobre o trágico*, a conclusão parecida. Ao analisar *Édipo rei* de Sófocles, observa que o trágico não consiste no fato de que a divindade proporcione sorte terrível ao ser humano, mas sim, que o terrível acontece pelo próprio fazer do homem. Neste sentido, “não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento;

não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína” (SZONDI 2004: 89).<sup>8</sup>

A suposta dificuldade de Goethe no que diz respeito ao tratamento do trágico é um lugar comum na crítica. Ao lado da práxis dramatúrgica, há uma longa série de depoimentos e observações do poeta que aparentemente confirmam a sua aversão ao fenômeno. Já em dezembro de 1797, escreve a Schiller que nunca havia conseguido abordar uma situação trágica sem um vivo interesse patológico, e 34 anos depois, numa carta a Zelter de 28 de outubro de 1831, diz que por sua natureza conciliadora não teria nascido para poeta trágico; o caso puramente trágico não lhe poderia interessar já que o irreconciliável lhe pareceria totalmente absurdo (cf. GOETHE 1987, IV, 12: 373 e 49: 128).

No entanto, é sabido que, no caso de sua obra mor, o *Fausto*, Goethe manteve a denominação “tragédia”, tanto para a primeira quanto para a segunda parte. E numa carta a Boisserée, de dezembro de 1826, o poeta diz que vinte anos antes, quando retomava o episódio de Helena, teria se arrependido de não haver arquitetado a cena no sentido de uma seriedade completamente trágica (Id. 41: 251). Talvez Szondi pondere por isso com razão que Goethe sentia não haver nascido para poeta trágico não por estranheza, mas, ao contrário, por familiaridade para com o trágico. Somente o agravamento violento na tragédia, diz Szondi, teria provocado o estranhamento do poeta, já que teria sentido o trágico profunda e dolorosamente na vida real (cf. SZONDI 2004: 50). Uma passagem da correspondência com Schiller parece dar razão ao crítico. No dia 9 de dezembro de 1797, portanto no mesmo mês de sua refutação do trágico mencionada antes, Goethe escreve ao colega: “[...] é verdade que não me conheço suficientemente bem para saber se seria capaz de escrever uma verdadeira tragédia, mas já me assusta a empresa e estou quase convicto de que a mera tentativa me poderia destruir.” (Cf. GOETHE 1987, IV, 12: 374) O sentimento profundo e doloroso, portanto, do trágico na vida real. Voltaremos a este aspecto logo mais. Antes, porém, cabe ainda tecer algumas observações sobre a única tragédia de Goethe na esfera artística.

---

<sup>8</sup> “Denn nicht Vernichtung ist tragisch, sondern daß Rettung zu Vernichtung wird, nicht im Untergang des Helden vollzieht sich die Tragik, sondern darin, daß der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen hat, um dem Untergang zu entgehen.” (SZONDI 1978: 213)

Uma das principais questões que acompanha toda a concepção do *Fausto* é o problema do fragmento. Durante o trabalho na primeira parte, Goethe menciona o caráter fragmentário mais de uma vez e, instado pela edição de suas obras, decide em 1790 publicar uma versão parcial do texto. Ainda durante a retomada da elaboração, na fase clássica, escreve a Schiller que o todo do drama permanecerá sempre um fragmento (Id.: 170). Não é por acaso, neste sentido, que o diretor fale no “Prólogo no teatro” de uma peça em peças e da inutilidade de querer apresentar um todo, na medida em que o público o esfrangalharia de qualquer forma. Mesmo nos anos derradeiros, Goethe enfatiza reiteradamente a autonomia das diversas partes e episódios e a incomensurabilidade do todo.<sup>9</sup> Em 22 de julho de 1831, porém, anota em seu diário: “Lograda a tarefa principal, últimas cópias a limpo, encadernação de todas as folhas copiadas”. Em setembro, seguem cartas a Zelter, Reinhard e Boisseré, relatando com contento que a segunda parte do *Fausto* estava completa (*abgerundet*) e terminada. A Eckermann, por sua vez, Goethe confidencia: “A minha vida futura posso agora considerar como mera dádiva e no fundo já é indiferente se ainda chegarei a fazer algo ou o que fizer doravante.” (ECKERMANN 1994: 522)

O contentamento, expresso nas observações do poeta, sobre o término de sua obra-vida, aponta, contudo, de algum modo para o além de vida e obra. Pois Goethe parece ter visto na compleição do seu drama não apenas a realização de uma vida que estava chegando a seu fim, mas também um pressuposto, uma condição prévia. Foi muitas vezes citado o apontamento de Eckermann, em que Goethe observa a respeito de sua crença na imortalidade:

A convicção de nossa permanência decorre-me do conceito de atividade; pois se me conservo incansavelmente ativo até a minha morte, a natureza tem a obrigação de assinar-me uma outra forma de existência, logo que a atual não possa mais suportar o meu espírito. (ECKERMANN 1994: 319)<sup>10</sup>

A atividade incansável como garantia de sobrevida corresponde à diligência terapêutica que o poeta mostrava quando da morte de entes queridos, postura que ele também

<sup>9</sup> Vide por exemplo o apontamento de Eckermann, de 13 de fevereiro de 1831 (ECKERMANN 1994: 461).

<sup>10</sup> “Die Überzeugung unserer Fortdauer entspringt mir aus dem Begriff der Tätigkeit; denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinem Geist nicht ferner auszuhalten vermag.” (ECKERMANN 1994: 319)

recomendou a Zelter, na hora do falecimento de seu filho (Cf. GOETHE 1987, IV, 42: 95). Benjamin aborda o extraordinário medo da morte de Goethe no final da primeira parte de seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, ligando este medo a suas correspondências dialéticas, aos medos da vida e da responsabilidade, e, portanto, às perdas e faltas (*Versäumnis*) do poeta em sua vida erótica. Deixando a questão do erotismo por um momento de lado, é marcante quão incansavelmente ativas são as pessoas n' *As afinidades eletivas*. Do começo ao término do romance, os seus personagens principais não fazem outra coisa do que literalmente matar o tempo, aquele que um dia decreta o nosso fim.

Mas as atividades que as personagens (des)empenham n' *As afinidades eletivas* carregam visivelmente as marcas do diletantismo. Dos esforços de jardinagem e paisagismo, passando por música e leitura coletiva, até a imitação em carne e osso de óleos e gravuras famosos, os passatempos figurariam sem sombra de dúvida como exemplos eloquentes no fragmento que Schiller e Goethe escreveram sobre o fazer diletante. Caso limítrofe representam, no entanto, construção e arquitetura. Aparentemente, não por acaso, ambas aparecem diretamente ligadas a morte, posteridade e permanência. Lembre-se que o pedreiro faz em seu discurso rimado, por ocasião do lançamento da fundação da nova casa no outeiro perto do castelo, da pedra de alicerce uma lápide, de testemunho para a posteridade e de lembrança da transitoriedade das coisas humanas. O duplo sentido corresponde, no caso, exatamente ao original alemão, já que Goethe usa *Denkstein* em diversas ocasiões também no sentido da pedra que cobre túmulos.

A segunda parte do romance começa, entretanto, justamente com a controvérsia suscitada pela nova arrumação que Charlotte fez do cemitério da propriedade, em particular, por sua remoção das lápides. O arquiteto, instado a dar sua opinião no assunto, afirma:

O arquiteto [Baukünstler], o escultor, têm enorme interesse em que o ser humano espere deles, de sua arte e de suas mãos a perpetuação de sua existência; por essa razão desejaria ver monumentos bem pensados e bem executados, não isolados e espalhados ao acaso, mas num lugar que lhes possibilite longa duração. (GOETHE 2008: 118)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>“Der Baukünstler, der Bildhauer sind höchlich interessiert, daß der Mensch von ihnen, von ihrer Kunst, von ihrer Hand eine Dauer seines Daseins erwartet; und deswegen wünsche ich gut gedachte, gut

A partir do próximo capítulo, o jovem artista procede à reforma da igreja e, principalmente, da pequena capela que no final do romance abrigará os corpos de Otilie e Eduard. Há, contudo, mais um aspecto que liga a personagem à cena anterior do lançamento da fundação. Se o pedreiro convida os presentes a assentar, junto com a primeira pedra, uma série de dádivas que testemunharão por eles na posterioridade, o arquiteto é, por sua vez, dono de uma coleção de objetos votivos, oriundos de sepulturas de povos nórdicos, que mostra a Charlotte e Otilie. Na mesma ocasião, apresenta às mulheres um portfólio com diversos desenhos, na maioria das vezes “apenas silhuetas”, que, no entanto, “por serem calcadas sobre as próprias imagens, conservavam integralmente seu caráter antigo”. “De todas estas figuras”, diz o narrador, “brotava a presença mais pura da vida” e continua:

O fato mais corriqueiro tinha ali algo de celestial, e a atitude ritualística parecia bastante adequada à natureza de cada um.

Para uma tal região, a maioria olha de certo como para uma remota idade de ouro um paraíso perdido. (Id.: 120, tradução modificada)<sup>12</sup>

É com estas imagens ancestrais-originais (*Urbilder*) que o arquiteto ornamentará a capela e são elas que olharão para os restos mortais de Eduard e Otilie no final do romance.

Com a sua posição ambígua entre artista e diletante e por sua índole de colecionador, o arquiteto remete evidentemente ao próprio poeta, que não só tinha uma opinião decididamente menos negativa sobre o diletantismo do que Schiller, figurando em diversos campos, notadamente no da pintura, ele mesmo entre os diletantes, como era dono também de uma famosa e famigerada coleção de objetos. Benjamin, aliás, menciona a mania de Goethe, agravada com a idade avançada, de achar de extrema importância cada medalha recebida, cada pedacinho de granito por ele presenteado, de ter todo e qualquer objeto por “notável, maravilhoso, incalculável”, justamente nas

---

ausgeführte Monumente, nicht einzeln und zufällig ausgesät, sondern an einem Ort aufgestellt, wo sie sich Dauer versprechen können.“ (GOETHE 1998: 513)

<sup>12</sup> “Das gemeinste was geschah hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen. [...] Nach einer solchen Region blicken wohl die meisten wie nach einem verschwundenen Paradiese hin. (GOETHE 1998: 516)

páginas em que discorre sobre o medo da morte do poeta e sobre o seu comportamento quando da ocorrência ou presença desta.

Ora, o já mencionado ativismo de Goethe na hora de enfrentar as crises provocadas pelas perdas não desdenhava do diletantismo, mas desde o princípio a atividade incessante, aquela que caracteriza também o seu *Fausto*, está em sua vida ligada essencialmente ao fazer artístico. Já em 1772, Goethe compreende, em sua resenha ao tratado *As belas artes em sua origem, sua verdadeira natureza e melhor aplicação* (*Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung*), de Johann Georg Sulzer, a arte como antagonismo (*Widerspiel*), originado das “tentativas do indivíduo de se preservar contra as forças aniquiladoras do todo” (GOETHE 1960: 18). Neste momento, a concepção reflete ainda o contexto do *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), cujo conceito enfático de “beleza viva” entendia a natureza em seu todo, isto é, com inclusão de seus aspectos feios e destrutivos, não só como pólo oposto, mas também como principal ponto de referência do fazer artístico. Sessenta anos depois, encontramos, no conselho que o escritor maduro dá “Aos jovens poetas”, a límpida fonte da arte em perigo de se turvar pelas invectivas da vida e como antídoto a atividade em serena renúncia.<sup>13</sup> A arte, e principalmente a literária, já não aparece no final da vida de Goethe subsumida nas premissas de beleza e completude orgânicas. O titanismo juvenil deu lugar a que se poderia chamar de uma “poética da perseverança” (*Poetik der Beständigkeit*), de cotidiana luta por cada um dos fragmentos e em torno da junção da mancha textual. Ou seja, na mediata completude do drama, na incansável tentativa de “dar forma ao informe” (*Formung des Formlosen*), jazem – como nos trajes de Helena e nos restos mortais de Fausto e Otilie, enquanto relíquias de uma “idéia divina” – a possibilidade da metamorfose e o potencial de transcender condicionamento e limitação terrestres. É plausível supor que na aspiração incessante não estava delineada apenas a salvação de Fausto, mas também aquela de seu poeta. No mesmo sentido, Benjamin conclui a primeira parte de seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, dizendo: “Assim vale também para esta vida, como para qualquer vida humana, não a liberdade do herói trágico na morte, mas a salvação na vida eterna.” (BENJAMIN 1991: 154)

---

<sup>13</sup> “[...] die Muse [...] sucht die Gesellschaft des heiter Entsagenden [...]” “[...] a musa [...] procura a companhia daquele que renuncia com serenidade”] (GOETHE 1998, vol. 6: 373).

Theodor W. Adorno observou, em seu ensaio sobre a cena final do *Fausto*, a relação dialética entre renúncia e limitação, por um lado, e transgressão ou abolição dos limites, por outro; entre distância de autor e obra – obra, por sua vez, sempre mediada simbolicamente – e tendência dos poetas de se identificar com a figura fáustica. A questão central do texto de Adorno é evidentemente a salvação do herói no final do drama, um ponto que suscitou tanta controvérsia entre leitores e entre estudiosos. O filósofo é decidido na questão. Nem o famigerado subjuntivo na hora do pacto-aposta, nem tampouco a aspiração incessante, marcada ou não pela renúncia, são suficientes para salvar o protagonista. Fausto não adquiriu direito algum, mas depende, sim, de misericórdia e clemência divinas.

Não só as figuras e imagens no final do *Fausto* sugerem que Adorno provavelmente tem razão, imagens que, ao mesmo tempo que remetem a, independem de e transcendem qualquer ortodoxia cristã. As próprias linhas finais de *As afinidades eletivas* indicam que a convicção do direito adquirido à permanência, de que Goethe fala a Eckermann, não devia ser constante nem exclusiva. Por vezes, e com o passar do tempo mais frequentemente, deve ter sido antes uma esperança, esperança que não menosprezava a dependência da mercê alheia. O poema “Urworte. Orphisch”, aliás, inicia com a convicção demoníaca de que nenhum tempo e nenhum poder possa despedaçar a forma cunhada que se desenvolve viva e termina por invocar Elpis e a esperança de atravessar éones.

Que esta forma mais abrangente da renúncia, que consiste no reconhecer da necessidade e no ato de confiar-se a mercê alheia, não compreende apenas uma mercê transcendente, decorre, entretanto, de uma outra passagem d’ *As afinidades eletivas*. No segundo apontamento de seu diário, Ottilie registra uma observação do arquiteto que lhe parece digna de nota: “Tanto no artesão como no artista plástico pode-se perceber, com a maior clareza, que o ser humano tem menor capacidade de se apropriar daquilo que justamente lhe é próprio. As suas obras o abandonam, como os pássaros o ninho em que foram chocados.” (GOETHE 2008: 125)<sup>14</sup> Em sua alusão ao papel do público leitor, o trecho pode ser relacionado à famosa última carta de Goethe a Wilhelm v. Humboldt,

---

<sup>14</sup> Wie am Handwerker so am bildenden Künstler kann man auf das deutlichste gewahr werden, daß der Mensch sich das am wenigsten zuzueignen vermag was ihm ganz eigens angehört. Seine Werke verlassen ihn, so wie die Vögel das Nest worin sie ausgebrütet worden. (GOETHE 1998: 522)

em que o poeta justifica a sua decisão da lacrar a segunda parte do *Fausto* e de não mais publicar a conclusão da tragédia em vida:

Há já sessenta anos que, na minha mocidade, a concepção do *Fausto* surgiu-me clara desde o princípio, embora a sequência fosse menos pormenorizada. Deixei que a intenção caminhasse sempre vagarosamente a meu lado, realizando, uma por uma, só as passagens que no momento me pareciam mais interessantes, de forma que na segunda parte ficaram lacunas para ligar com o restante, por meio de um interesse regular. Aqui, porém, é que surgiu a grande dificuldade de atingir por intenção e caráter aquilo que na verdade devia pertencer somente a voluntária e ativa natureza. Mas não seria bom que se não o conseguisse, depois de uma longa vida de meditação e atividade; e não sinto receio que me distingam o velho do novo, o recente do precoce; o que então deixamos aos futuros leitores para favorável verificação.

É evidente que me daria infinita alegria dedicar e comunicar aos meus queridos, gratamente reconhecidos e dispersos amigos, ainda em minha vida, estes gracejos de intenção muito séria, e poder conhecer as suas reações. Mas os tempos são tão absurdos e confusos que me convenço de que os meus honestos e prolongados esforços por esta construção estranha viriam a ser mal compensados, ser arrastados para a praia em destroços de naufrágio e cobertos logo pelas dunas das horas. (GOETHE 1987, IV, 49: 282-283)<sup>15</sup>

Ou seja, até mesmo a soma da existência criadora de Goethe depende da clemência, depende da benevolência de um público que o poeta às vezes julgava capaz de suprir as lacunas entre as partes autônomas do *Fausto*, por conta de instrução e experiência cada vez mais universalizadas, mas que em outros momentos queria fustigar com os fragmentos do seu “saco de Walpurgis”. O autor diz não ter medo que este público desfaça, por falta de juízo, a unidade do drama, lograda a custo, e destrinque o velho do novo. Mas, a final de contas, não quer ou não ousa proceder à prova. Através da derradeira abdicação, da renúncia do imenso prazer de oferecer ainda em vida os

---

<sup>15</sup> Es sind über sechzig Jahre, daß die Konzeption des *Faust* bei mir jugendlich, von vorneherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag. Nun hab' ich die Absicht immer sachte neben mir hergehen lassen, und nur die mir gerade interessantesten Stellen einzeln durchgearbeitet, so daß im zweiten Teil Lücken blieben, durch ein gleichmäßiges Interesse mit dem übrigen zu verbinden. Hier trat nun freilich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwilligen, tätigen Natur allein zukommen sollte. Es wäre aber nicht gut, wenn es nicht auch nach einem so lange tätig nachdenkenden Leben möglich geworden wäre, und ich lasse mich keine Furcht angehen, man werde das Ältere vom Neueren, das Späte vom Früheren unterscheiden können; welches wir dann den künftigen Lesern zur geneigten Einsicht übergeben wollen.

Ganz ohne Frage würd' es mir unendliche Freude machen, meinen werten, durchaus dankbar anerkannten, weitverteilten Freunden auch bei Lebzeiten diese sehr ernststen Scherze zu widmen, mitzuteilen, und ihre Erwidernng zu vernehmen. Der Tag aber ist wirklich so absurd und konfus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und vom Dünen schutt der Stunden überschüttet werden (GOETHE 1987, IV, 49: 282-283)

gracejos de intenção muito séria aos amigos e de ouvir a sua réplica, transparece a força do fragmento: Goethe vislumbra os destroços da sua vida-obra jazer, cobertos pelos escombros das horas, na praia da história literária. Ou, para dizê-lo com as palavras do diário de Ottilie: “Assim como sobre os homens, também sobre os monumentos, o tempo não abdica de seu direito” (GOETHE 2008: 122, tradução modificada)<sup>16</sup>.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Zur Schlußszene des Faust. In: \_\_\_\_\_. *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, 129-138.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Supervisão e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Goethes Wahlverwandschaften*. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe*. Stuttgart, Reclam, 1994.
- GÖRNER, Rüdiger. *Goethe. Wissen und Entsagen – aus Kunst*. München, Iudicium, 1995.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *As Afinidades Eletivas*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo, Nova Alexandria, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Aus den Frankfurter Gelehrten Anzeigen. Die schönen Künste*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe. Vol. XII. München, C. H. Beck, 1960, 15-20.
- \_\_\_\_\_. *Faust*. Herausgegeben von Albrecht Schöne. In: *Sämtliche Werke*. Vol. 7/1 e 7/2. Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Die Wahlverwandschaften*. In: *Werke*. Vol. 3. Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe. München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten*. In: *Goethes Werke*. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Vol. 44: *Goethes nachgelassene Werke*. Stuttgart; Tübingen, Cotta, 1833, 256–285.
- \_\_\_\_\_. *Werke*. Vol. 6. Versepen, Schriften, Maximen und Reflexionen. Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1998.
- LASCH, Markus. Überwindung des Fragmentarischen durch Entsagen? In: *Pessoas Faust. Fragmente einer subjektiven Tragödie*. Freiburg, Rombach, 2006, 242-273.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.
- \_\_\_\_\_. Versuch über das Tragische. In: *Schriften I*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, 149-260.

Recebido em 29/03/2012

Aprovado em 20/04/2012

<sup>16</sup> Wie über die Menschen so auch über die Denkmäler läßt sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen. (GOETHE 1998: 518)

# A construção do olhar: a *Viagem à Itália*, de Goethe

The Construction of the Look: Goethe's *Italian Journey*

Mirella Guidotti <sup>1</sup>

**Abstract:** This article investigates Johann Wolfgang von Goethe's *Italian Journey*, published in 1816-1817, which reports his travels through the Italian peninsula from 1786 to 1788. More than a reconstruction of his traveling through memories and diaries, the *Journey* stands out as a narrative of a different look towards a piece of art, as a construction of Goethe's aesthetics.

**Key-words:** Goethe; Italian Journey; Aesthetics.

**Resumo:** Investiga-se a *Viagem à Itália* de Johann Wolfgang von Goethe, obra que narra a viagem à península italiana de 1786 a 1788, publicada em 1816-1817. Contudo, mais do que uma reconstrução de sua viagem através das memórias e diários, a *Viagem* importa, antes de mais, como uma narrativa da construção de um novo olhar para com a obra de arte, como a construção da própria estética goetheana.

**Palavras-chave:** Goethe; Viagem à Itália; Estética.

Ja! Das Auge trägt mich nicht!  
Goethe, *Faust*.

O decorrer dos dois anos nos quais Johann Wolfgang von Goethe permaneceu na Itália (1786-1788) concretizou-se, décadas mais tarde (1816-1817), na obra *Viagem à Itália*. No início de sua jornada, sob a data de 6 de setembro de 1786, Goethe registra:

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Capes. Email: mirellaguidotti@gmail.com

Por volta das seis horas da manhã, eu estava em Munique e, depois de doze horas contemplando tudo à minha volta, quero fazer aqui apenas umas poucas observações. Na galeria de pintura, não me senti em casa; tenho, em primeiro lugar, de reacostumar meus olhos às pinturas. São quadros magníficos. Os esboços de Rubens na galeria de Luxemburgo proporcionaram-me grande alegria.

Encontra-se ali também a nobre peça que é o modelo da coluna de Trajano. A base em lápis-lazúli, as figuras, douradas. É sempre um belo trabalho, que se contempla de bom grado.

No salão dedicado à Antiguidade, pude notar bem que meus olhos não estão treinados para a contemplação de tais objetos, razão pela qual não quis perder tempo, demorando-me ali. Muita coisa não me atraiu nem um pouco, sem que eu soubesse dizer por quê (GOETHE 1999: 14).

Acompanharemos aqui a famosa *Viagem*, o que chamaremos de “renascimento” goetheano, processo que leva à constituição da estética do poeta. A própria produção do texto da *Italienische Reise* poderia corroborar esta linha de leitura, pois, não obstante tenha registrado a experiência durante toda a viagem, Goethe se debruça sobre seus apontamentos somente décadas mais tarde, em sua velhice, incorporando, como é necessário supor devido ao longo período que separa a experiência da viagem e a elaboração do relato, transformações aos registros, fazendo surgir assim uma estetização da própria existência. A produção posterior desta *Viagem* indica uma preocupação não satisfeita com o mero relato como registro da experiência, mas sim o desejo de dar ao mundo uma obra acabada, capaz de relatar a trajetória de transformação do narrador. Na carta enviada a Herder de Nápoles, última de sua experiência em terras italianas, quando Goethe já está em viagem de volta, o poeta faz uma alusão à impossibilidade de um relato propriamente dito:

Com muita frequência, porém, as observações revelam seu caráter lacunar, e se, para aquele que a realizou, a viagem parece passar feito um rio, surgindo em sua imaginação como um fluxo constante, sente-se então que um relato propriamente dito é impossível (GOETHE 1999: 497).

Adiante, respondendo calorosamente à ocupação de Herder com a Itália e a Sicília, bem como o interesse pelas leituras de relatos de viagem, Goethe se apressa em dizer que se Herder o tivesse manifestado anteriormente, “[...] teria sido ainda mais diligente do que

fui” (GOETHE 1999: 497), passagem na qual se entrevê a preocupação do narrador de manter o frescor, por assim dizer, de seu relato, não obstante sua publicação tenha ocorrido, como já alertado, somente décadas mais tarde.

A obra constitui, pois, um texto que combina as dicções da escrita de si e da narrativa de viagem, expondo o processo de formação do narrador e o nascimento de uma nova maneira de contemplar a obra de arte, que se propõe, por um lado, comunicar as impressões do viajante, e, por outro, constituir o próprio pensamento estético goetheano, mescla, por sinal, verificável em outros momentos da produção do autor, como, por exemplo, em sua autobiografia *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, para citar o exemplo mais evidente.

As alusões a um Goethe anterior à viagem e a um Goethe posterior à viagem são uma constante. Goethe crê “ter mudado até os ossos” (GOETHE 1999: 173), considera o dia em que chegou a Roma como a data de seu “segundo nascimento, “um verdadeiro renascimento” (GOETHE 1999: 175) e compara as idéias de outrora a “sapatinhos de criança” (GOETHE 1999: 177). No final do primeiro ano da *Viagem*, em 10 de novembro de 1786, Goethe sentencia: “Não estou aqui para gozar a vida a minha maneira; quero dedicar-me às grandes coisas, aprender e formar o espírito antes de chegar aos quarenta anos” (GOETHE 1999: 167). Em 16 de março de 1787 Goethe diz ainda: “[...] mal me reconheço; pareço a mim mesmo uma pessoa totalmente diferente. Ontem, pensei comigo: ‘Ou você era louco antes ou tornou-se agora’” (GOETHE 1999: 247). O nascimento do “novo Goethe” também está presente na nova identidade usada: como um arquiteto em viagem pela Itália, Goethe caminha como um desconhecido, tentando desvencilhar-se de sua fama e, poder-se-ia acrescentar, também de antigas idéias. A *Viagem* narra assim as profundas mudanças no desenvolvimento pessoal e intelectual, a ampla rede de transformações e aprendizados, proporcionada pela experiência direta com as obras de arte em solo italiano, a contemplação dos monumentos do Renascimento e da Antiguidade, mas também a observação acurada da paisagem e plantas, minerais e clima. A *Viagem* é pois, antes de mais, uma viagem ao interior de si mesmo, um relato do processo de construção do próprio narrador, de sua formação, sua *Bildung*.

Trecho exemplar no caminho de formação do narrador encontra-se no balanço feito pelo poeta do quanto aprendera, utilizando a figura do arquiteto como metáfora dos sólidos alicerces, no porvir de sua formação:

O renascimento que me transforma de dentro para fora segue seu curso. Por certo, eu acreditava que fosse aprender de verdade aqui; mas não pensei que fosse ter de voltar à escola primária, que precisaria desaprender, ou verdadeiramente reaprender tanto. Disso já me encontro agora convencido, tendo-me entregado por completo a esse aprendizado, e quanto mais me vejo obrigado a negar a mim mesmo, tanto mais me alegro. Sou como um arquiteto que, desejando construir uma ponte, deu-lhe uma fundação ruim; a tempo, apercebe-se disso e demole o quanto já erguera; busca, então, ampliar e aperfeiçoar seu projeto, dar-lhe alicerces mais seguros e compraz-se já, de antemão, da indubitável solidez da futura construção (GOETHE 1999: 178).

Uma indagação surge: como um texto que, a princípio, retrata somente experiências de viagens, pode constituir o pensamento goetheano sobre a arte, a ponto de o poeta se referir a esta experiência como uma volta à escola primária? Nesse caso, a indicação de algum tipo de resposta parece estar contida na própria pergunta, já que, como se aborda a seguir, a apreciação em ato do objeto de bela arte representará para Goethe quase uma exigência: sobretudo nessa *Viagem*, o órgão que guiará a apreciação da bela arte em sua caminhada pela Itália será, por excelência, a visão, as experiências visuais do espectador – no caso, do autor –, a associação direta com o objeto de arte.

A reflexão sobre a estética goetheana refere-se, portanto, fundamentalmente à percepção sensorial, à primazia da contemplação imanente. Nessa linha, Magali dos Santos MOURA aponta que o processo formativo goetheano

[...] está em íntima e essencial ligação com o desenvolvimento da capacidade sensorial que é para Goethe, em primeira instância, a capacidade visual. Nesse sentido a viagem é uma ode à sensualidade, não só no sentido de se verter ao gozo da visão, mas a entrega ao próprio processo de provocar, sob forma constante, a sensualização da realidade. Goethe estava ocupado em sentir o que está ao seu alcance, revelado pelo olhar (MOURA 2006: 151).

A alusão à importância concedida ao sentido da visão se apresenta também em outras ocasiões. Em *Gespräche mit Goethe*, Goethe teria dito à Eckermann “[...] a objetividade de minha poesia [...] devo à grande atenção e exercício do olhar” (ECKERMANN 1836:

103)<sup>2</sup> e na autobiografia *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, quando Goethe confere uma predominância do sentido da visão sobre os demais: o “[...] olho era entre todos os outros sentidos, o órgão pelo qual eu apreendia o mundo” (cf. GOETHE 1889: 16).

Na *Viagem*, essa noção se manifesta plasticamente através do uso recorrente de verbos que sugerem pela carga semântica, direta ou indiretamente, a importância do sentido da visão, da contemplação direta da obra de arte. Uma “[...] nova vida tem início quando se vê com os próprios olhos aquilo que, em parte, se conhece tão bem, por dentro e por fora” (GOETHE 1999: 149), diz Goethe. Nesta jornada, o poeta alemão fala também em “[...] fidelidade ao propósito de ter os olhos sempre límpidos” (Id.: 159) e afirma: quem com seriedade “[...] põe-se aqui a olhar em torno e tem olhos para ver, há de tornar-se sólido” (Id.). Essa concepção faz-se presente no correr de toda a *Viagem*, como no testemunho de 12 de Outubro de 1786, no qual Goethe diz que se não tivesse iniciado a viagem “[...] teria simplesmente perecido”, a tal ponto em seu espírito o desejo de contemplar com os “[...] próprios olhos esses objetos de arte” havia amadurecido (GOETHE 1999: 116). Poucos dias adiante, Goethe diz ainda:

Quanta alegria e quanta compreensão devo às últimas oito semanas! Mas também meu esforço não foi nada pequeno. Mantenho os olhos sempre abertos e registro bem em minha mente tudo o que vejo. Julgar, não desejo, tanto quanto me é possível não fazê-lo (GOETHE 1999: 143).

Os breves excertos são elucidativos, pois sintetizam exemplarmente a idéia central que importa no presente texto. Após manifestar a alegria e admiração pelos conhecimentos proporcionados pela observação viva das obras de arte antigas e modernas, Goethe atém-se ao modo de conhecer as obras, valendo-se de termos que se referem ao sentido da visão. “Mantenho os olhos sempre abertos”, “registro bem em minha mente tudo o que vejo”, diz Goethe, e, menos explicitamente, quando sugere que a apreciação das obras deveria permanecer, por assim dizer, na retina: “Julgar, não desejo, tanto quanto me é possível não fazê-lo”.

---

<sup>2</sup> “Die Gegenständlichkeit meiner Poesie”, sagte Goethe, “[...] bin ich denn doch jener großen Aufmerksamkeit und Übung des Auges schuldig geworden” (ECKERMANN 1836: 213).

Caminho semelhante encontra-se em *Viagem de um alemão à Itália* (1786-1788), de Karl Philipp Moritz – que, por sinal, encontrou-se com Goethe na Itália – na consideração da obra de arte. Ao considerar uma pintura de Ticiano, MORITZ diz que “[...] o olho deve primeiro se acostumar a ser inteiramente olho, a se comportar com passividade, a não espreitar e a não investigar demasiadamente” a fim de que “[...] se procure o belo, que está aqui imediatamente diante dos olhos, não muito longe no âmbito da fantasia ou mesmo no pensamento” (MORITZ 2007: 35).

Ambos os autores partem, pois, da centralidade da questão do efeito, do sentimento estético gerado no espectador por meio da observação *in loco* das belezas artísticas e naturais, com os sentidos do olfato, visão e tato em alerta para contemplar a obra de arte, as impressões recebidas por meio do aparelho sensorial. O modo de apreciação artística goetheano representa nesse sentido um rompimento com o circuito de mídia de então, no qual a apreciação da arte ocorria somente por meio de cópias, desenhos de arquitetura, tratados e lembranças pessoais. Há assim uma quebra desse circuito: através da valorização da apreciação direta do objeto artístico ocorre uma profunda transformação da percepção, *aisthêsis*, do observador. Como advoga PURDY (2008), Goethe inaugura nesse sentido também uma nova postura na apreciação da bela arte, pois atribui importância à apreciação imanente, ao que surge fenomenicamente, ressaltando que o

[...] local tinha que ser questionado, os comentários críticos desafiados, cada estória antiga que se tenha ouvido sobre o lugar tinha de ser comparada com o que se viu diretamente. Este tipo de investigação pessoal tinha não somente o potencial de mudar o julgamento do espectador, mas também ameaçava reconfigurar fundamentalmente o observador que tão completamente se lançara para dentro do momento estético. Dentro deste novo modo subjetivo, o ceticismo em relação à literatura de turismo forneceu um dos mais fortes motivos para viajar. A desconfiança de toda representação tornou-se um motivo para abandonar o livro e ver por si mesmo, estabelecendo assim o indivíduo que vê como o árbitro definitivo do significado arquitetônico [...]. Enquanto Goethe configura sua motivação dentro da linguagem da experiência imediata, insistindo em sua singularidade, se torna claro no curso de sua viagem que seus julgamentos estão em dívida com os discursos estabelecidos da arquitetura e poética do século dezoito [...], a ordem clássica era menos importante para o século dezoito do que o sentimento evocado por uma construção (PURDY 2008: 58-60).

Como expressa o próprio Goethe na *Viagem*,

[...] louvava o bom gênio por ter-me permitido ver com meus próprios olhos aqueles restos tão bem conservados, uma vez que é impossível transmitir uma idéia deles por meio de qualquer reprodução. E isso porque, no desenho arquitetônico, eles parecem mais elegantes e, na representação em perspectiva, mais grosseiros do que são; é somente quando caminhamos à sua volta e através deles que lhes comunicamos vida de fato; sente-se neles essa vida, e isso é o que pretendeu o construtor [...] (GOETHE 1999: 261).

O encontro imediato com a obra de arte deve ser uma troca entre espectador e objeto contemplado, fazendo da experiência em terra italiana fundamentalmente um processo de conhecer a si mesmo pelo outro, concepção fundamentalmente circular, de solidariedade entre sujeito e objeto. Goethe reconfigura aqui toda uma postura ante o objeto de bela arte, a partir da contemplação direta do objeto artístico pelo observador, já que é através de uma observação empática que a arte terá de ser julgada; com efeito, o juízo de arte será resultado de um intercâmbio entre o objeto artístico e o espectador, pois é através do sentimento gerado no espectador a partir do contato direto com a obra, que se dá o juízo da arte. “Não estou fazendo esta maravilhosa viagem com o propósito de me iludir, mas sim de me conhecer melhor a partir dos objetos que vejo” (GOETHE 1999: 53), diz o poeta-pensador.

Segundo Goethe, para se apreender bem os objetos, não deve ocorrer imposição do sujeito. Como o poeta diz em uma *Máxima*, na “[...] observação da natureza, no maior como no menor, me faço incessantemente a pergunta: é o objeto ou é você, que aqui se exprime?” (GOETHE 1991: 827). Como sugere Goethe, o conhecimento deve construir-se *com* os próprios objetos, na apreciação fenomenal. O espectador tem de deixar a obra de arte surgir diante dele, abandonando-se à contemplação do objeto. Há aqui inversão da contemplação alicerçada apenas na cognição – a apreciação do observador da obra de arte, numa via de mão única – para uma relação interdependente entre sujeito e objeto, uma via de mão dupla entre observador e objeto observado. Diante dessa concepção, não se pode submeter os fenômenos a julgamentos transcendentais pelo sujeito, atribuindo-lhes características que estes não possuem, o que rompe a concepção de conhecimento que possui no sujeito o epicentro do processo

de conhecimento, mesmo porque, aqui, o próprio espectador está em formação, o próprio espectador se transforma e se educa à medida que se entrega à apreciação da bela arte. A esse respeito WERLE aponta que o modo goetheano de pensar a subjetividade está de “[...] acordo com uma certa fenomenologia da produção artística, segundo a qual o artista se coloca num caminho de idas e vindas e sempre é localizado na relação com o objeto que lhe é correspondente e sem o qual ele não é nada” (WERLE 2009: 181).

A obra de arte mesma se apresenta ao observador, antes que qualquer pensamento objetivante intente subjugar-la ou explicá-la, pois o efeito gerado no espectador é traduzido primeiro no sentir que no pensar. Goethe parte do empírico para o conceitual, da atividade investigativa do olhar, da observação fenomênica das coisas, isento de juízos pré-estabelecidos, afastando-se das poéticas de acento normativo, dos conceitos ilusórios habituais. Goethe interpela a permanecermos na retina, a experimentar a obra de arte, aprendendo a arte de olhar, um olhar novo, livre, como que seduzido pela obra. “O fato de eu me ter agarrado e apegado tanto aos objetos propicia-me agora uma inacreditável capacidade de, por assim dizer, tocar a música sem o auxílio da partitura” (GOETHE 1999: 378), diz Goethe.

Goethe não busca, pois, na teoria os instrumentos para a contemplação da arte, o poeta vai às próprias coisas. Em seu percurso de aprendizagem pelas terras italianas, essa concepção se faz sentir na não rara predileção pela experiência direta com as obras em detrimento de seu estudo nos livros, como a relação de Goethe com Palladio, o qual, não obstante seja admirado, é preterido pela comparação da experiência viva com as próprias obras de arte. Em 8 de Outubro de 1786, por exemplo, ao contemplar peças da Antiguidade na casa Farsetti, Goethe relata:

Muitos desses importantes bustos transportam-me para os magníficos tempos antigos. Infelizmente, porém, percebo o quanto meus conhecimentos são deficientes nesse campo; progredirei, por certo, pois ao menos sei o caminho para tanto. Palladio abriu-o para mim, assim como abriu-me também o caminho para toda a arte e toda a vida (GOETHE 1999: 104).

Semanas adiante, porém, Goethe discorda de seu conselheiro, e manifesta discordâncias com seu até então elogiado mentor, justamente porque Palladio provavelmente não

havia contemplado diretamente o templo de Minerva, o que explica a representação incorreta da obra. Exaltado diante do templo, diz Goethe:

Sim, pois fui mais uma vez obrigado a constatar quão deficiente é a tradição. Palladio, em quem sempre me fiei, apresenta, é certo, um desenho desse templo, mas não há de tê-lo visto pessoalmente, pois assenta-o sobre pedestais de fato, o que confere às colunas uma altura desproporcional, dando origem a um monstro repelente, semelhante ao de Palmira, em vez de um aspecto tranqüilo e adorável, oferecendo satisfação aos olhos e ao intelecto (GOETHE 1999: 138).

Exemplar neste sentido é também o seguinte excerto da *Viagem*:

Interessam-me agora tão-somente as impressões captadas pelos sentidos, e estas livro algum, pintura alguma oferece. O fato é que meu interesse pelo mundo se renova; testo meu poder de observação e examino até onde vão minha ciência e meus conhecimentos, se meus olhos estão limpos e vêem com clareza, quanto posso apreender em meio à velocidade, e se as rugas sulcadas e impressas em meu espírito podem ser de novo removidas. Já neste momento, em que estou por minha própria conta, em que preciso estar sempre atento e presente, dão-me esses poucos dias ao espírito uma elasticidade inteiramente nova; tenho de me preocupar com o câmbio, trocar dinheiro, pagar, fazer anotações, escrever eu próprio, em vez de, como antes, apenas pensar, querer, refletir, ordenar e ditar (GOETHE 1999: 30).

Goethe diz que agora se interessa “tão-somente” pelas “impressões captadas pelos sentidos”, acrescentando ainda que “livro algum”, poderia oferecer. Goethe testa então seu “poder de observação” e interroga “até onde” alcançam sua ciência e conhecimento, se seus olhos podem novamente ver com clareza, por debaixo das “rugas sulcadas e impressas” em seu espírito. Índice do interesse goethiano pelo mundo e pela apreciação direta com as coisas apresenta-se também nas atividades cotidianas enumeradas a seguir, as preocupações com o câmbio, pagamentos e anotações em terra italiana, em contraposição à vida na Alemanha, concentrada nas atividades apenas de “pensar, querer, refletir, ordenar e ditar”. A apreciação nascida da experiência é pois enriquecida pelos olhares, tatos e cheiros, em sutilezas não apreensíveis de outro modo, impossíveis de se converterem em um mero documento abstrato.

A intensa percepção sensualista da fase italiana faz-se presente no lirismo das *Römische Elegien*, originalmente intituladas *Erotica Romana*, publicadas logo após

Goethe retornar da Itália (1788-1790). Na elegia de número VII, tal valorização é exemplar:

O wie fühl' ich in Rom mich so froh! gedenk' ich der Zeiten,  
 Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,  
 Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte,  
 Farb- und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag  
 Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes  
 Düstre Wege zu späh'n, still in Betrachtung versank.  
 Nun umleuchtet der Glanz des helleren Äthers die Stirne;  
 Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.  
 Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gesängen,  
 Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag.  
 Welche Seligkeit ward mir Sterblichem! [...]  
 (GOETHE-AUSGABE 1795: 242)<sup>4</sup>.

O Norte é descrito sempre em tonalidades acinzentadas e opacas – o poema fala em um “cinzento dia”, em um “sombrio e pesado céu que sobre mim se abatia”, em um mundo “sem cor e forma”, no qual “me afundo em observações silenciosas do espírito insatisfeito”. Em contraposição ao norte sombrio, contrapõe-se então Roma, onde o Eulírico sente-se “muito feliz”, e as tonalidades são aqui sempre claras e brilhantes – contrastando visualmente o acinzentado-sombrio do Norte, e Roma, onde há o “brilho do luminoso éter” que lhe “ilumina a face”, no qual “Febo, o deus, excita as formas e cores”, e onde “Brilham as claras estrelas da noite, ressoando ternas canções”. A oposição entre o Norte e Roma se manifesta, pois, através do contraste entre as cores, no contraste entre os elementos da natureza traduzidos numa polaridade, a noite e o dia, o escuro e o claro, a tristeza representada pelos tons acinzentados-escuros do Norte – “graulicher”, “trübe”, “schwer”, “farblos”, “gestaltlos”, “düstre” – e a luminosidade e intensidade de cores em Roma – “helleren” presentes a partir do sétimo verso, também

---

<sup>4</sup> Encontra-se uma tradução em Leoni: “Como em Roma me sinto feliz se penso naquele tempo, quando a luz cinzenta do Norte me envolvia! Sentia que sobre a cabeça a abóbada celeste era obscura e oprimente; e o mundo, sem mais forma e côr, vivia cansado ao meu redor. Ficava a meditar, longe e em silêncio, para espionar os mais tristes caminhos do espírito inquieto. Agora, o relâmpago do ar puro me envolve a fronte e o deus Febo me exalta as cores e as formas. A noite resplandece estrelada, ressoa de doces canções e do alto do céu a lua me ilumina mais que nórdico sol. Quanta alegria divina foi concedida a um mortal! [...]” (GOETHE 1967: 11).

nos verbos e substantivos: “umleuchtet”, “glänzet”, “leuchtet”, “Glanz”, “Äther”, “Formen und Farben” e “sternhell”. A oposição tem seu ápice quando o poeta declara que a lua, em Roma, ilumina mais que o sol nórdico: “Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag”. (Id.)

A plasticidade apresentada na contraposição entre Norte e Roma, poder-se-ia dizer, são índices da valorização de Roma, local por excelência da saudação da vida, da entrega aos sentidos. Em *Viagem à Itália*, a 8 de outubro de 1786, a contraposição entre Alemanha e Itália retorna. Goethe afirma que o olhar do pintor veneziano por certo era privilegiado, pois ele fora educado a ver tudo, desde a infância, com “maior clareza e limpidez”:

É evidente que os olhos se formam em consonância com os objetos que divisaram desde a infância, e, sendo assim, o pintor veneziano há de ver tudo com maior clareza e limpidez do que os outros homens. Nós, que vivemos numa terra ora imunda, ora poeirenta, incolor, a obscurecer qualquer reflexo, muitos até, talvez, em cômodos apertados, não podemos, por nós próprios, desenvolver uma visão assim jubilosa (GOETHE 1999: 102).

Cumprir lembrar que na *Italienische Reise* essa contraposição também se apresenta entre Roma e Caserta. Quando de sua estada em Caserta, Goethe diz: “Se, em Roma, o que se deseja é estudar, aqui se quer apenas viver; esquecemo-nos de nós mesmos e do mundo, e causa-me uma sensação peculiar conviver tão-somente com pessoas dispostas a gozar a vida” (GOETHE 1999: 248-249). Poucos dias adiante, porém, o contraponto torna a ser entre a Alemanha e a Itália, no caso, Nápoles:

Não fosse pela índole alemã e pelo desejo de aprender e fazer sempre mais, em vez de gozar a vida, eu talvez devesse permanecer por mais algum tempo aqui, nesta escola do viver com leveza e alegria, buscando tirar dela maior proveito (GOETHE 1999: 258).

O acento sensualista na apreciação estética goetheana não esbarra, todavia, em uma concepção negativa sobre a possibilidade (e necessidade) de apreender os objetos artísticos. Goethe possui ainda um traço marcadamente científico. Nesse sentido, através do sentido do ver, Goethe não confere somente predominância a um determinado órgão da percepção, como o poeta expressara na autobiografia *Aus meinem*

*Leben. Dichtung und Wahrheit*. A predominância do sentido da visão para Goethe funda, ainda, o modo de conhecer, o conhecimento sensualista do mundo. Na obra *Farbenlehre*, essa concepção de conhecimento é marcante: Goethe diz “O ouvido é mudo, a boca é surda; mas o olho ouve e fala. Nele se reflete de fora, o mundo, de dentro, o homem. A totalidade do interior e exterior se realiza através do olho” (GOETHE 1906: 12).

A ciência estética goetheana se traduz, pois, na procura de um método diverso de apreender a obra de arte, o qual exige ferramentas diferentes, que se dirijam não apenas ao intelecto. Goethe não aceita teorizações que não partam da apreciação da própria obra de arte, porém, um momento posterior é igualmente almejado. A teoria surge a partir do contato com a obra, não antes dela, surge do particular, não do geral. Um método, em resumo, que parte das particularidades (da contemplação imanente), objetivando alcançar uma abstração de outro nível: “Uma vez, porém, visto o objeto, então se poderá com prazer ler e ouvir a seu respeito, pois a isso juntar-se-á a impressão viva; somente aí é que poderá refletir e julgar” (GOETHE 1999: 183), diz Goethe. O poeta avança, assim, no empreendimento de uma teoria de conhecer (e apreciar) o belo, traduzida na possibilidade de apreender cientificamente o Todo nas Partes, temática, por sinal, bastante recorrente na obra goetheana segundo Magali dos Santos MOURA: o “[...] enigma do eterno (divino) contingenciado no instantâneo é um tema sempre recorrente em Goethe e se faz pela saída do momento ligado à singularidade e a ligação a um eterno, atemporal e universal” (MOURA 2006: 121).

A atitude científica goetheana funda-se, portanto, prioritariamente, na observação, ao que se anuncia ao olhar do espectador no primeiro momento, na percepção imediata do objeto artístico, encontrando aqui o sentido etimológico do termo estética, derivada do grego *aisthêsis*, que significa percepção, apreender com os sentidos.

Essa posição já se manifesta, por sinal, em um texto de juventude, *Von deutscher Baukunst*, de 1772, no qual Goethe diz ter a “[...] cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto”, juízo que também sugere o extrapolar do discurso acadêmico, auferido somente nos livros. Assim descreve Goethe a fachada da catedral de Estrasburgo

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 (GOETHE 2008: 43).

O texto *Von deutscher Baukunst* tem assim na impressão imediata da catedral, livre de qualquer juízo aprioristicamente determinado, seu acento: Goethe recusa a apreensão segundo normas abstratas no modo de julgar a arquitetura, a apreensão atenta às regras impostas pela tradição estética, em favor de uma fruição atenta ao efeito emotivo e transformador gerado no espectador. No comentário da obra *Itália*, de Archenholz<sup>2</sup>, esse posicionamento também se manifesta. Goethe diz: “Como se encolhe todo um tal livrinho quando se está aqui, como se o colocássemos sobre carvão em brasa e ele fosse pouco a pouco se tornando marrom, depois preto, as folhas retorcendo-se e virando fumaça” (GOETHE 1999: 172).

Na quinta elegia, a via sensualista também é exemplar:

Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;  
 Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.  
 Hier befolg' ich den Rat, durchblättere die Werke der Alten  
 Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß.  
 Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;  
 Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.

<sup>2</sup> Trata-se da obra *England und Italien*, de Johann Wilhelm von Archenholz, publicada em 1785. Muito lida em sua época, a obra fazia uma comparação entre o comportamento cultural e os modos de vida da Inglaterra e da Itália.

Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens  
 Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?  
 Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,  
 Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand [...]  
 (GOETHE-AUSGABE 1795: 239)<sup>6</sup>.

Nos quatro primeiros versos ressoa já a atmosfera sensualista dessa quinta elegia. O Eulírico, “sente-se feliz em terra clássica”, e com “zelosas mãos” folheia “as obras antigas, observando dia a dia um novo prazer”. Com a chegada de Amor à noite, incitando a “outros afazeres”, a atmosfera sensualista intensifica-se: “me torno somente pela metade douto”, diz o poeta, porém “duplamente me alegre”, equação que sugere a predileção da esfera sensível. Essa sugestão, contudo, não se confirma, já que adiante, as duas instâncias parecem convergir: o poeta pergunta então retoricamente, “e acaso não me instruo com os belos seios e com as formas de seus quadris?” e acrescenta: “então compreendo o mármore finalmente, reflito e comparo, e vejo com olho que sente, sinto com mão que vê”. Há aqui oposição com a mera apreensão cognitiva da obra de arte, privilegiando um intercâmbio entre apreensão intelectual e a apreensão imanente do objeto artístico. O entendimento está unido à sensação, necessita da apreciação direta, do contato com o fenômeno e se conhece através dessa relação, a qual agrega impressão sensorial e pensamento, a perfeita correspondência entre as faculdades intelectuais e a faculdade dos sentidos, a satisfação proporcionada “aos olhos e ao intelecto” (1999: 138), para lembrar novamente Goethe.

A nova apreensão da arte originada com o “renascimento” goetheano exige assim a experiência viva da obra de arte, mediada principalmente pelo sentido do ver. Contudo, segundo Magali dos Santos MOURA, a contemplação imanente da obra de arte e o sentimento decorrente dessa apreciação possui plena validade: a “[...] aparência, o que é captado pelos sentidos liga-se assim à verdade, à essência, ao conceitual e o jogo

---

<sup>6</sup> “Aqui, nesta clássica terra, alegro-me: o mundo antigo e o moderno me falam com doces e claras palavras. Aqui sigo o preceito, e com álcere mão folheando as obras antigas, experimento agora um novo prazer. Mas, de noite, Amor me atrai a outros afazeres: não serei completamente douto, em compensação duplamente me sinto feliz. Não aprendo, talvez, se olho os belos seios ou se modelo ligeiramente com a mão os seus flancos? Só naquele momento compreendo o mármore, reflito, comparo e vejo com olhar que sente e sinto com mão que vê [...]” (GOETHE 1967: 9-10).

entre interior e exterior, entre observador e objeto de estudo é digno de seriedade” (MOURA 2006: 133).

Goethe faz da apreciação sensualista dos objetos artísticos, portanto, o próprio alicerce de seu pensamento estético e possui, nesse sentido, um viés bastante particular: não se caracteriza por uma teoria estética propriamente dita, no sentido de estabelecer regras e juízos *aprioristicamente*; porém, por outro lado, é possível identificar em seus escritos certa constante, a qual sugere que a própria teoria estética goetheana, se assim se pode chamar o pensamento goetheano sobre a arte, se dá por uma via sensualista. Esta, vale lembrar, constituiu-se justamente através das circunstâncias proporcionadas em sua *Viagem à Itália*, através da experiência individual e do contato com o ambiente artístico no qual se situara.

## Referências bibliográficas

- ECKERMANN, J. P. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1823 – 1832*. Leipzig: Brodhaus 1836.
- GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. São Paulo: Cia. Das Letras 1999.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2008.
- \_\_\_\_\_. *Maximen und Reflexionen*. In: *Werke*. Band 17. München, Wien: Carl Hanser 1991.
- \_\_\_\_\_. *Elegias Romanas*. São Paulo: Quaderni della rassegna brasiliana di studi italiani 1967.
- \_\_\_\_\_. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. In: *Werke*. 27 Band. I Abteilung. Weimar: Hermann Böhlau 1889.
- \_\_\_\_\_. *Farbenlehre*. In: *Werke*. 5 Band. II Abteilung. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1906.
- MORITZ, K. P. *Viagem de um alemão à Itália*. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo 2007.
- MOURA, M. dos S. *A Poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo 2006.
- PURDY, D. L. *The Building in Building: Goethe, Palladio, and the Architectural Media*. In: *Goethe Yearbook*. Vol 15, 2008, p. 57-73.
- WERLE, M. A. *Arte e filosofia no Idealismo Alemão*. Barcarolla: São Paulo 2009.
- GOETHE AUSGABE - <http://goethe.chadwyck.co.uk/>

*Recebido em 09/03/2012  
Aprovado em 24/04/2012*

# Linguagem e comunicação na era digital

Language and Communication in the Digital Era

Peter Schlobinski<sup>1</sup>

**Abstract:** The article presents a short overview of the transformation of the media throughout history up to our days and discusses the specific features of digital communication.

**Key-words:** Language, Communication, Media, Digital Era

**Resumo:** O artigo traça um breve histórico das transformações midiáticas ocorridas até os dias de hoje e observa a especificidade da comunicação digital.

**Palavras-chave:** linguagem, comunicação, mídias, era digital

## Introdução dos tradutores

Apresentamos o discurso proferido pelo Prof. Dr. Peter Schlobinski, da Universidade de Hanôver, por ocasião da cerimônia de entrega do Prêmio Konrad Duden, outorgado a ele em março de 2012. Por meio do trabalho de tradução de David Farah, o leitor brasileiro interessado pela língua alemã e pelos temas que a cercam tem a oportunidade de apreciar uma breve introdução à história do

---

1 Professor Titular de Linguística Germânica na Universidade Leibniz de Hannover. Email: peter.schlobinski@germanistik.uni-hannover.de

Agradecemos ao autor e à editora Duden por nos cederem os direitos de tradução para o português na Revista Pandaemonium Germanicum. O texto integral em alemão pode ser encontrado em: Schlobinski, Peter. Sprache und Kommunikation im digitalen Zeitalter. Rede anlässlich der Verleihung des Konrad-Duden-Preises der Stadt Mannheim am 14. März 2012. Mannheim. [= Dudenbeiträge zu Fragen der Grammatik und des Stils, Heft 61]. Disponível em: <http://www.mediensprache.net/de/essays/6/> (16/07/2012)

desenvolvimento tecnológico que, ao longo de diferentes períodos, marcou a forma com que interagimos com a língua.

Peter Schlobinski nasceu em 1954 em Berlim e é professor titular de Linguística Germânica na Universidade Leibniz de Hanôver, no estado alemão da Baixa Saxônia, desde 1995. Estudou Germanística, História e Educação Física na Universidade Livre de Berlim, onde também atuou como assistente de pesquisa entre 1982 e 1987. No período de 1993 a 1995 foi professor titular da cadeira de Linguística Germânica da Universidade de Munique. Em parceria com Jens Runkehl e Torsten Siever, fundou em 1998 o projeto *sprache@web*, que administra o portal de Linguística Midiática <http://www.mediensprache.net/de/>. Suas principais linhas de pesquisa são: Gramática e Didática da língua alemã, Linguística Aplicada, Sociolinguística e Linguística Contrastiva.

Nomeado em homenagem ao filólogo alemão Konrad Duden (1829-1911), o Prêmio Konrad Duden é concedido a germanistas que se destacaram em sua atuação no âmbito da pesquisa ligada à Língua Alemã. Instituído em 1960, o prêmio é entregue a cada dois anos pela cidade de Mannheim (no estado de Baden-Württemberg, sudoeste da Alemanha) em parceria com a Editora Duden, uma das principais editoras da Alemanha voltada para a temática da língua alemã para leigos e especialistas. Desde sua primeira edição, 28 linguistas foram agraciados com o Prêmio Konrad Duden.

O discurso de Peter Schlobinski toma os contornos de um artigo expositivo e também convida o leitor brasileiro a uma breve introdução à história do desenvolvimento tecnológico sob uma perspectiva sociolinguística. Schlobinski retoma a revolução empreendida com a ajuda da invenção da prensa tipográfica de Gutenberg para demonstrar como as atuais transformações tecnológicas associadas ao computador e ao mundo virtual consolidam-se cada vez mais como parte indispensável do cotidiano nesta segunda década do século XXI. Amparado por esse percurso histórico e pela constatação de que a tecnologia digital tornou-se indissociável da forma como as gerações atuais lidam e interagem com a língua e a linguagem, Schlobinski mostra que a interface entre a Linguística e a Informática abre uma vasta gama de oportunidades de pesquisa linguística no âmbito das novas mídias digitais. Ainda que voltado especificamente para a língua alemã, o artigo de Schlobinski permite visualizar como a internet e as tecnologias digitais têm transformado o modo como os falantes utilizam-se da língua e determinam as bases de novos gêneros textuais escritos.

***Tinka Reichmann e David Farah***  
***Universidade de São Paulo***

# Linguagem e comunicação na era digital

Peter Schlobinski

Discurso por ocasião da entrega do Prêmio “Konrad Duden”  
outorgado pela cidade de Mannheim, aos 14 de março de 2012

*Hallo OB<sup>2</sup> und Hi to everybody* – assim poderia começar um *post* em um *blog* ou um *tuíte* sobre o tema *Prêmio Konrad Duden*. E esse enunciado não seria uma evidência para a tese de que a língua alemã esteja em decadência, de que a *linguagem da internet* “há muito se tornou uma dessas variantes de inglês *pidgin*”, como formulado por Juan Luis CEBRIÁN, em 1998, no relatório ao *Club of Rome* sob o título alemão *Im Netz – die hypnotisierte Gesellschaft* [Na rede – a sociedade hipnotizada] (CEBRIÁN 1999: 190):

[...] não o inglês de Shakespeare ou de Joyce, mas um inglês *pidgin* – improvisado e sem regras, exposto à influência de centenas de milhares de jovens, que receberam notas baixas nas aulas de língua estrangeira, pisoteado por hordas prosódicas, sintáticas e gramaticais (Id.: 191).

*Hallo OB und Hi to everybody* – uma saudação informal, breve e concisa, mas totalmente inaceitável para o evento de hoje. Farei, portanto, uma segunda tentativa e, desta vez, de maneira adequada à situação. Excelentíssimo senhor Prefeito, caro senhor Eichinger, caros colegas, honrados convidados, queridos familiares e amigos! É uma grande honra e alegria para mim estar aqui hoje e receber o Prêmio Konrad Duden, e gostaria de unir ao meu agradecimento o meu compromisso pessoal de não perder de vista a aplicabilidade da Linguística – ciência importante para muitos setores da sociedade – e de continuar a fomentar o diálogo com o público leigo interessado em questões referentes à língua. Nesse ponto, seria de praxe, mas também muito tedioso, agradecer a todos aqueles a quem devo meus agradecimentos. Por tal motivo, gostaria de me restringir e de agradecer em primeiro lugar à

---

2 Abreviação de Oberbürgermeister (prefeito). N.d.T.

minha família pelo apoio e também pela indulgência ante as tantas horas em que estive absorto em meus próprios pensamentos. Gostaria de agradecer a meus dois colegas cofundadores do projeto *mediensprache.net*, Siever e Runkehl: sem nosso bom trabalho em equipe nos mundos real e virtual, não existiriam nem inúmeros trabalhos nem o portal sobre a linguagem midiática. E por fim, gostaria de agradecer à cidade de Mannheim e à Editora Duden, bem como ao senhor Eichinger, pelo discurso laudatório extremamente simpático!

Senhoras e senhores, no notório – talvez genial – artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, redigido pelo filósofo Walter Benjamin em 1935 em seu exílio em Paris, o autor afirma:

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN 1977: 141)<sup>3</sup>.*

Com a segunda revolução de Gutenberg, estamos no início de um longo período histórico, uma cesura histórica, em que se reorganiza não apenas nossa percepção sensorial, mas também a produção e a reprodução da comunicação e, com isto, também da linguagem. No momento atual, mergulhamos cada vez mais na era da sociedade digital que se transformará a olhos vistos nos próximos anos, num ritmo muito mais acelerado e dinâmico desde a irrupção da era digital, há quinze anos.

As revoluções midiáticas são uma peça essencial de nossa história e cultura; desencadeavam e ainda desencadeiam dinâmicas no processo da civilização. Com o desenvolvimento da escrita há uns cinco mil anos, quase que simultaneamente pelos sumérios e os egípcios, “a comunicação pode ser preservada” (LUHMANN 1984: 127) e a escrita passou a ser utilizada no comércio, na administração e nas práticas sacras. Por meio disso ocorre um processo de abstração situacional: a comunicação torna-se independente da memória e do aqui e agora dos participantes da interação. Como foi adequadamente formulado pelo sociólogo Niklas Luhmann, “a comunicação separa-se, em seus efeitos sociais, do momento de sua

---

3 NdT: Citado segundo Benjamin, Walter (1996) *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica*. 10ª edição. São Paulo: Brasiliense, p. 169.

primeira ocorrência, de sua formulação”, com a seguinte consequência: “escreve-se para futuras situações nas quais o escritor não necessita estar presente”. (Id.: 128)

A segunda grande revolução midiática inicia-se em meados do século XV com Johannes Gutenberg. A invenção da imprensa moderna aumentou o alcance e a frequência da comunicação escrita à distância com os respectivos impactos sobre as comunidades linguísticas e comunicativas. Em seu trabalho sobre os impactos da imprensa no início da Idade Moderna, Michael GIESECKE (1998) demonstrou que as línguas surgidas na Europa à época da imprensa caracterizam-se, no fim das contas, como diretivas de codificação para o armazenamento e a disseminação de informação nos novos sistemas tipográficos nacionais. Nos termos de GIESECKE (1998: 489), as novas línguas eram denominadas “de forma precisa, de ‘línguas artificiais’ (Schottel<sup>4</sup>) devido ao seu ajuste aos parâmetros técnicos e, em tempos mais recentes, como língua padrão”.

No século XIX, a palavra falada e a imagem tornam-se reproduzíveis do ponto de vista técnico. Com a invenção do aparelho de telefone, a transmissão da fala ocorre por meio de sinais elétricos e as distâncias espaciais reduzem-se, na comunicação entre falante e ouvinte, a um ponto. A fotografia, a gravação sonora e, por fim, o projetor cinematográfico são invenções que tornam a comunicação linguística e imagética reproduzível e que por si mesmas criam novas formas de comunicação e arte, levando enfim à variedade de mídias de massa, que determinou fundamentalmente o desenvolvimento social e cultural do século passado; pensemos apenas no significado do rádio no período do fascismo e da televisão à época do milagre econômico.

À conquista da informação por meio da escrita, da tipografia, da daguerreotipia, da fonografia e da cinematografia segue-se a comunicação pelo computador e pela internet. Mas o que distingue a revolução digital, que se inicia no século XX com o computador, cuja designação em língua inglesa *Electronic Numerical Integrator and Computer* foi usada pela primeira vez em 1946? Quais impactos têm as novas tecnologias da informação e da comunicação sobre a sociedade e a cultura, sobre a comunicação e a linguagem? Quais são as peculiaridades da “comunicação eletrônica” ou ainda “comunicação digital”?

---

4 Justus Georg Schottelius, poeta alemão e gramaticista barroco.

A revolução digital integra todas as conquistas das revoluções midiáticas predecessoras. Multimídia e multimodalidade, convergência de mídias e transmidialidade são conceitos-chave desse processo. Essencialmente, porém, esta “midiamorfose” (cf. ROSNAY 1997: 93ss) leva a um sistema comunicativo integrado e universal, uma “unimídia”, em que o mundo real, o imaginário-ficcional e o virtual fazem referência entre si. E essa “unimídia” globaliza a linguagem e a comunicação em uma nova qualidade. Ela torna a comunicação livremente conversível; a moeda são *bits* e *bytes*. Assim como o dinheiro é um meio de troca, a diferença entre os algarismos zero e um é a chave para representar qualquer informação numa forma específica, a saber: digital. E, dessa maneira, toda informação e, conseqüentemente, toda informação linguística pode ser convertida de A para B. Assim formula Joël de ROSNAY, biólogo e cientista da computação francês, em seu livro visionário *Homo symbioticus* (trad. alemã 1997: 93): “a digitalização permite o processamento de informações (áudio, imagem, texto, *software*) com uma única linguagem universal, com uma espécie de esperanto do maquinário da comunicação.” Permitam-me ilustrar a relevância deste “esperanto do maquinário da comunicação” destacando alguns poucos exemplos.

*Cenário -10<sup>2</sup>*. Em um artigo intitulado *O século sem fio*, lê-se:

[...] qualquer pessoa terá seu próprio telefone de bolso, por meio do qual poderá se conectar a quem ela quiser [...]. Em todas as partes, ela estará conectada com o restante do mundo, poderá falar e comunicar-se com ele, e o verá – se ela quiser vê-lo –, mesmo se ela estiver a mil pés de profundidade sob a terra ou sob o nível do oceano e poderá ser vista em todo movimento, ainda que no menor deles” (SLOSS 2012: 35).

E ainda se pode ler mais adiante: “qualquer pessoa pode ver com seus próprios olhos todas as celebridades de seu tempo e falar com elas. Sim, talvez também seja ainda inventado o aparelho por meio do qual se possa lhes apertar a mão e sentir este aperto de mão” (idem, p. 44). Essas linhas não foram retiradas de um rascunho da Apple, mas de um artigo do jornalista norte-americano Robert Sloss no volume *O mundo daqui a 100 anos*, de 1910, que foi republicado em 2010 com grande sucesso. A interconexão tecnológica e a disponibilidade comunicativa de tudo e todos, naquela época chamada de “sem fio” e hoje digital, prometiam: ninguém está só, cada um é parte integrante da sociedade interconectada. Mas uma leitura

irônica e dialética dessa citação não permitiria concluir que se torna solitário aquele que está arraigado ou desarraigado nas redes comunicativas marcadas pela tecnologia?

*Cenário 1.* Os senhores estão em seu carro e dão o comando “enviar um SMS para Joschi”. O menu de SMS é iniciado e o programa pede que vocês ditem o texto; os senhores o fazem e o texto é enviado a Joschi como SMS. Joschi esqueceu seus óculos e ativa a leitura em voz alta do SMS por um software instalado em seu *smartphone*. O reconhecimento e processamento de língua falada naturalmente, realizado, por exemplo, pelo software da Apple *Siri* ou o *Via Voice* da IBM, já não constitui um problema técnico, com exceção de algumas fontes de erros interessantes do ponto de vista linguístico. Hoje em dia, o reconhecimento de sons é praticamente livre de erros, assim como a conversão de língua falada em texto escrito, como já testamos uma vez em Hanôver.

*Cenário 2.* Os senhores possuem dicionários antigos em caracteres góticos e desejam disponibilizá-los ao público para fins de pesquisa online. Escaneiam os dicionários, produzindo arquivos de imagem, por um lado, e arquivos de texto, por outro, ao usar um OCR, um software de reconhecimento de caracteres. A seguir, o arquivo de texto é processado com a ajuda de um software de correção. A seguir, colocam os fac-símiles num portal na internet e inserem links para os arquivos de texto armazenados em segundo plano, possibilitando assim uma pesquisa por palavras. Foi assim que meu amigo e colega Michael Dürr e eu procedemos há alguns anos ao digitalizar algumas bibliografias primárias berlinenses e literatura secundária e publicá-las no portal da Biblioteca Estadual Central de Berlim. O reconhecimento de caracteres góticos hoje é padrão, enquanto o reconhecimento de textos manuscritos já está bastante avançado.

*Cenário 3.* Os senhores estão em Tóquio, perdidos no império dos signos. Colocam óculos que podem projetar informações diretamente na retina, com ajuda de um microchip. Focalizam um ideograma japonês no oitavo andar do prédio do outro lado da rua e recebem, em inglês, a informação de que ali se encontra um *cybercafé*. Um olhar sobre o ideograma lhes mostra imagens do café, bem como a lista de preços. Ainda não existe um aplicativo como esse. Entretanto: há pesquisas com óculos de transmissão de dados desde 1968 – e com sucesso. Nesse meio tempo, pesquisadores têm desenvolvido lentes de contato que funcionam como um monitor virtual de retina. Fato é que, por enquanto, tais dados de imagem só podem

ser transmitidos aos olhos de modo embaçado. Essa e outras formas semelhantes de articulação entre o mundo real e o virtual expandem a maneira pela qual se acessa o mundo real, por isso se fala, nesse caso, de uma *augmented reality*, uma realidade aumentada. Hoje em dia, *smartphones* são capazes de identificar prédios, como o Palácio de Mannheim, por meio de GPS, câmera e conexão à internet e, ao fazê-lo, podem buscar as informações relacionadas na Wikipédia. O Google quer lançar ainda este ano seus óculos de realidade aumentada que podem projetar informações diretamente diante dos olhos do usuário e que se baseiam no sistema operacional para terminais móveis, o *Android*. Em tempo: o reconhecimento facial está de tal modo aperfeiçoado que poderemos, num futuro não tão distante, identificar pessoas na rua com auxílio da câmara do celular e, ao mesmo tempo, acessar seus dados armazenados no *Facebook* ou no *Google+*. O exemplo acima e a nova função do *Facebook* chamada *linha do tempo* demonstram que o problema da proteção de dados ganhou dimensões de um problema grande e insolúvel, ao estilo de George Orwell.

*Cenário 4.* Os senhores informam suas coordenadas geográficas ao seu computador e se teletransportam de seu ponto de partida para a Torre Eiffel. Ou ainda, os senhores voam do Palácio de Mannheim para o prédio do *Institut für deutsche Sprache (IdS)*. Ainda impossíveis na realidade, essas duas possibilidades de ir do ponto A para o ponto B (e outras mais) existem, porém, em ambientes virtuais como *Second Life*. Ao chegar à versão virtual do IdS, os senhores encontram um arbusto que conversa com uma galinha d'angola, discutindo questões linguísticas. *Second Life* é um mundo virtual onde os senhores podem encontrar pessoas e conversar, onde aulas e cursos são oferecidos, onde acontecem festas, etc. Numa aula, meu colaborador, Siever, e eu investigamos mais de perto esse mundo com os alunos; investigamos como e sobre o que se comunica; como as relações espaciais são realizadas linguisticamente; qual influência tem a escolha da máscara virtual, o chamado *avatar*, sobre a comunicação. Mas *Second Life* é patético se comparado com os mundos sofisticadamente elaborados das redes virtuais de jogos como *World of Warcraft*. Nesse mundo de jogos, a comunicação em língua escrita se dá em salas de bate-papo e, em língua falada, por meio de fones de ouvido, e aspectos visuais e gestos são igualmente centrais para coordenar as ações. Atualmente, a conexão ao computador ou ao console de jogo via teclado, *joystick* ou fones de ouvido dissolve-se cada vez mais – e aqui, mais uma vez, a pesquisa militar é pioneira.

Capacetes e óculos com visores em três dimensões, luvas com sensores de força e pressão, e até trajes com transmissão de dados, com os quais o corpo inteiro se comunica com o computador e se encaixa perfeitamente em um mundo virtual; todos esses equipamentos desempenham um papel cada vez maior na condução de guerras virtuais, cada vez mais semelhantes às reais. Nesse sentido, já em 1963, o autor de ficção científica Stanisław LEM havia cunhado o conceito de “fantomatização”, tratando-se da “conexão de todos os sentidos do ser humano a um computador, que o ‘fantomatiza’, ou seja, aparentemente o mergulha na realidade fictícia” (LEM 1999: 95).

*Cenário 5.* É o último cenário que quero lhes apresentar e também o mais especulativo. Em uma entrevista ao semanário *Die Zeit*, em 31/12/2003, Niels Birbaumer, diretor do Instituto de Psicologia Médica e Neurobiologia Comportamental da Universidade de Tübingen, respondeu à pergunta “Seremos capazes de ler pensamentos?” da seguinte forma: “É provável. Pelo menos poderemos decodificar pensamentos simples.” E ainda: “Até certo ponto, já o conseguimos hoje: para tanto, medimos os impulsos elétricos diretamente na região das células nervosas e fazemos um programa de computador analisá-los a fim de reconhecer padrões.” Ora, estamos ainda muito distantes da leitura de pensamentos. Entretanto, em 2011, pela primeira vez informações de imagem puderam ser lidas diretamente do cérebro. Com novos procedimentos que têm sido aplicados na neurobiologia e na bioinformática, o processamento e arquitetura da informação linguística podem ser determinados melhor e com mais exatidão. Segmentos das redes neurais podem ser modelados no computador. Ao que tudo indica, conseguiremos neste século decodificar informações linguísticas e também outras informações diretamente do cérebro. No início do ano, pesquisadores da Universidade da Califórnia em Berkeley apresentaram um estudo segundo o qual eles foram capazes de reconstruir, com uma taxa significativa de acerto, quais palavras as pessoas ouviram, apenas pela medição da corrente cerebral. Informações que podem ser decodificadas podem ser também codificadas. Não seria um grande alívio se não precisássemos aprender os caracteres chineses com tanta dificuldade, mas, sim, acessá-los diretamente por meio de um módulo interligado, usando o pensamento? Ou acessar diretamente a Wikipédia usando um comando de pensamento?

Posso muito bem imaginar que muitos dos senhores pensam que isso tudo não passa de mera ficção científica e que talvez deva permanecer assim. E, de fato, a especulação ainda está muito distante da realidade atual. Mas levem em consideração dois fatores: em primeiro lugar, vários pesquisadores de ponta trabalham exatamente com essas questões e outras semelhantes; em segundo lugar, voltem um século atrás e considerem o desenvolvimento exponencial do conhecimento nesse período e os épicos avanços na pesquisa. Não precisamos, entretanto, contemplar o século passado como um todo para visualizar a dinâmica e a velocidade do progresso tecnológico: lembrem-se apenas dos últimos quinze anos de desenvolvimento digital do ponto de vista da Linguística.

Em 1997, quando eu e meus alunos Jens Runkehl e Torsten Siever começamos a analisar e-mails, comunicações em chats e homepages, menos de 5% dos alemães tinham acesso à internet – e, via de regra, usando um modem de 56 kbit/s. Em 2011, o número de usuários da internet perfazem quase 80% da população, e o acesso se dá cada vez mais por meio de terminais móveis. Para muitos jovens, o dia começa ao verificar as atualizações dos amigos no *Facebook* – e o conceito de “amigo” compreende algo diferente daquele cantado na canção *Ein Freund, ein guter Freund* dos *Comedians Harmonists*, datada dos anos de 1930.

No ano de 1998, 86% de todos os *websites* estavam redigidos em inglês. Isso e o empréstimo de conceitos da língua inglesa como *e-mail*, *website*, *chats* e LOL eram motivos para temer um imperialismo estadunidense, pautado na tecnologia, sobre as comunicações, e objeto de debates marcados pelo purismo linguístico. Hoje, menos de 30% dos *websites* estão em inglês; em segundo lugar – quem diria – estão os sites chineses. E a parcela de usuários na internet com o inglês como língua materna é apenas ligeiramente maior do que os que têm o chinês como primeira língua. Não surpreende que os conceitos da língua inglesa advindos da terra-mãe da internet tenham triunfado e ainda triunfem. Um exemplo famoso e interessante da perspectiva da ampliação de significado é o verbo germanizado *googeln*, derivado da ferramenta de busca Google<sup>TM</sup> lançada em 1998. O próprio termo *Google* remete à denominação inglesa para o número  $10^{100}$ , isto é, *googol*. Originalmente com o significado “pesquisar informações na internet usando a ferramenta de busca Google”, o verbo *googeln* foi incorporado pela editora Duden, em 2004, à vigésima terceira edição de seu dicionário,

com o significado ampliado para “pesquisar na internet, em especial no Google”. Por motivos de proteção à marca registrada e possíveis consequências legais por parte da Google, a redação do dicionário Duden alterou, na edição seguinte, a entrada para “procurar na internet com o Google”. No ano passado, o verbo com o significado “buscar” esteve entre os quinze candidatos à “Palavra jovem do ano de 2011”. A ferramenta de busca na internet é uma marca mundialmente tão forte que ela triunfou não apenas na Alemanha. Em japonês, o verbo *googeln* é *guguru*, *guuguru de shiraberu* ou ainda *guugurusuru* e, em coreano, *googlehada*. Os chineses frequentemente incorporam anglicismos à sua língua por meio de derivações fonéticas (*bókè* = *blog*) ou pela transposição de significado (*internet* = *hùliánwǎng*, de *hùlián* ‘conexão elétrica’ e *wǎng* ‘rede’). Quanto ao verbo *googeln*, usa-se simplesmente o verbo em inglês: *Wǒ google yīxià*, *vou dar uma olhadinha no Google*. A globalização linguística não pode ser refreada!

Em 1997, o desenvolvimento da internet ainda se encontrava em fase pós-natal e, na pesquisa linguística, já havia uma porção de publicações sobre fenômenos relacionados à linguagem – dentre elas, vale ressaltar a coletânea editada em 1996 por Susan HERRING *Computer-mediated Communication. Linguistic, Social and Cross-cultural Perspectives*, na qual são oferecidas as primeiras análises, ainda que não muito sistemáticas, da linguagem na comunicação eletrônica. Em nossas análises de corpus, que foram publicadas em 1998 na monografia *Sprache und Kommunikation im Internet*, já se mostram em detalhe os fatores e parâmetros centrais para a variação linguística de formas de comunicação baseadas na internet. Em nenhum outro lugar estes ficam mais evidentes do que em comunicações em chats, que até agora foram as comunicações eletrônicas mais pesquisadas na Linguística e sobre as quais há centenas de publicações.

A comunicação em *chats* é uma forma de comunicação em tempo real baseada na escrita, uma forma específica na qual dois ou mais interlocutores conectados via internet se comunicam de maneira quase sincrônica em uma sala de bate-papo ou em uma plataforma com função de *chat*. O leitor visualiza as mensagens em seu monitor linha após linha; quando muitos usuários conversam entre si, nem sempre é fácil identificar o emissor das mensagens que rapidamente se seguem. *Chats* cotidianos apresentam uma série de características específicas: (1) Via de regra, há desvios das normas ortográficas. Utiliza-se frequentemente a

escrita minúscula, e a escrita com caracteres versais (também chamada de “grito”), serve como forma de ênfase. Erros de digitação não são raros, ao contrário do uso das vírgulas. (2) No plano do léxico, há o uso de gírias e variantes dialetais. Em parte, utiliza-se apenas o dialeto, como demonstram análises realizadas na Suíça. (3) As estruturas oracionais são simples; elipses e construções nominais aparecem com frequência. (4) São utilizadas abreviações específicas, como LOL (*laughing out loud*) ou “rs” (risos). (5) Ícones como os *smileys* são integrados ao texto. (6) Há o uso de onomatopeias, partículas conversacionais (*ahm*) e formas verbais não flexionadas (*seufz*, para *suspiro*). (7) Frequentemente são utilizados pseudônimos ao invés de nomes reais.

Também à guisa de ilustração, não gostaria de deixar de lhes apresentar um pequeno exemplo<sup>5</sup> de uma experiência numa sala de bate-papo. Ele provém da fase de pesquisa de campo de 1997/1998<sup>6</sup>. Eu mesmo conversei, sob o nome Schlobi22, e havia informado previamente meu interlocutor, um estudante de Wolfsburg com o pseudônimo SRabe12328, de que eu sou professor universitário em Hanôver.

Schlobi22: eh, eu sou d Berlim, entao H [Hanôver] tb. naum eh gde coisa  
 SRabe12328: Tá de brincadeira? Nasci em Steglitz.  
 Schlobi22: morei em tempelhof, mas cresci em spandau  
 SRabe12328: até q idade?  
 Schlobi22: vc estudou em B?  
 Schlobi22: ateh os 22 em spandau  
 SRabe12328: Naum , nunca . Comecei a estudar agora .  
 Schlobi22: fiz fu [Freie Universität], bem legal, + lah agora eh meio parado  
 SRabe12328: O que vc faz? Alguma coisa c/ arte?  
 Schlobi22: andei c. meu mustang 68 p dahlem  
 SRabe12328: Legal !  
 Schlobi22: naum, linguística, gramática, essas coisas...  
 SRabe12328: jah tah terminano?  
 Schlobi22: terminando o q?

5 Procurou-se emular na tradução as características específicas encontradas também em salas de bate-papo brasileiras. N.d.T.

6 Mensagens de outros usuários foram excluídas para uma melhor visualização do segmento de discurso. Cf. também Runkehl/Schlobinski/Siever (1998: 88ss.).

Schlobinski, P. – Linguagem e comunicação na era digital

SRabe12328: a facul.  
 Schlobi22: sou professor, jah efetivado  
 SRabe12328: Fala sério. Eu naum to te zuando tbm.  
 Schlobi22: vdd!!!  
 Schlobi22: olha lah o site  
 SRabe12328: ahm ham, e eu sou o papa...  
 Schlobi22: Schlobi vem de Schlobinski  
 SRabe12328: e dai ???  
 Schlobi22: SCHLOBINSKI, Universidade de Hanôver  
 SRabe12328: se naum for vdd, naum fala + ctg...  
 Schlobi22: pq???  
 Schlobi22: e lah eh problema ser prof?  
 SRabe12328: diários?  
 Schlobi22: livros técnicos  
 SRabe12328: sobre línguas...  
 Schlobi22: isso!  
 Schlobi22: sugestao de berlinense: pega o “dicionário de berlinense”  
 SRabe12328: agora vou deixar minha namorada tc.  
 Schlobi22: e aí maja  
 SRabe12328: blz  
 Schlobi22: se eu falasse q sou aluno, td bem, vcs podiam ficar chateados  
 SRabe12328: ei se vc eh professor msm, fala aí uns versos do fausto  
 Schlobi22: “ich sitze hier als alter tor und bin so schlau als wie zuvor”  
 SRabe12328: legal  
 Schlobi22: superlegal rrsrsrs

O chat não termina neste ponto, o jogo de perguntas e respostas ainda continua por mais algum tempo; mas permanece em aberto se foi possível convencer SRabe12328 ou sua namorada. Embora Schlobi22 sempre diga a verdade, parte-se do princípio de que ele esteja mentindo porque parece mais plausível, talvez “porque professores universitários – pelo menos àquela época – normalmente não participam de salas de bate-papo (e se o fazem, não o assumem abertamente)” ou porque “professores universitários não escrevem neste estilo”, etc.

Diferentes parâmetros explanatórios subjazem à maneira como se comunica em salas de bate-papo. (1) Os senhores devem ter percebido que o estilo de escrita é fortemente marcado pelo uso da linguagem oral. Respectivamente, existem efeitos de retroalimentação da língua falada na língua escrita, por exemplo, elisão do *t* final na negação *nicht*. (2) Erros

ortográficos e a escrita minúscula estão diretamente relacionados aos pré-requisitos técnicos. Quem precisa digitar extremamente rápido, comete erros e abre mão do uso da tecla *shift*. Esse fator é ainda mais grave quando o teclado é extremamente pequeno como os de celulares. (3) Aspectos de economia linguística, como os analisados por Torsten Siever em sua tese de doutorado (SIEVER 2011), são de grande valia. O esforço de digitar “Hannover” é simplesmente maior do que o de escrever apenas a letra “H”. (4) Informações não verbais e prosódicas precisam ser compensadas, sendo emuladas por meios grafoestilísticos (^\_^). (5) O repertório linguístico depende do conteúdo dos diálogos, da idade (projetada) e do gênero do interlocutor, da identidade dos papéis, etc. Resumindo: fatores sociolinguísticos desempenham um papel importante e o espaço de variação é estruturado em diferentes dimensões.

O que os linguistas enxergam sob o aspecto da variação e da mudança linguística não raramente é discutido na sociedade como algo deficitário do ponto de vista da língua. Ainda hoje, desvios linguísticos de normas também são objeto de queixas sobre a decadência da língua, sobretudo as ortografias dos registros subpadrão. No início do ano, houve uma grande controvérsia pública sobre a “linguagem esfarrapada” utilizada em *tuítes* e mensagens SMS, que fora desencadeada por uma entrevista do presidente do Conselho Alemão de Ortografia, Hans Zehetmair, à *dpa*<sup>7</sup>, segundo a qual a “literatura em farrapos” de *tuítes* e mensagens SMS comprometeria a competência linguística de gerações inteiras. Um exemplo de “literatura em farrapos” provavelmente seria o seguinte SMS autêntico: “KANN I KURZ B DIR VORBEIKOMMEN? BIN JETZT AM AEGI U STEIG HIER I D NÄCHSTE BAHN<sup>8</sup>” (SCHLOBINSKI et al. 2001: 17) ou o seguinte *tuíte*: “*tazkongress denkt mit: tolle hüpfburg, zuschauen ist bereits anstrengend #tazkongress*” (SCHLOBINSKI/SIEVER 2012). Enviar mensagens SMS ou tuitar são formas muito especiais de comunicação que se caracterizam pela concisão – no máximo 160 ou 140 caracteres, respectivamente. São mensagens curtas para combinar algo, dizer *oi*, relatar algo de maneira marcante e breve, etc. Respectivamente, as mensagens de texto são simples e parcialmente reduzidas. As formas linguísticas são adaptadas ao número de caracteres disponíveis e otimizadas do ponto de vista da linguagem.

7 NdT: Sigla alemã para a Deutsche Presse-Agentur (Agência alemã de imprensa).

8 NdT: Em tradução livre: “Posso dar uma passada aí? Tô no Aegi [Aegidientorplatz] e pego o próximo bonde.”

Os blogs, por exemplo, mostram que os usuários também podem escrever de um modo completamente diferente. Ali se encontram diários *online* cuja constituição linguística é rica e complexa, elaborada especificamente para um círculo potencial de leitores. Nas chamadas *fanfictions*, os jovens seguem os passos dos autores ao dar continuação aos livros de Harry Potter ou de séries de televisão.

No espaço digital encontramos formas de comunicação e mundos textuais muito diversos, e, do ponto de vista da linguagem, o mundo digital é tão colorido e multifacetado como o real. Vale a pena observá-lo atentamente, no mínimo para não nos deixarmos levar por preconceitos e para podermos contestar generalizações com uma opinião fundamentada.

Senhoras e senhores, procurei oferecer-lhes uma pequena introdução à breve história, ao presente e ao futuro da revolução digital. Permitam-me concluir abordando quatro pontos, que tangem questões atuais da pesquisa e que também estudamos em Hanôver.

1. A produção e a recepção de textos transformam-se com as novas tecnologias. Apenas o monitor como área de visualização e a estrutura de hipertexto transformaram a construção de estruturas clássicas da informação como as conhecemos, por exemplo, dos livros. Ligada a isso está a orientação a sistemas de signos imagéticos. Meu colega de Hanôver, Klaus Bayer, formulou há mais de dez anos:

[...] no mais tardar, os textos multimidiáticos das novas mídias e da internet conduzirão a uma redefinição das funções da escrita e da imagem: é possível que, na maioria dos textos informativos, a escrita – nada supérflua, mesmo no futuro – sirva preponderantemente à representação de processos e procedimentos, enquanto objetos e relações no mundo sejam preponderantemente representados por meio de gráficos e imagens” (BAYER 2000: 20).

Um belo exemplo disso encontra-se no website *Pinterest*, uma plataforma de rede social fundada em 2011, que foi classificada pela revista TIME entre os 50 melhores *websites* do último ano. A importância da escrita e do texto em relação à informação imagética nos manterá ocupados a longo prazo, e não apenas na pesquisa.

2. Em crescente medida, a língua falada se estabelece nos meios digitais de comunicação. Isso diz respeito não somente à telefonia pela internet ou a mensagens de voz nos *blogs*, mas também programas de reconhecimento e sintetização de voz desempenham

um papel cada vez mais importante que, relacionados à conversão em texto, podem levar a uma tendência de repadronização na língua escrita.

3. Sistemas dialógicos capazes de produção linguística, os *chatbots*, são cada vez mais aplicados em *websites* de empresas como assistentes de atendimento ou como auxílio à navegação. Mas também são bem sucedidos como tutores de aprendizado à distância ou “conselheiros” psicológicos. Aperfeiçoar a capacidade de comunicação desses programas e também investigar o comportamento dos usuários são tarefas na interface entre Linguística e Informática.
4. Um outro ponto ligado ao conceito de *Web 3.0* é a ampliação da *World Wide Web* para uma “rede semântica”, uma rede em que o significado as informações torna-se aplicável, por exemplo, à busca de informações. Quais relações estruturais, semânticas e contextuais existem entre as unidades de informação e como estas podem ser exploradas como metainformações são questões fascinantes e ainda marcadas por muitos pontos de interrogação.

Senhoras e senhores, como podem ver, há muito que fazer, mas felizmente não hoje à noite. Eu agradeço pela sua atenção e: *see you!* – entretanto, escrito na sigla inglesa *c.u.* – no site [www.mediensprache.net](http://www.mediensprache.net) e/ou depois na recepção. Muito obrigado!

## Referências bibliográficas

- BAYER, Klaus. Thesen zum Verhältnis von Deutschunterricht und Internet. In: *Der Deutschunterricht* (2000) 1, 11-22.
- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main 1977, p. 136-169.
- CEBRIÁN, Juan Luis. *Im Netz – die hypnotisierte Gesellschaft*. Der neue Bericht an den Club of Rome. Stuttgart 1999. [espanhol 1998]
- GIESECKE, Michael. *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt am Main 1998.
- HERRING, Susan C. (ed.). *Computer-mediated Communication*. Linguistic, Social and Cross – cultural Perspectives. Amsterdam 1996.

## Schlobinski, P. – Linguagem e comunicação na era digital

- LEM, Stanisław (1999): “Probleme mit der Phantomatik.” In: *Die Megabit-Bombe*. Essays zum Hyperspace. Hannover 1999. p. 94-100.
- LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme*. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main 1984.
- ROSNAY, Joël de. *Homo symbioticus*. Einblicke in das 3. Jahrtausend. München 1997. [francês 1995]
- RUNKEHL, Jens & Peter SCHLOBINSKI & Torsten SIEVER. *Sprache und Kommunikation im Internet*. Überblick und Analysen. Opladen 1998. [Online: <http://www.mediensprache.net/archiv/pubs/3-531-13267-9.pdf>]
- SCHLOBINSKI, Peter et al. *Simsen*. Eine Pilotstudie zu sprachlichen und kommunikativen Aspekten in der SMS-Kommunikation. Hannover 2001 [Online: <http://www.mediensprache.net/networx/networx-22.pdf>]. (= Networx, Nr. 22. Hannover)
- SCHLOBINSKI, Peter & Torsten Siever. Sprachliche und kommunikative Aspekte in deutschen Tweets. 2012, no prelo.
- SIEVER, Torsten. *Texte i. d. Enge*. Sprachökonomische Reduktion in stark raumbegrenzten Textsorten. Frankfurt am Main 2011. (= Sprache – Medien – Innovationen, Bd. 1).
- SLOSS, Robert. “Das drahtlose Jahrhundert.” In: BREMER, A. (Hg.) *Die Welt in 100 Jahren*. Hildesheim 2012. p. 27-48. [<sup>1</sup>1910, Berlin]

**Tradução: David Farah**  
**Revisão: Tinka Reichmann**

*Tradução aprovada em 17/07/2012*

# Advérbios modalizadores discursivos, advérbios de comentário avaliativos ou palavras modais?

Um estudo comparativo das descrições gramaticais do item lexical advérbio em português e alemão

Discursive Modal Adverbs, Evaluative Comment Adverbs or Modal Words? A Comparative Study on the Grammatical Descriptions of the Lexical Item “Adverb” in Portuguese and German

Janaína Lopes Salgado<sup>1</sup>

**Abstract:** The aim of this article is to present contrastively the different types of grammatical categorization of the lexical item **adverb** in a Brazilian and in two German grammars. It points out the complexity of describing the adverb as a unique grammatical class due to its heterogeneous nature. Three types of grammatical categorization were chosen to illustrate this complexity: discursive modal adverbs (CASTILHO 2010), comment adverbs (DUDEN 2006) and modal words (HELBIG & BUSCHA 2001).

**Key-words:** Grammar; Word Classes; Classification; Adverbs; Modal Words.

**Resumo:** Este artigo apresenta contrastivamente os diferentes tipos de categorização gramatical do item lexical **advérbio** em uma gramática brasileira e em duas alemãs. O objetivo é apontar a complexidade de descrição do advérbio em uma classe única. A característica heterogeneidade do advérbio é exemplificada por três tipos de advérbio: advérbios modalizadores discursivos (CASTILHO 2010), advérbios de comentário (DUDEN 2006) e palavras modais (HELBIG & BUSCHA 2001).

**Palavras-chave:** gramáticas; classes de palavras; classificação; advérbios; palavras modais

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras (Português-Alemão) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Email: jana.ls@usp.br.

[In manchen Grammatiken gleichen die Adverbien]  
„einer Rumpelkammer“, „in die man alle Wörter steckt,  
mit denen man nichts Rechtes anzufangen weiß.“  
(ISAČENKO 1968: 176 *apud* HELBIG & HELBIG 1990: 12)

## 1 Introdução

A categorização do advérbio como classe gramatical é uma questão complexa, dada a heterogeneidade da natureza deste item lexical. No intuito de comparar as categorizações do advérbio em português e em alemão, tomamos por matriz comparativa a *Nova Gramática do português brasileiro* (2010), de CASTILHO. Desta forma, pretendemos estabelecer relações de semelhanças e diferenças de categorização do advérbio considerando o tipo de abordagem adotado nas gramáticas em contraste.

Apresentamos, primeiramente, um breve panorama sobre a classe “advérbio” com definições gerais baseadas nas gramáticas consultadas. A seguir, tomamos o grupo denominado por CASTILHO de “modalizadores discursivos” (2010: 555) para exemplificar a variedade de definições de uma classe tão aberta quanto difícil de delimitar, numa relação inversamente proporcional.

Na maioria das gramáticas, tanto as funções gramaticais intrínsecas quanto as exercidas pelas palavras em usos específicos de comunicação são reconhecidas e agrupadas, de forma arbitrária, em grupos maiores de palavras com características semelhantes entre si, formando categorias gramático-lexicais. A palavra alemã *aber*, por exemplo, é classificada como conjunção por sua função gramatical intrínseca de unir frases coordenadas, mas também exercer, na fala, a função de partícula de atenuação. Assim, para o estudioso de línguas, é importante desenvolver um olhar crítico com relação às teorias gramaticais para entender o porquê dessas classificações aparentemente díspares.

Da sistematização da língua em classes gramaticais pode surgir a dificuldade em se encontrar uma classificação uniforme dos advérbios, como será exemplificado através das gramáticas escolhidas para esta análise.

Uma breve comparação sobre a caracterização do advérbio encontrada em algumas gramáticas brasileiras, tanto as usadas em ambientes escolares quanto as

gramáticas de referência para estudos linguísticos, mostra que muitas delas adotam a caracterização prototípica do advérbio como modificador, sobretudo do verbo.

## 2 Exemplos atualizados e metodologia de busca dos exemplos

O suporte teórico deste trabalho é orientado pela interpretação de três gramáticas, a saber, a gramática brasileira de CASTILHO (2010) e as alemãs DUDEN (2006) e a de HELBIG & BUSCHA (2001), as quais serão comparadas e analisadas no que tange, principalmente, às definições propostas por cada uma para os advérbios modalizadores. Nosso objetivo neste trabalho não é analisar exemplos, mas comparar as classificações presentes nessas gramáticas, de modo que os exemplos listados serão usados apenas pelo seu caráter ilustrativo.

Optamos por escolher exemplos mais atuais para ilustração do caráter heterogêneo do advérbio. Para isso, colhemos exemplos de textos disponíveis em jornais eletrônicos do Brasil e da Alemanha, a saber: os jornais brasileiros *Folha Online* (FOL) e *O Estado de S. Paulo* (EST) e os alemães *Deutsche Welle* (DW) e *Spiegel Online* (SPL), todos sites de grande porte e reconhecimento em suas regiões. As abreviações FOL, EST, DW e SPL indicarão a fonte das frases utilizadas como exemplos neste artigo.

A escolha do meio de busca via internet decorre também, além da facilidade de sua obtenção, da maior probabilidade de ocorrências de “advérbios orientados para o falante”, como são chamados por JACKENDOFF (*Semantic interpretation in generative grammar*. Cambridge: MIT Press, 1972, *apud* CASTILHO 1993: 215), visto a maior interatividade entre locutores e interlocutores num meio notoriamente marcado pela velocidade da divulgação e acesso à informação. Como consequência, a seleção dos textos para publicação na internet é menos rigorosa quanto à forma da linguagem, que se aproxima mais da linguagem oral, diminuindo a distância entre aquele que escreve e seu leitor. A forma da escrita, por essa proximidade entre produtor e receptor do texto, possibilita a maior ocorrência da modalização.

As páginas dos jornais eletrônicos oferecem ferramentas de busca interna, através das quais se podem encontrar artigos ou outros tipos de texto por meio da

inserção de palavras-chave nessas ferramentas. Os advérbios presentes nos exemplos dados pelas gramáticas foram utilizados como palavras-chave nas buscas realizadas nessas ferramentas, na data de 03 de julho de 2011. Além disso, devido à extensão dos resultados obtidos, foi estabelecido aleatoriamente o recorte de datas entre 01 de janeiro a 01 de julho de 2011 inserido nas ferramentas de busca dos jornais, com o intuito de viabilizar a utilização dos resultados. Em seguida, houve uma triagem e seleção dos exemplos dos jornais eletrônicos como substitutos daqueles presentes nas gramáticas.

### 3 O que dizem as gramáticas?

#### 3.1 Classes de palavras

No âmbito da educação escolar, apenas para citar um exemplo de onde a língua é ensinada de forma sistematizada, faz-se necessária uma objetividade maior em explicações de regras e sistemas, não possibilitando, muitas vezes, discussões que poriam em questão a eficiência dessas explicações em relação a um todo avaliado. A forma como as gramáticas de língua são apresentadas nas escolas colabora para certa perpetuação delas como catálogo de definições e regras que tem por objetivo inserir cada objeto em seu devido lugar.

Quanto à classificação das classes de palavras em alguns livros didáticos de Língua Portuguesa, como PRATES (1984: 4-5)<sup>2</sup> ou MARTOS & MESQUITA (1997: 26)<sup>3</sup>, por exemplo, as classes de palavras gramaticais apresentam-se como sendo substantivo, artigo, adjetivo, pronome, numeral, verbo, advérbio, preposição, conjunção e interjeição. De modo geral, essas definições são percebidas como **regras**, sem deixar margem para questionamentos. Dessa forma, não se desenvolve um espaço de discussão entre professores e alunos para possíveis divergências de opinião.

Quatro critérios podem ser utilizados para classificar as palavras, a saber: morfológico, semântico, sintático e discursivo. Além disso, os tipos de palavras são subdivididos em variáveis e invariáveis. Os verbos, por exemplo, pertencem às palavras

---

<sup>2</sup> PRATES, Marilda. “Índice”. In: *Reflexão e ação: língua portuguesa: 5ª série*. São Paulo: Ed. do Brasil, 1984, p. 4-5.

<sup>3</sup> MARTOS, Cloder Rivas & MESQUITA, Roberto Melo. “Conhecendo a linguagem: classes de palavras”. In: *Português Linguagem & Realidade*, 10ª ed, São Paulo: Saraiva, 1997, p. 26.

variáveis e podem ser reconhecidos por características morfológicas (desinência de infinitivo e vogal temática) e semântica (expressão de uma ação). Quanto aos advérbios, há a possibilidade, também, de reconhecê-los morfológicamente, por meio de sufixos, como **-mente** (no português) ou **-lich** (no alemão)<sup>4</sup>, mas há advérbios sem essa característica morfológica (**não, sim, ainda** etc.). Com isso, tomou-se hábito considerar os advérbios como aquilo que não pertence às classes variáveis – substantivos, adjetivos, artigos, pronomes ou verbos –, cujas características morfológicas são mais evidentes.

Os advérbios expandem-se para além da limitação pressuposta pela categorização em classes de palavras, havendo, até mesmo, zonas em que a classificação fica duvidosa, ou até mesmo diferenciada. Como exemplo, citamos o uso da palavra **alto** em contextos diferentes: em “João é *alto*” e “João fala *alto*”, temos o uso do adjetivo **alto** como predicativo do sujeito “João”, no primeiro caso, e como advérbio de modo, no segundo, referindo-se ao verbo *falar*. Neste caso, como isolar a palavra **alto** em uma classificação limitada, sendo que seu uso determina funções diferentes dentro de cada contexto?

Com relação aos advérbios, sua invariabilidade (critério morfológico) e mobilidade considerável dentro das estruturas frasais (critério sintático) permitem que um dos critérios mais adotados para sua classificação seja o semântico (“de modo”, “de negação”, “de intensidade”), embora não se excluam os outros critérios, como o morfológico, exemplificado anteriormente pelo sufixo **-mente**, e o sintático, quando se evidenciam a proximidade espacial do advérbio ao seu escopo ou sua conexão ao verbo da oração. A relação que se estabelece, portanto, é a seguinte: qual dos critérios se sobressai aos outros para que se estabeleça a classificação?

Em CUNHA & CINTRA (2007: 557), fica evidente a classificação dos advérbios pelo critério semântico, quando os autores mencionam a *Nomenclatura Gramatical Brasileira* que subdivide os advérbios em: **advérbios de afirmação, de dúvida, de intensidade, de lugar, de modo, de negação, de tempo, de ordem, de exclusão e de designação**, além de acrescentar que “alguns advérbios aparecem, não raro, modificando toda a oração” (Id.: 556). Somam-se a essas classificações outras presentes

---

<sup>4</sup> O sufixo alemão *-lich* também é formador de adjetivos como, por exemplo, a partir de um substantivo: *Freund* > *freundlich* (amigo > amigável).

em CASTILHO (2010: 542): **advérbios de inclusão** e as “**palavras denotativas**”, como **as de realce, retificação, situação e interrogativos**.

### 3.2 Classificação geral dos advérbios nas gramáticas

Antes de prosseguir com as descrições das três gramáticas eleitas para este trabalho, elencaremos como algumas gramáticas de língua portuguesa abordam a questão da classificação dos advérbios.

Segundo definição de CUNHA & CINTRA (2007: 555), “o advérbio é, fundamentalmente, um modificador do verbo”, podendo-se acrescentar funções privativas como o reforço de sentido de adjetivos ou advérbios, além de poder modificar toda a oração. Compartilhando a mesma abordagem, BECHARA (2003: 287-288) aponta que o advérbio “se refere, geralmente, ao verbo, ou ainda, dentro de um grupo nominal unitário, a um adjetivo e a um advérbio (como intensificadores), ou a uma declaração inteira” e acrescenta o uso de alguns advérbios “em função de modificador de substantivo, principalmente quando este é entendido não tanto enquanto substância, mas enquanto qualidade que esta substância apresenta”, como em “Pessoas **assim** não merecem nossa atenção”.

Também LUFT (2002: 182) define o advérbio como “palavra (...) que se acrescenta à significação de um verbo, de um adjetivo ou de outro advérbio, ou de toda uma frase”.

Em contraste com essas definições, PERINI (2000: 338-340) inicia seu capítulo referente aos advérbios com um subtópico intitulado “Existe uma classe dos ‘advérbios’?” e esta indagação desenvolve-se a partir da afirmação de que “a definição tradicional diz que o advérbio ‘modifica’ determinadas classes (entre as quais o próprio advérbio [...])”. Partindo desse ponto, PERINI desenvolve toda uma reflexão que põe em cheque a classificação tradicional, visto que essa “categoria tradicional (...) encobre uma série de classes, às vezes de comportamento sintático radicalmente diferente”, como a palavra **francamente** que pode ocorrer como intensificador (“Os outros meios que ele propõe são *francamente* elitistas [...]” FOL, 16/06/2011), atributo (“[...] os legisladores republicanos admitiram **francamente** que queriam paralisar a reforma financeira [...])”

FOL, 02/05/2011) ou adjunto oracional (“**Francamente**, acho cedo demais para fazer um julgamento em termos do impacto fora do Afeganistão [...]” FOL, 06/05/2011).

De acordo com a gramática DUDEN (2006: 573)

Frequentemente se tem homônias entre as palavras invariáveis, ou seja, a mesma palavra pode desempenhar funções diferentes e, com isso, pertencer a classes diferentes.<sup>5</sup>

Como é possível apreender, pela afirmação acima, é comum a polissemia em palavras invariáveis, visto que a sua inserção em contextos diferentes pode atribuir a elas funções díspares e, conseqüentemente, fazê-las pertencer a mais de uma classe de palavras. Para exemplificar, veja-se a seguir:

(1) *Außerhalb* der USA ist der Dienst nicht verfügbar. (SPL, 01/07/2011)  
(Preposição)

Fora dos EUA está o serviço não disponível.<sup>6</sup>

**Fora** dos EUA, o serviço não está disponível.

(2) *Er steht außerhalb*, versteht aber doch weit mehr als andere Beobachter im Ausland. (Advérbio) (SPL, 20/06/2011)

Ele está **fora**, entende mas muitíssimo mais que outros observadores no estrangeiro.

Ele está **fora**, mas entende muitíssimo mais que outros observadores no estrangeiro.

Esta situação de homonímia explicitada pela DUDEN provoca um problema com relação a definições de contornos precisos que delimitem fronteiras fixas entre as classes de palavras. Com isso, surgem casos que fogem às definições e regras de uma classe: “Sempre há exceções (*Einzelgänger/Ausnahmen*) e palavras limítrofes (*Grenzgänger*), as quais se encontram entre duas classes, pois estão privadas de uma classificação única”<sup>7</sup> (DUDEN 2006: 573).

<sup>5</sup> Tradução nossa. Citação original: “Besonders häufig kommt es bei den Nichtflektierbaren zu Homonymien, d. h., das gleiche Wort kann unterschiedlichen Klassen angehören.”

<sup>6</sup> Tradução nossa. Todas as orações em alemão utilizadas, a partir desse ponto, serão traduzidas: 1. Literalmente, palavra por palavra e 2. Adaptada ao português; caso ambas as versões sejam iguais, permanecerá apenas uma.

<sup>7</sup> Tradução nossa. Citação original: “Stets gibt es ‘Einzelgänger’ (Ausnahmen) und ‘Grenzgänger’, die zwischen zwei Klassen befinden sich also einer eindeutigen Klassifizierung entziehen.”

Mais especificamente sobre os advérbios, a DUDEN (2006: 575) define-os como um tipo de palavra heterogênea e de difícil definição. A dificuldade para definir a classe de tais palavras pode justificar a tendência das gramáticas a defini-las através de sua exclusão das outras classes pela definição destas últimas. Ou seja, as palavras que não se enquadram nas definições de substantivos, verbos etc., seriam, *grosso modo*, advérbios.

Também a DUDEN faz referência à concepção tradicional de advérbio que remete à sua etimologia de “proximidade ao verbo” (ILARI & BASSO, 2007: 117), reforçando a ideia de uma função de modificador do verbo, embora os advérbios possam modificar outras classes de palavras: “Os advérbios podem modificar, além do verbo, também adjetivos, outros advérbios, substantivos e, não raramente, também uma frase toda”<sup>8</sup> (DUDEN 2006, 575).

Na gramática de HELBIG & BUSCHA (2001: 305), a primeira definição dada aos advérbios não faz referência às classes as quais eles modificam, como as expostas acima, antes uma descrição partindo de sua forma (invariável) e, mais adiante, uma separação de acordo com funções exercidas por eles, como adverbial, predicativa ou atributiva. Além disso, nessa gramática, há uma separação entre os chamados advérbios (*Adverbien*) e as palavras modais (*Modalwörter*) que, na gramática de CASTILHO (2010) e na DUDEN (2006), são classificados como **advérbios**.

Como vemos, embora haja pontos de vista comuns entre muitas gramáticas, não há um total consenso em relação à “classe” advérbio, nem uma definição deste que o limite a uma única classe de palavras quando se comparam gramáticas nacionais entre si e com outras estrangeiras. Essa complexidade torna necessário um estudo que trate a classe advérbio não só em comparação com as outras classes, mas também como classe única.

Por este motivo, optamos por tomar como base teórica para esse artigo o estudo de CASTILHO (2010), fazendo referências, quando pertinente, a um estudo anterior de 1993, reservado aos “advérbios modalizadores” do português. Antes, faremos um breve resumo das concepções de advérbio presentes em CASTILHO (2010), além de compará-las com a gramática DUDEN (2006) e com a gramática de HELBIG & BUSCHA (2001).

---

<sup>8</sup> Tradução nossa. Citação original: “Adverbien können neben dem Verb auch Adjektive, andere Adverbien, Substantive, nicht selten auch den ganzen Satz modifizieren.”

### 3.3 O sintagma adverbial

Iniciaremos com uma delimitação da sequência a ser seguida por este item do capítulo. Seguiremos, primordialmente, o encaminhamento dado por CASTILHO (2010) em seu capítulo “O sintagma adverbial”. Da mesma forma, valer-nos-emos das definições ali presentes.

Segundo as definições tradicionais, o advérbio é tido semanticamente como modificador, principalmente do verbo. No estudo de CASTILHO (2010), a modificação é entendida como predicação, ou seja, há um operador – no caso, o advérbio – que transfere traços semânticos a seu escopo. Mas, além dessa função de predicador, há também advérbios não-predicativos, a saber: os de verificação e os dêiticos, mas eles não serão abordados neste artigo. Para identificar se um advérbio é predicativo ou não, são considerados os níveis semântico, sintático e pragmático.

Quanto à sintaxe, os advérbios podem tomar por escopo tanto o verbo, o adjetivo, outro advérbio, quanto um substantivo (por exemplo, “comer **muito**”, “cansado **demais**”, “cedo **demais**”, “**muito** homem”). Discursivamente, essas palavras podem funcionar como conectivos textuais ou orientadores da argumentação de um texto.

Ainda sob o ponto de vista sintático, os advérbios podem ser divididos em **advérbios de constituinte**, cujo escopo é um constituinte da sentença, e os **advérbios de sentença**, o qual toma toda uma sentença por escopo (CASTILHO, 2010: 544-545). Outra nomenclatura possível para estes termos é a de **adjuntos adverbiais**, para os primeiros, e **adjuntos adsentenciais**, para os segundos, o que confere a esses a característica de estarem movidos para fora da sentença, funcionando como hiperpredicadores (CASTILHO, 2010: 546-547).

Esses dois tipos podem ser diferenciados entre si e identificáveis através de testes como: focalização por **apenas** ou **só**, clivagem por **é que** e interrogação, que identificam os advérbios de constituinte. Se o caso for de um advérbio terminado com o sufixo **-mente**, que não passa por esses testes e é passível de transformação em sentença matriz com o verbo **ser** somado ao adjetivo que está na base do advérbio (adjetivo deadverbial), temos um advérbio de sentença.

Para exemplificar, podemos considerar as duas frases abaixo com os advérbios **francamente** e **infelizmente** (CASTILHO, 2010: 546-547):

(3) Em lugar disso, vamos discutir **francamente** as nossas diferenças. (FOL, 19/04/2011)

Utilizando os testes acima mencionados, temos:

(3.1) [...] vamos discutir **só** francamente as nossas diferenças.

(3.2) [...] **é** francamente **que** vamos discutir as nossas diferenças.

(3.3) [...] vamos discutir francamente as nossas diferenças?

(4) [...] **provavelmente** irá apresentar novos números em novembro. (EST, 03/07/2011)

(4.1) \*[...] **só** provavelmente irá apresentar novos números em novembro.

(4.2) \*[...] **é** provavelmente **que** irá apresentar novos números em novembro.

(4.3) \*[...] provavelmente irá apresentar novos números em novembro?

(4.4) [...] **é** provável **que** irá apresentar novos números em novembro.

Donde concluímos que, nos casos acima, o advérbio **francamente** é um advérbio de constituinte e **provavelmente** é um advérbio de sentença, pois o primeiro passou nos testes e o segundo não, sendo passível de reformulação somente por paráfrase com uma sentença matriz **ser** + **adjetivo deadverbial**.

Ainda sobre a predicação, CASTILHO diferencia os advérbios em três ordens de predicação. Os de primeira ordem predicam uma **categoria lexical referencial**, como um substantivo não deverbial (derivado de um verbo), por exemplo, em “**muito** homem” (CASTILHO 2010: 552).

Os de segunda ordem, ao contrário, predicam uma **categoria lexical predicadora**, como por exemplo, um substantivo deverbial em “**muita** crença”, um adjetivo em “**muito** esperto”, um verbo em “falou **muito**” ou um advérbio em “**muito** demais” (CASTILHO 2010: 552).

Por fim, os de terceira ordem predicam uma sentença, como em “[...] **realmente** não me lembro de quem veio” (FOL 26/06/2011), motivo pelo qual também são chamados de hiperpredicadores. Por serem entendidos como de “predicação mais alta”, podem atuar também como os de “predicação mais baixa”, em que tomam por escopo um constituinte de sentença, embora um predicador de segunda ordem não possa atuar

como de terceira ordem (“ ‘É um indicador **muito** positivo para o terceiro trimestre’, afirmou Marc Prado [...]” (FOL 30/06/2011) / \***Muito** é um indicador positivo [...]).

Os advérbios modalizadores são hiperpredicadores que tomam por escopo toda uma sentença incidindo sobre ela uma avaliação do falante, seja do ponto de vista de um conhecimento prévio dele a respeito da proposição, seja do ponto de vista de sua possível crença quanto à veracidade da proposição ou, ainda, da consideração do conteúdo da proposição, pelo falante, como obrigação, proibição, permissão ou volição.

Com base nessas caracterizações, passaremos para o item seguinte.

### 3.4 Advérbios modalizadores

A partir da década de 1970, como vemos num breve panorama apresentado por CASTILHO (1993: 215), surgiu um grande número de trabalhos voltados à questão dos advérbios. O autor enumera esses estudos dividindo-os de acordo com os critérios adotados pelos teóricos, passando pelas abordagens: sintática dos advérbios discursivos como **advérbios disjuntos ou de sentença** (Sidney GREENBAUM, *apud* QUIRK, R. *et alii*. *A grammar of contemporary English*. Londres: Longman, 1972), pela semântica como **advérbios orientados para o falante** (JACKENDOFF, R. *Semantic interpretation in generative grammar*. Cambridge: MIT Press, 1972); pela elaboração desses últimos por BELLERT (“On semantic and distributional properties of sentential adverbs”. *Linguistic Inquiry*, 8(2): 337-350, 1977), cuja subdivisão delimita os advérbios em **de avaliação, modais, de domínio e pragmáticos**; pela investigação lógico-semântica de BARTSCH (*The Grammar of adverbials*. Amsterdam: North Holland, 1976), que os considera **advérbios sentenciais**. Por fim, temos a classificação de **advérbios modalizadores** de ILARI *et alii* (“Considerações sobre a posição dos advérbios”. In: CASTILHO, A. T. (org.). *Gramática do português falado I: A ordem*. Campinas: Editora da UNICAMP/FAPESP, 1990, 63-141.) sob dois eixos, semântico e sintático.

Como já foi dito, este artigo usará a classificação dos **advérbios modalizadores** como exemplo da variedade de denominações que este tipo de advérbio recebe. Estas palavras, segundo CASTILHO (1993: 217), caracterizam-se por qualificarem o chamado *dictum*, que é o conteúdo da forma de um componente proposicional (sujeito + predicado), segundo o julgamento de seu falante, o chamado *modus*. Esta característica

gera processos nos quais o falante pode apresentar o conteúdo proposicional ou expressar seu relacionamento com ele.

CASTILHO (2010: 553-558) subdivide os modalizadores em três tipos: 1. **modalizadores epistêmicos**; 2. **modalizadores deônticos** e, por fim, 3. **modalizadores discursivos**. Trataremos, agora, de cada um deles mais detalhadamente.

Quanto ao posicionamento desses advérbios, eles se encontram na periferia das sentenças. CASTILHO (2010: 550) enumera quatro posições, donde os modalizadores ocupam a Posição 1, antes da sentença, ou a Posição 2, depois da sentença, como mostra o esquema abaixo (CASTILHO 1993: 227):

Posição 1	Posição 3	Posição 4	Posição 2
_ CO _ MD _ TOP _	[ _ SU _ {V ou N <sup>V</sup> }	_ x _ prep _ y _	_ ANT _ MD
I	I S	S F	]F

**Legenda:**

**Posição 1:** Modalizador à esquerda de S

**Posição 2:** Modalizador à direita de S

**Posição 3:** Modalizador antes ou depois do sujeito

**Posição 4:** Modalizador entre o V (ou nominalização) e seus argumentos

**I:** elementos periféricos à S, à esquerda → CO: conectivos; MD: marcador discursivo; TOP: tópico

**F:** elementos periféricos à S, à direita → ANT: antitópico

**S:** sentença → SU: sujeito; V: verbo; N<sup>V</sup>: nominalização do verbo; x, y: argumentos; prep: preposição; V<sub>lig</sub>: verbo de ligação (N é Adj; N é N; é N)

De forma mais simplificada, podemos esquematizar da seguinte forma:

**Posição 1** [ – Sentença – ] **Posição 2**

### 3.4.1 Modalizadores epistêmicos

Este tipo de modalizador caracteriza-se por expressar uma avaliação do falante sobre o valor de verdade e as condições de verdade da sentença. Este processo subdivide-se em

3 tipos: asseverativos, quase-asseverativos e delimitadores, sendo que este último aparece somente no trabalho de 1993.

No Projeto Nurc, *corpus* do trabalho de CASTILHO (1993), os modalizadores epistêmicos somam 96% da amostra. Dentre esses, 46% são asseverativos, 33% quase-asseverativos e 21% delimitadores.

#### 3.4.1.1 Modalizadores epistêmicos asseverativos

Nessa sorte de modalização, o falante pode apresentar o conteúdo proposicional como uma afirmação (por **realmente**, **naturalmente**, **obviamente**, por exemplo) ou negação (por **de jeito nenhum**, **de forma/maneira nenhuma**, por exemplo).

Essa avaliação mostra um alto grau de adesão do falante à proposição, não dando margens a dúvidas, gerando uma ênfase do conteúdo da sentença. Temos, nesse caso, a chamada necessidade epistêmica que pode ser representada pelo predicador “eu sei com certeza que [sentença]”. Alguns exemplos:

(5) **Naturalmente**, esse título mais parece um oxímoro [...] (EST, 01/07/2011)

(6) **Sem dúvida nenhuma** é um grande jogador [...] (FOL, 07/04/2011)

Dentro da amostra de CASTILHO, 90% dos asseverativos eram afirmativos, enquanto 5% eram negativos.

#### 3.4.1.2 Modalizadores epistêmicos quase-asseverativos

Ao contrário da certeza expressa pelos falantes no item anterior, estes modalizadores expressam uma avaliação sobre o conteúdo proposicional como quase certo, como uma hipótese dependente de confirmação. Neste caso, o falante expressa baixa adesão ao conteúdo da sentença, conferindo a ela uma possibilidade epistêmica, representável pelos predicadores “eu acho”, “eu suponho”, “é provável que”. Alguns exemplos:

(7) **Talvez** deva se perguntar por quê. (FOL, 30/06/2011)

(8) [...] e **possivelmente** sinalizar um novo ataque contra a cidade. (EST, 02/07/2011)

### 3.4.1.3 Modalizadores epistêmicos delimitadores

Esse modalizador aparece, somente no estudo de 1993, como aquele que estabelece limites nos quais o conteúdo da sentença deve ser encarado. Funciona como uma negociação entre os interlocutores a respeito do conteúdo da proposição, sendo parafraseável por “digamos que do ponto de vista X, [sentença]”. Alguns exemplos:

(9) [...] energia e frescor que eu, **particularmente**, acho cativantes. (EST, 30/06/2011)

(10) Na primeira fase, **teoricamente** nosso adversário mais difícil será o Paraguai. (FOL, 20/06/2011)

### 3.4.2 Modalizadores deônticos

Esse modalizador faz com que a sentença que ele predica passe a ser entendida como um estado de coisas que deva acontecer obrigatoriamente. O falante deseja atuar sobre o interlocutor, ao contrário dos modalizadores anteriores que se referem ao conhecimento como crença, dúvida, certeza etc. Outra característica é a possibilidade de expressar, além da noção de obrigação, proibição, permissão e volição.

No Projeto Nurc, estes modalizadores correspondem a 1,5% das ocorrências. Alguns exemplos:

(11) [...] a máquina indicou que não **necessariamente** ele ficaria com a metade das coisas que comprou com sua esposa (FOL, 28/06/2011)

(12) [...] a nova proposta, **obrigatoriamente**, tem de voltar à apreciação dos deputados. (EST, 22/06/2011)

### 3.4.3 Modalizadores discursivos

Nesse último grupo, estão os modalizadores que, contrariamente aos outros dois grupos (epistêmicos e deônticos), deixam a sentença em segundo plano, “verbalizando as reações do locutor (ou do locutor em face do interlocutor) com respeito ao conteúdo sentencial” (CASTILHO, 2010: p.556).

Por representarem a função emotiva da linguagem, são representáveis pelo predicador “eu sinto X (diante de Y) em face de [sentença]” e subdividem-se em dois grupos: modalizadores discursivos subjetivos e intersubjetivos.

No Projeto Nurc, estes modalizadores contam com 2,5% das ocorrências, sendo que, do total de ocorrências dos modalizadores discursivos, 78% correspondem aos subjetivos e 22% aos intersubjetivos.

### 3.4.3.1 Modalizadores discursivos subjetivos

Esses modalizadores expressam os sentimentos que a sentença provoca no locutor. Desta forma, os advérbios orientam-se para dois planos: predicam o locutor e o conteúdo da sentença simultaneamente. Por ser um predicador de terceira ordem, pode ser parafraseado por “eu fico [adjetivo] que [sentença]”, “eu [verbo deadverbial] por [sentença]”, “é (um) [substantivo deadverbial] que [sentença]”. Alguns exemplos:

(13) “**Felizmente**, havia o helicóptero para levá-lo até lá.” (EST, 03/06/2011)

(13.1) **Eu fiquei feliz porque** havia o helicóptero para levá-lo até lá.

(13.2) **É uma felicidade que** havia o helicóptero para levá-lo até lá.

(14) “Chegou o dia, **lamentavelmente**.” (FOL, 13/06/2011)

(14.1) **Eu lamento que** chegou o dia.

(14.2) **É lamentável que** chegou o dia.

### 3.4.3.2 Modalizadores discursivos intersubjetivos

Esses modalizadores também expressam sentimentos, mas do locutor frente ao interlocutor com relação ao conteúdo da sentença. Dessa maneira, são possíveis as paráfrases “eu sinto X diante de você devido a [sentença]”, demonstrando que os escopos desses advérbios são o locutor e o interlocutor do discurso. Alguns exemplos:

(15) Exercer as opções é pouco provável, **sinceramente** (FOL, 20/06/2011)

(15.1) **sou sincero com você a propósito de que** é pouco provável exercer as opções.

(16) [...] **francamente**, o cara é genial! (EST, 03/07/2011)

(16.1) **sou franco com você...** o cara é genial!

### 3.5 Advérbios de comentário ou *Kommentaradverbien*

De acordo com critérios diversos, estes advérbios podem receber outras nomenclaturas: sintaticamente, comportam-se como advérbios, funcionalmente, aproximam-se das “partículas de atenuação” (*Abtönungspartikeln*) que se relacionam com um posicionamento do falante quanto ao conteúdo proposicional, daí provém o nome de “advérbios de comentário” (*Kommentaradverbien*).

Além disso, sendo uma avaliação do falante, também é conhecido como “palavra modal” (*Modalwort*) ou, ainda, como “advérbio de sentença” (*Satzadverbien*), por ter como escopo toda uma sentença (DUDEN 2006: 593).

Quanto a esses advérbios, a nomenclatura adotada pela DUDEN é *Kommentaradverbien*, subdividindo-os em dois grupos de acordo com a forma como a proposição é tomada. Como podemos observar, a gramática DUDEN adota uma nomenclatura voltada para a função exercida pelos advérbios, como comentários do falante acerca de uma proposição.

#### 3.5.1 Advérbios de comentário avaliativos

Nesse grupo, a proposição aparece como fato dado (*Sachverhalt als gegeben vorausgesetzt*), um acontecimento, sobre o qual incide a avaliação do falante (*bewertende Kommentaradverbien*), como no exemplo abaixo:

(17) *Und das gelte leider für alle Politiker [...].* (DW, 26/06/2011)

E isso vale **infelizmente** para todos os políticos [...].

**Infelizmente**, isso vale para todos os políticos [...].

(18) *Bedauerlicherweise heißt die Alternative Krieg.* (SPL, 04/01/2011)

**Lamentavelmente** chama-se a alternativa guerra.

**Lamentavelmente**, a alternativa chama-se guerra.

Nesse caso, o “comentário” do falante recai sobre algo considerado um fato, o “valer” para todos os políticos. Este é avaliado como infeliz. No segundo exemplo, o fato é que a alternativa é chamada de guerra; este é avaliado pelo falante como lamentável.

### 3.5.2 Advérbios de comentário epistêmicos

Nesse grupo, tem-se os chamados advérbios epistêmicos (*epistemische Adverbien*) que dão o grau de probabilidade (*Wahrscheinlichkeitsgrad*) com que se deu ou não um acontecimento, afetando, assim, o valor de verdade da proposição (*Wahrheitsgehalt des Satzes*) adotado pelo falante (*geltungsbezogen*). Este grau de probabilidade percorre uma escala que vai de “conhecido por todos” (“*überaus gewiss*”) a “pouco conhecido” (“*wenig gewiss*”).

(19) *Möglicherweise* werde deshalb am Montag eine weitere Magenspülung folgen, kündigte der Zoo an. (SPL, 25/06/2011)

**Possivelmente** acontecerá por isso na segunda uma outra lavagem estomacal, anunciou o Zoológico.

**Possivelmente** acontecerá, por isso, outra lavagem estomacal, na segunda, anunciou o Zoológico.

Já neste caso, como podemos observar, não se trata de um fato dado sobre o qual recai a avaliação do falante. Se será assim ou não que acontecerá, o fato de haver ou não uma lavagem estomacal, o falante pode somente supor.

### 3.5.3 Outras características

Quanto ao posicionamento destes advérbios, eles podem ocupar tanto o chamado *Vorfeld*, o que seria a Posição 1, segundo a sintaxe alemã, quanto o *Mittelfeld*, Posição 3, situada logo após o verbo que ocupa a Posição 2, segundo o esquema abaixo. O fato de o advérbio poder ocupar a Posição 3 não significa que ele esteja inserido na sentença, como um constituinte dela.

<b>P. 1</b>	<b>P. 2</b>	<b>P. 3, P. 4 ...</b>	<b>P<sub>final</sub></b>
<b>Vorfeld</b>	<b>Verb 1</b>	<b>Mittelfeld</b>	<b>Verb 2</b>
“ <i>Diesen Vertrag</i>	<i>haben</i>	<i>immerhin 160 Staaten</i>	<i>unterzeichnet.</i> ” (DW,
<i>Immerhin</i>	<i>haben</i>	<i>160 Staaten diesen Vertrag</i>	<i>unterzeichnet.</i> 31/05/2011)

Esses advérbios só podem ocorrer em sentenças declarativas (*Aussagesätze*), não aparecendo em sentenças interrogativas (*Fragesätze*), imperativas (*Aufforderungssätze*) ou subjuntivas (*Wunschsätze*).

Por fim, a DUDEN enumera algumas paráfrases que possibilitam a identificação dos advérbios de comentário. Uma delas pode ser a reformulação através de uma *dass-Satz*, frase com conjunção integrante “*dass*”:

(20) *Das ist **sicherlich** richtig.* (SPL, 25/06/2011)

Isso está **certamente** correto.

**Certamente**, isso está correto.

(20.1) *Ich bin **sicher**, **dass** das richtig ist.*

Eu estou **certo**, **que** isso correto está.

Eu estou **certo que** isso está correto.

Outra maneira de identificá-los é que eles não podem ser perguntados (20.2), mas podem ser respostas a perguntas polares (*Ja/Nein-Fragen* ou *Entscheidungsfragen*) (20.4), como em:

(20.2) *\*Wie ist das richtig? – \***Sicherlich**.*

*\*Como está isso correto? – \***Certamente**.*

*\*Como isso está correto? – \***Certamente**.*

Esta frase só seria possível na seguinte formulação:

(20.3) *Für wie wahrscheinlich hältst du es, dass das richtig ist?*

Por quão provável tem você, que isso correto está?

Por quão provável você tem que isso está correto?

(20.4) *Ist das richtig? – **Sicherlich** (nicht). / **Leider** (nicht). / **Vermutlich** (nicht).*

Está isso correto? – **Certamente** (não). / **Infelizmente** (não). / **Provavelmente** (não).

Isso está correto? – **Certamente** (não). / **Infelizmente** (não). / **Provavelmente** (não).

### 3.6 Advérbios versus palavras modais

Na gramática de HELBIG & BUSCHA (2001) temos uma classificação diferente dos advérbios discursivos das expostas até o momento. Para os autores, há diferenças que separam os chamados “advérbios modais” (*Modaladverbien*) das “palavras modais”

(*Modalwörter*). Neste caso, a classificação das palavras modais é feita através de testes e/ou paráfrases opondo-as aos advérbios, ou seja, é uma classificação pela negação do advérbio.

### 3.6.1 Advérbios

Segundo HELBIG & BUSCHA, quanto à forma, os advérbios não são flexionáveis, ou seja, não são conjugáveis nem declináveis. Portanto, eles não possuem terminações independentemente se usados em posição adverbial, predicativa ou atributiva (posposto), pertencendo, assim, à classe de palavras invariáveis (não considerando os advérbios usados atributivamente como adjetivos) (2001: 305).

Somente em casos de comparação, podem ocorrer terminações nos advérbios, como *-er* em *schneller* (mais rápido), no comparativo (*Komparativ*), ou *-sten* em *am schnellsten* (o mais rápido), no superlativo (*Superlativ*) (2001: 305).

Sintaticamente, os advérbios são constituintes frasais, ou seja, têm valor de constituinte frasal (*Satzgliedwert*), podem exercer função adverbial (“*Dort baut der Robotikexperte Frank Kirchner [...] intelligente Roboter [...].*” (DW, 25/06/2011) / Alí constrói o especialista em robôs Frank Kirchner [...] inteligentes robôs [...]. / Alí, o especialista em robôs Frank Kirchner constrói [...] robôs inteligentes [...].), predicativa (*30 Schüler wohnen dort [...].* (DW, 27/01/2011) / 30 estudantes moram ali [...].) ou atributiva (*Der Robotikexperte Frank Kirchner dort baut [...] intelligente Roboter [...].* / O especialista em robôs Frank Kirchner ali constrói [...] robôs inteligentes [...].). Assim sendo, os advérbios são constituintes frasais (*Satzglied*) em função adverbial e predicativa ou parte de um constituinte frasal (*Satzgliedteil*) em função atributiva.

Por fim, semanticamente, os advérbios indicam sob quais circunstâncias um estado de coisas existe ou ocorre, funcionando para situá-lo no espaço e no tempo, assim como dar aos enunciados relações modais e causais.

Dentre todas as subclasses sintáticas e semânticas dos advérbios apresentadas na gramática de HELBIG & BUSCHA, nenhuma faz referência ao tipo de advérbio chamado de modalizadores discursivos por CASTILHO (2010) e de advérbios de comentário pela gramática DUDEN (2006). Ao contrário dessas gramáticas, há um item separado

chamado “Palavras modais como classe de palavra” (*Modalwörter als Wortklasse*) que comportam este tipo de palavra.

No item seguinte, será possível observar que as palavras modais (*Modalwörter*) são definidas através da comparação com a classe dos advérbios, mais especificamente, pela negação do que não é advérbio, portanto, é uma palavra modal.

### 3.6.2 Palavras modais

Neste item, serão expostas as diferenças entre os advérbios e as palavras modais elencadas pelos autores. Antes, faremos uma breve descrição destas últimas de acordo com os critérios morfológico, sintático e semântico: morfológicamente, as palavras modais são invariáveis; sintaticamente, ocupam a mesma posição que os advérbios e, semanticamente, pertencem ao nível da atitude **subjéctiva** do falante com relação ao nível do conteúdo **objectivo** do enunciado, ou seja, à forma do conteúdo proposicional da frase (HELBIG & BUSCHA 2001: 432).

A diferenciação entre os advérbios e as palavras modais, de acordo com o citado acima, partirá, principalmente, do critério sintático, visto que nele se assemelham os dois tipos de palavras. Por isso, justifica-se que já no primeiro parágrafo, os autores optem por começar uma série de comparações entre as palavras modais e os advérbios a partir desse critério. Por ocuparem a mesma posição, pode até ocorrer ambiguidade de sentido no enunciado, como por exemplo<sup>9</sup>:

(21) *Er spricht **bestimmt** mit ihm.*

Ele fala **certamente** com ele. (advérbio)

**Certamente**, ele fala com ele. (palavra modal)

No primeiro significado possível, o advérbio *bestimmt* toma por escopo um único constituinte da frase *mit ihm*. Já na segunda opção, a palavra modal *bestimmt* toma por escopo toda a oração, incidindo sobre ela o posicionamento do falante.

Além disso, os autores apresentam nove diferenças sintáticas entre esses dois tipos de palavras, que serão expostas a seguir.

<sup>9</sup> Não foi possível encontrar ocorrência equivalente para esse exemplo nos jornais eletrônicos.

- (1) Em comparação aos advérbios modais, é possível transformar as palavras modais, através de paráfrase, em uma frase matriz, ou seja, em uma oração principal, na qual a palavra modal é substituída por um item lexical correspondente (verbo, adjetivo ou particípio), seguida por uma *dass-Satz*:

(22) *Sie arbeitet **vermutlich** mit Gruppen zusammen, die Al Kaida nahestehen.*  
(DW 27/06/2011)

Ela colabora **provavelmente** com grupos, que à Al Qaeda estão próximos.

**Provavelmente**, ela colabora com grupos que estão próximos à Al Qaeda.  
(palavra modal)

(22.1) *Man **vermutet**, dass sie mit Gruppen, die Al Kaida nahestehen, zusammenarbeitet.*

**Supõe-se** que ela com grupos, que à Al Qaeda estão próximos, colabora.

**Supõe-se** que ela colabora com grupos que estão próximos à Al Qaeda. (verbo)

(22.2) *Es ist **vermutlich** so, dass sie mit Gruppen, die Al Kaida nahestehen, zusammenarbeitet.*

É **suposto** assim, que ela com grupos, que à Al Qaeda estão próximos, colabora.

Assim é **suposto**, que ela colabora com grupos que estão próximos à Al Qaeda.  
(adjetivo)

(22.3) *Es wird **vermutet**, dass sie mit Gruppen, die Al Kaida nahestehen, zusammenarbeitet.*

É **suposto** que ela, com grupos, que à Al Qaeda estão próximos, colabora.

É **suposto** que ela colabora com grupos que estão próximos à Al Qaeda.  
(particípio)

- (2) Quando há a possibilidade de uma paráfrase também com os advérbios modais, o conteúdo proposicional da frase com palavra modal é apresentado com uma *dass-Satz*, enquanto que, no caso do advérbio, ele é apresentado com uma *wie-Satz* (frase com a conjunção “como”):

(22.4) *Es ist **vermutlich** so, dass sie mit Gruppen, die Al Kaida nahestehen, zusammenarbeitet.*

É **supostamente** assim, que ela com grupos, que à Al Qaeda estão próximos, colabora.

É **supostamente** assim, que ela colabora com grupos que estão próximos à Al Qaeda. (palavra modal)

(22.5) *Es ist **schnell**, **wie** sie mit Gruppen, die Al Kaida nahestehen, zusammenarbeitet.*

É **rapidamente**, **como** ela com grupos, que à Al Qaeda estão próximos, colabora.

É **rapidamente**, **como** ela colabora com grupos que estão próximos à Al Qaeda.  
(advérbio)

- (3) As palavras modais podem ser parafraseadas por uma frase parentética, os advérbios modais não:

(23) *Das globale Klima werde durch die Vorgänge **vermutlich** nicht verändert.* (SPL, 01/07/2011)

O clima global mudaria durante o processo **provavelmente** não.

O clima global **provavelmente** não mudaria durante o processo. (palavra modal)

(23.1) *Das globale Klima werde durch die Vorgänge – wie ich **vermute** – nicht verändert.*

O clima global mudaria durante o processo **provavelmente** não.

O clima global não mudaria durante o processo – como eu **suponho**. (palavra modal)

- (4) As palavras modais podem ser isoladamente respostas a uma pergunta polar de sim ou não (*Entscheidungsfrage*), enquanto os advérbios modais não:

(24) ***Vermutlich** wurden sie von Haien gefressen.* (SPL, 29/06/2011)

**Provavelmente** foram eles por tubarões comidos.

**Provavelmente** eles foram comidos por tubarões.

(24.1) *Wurden sie von Haien gefressen? **Vermutlich**.*

Foram eles por tubarões comidos? **Provavelmente**.

Eles foram comidos por tubarões? **Provavelmente**. (palavra modal)

(25) *[...] und Washington hat ebenfalls stets **pünktlich** bezahlt.* (DW, 26/05/2011)

[...] e Washington pagou do mesmo modo sempre **pontualmente**.

[...] e, do mesmo modo, Washington pagou sempre **pontualmente**.

(25.1) *[...] und hat Washington ebenfalls stets bezahlt? **\*Pünktlich**.*

[...] e pagou Washington do mesmo modo sempre? **\*Pontualmente**.

[...] e, do mesmo modo, Washington pagou sempre? **\*Pontualmente**. (advérbio)

Em compensação, os advérbios modais podem ser respostas a perguntas interrogativas, como as *w-Fragen* do alemão (perguntas com pronome interrogativo iniciado por “w”), enquanto as palavras modais não. Esse tipo de pergunta denuncia os constituintes frasais que fazem parte do componente proposicional que, no caso, aparecem como resposta; como as palavras modais não são um constituinte da frase, elas não podem servir de respostas:

(25.2) *Wie hat Washington ebenfalls stets bezahlt? **Schnell**. / **Pünktlich**. / **\*Vermutlich**. / **\*Leider**.*

Como pagou Washington do mesmo modo sempre? Rapidamente. / Pontualmente. / \*Provavelmente. / \*Infelizmente.

Como, do mesmo modo, Washington pagou sempre? Rapidamente. / Pontualmente. / \*Provavelmente. / \*Infelizmente.

- (5) Geralmente, as palavras modais não ocorrem em orações interrogativas (*Fragesätze*), imperativas (*Aufforderungssätze*) ou subjuntivas (*Wunschsätze*), ao contrário dos advérbios:

(25.3) **Frase interrogativa:** [...] *und hat Washington ebenfalls stets **pünktlich** bezahlt?*

[...] e pagou Washington do mesmo modo sempre **pontualmente**?

[...] e, do mesmo modo, Washington pagou sempre **pontualmente**? (advérbio)

\*[...] *hat Washington ebenfalls stets **vermutlich** bezahlt?*

\*[...] e, do mesmo modo, Washington pagou sempre **provavelmente**? (palavra modal)

(25.4) **Frase imperativa:** [...] *bezahl **pünktlich**!*

[...] pague **pontualmente**! (advérbio)

\*[...] *bezahl **vermutlich**!*

\*[...] pague **provavelmente**! (palavra modal)

(25.5) **Frase subjuntiva:** [...] *würde Washington doch **pünktlich** bezahlen!*

[...] pagasse Washington **pontualmente**!

[...] ah, se Washington pagasse **pontualmente**! (advérbio)

\*[...] *würde Washington doch **vermutlich** bezahlen!*

\*[...] pagasse Washington **provavelmente**!

\*[...] ah, se Washington pagasse **provavelmente**! (palavra modal)

- (6) A negação aparece sempre antes do advérbio e depois da palavra modal, em alemão.

O posicionamento contrário não é possível:

(26) [...] *die meisten Wahllokale hätten **pünktlich** geöffnet [...].* (DW, 18/04/2011)

[...] A maioria dos locais de votação teriam **pontualmente** aberto [...].

[...] A maioria dos locais de votação teriam aberto **pontualmente** [...]. (advérbio)

(26.1) [...] *die meisten Wahllokale hätten **nicht** pünktlich geöffnet [...].*

[...] A maioria dos locais de votação teriam **não** pontualmente aberto [...]. (advérbio)

(26.2) [...] *die meisten Wahllokale hätten vermutlich **nicht** geöffnet [...].*

[...] A maioria dos locais de votação teriam provavelmente **não** aberto [...]. (palavra modal)

(26.3) \*[...] *die meisten Wahllokale hätten pünktlich **nicht** geöffnet [...].*

\*[...] A maioria dos locais de votação teriam pontualmente **não** aberto [...]. (advérbio)

(26.4) \*[...] *die meisten Wahllokale hätten **nicht** vermutlich geöffnet [...].*

\*[...] A maioria dos locais de votação teriam **não** provavelmente aberto [...]. (palavra modal)

Esta negação diferenciada ocorre porque é possível negar o advérbio (que é um constituinte frasal) mas não a palavra modal, isso significa que a negação recai sobre a proposição:

(26.5) *Ich vermute, dass [...] die meisten Wahllokale **nicht** geöffnet hätten [...].*

Eu suponho, que [...] a maioria dos locais de votação **não** aberto teriam [...].

Eu suponho, que [...] a maioria dos locais de votação **não** teriam aberto.

(26.6) *\*Ich vermute **nicht**, dass [...] die meisten Wahllokale geöffnet hätten [...].*

\*Eu suponho **não**, que [...] a maioria dos locais de votação aberto teriam [...].

\*Eu suponho **não**, que [...] a maioria dos locais de votação teriam aberto.

(7) Ao contrário da palavra modal, o advérbio modal pode ser substituído por uma “pro-palavra” (*Prowort*), ou seja, um pronome ou advérbio usado como substituto de um constituinte frasal com a mesma referência de conteúdo como, por exemplo, *so* (assim):

(23.2) *Das globale Klima werde [...] nicht **schnell** verändert.*

O clima global mudaria não **rapidamente** [...].

O clima global não mudaria **rapidamente** [...]. (advérbio)

*Das globale Klima werde [...] nicht **so** verändert.*

O clima global mudaria não **assim** [...].

O clima global não mudaria **assim** [...].

(23.3) *Das globale Klima werde [...] **vermutlich** nicht verändert.*

O clima global mudaria **provavelmente** não [...].

O clima global **provavelmente** não mudaria [...]. (palavra modal)

*\*Das globale Klima werde [...] nicht **so** verändert.*

\*O clima global mudaria não **assim** [...].<sup>10</sup>

(8) Ao contrário dos advérbios, as palavras modais não podem ser utilizadas em frases comparativas (comparativo e superlativo) e dificilmente podem ser coordenadas como, por exemplo, com a conjunção *und* (e):

(23.4) *Das globale Klima werde [...] **schneller** verändert.*

O clima global mudaria **mais rápido** [...].

*\*Das globale Klima werde [...] **vermutlicher** verändert.*

\*O clima global mudaria **mais provavelmente** [...].

<sup>10</sup> Nos exemplos agramaticais (sinalizados com asterisco \*), optou-se por manter somente a tradução literal nos casos em que a agramaticalidade da oração em alemão fosse perdida na sua adaptação para o português (tradução adaptada).

*Das globale Klima werde [...] **schrecklich und schnell** verändert.*

O clima global mudaria **terrivelmente e rapidamente**.

O clima global mudaria **terrível e rapidamente**.

*\*Das globale Klima werde [...] **vermutlich und leider** verändert.*

\*O clima global mudaria provavelmente e infelizmente.

- (9) Ao contrário dos advérbios, as palavras modais não podem ocorrer em frases performativas explícitas, ou seja, em frases que o enunciado realiza a ação do verbo no mesmo momento em que ele é pronunciado (como jurar ou prometer, por exemplo):

(27) *Ich frage dich (hiermit) **nachdrücklich**, was ein erstes Zeichen der Hoffnung ist.* (SPL, 30/05/2011)

Eu pergunto lhe (agora) **expressamente**, qual um primeiro sinal da esperança é.

Eu lhe pergunto (agora) **expressamente** qual é um primeiro sinal da esperança.

(27.1) *\*Ich frage dich (hiermit) **vermutlich**, was ein erstes Zeichen der Hoffnung ist.*

\*Eu pergunto lhe (agora) **provavelmente**, qual um primeiro sinal da esperança é.

\*Eu lhe pergunto (agora) **provavelmente** qual é um primeiro sinal da esperança.

Embora os autores pretendam, através desses testes e paráfrases, evidenciar as diferenças entre os advérbios e as palavras modais, alguns deles (como o de negação, por exemplo) são muito sutis e, provavelmente, um falante brasileiro (ou não-nativo) teria dificuldades para perceber essa nuance sintática.

As palavras modais não descrevem o traço **objetivo** do acontecimento, assim como fazem os advérbios, mas sim, expressam o posicionamento **subjetivo**-modal do acontecimento através do falante, ou seja, não é descrito o modo como se deu o acontecimento, mas a atitude do falante frente a ele.

Elas não são constituintes das frases, nem parte deles, como podem ser os advérbios; desta forma, elas não tomam por escopo apenas um constituinte da frase, mas sim todo o componente proposicional. Os advérbios são predicados condensados (portanto, localizados dentro do componente proposicional), enquanto as palavras modais são operadores de atitude que expressam a avaliação do falante. Isto se torna claro no teste de negação, pois predicados podem ser negados, enquanto operadores não; quando é feita uma paráfrase com oração principal, a negação recai na *dass-Satz* que contém o componente frasal, como apontam os exemplos no item (6). Daí, conclui-

se que as palavras modais não são afirmações, mas **comentários** do falante sobre as afirmações.

Ao contrário dos advérbios, que são predicados condensados (valor de predicado), as palavras modais são frases condensadas que expressam o posicionamento do falante; elas podem aparecer autonomamente, pois têm valor de frase (*satzwertig*).

Os autores ainda subdividem as palavras modais em cinco grupos, de acordo com o modo como é expressado o posicionamento do falante:

- (a) **Indicadores de certeza** (*Gewissheitsindikatoren*): expressam uma opinião sobre o conhecimento quanto ao estado de coisas, como em **sem dúvida** (*zweifellos*), **incontestavelmente** (*fraglos*), **realmente** (*tatsächlich*), etc.
- (b) **Indicadores de hipótese** (*Hypothesenindikatoren*): expressam uma opinião sobre a crença quanto ao estado de coisas, podendo referir-se a três níveis: 1. probabilidade próxima da certeza, como em **certamente** (*sicher*); 2. incerteza moderada, como em **provavelmente** (*vermutlich*); 3. grande incerteza, como em **talvez** (*vielleicht*).
- (c) **Indicadores de distância** (*Distanzindikatoren*): expressam uma opinião distanciada do falante quanto ao estado de coisas, principalmente quando se trata da retomada da fala de terceiros, como em **segundo dizem** (*angeblich*), **incontestavelmente** (*fraglos*), **de fato** (*tatsächlich*), etc.
- (d) **Indicadores de emoção** (*Emotionsindikatoren*): expressam uma opinião emotiva do falante quanto ao estado de coisas, como em **infelizmente** (*leider*), **felizmente** (*erfreulicherweise*), etc.
- (e) **Indicadores de avaliação** (*Bewertungsindikatoren*): expressam uma opinião avaliativa do falante quanto ao estado de coisas, como em **descuidadamente** (*leichtsinnigerweise*), **cuidadosamente** (*vorsichtigerweise*), **absurdamente** (*unsinnigerweise*) etc.

## 4 Comparação entre as caracterizações dos subtipos

As três gramáticas adotam nomenclaturas diferentes para as palavras que exprimem o posicionamento do falante quanto àquilo que ele fala (chamado componente proposicional), a saber: advérbios modalizadores (CASTILHO 2010), advérbios de

comentário (DUDEN 2006) e palavras modais (HELBIG & BUSCHA 2001). Uma das primeiras diferenças – a mais evidente – entre as gramáticas expostas aqui é a disparidade entre a quantidade de subtipos de advérbios modalizadores, de comentário e de palavras modais.

Enquanto a gramática brasileira distribui os advérbios modalizadores em três subtipos principais, os epistêmicos (asseverativos, quase-asseverativos e delimitadores), deônticos e os discursivos (subjativos e intersubjativos), a DUDEN (2006) subdivide-os em dois, os avaliativos e os epistêmicos, e a gramática de HELBIG & BUSCHA (2001) em cinco grupos de palavras modais, os indicadores de certeza, de hipótese, de distância, de emoção e de avaliação.

CASTILHO (2010) define os modalizadores discursivos como hiperpredicadores que tomam por escopo toda a sentença, incidindo a avaliação do falante sobre ela. Enquanto na gramática DUDEN (2006) são os advérbios de comentário que tomam por escopo uma sentença e têm a função de “comentário do falante”, na gramática de HELBIG & BUSCHA (2001) são as palavras modais. Elas são consideradas como uma categoria diferente e fora da que se encontram os advérbios.

No português, a posição sintática dos advérbios modalizadores encontra-se, principalmente, nas periferias das frases. Caso haja um deslocamento dele para o interior da frase, será necessário marcar essa dissociação da frase através de vírgulas, caso contrário, o advérbio poderá tornar-se um advérbio de constituinte. No alemão, as posições dos constituintes das frases são mais fixas, restringindo o posicionamento tanto dos advérbios de comentário quanto das palavras modais às posições *Vorfeld* ou *Mittelfeld* (desde que esteja logo após do verbo).

Com relação aos subtipos que a gramática de CASTILHO (2010) elenca, os chamados epistêmicos possuem o mesmo nome na gramática DUDEN (2006) e, na de HELBIG & BUSCHA (2001), também há dois grupos de palavras modais que se referem ao posicionamento do falante com relação ao grau ou a condição de verdade do conteúdo proposicional. Sendo que os grupos (a) e (b) (veja item 2.3.1.2) aproximam-se dos advérbios modalizadores asseverativos e quase-asseverativos.

Além disso, os advérbios modalizadores delimitadores de CASTILHO (1993) – como matematicamente, cientificamente etc. – são chamados por HELBIG & BUSCHA (2001) de *Einordnungsadverbien*. Eles não são incluídos entre as palavras modais, apesar de funcionarem semelhantemente a elas (são comentários do ponto de vista do

falante e são condensações de frases parentéticas). Porém, qualificam o traço objetivo do acontecimento, assim como os advérbios.

Não foi possível estabelecer uma equivalência entre as três gramáticas quanto aos advérbios modalizadores deônticos. Nem a DUDEN, nem a gramática de HELBIG & BUSCHA (2001) apresentaram algum grupo de advérbios ou palavras modais que se assemelhassem aos deônticos.

Quanto aos modalizadores discursivos, CASTILHO (2010) considera esses advérbios como expressão dos sentimentos que a proposição provoca no locutor, havendo a predicação simultânea de locutor e conteúdo da proposição. Quanto à DUDEN (2006), a definição dada é que eles são uma avaliação do falante sobre um fato já dado como ocorrido. Já a gramática de HELBIG & BUSCHA (2001) considera as palavras modais como “operadores de atitude” que expressam a avaliação do falante, elas são comentários do falante sobre o componente proposicional (definição que se aproxima da proposta pela DUDEN).

A gramática DUDEN (2006) apresenta dois grupos de advérbio de comentário: o primeiro (advérbios de comentário avaliativos) assemelha-se aos advérbios modalizadores discursivos e o segundo aos advérbios modalizadores epistêmicos. Acrescentando-se à comparação a gramática de HELBIG & BUSCHA (2001), seus dois primeiros tipos de palavra modal (indicadores de certeza e de crença) assemelham-se aos epistêmicos das outras duas gramáticas e os dois últimos (indicadores de emoção e de avaliação) aos discursivos e aos avaliativos. O terceiro tipo (indicadores de distância) não equivale, no recorte presente nesse artigo, a nenhum dos tipos presentes em CASTILHO (2010) e na DUDEN (2006).

As três gramáticas propõem testes e paráfrases para identificação dos advérbios modalizadores discursivos (CASTILHO 2010), dos advérbios de comentário (DUDEN 2006) e das palavras modais (HELBIG & BUSCHA), dentre eles, testes de reformulação das frases, possibilitando, até mesmo, a visualização mais direta desses tipos de palavra localizando-se fora do componente frasal ou como frases descondensadas (visto a característica de condensação de frase atribuída às palavras modais). Resumidamente, as semelhanças e diferenças entre os subtipos e suas denominações podem ser esquematizadas e melhor visualizadas na tabela abaixo:

<b>Autores</b>	<b>CASTILHO (2010)</b>	<b>DUDEN (2006)</b>	<b>HELBIG &amp; BUSCHA (2001)</b>
<b>Nome</b>	Modalizador discursivo	Advérbio de comentário	Palavras modais
<b>Definição</b>	Avaliação da classe-escopo (no caso, a sentença) pelo falante		Posicionamento subjetivo do falante. Definição através da negação do advérbio.
<b>Critérios</b>	<b>Morf.</b>	Invariáveis	
	<b>Sint.</b>	Posições periféricas	<i>Vorfeld</i> ou <i>Mittelfeld</i>
	<b>Sem.</b>	Avaliação / comentário subjetivo-modal do falante sobre um acontecimento	
<b>Subtipos</b>	Epistêmicos		Indicadores de certeza, de hipótese
	Deônticos	N/A	N/A
	Discursivos	Avaliativos	Indicadores de emoção e de avaliação
	N/A	N/A	Indicadores de distância

## 5 Considerações finais

Através da comparação exposta nesse artigo pretendeu-se evidenciar as diferenças, bem como as semelhanças, entre gramáticas do português e do alemão quanto a uma classe de palavras que, geralmente, é problemática devido à sua grande abrangência e heterogeneidade.

Esta característica da heterogeneidade tornou-se mais saliente com a exemplificação mais específica através dos advérbios modalizadores discursivos (CASTILHO 2010) em comparação com os advérbios de comentário (DUDEN 2006) e com as palavras modais (HELBIG & BUSCHA 2001). Apesar das semelhanças, nota-se que uma das gramáticas considera esse tipo de palavra como uma classe à parte dos advérbios, assim, considerando-o como um “não-advérbio” (vide forma de definição da classe “palavra modal”).

As diferenças encontradas como, por exemplo, nas subclassificações dos advérbios modalizadores e/ou de comentário e/ou palavras modais servem como

ilustração da arbitrariedade das gramáticas de linguística na classificação em classes de palavras.

Este estudo objetivou apontar as diferenças referentes à classificação do advérbio presentes nas gramáticas. Com o intuito de sistematizar a língua o máximo possível, muitos autores acabam por criar muitas categorias e subcategorias diferentes para o mesmo objeto, como podemos visualizar mais facilmente na tabela presente no item 3.

As gramáticas são o produto de teorias e pontos de vista diversos e, enquanto produto, são utilizadas por consulentes variados, desde alunos de escolas primárias a professores e pesquisadores da linguagem. Visto sua abrangência de público, tais discrepâncias aqui explicitadas podem levar a uma não-compreensão do objeto de estudo, pois, afinal, fica a questão: a palavra x é um **advérbio** ou uma **palavra modal**?

Resumidamente, podemos afirmar que, dependendo do ponto de vista adotado pelo teórico em relação ao objeto, a classificação pode ser diferente. É o que ilustra a tirinha (459) abaixo, que retoma a célebre frase de Saussure quando este afirma que “é o ponto de vista que cria o objeto” (SAUSSURE 1970: 15).



## Referências bibliográficas

- BECHARA, Evanildo. “Advérbio”. In: *Moderna Gramática Portuguesa*, 37ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna 2003, p. 287-288.
- CASTILHO, Ataliba T. de; MORAES DE CASTILHO, Célia Maria. “Advérbios modalizadores”. In: ILARI, Rodolfo. (org.). *Gramática do português Falado*, vol. II. Campinas: Editora da UNICAMP 1993, p. 213-260.
- CASTILHO, Ataliba T. de. “O sintagma adverbial”. In: *Nova Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto 2010, p. 541-558.
- CUNHA, Celso Luis F.; CINTRA, Lindley. “Advérbios”. In: *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 4ª ed. São Paulo: Lexikon 2007, p. 555-567.

- DER SPIEGEL *online*. Disponível em: <[www.spiegel.de](http://www.spiegel.de)>. (03/07/2011).
- DEUTSCHE WELLE *online*. Disponível em: <[www.dw-world.de](http://www.dw-world.de)>. (03/07/2011).
- DUDEN. *Die Grammatik*. 7. völlig neu erarbeitete und erweiterte Auflage. Band 4. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich: Dudenverlag 2006, p. 537-594.
- FOLHA DE S. PAULO *online*. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br](http://www1.folha.uol.com.br)>. (03/07/2011).
- HELBIG, Gerhard; HELBIG, Agnes. *Lexikon deutscher Modalwörter*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie 1990.
- HELBIG, Gerhard; BUSCHA, Joachim. *Deutsche Grammatik*. 5. Auflage. Berlin: Langenscheidt 2001, p. 305-319 e 430-439
- ILARI, Rodolfo & BASSO, Renato. “O Advérbio”. *O português da gente: a língua que estudamos a língua que falamos*. São Paulo: Contexto 2007. 1ª ed., 1ª reimpressão, p.117-118.
- LUFT, Celso Pedro. “Advérbio”. In: *Moderna Gramática Brasileira*, Lya Luft (supervisão), Marcelo Módolo (org), Mário Eduardo Viaro (supervisão técnica), 2ª ed. rev. e atual. São Paulo: Globo 2002, p. 182-183.
- MARTOS, Cloder Rivas & MESQUITA, Roberto Melo. “Conhecendo a linguagem: classes de palavras”. In: *Português Linguagem & Realidade*, 10ª ed, São Paulo: Saraiva 1997, p. 26.
- O ESTADO DE SÃO PAULO *online*. Disponível em: <[www.estadao.com.br](http://www.estadao.com.br)>. (03/07/2011).
- PRATES, Marilda. “Índice”. In: *Reflexão e ação: língua portuguesa: 5ª série*. São Paulo: Ed. do Brasil 1984, p. 4-5.
- PERINI, Mário A. “Advérbios”. In: *Gramática Descritiva do Português*, 4ª ed. São Paulo: Ática 2000, p. 338-342.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1970). *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix 1970.
- Tirinha 459 “O ponto de vista cria o objeto”. Disponível em: <<http://www.joasejoanas.com/2011/05/459-o-ponto-de-vista-cria-o-objeto.html>>. (03/07/2011).

*Recebido em 27/03/2012*

*Aprovado em 07/05/2012*

# A “estrangeirização” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução?

Venuti’s “Foreignization”: The legacy of Friedrich Schleiermacher in Translation Studies?

Mary Snell-Hornby<sup>1</sup>

**Abstract:** The paper analyses the reception of Friedrich Schleiermacher’s main concepts influenced by Lawrence Venuti. Some important aspects of Schleiermacher’s theory that have not been duly considered by the American researcher are discussed.

**Key-words:** Schleiermacher; Venuti; Reception; Translation Studies

**Resumo:** O artigo analisa a recepção dos conceitos mais importantes de Friedrich Schleiermacher feita por Lawrence Venuti. São discutidos os principais pontos da teoria de Schleiermacher e apontados os aspectos não considerados pelo teórico americano.

**Palavras-chave:** Schleiermacher; Venuti; Recepção; Estudos da Tradução

---

1 Mary Snell-Hornby é professora de Estudos da Tradução na Universidade de Viena, Áustria. Email: mary.snell-hornby@univie.ac.at

Agradecemos à autora Mary Snell-Hornby e à editora Peter Lang por nos cederem os direitos de tradução para o português na Revista *Pandaemonium Germanicum*, de reimpressão do artigo em alemão, que vai aqui em anexo, e à colega Alice Leal por ter facilitado o contato com a autora e a editora. No texto serão indicados os números de página da publicação original entre colchetes.

O texto “Venuti’s ‘foreignization’: Das Erbe von Friedrich Schleiermacher in der Translationswissenschaft?”, de autoria de Mary SNELL-HORNBY, foi publicado originalmente em: MÜLLER, Ina (Hg.). *Und sie bewegt sich doch... Translationswissenschaft in Ost und West*. Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2004 (ISBN 978-3-631-52497-8), p. 333-344.

## Introdução dos tradutores

Apresentamos um texto seminal da professora Mary Snell-Hornby, da Universidade de Viena, sobre a recepção de Friedrich Schleiermacher nos Estudos da Tradução em países de língua inglesa, sobretudo através da obra de Lawrence Venuti. Com a tradução de Marcelo Moreira, conseguimos torná-lo acessível a leitores de língua portuguesa, reforçando, assim, uma das funções fundamentais da tradução como forma de difusão do conhecimento.

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), nascido em Breslávia (antigo território alemão, hoje pertencente à Polônia), foi filósofo, teólogo e classicista e lecionou Teologia na Universidade Humboldt, em Berlim, e na Universidade de Halle, no estado alemão da Saxônia-Anhalt. Publicou numerosos trabalhos nas áreas de filosofia da religião, ética e hermenêutica, em parte inspirado pelo Romantismo Alemão de que era contemporâneo. Além disso, foi tradutor de Platão, um projeto iniciado em parceria com Friedrich Schlegel. Com base em sua experiência como tradutor e em suas reflexões sobre o tema, escreveu, em 1813, o ensaio “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens” (Sobre os diferentes métodos de tradução), até hoje um dos textos mais célebres sobre a tradução.

A britânica Mary Snell-Hornby é professora de Estudos da Tradução na Universidade de Viena, Áustria. Formada em alemão, inglês, francês e filosofia pela Universidade de St. Andrews, na Escócia, ganhou notoriedade com a publicação, em 1988, de sua tese de doutorado, *Translation Studies – An Integrated Approach*, defendida na Universidade de Zurique, Suíça. Sua tese contribuiu para as transformações em curso no campo de pesquisa em tradução ao longo da década de 1980, na medida em que propõe uma “abordagem integrada”, permitindo superar as divisões até então existentes nos Estudos da Tradução. Hoje, Snell-Hornby é presidente de honra da European Society for Translation Studies (EST).

Lawrence Venuti é professor de literatura moderna, tradições poéticas de língua inglesa e de línguas estrangeiras, teoria e história da tradução e tradução literária na Universidade de Temple, EUA. Venuti ganhou muita projeção nos Estudos da Tradução, entre outros no Brasil, com a publicação de *The Translator's Invisibility* em 1995. Segundo John Milton, esse “foi, talvez, o livro mais influente na área no final do antigo milênio e no começo do novo. Nessa obra, Venuti propõe uma “arqueologia” de tradutores que não seguiram os padrões de fluência e critica a tradição desta no mundo anglo-saxão. Propõe um tipo de militância política entre tradutores que seria conseguida estrangeirizando o texto traduzido, o que mostraria que o trabalho do tradutor não é um trabalho oculto, que desaparece atrás da figura do autor.” (MILTON, *Tradução: teoria e prática*, 2010: 17). A essa obra, seguiu-se *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (1998).

Optamos pela tradução do presente artigo de Snell-Hornby como forma de contribuir com a recepção de Schleiermacher no Brasil, o qual tem sido citado em vários trabalhos teóricos escritos no âmbito dos Estudos da Tradução de maneira descontextualizada e parcialmente distorcida. Além disso, seu célebre ensaio de 1813 tem sido frequentemente reduzido à máxima dicotômica de aproximar o leitor do autor ou vice-versa, que, por sua vez, é equiparada com os dois procedimentos de tradução propostos por Venuti (tradução estrangeirizadora ou domesticadora), amplamente divulgados no Brasil.

O artigo de Snell-Hornby permite identificar o lastro da recepção do ensaio de Schleiermacher por Venuti, que passou pela tradução em língua inglesa de André Lefevere. A autora analisa a proposta de

## Snell-Hornby – A estrangeirização de Venuti

Venuti detalhadamente (e com base nos quatro fatores postulados pelo próprio Schleiermacher na sua obra “Hermenêutica”) e conclui que este atribui, erroneamente, certos conceitos modernos a Schleiermacher, tais como “redução etnocêntrica” e “pressão etnodesviante”. Também o verbete de Venuti sobre estratégias de tradução na obra de referência *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998) é submetido a uma análise rigorosa pela autora, permitindo aos leitores construir sua própria posição crítica sobre o texto.

Esperamos contribuir, com a publicação desta tradução, para o aprofundamento da discussão teórica nos Estudos da Tradução nos países lusófonos.

***Tinka Reichmann e Marcelo Moreira***  
***Universidade de São Paulo***

## A “estrangeirização” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução?

Mary Snell-Hornby

Em novembro de 1993, o Seminário de Pesquisas em Estudos da Tradução da Universidade Humboldt de Berlim, então chefiado por Heidemarie Salevsky, foi palco do “Colóquio Schleiermacher de 1993”, em comemoração ao 225º aniversário de Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (21 de novembro de 1768 – 12 de fevereiro de 1834). O local teve grande valor simbólico: Schleiermacher foi o primeiro decano da Faculdade de Teologia da Universidade Humboldt, fundada em 1810, e ficou conhecido mundialmente como teólogo, pregador e reformador. No âmbito dos Estudos da Tradução, ganhou notoriedade, dentre outros, por ter sido o primeiro a clamar por uma disciplina dedicada ao tema, que fosse autônoma e possuísse um perfil próprio. Em seu ensaio *Alte Literatur. Ueber die Farbengebung des Alterthümlichen in Verdeutschung alter klassischer Prosa* [Literatura Antiga. Sobre as marcas do antigo na tradução da prosa clássica para o alemão] (publicado por ocasião da tradução das “Histórias” de Heródoto, feita por Friedrich Lange. Berlim, 1812 a 1813), afirma:

Por todo lado, as teorias por aqui estão na ordem do dia. Contudo, ainda não surgiu uma teoria de tradução elaborada a partir de fundamentos sólidos, coerente e desenvolvida em sua totalidade; dispomos apenas de fragmentos. E, no entanto, assim como há uma ciência dedicada à literatura clássica, deve haver também uma ciência dedicada à tradução. (*apud* SALEVSKY 1994:159)

Algumas comunicações do Colóquio Schleiermacher foram publicadas no periódico *TEXTconTEXT* nº 9/1994, dentre as quais um artigo de Hans J. VERMEER, com o título “Hermeneutik und Übersetzung(swissenschaft)” [A hermenêutica e a (ciência da) tradução] (VERMEER 1994). Como demonstram os estudos de Vermeer, as observações de Schleiermacher sobre a hermenêutica (não tão conhecidas nos Estudos da Tradução) podem

contribuir muito para a disciplina na sua situação atual. Não obstante, sua fama advém, acima de tudo, de algumas linhas sempre citadas de sua lendária palestra.

## 1 A dicotomia de Schleiermacher versus. a “estrangeirização” de Venuti

Em 24 de junho de 1813, Schleiermacher leu na Academia Real de Ciências, em Berlim, o seu sempre referido ensaio “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens” [Sobre os diferentes métodos de tradução] (reproduzido em STÖRIG 1963: 38-70)<sup>2</sup>. Para os leitores de hoje, após quase duzentos anos, o texto soa arcaico e estranho, com suas longas e sinuosas orações subordinadas e suas metáforas um tanto quanto peculiares em longos trechos. Outros elementos são, por sua vez, bastante conhecidos e figuram facilmente entre os postulados mais difundidos da teoria tradicional da tradução – ainda que Schleiermacher tenha sido provavelmente o primeiro a formulá-los (cf. SALEVSKY 1992: 85). É o caso, por exemplo, da rigorosa distinção estabelecida entre a “tradução genuína” como arte e a “simples interpretação”, que inclui também a correspondência comercial, como uma atividade “mecânica” (cf. SCHLEIERMACHER 1813 in HEIDERMANN 2010: 49). Outro caso a ser citado – já no âmbito da “tradução genuína” – é o da diferenciação igualmente rigorosa entre a “paráfrase”, que “quer dominar a irracionalidade da língua, mas apenas de um modo mecânico” (Id.: 53), e a “imitação”, a qual “(se) curva diante da irracionalidade das línguas” (Id.: 55). O autor situa a paráfrase “no domínio das ciências; a imitação mais no das belas artes” (Id.: 57). Contudo, muito além de seus conceitos, foram as máximas de Schleiermacher acerca dos métodos de tradução que entraram para a história, as quais reproduzimos aqui na íntegra, em posse de seu co-texto:

Mas, agora, por que **caminhos** deve enveredar **o verdadeiro tradutor** que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. **Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o**

<sup>2</sup> Aqui fazemos referência, porém, à versão reproduzida em HEIDERMANN 2010: p. 38-101, traduzida por Celso R. Braida. N. d. T.

**escritor vá a seu encontro.** Ambos os caminhos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente. A diferença entre ambos os métodos, onde reside a sua relação mútua, será mostrada a seguir. Porque, no primeiro caso, o tradutor se esforça por substituir com seu trabalho **o conhecimento da língua original, do qual carece o leitor. A mesma imagem, a mesma impressão** que ele, com seu conhecimento da língua original, alcançou da obra, agora busca comunicá-la aos leitores, **movendo-os**, por conseguinte, até o lugar que ele ocupa e que **propriamente lhe é estranho**. Mas, se a tradução quer fazer, por exemplo, que um autor latino fale como, se fosse alemão, haveria falado e escrito para alemães, então, não apenas o autor move-se até o lugar do tradutor, pois, tampouco para este o autor fala em alemão, senão latim; **antes coloca-o diretamente no mundo dos leitores alemães e o faz semelhante a eles**; e este é precisamente o outro caso.” (SCHLEIERMACHER 1813 in HEIDERMANN 2010: 57-59, grifos MSH)

Em primeiro lugar, podemos distinguir a clássica dicotomia de palavra e sentido, a tradução “literal” em oposição à tradução “livre”, que permeia a teoria tradicional da tradução desde o tratado de Cícero, *De optimo genere oratorum* (“Non ut interpres ... sed ut orator”) (cf. SNELL-HORNBY 1988: 9-11). No entanto, em Schleiermacher o categórico “é isto e não aquilo” adquire feições mais brandas, formulado como um processo decisório entre métodos de alheamento, de um lado, e de familiarização, de outro. A dicotomia, porém, persiste, e Schleiermacher deixa claro, em etapas posteriores, sua preferência pelo método de alheamento.

### 1.1 Alternativas de igual valor

Essas duas alternativas, tal como apresentadas por Schleiermacher, foram abordadas por Vermeer em sua comunicação no colóquio, a partir da perspectiva da *Skopostheorie*. Para designá-las, ele emprega os termos, respectivamente, “tradução *distanciadora*” e “tradução *aproximadora* (ou *assimiladora*)”. Apesar de contrapostas, Vermeer reconhece em ambas similaridades essenciais. Pois, de acordo com a concepção de Schleiermacher de uma “tradução genuína”, é sempre necessária a presença de um elemento artístico, sendo que, para Vermeer, o tradutor (1) atua preponderantemente no nível da(s) cultura(s), (2) age de forma criativa e (3) torna-se coautor (1994: 170). Nesse sentido, o “conhecimento da língua original” de Schleiermacher não é interpretado como mera competência linguística, mas como

conhecimento cultural, o que faz sentido principalmente no contexto de um “autor latino” da Antiguidade. Vejamos as palavras de VERMEER:

Tanto a tradução assimiladora como a distanciadora não infligem danos à cultura de partida. No primeiro caso, ela se transforma na própria (ou melhor: **transforma-se na própria num movimento de aproximação**), e essa transformação deve ocorrer de forma criativa, ainda que com cautela, pois está ligada a grandes dificuldades. O tradutor deve ser um artista (congenial com o autor do texto de partida).

No segundo caso, a própria cultura está **aberta a acolher a cultura de partida**. O tradutor, através da abertura de sua cultura, atua de modo criativo no âmbito da cultura e exerce influência sobre ela. Superar as dificuldades é uma arte. (VERMEER 1994: 171, grifos MSH)

De fato, essas observações estão em consonância com os trechos grifados do texto de Schleiermacher: em uma tradução distanciadora, “a mesma imagem”, “a mesma impressão” é transmitida; a tradução aproximadora, por outro lado, “coloca” o autor “diretamente no mundo dos leitores”. É importante observar que, apesar de o próprio Schleiermacher privilegiar o método de distanciamento, se trata basicamente de alternativas de igual valor.

Também as metáforas utilizadas por Schleiermacher, extraídas do campo imagético do “movimento”, não me parecem de todo irrelevantes. Pois, em seus dois métodos, trata-se propriamente de “caminhos” pelos quais o tradutor pode “enveredar-se”: ele deve ou “mover” o seu leitor até “um lugar que propriamente lhe é estranho” ou ele “move o autor”, “coloca-o diretamente no mundo dos leitores”. Essas metáforas também são coerentes com as de Vermeer (“aberta a acolher”, ou “transforma-se na própria num movimento de aproximação”), as quais também indicam um movimento no sentido de um processo dinâmico.

## 1.2 “Pressão etnodesviante” vs. “redução etnocêntrica”

No início dos anos 1990, o ensaio de Schleiermacher foi tema de considerações feitas pelo tradutor americano e professor de Língua e Literatura Inglesa Lawrence Venuti e encontrou um público mais amplo, de língua inglesa, sobretudo através da publicação do livro *The Translator's Invisibility: A history of translation* (VENUTI 1995, mas cf. também VENUTI 1991). A recepção do texto de Schleiermacher por Venuti sucedeu através de sua tradução em

língua inglesa, do punho de André Lefevere (LEFEVERE 1977), da qual citamos abaixo um trecho:

But what of the genuine translator, who wants to bring these two completely separated persons, his author and his reader, truly together, and who would like to bring the latter to an understanding and enjoyment of the former as correct and complete as possible without inviting him to leave the sphere of his mother tongue - what roads are open to him? In my opinion **there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him.** The two roads are so completely separate from each other that one or the other must be followed as closely as possible, and that a highly unreliable result would proceed from any mixture, so that it is to be feared that author and reader would not meet at all. The difference between the two methods, and the fact that they stand in this relationship, must be immediately obvious. For in the first case the translator tries, by means of his work, to replace for the reader the understanding of the original language that the reader does not have. He tries to communicate to the readers the same image, the same impression he himself has gained - through his knowledge of the original language - of the work as it stands, and in doing so he tries to move the readers towards his point of view, which is essentially foreign to them. But if the translation wants to let its Roman author, for instance, speak the way he would have spoken to Germans if he had been German, it does not merely move the author to where the translator stands, because to him he does not speak German, but Latin; rather it drags him directly into the world of the German readers and transforms him into their equal - and that, precisely, is the other case. (LEFEVERE 1977: 74, grifos MSH)<sup>3</sup>

Do excerto acima, Venuti discute unicamente as linhas aqui assinaladas em negrito (1995: 19-20), a partir das quais chega às seguintes conclusões:

Admitting (with qualifications like “as much as possible”) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a **domesticating** method, an **ethnocentric reduction** of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a **foreignizing** method, an **ethnodeviant pressure** on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.” (VENUTI 1995: 20, grifo MSH)

Desse modo, Venuti formulou a dicotomia em termos de “domesticação” vs. “estrangeirização”, da forma como compreendeu a abordagem de Schleiermacher através da versão inglesa de Lefevere. Não é possível identificar os conceitos “redução etnocêntrica” e “pressão etnodesviante”, nem mesmo por extensão de sentido, no texto de Schleiermacher.

---

<sup>3</sup> Assim como na publicação de Mary Snell-Hornby, os excertos em inglês não foram traduzidos. N. d. T.

Eles podem, antes, ser atribuídos à linguagem de um intelectual estadunidense do final do século XX. Venuti prossegue com seus julgamentos de valor:

I want to suggest that insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today, a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others. Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations. (VENUTI 1995: 20)

Assim, o conceito de tradução estrangeirizante - mesmo fazendo-se referência a algumas considerações do teórico francês Antoine BERMAN (1984)<sup>4</sup> - é convertido em uma tese na direção de uma ética tradutória dos dias de hoje, na qual a estrangeirização (semelhante à tradução de Homero feita por Francis Newman) é, em princípio, boa, e a domesticação (isto é, “fluent translations”, nas quais, segundo Venuti, o tradutor torna-se “invisível”, semelhante à tradução de Homero por Matthew Arnold) é, em princípio, ruim. A linguagem de Venuti é, como demonstram os termos polêmicos empregados por ele, tais como *ethnocentric violence*, *racism*, *narcissism*, *imperialism*, quase sempre provocativa e polarizadora: na sua concepção de domesticação, em oposição à abordagem de Vermeer, a cultura de partida sofre violência no ato da tradução.

No tocante à sua preocupação fundamental, Venuti pode até ter razão: na verdade, seu tema principal é a posição desfavorável do tradutor (literário) no contexto anglo-americano (inclusive no que concerne a direitos autorais e baixa remuneração). Ele afirma que, através de suas traduções fluentes e idiomáticas para o inglês (logo, “traduções domesticadas”), eles permanecem “invisíveis” e, assim, permitem que as marcas de estrangeiridade do texto de partida esvançam. Venuti advoga por uma “visibilidade” do tradutor através da estrangeirização, por meio do uso de arcaísmos e uma organização sintática peculiar que permitam que a estrangeiridade do texto de partida seja mantida. Contudo que essa exigência restrinja-se ao caso estadunidense, isto é, à dominância do inglês no atual mundo globalizado, é passível de argumentação; Venuti, no entanto, formula-a de forma bastante genérica. Seu

---

<sup>4</sup> Na tradução desse livro em língua inglesa, encontra-se a designação “ethnocentric translation” no sentido de uma “bad translation [...], which generally under the guise of transmissibility, carries out a systematic negation of the strangeness of the foreign work (BERMAN 1992: 5). Berman também tematiza a ética tradutória. Entretanto, sua argumentação é sempre objetiva, e não tem feições provocativas ou ideológicas como a de Venuti.

livro traz inclusive o ambicioso subtítulo “A History of Translation”, enquanto ele, na prática, escreve a partir de uma perspectiva especificamente anglo-americana, e sua “história da tradução”, como observa apuradamente PYM, é contada de modo bastante seletivo e claramente parcial:

The best thing about Venuti's guided tour of English-language translators and theorists is that most of them are tagged with notes on their political connections, religious beliefs and occasional dalliances. All the bad ones are associated with liberal humanism, imperialism, sexism and/or individualism. The few good ones generally oppose such nasties, in the same way as they oppose fluent translations. (PYM 1996: 172)

É difícil reconhecer aqui a postura de Schleiermacher.

Em uma publicação posterior, Venuti vai mais além. Na obra de referência *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (BAKER 1998), ele redige o verbete “Strategies of Translation”, em que oferece exclusivamente a alternativa “Domesticating vs. foreignizing strategies” (VENUTI 1998: 243). Chama a atenção nesse trabalho o fato de as “domesticating strategies” serem relacionadas principalmente às tradições tradutórias francesas e inglesas (VENUTI 1998: 241). O nome de Schleiermacher, porém, é mencionado apenas na rubrica “Foreignizing strategies”, na qual as linhas em negrito da tradução de Lefevere são novamente citadas, seguidas pelo seguinte comentário:

Schleiermacher acknowledged that most translation was domesticating, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home. But he much preferred a foreignizing strategy, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. (VENUTI 1998: 242)

A referência para se localizar os termos “redução etnocêntrica” e “pressão etnodesviante” na versão inglesa de Lefevere não é fornecida. O que Venuti apresenta em 1995 como um comentário seu, é então atribuído a Schleiermacher.

## 2 A dicotomia de Schleiermacher em reflexo à sua Hermenêutica

O segundo tópico abordado por Vermeer em sua comunicação no Colóquio Schleiermacher consiste em observações – novamente sob a ótica da *Skopostheorie* – acerca da Hermenêutica.

Vermeer observa:

As investigações de Schleiermacher relacionam-se a quatro fatores de um processo hermenêutico: **Compreender** um dado objeto (ex. **trecho de um texto**), suas **condições de produção**, suas **condicionantes situacionais** e sua **inserção num todo maior** – também transcendente ao próprio objeto (cf. a inclusão de um produtor do texto). Assim, o objeto é “dinamizado”. Para que a compreensão seja bem sucedida, de acordo com Schleiermacher, é requisito **conhecer os objetos** aos quais se dirige a compreensão; conhecer a **língua**, meio pelo qual é possível a compreensão; e conhecer o “**autor**” (produtor do texto) – dito de modo mais geral: as circunstâncias imanentes e transcendentais à obra (como provavelmente se diria hoje). O texto é uma individualização do autor e da língua em uma determinada situação e para um determinado *skopos*. (1994: 174, grifos MSH)

Queremos agora empregar essa base hermenêutica, ou melhor, esses fatores do processo hermenêutico às máximas de Schleiermacher. Nosso objetivo é constatar como os dois “caminhos” de Schleiermacher rumo a, tal como foi formulado por ele, “uma compreensão correta e completa e o gozo” de um escritor pôde ter sido entendido como “pressão etnodesviante” ou “redução etnocêntrica”.

Nosso caminho passa naturalmente pela tradução para o inglês de André Lefevere, um dos representantes mais conhecidos da assim chamada “Escola de Manipulação” ou dos “Estudos Descritivos da Tradução”. Excertos de sua tradução do ensaio de Schleiermacher foram reproduzidos posteriormente (com algumas poucas correções) em sua antologia *Translation/History/Culture. A Sourcebook* (LEFEVERE 1992), publicada na mesma coleção que o livro de VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (1995). Os organizadores dessa coleção são Susan BASSNETT e o próprio André LEFEVERE, os quais trazem em seu prefácio (quase idêntico nos dois volumes) a seguinte constatação:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. **Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power**, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the

shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.” (LEFEVERE 1992: xi, grifos MSH)

A declaração “Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power” lembra bastante a formulação de Venuti “the ethnocentric violence of translation” (1995: 20), apesar de, em Lefevere, ela ser uma constatação neutra, sem uma conotação negativa. Levanta-se, contudo, a questão: em que medida ele manipulou Schleiermacher, a ponto de Venuti o compreender dessa forma? Algumas expectativas mais irrealistas são, contudo, imediatamente frustradas através de uma comparação das versões em língua alemã e em língua inglesa anteriormente mencionadas do texto de Schleiermacher. Ao menos à primeira vista, a tradução de Lefevere parece coerente e leal – no sentido de Christiane NORD (1989) – a todos os parceiros envolvidos no processo de tradução.

Observemos, porém, a tradução de Lefevere em vista aos quatro fatores da Hermenêutica de Schleiermacher (compreensão de um dado objeto, suas condições de produção, suas condicionantes situacionais e sua inserção num todo maior). O objeto é, nesse caso, o texto integral de sua palestra, não apenas os breves excertos em que está localizada a sempre mencionada máxima, quase sempre recebida e reproduzida – como é o caso de Venuti – como um fragmento isolado. Precisamente em relação aos três outros fatores, a tradução de Lefevere em língua inglesa ocupa uma posição especial. Pois a palestra de Schleiermacher integra um capítulo de um volume intitulado *translating literature: the german tradition from luther to rosenzweig*, formado por traduções de textos de referência especialmente relevantes para a história da tradução alemã. Vinte e um representantes foram selecionados – entre outros, Schottel, Gottsched, Bodmer, Breitinger, Herder, Goethe, Humboldt, A.W. e F. Schlegel, Jakob Grimm, Schopenhauer e Benjamin – com suas declarações mais significativas sobre o ato de traduzir. Cada texto vem acompanhado de uma introdução de Lefevere, tradutor e organizador do volume. Portanto, Lefevere pode certamente fornecer informações detalhadas sobre a produção, o contexto e a classificação dos textos. Os fatos históricos, no entanto, são julgados nesses textos introdutórios e apresentados conscientemente alinhados com a opinião do organizador. Lefevere escreve no prefácio:

This collection tries to enlist historical truth in the service of systematic truth, that is to say, of 'what I, as a human being thinking here and now, must consider true to the best of my knowledge and conscience, on the basis of my present consciousness' (SEIFFERT, II, 163). In the first case I try to translate, to the best of my abilities, only what Schottel, for instance, or Novalis had to say. In the second case I try to point out what is still valid in their statements and where they have made proposals which are no longer tenable and will therefore be of little use in the ever unfolding formulation of systematic truth. (1977: 3)

É justamente o último item que pode ser problemático, pois a visão de um personagem histórico e de suas influências podem naturalmente mudar ao longo do tempo.

De fato, a introdução à versão em língua inglesa da palestra é bastante elucidativa. Por um lado, Schleiermacher é situado na história da teoria da tradução alemã (associado a nomes como Gottsched, A.W. Schlegel e Goethe) e avaliado por Lefevere com um certo viés crítico. Seu estilo de redação é descrito, por exemplo, como “needlessly convoluted and obscure” (1977: 66). Por outro lado, o discurso é analisado com auxílio de uma citação (traduzida para o inglês) de HUYSEN (1969), e aqui são feitas observações que nos remetem à linguagem de Venuti, como, por exemplo, “he (Schleiermacher) succumbs to an excessively sharp polarization of the two antagonistic methods, fascinated as he is by his idea of the language of translation” (HUYSEN 1969:65 *apud* LEFEVERE 1977:66). Posteriormente no texto, podemos ler que “Schleiermacher's insistence on rendering 'foreignness' [...] forces him towards the type of atomization of the source text which will be taken up again by Schopenhauer.” (LEFEVERE 1977: 67) – também por Venuti. Em outras palavras: já é possível reconhecer a posição de Venuti na introdução do texto em inglês, ainda que implicitamente, através da “classificação em um todo maior” feita pelo próprio Lefevere.

Só por meio de uma análise textual seria possível constatar até que ponto se pode reconhecer uma postura “antagônica” na própria tradução em língua inglesa, a qual não abordaremos aqui, pois extrapolaria os limites desse artigo. Todavia, podemos ao menos mencionar um exemplo, no âmbito da metáfora de movimento usada por Schleiermacher. Façamos uma comparação entre a última frase dos excertos do discurso. Abaixo, Schleiermacher:

Mas, se a tradução quer fazer, por exemplo, que um autor latino fale como, se fosse alemão, haveria falado e escrito para alemães, então, **não apenas o autor move-se até o lugar do tradutor**, pois, tampouco para este o autor fala em alemão, senão latim; antes **coloca-o diretamente no mundo dos leitores alemães** e o faz semelhante a

eles; e este é precisamente o outro caso. (SCHLEIERMACHER 1813 in HEIDERMAN 2010: 57-58, grifos MSH)

– em seguida, Lefevere:

But if the translation wants to let its Roman author, for instance, speak the way he would have spoken to Germans if he had been German, **it does not merely move the author to where the translator stands**, because to him he does not speak German, but Latin, rather **it drags him directly into the world of the German readers** and transforms him into their equal – and that, precisely, is the other case. (LEFEVERE 1977: 74, grifos MSH)

Quando comparamos os dois excertos, constatamos uma diferença notável na dinâmica do movimento representado: o lexema inglês *drag* contém o componente básico “à força”, “enfrentando resistência” ou “com especial esforço”, no sentido de *puxar com força* ou *arrastar* (cf. SNELL-HORNBY 1983: 160), o que não se pode identificar no texto alemão. Isso significa dizer que no texto em inglês há a oposição “it does not merely *move* the author, [...] it *drags* him” (i.e. against his will); por outro lado, no texto em alemão, ela não apenas move o autor para o lugar do tradutor, mas “coloca-o diretamente no mundo dos leitores”, sendo que, em primeira linha, o “lugar do tradutor” é contrastado com o “mundo dos leitores”. Posta à parte a metáfora de movimento, é possível ainda identificar uma diferença entre “o faz *semelhante a eles*” (logo, “one of his own kind”) e “transforms him into their *equal*” (isto é, “de mesmo valor” ou de “no mesmo patamar”). Tamanha discrepância de julgamento também parece confirmar a impressão de que a domesticação exerce violência tanto sobre o autor como sobre o texto.

Quando Lawrence Venuti cita Schleiermacher, ele recorre ao texto de Lefevere e reproduz a fonte corretamente. O sentido da passagem do texto não é, contudo, atribuído a Lefevere, mas a Schleiermacher, como no trecho “For Schleiermacher, ‘the genuine translator’ is a writer” (VENUTI 1985: 100). Mesmo André Lefevere identificando-se explicitamente com o processo manipulador intrínseco à tradução, podemos eventualmente reconhecer, através de diferenças tão sutis como essas, o que levou Venuti a compreender Schleiermacher dessa maneira.

### 3 Conclusão: “New ideas from historical concepts”?

Em um artigo com o título “New ideas from historical concepts: Schleiermacher and modern translation theory”, SALEVSKY elucidou, em língua inglesa, as teses de Schleiermacher referentes à hermenêutica e à crítica, e Rübberdt aplica-as à análise de um texto bíblico (RÜBBERDT/SALEVSKY 1997). O artigo mostra que as ideias de Schleiermacher, mesmo após quase duzentos anos, ainda são relevantes e valiosas para o processo de decisões tradutórias, e que também podem ser elucidadas em língua inglesa no sentido empregado pelo autor em sua época.

Levanta-se, contudo, a questão: será que a dicotomia de Venuti pode mesmo ser compreendida como uma “ideia nova” extraída de “conceitos históricos”? À primeira vista, parece ser o caso. Nas discussões em língua inglesa em torno da tradução, o conflito entre *domesticação vs. estrangeirização* ocupa um lugar central desde a publicação do livro de Venuti: ambos os conceitos espalharam-se no campo dos Estudos da Tradução como “memes of translation”, no sentido empregado por CHESTERMAN (1997), e são atribuídos quase sempre de modo implícito a Venuti (arrisca-se apenas raramente citar o nome de Schleiermacher). As teses não deixam de causar certa crítica, sobretudo quando a língua alvo não é o inglês, nem a cultura alvo a anglo americana (cf. PALOPOSKI/OITTINEN 2000 para o âmbito da tradução para o finlandês). E exatamente aí está a incoerência: a despeito de sua própria teoria, Venuti imprimiu, por assim dizer, uma redução etnocêntrica aos conceitos de Schleiermacher (na posição de um tradutor excessivamente visível) e “domesticou-os”: ele criou até mesmo novos conceitos de ideias antigas, os quais emprega – ainda que recorrendo ao seu valor universal – à situação específica das “hegemonic English-language nations” de hoje. A estrangeirização de Venuti é, sem dúvida, parte do legado de Schleiermacher, mas não é todo o seu legado, e talvez nem mesmo o mais essencial. Para contemplar o legado em sua totalidade, seria necessário pesquisar também sua “Hermenêutica” e sua “Crítica” e aplicá-las nos Estudos da Tradução – tal como foi feito no artigo de Heidemarie Salevsky e Irene Rübberdt (1997) – para que, assim, elas encontrem veiculação mundial como “memes of translation”.

## Referências bibliográficas

- BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London; New York: Routledge 1998.
- BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Experience of the Foreign. Culture and Translation in Romantic Germany* / Heyvaert, S. (trad.). New York: SUNY Press 1992.
- CHESTERMAN, Andrew. *Memes of Translation. The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam: Benjamins 1997 (Benjamins Translation Library 22).
- HUYSSSEN, Andreas. *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich: Atlantis 1969 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 33).
- HEIDERMAN, Werner (ed.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol. 1: Alemão/Português. 2a. ed. revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC 2010, 38-101.
- LEFEVERE, André (ed.). *translating literature: the german tradition from Luther to rosenzweig*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum 1977 (Approaches to Translation Studies 4).
- LEFEVERE, André (ed.). *Translation/History/Culture, A Sourcebook*. London; New York: Routledge 1992 (Translation Studies 2).
- NORD, Christiane. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. In: *Lebende Sprachen* 34 (1989), Nr. 3, 100-105.
- PALOPOSKI, Outi/ OITTINEN, Riitta. The domesticated foreign. In: CHESTERMAN, Andrew/ GALLARDO SAN SALVADOR, Natividad/ GAMBIER, Yves (ed.): *Translation in Context. Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*. Amsterdam: Benjamins 2000 (Benjamins Translation Library 39), 373-390.
- PYM, Anthony. Venuti's Visibility. In: *Target* 8 (1996), Nr. 1, 165-177.
- RÜBBERDT, Irene/ SALEVSKY, Heidemarie. New ideas from historical concepts: Schleiermacher and modern translation theory. In: SNELL-HORNBY, Mary/ JETTAROVÁ, Zuzana/ KAINDL, Klaus (ed.): *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress — Prague 1995*. Amsterdam: Benjamins 1997 (Benjamins Translation Library 20), 301-312.
- SALEVSKY, Heidemarie. Dolmetschen – Objekt der Übersetzungs- oder Dolmetschwissenschaft? In: SALEVSKY, Heidemarie (ed.): *Wissenschaftliche Grundlagen der Sprachmittlung. Berliner Beiträge zur Übersetzungswissenschaft*. Frankfurt am Main: Lang 1992, 85-117.
- \_\_\_\_\_. Schleiermacher-Kolloquium 1993. In: *TEXTconTEXT* 9 (1994), Nr. 3, 159-162.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813). In: STÖRIG, Hans Joachim (ed.): *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart: Henry Goverts, 1963, S. 38-70.
- \_\_\_\_\_. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens / Sobre os diferentes métodos da tradução. [trad. Celso R. Braidá] In: HEIDERMAN, Werner (ed.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol. 1: Alemão/Português. 2a. ed. revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC 2010, 38-101.

## Snell-Hornby – A estrangeirização de Venuti

- SEIFFERT, Helmut: *Einführung in die Wissenschaftstheorie*, II. München: Beck 1973 (Beck'sche Schwarze Reihe).
- SNELL-HORNBY, Mary. *Verb-descriptivity in German and English. A contrastive study in semantic fields*. Heidelberg: Winter, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: Benjamins 1988.
- STÖRIG, Hans Joachim (ed.). *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Henry Coverts 1963.
- VERMEER, Hans J. Hermeneutik und Übersetzung(swissenschaft). In: *TEXTconTEXT* 9 (1994), Nr. 3, 163-182.
- VENUTI, Lawrence. Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher. In: *TTR* 4 (1991), Nr. 2, 125-150.
- \_\_\_\_\_. *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London; New York: Routledge 1995 (Translation Studies 5).
- \_\_\_\_\_. Strategies of Translation. In: BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York; London: Routledge 1998, 240-244.

**Tradução: Marcelo Victor de Souza Moreira**  
**Revisão: Tinka Reichmann**

*Tradução aprovada em 13/05/2012*

## Anexo

### Venutis “foreignization”:

#### Das Erbe von Friedrich Schleiermacher in der Translationswissenschaft?\*

Mary Snell-Hornby

Im November 1993 fand im Rahmen des von Heidemarie Salevsky geleiteten Forschungsseminars zur Translationswissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin das “Schleiermacher-Kolloquium 1993” statt, das des 225. Geburtstages Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers (21. November 1768 – 12. Februar 1834) gedachte. Der Ort hatte wahrlich symbolischen Wert: Schleiermacher war der erste Dekan der Theologischen Fakultät der im Jahr 1810 gegründeten Humboldt-Universität und wurde als Theologe, Prediger und Reformator weltweit bekannt. In der Translationswissenschaft hat er ebenfalls Berühmtheit erlangt, unter anderem als derjenige Wissenschaftler, von dem der Ruf nach einer Übersetzungswissenschaft als eigenständige Wissenschaftsdisziplin ausging: Im Beitrag “Alte Literatur. Ueber die Farbgebung des Alterthümlichen in Verdeutschung alter klassischer Prosa (Veranlaßt durch Lange's Uebersetzung des Herodot. Berlin 1812 bis 1813) stellt er fest:

Ueberall sind Theorien bei uns an der Tagesordnung, aber noch ist keine von festen Ursätzen ausgehende, folgegleich und vollständig durchgeführte, Theorie der Uebersetzungen erschienen; nur Fragmente hat man aufgestellt: und doch, so gewiß es eine Alterthumswissenschaft gibt, so gewiß muß es auch eine Uebersetzungswissenschaft geben. (zit. n. SALEVSKY 1994:159)

Einige Beiträge zum Schleiermacher-Kolloquium sind in der Fachzeitschrift TEXTconTEXT 9/1994 abgedruckt, unter anderem ein Aufsatz von Hans J. Vermeer mit dem Titel “Hermeneutik und Übersetzung(swissenschaft)” (VERMEER 1994). Wie aus Vermeers Studie hervorgeht, könnten Schleiermachers (in der Übersetzungswissenschaft weniger bekannte) Ausführungen zur Hermeneutik auch für die heutige Disziplin sehr ergiebig sein: Berühmt ist er aber in erster Linie für einige immer wieder zitierte Zeilen aus seiner legendären “Akademierede”.

---

\* Publicado originalmente em: MÜLLER, Ina (Hg.). *Und sie bewegt sich doch... Translationswissenschaft in Ost und West*. Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2004, p. 333-344. Traduzido acima ao português por Marcelo Victor de Souza Moreira, com revisão de Tinka Reichmann.

## 1 Schleiermachers Dichotomie vs. Venutis “foreignization”

Am 24. Juni 1813 verlas Schleiermacher in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin seine vielzitierte Abhandlung “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens” (wiedergegeben in STÖRIG 1963:38-70). Für die Leser und Leserinnen von heute, fast zweihundert Jahre später, mutet der [334] Text mit seinen langen, gewundenen Schachtelsätzen und seiner teils merkwürdigen Metaphorik über lange Strecken altertümlich und sonderbar an. Anderes ist wiederum altvertraut und lässt sich mühelos in die wohlbekanntes Postulate der traditionellen Übersetzungstheorie einreihen – auch wenn Schleiermacher sie wohl als erster formuliert hat (vgl. SALEVSKY 1992:85) – etwa die strikte Unterscheidung zwischen dem “eigentlichen Uebersetzen” als Kunst und dem “bloßen Dolmetschen” als “mechanischer” Tätigkeit, zu der auch der schriftliche Geschäftsverkehr gezählt wird (vgl. SCHLEIERMACHER 1813, in: STÖRIG 1963:43); oder – im Bereich des “eigentlichen Uebersetzens” – die ebenso strikte Unterscheidung zwischen der “Paraphrase”, welche “die Irrationalität der Sprachen bezwingen (will), aber nur auf mechanische Weise” (SCHLEIERMACHER 1813, in: STÖRIG 1963:45), und der “Nachbildung”, die “sich unter der Irrationalität der Sprachen beugt” (STÖRIG 1963:46), wobei der Autor die Paraphrase “auf dem Gebiet der Wissenschaften, die Nachbildung mehr auf dem der schönen Kunst” (SCHLEIERMACHER 1813, in: STÖRIG 1963: 47) ortet. Mehr noch als die Begriffe ist aber Schleiermachers Maxime zu den Methoden des Übersetzens in die Geschichte eingegangen, die hier mit dem unmittelbaren Kontext voll wiedergegeben wird:

Aber nun **der eigentliche Uebersetzer**, der diese beiden ganz getrennten Personen, seinen Schriftsteller und seinen Leser, wirklich einander zuführen, und dem letzten, ohne ihn jedoch aus dem Kreise seiner Muttersprache heraus zu nöthigen, zu einem möglichst richtigen und vollständigen Verständniß und Genuß des ersten verhelfen will, was für **Wege** kann er hiezu einschlagen? Meines Erachtens giebt es deren nur zwei. **Entweder** der Uebersetzer lässt **den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder** er lässt **den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen**. Beide sind so gänzlich von einander verschieden, dass durchaus einer von beiden so streng als möglich muß verfolgt werden, aus jeder Vermischung aber ein höchst unzuverlässiges Resultat nothwendig hervorgeht, und zu besorgen ist dass Schriftsteller und Leser sich gänzlich verfehlen. Der Unterschied zwischen beiden Methoden, und dass dieses ihr Verhältnis gegen einander sei, muß unmittelbar einleuchten. Im ersten Falle nämlich ist der Uebersetzer bemüht, durch seine Arbeit **dem Leser das Verstehen der Ursprache, das ihm fehlt, zu ersezen**. Das **nämliche Bild, den nämlichen Eindruck**, welchen er selbst durch die Kenntniß der Ursprache von dem Werke, wie es ist, gewonnen, sucht er den Lesern mitzuthemen, und sie also an seine ihnen eigentlich **fremde Stelle hinzubewegen**. Wenn aber die Uebersetzung ihren römischen Autor zum Beispiel reden lassen will wie er als Deutscher zu Deutschen würde geredet und geschrieben haben: so bewegt sie den Autor nicht etwa nur eben so bis an die Stelle des Uebersetzers, denn auch dem redet er nicht deutsch, sondern römisch, **vielmehr rückt sie ihn unmittelbar in die Welt der deutschen Leser hinein, und verwandelt ihn in**

**ihres gleichen**; und dieses eben ist der andere Fall.” (SCHLEIERMACHER 1813, in: STÖRIG 1963:47-48, Hervorhebung MSH)

Erkennbar ist hier zunächst jene klassische Dichotomie von Wort und Sinn, der “wörtlichen” gegenüber der “freien” Übersetzung, die sich seit Ciceros *De [335] optimo genere oratorum* (“Non ut interpres ... sed ut orator”) durch die traditionelle Übersetzungstheorie zieht (vgl. SNELL-HORNBY 1988:9-11). Allerdings ist bei Schleiermacher das kategorische “Nicht A, sondern B” etwas kulanter als Entscheidungsprozess zwischen den Methoden der Verfremdung einerseits und der Entfremdung andererseits formuliert worden. Die Dichotomie bleibt jedoch erhalten, und Schleiermacher stellt im weiteren Verlauf seiner Ausführungen klar, dass er der Methode der Verfremdung den Vorzug gibt.

### 1.1 Gleichwertige Alternativen

Auf diese zwei Alternativen, wie Schleiermacher sie ausführt, geht Vermeer in seinem Kolloquiumsbeitrag aus der Perspektive der Skopostheorie ein (1994:169-174). Er bezeichnet sie als *verfremdendes* Übersetzen einerseits und *angleichendes* (bzw. *assimilierendes*) Übersetzen andererseits: die beiden Methoden haben aber bei Vermeer Wesentliches gemeinsam. Nach Schleiermachers Verständnis des “eigentlichen Uebersetzens” muss nämlich immer ein künstlerisches Element vorhanden sein, wobei für Vermeer der Übersetzer (1) sich wesentlich auf der Ebene der Kultur(en) bewegt, (2) kreativ tätig wird und (3) zum Ko-Autor wird (1994:170). Dabei wird Schleiermachers “Verstehen der Ursprache” als Kulturverständnis und nicht bloß als Sprachkompetenz gedeutet, was gerade im Kontext eines “römischen Autors” aus der Antike Sinn macht. Vor allem aber:

Das assimilierende wie das verfremdende Übersetzen zerstören die Ausgangskultur nicht. Im ersteren Fall wird sie in die eigene verwandelt (besser: **der eigenen anverwandelt**), und diese Anverwandlung muß kreativ, d.h. hier auch behutsam, geschehen und ist mit großen Schwierigkeiten verbunden. Der Übersetzer muß (dem Ausgangsautor kongenialer) Künstler sein.

Im letzteren Fall wird die eigene Kultur **für die Aufnahme der Ausgangskultur geöffnet**. Der Übersetzer wirkt durch sein Öffnen seiner Kultur kreativ in dieser und auf diese ein. Die Bewältigung der Schwierigkeit ist eine Kunst.” (VERMEER 1994:171, Hervorhebung MSH)

In der Tat stimmen diese Bemerkungen mit den oben hervorgehobenen Stellen aus Schleiermachers Text überein: beim verfremdenden Übersetzen wird “das nämliche Bild”, der “nämliche Eindruck” mitgeteilt, die angleichende Übersetzung hingegen “rückt” den Autor “unmittelbar in die Welt der

Leser” hinein. Es ist wichtig festzuhalten, auch wenn Schleiermacher selbst die verfremdende Methode bevorzugt, dass es sich grundsätzlich um gleichwertige Alternativen handelt. [336]

Nicht ganz irrelevant erscheint mir auch die von Schleiermacher verwendete Metaphorik, die dem Bildfeld *Bewegung* entnommen ist. Bei seinen zwei Methoden handelt es sich nämlich um “Wege”, die der Übersetzer “einschlagen” kann: somit soll er entweder seine Leser an eine “ihnen eigentlich fremde Stelle hinbewegen” oder er “bewegt den Autor” bzw. “rückt ihn unmittelbar in die Welt der Leser hinein”. Auch diese Metaphorik ist mit derjenigen Vermeers (“für die Aufnahme geöffnet” bzw. “der eigenen anverwandelt”), die ebenfalls eine Bewegung im Sinne eines dynamischen Prozesses signalisiert, durchaus kohärent.

## 1.2 “Ethnodeviant pressure” vs. “Ethnocentric reduction”

In den frühen 1990er Jahren wurde Schleiermachers Abhandlung vom amerikanischen Übersetzer and Anglistik-Professor Lawrence Venuti thematisiert und vor allem in seinem Buch *The Translator's Invisibility: A history of translation* (Venuti 1995, vgl. aber auch Venuti 1991) einer breiteren englischsprachigen Leserschaft vorgestellt. Rezipiert hat er Schleiermachers Text in der englischen Fassung von André Lefevere (Lefevere 1977), in der die oben zitierte Textstelle wie folgt lautet:

But what of the genuine translator, who wants to bring these two completely separated persons, his author and his reader, truly together, and who would like to bring the latter to an understanding and enjoyment of the former as correct and complete as possible without inviting him to leave the sphere of his mother tongue - what roads are open to him? In my opinion **there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him.** The two roads are so completely separate from each other that one or the other must be followed as closely as possible, and that a highly unreliable result would proceed from any mixture, so that it is to be feared that author and reader would not meet at all. The difference between the two methods, and the fact that they stand in this relationship, must be immediately obvious. For in the first case the translator tries, by means of his work, to replace for the reader the understanding of the original language that the reader does not have. He tries to communicate to the readers the same image, the same impression he himself has gained - through his knowledge of the original language - of the work as it stands, and in doing so he tries to move the readers towards his point of view, which is essentially foreign to them. But if the translation wants to let its Roman author, for instance, speak the way he would have spoken to Germans if he had been German, it does not merely move the author to where the translator stands, because to him he does not speak German, but Latin; rather it drags him directly into the world of the German readers and transforms him into their equal - and that, precisely, is the other case.” (LEFEVERE 1977:74, Hervorhebung MSH)

Bei Venuti werden von dieser ganzen Textstelle lediglich die hier fett gedruckten Zeilen diskutiert (1995:19-20), aus denen er folgende Schlüsse zieht: [337]

Admitting (with qualifications like “as much as possible”) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a **domesticating** method, an **ethnocentric reduction** of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a **foreignizing** method, an **ethnodeviant pressure** on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. (VENUTI 1995:20, Hervorhebung MSH)

Somit hat Venuti die Dichotomie, wie er sie von Schleiermacher über Lefeveres englische Fassung verstanden hatte, als *domesticating* vs. *foreignizing* formuliert. Die Begriffe “ethnocentric reduction” bzw. “ethnodeviant pressure” sind aber in Schleiermachers Text auch sinngemäß nicht erkennbar und können eher der Sprache eines US-amerikanischen Intellektuellen des ausgehenden 20. Jahrhunderts zugeordnet werden. Seine Bewertungen steigert Venuti dann weiter:

I want to suggest that insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today, a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others. Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations.” (VENUTI 1995:20)

Somit wird der Begriff *foreignizing translation* – auch unter Einbeziehung einiger Ausführungen des französischen Theoretikers Antoine BERMAN (1984)<sup>1</sup> – als These im Sinne einer übersetzerischen Ethik der heutigen Zeit umgemünzt, wobei *foreignization* (wie etwa Homer nach Francis Newman) grundsätzlich gut und *domestication* (d.h. “fluent translations”, bei denen der Übersetzer laut Venuti “unsichtbar” wird, wie etwa Homer im Sinne von Matthew Arnold) grundsätzlich schlecht ist. Venutis Sprache ist, wie die Reizwörter *ethnocentric violence*, *racism*, *narcissism*, *imperialism* belegen, vielfach provokativ und polarisierend: in seiner Auffassung von *domestication* wird, anders als bei Vermeer, der Ausgangskultur sehr wohl Gewalt angetan.

Mit seinem grundsätzlichen Anliegen mag Venuti durchaus Recht haben: sein eigentliches Thema ist die ungünstige Stellung der (literarischen) Übersetzer im angloamerikanischen Raum (einschließlich Copyright und schlechte Bezahlung), von denen er meint, dass sie durch ihre flüssigen

---

<sup>1</sup> In der englischen Übersetzung dieses Buches findet man die Bezeichnung “ethnocentric translation”, und zwar im Sinne einer “bad translation [...], which generally under the guise of transmissibility, carries out a systematic negation of the strangeness of the foreign work” (BERMAN 1992:5). Berman thematisiert auch die übersetzerische Ethik. Allerdings ist seine Argumentation stets sachlich und nicht provokativ oder ideologisch gefärbt wie bei Venuti

und idiomatischen englischen Fassungen (also “domesticated translations”) “unsichtbar” bleiben und dazu das Fremde im Ausgangstext verschwinden lassen. Venuti plädiert für eine [338] “Sichtbarkeit” des Übersetzers durch *foreignization*, etwa durch Archaismen oder eigenwillige Wortstellungen, in denen die Fremdheit des Ausgangstextes erhalten bleibt. Sofern sich diese Forderung spezifisch auf US-Verhältnisse bzw. auf die Dominanz des Englischen in der heutigen globalisierten Welt bezieht, ist sie argumentierbar, aber Venuti formuliert sehr allgemein. Sein Buch trägt sogar den ambitionierten Untertitel “A History of Translation”, tatsächlich schreibt er jedoch eindeutig aus einer spezifisch angloamerikanischen Perspektive, und seine “history of translation” ist, wie PYM (1996) treffend feststellt, selektiv und auffallend bewertend gefärbt:

The best thing about Venuti's guided tour of English-language translators and theorists is that most of them are tagged with notes on their political connections, religious beliefs and occasional dalliances. All the bad ones are associated with liberal humanism, imperialism, sexism and/or individualism. The few good ones generally oppose such nasties, in the same way as they oppose fluent translations.” (PYM 1996:172)

Es fällt schwer, die Haltung Schleiermachers hier wiederzuerkennen.

In einer späteren Publikation geht Venuti noch einen Schritt weiter. Im Nachschlagewerk *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (BAKER 1998) übernimmt er den Eintrag “Strategies of Translation”. Dazu bietet er lediglich die Alternative “Domesticating vs. foreignizing strategies” (VENUTI 1998:243). Auffallend in diesem Beitrag ist, dass die “domesticating strategies” hauptsächlich den französischen und englischen Übersetzungstraditionen zugeordnet werden (VENUTI 1998:241). Der Name Schleiermachers wird hingegen erst in der Rubrik “Foreignizing strategies” erwähnt, wobei auch hier zunächst die oben fettgedruckten Zeilen aus Lefeveres Übersetzung zitiert werden, es folgt dann der Kommentar:

Schleiermacher acknowledged that most translation was domesticating, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home. But he much preferred a foreignizing strategy, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. (VENUTI 1998:242)

Eine Quelle für “ethnocentric reduction” bzw. “ethnodeviant pressure” in Lefeveres englischer Fassung wird nicht angegeben. Was er 1995 als eigenen Kommentar präsentierte, schreibt Venuti hier Schleiermacher selbst zu. [339]

## 2 Schleiermachers Dichotomie im Spiegelbild seiner Hermeneutik

Den zweiten Schwerpunkt im Beitrag Vermeers zum Schleiermacher-Kolloquium bilden seine Ausführungen – wieder aus der Sicht der Skopostheorie – zum Thema Hermeneutik. Dazu stellt VERMEER folgendes fest:

Schleiermachers Untersuchungen beziehen sich auf 4 Faktoren eines hermeneutischen Prozesses: **Verstehen** eines gegebenen Gegenstandes (z.B. **einer Textstelle**), seiner **Entstehungsbedingungen**, seiner **Situationsbedingtheit** und seiner **Einordnung in ein größeres** – auch gegenstandstranszendierendes (vgl. den Einbezug eines Textproduzenten) – **Ganzes**. Dadurch wird der Gegenstand “dynamisiert”. Voraussetzung für das Gelingen des Verstehens ist nach Schleiermacher die **Kenntnis der Gegenstände**, auf die sich das Verstehen richtet, der **Sprache**, mittels derer verstanden werden kann, und des **“Autors”** (Textproduzenten) – allgemeiner: der werkimmanenten und -transzendenten Umstände (wie man heute wohl sagen würde). Ein Text ist eine Individualisierung von Autor und Sprache in gegebener Situation zu gegebenem Skopos.” (1994:174, Hervorhebung MSH)

Diese hermeneutischen Grundsätze bzw. Faktoren des hermeneutischen Prozesses wollen wir nun auf Schleiermachers Maxime anwenden. Unser Ziel ist dabei festzustellen, wie Schleiermachers zwei “Wege” zu einem, wie er es formulierte, “möglichst richtigen und vollständigen Verständnis und Genuss” eines Schriftstellers als “ethnodeviant pressure” bzw. “ethnocentric reduction” verstanden werden konnten.

Unser Weg führt natürlich über die englische Übersetzung von André Lefevere, einem der bekanntesten Vertreter der sogenannten “Manipulation School” bzw. der “Descriptive Translation Studies”. Auszüge aus seiner Übersetzung von Schleiermachers Abhandlung wurden später (in leicht revidierter Form) in seinem Sammelband *Translation/History/Culture. A Sourcebook* (Lefevere 1992) abgedruckt, der in derselben Reihe wie Venutis *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (1995) erschienen ist. Herausgeber der Reihe sind Susan Bassnett und André Lefevere selbst, die in ihrem (in beiden Bänden beinahe identischen) Vorwort folgendes feststellen:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. **Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power**, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live. (LEFEVERE 1992: xi, Hervorhebung MSH) [340]

Das Bekenntnis “Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power” erinnert stark an Venutis Wendung “the ethnocentric violence of translation” (1995:20), ist aber bei Lefevere eine objektive Feststellung und nicht negativ gemeint. Es erhebt sich aber die Frage: Inwieweit hat er Schleiermacher so manipuliert, dass Venuti ihn so verstanden hat? Etwaige abenteuerliche Erwartungen werden aber durch einen Vergleich der oben zitierten deutschen und englischen Fassungen von Schleiermachers Text sofort enttäuscht. Zumindest auf den ersten Blick scheint Lefeveres englische Fassung einleuchtend und – im Sinne von Christiane NORD (1989) – allen Handlungspartnern gegenüber loyal.

Zunächst aber wollen wir Lefeveres Übersetzung im Rahmen von Schleiermachers vier Faktoren des hermeneutischen Prozesses betrachten (Verstehen eines Gegenstandes, seiner Entstehungsbedingungen, seiner Situationsbedingtheit und seiner Einordnung in ein größeres Ganzes). Der Gegenstand ist in diesem Fall der ganze Text der Akademierede, nicht bloß die kurze Textstelle mit der vielzitierten Maxime, die sehr oft – wie auch bei Venuti – als isoliertes Fragment rezipiert und wiedergegeben wird. Gerade im Hinblick auf die drei anderen Faktoren erhält Lefeveres englische Übersetzung einen besonderen Stellenwert. Schleiermachers Rede bildet nämlich ein Kapitel in einem Band *translating literature: the german tradition from luther to rosenzweig*, der vor allem aus übersetzten Quellentexten zur deutschen Übersetzungsgeschichte besteht. Vertreten sind 21 Theoretiker – u.a. Schottel, Gottsched, Bodmer, Breitinger, Herder, Goethe, Humboldt, A.W. und F. Schlegel, Jakob Grimm, Schopenhauer und Benjamin – mit ihren wichtigsten Aussagen zum Thema Übersetzen. Jeder Text ist mit Vorbemerkungen des Übersetzers und Herausgebers Lefevere versehen. Detaillierte Kenntnisse zur Entstehung, Einbettung und Einordnung seiner Texte kann Lefevere also auf jeden Fall vorweisen. Die historischen Gegebenheiten werden in den Vorbemerkungen allerdings bewertet und bewusst aus der Sicht des Herausgebers dargestellt. Im Vorwort schreibt LEFEVERE:

This collection tries to enlist historical truth in the service of systematic truth, that is to say, of 'what I, as a human being thinking here and now, must consider true to the best of my knowledge and conscience, on the basis of my present consciousness' (Seiffert, II, 163). In the first case I try to translate, to the best of my abilities, only what Schottel, for instance, or Novalis had to say. In the second case I try to point out what is still valid in their statements and where they have made proposals which are no longer tenable and will therefore be of little use in the ever unfolding formulation of systematic truth. (1977:3)

Gerade der letzte Punkt kann problematisch werden, denn die Sicht einer historischen Gestalt und deren Wirken kann sich bekanntlich im Laufe der Zeit ändern. [341]

In der Tat ist die Vorbemerkung zur englischen Fassung der Akademierede aufschlussreich. Einerseits wird Schleiermacher in die Geschichte der deutschen Übersetzungstheorie (mit Bezug auf Gottsched, A.W. Schlegel und Goethe) eingeordnet und von Lefevere nicht unkritisch bewertet. Sein

Sprachstil wird z.B. als “needlessly convoluted and obscure” (1977:66) bezeichnet. Andererseits wird die Rede auch mit Hilfe eines (ins Englische übersetzten) Zitats aus Huyssen 1969 analysiert, und hier sind Bemerkungen enthalten, die bereits an die Sprache Venutis denken lassen, wie etwa “he (Schleiermacher) succumbs to an excessively sharp polarization of the two antagonistic methods, fascinated as he is by his idea of the language of translation” (Huyssen 1969:65, zit. n. Lefevere 1977:66). Etwas später im Text lesen wir “Schleiermacher's insistence on rendering 'foreignness' [...] forces him towards the type of atomization of the source text which will be taken up again by Schopenhauer” (LEFEVERE 1977:67) – und eben auch von Venuti. Mit anderen Worten: Venutis Haltung ist bereits in der Vorbemerkung zum englischen Text zumindest implizit erkennbar, und zwar durch die von Lefevere selbst vorgenommene “Einordnung in ein größeres Ganzes”.

Inwiefern die englische Übersetzung selbst eine eher “antagonistische” Haltung erkennen lässt, wäre nur durch eine Textanalyse zu eruieren, die jedoch den Rahmen dieses Beitrags bei weitem sprengen würde. Auf ein Beispiel kann jedoch hingewiesen werden, und zwar im Rahmen von Schleiermachers Metaphorik der Bewegung. Vergleichen wir den jeweils letzten Satz aus den bereits zitierten Textstellen der Akademierede. Zunächst Schleiermacher:

Wenn aber die Uebersetzung ihren römischen Autor zum Beispiel reden lassen will wie er als Deutscher zu Deutschen würde geredet und geschrieben haben: so **bewegt sie den Autor nicht etwa nur eben so bis an die Stelle des Uebersetzers**, denn auch dem redet er nicht deutsch, sondern römisch, vielmehr **rückt sie ihn unmittelbar in die Welt der deutschen Leser hinein**, und verwandelt ihn in ihres gleichen, und dieses eben ist der andere Fall. (SCHLEIERMACHER 1813, in: STÖRIG 1963:48, Hervorhebung MSH)

– neben Lefevere:

But if the translation wants to let its Roman author, for instance, speak the way he would have spoken to Germans if he had been German, **it does not merely move the author to where the translator stands**, because to him he does not speak German, but Latin, rather **it drags him directly into the world of the German readers** and transforms him into their equal – and that, precisely, is the other case.” (LEFEVERE 1977: 74, Hervorhebung MSH)

Wenn wir diese beiden Textstellen vergleichen, stellen wir in der Dynamik der dargestellten Bewegung einen bemerkenswerten Unterschied fest: das englische Lexem *drag* beinhaltet die Basiskomponente “mit Zwang”, “gegen Widerstand” [342] oder “mit besonderer Anstrengung” im Sinne von *zerren* oder *schleifen* (vgl. SNELL-HORNBY 1983:160), die im deutschen Text nicht erkennbar ist. Das heißt, im englischen Text lautet die Opposition “it does not merely *move* the author, [...] it *drags* him” (i.e. against his will); im deutschen Text hingegen bewegt sie den Autor nicht nur an die Stelle des Übersetzers, sondern “rückt sie ihn unmittelbar in die Welt

der [...] Leser hinein”, wobei in erster Linie die “Stelle des Uebersetzers” mit der “Welt der [...] Leser” kontrastiert wird. Abgesehen von der Bewegungsmetapher, ist auch ein Unterschied zu erkennen zwischen “verwandelt sie in *ihres gleichen*” (also “one of his own kind”) und “transforms him into their *equal*” (d.h. “gleichwertig” oder “ebenbürtig”). Eine solche unterschiedliche Bewertung mag auch den Eindruck bestätigen, dass *domesticating* sowohl dem Autor als auch dem Text Gewalt antut.

Wenn Lawrence Venuti Schleiermacher zitieren will, zieht er Lefeveres Text heran und gibt die Quelle korrekt an. Den Sinn der betreffenden Textstelle schreibt er aber nicht Lefevere, sondern stets Schleiermacher zu, wie etwa “For Schleiermacher, ‘the genuine translator’ is a writer” (Venuti 1985:100). Auch wenn sich André Lefevere zum manipulativen Wesen des Übersetzens explizit bekennt, können wir durch so feine Unterschiede wie diese eventuell erkennen, wieso Venuti Schleiermacher so verstanden hat.

3 Fazit: “New ideas from historical concepts”?

In einem Aufsatz mit dem Titel “New ideas from historical concepts: Schleiermacher and modern translation theory” erklärt Salevsky Schleiermachers Thesen zur Hermeneutik und Kritik in englischer Sprache, und Rübberdt wendet sie auf einen biblischen Text an (Rübberdt/Salevsky 1997). Der Aufsatz zeigt, dass Schleiermachers Ideen auch nach fast zweihundert Jahren für den translatorischen Entscheidungsprozess relevant und wertvoll sind und auch in englischer Sprache im Sinne des Urhebers erläutert werden können.

Es erhebt sich hier die Frage: Ist Venutis Dichotomie ebenfalls als “neue Idee” aus “historischen Begriffen” zu verstehen? Auf den ersten Blick scheint es der Fall zu sein. In der englischsprachigen Diskussion hat die Streitfrage *domestication* vs. *foreignization* seit Erscheinen des Buches von Venuti einen zentralen Platz eingenommen: die beiden Begriffe haben sich als “memes of translation” im Sinne CHESTERMANS (1997) im Bereich der Translation Studies verbreitet und werden dort auch meist implizit Venuti zugeschrieben (der Name Schleiermacher wird eher selten bemüht). Die Thesen Venutis sind allerdings nicht unumstritten, vor allem wenn Englisch nicht die Zielsprache und die Zielkultur nicht angloamerikanisch ist (s. PALOPOSKI/OITTINEN 2000 zum Bereich der [343] Übersetzung ins Finnische). Und das ist der Punkt: seiner eigenen Theorie zum Trotz hat Venuti die Begriffe Schleiermachers sozusagen einer ethnozentrischen Reduktion unterzogen und (als Übersetzer allzu sichtbar) sie “domestiziert”: er hat sogar eher aus alten Ideen neue Begriffe gemacht, die er – wenn auch mit Anspruch auf ihren universellen Wert – auf die spezifische Situation der “hegemonic English-language nations” von heute anwendet. Venutis *foreignization* ist sicherlich ein Teil von Schleiermachers Erbe, aber nicht das Ganze und vielleicht auch nicht das Wesentliche. Um dieses zu eruieren, müssten auch seine “Hermeneutik” und seine “Kritik” in der Translationswissenschaft weiter

erforscht und – wie im Aufsatz von Heidemarie SALEVSKY und Irene RÜBBERDT (1997) – angewendet werden, um dann als “memes of translation” weltweit Verbreitung zu finden.

#### Literaturverzeichnis

- BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London; New York: Routledge 1998.
- BERMAN, Antoine. *L' Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Experience of the Foreign. Culture and Translation in Romantic Germany* / Heyvaert, S. (trad.). New York: SUNY Press 1992.
- CHESTERMAN, Andrew. *Memes of Translation. The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam: Benjamins 1997 (Benjamins Translation Library 22).
- HUYSSSEN, Andreas. *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich: Atlantis 1969 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 33).
- LEFEVERE, André (ed.). *translating literature: the german tradition from Luther to rosenzweig*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum 1977 (Approaches to Translation Studies 4).
- LEFEVERE, André (ed.). *Translation/History/Culture, A Sourcebook*. London; New York: Routledge 1992 (Translation Studies 2).
- NORD, Christiane. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. In: *Lebende Sprachen* 34 (1989), Nr. 3, 100-105.
- PALOPOSKI, Outi/ OITTINEN, Riitta. The domesticated foreign. In: CHESTERMAN, Andrew/ GALLARDO SAN SALVADOR, Natividad/ GAMBIER, Yves (ed.): *Translation in Context. Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*. Amsterdam: Benjamins 2000 (Benjamins Translation Library 39), 373-390.
- PYM, Anthony. Venuti's Visibility. In: *Target* 8 (1996), Nr. 1, 165-177.
- RÜBBERDT, Irene/ SALEVSKY, Heidemarie. New ideas from historical concepts: Schleiermacher and modern translation theory. In: SNELL-HORNBY, Mary/ JETTMAROVÁ, Zuzana/ KAINDL, Klaus (ed.): *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam: Benjamins 1997 (Benjamins Translation Library 20), 301-312.
- SALEVSKY, Heidemarie. Dolmetschen – Objekt der Übersetzungs- oder Dolmetschwissenschaft? In: SALEVSKY, Heidemarie (ed.): *Wissenschaftliche Grundlagen der Sprachmittlung. Berliner Beiträge zur Übersetzungswissenschaft*. Frankfurt am Main: Lang 1992, 85-117.
- \_\_\_\_\_. Schleiermacher-Kolloquium 1993. In: *TEXTconTEXT* 9 (1994), Nr. 3, 159-162.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813). In: STÖRIG, Hans Joachim (ed.): *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart: Henry Goverts, 1963, S. 38-70.
- SEIFFERT, Helmut: *Einführung in die Wissenschaftstheorie*, II. München: Beck 1973 (Beck'sche Schwarze Reihe).
- SNELL-HORNBY, Mary. *Verb-descriptivity in German and English. A contrastive study in semantic fields*. Heidelberg: Winter, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: Benjamins 1988.
- STÖRIG, Hans Joachim (ed.). *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Henry Goverts 1963.
- VERMEER, Hans J. Hermeneutik und Übersetzung(swissenschaft). In: *TEXTconTEXT* 9 (1994), Nr. 3, 163-182.
- VENUTI, Lawrence. Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher. In: *TTR* 4 (1991), Nr. 2, 125-150.
- \_\_\_\_\_. *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London; New York: Routledge 1995 (Translation Studies 5).
- \_\_\_\_\_. Strategies of Translation. In: BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York; London: Routledge 1998, 240-244.

# Robert Schumann e a tradução: criação poética, simultaneidade e movimento<sup>1</sup>

Robert Schumann and Translation: Poetic Creativity, Simultaneity and Movement

João Azenha Junior<sup>2</sup>

**Abstract:** This study examines *On Music and Musicians*, by the German composer Robert Schumann, with special emphasis on the reviews written between 1834 and 1836, in order to identify echoes of the main ideas on language and translation developed in Germany between the end of the 18th and the beginning of the 19th century. The bases for the study are, firstly, that of the subject, and, secondly, time imbued with the notion of movement. The subject is anchored vertically and in a very personal way, operating within the subject that moves from one system of signs to another, or from one language to another. The second theme takes into account the shaping of the immersion into an element which will break down the barriers of time and, at a stroke, bring the past into the present and include the future.

**Keywords:** Robert Schumann; *On Music and Musicians*; Translation.

**Resumo:** Este trabalho examina os *Escritos sobre a Música e os Músicos*, do compositor alemão Robert Schumann, em especial as resenhas escritas entre 1834 e 1836, com vistas a identificar ecos das principais ideias sobre linguagem e tradução desenvolvidas na Alemanha entre o final do séc. XVIII e o início do séc. XIX. Os eixos escolhidos para construir essa ideia são os eixos do sujeito e do tempo perpassados pela noção de movimento. Do primeiro, destaca-se a ancoragem vertical, personalíssima, operada no interior do sujeito que transita de um sistema sígnico para outro, que traduz seus pensamentos, ou ainda que empreende a passagem de uma língua para outra. Do segundo, tem-se em conta a configuração desse mergulho num produto que desmantela as barreiras do tempo e, de um só golpe, contemporiza o passado e inclui o futuro.

**Palavras-chave:** Robert Schumann; *Escritos sobre a Música e os Músicos*; tradução.

---

<sup>1</sup> Este texto, com algumas modificações, foi escrito originalmente como requisito para a Prova de Erudição do Concurso para Professor Titular junto à Área de Alemão do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Ele faz parte de uma pesquisa mais abrangente, que conta com o apoio do CNPq.

<sup>2</sup> Professor Titular de Estudos da Tradução junto à Área de Alemão do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Email: [azinha@usp.br](mailto:azinha@usp.br)

**Zusammenfassung:** In diesem Aufsatz werden die *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* von Robert Schumann untersucht, insbesondere die Rezensionen, die der Komponist zwischen 1834 und 1836 verfasst hat. Es soll festgestellt werden, inwiefern sich darin die wichtigsten Auffassungen über Sprache und Übersetzung, die Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland entstanden, wiederfinden. Im Vordergrund der Untersuchung steht die Dimension der Bewegung, die sich sowohl im Individuum als auch in der Zeit festmachen lässt. Im Individuum manifestiert sich die Bewegung als ein sehr persönlicher Vorgang, da es sich innerhalb verschiedener Zeichensysteme bewegt, die seine Gedanken ausdrücken; oder aber es bewegt sich innerhalb verschiedener Sprachen. Die Zeitdimension wiederum bedeutet, in ein Umfeld einzutauchen, das die Zeitbarrieren überwindet und die Vergangenheit auf einen Schlag mit der Gegenwart und der Zukunft verbindet.

**Schlüsselworte:** Robert Schumann; *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*; Übersetzung.

Não me lembro mais onde foi o começo,  
sei que não comecei pelo começo:  
foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo.  
Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto,  
nas teclas simultâneas de um piano.  
(Clarice Lispector, 1970<sup>3</sup>)

Para os aficionados pela música e pelas letras, as relações entre esses domínios instigam sempre e a cada vez sob uma nova perspectiva. Se na consideração dos temas, ou na dimensão da forma, o fascínio pelas composições, pelos compositores e por seu entorno traz embutido o desejo e o desafio de transitar por domínios conexos, por espaços intermediários. Como num exercício peculiar de tradução. Uma busca, ao que me parece, que não apenas quer identificar desenvolvimentos paralelos, mas que procura atender ao anseio primordial por repouso numa unidade, para além da superfície instável das manifestações.

Retomo aqui aquele que tem sido meu ponto de partida para esse exercício-desafio: a música. Ainda que da perspectiva do aficionado, e não do especialista, percebo no movimento um fio condutor que perpassa e define esses domínios conexos:

A ideia de relacionar tradução e movimento vem da música. As duas sonatas para violoncelo e piano em dó maior e em ré maior, op. 102, compostas por

<sup>3</sup> Em *Lembrança da feitura de um romance*, crônica publicada em 2 de maio de 1970 no *Jornal do Brasil*.

Ludwig van Beethoven em 1815, são apenas dois exemplos de que algo não ia bem com a forma-sonata, a forma musical predominante no Classicismo. A quebra da divisão tripartite da sonata clássica, a inversão dos movimentos e, como consequência, das indicações de andamento, o abandono do desenvolvimento temático em tonalidades maiores e menores relacionadas, o rompimento, enfim, com uma herança musical que remonta à polifonia do outono da Idade Média (CARPEAUX 1968: 8) e das danças profanas encampadas pelas suítes do Barroco: tudo isso prepara o terreno para uma fragmentação, uma individualização dessa forma de composição. Pelas mãos do mesmo Beethoven, a que Carpeaux se refere como “o grande individualista”, a “consumação do século”, que levava a forma-sonata ao seu apogeu nas sinfonias, concretiza-se a transição para o Romantismo: a sonata se desfaz em fragmentos (*Fragmente*), em páginas avulsas (*Blätter*), em pedaços (*Stücke*). (AZENHA 2004: 31s)

Na procura, então, por um ponto de partida para construir mais uma relação entre música, literatura e tradução, escolho os *Escritos sobre a Música e os Músicos* (daqui para frente *Escritos*), de Robert Schumann, e deparo-me, de início, com a noção do fragmento que espezinha, proposta por SCHLEGEL (1997 [1798]: 82) na revista *Athenäum* (Fragmento 206): “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”. Esse fechamento de foco, do domínio da forma monumental (a lente aberta) para a plenitude do fragmento (a lente fechada), para a síntese de um instante do mundo inteiro levada a cabo pelas mãos do sujeito criador, caracteriza o pensamento e a poética dos primeiros românticos, na literatura e também na música, ainda que esses movimentos não coincidam plenamente na linha do tempo.

Deparo-me, também, com o trânsito intenso que se operou entre literatura e música entre o final do séc. XVIII e meados do séc. XIX:

Aos aforismos e fragmentos da literatura correspondem as formas-miniatura tão características do início do Romantismo na música – ou, para usar as palavras de Carpeaux – as “poesias líricas sem palavras” (CARPEAUX 1968: 141). No Romantismo, música e literatura confluem para um diálogo profícuo, para uma fusão de ideais. As formas-miniatura de Schumann são inspiradas nas máximas e aforismos de Goethe, Schlegel e Novalis; de outra parte, é a música que serve de inspiração para os *Fragmente zur Musik und zum Musikalischen* (Fragmentos sobre a Música e o Musical) de Schlegel e Novalis (AZENHA 2004: 32).

Fragmento e movimento, passagem: dois conceitos de que parto para pensar um Schumann mais plural ainda, quem sabe agora como porta-voz também das noções fundamentais sobre as poéticas e práticas tradutológicas de seu tempo.

A vida e obra de Robert Schumann (1810-1856) talvez sejam o exemplo mais eloquente de como música e literatura servem de inspiração uma a outra. Compositor, escritor, crítico e intérprete, Schumann recebeu uma sólida formação nas letras durante sua passagem pelo liceu de Zwickau, na Saxônia. Desde muito cedo trabalhou intensamente com seu pai, livreiro na mesma cidade e aprendeu latim e grego entre os sete e os nove anos de idade; depois, ainda adolescente, aprendeu francês, inglês e italiano, atuou como tradutor, redator, revisor e transformou em música, ao longo de sua breve vida, não apenas a biblioteca cosmopolita herdada de seu pai, mas muitas outras bibliotecas, de que foi frequentador assíduo em todos os lugares por onde passou e atuou.

“Música é a potência mais elevada da poesia”<sup>4</sup>, registra Schumann nos *Diários* (1971: 96): “Os anjos devem falar por sons, os espíritos por palavras da poesia. Todo compositor é poeta, só que um poeta mais elevado”. Nessas passagens eu vejo, primeiramente, o óbvio: o reconhecimento, pelo compositor, da sacralidade da criação artística. Sua profissão de fé. Ao mesmo tempo, enxergo seu compromisso com um conceito de criação poética (*Dichtung*), que me parece poder ser entendido como um fundo indistinto, um cadinho a partir do qual a criação emerge por obra do sujeito em forma de poesia, de crítica, de música ou de tradução.

Essas mesmas citações dos *Diários* aproximam Schumann de Novalis (GIESELER 1981) e da noção de potencialização da obra de arte. Se a poesia existe enquanto força universal, se ela existe independentemente do fazer humano e da criação artística, a arte em si não seria ela mesma criadora, mas recriadora dessa poesia. Na condição de recriadora, a arte seria, então, tradutora da poesia, enquanto força universal. Assim, a tradução, entendida aqui como categoria ampla da criação, assume o papel de metáfora mesma do fazer poético. E ao tradutor lhe cabe, como afirma NOVALIS (1988 [1798]: 73) no Fragmento 68, a função de “poeta dos poetas”: ao recriar a ideia do Outro, ele o faz aceitando o desafio do mergulho que traz à luz a forma singularizada. E desse exercício nada mais pode resultar senão uma fusão de vozes: a ideia do Outro ressurgue agora sob a perspectiva do Si Mesmo. E a consequência disso é uma potencialização da ideia.

Robert Schumann, leitor voraz de tudo que lhe caía às mãos, da literatura trivial à filosofia, está em sintonia com essa noção de criação. Falo aqui do Schumann inteiro,

---

<sup>4</sup> Todas as traduções das citações de Schumann apresentadas neste trabalho são de minha autoria.

das letras e da música, que se desdobra em vários heterônimos para dar conta da missão de poetizar a música – e o mundo:

Deixemos de ser espectadores ociosos! Arregacemos as mangas para melhorarmos as coisas! Arregacemos as mangas para que a poesia da arte seja de novo dignificada! (SCHUMANN, *Escritos*, 1834)<sup>5</sup>

Para cumprir esse objetivo, Schumann revolve o fundo indistinto da criação poética, não se importando se, para isso, terá de transitar entre sons e letras, ou entre letras de uma língua e letras de outra, ou qualquer outra combinação. Tudo é tradução:

Prosa = limitação, Poesia= infinitude da forma. A estética de uma arte é a mesma da outra; só o material é diferente. (SCHUMANN, *Escritos*, 1834)

As variações de Schubert estão para o Wilhelm Meister como o som está para a palavra [...] elas são um romance de Goethe composto em música, um romance que ele ainda gostaria de escrever. (SCHUMANN, *Diários*, Tomo I: 96)

Schumann está à vontade de ambos os lados. Os primeiros anos de formação do compositor estão intimamente ligados à literatura. Inclusive, e talvez principalmente, pelo exercício da tradução que o acompanhou desde muito cedo:

Sua expressão literária foi formada a partir do exemplo dos poetas gregos e latinos. Robert é um rapaz de espantoso talento para as línguas e, além disso, possui um senso muito refinado para a métrica. As canções de Anacreonte, os idílios de Bion, Teócrito e Moschu ele os traduziu para o alemão seguindo a métrica do texto original. Horácio e os poetas gregos das tragédias ele os lia no original (SCHOPPE 1987: 10)<sup>6</sup>

A partir do início da década de 1830, Robert Schumann começa a se dedicar intensamente à música e ao seu trabalho como crítico musical. Contudo, seu interesse pela literatura, traduzida ou não, continuou a ser parte integrante de sua criação. A forma mais evidente e, provavelmente, a mais conhecida dessa influência das letras e da tradução na obra musical de Schumann é o fato de o compositor empregar vários textos

<sup>5</sup> Como a tradução dos *Escritos* encontra-se em processo, as passagens aqui citadas trazem apenas a indicação do ano em que a resenha veio a lume originalmente na revista *Neue Zeitschrift für Musik*, conforme a edição crítica de KREISIG (1914).

<sup>6</sup> Os comentadores de Schumann explicam que os trabalhos e escritos dessa fase do compositor encontram-se ainda em manuscritos e, em grande parte, não contêm quaisquer informações que possibilitem um trabalho mais criterioso de cotejamento.

traduzidos em suas composições vocais, seja naquelas de maior porte – como no oratório *Das Paradies und die Peri*, de 1843, sobre um libreto de Thomas Moore que o próprio compositor traduziu e adaptou –, seja nas dezenas de *Lieder* que ele compôs para textos de Burns, Álvaro de Almeida, Byron, Thomas Moore, Andersen, Shelley, Shakespeare e outros<sup>7</sup>.

O compromisso de Schumann com a literatura e com a tradução, porém, está presente também na sua obra instrumental. São exemplos disso a chamada obra pianística da primeira fase: os ciclos para piano de inspiração literária como *Papillons op. 2*, baseada no romance *Flegeljahre*, de Jean Paul Richter, as *Davidsbündlertänze op. 6*, que conferem expressão musical aos músicos e escritores reunidos em torno da Confraria de Davi<sup>8</sup> e as *Kreisleriana op. 16*, inspiradas na personagem do Mestre de Capela Kreisler, de E.T.A.Hoffmann, apenas para citar três exemplos. Igualmente de inspiração literária também é grande parte de sua obra instrumental e sinfônica: a ópera *Genoveva* (1848), baseada em textos de Tieck e Hebbel, as *Cenas do Fausto*, de Goethe, e o ciclo inspirado no *Wilhelm Meister*, também de Goethe, entre outras.

O que Schumann faz, portanto, é reescrever em música sua experiência literária singularizada, é traduzi-la em outro meio, importando temas da literatura – por exemplo, o duplo, o baile de máscaras como síntese de realidade e sonho – e o tratamento da forma, e não usando para isso a objetivação das sensações despertadas pela obra literária, traduzida ou não:

Em Schumann não se ouve o rumorejar do Moldau ou os animais falando e se movimentando como em *Pedro e o Lobo*. Tudo o que possui uma natureza robusta e concreta, algo a que eventualmente visa a música programática, não está presente em Schumann. O elemento poético é, aqui, *mais* do que imitação da natureza e representação perfeita: o elemento poético é conto da carochinha, é sonho, é estado d'alma, é vida, é espírito, é florescência, é segredo, é infinito. (GIESELER 1981: 67)

<sup>7</sup> Para uma listagem exaustiva dos textos traduzidos empregados por Schumann na composição de *Lieder*, cf. ABRAHAM e SAMS (1994).

<sup>8</sup> A *Davidsbund* (Confraria de Davidianos) era uma associação de jovens artistas, que Schumann “criou” em 1833 inspirado no romance *Os irmãos de Serapião*, de E.T.A. Hoffmann, publicado em 1821. A associação que, como o próprio compositor afirma no Prefácio aos *Escritos*, existia de fato “só na sua cabeça”, tinha por objetivo “introduzir algo de novo no mundo das fugas e da sonata, que se tornara acadêmico, a saber: a *poesia da música*” (GIESELER, 1981, 71). A divisa da associação era a luta de Davi contra os Filisteus – quer dizer, dos jovens músicos contra os músicos atrasados e ultrapassados e contra os fracos epígonos do Classicismo. Os dois Davidianos mais importantes eram Florestan e Eusebius, pseudônimos do próprio Schumann e desdobramentos de sua personalidade inspirados em Walt e Vult, personagens do romance *Flegeljahre*, de Jean Paul. Outro integrante do grupo era Mestre Raro, também um pseudônimo do próprio compositor, só que – diferentemente de Florestan e Eusebius - com características de Friedrich Wieck, pai de Clara, que viria a ser o sogro tão combatido do compositor.

Todas essas traduções, então, que não se podem objetivar trecho a trecho, quer dizer, que não permitem apreciações do tipo “aqui o compositor quis dizer isso ou aquilo”, ou então “nesse trecho podemos ver tal coisa”, remetem de volta aos conceitos de fragmento como plenitude em si mesmo e de mergulho singular na alma humana: são olhares furtivos num baile de máscaras, estados de alma alternantes, explosões de ira, melancolia. E se é verdade que o compositor se vale aqui de toda sua experiência literária, também é verdade que ele resgata da tradição tudo quanto seus mestres venerados – Bach, Beethoven e Schubert – exploraram: o contraponto, as vozes internas, as harmonias, as tonalidades associadas à doutrina dos afetos. Mas ele traduz tudo isso para o “novo tempo”; faz tudo isso passar pelo crivo da poetização.

Nos *Escritos sobre a Música e os Músicos*, coletânea de resenhas que o compositor reuniu ao final de sua vida, escritas entre 1834 e 1844, aproximadamente, e publicadas originalmente na revista *Neue Zeitschrift für Musik*, fundada pelo próprio compositor, Schumann tem oportunidade, aqui e ali, de se referir mais diretamente à questão da tradução.

Em *A consagração dos sons*, por exemplo, Schumann assim se manifesta sobre a simbiose entre lírica e música numa sinfonia de Louis Spohr (1784-1859), escrita a partir de um poema:

Seria preciso fazer uma terceira versão poética<sup>9</sup>, se quiséssemos esboçar um quadro dessa sinfonia para aqueles que não a ouviram; pois o poeta deve as palavras ao seu entusiasmo pela arte do som, que Spohr – por sua vez – traduziu em música. [...] Infelizmente, também eu já sabia com antecedência da intenção da sinfonia e, a contragosto, me vi obrigado a despir as imagens da música – que a mim me soavam evidentes demais – da roupagem ainda mais material do poema de Pfeiffer. [...] Mas quando decido subordinar uma música justamente a este texto e com isso, evidentemente, ataco a essência mais profunda da ideia, fica subentendido que uma obra musical como esta – por sinal uma obra-prima – não pode ser colocada sob suspeita. Beethoven muito provavelmente sabia do risco que estava correndo com a Sinfonia Pastoral. As poucas palavras que ele antepôs à sinfonia – “mais expressão do sentimento do que pintura” – encerram toda uma estética para os compositores; e é ridículo quando os pintores o retratam à beira de um riacho, a cabeça apoiada na mão, ouvindo o murmurar das águas. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

<sup>9</sup> KREISIG (1914), editor crítico dos *Escritos*, explica que esta sinfonia já é a versão de um poema.

Nesta passagem, apenas uma dentre as muitas manifestações de Schumann sobre o assunto ao longo dos *Escritos* e também dos *Diários*, o compositor revela com naturalidade sua intimidade com o trânsito entre sistemas sígnicos diferentes, sempre em busca da “essência da ideia”. Essa familiaridade, que a ele lhe parece tão natural, ganha corpo nas expressões mesmas que ele emprega e que, como em tantas outras passagens, não se preocupa em esmiuçar: “esboçar um quadro da sinfonia”, “despir as imagens da música da roupagem ainda mais material do poema”, cujas palavras, por sua vez, o poeta as deve “ao seu entusiasmo pela arte do som”. Ao final da mesma resenha, ele conclui

Ele [Spohr] não escolheu Shakespeare, Goethe ou Schiller, mas um poeta de formas quase mais livres do que a própria música o é [...]; escolheu um louvor à música, um poema que retrata os efeitos da música; portanto, descreveu em sons os sons que o poeta descreveu; louvou a música com música (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Esse ir e vir entre música e literatura, porém, é tudo menos uma transposição que se poderia chamar de óbvia. Como vimos, Schumann também critica a visão superficial do ouvinte e do crítico musical que buscam na música a imitação da natureza – sua “tradução”, portanto, num sentido raso. A mesma perspectiva equivocada, aliás, que leva o pintor a retratar Beethoven “ouvindo o murmurar das águas”, provavelmente em busca de inspiração para a *Pastoral*. Não é este o papel da tradução. Schumann, na pele de seu heterônimo Eusebius comenta:

A desgraça do imitador está em se apropriar apenas do que está mais à vista. Quanto a copiar o que há de genuinamente belo no original, a isso ele não se atreve por uma espécie de vergonha natural. (SCHUMANN, *Escritos* 1834)

Contudo, embora o compositor reserve a primazia da criação à transformação operada no gênio a partir da ideia de outro, Schumann não descarta e nem julga de forma totalmente negativa a possibilidade de se retratarem sensações nas obras. Ao resenhar a Sinfonia de Berlioz, ele comenta o seguinte a respeito do programa que Berlioz faz acompanhar sua obra:

Certamente é um erro pensar que os compositores pegam o papel e a pena na miserável intenção de expressar, desenhar, retratar isso ou aquilo. De outra parte, não se deve apontar como demasiadas pequenas eventuais influências e impressões vindas de fora. Inconsciente e paralelamente à imaginação musical,

continua a agir com frequência uma ideia; paralelamente ao ouvido, os olhos; e estes olhos, órgãos em permanente atividade, retêm – em meio a sons e tons – certos contornos que, com o avançar da música, podem se condensar e se transformar em imagens reconhecíveis. E, então, quanto mais os elementos afins à música portarem em si pensamentos e imagens produzidos em sons, tanto mais de expressão poética, ou tanto mais plástica será a composição; do mesmo modo, quanto mais fantástica ou aguçada for a concepção do músico, tanto mais sua obra será capaz de enlevar ou cativar. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Aqui o compositor reconhece e reafirma o descompromisso da obra de arte em comunicar alguma coisa, em garantir sua associação com “imagens reconhecíveis”. Mas ele admite, também, que – no processo de recepção, para usarmos uma terminologia contemporânea – redes associativas podem ser desencadeadas, dependendo de os “elementos afins à música portarem em si pensamentos e imagens produzidos em sons”. Disso resultaria, segundo ele, uma maior plasticidade da obra. Ainda assim, para que a obra “enleve” ou “cative” (o público), isso dependerá, de novo, da grandeza do sujeito, do “quanto mais fantástica e aguçada for a concepção do músico”. A decisão sobre os limites da representação parece estar, então, na habilidade do artista, na sua formação:

O músico de formação saberá tirar do estudo de uma Madona de Rafael o mesmo proveito de um pintor frente a uma sinfonia de Mozart. Mais ainda: para o escultor, cada ator se transforma em estátua em repouso; este, por sua vez, transforma as obras daquele em figuras vivas; para o pintor, o poema transforma-se em imagem e o músico traduz em música as pinturas. Eusebius. (SCHUMANN, *Escritos* 1834)

Na arte, então, não pode haver barreiras. Tudo é movimento. Mas há, isso sim, o desafio da forma, que encerra a ideia, e do material de que fazem uso as mais diversas manifestações da arte. À dimensão do espírito, soma-se, então, o compromisso primeiro com a forma, com o meio e com sua ampliação; a forma que diz, que sugere, que é datada:

A forma é o recipiente do espírito. Espaços maiores, para serem preenchidos, requerem espíritos maiores. [...] Estamos habituados a tirar conclusões sobre alguma coisa a partir do nome que ela carrega; assim, diante de uma “fantasia” nossas exigências são diferentes das de uma “sonata”. Em talentos de segunda categoria, basta que dominem a forma tradicional; àqueles de primeira, concedemos-lhes ampliarem essa forma. Só o gênio pode agir com total liberdade. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Mas se a forma sugere e pré-condiciona, o desafio da passagem continua a ser a ideia – o pensamento, como o compositor costuma dizer –, que está para além dela, forma. Ideia e espírito. Aqui tomo emprestado a Clarice Lispector (1973: 5) as palavras de Michel Seuphor, artista plástico, crítico e pensador, que ela elege para epígrafe do romance *Água Viva*:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como na música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.

Não importa, então, se o trampolim que impulsiona o salto rumo à ideia pode ser identificado como objeto, tocado em sua concretude. Importa, isso sim, o seu poder de mobilizar. Mais do que a coisa em si, o impulso que dela parte. Na resenha sobre as *Oito Canções de Trovador para piano op. 16*, de Taubert, lemos:

Talvez eu tivesse chamado o ciclo simplesmente de “Música para textos de Heine” etc., pois assim elas se distinguiriam das de Mendelssohn. No caso de Taubert, são canções inspiradas por poemas; no de Mendelssohn, canções que, ao contrário, talvez inspirem poemas. Não sei se a música segue do começo ao fim o poema que lhe serviu de inspiração, se reproduz a tonalidade de base de toda a poesia ou apenas o sentido dos motos aludidos; suponho, porém, tratar-se do último caso para a maioria das peças. (SCHUMANN, *Escritos*, 1835)

Esse exercício de passagem, o impulso, portanto, que necessariamente tem de lidar com a forma e com os gêneros para se transformar em outra coisa, opera numa região para além da superfície; um *locus* de acesso restrito:

O homem comum tem um receio muito peculiar de adentrar o local de trabalho do gênio: ele não quer saber dos motivos, ferramentas e segredos da criação, do mesmo modo como a natureza revela certa fragilidade ao cobrir com terra suas raízes. Que o artista, então, se isole com suas dores e lamentações; nós experimentaríamos coisas terríveis se nosso olhar chegasse, em cada obra, até à razão mesma de sua criação. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Trata-se, como vemos, de “música para textos de Heine”, de “canções inspiradas por poemas”, ou, contrariamente, “canções que talvez inspirem poemas”. A busca é a “busca da ideia”, o descobrir da “tonalidade de base”, aquela que “designa a relação entre notas e acordes de uma peça com determinada centralidade, chamada tônica”

(DOURADO 2004: 334). Mas não a tonalidade de base da peça musical, e sim do poema. Para além da mera reprodução de uma coisa em outra, trata-se aqui, então, do acesso a um patamar a que se chega a partir da percepção dos sentidos, mas no qual atua, de modo nem sempre monitorado pela razão – o próprio Schumann emprega o atributo “inconsciente” (*unbewusst*) –, tudo o que constitui o sujeito.

Difícil não pensar aqui num paralelo retrospectivo com o *Ensaio sobre a origem da linguagem*, de HERDER (1770), em especial nas passagens em que Herder descreve a percepção do mundo primeiramente pela linguagem. Difícil não pensar, também, agora num paralelo prospectivo, na obra de Freud, que seria desenvolvida algumas décadas mais tarde. Sobretudo nas primeiras reflexões deste último sobre a percepção do mundo, o armazenamento das imagens de sons e de palavras e o processo de recuperação dessas experiências. Desenvolver esses paralelos aqui nos levaria, porém, para muito distante do foco proposto.

Esse patamar em que se processa a criação, portanto, no qual as formas do mundo se desmaterializam em signos, destrona a noção de compreensão objetiva da realidade e de mecanicidade do traduzir, entendido este como metáfora da criação. Na primeira metade do séc. XIX, um tempo considerável já se havia passado desde o predomínio da visão racionalista de linguagem, segundo a qual não haveria relação entre a forma linguística e o conteúdo do pensamento do original: as palavras seriam apenas signos do pensamento e a língua um instrumento para a comunicação de uma razão universalmente válida. O já mencionado ensaio de Herder, de 1770, assim como o tratado de Schleiermacher<sup>10</sup>, de 1813, já haviam pavimentado o terreno para se entender a linguagem, como Wilhelm von Humboldt, não apenas como instrumento, através do qual a tradução se processa, mas também como **meio**, no interior do qual isso se dá. Na condição de meio, o fazer poético e o fazer tradutológico estão à mercê das características e condicionantes desse meio. Para as letras, tanto quanto para a música, cada uma a seu modo, a chamada “realidade exterior” tem de ser primeiramente dissolvida, desconstruída, para só então ser reprocessada no sujeito e dele reemergir em nova forma:

Todas as formas linguísticas são símbolos e não, as próprias coisas. Não são signos convencionais, mas sons que com as coisas e os conceitos representados

---

<sup>10</sup> *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. Tratado apresentado à Real Academia de Ciências de Berlim em 24.6.1813.

se encontram numa verdadeira relação – se podemos chamá-la assim – mística, uma relação mediada pelo espírito do qual elas surgiram e continuam a surgir; sons que por assim dizer contêm os objetos da realidade dissolvidos em ideias e, de um modo que devemos considerar ilimitado, podem modificar, determinar, separar estabelecer relações. (HUMBOLDT 2010 [1816]: 107,109).

Para o músico, mais familiarizado pela própria natureza e pelo próprio meio de sua arte, a dissolução das coisas em símbolos desloca a materialidade de uma realidade exterior para o interior da tessitura musical: “A música fala a língua mais geral, através da qual a alma se percebe livre e indefinida, mas em sua terra natal”. (SCHUMANN, *Escritos*, 1834). Para o poeta, essa mesma realidade se desfaz e se reconstrói no interior da tessitura discursiva. Em ambos os casos, trata-se da representação personalíssima dessa realidade, sua tradução, portanto, operada pelo e no sujeito. Assim concebida, essa tradução produz necessariamente diferença ao registrar o ângulo de observação de quem a vê e as associações que lhe são peculiares. O convívio com a diferença torna-se, então, elemento indissociável do fazer poético e lhe atribui, por assim dizer, sua dimensão crítica. Ao mesmo tempo, o produto da criação, ao flagrar a diferença no curso da evolução da história, não apenas atesta a mediação do sujeito, como também distingue o Próprio do Alheio e coloca a constituição da identidade em termos de um embate com a diferença.

De suas leituras, Schumann parece ter absorvido tudo isso. Numa resenha de 1835, o compositor – aqui no papel de crítico e formador de opinião – comenta a proposta de Gottschalk Wedel de germanizar termos da música como forma de preservar a identidade alemã:

Nosso mui estimado, sensível e convicto Wedel deve ter percebido há muito tempo como o objeto de suas observações também nos é caro. Nesse sentido, a Revista procura publicar os títulos das composições da forma mais alemã possível; os olhos, então, se acostumarão a isso e não causará espécie quando um *mit inniger Empfindung* (com profundo sentimento) produzir o mesmo efeito de um *con grand' espressione*; e então, de ambos os lados, isso parecerá natural. Mas eu tenho sérias dúvidas e mesmo discordo de se evocarem palavras tão estranhas como *Bardiet* em substituição a *Sinfonie*, nesse processo de germanização; nosso *Lied*, este ninguém nos tira. Em contrapartida, deixemos a *Sonata* e o *Rondeau* na língua de seus países de origem; não seria absolutamente possível germanizar esses conceitos, por exemplo com o emprego de termos afetados como *Klangstück* ou *Tanzstück*. Portanto, nada de exageros, mas também chega de “*composées et dédiées*”! (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

A resenha aponta para um aspecto, digamos assim, mais trivial da tradução. Mesmo assim, sou levado a pensar se Schumann não conhecia os apontamentos de Goethe<sup>11</sup> para o *Divã Ocidental-Oriental*. Neles, como sabemos, o poeta descreve um processo gradativo de recepção do elemento estrangeiro (*das Fremde*) expresso nos conhecidos três modos de traduzir: o prosaico, o parodístico e o identificante<sup>12</sup>. Os modos são uma proposta de preparação de terreno, ou de familiarização dos olhos, como prefere Schumann, para a recepção do Alheio pelo Próprio. É assim que, na resenha de Schumann, o compositor cede de um lado, resiste de outro, e, aos poucos, vai atuando até que “os olhos se acostumem a isso”.

Ademais, Schumann está consciente de que as palavras confundem, despertam afetos e desafetos, desencadeiam redes associativas que, muitas vezes, podem causar perturbação. Na escrita musical, mais cifrada e menos comprometida com uma linguagem de dupla articulação, ele prefere que as indicações de dinâmica, por exemplo, sejam marcadas por cifras. E justifica:

Ao invés das indicações [textuais] de dinâmica, também eu sou defensor de uma escrita cifrada, mais próxima da escrita das notas do que das palavras, que logo decidem tudo. Incrível a velocidade com que os olhos percebem o < [notação musical do *crescendo*], ao passo que, frente à palavra italiana, precisam primeiro soletrá-la; nos arcos de ligadura, linhas e ganchos da notação musical, em tudo isso se esconde um encanto todo especial; e o modo como os compositores fazem essas indicações diz mais e mais rapidamente sobre sua formação estética do que os próprios sons. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Essa consciência acerca de questões de linguagem e, por que não dizer, da manipulação dos efeitos que ela pode provocar, fica patente numa nota do compositor, na qual Schumann se revela perfeitamente à vontade – e, diga-se de passagem, autorizado pelos pressupostos de seu tempo – a efetuar uma tradução livre, neste caso da resenha de um outro crítico, Fétis, sobre a Sinfonia Fantástica de Berlioz:

Com verdadeiro desespero, líamos o artigo e executávamos a obra ao piano. No conjunto, nosso julgamento sobre ela opunha-se cada vez mais frontalmente ao do Sr. Fétis, de modo que nós – em parte para atrair duplamente a atenção dos alemães para este republicano engenhoso, em parte para propiciar a cada um a oportunidade de poder comparar – decidimos apresentar a nossos leitores uma tradução livre e reduzida da resenha de Fétis (SCHUMANN, *Escritos* 1835).

<sup>11</sup> As reflexões de Goethe sobre os modos de traduzir estão contidas em *Noten und Abhandlungen zu bessern Verständnis des west-östlichen Divans*, de 1819.

<sup>12</sup> Para um aprofundamento do tema, cf. AZENHA 2006.

Aqui, a tradução livre e reduzida de Schumann tem um propósito que poderíamos chamar de pragmático-funcional: facilitar a compreensão do leitor, desonerando-o de todas as passagens que pudessem comprometer uma tirada de conclusão diversa da que Schumann quer propor. Tudo isso com transparência, com a visibilidade da interferência, de modo a possibilitar uma comparação e, ao mesmo, dissociar as autorias.

Propósito semelhante, embora com uma estratégia diversa, é o da passagem seguinte, extraída de outra nota acrescida pelo compositor a uma de suas resenhas. Nela, a interpretação da citação francesa do político Odilon Barrot (1791 – 1873) para um “alemão mais ameno” se transforma num texto ampliado, acrescido, e a noção de traduzir é colocada a serviço de uma atitude crítica do compositor frente à afirmação do político:

Ainda há pouco tempo, Odilon Barrot proferiu uma palavra que atingiu em cheio nossa juventude. Ele disse: “Dans notre époque, je ne sais, qui s’est imaginé, que tout ce qui est dans la nature est beau, qu’il y a une certaine poésie dans le crime”, o que – **num alemão mais ameno** – significaria: “Precavei-vos, meus jovens, de vos deixar arrebatados para a ilegalidade pela natureza e pela paixão; atendei ao chamado da natureza; declarai com sinceridade como amais e com quem estais zangados! Preservai, porém, o que a natureza tão gentilmente faz: a inocência que, ainda que falte, não peca – arrebatados, mas não consumidos” (SCHUMANN, *Escritos* 1835; grifos meus).

Nessa passagem, o compositor interfere pesadamente no texto do político francês. E faz isso para demonstrar sua discordância. Schumann parece saber, então, que as atitudes de tradução podem e devem variar de acordo com o propósito a que visam. Se para a poetização da música ele se alinha com Novalis, se para os seus exercícios de tradução de textos da Antiguidade clássica ele privilegia o estrangeiro, às vezes forçando a estrutura alemã como atestam alguns de seus comentadores, aqui, no dia-a-dia do exercício da crítica, ele adota o pragmatismo, assume definitivamente a interferência. Não posso deixar de ouvir aqui um eco do já citado tratado de Schleiermacher, de 1813, e a tentativa do teólogo e tradutor de associar métodos de traduzir a tipos de textos e aos seus diferentes usos.

O compositor está ciente, em todos os casos, de que o mesmo processo de reconstrução da realidade – se material ou discursiva ou musical – acontecerá, também,

do outro lado, quer dizer, no momento da recepção. E diante da impossibilidade de se preverem as reações do receptor, ele comenta:

É lamentável não se poder atrelar, a cada vez, ao texto das resenhas um exemplar da composição em questão, acompanhada de um intérprete virtuoso, que as execute para nós no momento mesmo da leitura de forma brilhante e perfeita, ou (o que seria ainda melhor) um exemplar de todas as obras do compositor; isso evitaria uma série de mal-entendidos (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

A preocupação do compositor põe em evidência a efemeridade do produto da criação. Se esse produto inevitavelmente traz a marca do sujeito, sua realização é datada, é marcada pela transitoriedade do instante, que apenas insinua, sugere. Além disso, a criação – ao vivificar o passado, seja para com ele se alinhar, seja para com ele romper –, instaura um movimento progressivo que inclui o futuro: simultaneidade. Como na tríade, em que um acorde simples é formado por duas terças superpostas – dó, mi, sol, por exemplo: “Acorde de terça = tempo. A terça une passado e futuro em presente” (SCHUMANN, *Escritos* 1834). A sobreposição dos intervalos de terça sugere que o ataque a uma nota, qualquer que seja ela, traz implicadas tanto uma reminiscência, quanto uma expectativa. Nos apontamentos de Goethe para uma Doutrina dos Sons, eu leio: “Assim o tom fundamental em dó gera progressivamente a harmonia de dó maior e retrospectivamente a harmonia de fá menor” (GOETHE 1999 [1810]: 59).

Desse modo, se os produtos da criação, ordenados no eixo horizontal do tempo, não podem ser senão flagrantes de instantes condicionados pelo estágio de evolução das línguas, das literaturas e também da música; se esses instantes nada mais fazem do que flagrar a progressividade do fazer poético; se, além disso, evidenciam na diferença a relação do encontro entre o Próprio e o Alheio, então esse processo inteiro, distribuído nos eixos do sujeito e do tempo, também pode ser entendido no interior de uma dinâmica progressiva, infinita, que viabiliza a compreensão que cada um faz de si e do outro. Na literatura, desses encontros mestiçados surgiria, em crescimento progressivo, uma literatura universal. Na música, o contato com o Outro encontraria seu correlato, num crescimento e aprimoramento progressivos, naquilo que poderíamos chamar de uma “universalização da arte”. Schumann sabe que

não existe uma arte mundial e, como decorrência disso, nenhuma crítica, cuja medida não se paute pelo estágio de formação em que se encontram as

diferentes nações e também pelo caráter dessas mesmas nações (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Sabe, também, que

Até o momento, nosso conhecimento dos gêneros musicais limita-se à música alemã, francesa e italiana. Mas o que aconteceria se a eles se somasse a música de outros povos até a Patagônia? (SCHUMANN, *Escritos* 1834)

Mas responde a essa indagação com Florestan, seu heterônimo indócil:

Teríamos chegado ao nosso objetivo? – Enganamo-nos! A arte será a grande fuga, em cujo entoar das vozes os diferentes povos se revezam (SCHUMANN, *Escritos* 1834)

E completa:

um progresso em nossa arte só ocorreria com um progresso do artista rumo a uma aristocracia espiritual, cujos estatutos não apenas exigem, mas também pressupõem o conhecimento do artesanato mais rudimentar, e segundo os quais ninguém nela seria aceito que não trouxesse consigo um talento capaz de produzir ele mesmo tudo aquilo que exige dos outros: imaginação, estado de ânimo e espírito – e tudo isso para conduzir o mundo à época mais elevada de uma educação musical universal, em que não pare qualquer dúvida tanto sobre o que é verdadeiro, quanto sobre a miríade de formas sob as quais ele pode se manifestar; uma era, porém, na qual se deve entender por *musical* o acompanhamento vivo da voz interior, a compaixão que se torna ativa, a faculdade de rapidamente receber e reproduzir, para que – na união da produtividade e da reprodutividade para formar o caráter artístico – se chegue cada vez mais perto dos objetivos supremos da arte. (SCHUMANN, *Escritos* 1836)

A criação confirma-se, então, como a celebração efêmera de um encontro, que põe em evidência o sujeito, dismantela as barreiras do tempo e flagra a diferença. O exercício desse encontro, por vezes dissonante em relação à tonalidade de base do espaço em que se dá, redesperta o passado:

Um drama sem uma representação viva diante de nossos olhos permanece um drama morto e alheio ao público, assim como o é uma forma de compor poesia em música, sem a mão que a executa (SCHUMANN, *Escritos*, 1834)

Ao mesmo tempo, o exercício do encontro impele para o futuro. Em várias passagens dos *Escritos* e também dos *Diários*, Schumann reitera uma citação extraída da obra de Jean Paul, um de seus escritores prediletos:

Ó arte dos sons, que traz para tão perto de nossas chagas o passado e o futuro com suas flamas voadoras. És o alento da noite desta vida ou o ar da manhã da outra?<sup>13</sup>

Não é de se admirar, então, que a simultaneidade presente na tríade e na tradução gere desconforto:

o texto da Antiguidade não quer ser lido e entendido apenas no interior das possibilidades linguísticas e hermenêuticas tradicionalmente realizadas pela leitura de outros textos, traduzidos ou não. A métrica do verso grego abranda a aspereza do verso alemão; as modulações na composição dos românticos instauram atmosferas que surpreendem o ouvinte. Na música como nas letras, o inusitado possibilita e reclama a releitura da tradição. Forçado para além de seus próprios limites, o sistema tonal, como o linguístico, expande o horizonte de recepção. Em ambos os casos, trata-se de sons que, latentes num instrumento não tocado, como afirma Humboldt, conduzem num primeiro momento a uma resolução harmônica fora dos padrões, imprevista, que não devolve o ouvinte à tonalidade de base, mas transborda para além do campo harmônico a que os ouvidos clássicos estavam acostumados. (AZENHA 2004: 52s)

O desconforto é gerado, assim, não pela inabilidade, mas é condição que incita um novo deslocamento. O movimento de contração que fecha o foco da lente para o fragmento captura o instante que, por sua vez, propõe o novo desafio de saber o que haverá no instante seguinte. Criação poética, simultaneidade e movimento: na música como na tradução, estamos longe do conforto de um terreno firme e somos forçados a abraçar a tarefa de conviver com a fugacidade do instante. Recorro, mais uma vez, a Clarice:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (LISPECTOR 1973: 7s).

## Referências bibliográficas

ABRAHAM, Gerald & SAMS, Eric. *Schumann* (aus dem Englischen von Klaus Stemmler). Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994.

<sup>13</sup> Hesperus, 28. Hundsposttag, 3. Osterfeiertag. Citado em GIESELER 1987: 64.

- AZENHA JR., João. Tradução é movimento: uma leitura do Romantismo alemão. In: *Revista da Anpoll 14*. (2004), p. 31-56.
- AZENHA JR., João. Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença. In: NITRINI, Sandra (org.). *Revista Literatura e Sociedade*, (2006), p. 44-59.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro 1968.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34 2004.
- GIESELER, Walter. Schumanns frühe Klavierwerke im Spiegel der literarischen Romantik. In: ALF, Julius/ KRUSE, Joseph A. (Hrsg.). *Robert Schumann: Universalgeist der Romantik; Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk*. Düsseldorf: Droste 1981, p. 62-87 [Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf].
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Drei Stücke vom Übersetzen. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, alemão-português. 2ª edição, revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução 2010, p. 28- 35.
- HERDER, Johann Gottfried von. *Ensaio sobre a Origem da Linguagem*. Tradução portuguesa de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona 1987 [1770].
- HUMBOLDT, Wilhelm von. Einleitung zu Agamemnon. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, alemão-português. 2ª edição, revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução 2010, p. 104-117.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro 1973. [Licença editorial para o Círculo do Livro por cortesia da Editora Artenova S.A.]
- NOVALIS. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras 1988. (1a edição 1798)
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras 1997. [1798]
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Vol. 1, alemão-português. 2ª edição revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução 2010, p; 38-101. [1770]
- SCHOPPE, Martin. Schumanns frühe Texte und Schriften. In: *Schumanns Werke – Text und Interpretationen: 16 Studien*, hrsg. von Akio MAYEDA und Klaus Wolfgang NIEMÖLLER im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf. Mainz: Schott 1987, p. 7-16.
- SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante (Seleção, tradução e comentários). *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ 1999.
- SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin KREISIG. 5. Aufl., mit d. durchges. Nachtr. und Erl zur 4. Aufl. und weiteren. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.
- SCHUMANN, Robert. *Tagebücher. Band I 1827-1838*. Hrsg. von Georg Eismann. Stromfeld/Roter Stern, Basel und Frankfurt am Main, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971.
- SCHUMANN, Robert. *Schriften über Musik und Musiker*. Ausgewählt und herausgegeben von Josef Häusler. Stuttgart: Philipp Reclam 1982.
- SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. 4 Bde. Leipzig, 1854. Reprint mit Nachwort von Gerd Nauhaus. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1985.

Enviado em 30/03/2012

Aprovado em 29/04/2012

# Desafios à tradução do texto satírico: alguns exemplos de *Dritte Walpurgisnacht*, de Karl Kraus

Challenges Regarding the Translation of the Satiric Text: Some Examples from Karl  
Kraus' s *Third Walpurgis Night*

Renato Zwick<sup>1</sup>

**Abstract:** Kraus's last long text, *Dritte Walpurgisnacht (Third Walpurgis Night)* was the satirist's reaction to Hitler's seizure of power. It offers the translator a great variety of problems because the author makes an exuberant use of quotations, puns, alliterations, neologisms and variations of sentences, proverbs, maxims and commonplaces. This paper presents some of these problems, discussing possibilities for their resolution, as well as defines a theoretical approach.

**Keywords:** Satire; Nazism; Karl Kraus; Translation

**Resumo:** Último texto de fôlego de Kraus, *Dritte Walpurgisnacht (Terceira noite de Valpúrgis)* foi a reação do satirista à tomada do poder por Hitler. Do ponto de vista tradutório, oferece grande variedade de problemas, visto que o autor faz um uso exuberante de citações, trocadilhos, aliteraões, neologismos e variações de ditos, provérbios, máximas e lugares-comuns. Este artigo apresenta alguns desses problemas e discute possibilidades para sua solução, não sem antes definir uma abordagem teórica.

**Palavras-chave:** sátira; nazismo; Karl Kraus; tradução

---

<sup>1</sup> Mestrando do programa de pós-graduação em Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo.  
E-mail: renatozwick@hotmail.com.

**Zusammenfassung:** Kraus' letzter langer Text, *Dritte Walpurgisnacht* war die Reaktion des Satirikers auf Hitlers Machtergreifung. Er bietet eine große Vielfalt von Übersetzungsproblemen, da der Autor einen üppigen Gebrauch von Zitaten, Wortspielen, Alliterationen, Wortschöpfungen und Variationen zu Sprüchen, Sprichwörtern, Maximen und Gemeinplätzen macht. In diesem Aufsatz werden einige solcher Probleme vorgestellt und Lösungsmöglichkeiten erörtert, nicht ohne zuvor einen theoretischen Ansatz festzulegen.

**Stichwörter:** Satire; Nationalsozialismus; Karl Kraus; Übersetzung

## 1 Introdução

Karl Kraus não foi apenas o maior autor satírico de língua alemã do século XX, mas chegou a ser considerado um dos maiores satiristas de todos os tempos, digno de figurar, no entender de Elias CANETTI (1995: 337), ao lado dos nomes de Aristófanes, Juvenal, Quevedo, Swift e Gogol. Contribuem para esse juízo não só a extensão e a variedade extraordinárias de sua obra – milhares de páginas de ensaios, aforismos, poemas, peças teatrais e adaptações, cujas primeiras versões foram em boa medida publicadas no jornal *Die Fackel* (*A tocha*), que o escritor fundou em 1899 e passou a redigir sozinho a partir de 1911 até poucos meses antes de sua morte, em 1936 –, mas também seu estilo peculiar, sua independência e, sobretudo, seu humanismo.

Pois a obra de Kraus se destacou de maneira especial na defesa do indivíduo contra as arbitrariedades de instituições como o Estado e a imprensa, defesa que percorre seus escritos como um fio condutor desde a coletânea de ensaios *Sittlichkeit und Kriminalität* (*Moralidade e criminalidade*), de 1908, em que denunciava os abusos cometidos pelo Estado nos processos envolvendo os chamados crimes sexuais, passando pela gigantesca peça *Die letzten Tage der Menschheit* (*Os últimos dias da humanidade*), em que tenta dar voz ao horror da Primeira Guerra Mundial, e chegando até sua última obra de fôlego, o ensaio antinazista *Dritte Walpurgisnacht* (*Terceira noite de Valpúrgis*).

Redigido em 1933, publicado parcialmente em 1934 e na íntegra apenas postumamente, em 1952, *Dritte Walpurgisnacht* está para os fatos que precederam a Segunda Guerra Mundial assim como *Die letzten Tage* está para os fatos da Primeira.

Tanto numa obra quanto noutra, o satirista tentou dar conta de realidades que inicialmente o deixaram sem palavras. Assim, depois que Hitler foi nomeado chanceler, em janeiro de 1933, *Die Fackel* deixou de circular regularmente, a exemplo do que já havia ocorrido quando eclodiu a Primeira Guerra, ocasião em que o escritor alegou como justificativa: “Aqueles que agora nada têm a dizer, pois a ação tem a palavra, continuam falando. Quem tiver algo a dizer, dê um passo à frente e cale-se!” (KRAUS 1988: 10)<sup>2</sup>. Essa declaração é de 1914, mas a verdade é que no ano seguinte Kraus já começava a esboçar as primeiras versões da maioria das cenas da peça, cuja versão final foi publicada apenas em 1922. Segundo as palavras do prólogo, “os fatos mais improváveis de que aqui se dá notícia realmente aconteceram; eu retratei o que outros apenas fizeram. Os diálogos mais improváveis aqui travados foram pronunciados literalmente; as invenções mais chocantes são citações” (KRAUS 1986: 9).

Citações, sobretudo, da imprensa da época, que, conforme Kraus escreveria em *Dritte Walpurgisnacht*, “provocou e promoveu a guerra mundial, saiu dela como a única vencedora e, com o crescimento incessante de sua força intelectual, conseguiu levar à realização do nacional-socialismo” (KRAUS 1989: 316). E tal “realização” – ou antes, o horror ao pesadelo tornado realidade do nazismo – é o tema de *Dritte Walpurgisnacht*, obra mais conhecida pela sua frase inicial – “Nada me ocorre sobre Hitler” – do que pelo seu conteúdo propriamente dito. Tal frase de abertura, expressão irônica da perplexidade do autor diante dos acontecimentos, está longe de indicar que o longo texto que se segue seja uma manifestação de resignação ou de apatia; suas trezentas páginas mostram que as ideias que ocorreram ao autor acerca do Terceiro Reich não foram poucas. Segundo ALFF (1967: 318), “cada linha de *Dritte Walpurgisnacht* contradiz o alheamento de seu autor numa esfera de ataraxia. (...) É difícil encontrar textos dos quais se possa dizer que correspondam com mais exatidão aos eventos de uma época”. Concorda com isso Friedrich Dürrenmatt, para quem essa obra de Kraus é a análise definitiva do nazismo, o que não impediu críticos como Fritz Raddatz, editor das obras de Kurt Tucholsky, de afirmar que *Dritte Walpurgisnacht* é uma declaração de falência intelectual (TIMMS 2005: 492), juízo que ignora de maneira grosseira a

---

<sup>2</sup> Todas as traduções de trechos citados são de nossa autoria.

atitude de Kraus em relação à abertura dos primeiros campos de concentração, às notícias de maus-tratos infligidos a prisioneiros, à gabolice dos políticos quanto aos milhares de detentos em “prisão preventiva”, ao adesismo de intelectuais como Gottfried Benn, Oswald Spengler e Martin Heidegger e aos planos expansionistas de Hitler de criar uma Grande Alemanha.

Empregando uma técnica de citação e comentário, o texto entretece fragmentos de discursos políticos e comunicados nazistas, hinos e lemas da SA, poemas racistas, notícias de jornal relatando todo tipo de violências, abusos e humilhações, slogans publicitários, canções populares e falas de intelectuais nacionalistas, e isso sem qualquer pausa, sem qualquer divisão em capítulos; conforme observou Helmut ARNTZEN (*apud* WAGENKNECHT 1989: 340), *Dritte Walpurgisnacht* é uma obra que “não tem tempo e não dá tempo para tomar fôlego”. Num contraponto a essa “cacofonia de vozes” (TIMMS 2005: 495), ainda entram na composição citações de Von Platen, Hölderlin, Shakespeare e sobretudo Goethe. É de Goethe, e mais precisamente da “Noite de Valpúrgis clássica” do *Fausto*, que Kraus extrai a grande maioria das citações com que tenta dar conta da “abundância de formas dessa terceira noite de Valpúrgis” (KRAUS 1989: 33) que se mostra no incipiente Terceiro Reich, dando a entender que os horrores do regime de Hitler foram antecipados pela visão do poeta, algo que deixa mais evidente numa declaração de 1934, ao afirmar que “o mais alemão dos acontecimentos”, como denomina a ascensão de Hitler, “[...] está pré-formado de maneira surpreendente, ponto por ponto, no mais alemão dos poemas” (KRAUS 1993: 272). Esse paralelo entre a obra de Goethe e o regime de Hitler, porém, dificilmente poderia oferecer maior contraste, já que, no fundo, Kraus está confrontando o ponto mais baixo da política alemã com um dos pontos mais altos da cultura europeia; é da tensão desse confronto que a obra extrai sua força e adquire sua importância, tanto política quanto literária.

Do ponto de vista tradutório, a extensão do texto e o grande número de citações – cujas fontes raramente são indicadas pelo autor – estão longe de ser os maiores problemas. Pois, em primeiro lugar, a linguagem de Kraus tende ao hermetismo, fato que levou CANETTI (1995: 335) a falar de uma *gepanzerte Sprache*, uma “linguagem encouraçada”, peculiaridade que o próprio autor justifica num aforismo de maneira nada hermética: “O que entra no ouvido com facilidade também sai com facilidade. O que

entra com dificuldade também sai com dificuldade. Isso vale muito mais para a escrita do que para a música” (KRAUS 2010: 69). Um dos aspectos desse hermetismo se encontra no uso dos pronomes, que, como observa o tradutor francês Pierre DESHUSSES (2005: 19), primeiro a verter *Dritte Walpurgisnacht* para uma língua ocidental (além da tradução francesa, existe até o momento apenas uma versão japonesa, de 1975), “podem remeter a diferentes antecedentes, e que, qualquer que seja a escolha que se faça, sempre fornecem um sentido possível, sem que se esteja de início certo de ter encontrado a solução adequada”. E, em segundo lugar, o amplo emprego de variações de expressões idiomáticas, provérbios e clichês, de aliteraões e jogos de palavras coloca o tradutor diante de abismos muitas vezes intransponíveis.

## 2 Em busca de uma abordagem teórica

Embora teorias da tradução propriamente ditas existam apenas desde a metade do século XX (WILSS 2005: 22), pode-se afirmar que sempre que se refletiu sobre o ato de traduzir o resultado foi algum tipo de “teoria da tradução”. O principal foco dessas reflexões foi o modo de traduzir, o método. É dessa forma que na Antiguidade Cícero formulou duas posições fundamentais: *ut interpretes* e *ut orator*, posições que, passando por Horácio, Quintiliano, São Jerônimo, Lutero, Schleiermacher e Benjamin, determinaram decisivamente a discussão metodológica até a atualidade (WILSS 2005: 23). No âmbito da língua alemã, essa dicotomia entre o que também poderíamos chamar de tradução literal e tradução livre assumiu a forma da antítese entre “tradução estrangeirizante” e “tradução germanizante” (“nacionalizante”), com privilégio evidente da primeira se considerarmos as posições de Schleiermacher e de Benjamin. Para SCHLEIERMACHER (1963: 47), “ou o tradutor deixa o escritor tanto quanto possível em paz e leva o leitor até ele, ou deixa o leitor tanto quanto possível em paz e leva o escritor até ele”, sendo o primeiro procedimento o mais recomendado para textos literários. Para BENJAMIN (1991: 18), “a verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não bloqueia sua luz [...]. O que possibilita isso, sobretudo, é a literalidade na tradução da sintaxe, e

justamente ela demonstra que é a palavra, e não a frase, o elemento primordial do tradutor.”

Mas é o próprio Schleiermacher que relativiza a rigidez da antítese quando afirma que o método estrangeirizante “não poderia vicejar igualmente bem em todas as línguas, mas apenas naquelas que não se encontram presas pelos laços demasiado apertados de uma expressão clássica fora dos quais tudo é condenável” (SCHLEIERMACHER 1963: 56). Para APEL e KOPETZKI (2003: 89) essa antítese sequer existiria: paralelamente a uma metodologia da tradução, Schleiermacher teria tentado elaborar um esboço de filosofia da história segundo o qual, dada a situação histórica e geográfica da Alemanha, o método estrangeirizante seria o único adequado, enquanto o outro seria uma ficção. Schleiermacher parte do pressuposto, portanto, de que a língua alemã não se encontra presa por “laços demasiado apertados”, de que ela é suficientemente flexível para acolher a diversidade das línguas estrangeiras. A literalidade na tradução da sintaxe proposta por Benjamin tem o mesmo pressuposto e os mesmos limites; não são todas as línguas que permitem uma transposição tal e qual da estrutura sintática de outras. Ou seja: as teorizações de Schleiermacher e Benjamin não são generalizáveis, o que já deveria transparecer do fato de que o texto do primeiro visa justificar uma tradução bem específica, a versão alemã de Platão, enquanto o texto do segundo é um prefácio a uma tradução de Baudelaire.

A posição estrangeirizante, no entanto, está longe de ser uma unanimidade no âmbito da língua alemã. Basta pensar em Lutero, que adotou uma postura diametralmente oposta a de São Jerônimo (partidário da literalidade) quanto ao método de traduzir os chamados textos sagrados e verteu a Bíblia para o alemão sob o lema de “ver como o povo fala”. Ou então em um teórico contemporâneo como Jiri Levý, que divide os métodos de tradução, os quais se deixam apreender em antinomias como literal e livre, filológico e artístico, estrangeirizante e germanizante, em dois grupos principais (KOLLER 2004: 295): os métodos ilusionistas, que apresentam ao leitor uma tradução que deve despertar nele a ilusão de estar lendo um original, e os anti-ilusionistas, que não permitem o surgimento dessa ilusão no leitor; este permanece sempre consciente de não estar lendo um original, mas uma tradução. Levý é partidário da tradução ilusionista, que considera como o método tradutório “correto”.

Entre essas posições extremas, que ora privilegiam a proximidade com o original, ora a compreensão do leitor, há um conceito capaz de estabelecer uma mediação, o conceito de “duplo vínculo” (KOLLER 2004: 191): “Assim, traduções se distinguem por um duplo vínculo: primeiro, por seu vínculo com o texto de partida, e segundo, pelo seu vínculo com as condições comunicativas do lado do receptor”. Koller prossegue afirmando que as traduções que absolutizam o vínculo com o texto de partida correm o risco de se tornarem ilegíveis e incompreensíveis, enquanto aquelas que absolutizam o vínculo com o receptor correm o risco de prejudicar a autonomia do original por negligenciar o vínculo com o texto de partida. E conclui: “Ambos os tipos de tradução desempenham um papel importante na história da tradução” (ibd.). Onde parece legítimo inferir, visto que a história da tradução ainda não está terminada, que esses dois tipos ainda continuam desempenhando seus papéis e que o conceito de duplo vínculo tem antes uma função reguladora, espécie de meio-termo ideal, nem sempre (ou talvez apenas raramente) atingido e atingível.

Essa oscilação entre perspectivas tão diferentes levou alguns autores a questionar a possibilidade de uma teoria da tradução, já que falar em teoria e método pressupõe a possibilidade da generalização. George STEINER (2004: IX-X) é particularmente categórico:

Há teorias nas ciências exatas e aplicadas. Elas têm obrigatoriedade preditiva e podem ser verificadas ou refutadas quanto à sua validade. Uma teoria que oferece juízos com êxito demonstravelmente grande e que é aplicável substitui sua predecessora. Nem um só desses critérios vale para as ciências humanas. Nenhuma configuração e classificação de material filosófico ou estético têm efeito preditivo. Não há qualquer comprovação ou refutação experimental concebível de um juízo estético ou filosófico. [...] Nas ciências humanas, nenhum paradigma anula o outro, nenhuma escola anula a outra.

É nessa mesma linha de raciocínio que o anglicista e tradutor Klaus Reichert afirma: “Não há método de tradução e não há teoria [...]; cada método vale precisamente para o exemplo mediante o qual quer demonstrar sua validade” (APEL e KOPETZKI 2003: 39). Os exemplos mencionados (Lutero, Schleiermacher, Benjamin, Levý) corroboram essa afirmação, pois de nenhum dos métodos citados se poderia afirmar categoricamente que é “falso” ou “verdadeiro”; todos parecem ter um certo grau de consistência e de plausibilidade. WILSS (2005: 98), por fim, referindo-se à tradução literária, afirma que o

tradutor “tem de se ocupar de seus textos sem fixação a um princípio determinado que, uma vez em seu poder, proporcione uma segurança de ação imutável”.

Mas se não existem teorias da tradução, o que resta? Para STEINER (2004: X-XI), “o que temos nas mãos (ou, ao contrário, o que tentamos articular) são descrições refletidas de procedimentos, no melhor dos casos relatos de experiências, anotações heurísticas ou exemplares sobre *work in progress*”. Assim, apesar de recusar pretensões teóricas, Steiner esboça um modelo do processo hermenêutico da tradução, modelo que seria apenas a descrição de um procedimento. Esse modelo tem quatro fases: confiança inicial, agressão, incorporação e restituição.

A confiança inicial (STEINER 2004: 311-312) é a crença do tradutor de que o texto à sua frente tem um conteúdo de significados. Naturalmente, o tradutor pode se apoiar em experiências anteriores, mas não há nenhuma garantia de que o texto seja sério e valha a pena. Essa crença espontânea repousa numa série de hipóteses sobre a coerência do mundo, sobre a existência de significado em sistemas semânticos inteiramente diferentes e sobre a validade da analogia e do paralelo. Ela não é irrevogável, no entanto. Ela pode ser ludibriada pela constatação do que o texto não tem sentido e que portanto não é traduzível, colocada seriamente à prova durante o aprendizado de uma língua estrangeira ou frustrada pela descoberta de que algo ou quase tudo pode significar simplesmente tudo. Ou então, de que os significados são monádicos e não admitem ser vertidos numa forma alternativa.

A segunda fase é a agressão (STEINER 2004: 313-314) e consiste numa espécie de invasão, de pilhagem do texto a ser traduzido. Todo ato de compreensão é a apropriação de outra entidade; “compreender” e “apreender” não são apenas processos cognitivos, mas, como indica a etimologia, são processos de apropriação física. A tradução é uma manobra de cerco, após cujo êxito o tradutor leva o significado estrangeiro para casa como prisioneiro; depois de uma tradução longa e difícil, o texto original muda de substância, perde sua densidade, abrem-se clareiras na selva da alteridade.

Já a terceira fase é a da incorporação (STEINER 2004: 314-316). A forma e o significado do produto da pilhagem não são incorporados a um vácuo, mas a um campo semântico densamente povoado. Essa incorporação pode ir da completa assimilação

pelo novo contexto linguístico até a uma existência marginal. Porém, qualquer que seja seu grau, o mero processo de importação pode ocasionar mudanças drásticas na cultura importadora. Se, conforme Heidegger, somos o que compreendemos, então nosso ser se modifica por meio de cada evento de apropriação compreensiva. Essa mudança tanto pode representar um ganho para o receptor quanto ter um efeito daninho, tal como uma infecção, à qual o organismo da língua materna acaba por reagir pela neutralização ou expulsão do corpo estranho (caso do romantismo europeu, em boa medida uma reação de defesa à difusão maciça dos bens culturais franceses no séc. XVIII). E isso vale tanto para sociedades quanto para indivíduos, pois se a atividade do tradutor pode enriquecer seus meios expressivos, também pode embotar sua sensibilidade para a língua materna; o processo de assimilação pode ter um efeito destrutivo sobre os receptores.

A restituição (STEINER 2004: 316-320 e 380-382), por fim, visa corrigir o desequilíbrio produzido pelo dispêndio de energia da confiança inicial e pelo peso da carga de sentidos arrancados ao original; o que foi tirado do texto de partida precisa ser recolocado no texto traduzido. O êxito de uma tradução é medido pelo êxito desse ato, cujo ideal é produzir uma contraparte perfeita – o que, no entanto, fracassa na grande maioria dos casos. Por indiferença, pressa ou incompetência, o tradutor entende mal o original; não domina satisfatoriamente sua própria língua; sua sensibilidade não se harmoniza com a do autor traduzido; ele ignora ou parafraseia trechos difíceis; transforma elevação em presunção; quando o autor ataca, minimiza o ataque. Em suma: a tradução fracassa quando não restabelece a paridade absoluta dos dois textos. Isso não ocorre apenas pelo estreitamento do original – caso mais comum –, mas também pelo seu enriquecimento; nos dois casos o desequilíbrio produzido durante as primeiras fases do processo continua existindo.

Dois aspectos chamam a atenção nesse modelo. O primeiro é a noção de “restabelecer a absoluta paridade” entre original e tradução. Ainda que Steiner reconheça por ocasião da primeira fase que nem todos os significados admitem ser vertidos numa forma alternativa, a produção de uma contraparte perfeita não fracassa apenas devido às limitações do tradutor; fator igualmente importante é a questão da traduzibilidade, pois há diferenças culturais e linguísticas por vezes insuperáveis que tornam de antemão inconcebível uma “paridade absoluta”. O outro aspecto é o caráter

demasiado geral – para não dizer vago – desse modelo. Ainda que, apesar da ressalva feita, se possa reconhecer que a descrição do processo hermenêutico é válida e consistente, parece faltar uma relação mais próxima com os aspectos micrológicos, digamos assim, da atividade cotidiana do tradutor. Uma outra perspectiva – antes complementar do que antagônica – talvez seja mais produtiva nesse sentido.

E tal perspectiva é a abordagem linguística apresentada por KOLLER (2004). Como a hermenêutica de Steiner, tal abordagem também se pretende apenas descritiva, e a ideia de uma “contraparte”, de uma “paridade” também ocorre, só que atendendo pelo nome de “equivalência”, conceito que é dividido em cinco categorias: equivalência denotativa, conotativa, normativo-textual, pragmática e estético-formal.

A equivalência denotativa (KOLLER 2004: 216; 228-240) se orienta pelos fatos extralinguísticos, e o âmbito central na descrição das relações de equivalência denotativa é o léxico, ou seja, palavras e sintagmas fixos. Sem considerar outras categorias de equivalência (como a conotativa e a estético-formal), a denotativa pode ser obtida por meio de um procedimento tradutório de comentário. No âmbito lexical se distinguem cinco tipos de correspondência: um por um, um por muitos, muitos por um, um por nenhum e um por uma parte.

A correspondência um por um ocorre quando na língua de chegada (LC) há apenas uma expressão correspondente à expressão da língua de partida (LP); surgem dificuldades somente quando na LC existirem sinônimos, os quais, no entanto, se limitam apenas ao nível denotativo, não sendo equivalentes no nível conotativo (por exemplo, o inglês *appendicitis* e os correspondentes alemães *Appendizitis*, *Entzündung des Wurmfortsatzes* e *Blinddarmentzündung*).

Quando na LC há vários correspondentes para uma expressão da LP, temos a correspondência um por muitos. Exemplos: o inglês *river* (rio) e os correspondentes franceses *fleuve* (rio que deságua no mar) e *rivière* (rio que deságua em outro curso d'água); o alemão *Großvater* (avô) e os termos suecos *morfar* (avô materno) e *farfar* (avô paterno); o alemão *Gezeiten* (marés, termo genérico que inclui *Ebbe*, maré baixa, e *Flut*, maré alta) e os termos russos *priliv*, maré baixa, e *otliv*, maré alta (o idioma russo não possui um termo genérico que inclua as duas marés). Nesse tipo de correspondência podem ocorrer três casos: 1) o contexto permite deduzir qual o correspondente

adequado; 2) pode ser irrelevante no contexto qual o correspondente empregado na LC; 3) exige-se uma expressão genérica não disponível na LC, caso em que se pode optar pela soma das expressões específicas (por exemplo: o alemão *Gezeiten* poderá ser traduzido para o russo por *otliv i priliv*).

Na correspondência muitos por um ocorre exatamente o contrário: na LC há apenas um termo para traduzir dois ou mais da LP. Como exemplo, pode-se citar o já mencionado caso do idioma sueco, em que há duas palavras para avô. Supondo-se que o termo a ser traduzido seja *morfar*, a saída será empregar a expressão “avô materno”; quando o contexto não exigir a especificação, bastará empregar simplesmente “avô”.

Já a correspondência um por nenhum indica a ausência de termos na LC. Tal ausência precisa ser suprida pelo tradutor, que tem à sua disposição cinco procedimentos. 1) Adoção inalterada da expressão da LP na LC. Exemplos: o inglês *joint venture* e o sueco *ombudsman*, que tanto em alemão quanto em português costumam ser reproduzidos tal e qual (empréstimo). 2) Tradução literal, como ocorre com o inglês *bomb carpet*, vertido em alemão, francês e português por *Bombenteppich*, *tapis de bombes* e tapete de bombas, respectivamente. 3) Uso na LC de uma expressão que já é empregada num sentido semelhante, caso do inglês *public relations*, que pode ser traduzido em alemão por *Öffentlichkeitsarbeit*, *Kontaktpflege*, *Werbung* ou *Propaganda*. 4) Explicação do termo original, que também pode ocorrer em nota de rodapé. Por exemplo, *Bombenteppich*, “bombardeio aéreo maciço”. A desvantagem desse quarto procedimento é a sua prolixidade, fato que torna recomendável o seu emprego em combinação com um dos três primeiros. 5) Adaptação. É a substituição de uma palavra que na LP abrange uma situação, fato ou objeto por uma palavra que na LC abranja uma situação, fato ou objeto análogo. Por exemplo: o tradutor alemão de T. S. Eliot questiona a possibilidade de verter *april* por *Mai* no primeiro verso do poema *The Waste Land* (“*April is the cruellest month, breeding*”), já que maio ocuparia no espaço cultural centro-europeu um papel análogo a abril na Inglaterra, mês que marca o início da primavera. Mas como o verso de Eliot contém uma alusão aos *Contos de Canterbury*, de Chaucer, o tradutor acaba preferindo não usar um procedimento de adaptação para preservar a referência à tradição literária inglesa.

A correspondência um por uma parte, enfim, é aquela em que a um determinado termo da LP corresponde apenas uma parte de outro termo da LC. Exemplos são o francês *esprit* e suas correspondências parciais em alemão: *Sinn*, *Geist*, *Verstand* e *Feinsinnigkeit*, e o alemão *Geist* e seus correspondentes parciais em inglês: *mind*, *intellect*, *intelligence*, *thinking faculty*, *spirit* e *human spirit*. Em determinados contextos, uma correspondência parcial pode ser considerada como tradução adequada; em outros, tal correspondência é definida no próprio texto e a expressão da LC assume novos significados; em outros ainda, em que se exige uma reprodução mais precisa dos vários sentidos parciais do termo original, a tradução esbarra em seus limites, e a única saída é a adoção de procedimentos de comentário.

A segunda categoria de equivalência distinguida por KOLLER é a equivalência conotativa (2004: 240-247). Ao lado do sentido denotativo, muitas expressões também comunicam valores conotativos; assim, uma ação ou acontecimento determinado pode ser expresso por diferentes sinônimos ou quase sinônimos: comer, nutrir-se, devorar; morrer, finar-se, bater as botas etc. Os diferentes termos são empregados conforme o significado conotativo adicional que se queira transmitir; “morrer”, por exemplo, transmitirá uma conotação neutra; “finar-se” ou “entregar a alma”, uma conotação formal ou mesmo irônica, e “bater as botas”, uma conotação coloquial ou até grosseira.

No âmbito da língua alemã, Koller distingue oito dimensões conotativas, que também podem ser aplicadas a outras línguas. a) Conotações do nível estilístico: expressões que ocorram num texto podem ter caráter formal, poético, neutro, coloquial, de gíria ou vulgar; b) conotações determinadas pelo uso por determinado grupo: expressões do linguajar dos estudantes, soldados, operários etc.; c) conotações relacionadas à localização geográfica ou à origem: no caso da língua alemã, uma expressão poderá transmitir valores conotativos suprarregionais, suábios, austríacos etc.; d) conotações ligadas ao uso num texto da linguagem escrita ou da linguagem falada, problema que se apresenta especialmente em obras literárias; e) conotações do efeito estilístico: transmitem valores conotativos como antiquado, afetado, burocrático, da moda, eufemístico, plástico, imagético; f) conotações da frequência: relacionadas a valores conotativos como usual e menos usual; g) conotações do âmbito de aplicação: transmitem valores conotativos da linguagem padrão, da linguagem técnica, do jargão

da medicina etc.; h) conotações de valoração: transmitem valores conotativos como valoração positiva, negativa e irônica.

O terceiro tipo de equivalência é a equivalência normativo-textual (KOLLER 2004: 247-248) e se aplica a textos que obedecem a determinadas normas quanto à escolha e ao uso dos recursos linguísticos no âmbito sintático e lexical, tais como contratos, cartas comerciais, textos científicos, receitas culinárias etc.

A quarta categoria de equivalência é a equivalência pragmática (KOLLER 2004: 248-252) e consiste em “ajustar” a tradução aos leitores, o que tem como pressuposto diferentes condições de recepção na LP e na LC. Assim, por exemplo, o tradutor de um texto mitológico se vê muitas vezes obrigado a acrescentar informações (sob a forma de comentário) que preencham as lacunas de conhecimento do leitor acerca do pano de fundo comunicativo em que se insere o texto da LP. Isso coloca o tradutor diante da questão de determinar em que medida ele pode e deve intervir no texto original, pois há tanto o risco de subestimar os conhecimentos do leitor quanto de superestimá-los. Qualquer que seja a extensão desse “ajuste”, no entanto, cabe não confundir traduções que apresentem equivalência pragmática com adaptações; a adaptação é uma categoria essencialmente diferente da tradução, pois produz um novo texto, enquanto o texto traduzido pretende ser uma reprodução de um texto já existente.

A última categoria de equivalência destacada por KOLLER (2004: 252-266) refere-se às qualidades estéticas, formais e estilísticas do texto da LP: trata-se de atingir no texto da LC um efeito estético análogo ao atingido no da LP. Isso significa tanto explorar as possibilidades já pré-existentes na LC quanto criar novas formas. Rima, ritmo, peculiaridades da sintaxe e do léxico, jogos de palavras e metáforas são algumas das categorias em questão quando se trata de produzir equivalência estético-formal. A exposição de Koller se concentra em duas delas: a metáfora e o jogo de palavras.

Conforme Van den BROECK (*apud* KOLLER 2004: 254), os tipos de metáforas são: 1) metáforas lexicalizadas, ou seja, expressões linguísticas que cabe considerar como metafóricas apenas sob o aspecto histórico (por exemplo: *in the face of, lay a finger on, anhand, die öffentliche Hand*); 2) metáforas convencionalizadas, ou seja, literariamente institucionalizadas (por exemplo: *kämpfen wie ein Löwe*); 3) metáforas privadas, isto é, específicas de um autor. Os procedimentos de tradução também são

três: 1) tradução *sensu stricto*: a imagem é reproduzida na LC; 2) substituição: a imagem é substituída por outra na LC; 3) paráfrase: a metáfora é traduzida de maneira não metafórica. Van den Broeck defende a concepção de que – e isso vale apenas para a tradução *sensu stricto* – a traduzibilidade das metáforas privadas tende a ser maior do que a das convencionais, na medida em que aquelas contêm pouca ou nenhuma informação específica de uma cultura. Quando pertencem ao patrimônio cultural universal, as metáforas convencionais também se distinguiriam por um alto grau de traduzibilidade, o que não seria o caso das metáforas lexicalizadas, mais difíceis de traduzir por serem específicas de uma cultura. No entanto, observa Koller, as afirmações de Van den Broeck carecem de constatação empírica.

Pelo menos no caso das metáforas privadas, a investigação de outro pesquisador, U. KJÄR (*apud* KOLLER 2004: 255), fornece resultados mais palpáveis. Analisando a tradução de metáforas privadas (que chama de “ocasionais”) do sueco para o alemão, Kjær conclui que há quatro procedimentos tradutórios possíveis: 1) a metáfora ocasional pode ser vertida por uma metáfora ocasional; 2) a metáfora ocasional pode ser vertida por uma metáfora usual (convencional); 3) a metáfora ocasional pode ser neutralizada, isto é, substituída por uma expressão não metafórica na tradução; 4) compensação, que ocorre quando um elemento não metafórico é vertido por uma metáfora na tradução.

Quanto aos jogos de palavras, KOLLER (2004: 258) reconhece que em geral colocam o tradutor diante de problemas cuja solução é apenas aproximada, muitas vezes impraticável. O autor pode jogar com a polissemia de palavras e sintagmas, com o contraste entre o significado literal e o metafórico, com a referência simultânea a esses significados, com a semelhança fonética ou gráfica entre palavras, com nomes alusivos (como *Father Coffey*, no *Ulisses* de Joyce, alusão a *coffin*, “caixão”) etc. Tais jogos ocorrem em diferentes tipos de textos não literários; porém, enquanto em tais textos eles possuem apenas um valor secundário, na literatura eles geralmente têm uma importância central. Determinado conteúdo pode estar ligado a formas específicas da LP, e sendo tais formas intraduzíveis, o conteúdo também corre o risco de se perder. Nessa mesma linha de raciocínio, aliás, KRAUS (2010: 77), refletindo sobre sua escrita, observa que a forma não é a roupagem do pensamento, mas sua carne. Vestir um pensamento com

outra roupa – no nosso caso, com as palavras de outra língua – implicaria necessariamente uma modificação de sua substância.

Essa indissolubilidade entre forma e conteúdo também restringe a possibilidade do emprego de procedimentos compensatórios, pois em textos literários exigentes, observa Koller, os jogos de palavras não são casuais e intercambiáveis – não são mero ornamento. Outra possibilidade, o emprego de procedimentos de comentário, também é restrita. Uma piada que precisa ser explicada em nota de rodapé não funciona mais como piada; um jogo de palavras que é comentado perde seu caráter de jogo. Assim, caso se queira conservar no texto traduzido pelo menos uma parte das qualidades estéticas do texto original, restaria ao tradutor, segundo Koller, apenas a elaboração criativa ou a aproximação produtiva.

Isso nos leva diretamente, nesta sumaríssima exposição da abordagem linguística, a uma última e decisiva questão: a hierarquia dos valores a serem conservados na tradução. Citando JUMPELT, KOLLER (2004: 266) observa que não há uma conservação global e indistinta de todos os valores pela tradução, mas ela sempre implica a necessidade de uma escolha. Determinar que valores serão conservados num texto ou num segmento de texto é uma decisão a ser tomada conscientemente pelo tradutor; ele precisará escolher que valores irá privilegiar – se denotativos, conotativos ou estéticos, por exemplo.

## 3 Exemplos

### 3.1 Variações de ditos, provérbios, máximas e lugares-comuns

No primeiro número de *Die Fackel*, de abril de 1899, Kraus afirma que o programa político de seu jornal é escasso, não almejando mais do que uma drenagem do vasto pântano dos chavões. Nesse combate à linguagem estagnada, que percorre toda a sua obra, um dos métodos privilegiados é a variação de clichês e expressões consagradas.

Eis um primeiro exemplo, relativamente singelo, extraído de um trecho em que Kraus ironiza os efeitos da perseguição promovida contra escritores malvistas pelo

regime recém-implantado, e que, embora não tenham todos eles os mesmos méritos literários, acabam lucrando no exterior com um certo papel de mártires (à direita, uma primeira tentativa de tradução):

*Ich möchte ja nicht um einen Nobelpreis mit dem Tucholsky auf einem Scheiterhaufen brennen; aber wenn es jemals ein Schulbeispiel dafür gegeben hat, daß das Glück die Gaben ohne Wahl und ohne Billigkeit verteilt, so ist es diese schwarze Liste, bei deren Anblick einen der gelbe Neid packt. Wo bleibt da die Gerechtigkeit, wenn man sein Leben lang zersetzend gewirkt hat, den Wehrwillen geschwächt, den Anschluß widerraten und den ans Vaterland nur zum Schutz gegen das andere empfohlen hat, in der oft (selten mit Quelle) zitierten Erkenntnis, daß dort elektrisch beleuchtete Barbaren hausen und daß es das Volk der Richter und Henker sei. Und wenn man nun zusehen muß, wie so mancher für einen brennen darf, den man verleitet hat, eben davon zu singen und zu sagen!* (KRAUS 1989: 41)

Eu não gostaria de queimar com o Tucholsky numa fogueira por um prêmio Nobel; mas se alguma vez existiu um exemplo clássico de como a fortuna distribui seus dons sem seleção e sem equidade, então é essa lista negra, capaz de deixar uma pessoa amarela de inveja. Onde vai parar a justiça quando alguém agiu subversivamente durante toda a sua vida, enfraqueceu a vontade de defesa, desaconselhou a anexação e a recomendou com relação à própria pátria apenas como proteção contra a outra, com a percepção, muitas vezes citada (raramente indicando a fonte), de que lá vivem bárbaros iluminados por luz elétrica e que eles são o povo dos juízes e dos carrascos? E quando agora temos de ver quantas pessoas podem queimar por nós, que as induzimos a cantar e contar precisamente sobre esses temas!

Os problemas nesse trecho são basicamente três: a contraposição de *schwarze Liste* e *gelbe Neid*, a aliteração na expressão *singen und sagen* e o gracejo com o dito que define os alemães como *Volk der Dichter und Denker*, que na pena de Kraus se transforma no “povo dos juízes e dos carrascos” (*Volk der Richter und Henker*) pela mudança de apenas duas letras. No primeiro caso, a contraposição não perde muito se substituirmos *gelbe Neid*, “inveja amarela”, por “amarelo de inveja” (ou qualquer que seja a cor que queiramos atribuir a esse sentimento em nossa língua). Na aliteração em *singen und sagen*, por mais que *sagen* seja propriamente “dizer, falar” e não “contar” (que em alemão seria *erzählen*), “cantar e contar” parece uma saída adequada; perde-se um pouco da equivalência denotativa, mas se conserva a equivalência estético-formal.

Quanto à expressão *Volk der Richter und Henker*, mesmo que o leitor conheça a expressão tradicional que define os alemães como povo dos poetas e dos pensadores, não se poderá exigir que perceba e aprecie o trocadilho, já que os termos em português – querendo-se manter a equivalência denotativa – são muito diferentes. Trata-se de um caso em que a equivalência estético-formal só pode ser em alguma medida conservada ao preço de se empregar um procedimento de comentário, recorrendo-se, por exemplo, a uma nota de rodapé que esclareça a variação do dito em questão.

As dificuldades são maiores num trecho anterior, em que Kraus trata de um neologismo para designar a guilda jornalística e cuja criação lhe foi atribuída erroneamente, a saber, *Journaille*, ou “jornalha”, termo forjado numa analogia com *Kanaille*, “canalha”:

Ein gelegentlicher, aber eingeweihter Mitarbeiter der Neuen Freien Presse, der viel und klug sprach und aus seinem Herzen keine Mördergrube machte, doch auch keine von Henkern der öffentlichen Meinung, Alfred von Berger, ein Autor, dem gleichfalls die rassistische Eignung mangeln würde, mit Quellenangabe zitiert zu werden, hat mir das Wort einst mit der Bestimmung, daß ihm Flügel wachsen, übergeben. (KRAUS 1989: 37)

Esse trecho apresenta duas imagens cujas variações oferecem dificuldades à tradução: as expressões idiomáticas “*aus seinem Herzen keine Mördergrube machen*” (não fazer de seu coração um covil de assassinos) e “*geflügelte Worte*” (palavras aladas). A primeira, que data do século XVIII e encerra uma alusão bíblica, tem o sentido de “falar francamente”, e parte do pressuposto de que os assassinos ocultam suas intenções (KÜPPER 2006: 342). A ela Kraus acrescenta “*doch auch keine von Henkern der öffentlichen Meinung*”, ou seja, “nem de carrascos da opinião pública”, querendo provavelmente dizer que o referido autor não oculta suas intenções e nem deixa de condenar a opinião pública. Ainda que ao preço de um empobrecimento em relação ao original, uma das saídas para verter essa expressão seria reproduzir o sentido da metáfora e não a própria metáfora; a outra seria a tradução literal e a explicação da imagem por meio de comentário. A segunda expressão, “*geflügelte Worte*”, foi usada em 1864 por Georg Büchmann no título de uma coletânea de citações famosas e remonta às traduções alemãs de Homero, em que designa “palavras que voam rapidamente, como se tivessem asas, da boca do falante ao ouvido do interlocutor”

(REICHMANN 2008: 192). Assim, quando Kraus afirma que a palavra *Journaille* estava destinada a desenvolver asas, quer simplesmente dizer que ela estava destinada se tornar famosa. Mais uma vez, há duas alternativas de tradução, nenhuma delas isenta de problemas: verter a imagem literalmente e recorrer a um comentário de elucidação ou verter o seu sentido, o que acaba reduzindo a densidade metafórica do texto.

Igualmente desafiador é um trecho bastante galhofeiro que trata da adesão do filósofo Martin Heidegger ao nacional-socialismo. Ainda que não envolva a variação de uma expressão fixa, dá uma boa ideia da complexidade que há em verter metáforas culturalmente condicionadas:

*Gewimmel von Verwendbaren: Belletristen, Gesundheitsbeten und nun auch jene Handlanger ins Transzendente, die sich in Fakultäten und Revuen anstellig zeigen, die deutsche Philosophie als Vorschule für den Hitler-Gedanken einzurichten. Da ist etwa der Denker Heidegger, der seinen blauen Dunst dem braunen gleichgeschaltet hat und klar zu erkennen beginnt, die geistige Welt eines Volkes sei 'die Macht der tiefsten Bewahrung seiner erd- und bluthaften Kräfte als Macht der innersten Erregung und weitesten Erschütterung seines Daseins'.* (KRAUS 1989: 71)

Bulício de criaturas utilizáveis: beletristas, benzedores e agora também aqueles ajudantes no âmbito do transcendente que se mostram hábeis em faculdades e revistas adaptando a filosofia alemã para servir de escola preparatória ao pensamento de Hitler. Eis aí, por exemplo, o pensador Heidegger, que sincronizou sua fumaça azul com a marrom e começa a reconhecer claramente que o mundo espiritual de um povo é 'o poder da mais profunda conservação de suas forças telúricas e sanguíneas enquanto poder da mais íntima excitação e da mais ampla comoção de seu ser-aí.

O maior problema desse trecho está longe de ser a tradução da algaravia heideggeriana, que tantas dores de cabeça costuma causar aos tradutores. Como tornar compreensível em português o profundo sarcasmo da expressão “*seinen blauen Dunst dem braunen gleichschalten*”? Pois *blauer Dunst*, “fumaça azul”, significa “embuste, mentira, ilusão; coisa sem valor, incerta” e é uma provável referência à fumaça empregada por mágicos, ilusionistas e charlatões para ocultar dos espectadores o mecanismo de seus truques (KÜPPER 2006: 183), tanto que a expressão “*jemandem blauen Dunst vormachen*” significa “ludibriar alguém”. Em português a cor azul não tem tal conotação negativa;

basta pensar na expressão “tudo azul”. Quanto à “fumaça marrom”, é uma referência ao nazismo, visto que a camisa dessa cor era parte do uniforme dos membros das organizações nacional-socialistas, um fato de que Kraus, aliás, se vale para criar toda uma série de expressões mordazes, tais como “mercado marrom”, “flor marrom”, “peste marrom” etc. No âmbito do português brasileiro, no entanto, esse emprego gera equívoco, já que a cor marrom costuma estar associada à imprensa – que, por outro lado, é uma instituição que nosso autor ataca sem piedade. Ou seja: sem um comentário contextualizador, a compreensão do trecho pode ficar prejudicada, comentário que significa, no entanto, arruinar a piada.

Outro exemplo mostra uma intrincada combinação de jogo de palavras e alusão literária. Ele ocorre numa passagem que trata do jornal vienense *Neue Freie Presse*, uma publicação “da velha guarda, que se rende, mas não morre; e ainda antes de lutar” (KRAUS 1989: 103), e que mesmo depois da proibição de que médicos e advogados judeus exercessem suas atividades publicou que “todo cidadão alemão de confissão judaica está cuidando de seus negócios” (Ibd.). O referido jornal, cujo editor, Ernst Benedikt (1882-1973), era judeu, limita-se no máximo a protestos tímidos, escondidos entre parênteses: “(Solche Angriffe sind auf das tiefste zu bedauern. Anm. d. Red.)”, ao que o satirista observa: “Aber die jüdische Red ist doch etwas kurz für den deutschen Wahn [...]” (KRAUS 1989: 105), em que *Red* se refere tanto à abreviatura de *Redaktion* quando à *Rede* (discurso, fala), o que remete à expressão *langer Rede kurzer Sinn* (para resumir, resumindo), que é tomada de Schiller (*Piccolomini I, 2: “Was ist der langen Rede kurzer Sinn?”*), em que é uma incitação para que o interlocutor se exprima mais concisa e claramente. A complexidade da alusão se torna ainda maior pela troca de *Sinn* (sentido) por *Wahn* (delírio, loucura), substituição em que ecoa a palavra *Wahnsinn* (loucura, insanidade).

Outro trecho que também coloca dificuldades interessantes trata do fim das metáforas no Terceiro Reich. Para Kraus, a “renovação” da vida alemã que teve início com a ascensão do nazismo ajudou velhas frases feitas a retornar a suas nefastas origens; as flores de retórica passaram a estar cobertas por um orvalho de sangue (KRAUS 1989: 138). Para ilustrar isso, o autor reproduz um relato sobre um acontecimento ocorrido numa prisão (ou campo de concentração, não fica claro):

Quando o velho camarada se cortou profundamente na mão ao descascar batatas, um debochado grupo de nazis o obrigou a colocar a mão, que sangrava em abundância, num saco de sal. Eles se divertiram muito com os gritos do velho homem. Depois tivemos de usar o sal empapado de sangue na comida dos prisioneiros. (KRAUS 1989: 140)

A metáfora em questão é “*Salz in offene Wunden streuen*”, “deitar sal em feridas abertas”, e ainda que a expressão não seja muito comum em português para designar o ato de lembrar a alguém de maneira indelicada uma situação que por si mesma já é desagradável, a imagem parece suficientemente evocativa para permitir uma tradução literal. Embora correndo o risco de subestimar a memória e a capacidade de associação do leitor, talvez não fosse supérfluo acrescentar ainda numa nota que a metáfora mais usual em português para designar esse mesmo estado de coisas é “pôr o dedo na ferida”, metáfora que até poderia ser usada em outro contexto, mas que aqui se torna inaplicável pela recorrência do referente “sal”.

E tal expressão não é a única que perdeu seu sentido metafórico e se converteu em ação sob o nazismo; a frase feita, que resistiu a uma guerra em que se “puxou da espada para brigar de foice usando gás” [“*das Schwert zog, um mit Gas bis aufs Messer zu kämpfen*”], não sobreviverá às perdas da revolução nacional-socialista, afirma KRAUS (1989: 141), pois quando a metáfora irrompe na realidade, ela deixa de existir. Esse também é o caso de várias outras expressões, como “*die Faust zu zeigen*” [“mostrar o punho”], “*das Messer an die Kehle zu setzen*” [“colocar a faca na garganta”] e “*mit harter Faust durchgreifen*” [“agir com punho firme”] (KRAUS 1989: 139), que deixaram de habitar o âmbito do discurso para se converter em realidade cotidiana relatada pelos jornais – e cuja tradução parece não exigir notas.

O caso é diferente em expressões como “*passen wie die Faust aufs Auge*” e “*die Faust im Sack machen*”, que mais uma vez exigem comentários. Na primeira delas, cuja tradução literal seria algo como “isso combina tanto quanto o punho com o olho”, ocorre o contraste entre a delicadeza do olho e a grosseria do punho que agride, com o sentido de “uma coisa nada tem a ver com a outra”, e que é aproximadamente equivalente à nossa “misturar alhos com bugalhos”. Só que depois que os agressivos nazistas tomaram o poder, o punho combinou tantas vezes com o olho que a

contraposição perdeu o sentido, afirma KRAUS (1989: 141). Quanto à segunda expressão, outra metáfora com “punho”, o contexto é o seguinte:

Das Ereignishafte in allen Wirtschaftsphären der Bewegung: daß die Faust aus dem Sack hervorgeholt wird und mit oder ohne Schlag nach der freigewordenen Gelegenheit greift, tritt als tragische Droherie in ihren kunstpolitischen Maßnahmen hervor” (KRAUS 1989: 143).

“Tirar o punho do saco” é aqui uma variação de “*die Faust im Sack machen*”, “fechar o punho dentro do saco”, expressão que tem o sentido de “ocultar sua raiva”. Os nazistas não ocultavam mais suas antipatias e seu ódio; mostravam os punhos abertamente e agrediam quem estorvasse seus interesses, inclusive por meio de medidas no campo da política da arte, como a instituição da lista negra de autores cujas obras foram banidas do Reich. Para conservar essa regressão da metáfora às suas origens, não há como escapar de uma tradução literal e do respectivo comentário.

### 3.2 Jogos de palavras e neologismos

Embora a inventividade de Kraus seja especialmente evidente na desmontagem de frases feitas, não se esgota nela. Jogos de palavras, neologismos e formas mistas (jogos de palavras que resultam em termos novos), também ocorrem com frequência em *Dritte Walpurgisnacht* e oferecem uma gama variada de problemas de tradução. Alguns são facilmente traduzíveis para o português, como a sequência *Autodafé – Autor – Auto* (KRAUS 1989: 83), o par *Normen – Formen* (KRAUS 1989: 238) ou as invenções *Germanimathias* (KRAUS 1989: 86), *Irrnationales* (KRAUS 1989: 84) e *Irrationalsozialismus* (KRAUS 1989: 179); outros só podem ser transmitidos ao leitor por alguma forma de comentário, como notas ou inserção dos termos originais entre colchetes no texto traduzido.

Por exemplo: ao analisar a incongruência de associar Nietzsche ao nazismo, dado seu reiterado desprezo por alemães, antissemitas e nacionalistas, Kraus comenta uma fotografia em que Hitler aparece ao lado de um busto do filósofo e pergunta: “*Wie konnte Goebbels den Führer so irreführen, daß er ihm solches Nebenbild empfahl?*”

(KRAUS 1989: 77). Visto que a tradução de *irreführen* (desencaminhar, desorientar, induzir em erro) não permite conservar o jogo com *Führer*, uma saída seria incluir o termo original entre colchetes; outra seria simplesmente ignorar tal jogo, como faz o tradutor francês (KRAUS 2005: 245), e adotar, talvez, um procedimento de compensação em outro trecho. Jogos como *züchten – züchtigen* (KRAUS 1989: 83), *wehrhaft – wahrhaft* (KRAUS 1989: 93) e *Presse – Erpresser* (KRAUS 1989: 260) apresentam a mesmas dificuldades e a mesmas perspectivas de solução.

Com muitos neologismos, que às vezes também têm características de jogos de palavras, não é diferente. É o caso de *Büromantik* (KRAUS 1989: 71), fusão de *Büro* e *Romantik*; *Ungeistesgegenwart* (KRAUS 1989: 78), mescla de *Ungeist* e *Geistesgegewart*; *Folterbankdirektoren* (KRAUS 1989: 213), mistura de *Folterbank* e *Bankdirektor*, e *Tonfallstricke* (KRAUS 1989: 163), combinação de *Tonfall* e *Fallstrick*. Especialmente espirituosa (e intraduzível) é a expressão derivada do título *Der Untergang des Abendlandes*, cujo autor, Oswald Spengler, não teve meias palavras para exprimir seu entusiasmo pelo nacional-socialismo: “*Niemand konnte die nationale Umwälzung dieses Jahres mehr herbeisehnen als ich*”, afirma. Ao que Kraus comenta: “*Man hat ihm die Lehrkanzel in Leipzig angeboten. Er versteht die **Untergangster** des Abendlandes, und sie verstehen ihn.*” (KRAUS 1989: 78)

### 3.3 Aliterações

Um último exemplo – um fragmento da caracterização krausiana do ministro nazi da propaganda – pode mostrar o quanto é difícil reproduzir outro recurso favorito do satirista, a aliteração:

*Goebbels ist ein Kenner aller einschlägigen Terminologie, deren Verwendung dem Asphaltchrifttum nicht mehr möglich ist. Er hat die Einstellung wie die Einfühlung, er kennt den Antrieb wie den Auftrieb, die Auswertung wie die Auswirkung, die szenische Aufmachung, den filmischen*

*Aufriß wie die Auflockerung und was sonst zum Aufbruch gehört, er hat das Erlebnis und den Aspekt, und zwar sowohl für die Realität wie für die Vision, er hat Lebensgefühl und Weltanschauung, er will das Ethos, das Pathos, jedoch auch den Mythos, (...) ja ich vermute, daß er sogar im*

*Kosmischen orientiert ist (...)*. (KRAUS 1989: 54)

Goebbels é um conhecedor de toda a terminologia especializada cujo emprego não é mais possível aos escritores sensacionalistas. Ele tem a atitude e a intuição, conhece o impulso e o ímpeto, o aproveitamento e o efeito, o cenário

teatral, o esboço fílmico, a variação e o que mais disser respeito à abertura; ele tem a vivência e o ponto de vista, e não só para a realidade, mas também para a visão; ele tem vitalidade e visão de mundo; ele quer o etos, o patos e, no entanto, também o mito, (...) chego a suspeitar que ele está orientado inclusive no cósmico (...).

Como vemos, o resultado é desigual; se é possível conservar em alguma medida, ainda que escassa, a aliteração de *Einstellung* e *Einführung* (atitude e intuição), por exemplo, o mesmo não acontece com a longa cadeia que vai de *Antrieb* a *Aufbruch*. Alguma compensação, no entanto, pode ser conseguida com a sequência **vivência** – ponto de **vista** – **visão** – **vitalidade** – **visão** de mundo.

## 4 Considerações finais

À maneira de conclusão, talvez seja lícito perguntar como uma abordagem satírica se harmoniza com a gravidade de um tema como o totalitarismo, e se, conseqüentemente, a profusão de recursos linguísticos que nosso autor emprega é de fato essencial ou apenas um fenômeno de superfície, algo com que o tradutor não deveria se preocupar em demasia desde que o “conteúdo” do texto fosse devidamente transmitido ao leitor da tradução.

A primeira questão talvez possa ser respondida com outra pergunta: além da sátira, existirá outro gênero literário minimamente à altura dos fatos da política? Parece improvável. A multiplicidade de compromissos que as figuras públicas em geral assumem para tentar garantir suas posições, a incompatibilidade entre esses compromissos e as contradições discursivas daí decorrentes dificilmente deixam ao observador atento outra alternativa senão o escárnio. No caso específico do nazismo, tais contradições foram especialmente acentuadas, e parte substancial da sátira krausiana consiste em chamar a atenção para essas incoerências.

Quanto à segunda questão, é preciso considerar que para nosso autor, como já foi citado, “a forma não é a roupagem do pensamento, mas sua carne” (KRAUS 2010: 77), uma convicção que inclusive parece desautorizar a possibilidade da tradução, julgada de maneira implacável num aforismo de 1912: “Uma obra da língua traduzida em outra língua: alguém que atravessa a fronteira sem sua pele e do outro lado veste o traje típico do país” (KRAUS 2010: 134).

Ao fazer essa observação, no entanto, Kraus não faz mais do que aludir à impossibilidade – intrínseca ao ato de traduzir – de conservar no texto traduzido todos os valores do texto original. Valores denotativos e estéticos, por exemplo, não podem ser sempre conservados simultaneamente. Faz-se necessário escolher quais valores preservar. No caso de *Dritte Walpurgisnacht*, dada a complexa e profunda imbricação da obra no contexto da política e da língua alemãs – e como os exemplos citados também demonstram –, parece bastante razoável a escolha da conservação dos valores denotativos em detrimento dos estéticos, recorrendo sempre que preciso a procedimentos de comentário.

## Referências bibliográficas

- ALFF, Wilhelm. Karl Kraus und die Zeitgeschichte (1927-1934). In: KRAUS, Karl. *Die dritte Walpurgisnacht*. Munique, Kösel, 1967, p. 317-365.
- APEL, Friedmar / KOPETZKI, Annette. *Literarische Übersetzung*. Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: *Gesammelte Schriften*. Edição organizada por Rolf TIEDEMANN e Hermann SCHWEPPEHÄUSER. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, v. 4, t. 1, p. 9-21.
- CANETTI, Elias. Der Neue Karl Kraus. In: CANETTI, Elias. *Das Gewissen der Worte*. Munique, Hanser, 1995, p. 335-359.
- DESHUSSES, Pierre. En traduisant *Dritte Walpurgisnacht*. In: KRAUS, Karl. *Troisième nuit de Walpurgis*. Tradução de Pierre Deshusses. Prefácio de Jacques Bouveresse. Marselha, Agone, 2005, p. 7-23.
- KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim, Quelle & Meyer, 2004.
- KRAUS, Karl. *Aforismos*. Seleção e tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, Arquipélago, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Die Fackel*. Disponível em <<http://corpus1.aac.ac.at/fackel/>>. (09/02/2012).

## Zwick, R. – Desafios à tradução do texto satírico

- \_\_\_\_\_. *Die letzten Tage der Menschheit*. Edição organizada por Christian WAGENKNECHT. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Dritte Walpurgisnacht*. Edição organizada por Christian WAGENKNECHT. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.
- \_\_\_\_\_. In dieser grossen Zeit. In: KRAUS, Karl. *Weltgericht I*. Edição organizada por Christian WAGENKNECHT. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 9-24.
- \_\_\_\_\_. *Troisième nuit de Walpurgis*. Tradução de Pierre Deshusses. Prefácio de Jacques Bouveresse. Marselha, Agone, 2005.
- \_\_\_\_\_. Warum die Fackel nicht erscheint. In: KRAUS, Karl. *Hüben und Drüben: Aufsätze 1929-1936*. Edição organizada por Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, p. 201-352.
- KÜPPER, Heinz. *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*. Berlim, Directmedia, 2006.
- REICHMANN, Tinka. Frases célebres do Fausto: um desafio para a tradução. In: *Pandaemonium germanicum*, 12, 2008, p. 191-209.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: *Das Problem des Übersetzens*. Organização de Hans Joachim STÖRIG. Stuttgart, Henry Goverts, 1963, p. 38-69.
- STEINER, George. *Nach Babel: Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Tradução de Monika Plessner com a colaboração de Henriette Beese. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.
- TIMMS, Edward. Third Walpurgis Night. In: TIMMS, Edward. *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist: The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*. New Haven/Londres, Yale University Press, 2005, p. 492-515.
- WAGENKNECHT, Christian. Anhang. In: KRAUS, Karl. *Dritte Walpurgisnacht*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 329-389.
- WILSS, Wolfram. *Übersetzen und Dolmetschen im 20. Jahrhundert*. S.l.: BDÜ, 2005.

Enviado em 28/03/2012

Aprovado em 06/05/2012

Pompeu, D. – *Stimmungen Lesen* (resenha)

# Stimmungen Lesen, ler entre a forma e a substância

*Stimmungen Lesen* – Reading between Form and Substance

Douglas Pompeu<sup>1</sup>

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Stimmungen Lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. Munique, Carl Hanser Verlag 2011.

Publicado na Alemanha em 2011 pela editora Carl Hanser, o último livro do romanista Hans Ulrich Gumbrecht foi lido com certa resistência por alguns críticos e teóricos da literatura. A provocação ou o motivo das reações controversas ao livro não se encontram no conjunto de ensaios já publicados pelo autor na seção *Geisteswissenschaften* no *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* e que recheiam a edição atual, mas sim no título e na introdução de cerca de trinta páginas, na qual o autor parte de um suposto impasse ou de um limite dos estudos literários nas últimas décadas e arrisca afirmar ter encontrado uma solução para a sensação de letargia e insegurança que toma conta da crítica e da teoria contemporânea. Uma versão da introdução de *Stimmungen Lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, publicado primeiramente em alemão, apareceu em 2008 na revista americana *boundary2* e foi traduzida para o português no ano seguinte na revista *Índice*, intitulada por uma pergunta: *Ler para Stimmung? Sobre a ontologia da literatura hoje*<sup>2</sup>. A suposta hesitação no título anterior entre realidade e ontologia talvez adiante a intenção do autor. Ao se referir a uma realidade encoberta da literatura, Gumbrecht arrisca anunciar uma terceira posição ontológica da literatura que não compactuará com nenhum dos pressupostos dominantes e contraditórios, responsáveis pela estagnação da crítica hoje, a saber o Desconstrucionismo, de um lado, e os *Cultural Studies*, de outro. Essa terceira posição, segundo o autor, deixada de lado até o presente, ao invés de ver a literatura apenas como representação de uma realidade, ocupa-se com aquilo que estaria além da interpretação, que sobra ou resiste a ela, mas que comove o leitor corporalmente, ou como o próprio autor esclarece por meio de um verso de Toni Morrison, aquilo

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Alemã na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: [glaspom@me.com](mailto:glaspom@me.com)

<sup>2</sup> Em inglês "Reading for the Stimmung? About the Ontology of Literature Today" na seção "Interventions" da revista *boundary2*, volume 35, n. 3, 2008.

que o toca por interiormente<sup>3</sup>. Essa posição resolutiva, segundo Gumbrecht, poderia ser ilustrada por fim pela palavra alemã de difícil tradução “*Stimmung*”.

Em um dos dez tópicos em que se divide a introdução do livro, o autor ocupa-se com as diferentes nuances da palavra alemã. Para isso, recorre a duas palavras em inglês “mood” e “climate”, ambas possíveis traduções para “*Stimmung*”. Enquanto uma refere-se a uma sensação interna e subjetiva, para a qual nenhuma descrição exata seria possível, a outra refere-se a algo objetivo que envolve indivíduos ou um grupo de pessoas e que exerce uma influência física sobre eles. Desse modo, o autor parece encontrar uma chave para a ligação imediata entre sujeito e objeto. Além disso, “*Stimmung*” partilha a mesma raiz de “*Stimme*” (voz) e do verbo “*stimmen*”, que primeiramente está ligado ao verbo afinar, em afinar um instrumento, mas também ao estar certo de algo (na expressão “*das stimmt*”, por exemplo). Gumbrecht desenvolve então uma relação desses desdobramentos com o universo da música, do som e do ouvir e, em segundo momento, com o sentido de atmosfera e clima (*Wetter*). Ele ressalta que não ouvimos apenas por meio de nosso ouvido interno e externo, mas que ouvir é uma forma de comportamento complexa e corporal que exerce um papel muito importante para nossa percepção tátil e física do mundo. Justamente por isso, comenta o autor, não é difícil encontrar referências à música e ao clima em textos literários que procuram presencializar o passado (*vergegenwärtigen*), ou que se referem auto-reflexivamente a uma *Stimmung*. É nesse ponto que reside a razão do autor em acreditar que ler orientado por uma *Stimmung* pode abrir uma nova perspectiva dentro da ontologia da literatura: pois na oposição entre Desconstrução e os Estudos Culturais toda possível relação com a realidade não-linguística é pensada pelo paradigma da representação. Segundo essa orientação, textos representam, ao passo que leituras orientadas pela *Stimmung* se ocupariam com a dimensão textual da forma (principalmente o som, através de aliterações e assonâncias, por exemplo, na leitura de um texto) que envolvem nosso corpo enquanto realidade física potencial e que podem provocar um sentimento interno, sem que seja necessário recorrer ao nível da interpretação.

Diante de *Stimmungen Lesen*, é quase inevitável pensar no famoso ensaio de Susan SONTAG *Against Interpretation* (1964) - aliás sequer mencionado pelo autor -, na crise da representação levantada pelas teses de Michel Foucault ou ainda em *Real Presences* (1991) de George STEINER. No entanto, Gumbrecht procura se instrumentalizar filosoficamente por meio do diálogo com filósofos como Martin Heidegger, ao defender uma relação com o mundo não-interpretativa, corporal e pré-hermenêutica e diferenciar uma sociedade de sentido de uma sociedade de presença.

---

<sup>3</sup> No original: “touched like from inside”.

Na verdade, para quem acompanhou as mais recentes publicações do romanista, a reação provocada pelo seu último livro não é motivo de surpresa. Desde a publicação de *Production of Presence* (2004), livro importante para entender os movimentos de Gumbrecht, seus esforços sobre a questão da presença e o próprio uso que o autor faz do conceito de “*Stimmung*”, estabeleceu-se um mal-estar<sup>4</sup> em relação à sua tentativa de delinear um desvio para as posições ontológicas dominantes nos estudos literários que, segundo o autor, são responsáveis por delimitar qualquer tipo de referência linguística ao mundo fora da linguagem como impossíveis ou não-demonstráveis. Pois para Gumbrecht, se a Desconstrução, apesar das intensivas pretensões de inovação, se inscreve filosoficamente sem resistência na tradição do *linguistic turn*, por não conseguir ir além da linguagem, os *Cultural Studies*, ao contrário do anterior, não levantam nenhuma dúvida sobre a capacidade da literatura fazer referência ao mundo real, o que produz de um lado um otimismo empírico e, de outro, o que o autor chama de “descuido epistemológico”, marcantes em uma sociedade pautada inteiramente pelo sentido.

*Stimmungen Lesen* pode ser lido como uma continuidade das reflexões do autor sobre o efeito de presença em nossa cultura, como uma tentativa de apresentar as bases de uma sociedade de presença por vir. O próprio autor o assume, um ano antes da publicação do livro, em seminário na Casa de Rui Barbosa. No seminário o romanista afirma que, como consequência do processo da modernidade, em nossa relação consciente com as coisas do mundo, a interpretação prevalece arbitrariamente em primeiro plano na atribuição de sentido; no entanto, esse nosso hábito involuntário ou intuitivo de atribuir sentido às coisas estaria, desde sempre e ao mesmo tempo, em relação constante com nossos corpos. Isso é o que poderia ser chamado de presença: uma relação física, corporal e imediata entre as coisas e os sujeitos. E a chave para essa relação seria a transferência de uma presença substancial do passado, uma *Stimmung* transmitida pelo objeto artístico. Já que, ao envolver uma camada física de fenômenos, *Stimmungen* pertenceriam a uma parte presencial da existência e, na sua forma de articulação, se inscreveriam no nível da experiência estética. Nesse sentido, *Stimmung* é aquilo que, em um texto, sem ter nada a ver com interpretação e sem qualquer esforço para atribuir sentido, nos liga com seu tempo (sempre passado) e o torna vivo e vivenciável no agora.

A publicação em questão procura justamente transmitir essa relação presente e estética com o mundo por meio da literatura e de outros artefatos como a pintura e a música. Sua justificativa é que uma nostalgia e uma necessidade por *Stimmung* vem crescendo nas últimas décadas, sobretudo

---

<sup>4</sup> Inclusive no Brasil: em 19 de fevereiro de 2011, o caderno Prosa e Verso do jornal O Globo publicou resenha de Andrea Daher sobre *Production of Presence* que rendeu um debate com réplica e tréplica entre ela e Gumbrecht.

entre a geração a que pertence o autor, os “mais velhos”, testemunhas de vida que segue um rumo ordinário sem a capacidade de envolver e afetar nossos corpos, como se estivéssemos agora sedentos por presença ou como se essa estagnação a que chegou a modernidade esteja nos distanciando da vida condensada nesses objetos. Os problemas surgem quando o autor reflete sobre um possível método para a leitura orientada pela *Stimmung*. É possível pensar em um modo científico para tratá-la ou compreendê-la? De fato, quando se fala em *Stimmung* adentra-se em um terreno obscuro e incerto, pois trata-se de algo individual e subjetivo. Para Grumbrecht, mesmo que cada *Stimmung* seja histórica e culturalmente única, ler orientado por uma *Stimmung* não é o mesmo que analisar ou reconstruir uma gênese cultural e histórica. Cético em relação a possíveis teorias gerais ou métodos capazes de esclarecer e lidar com *Stimmungen*, o romanista aposta suas fichas no pensamento contra-intuitivo. Como afirma o autor, um pensamento que não receia divergir das normas dominantes da racionalidade e da lógica tem muito a ganhar ao se valer de intuições, pois o que primeiro chama a atenção em uma leitura orientada pela *Stimmung* é uma fascinação ou irritação provocadas por uma única palavra ou detalhes, o fragmento de um som ou um ritmo. Dessa maneira, seria possível ao texto crítico se aproximar, convergir com o seu objeto ao invés de se distanciar cada vez mais dele. O modelo dessa crítica corresponderia, para o autor, ao conceito de “ensaio” discutido por Georg Lukács em *Die Seele und die Formen*. Por meio dos ensaios seria possível acessar sem mediações o vivenciado ou a vida [“das Erleben”] na leitura de um texto literário.

Os ensaios que seguem a introdução do livro parecem querer ilustrar uma tentativa nesse sentido. Divididos em “momentos” e “situações”, os textos reunidos por Grumbrecht são considerados pelo próprio como estudos imanentes e tratam da poesia medieval de Walther von der Vogelweide, da prosa de Pícaro, Diderot, María de Zayas, Machado de Assis e Thomas Mann, passando pelos sonetos de Shakespeare, pela pintura de Casper David Friedrich e pela canção “Me and Bobby MacGee” de Janis Joplin. No caso das “situações”, o autor procura esclarecer, por meio de uma leitura orientada pela *Stimmung*, o Surrealismo dos anos 20 e a Desconstrução de Jacques Derrida e Paul de Man. Obviamente, diante desse número variado de obras e gêneros distintos, cada qual com sua poética e seu contexto de produção, não se pode esperar que uma leitura orientada por uma *Stimmung* constitua um fenômeno uniforme. Além disso, é de fato espantoso que a afinidade musical com o conceito de *Stimmung*, a materialidade ou esse fenômeno físico que atinge o leitor através da prosódia, seja tão pouco explorada nos ensaios, principalmente quando tratam da leitura de poemas. Ao se ocupar com os poemas de Vogelweide, o autor focaliza, por exemplo, a frágil *Stimmung* de uma irritabilidade do “eu” produzido pelo plano de fundo de seu tempo; no caso dos

Pompeu, D. – *Stimmungen Lesen* (resenha)

sonetos shakespearianos, uma *Stimmung* enquanto “unidade complexa de sons”: ambos, é preciso aceitar, muito distantes de algo como uma *Stimmung* própria da lírica. Já ao tratar da prosa de Pícaro, o foco recai sobre um “sentimento de vida”; sobre Diderot fala-se de *Stimmung* como um tempo e uma atmosfera, um clima; em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, é a convergência entre estados de humor e situações climáticas que é direcionada pela *Stimmung*. Na verdade, as leituras orientadas pela *Stimmung* são sintomaticamente muito mais esclarecedoras no caso das obras menos conhecidas da literatura mundial como a de María de Zayas e de Machado de Assis. Como o autor defende na introdução, nenhuma linha histórica é mencionada ou evidenciada, mas, em consequência disso, pode se acusar que os objetos acabam demasiado dispersos e o conceito de *Stimmung* muito aberto e sem contorno.

Em todo caso, se o que a introdução do livro promete não é totalmente verificável nos ensaios que a seguem, isso talvez se deva ao fato de que, em última estância, defender um tipo de abordagem da literatura que seja capaz de tornar espaços e tempos experienciáveis corporalmente ainda efetue-se por meio de um gesto crítico constituído menos pelo pensamento contra-intuitivo do que por meio do pensamento analítico. Diante dos ensaios, alguns críticos chegaram a sugerir que o recurso à *Stimmung* possibilitaria, pelo contrário e de modo ainda mais eficaz, curtos-circuitos hermenêuticos, nos quais o leitor pudesse reconhecer nos detalhes de uma obra o espírito de um tempo, como já propuseram Friedrich Schlegel e Leopold Ranke. Outros ainda: se textos literários atingem o leitor imediatamente por meio de sua camada prosódica, não seria, no entanto, ser possível chegar a uma *Stimmung* apenas depois da semantização? Com isso não estaríamos pisando novamente na dimensão dos signos? Contudo, se todo o esforço do autor em querer descolar o centro das discussões da cena atual para o problema aristotélico do símbolo e para a diferença entre substância e forma ainda carece de uma base sólida e convincente para seus críticos, seu maior mérito até agora reside, a meu ver, no modo provocativo como o autor procura, apesar de melancólico, tirar o pó que vem se acumulando nos estudos literários hodiernos. O que pode, quem sabe, por meio de uma irritação – valendo-se aqui das diferentes nuances semânticas da palavra – providenciar uma dinâmica e um debate menos letárgicos ao campo.

*Recebido em 01/04/2012*

*Aprovado em 29/04/2012*